

MARTINA DI NARDO

*Domini dell'io
da Leopardi a Giuliani*

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'*

DIREZIONE

Mariaconcetta Costantini

COMITATO SCIENTIFICO

Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

Mariaconcetta Costantini - Mariapia D'Angelo - Federica D'Ascenzo
Antonella Del Gatto - Elvira Diana - Emanuela Ettore
Persida Lazarević - Maria Rita Leto - Lorella Martinelli - Paola Partenza
Ugo Perolino - Carmela Perta - Marcial Rubio Árquez - Eleonora Sasso
Michele Sisto - Anita Trivelli

Atenei esteri

Antonio Azaustre (*Universidad de Santiago de Compostela*)
Claudia Capancioni (*Bishop Grosseteste University, Lincoln*)
Dominique Maingueneau (*Université Sorbonne*)
Snežana Milinković (*University of Belgrade*)

COMITATO EDITORIALE

Mariaconcetta Costantini - Barbara Delli Castelli
Sara Piccioni - Miriam Sette - Luca Stirpe

I volumi pubblicati nella Collana sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo.

ISSN 2283-7140
ISBN 978-88-5513-164-3
<https://doi.org/10.7359/1643-2024-dinando-leopardi-giuliani>

Copyright 2024

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano - e-mail autorizzazioni@clearedi.org - sito web www.clearedi.org

In copertina

Marianna Mancini, *Tracce elettriche*

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Litogi

SOMMARIO

Introduzione	9
1. Spazializzazioni dell'io nei <i>Canti</i> di Leopardi	21
1.1. L'essere-spazio del reale (p. 23) – 1.2. L'essere-spazio dell'io (p. 31) – 1.3. L'essere-nulla dell'io (p. 37) – 1.4. La reversibilità lirica della nullificazione (p. 45)	
2. Fenomenologia delle spazializzazioni dell'io nelle <i>Operette morali</i>	49
3. Essere-io, essere-altro ed essere-cosa nei <i>Trucioli</i> di Sbarbaro	77
4. Attestazioni liriche dell'io tra mito e “tempo umano” in <i>Ed è subito sera</i> di Quasimodo	97
5. L'io lirico luziano da <i>La barca</i> a <i>Quaderno gotico</i> : verso una rivoluzione copernicana	121
5.1. Dalla <i>desistenza</i> alla <i>sussistenza</i> per il tramite della barca (p. 131) – 5.2. Ma che vale sussistere? (p. 147) – 5.3. L'io sopravvenuto (p. 160)	
6. La messa a punto della “riduzione dell'io” ne <i>Il cuore zoppo</i> di Alfredo Giuliani	175
Riferimenti bibliografici	193
Indice dei nomi	207

*A Emilio e Paolo
per l'incanto della nostra vita in tre*

INTRODUZIONE

I saggi qui raccolti, pur essendo nati come interventi autonomi, hanno in comune, prima e più ancora che un medesimo approccio metodologico, una medesima interrogazione critica, votata all'investigazione del rapporto tra io lirico e testo, tra io lirico e altro, tra io lirico e mondo. E questa inclinazione molto deve – me ne rendo conto sempre di più con il passare degli anni – agli insegnamenti del mio Maestro, Giancarlo Quiriconi, che, come spontaneamente e senza traccia di ragioni o movenze impositive erano elargiti, così spontaneamente e quasi inconsciamente si sono sedimentati e riemergono nelle mie letture.

Alla base della speculazione critica che scorta l'intero volume c'è un presupposto che riguarda lo statuto primo dell'io lirico, presupposto dei più generali e vaghi se considerato di per sé, ma sul quale in tempi recenti Stefano Colangelo è tornato a riflettere in termini più circostanziati:

Il concetto di “io” lirico [...] ha circa un secolo di età. La poetessa e filosofa tedesca Margarete Susman [...], che lo ha introdotto nella critica letteraria europea in un saggio intitolato *L'essenza della lirica moderna*, 1910, voleva sottolineare la distinzione tra l'“io” della poesia e l'“io” individuale dell'autore. L'“io” lirico infatti, sosteneva la Susman, non è che il mito, la forma dell'altro “io”: una realtà fuori dall'accadere storico, rivolta naturalmente all'eternità, moralmente e ontologicamente autonoma rispetto al tempo vissuto [...]. Ma questa forma, questo mito, è già la testimonianza di una dualità, di uno sdoppiamento, di un'emanazione dell'individuo verso l'esterno.¹

Lo studioso intende rimarcare come l'acquisizione critica del concetto di io lirico aiuti a collocare il soggetto della poesia in una dimensione non solo altra rispetto alla realtà strettamente biografica ma soprattutto “ontologicamente autonoma”, dentro la quale l'io, dunque, deve necessariamente

¹ Colangelo 2009, 5.

disegnare nuovi e peculiari domini di esistenza (che tracciano, contestualmente – *ça va sans dire* – la *Weltanschauung* dell'autore). In quanto “forma” di un esistere altro, l'io lirico diventa allora la struttura complessa di una “emanazione” del sé verso “l'esterno” attraverso il mezzo insieme linguistico e fattuale (inscindibile il binomio) della poesia. Così l'io lirico deve fare i conti con i concetti di spazio e tempo, forme basilari e inderogabili dell'esserci, oltre che con il linguaggio, forma, alla stregua delle precedenti, del sapersi e pensarsi essere, del prendere luogo (e parola), ancor più se il piano di esistenza è quello della pronuncia poetica, se l'io è *lirico*. Non a caso le tre sezioni in cui si articola il volume di Colangelo sono intitolate, rispettivamente, a tempo, spazio e linguaggio. E l'autore sceglie di declinare i tre concetti-categoria per occuparsi di specifiche sottospecie di ognuno: l'incontro del soggetto lirico con il tempo esterno della storia, a partire dal *Diario d'Algeria* di Sereni; lo spazio come collocazione “da cui si origina una prospettiva”, da cui l'io “assume su di sé la funzione costruttiva dell'osservare”²; il linguaggio nella sua problematizzazione soprattutto neoavanguardistica.

Nei saggi qui raccolti si è scelto invece di analizzare l'avere-luogo dell'io (che è l'esser-ci in senso heideggeriano) nello spazio-tempo della lingua, dell'espressione poetica – intendendo spazio, tempo e linguaggio come categorie pure dell'esistere senza preliminari coniugazioni specificative –. In tal senso mi pare che il discorso possa legarsi – e spero farsi anche produttivo – ai più recenti studi italiani dedicati allo statuto dell'io in poesia. Come già la disamina di Colangelo suggeriva, l'io lirico è, per statuto, altro dall'io autobiografico del poeta ma, al contempo, sua “emanazione”: termine perfetto a significare tutta una vasta gamma di implicazioni e referenzialità che non è possibile definire aprioristicamente né in un senso né in un altro. Né, cioè, interpretando la poesia – secondo la vulgata hegeliana e romantica – come confessione anti-mimetica di un io lirico perfettamente coincidente con l'io empirico, né – come faceva il New Criticism – intendendo l'io lirico come totalmente fittivo al pari dei personaggi narrativi o drammatici.

Resta, anzi, statutario del genere lirico (in tutta la sua problematicità) proprio l'ambiguità referenziale dell'io, come uno dei più recenti studi italiani dedicati all'argomento, la miscellanea *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, mette in luce. Il saggio introduttivo di Christine Ott fissa i cardini dell'indagine sull'io lirico entro le due categorie “connesse” ma “non totalmente coincidenti”

² *Ivi*, 13-14.

della “soggettività” e della “autenticità”³. A differenza di quanto accade negli studi di ambito americano⁴, che (figli del New Criticism) propongono un’applicazione sistematica delle teorie narratologiche alla poesia e legano a stretto filo i concetti di *soggettività*, *identità* e *coscienza*⁵ a teorie cognitive e “psico-antropologiche” – come messo in evidenza da Paolo Giovannetti⁶ –, nei saggi contenuti in *Costruzioni e decostruzioni dell’io lirico* non si abdica a una prospettiva propriamente ermeneutica, che analizza la voce che dice io in poesia nel suo edificarsi testuale, e cioè nel suo costruirsi o decostruirsi dentro le maglie della strutturazione poetica e insieme nel suo relazionarsi con l’io empirico: si evitano pertanto quei rischi di totale inglobamento della poesia nel concetto generale di *narrativity*, rischi riguardo ai quali mette in guardia sempre Giovannetti nella sua articolata recensione al celebre volume di Jonathan Culler *Theory of the Lyric*. Sugli stessi temi si è riflettuto anche nel convegno MOD 2022, *Fatti e finzioni* (Napoli, 15-17 giugno 2022)⁷.

Con i termini “soggettività” e “autenticità” Christine Ott si riferisce, rispettivamente, al “punto di vista unico, irripetibile, singolare” dentro la lirica – elemento dunque costitutivo del genere poetico, ma, con Benveniste, “profondamente precario” – e alla “coincidenza di io lirico ed io empirico” – che, anche quando ostentata, può in realtà nascondere una “autofinzione” (affine, questa sì, al patto finzionale narrativo)⁸. È quello che accade nella poesia del secondo Novecento, nella quale, se da una parte “i poeti iniziano a inserire dati apertamente anagrafici nelle loro poesie” (è il caso, per esempio, di Giudici o di Caproni), “dall’altra parte si esprime, in modo sempre più radicale la convinzione che il supposto ‘io’ non sia che una finzione, il labile, illusorio e contraddittorio riflesso di una precaria autoconsapevolezza”⁹. La studiosa individua il punto di svolta della poesia novecentesca in Montale e, nello specifico, nel suo utilizzo di un tu “chiamato a supplire all’impotenza, a stabilizzare l’io”¹⁰, identificando nella “nuova ‘dialogicità’” montaliana uno degli elementi statuari della poesia postmoderna. L’altro è nella “tendenza, rilevata da

³ Cfr. Ott 2015.

⁴ Mi riferisco, per citare solo alcuni studi, a Hühn - Kiefer 2005; Muller Zetzelman - Rubik 2005; e al più recente Culler 2015.

⁵ Cfr., per esempio, Coelsch-Foisner 2005.

⁶ Cfr. Giovannetti 2016.

⁷ Cfr. Acocella - Pagliuca - Aragliola 2024.

⁸ Ott 2015, 11-12.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, 13. Cfr. anche Ott 2006.

Enrico Testa per la lirica italiana del secondo Novecento, di parlare ‘per interposta persona’¹¹:

Lo sgretolamento – definitivo? – del tradizionale soggetto lirico avviene dunque nel contesto storico e teorico del postmodernismo: il soggetto parla, ora, per interposta persona, si traveste, diventa io nascosto o frammentato, oppure sopravvive come mero “io grammaticale”.¹²

Enrico Testa già nel 1999 rilevava infatti un avvenuto superamento – “sulla soglia estrema del secolo”¹³ ma con i suoi prodromi nella disposizione diegetica e poematica delle raccolte caproniane degli anni Cinquanta e Sessanta¹⁴ – della centralità ipertrofica dell’io quale vettore unico dell’espressione poetica verso la trasmutazione del soggetto in un “sé” squisitamente relazionale¹⁵. E sono d’accordo con lo studioso quando sostiene che tale superamento può leggersi in atto nella lirica italiana a partire dalle esperienze liriche di Caproni, dell’ultimo Sereni, di Giudici e non dalla sperimentazione neoavanguardista – nonostante l’assertività delle dichiarazioni di poetica votate alla “riduzione dell’io”¹⁶ – o dalla coeva lirica lombarda, contrariamente a quanto sostiene Giovanardi:

Nella sua “Introduzione” all’antologia dei poeti del secondo Novecento, Stefano Giovanardi individua quale svolta della storia poetica del secolo la fase che, appena a ridosso del secondo dopoguerra, è rappresentata dalla neoavanguardia e dalla produzione di autori che, riconducibili in varie maniere, elettive o anagrafiche a Milano, formano quasi una nuova e diversa ‘linea lombarda’. [...] In realtà se ci si limita [...] alla questione [...] dello statuto del soggetto dell’enunciazione testuale, e in subordine, a quello della creazione di figure, personaggi o voci da esso diversi, non ci sembra che, né nello sperimentalismo degli uni né nella dimessa dizione prosastica degli altri, alla vocazione antilirica corrisponda una radicale frattura interna al soggetto che in essa si rappresenta e si espone.¹⁷

È semmai piuttosto nella lirica luziana matura, a partire da *Nel magma*, che si potrebbe rintracciare un’affine inclinazione a fare della poesia non

¹¹ Ott 2015, 10.

¹² *Ibidem*.

¹³ Testa 1999, 12; la “soglia estrema del secolo” sono gli anni Ottanta e Novanta dell’ultimo Caproni, di *Idioma* (1986) di Zanzotto, di *Quanto spera di campare Giovanini* (1993) di Giudici, de *L’opera lasciata sola* (1993) di Viviani.

¹⁴ Cfr. *ivi*, 17-20.

¹⁵ *Ivi*, 14.

¹⁶ Che, come si vedrà, è tentativo di destituire la soggettività fittizia che dice io in poesia, e non di indebolire l’identità; cfr. *infra*, cap. 6.

¹⁷ Testa 1999, 11.

più l'espressione di una dimensione monologica e demiurgica dell'io e ad aprirla a una misura poetica e a un *controverso* dialogismo nel quale, tra le tante voci accolte, quella dell'io è ridotta quasi a "didascalia del silenzio"¹⁸. Come nota Damiano Frasca, però¹⁹, la posizione dell'io luziano di *Nel magma*, insieme a quella dell'io sereniano de *Gli strumenti umani*, non sbreccia i confini di un "classicismo lirico moderno"²⁰ che pone ancora la possibilità di una lettura in identità di io lirico e io empirico e, se anche apre l'io (e la lirica) all'ascolto e alla riproduzione della plurivocità costitutiva del reale, non assume mai in maniera sistemica un "enunciatore distinto dall'io autobiografico"²¹, come accade invece, per esempio, con le prosopopee caproniane.

In questo volume si è scelto tuttavia di non allargare l'indagine né a procedimenti compiuti di destituzione dell'io²², né a quelli implicanti la scelta sistematica di un'*interposta persona*, per mantenere l'analisi adesa all'investigazione di quei domini dell'io che, in quanto meccanismo testuale, traccia la propria – problematica – esistenza dentro le categorie spazio-temporali della lirica (pur mantenendo ovvi rapporti con l'io empirico sia nei termini estrinseci di poetica sia nei termini intrinseci di una "reduplicazione"²³ del sé, come la chiama Colangelo).

Parlando di quella che la critica ha definito "deflazione del soggetto"²⁴ secondonovecentesca, infatti, Damiano Frasca, precisa che essa

a differenza di quanto si lascia intendere spesso, [...] in realtà, coincide con il riacutizzarsi di un fenomeno, come la crisi dell'io lirico tradizionale, che si era inequivocabilmente manifestato già all'inizio del Novecento.

Già dentro la tradizione lirica primonovecentesca, infatti, si era non solo consumata la rottura tra soggettività e alterità-mondo ma si era anche compromesso irreversibilmente l'ideale di identità e di unitarietà dell'io stesso:

In quanto pienamente coinvolto nel dramma della modernità, il Novecento nasce su questo doppio abisso apertosi tra l'io e il mondo e nell'io stesso.

¹⁸ Scarpati 1970, 166.

¹⁹ Sia nell'articolo accolto nel volume *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico*, da lui co-curato insieme a Christine Ott e Caroline Lüderssen, sia – più estesamente – nel volume *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Caproni, Giudici, Rosselli* (Frasca 2014).

²⁰ *Ivi*, 11.

²¹ *Ivi*, 16.

²² Anche il caso della poesia di Giuliani è trattato nel momento in cui la poetica della "riduzione" è ancora in una fase preparatoria; cfr. *infra*, cap. 6.

²³ Colangelo 2009, 6.

²⁴ Cfr. Testa 1999, e anche Grignani 2002 e Giovannetti 2005.

La sua storia, travagliata e difficile, ma per certi aspetti anche esaltante, può essere sintetizzata nell'inesausto tentativo di colmare questi due abissi. Non è un caso che l'*episteme* del XX secolo abbia continuamente posto al centro della propria riflessione e della propria domanda il problema della soggettività sia in sede filosofica e psicologico-analitica che in sede linguistica. La scommessa era prima di tutto quella di recuperare un senso aperto, cioè non isolato ma scandito dai ritmi dell'esistere, della soggettività. Perché in realtà è risultato ben presto chiaro come non si dia statuto dell'io se non a partire dalla percezione e dal confronto con ciò che è altro. Io e alterità, soggetto e oggetto, individuo e mondo non sono ipotizzabili se non per differenza degli uni dagli altri.²⁵

E quell'"abisso" – come del resto Quiriconi sottolinea – il nuovo secolo lo trova già "aperto": è non a caso uno dei sintomi, se non il principale, della "patologia del moderno" apertasi nell'"età di Goethe" secondo Remo Bodei²⁶, che di recente ha ridato alle stampe una versione aggiornata del suo *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*.

Anche nella miscellanea *Tra dispersione e riconoscimento: L'Io lirico nella contemporaneità*, se da una parte Norbert von Prellwitz sostiene (nell'introduzione) che è con il Novecento che si mette

irrimediabilmente in discussione il paradigma che nel deittico 'io' rappresenta l'integrità e la certezza del proprio essere nel mondo confrontato con la cerchia dell'umano come immensa moltitudine in continua dispersione di volti, di gesti, di movenze;²⁷

dall'altra la composizione stessa del volume prova che la frattura tra io e alterità e la messa in discussione dell'integrità dell'io si erano consumate già a partire dall'Ottocento, e soprattutto per alcuni scrittori che non a caso assurgeranno ad "archetipi della poesia europea del Novecento"²⁸, come Paolo Chiarini definisce, sempre nella stessa miscellanea, Hölderlin e Leopardi, indicati come capostipiti di quella modernità ideologico-letteraria che consegnerà al secolo successivo, forse come lascito principale,

²⁵ Quiriconi 2004, 79-80. Sui rapporti tra soggetto e oggetto nel testo lirico, ma da un punto di vista semiotico e soprattutto psicanalitico, si rimanda invece a Noferi 1997. Sulle forme della soggettività nella letteratura moderna (soprattutto in prosa), in relazione sempre ad alterità, relazionalità e diffrazione di sé, si veda il recentissimo e ricchissimo Dolfi 2024.

²⁶ Bodei 2016, 10-12. Una patologia vigente, inoltre, su un'acquisizione kantiana, se a partire da Kant "si può pensare ma non conoscere l'Io" (*ivi*, 351).

²⁷ Prellwitz 2002, viii.

²⁸ Chiarini 2002, 3.

proprio, di già, l'inalienabile consapevolezza che il dominio dell'io, empirico come lirico, passa solo per via dialogica e relazionale.

La soppressione di un'*Ichheit* tutta conclusa in autosufficienza ontologica, dunque, se anche non vale ancora ad annientare quell'ipertrofia dell'io lirico tradizionale di cui parla Testa, già tuttavia lo rende pensabile e rappresentabile solo come prodotto di una relazione (praticabile o mancata) con l'alterità. È in tal senso che si analizzano i *Canti* leopardiani come primo momento della lirica italiana in cui la soggettività lirica si trova a fare i conti con la difficoltà di una sicura e autonoma spazializzazione di sé. L'interpretazione del rapporto tra il farsi spazio dell'io e dell'alterità-mondo mira a focalizzare proprio una individuabilità dell'io non nel suo porsi identitario e definitivo²⁹ ma nel suo cercarsi ostinato e mai pienamente risolto, come messo in luce per la prima volta da Bigongiari³⁰. L'io leopardiano trova una centricità, si riesce cioè a riscoprire al centro di un'affermazione esistenziale, solo, paradossalmente, nel momento in cui si trova a pensarsi e sentirsi "in mezzo al nulla, un nulla io medesimo"³¹. L'io che si misura con il nulla fa esperienza diretta di una doppiezza tra il percepirsi come essere naturale e senziente (che pure non è un nulla), e la consapevolezza epifanica, di contro, del proprio essere consustanziato di nulla: l'essere-spazio dell'io nel nulla, allora – come si vedrà nella trattazione – pertiene ai domini di una compresenza contraddittoria di esistente e non esistente che viene a complicarsi e a esacerbarsi, a partire dal 1823, quando proprio la contraddizione, nella totale negazione del *principium individuationis* della logica classica³², diventa unica caratteristica statutaria predicabile relativamente all'"università dei viventi". Ed è proprio nella negazione del principio di identità che anche Bodei, pur non facendo riferimento a Leopardi, legge il segno distintivo della "patologia del moderno":

Il fallimento degli sforzi per legittimare la coscienza sul suo proprio terreno conduce [...] al parallelo indebolirsi del principio di individuazione, al propiarsi del pathos per l'alterità ospitata dal soggetto e al progressivo ridursi dell'io a voce estranea, da noi solamente ospitata.³³

²⁹ Sulla frammentazione dell'io lirico, inteso soprattutto come voce, nei *Canti* leopardiani si veda il recentissimo "Io solo combatterò": la dissimulazione dell'io nei "Canti", in Del Gatto 2023, 37-60.

³⁰ Bigongiari 1976, 1-50.

³¹ *Zib.* 85.

³² Che fino al settembre '21 restava "l'ultimo principio del raziocinio" (*Zib.* 1627, 4 settembre 1821; si cita da Leopardi 1991; da qui in avanti, solo *Zib.* più indicazione della pagina del manoscritto e della data, se presente)..

³³ Bodei 2016, 12.

Il rientro alla vita dopo tale consapevolezza consiste per il Leopardi dei *Canti* nella possibilità di recuperare solo in uno stato scismatico, diviso tra la (non)stanzialità della *conditio* di morte-in-vita e un possibile ritorno al sentire vitale in stato relazionale con il mondo e con l'altro ma solo entro le maglie di rapporti che evidenziano l'esserci dell'io, come dell'umano in generale, in negativo o in perdita.

Il secondo capitolo, anch'esso dedicato a Leopardi, abbandona tuttavia la riflessione sull'io lirico per cedere il passo a una riflessione sul personaggio-io delle *Operette morali*, sia nella sua declinazione collettiva nella *Storia del genere umano*, sia nella sua individuazione singola nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Si è scelto di inserire questo saggio nel volume, nonostante non tratti nello specifico di poesia, perché mi pare completi il precedente relativamente alla evidenziazione dell'impossibilità per l'identità (anche narrativa) di definirsi in autarchia di volontà: analizzando nel contempo l'influsso delle teorie newtoniane sul pensiero leopardiano, si intende dimostrare come lo scioglimento della contraddizione esistenziale di cui si è detto poc'anzi è impossibile anche perché l'io (singolo o in congregazione umana) è soggetto all'inevitabile incontro-scontro (declinato anche in termini propriamente scientifici) con l'alterità-mondo e, insieme, con il proprio essere scisso, con il proprio desiderare contrario alle leggi di natura alle quali è tuttavia sottoposto. Si genera così una contraddizione tra la spinta irrinunciabile a sentirsi *centro* di un'irradiazione esistenziale (utilizzando i termini pouletiani di cui si discuterà nel capitolo) e l'avvertimento della propria marginalità (e nullità) nel meccanismo ontologico universale. Nella comprensione dolorosa del proprio annichilimento, che si fa dicibile solo in virtù del risentimento percettivo che provoca, tuttavia, risiede per Leopardi una "nobiltà"³⁴ residua per l'uomo, che sarà ripresa dalla percettività e dalla dispersione identitaria novecentesca, quando il permanere esistenziale dell'io (come dell'umano in generale) si farà individuabile solo nella diminuzione resistenziale dell'esserci sensibile.

Sbarbaro, a cui è dedicato il terzo capitolo del volume, eredita in pieno, a inizio del secolo successivo, tale diminuzione resistenziale e la esaspera nel senso della privazione: il mondo si fa ancora più estraneo e arido e l'io è spogliato anche della propria sfera sentimentale e sensibile, ridotto a cosa inabitata alla stregua dell'alterità-mondo. Eppure, proprio in virtù della reciproca estraneità e vuotezza, non solo si attesta la presenza tanto dell'io quanto del mondo (e la loro relazione ontologica), ma si genera un

³⁴ Cfr. *Zib.* 3171, 12 agosto 1823.

paradosso di auto-affermazione che rimanda alla problematica negazione leopardiana del principio di individuazione: l'avvertirsi come nulla, come cosa devitalizzata, e – al contempo – l'avvertirsi come tutto ciò che resta. Non a caso Alessandro Viti, sempre nella miscellanea *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico*, individua proprio in tale ambiguità il carattere precipuo di *Pianissimo* e anche dei *Frantumi* di Boine: "l'io lirico è tanto più messo in discussione e vissuto in maniera sofferta quanto più esso viene menzionato abnormemente"³⁵. La cifra dei due autori vociani è allora proprio nella contraddittorietà e nella paradossalità della definizione del proprio io:

Sbarbaro e Boine [...] vivono il proprio ruolo di soggetto poetante nel segno della contraddizione. Sostenere che si assumano il compito di salvare ciò che resta dell'io in un mondo alienante e in frantumi sarebbe parziale tanto quanto diagnosticare in loro una decisa volontà di svuotare il soggetto.³⁶

Di Sbarbaro si analizza, nello specifico, in questa sede, l'io delle prose liriche dei *Trucioli*, che mi pare correggano in termini di ancora maggiore assertività quanto già implicato dalle poesie di *Pianissimo* in merito alla collocazione esistenziale dell'io, soprattutto in relazione all'alterità. Nei *Trucioli* l'affermazione dell'essere-io, dopo il quasi totale solipsismo di *Pianissimo*, viene infatti a intrecciarsi profondamente, in scontro o in contiguità, con quella dell'essere-altro, mentre continua ad agire, dal fondo, l'avvertimento di una riduzione all'essere-cosa. L'affermazione dell'essere-io è infatti continuamente minacciata, sempre contraddittoriamente rispetto al suo continuo porsi, dalla nullificazione, dalla non-identificazione, dalla perdita. Nei testi conclusivi dei *Trucioli*, tuttavia, si assiste a un progressivo inveroamento dell'alterità come fatto fenomenico a sé stante, liberato dal tormentoso tentativo di confronto-possesso da parte dell'io e perciò svincolato da un esistere solo come funzione o proiezione del soggetto; sul finire della raccolta addirittura è suggerito il recupero di una dimensione di canto, oltre l'elegia, ma possibile solo a patto di un'esposizione indifesa, e dispersiva dei propri confini, all'altro, al mondo³⁷.

Il quarto capitolo si sposta nel cuore del Novecento ed è dedicato alle attestazioni liriche dell'io in *Ed è subito sera*, silloge che incorpora

³⁵ Viti 2015, 31.

³⁶ *Ivi*, 44.

³⁷ Con anticipazione delle "straordinarie aperture" che "attendono la sua poesia, con *Versi a Dina* e col riconoscersi del suo universo nell'immagine-simbolo del lichene: vita elementare in movimento, protei-multiforme e inarrestabile" (Quiriconi 1998, 26).

nel 1942 l'intera produzione precedente quasimodiana. Lungi dal voler tracciare un'eshaustiva storia dei domini dell'io lirico nella poesia ottonecentesca, infatti, il presente volume raccoglie piuttosto alcuni capitoli esemplificativi di soluzioni diverse al problema principale della crisi dell'io lirico tradizionale nel suo rapportarsi relazionale con l'altro e con la realtà. Lo scopo del capitolo su Quasimodo è quello di misurare la parentela e, dentro di essa, la specificità quasimodiana rispetto alla poesia degli anni Trenta, che andava declinando soprattutto sotto la specie di un confronto dialettico tra il transeunte e l'eterno quella percezione tragica di un inalienabile scollamento tra io e mondo. La corrispondenza cercata da Quasimodo tra soggettività e alterità, e il conseguente dominio esistenziale dell'io dentro la lirica, non riguardano invece i rapporti tra il *nunc* e un *semper* metafisico (scontro che conduce nel *Porto sepolto* al titanismo dell'io, in parte ancora presente, nell'"imperativo apollinairiano di unire ordine e avventura"³⁸, anche nel *Sentimento del tempo*), ma attengono ai rapporti tra *chronos* e *mythos*, tra la vita nel suo spendersi e la possibilità di fissare in presentificazione lirica, per quanto solo attimale, un tempo mitico e acronico per l'io attraverso i *tòpoi* dell'isola e dell'infanzia. La ricerca quasimodiana, tuttavia, resta contemporaneamente votata al ritrovamento di una verità da misurare con la dimensione propriamente vitale, universale e insieme necessariamente privata, dell'uomo-poeta. L'io in conclusione di silloge si trova addirittura di fronte alla presa di coscienza dell'appartenenza del luogo mitico solo ai domini dell'auto-narrazione lirico-memorialistica, che lo esilia tanto quanto la lontananza da quello stesso luogo, mentre attecchisce, sempre più corrosiva, la necessità di ritrovare una vita che sappia spendersi e concludersi entro un ritrovato "giusto tempo umano"³⁹, caratteristica della produzione quasimodiana successiva.

Se l'io quasimodiano, attraverso le proiezioni mitografiche della poesia, trova i suoi domini di (r)esistenza in una dimensione altra e momentaneamente pacificante (fino al 1942), l'io lirico luziano, invece, fin dal suo primo comparire ne *La barca*, tenta la via di un più diretto contatto con il mondo. Nel quinto capitolo si cerca di ricostruire proprio il percorso che conduce a quella che Quiriconi ha indicato come "la rivoluzione copernicana che Luzi opera nel tessuto della poesia del nostro secolo"⁴⁰ e che consiste nel rifiuto dell'iocentrismo che la tradizione lirica italiana

³⁸ *Ivi*, 32.

³⁹ *Nel giusto tempo umano*, da *Èrato e Apollion*, in Quasimodo 1971, 95.

⁴⁰ Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 78.

ha ereditato dal petrarchismo: a partire dall'esperienza petrarchesca, la poesia si era fissata infatti, secondo Luzi, in una cristallizzata condizione limbica che aveva perso ogni possibilità di contatto vergine con la realtà in virtù proprio dell'autosufficienza e dell'autarchia di un io lirico che riduce il mondo a proiezione della propria individualità. L'alternativa luziana – che si realizzerà pienamente solo a partire da *Primizie del deserto* del 1952 e soprattutto da *Nel magma* (1963, edizione definitiva 1966) in poi – tenta di risolvere la questione della soggettività lirica scissa tra i due atteggiamenti contrapposti (ma, come si è detto, in alcuni casi paradossalmente coincidenti) della nullificazione dell'identità dell'io da una parte e della sua ipertrofia assoluta e totalizzante dall'altra: l'io luziano si ricompone in unità e ritrova una concreta possibilità esistenziale nella misura in cui rifiuta ogni monadismo (e ogni monologismo) e accetta di ritrovarsi ontologicamente (e poeticamente) solo come parte tra tante (e come voce tra tante) della metamorfosi continua e controversa della realtà. Se tale rinnovamento nella poesia luziana è più che assodato dalla critica, si è scelto in questa sede di scortarne la preistoria – stante una lettura della produzione luziana in sostanziale continuità –, e di analizzare il lento, ma progressivo e deciso – pur se con alcuni momenti di sosta e retrocessione – affermarsi di una prospettiva anti-iocentrica già tra *La barca* e *Quaderno gotico*. Proprio il riproporsi continuo del mondo, spinto agente fin dagli esordi luziani, implica fin da allora infatti la necessità di decentrare l'io nel cerchio-sfera della natura, dell'alterità-mondo, ma senza diminuirlo né annichilirlo, dal momento che diminuzione e annichilimento sono per Luzi risposte dimissionarie che, invece di cercare per l'io una nuova possibilità d'esistenza, si limitano soltanto a cantare elegiacamente della centricità perduta.

L'ultimo saggio è dedicato ad Alfredo Giuliani e alla messa a punto della “riduzione dell'io”⁴¹ nella sua prima raccolta, *Il cuore zoppo*. Anche in questo caso si è scelto di rivolgere l'indagine al momento in cui quella riduzione si origina anche in relazione ad altri momenti capitali nella definizione dell'io lirico propri delle poetiche novecentesche precedenti e contigue. Lo scopo dell'analisi è quello di dimostrare come la riduzione riguardi, nel caso di Giuliani, non tanto il concetto di individualità in sé, in uno scambio di referenzialità tra io empirico e io lirico, quanto lo statuto propriamente lirico dell'io. Come scrive Francesco Muzzioli, “il soggetto rimane fondamentale, ma è il soggetto dell'enunciazione a sottrarre

⁴¹ *Introduzione*, in Giuliani 1961; si cita dalla riedizione Giuliani 1978, 15-32 (la citazione è a pagina 12).

prerogative al soggetto dell'enunciato o, per meglio dire, a riprendersi le sue, per solito nascoste"⁴². La riduzione dell'io significa, dunque, per Giuliani destituire la soggettività fittizia che dice io in poesia, e non ha a che vedere con quell'indebolimento dell'identità di matrice vociana, e ancora agente in Montale, per la quale l'io autoriale fa dell'io lirico insieme il soggetto e l'oggetto della propria pronuncia lirica. È in tal senso che la riduzione non significa allora "nascondere la [...] soggettività", ma costituisce anzi l'"ultima storica possibilità di esprimersi soggettivamente"⁴³.

Alcuni capitoli del volume, qui più o meno rielaborati e integrati, sono articolati sulla base di studi apparsi in altra sede negli ultimi cinque anni e già orientati all'indagine critica delle questioni relative ai domini di esistenza dell'io. Il primo capitolo rielabora il saggio "L'essere-spazio dell'io nei 'Canti' di Leopardi" (in *Declinazioni dello spazio nell'opera di Giacomo di Leopardi. Tra letteratura e scienza*, a cura di A. Del Gatto e P. Landi, Milano, LED Edizioni, 2021), ma diversamente considerando le spazializzazioni liriche di io e mondo, che quel saggio indagava invece alla luce del concetto bachelardiano di *rêverie*. Nel caso dell'ultimo capitolo la rielaborazione ha riguardato riflessioni affidate a più di un intervento: esso rielabora infatti un intervento presentato al convegno *Alfredo Giuliani. Poesia, critica, arti visive* (Pescara, 3-5 maggio 2022), ora in *Alfredo Giuliani. Poesia, critica, arti visive*, a cura di U. Perolino, Venezia, Marsilio, 2024, e anche alcune delle considerazioni presentate al convegno MOD 2022, *Fatti e finzioni* (Napoli, 15-17 giugno 2022), *panel* "I confini della poesia".

Gli altri studi editi sono:

- Cap. 2. "Aspetti fenomenologici della spazializzazione dell'io nelle *Operette morali*", *Rivista internazionale di studi leopardiani* 15 (2022);
- Cap. 3. "Essere-io, essere-altro ed essere-cosa nei *Trucioli* di Sbarbaro", in *La poetica di Camillo Sbarbaro*, Atti del convegno (Arezzo, 11 novembre 2017), a cura di G. Baroni e G. Quiriconi, Firenze, Cesati, 2019;
- Cap. 4. "'Ch'io non sia senza voci e figure'. Attestazione lirica dell'io tra mito e 'tempo umano' in *Ed è subito sera*", in *La poetica di Salvatore Quasimodo*, a cura di G. Baroni, A. Luzi e G. Quiriconi, Firenze, Cesati, 2020.

⁴² Muzzioli 2013, 22.

⁴³ *Introduzione* [1961], in Giuliani 1978, 21-22.

1.

SPAZIALIZZAZIONI DELL'IO NEI “CANTI” DI LEOPARDI

L'interpretazione del rapporto tra il farsi spazio dell'io e lo spazializzarsi dell'alterità-mondo si è venuta delineando, nel corso dell'analisi, come una gradazione per momenti successivi che sono risultati affini alle fasi individuate da Bigongiari relativamente ai *Canti* leopardiani, letti come canzoniere, nel saggio *Leopardi e il desiderio dell'io. Riflessioni preliminari sull'ordinamento dei canti*¹. La scansione del testo accoglie dunque, come suggestione strutturante, l'individuazione bigongiariana di due momenti, in vita e in morte dell'io, a loro volta costituiti da uno sdoppiamento in due fasi: il primo momento si scinde in una ricerca, nelle canzoni, di un io che “si tenta attraverso il personaggio” e, nei primi idilli, di un io che invece si “sperimenta in proprio come personaggio”; la seconda parte è costituita, nei canti pisano-recanatesi, da un preliminare ritorno dell'io come “rimembranza” di sé, cui segue un conclusivo “più autentico, perché definitivo, risorgere”, dopo la “morte anche dell'immagine dell'io”, nell'ultima produzione². Lo studio bigongiariano ha certamente il merito di essere stato il primo a focalizzare, entro lo svolgersi della lirica leopardiana, una centralità dell'io non nel suo porsi identitario e definitivo ma nel suo cercarsi imperterrito e mai pienamente esaudientesi. L'analisi rivela tuttavia il proprio maggiore portato di novità, ancora criticamente fertile a distanza di più di cinquant'anni, soprattutto in merito alle considerazioni sull'operazione di lettura e di ricostruzione *retrograda* che lo stesso autore compie, secondo Bigongiari, sulla propria opera: as-

¹ Il saggio è premesso all'edizione del 1976 dello studio sul recanatese, intitolato *Leopardi*, uscito nel 1961; cfr. Bigongiari 1976, 1-50.

² Cfr. *ivi*, 16-27.

sunto a ideale, "positivo [...] lettore di se stesso"³, egli può ritrovarsi come identità lirica solo attraverso l'azione reversibile dell'(auto)interpretazione a posteriori. Scrive il critico:

L'io di cui il lettore è andato in caccia con la propria grande operazione formale, è restituito al poeta dal lettore di un'opera che come tale, cioè al suo compiersi, fa scattare la molla segreta della sua reversibilità, restituendo a tutti i suoi incidenti il valore, che essi hanno, di approssimazione al nucleo occulto e altrimenti imprevedibile dell'opera [...]. Si può osare la conclusione [...] che il poeta ha composto, più o meno scientemente, ma nel subconscio con una volontà diretta, un'opera che, egli sapeva, avrebbe funzionato *in retrospect*: come se quanto andava accadendo non fosse che un materiale di accumulo che avrebbe trovato il suo ordine autentico, e vinto le proprie contraddizioni, solo nella luce di questa ripetibile rievocazione del suo oscuro affaccendarsi.⁴

Mi pare che l'intento bigongiariano, che dirige l'analisi ermeneutica verso l'opera nel suo compiersi, sia lo stesso alla base di alcune delle più illuminanti e recenti riflessioni sulla lirica leopardiana; per esempio della rivoluzionaria lettura che Claudio Colaiacomo ha dato tra gli anni Ottanta e Novanta de *L'Infinito* e de *La sera del dì di festa* come di

esplorazioni e rappresentazioni di una discontinuità della coscienza: quella dell'*attimo* in cui un processo mentale precipita in parola, ovvero appare al proprio stesso soggetto come un precipitato verbale, come una leggibilità, dunque, o una scrittura. Dunque, l'*attimo* in cui il soggetto pensante si scopre sdoppiato in lettore di se stesso.⁵

In questa sede la ricerca è stata orientata verso quei momenti in cui l'identità lirica si cerca nell'*hic* di una possibile spazializzazione (in presenza o assenza) dell'io, momenti tra i più autarchici e autoriferiti, in quanto creazioni immaginifiche del sé, del mondo, e del sé nel mondo.

³ *Ivi*, 14. Ma sul Leopardi lettore di se stesso, che, in quanto tale, trasforma l'*autoconsumazione* da *autodistruzione* in ritorno al *movimento della vita*, cfr. ora anche D'intino 2019, 132-154.

⁴ Bigongiari 1976, 12.

⁵ Colaiacomo 1992, 9.

1.1. L'ESSERE-SPAZIO DEL REALE

Nelle prime canzoni la sfera autoriale, pur versando nella trama poetologica una bruciante materia autobiografica di affezione ed erudizione⁶, resta spesso scissa dalla dimensione dell'io intratestuale, che riesce invece a trovare collocazione assertiva attraverso figurazioni di personaggi altri e antichi, atti a funzionalizzare quella fonte agonica della poesia leopardiana primieramente scaturente dalla dialettica passato/presente, natura/ragione. Tentandosi – per usare la citata formula di Bigongiari – *attraverso* il personaggio, l'io autoriale resta infatti al di fuori e al di qua del testo, i cui dati di presentificazione lirico-spaziale (oltre che lirico-temporale) si fissano perciò come su una superficie esterna. Una superficie che, relativamente al punto di vista dell'autore e anche del lettore, si presenta quasi compressa in cartesiana ortogonalità e tende a rivelare rapporti di tipo dialettico, giocati sull'opposizione alto/basso e vicino/lontano-dentro/fuori (intrinsecamente sovrappoventisi e dialoganti con l'opposizione temporale antichità/presente).

In *All'Italia*, per esempio, già il "vedere" dell'io nella prima strofe attesta inequivocabilmente la separatezza del luogo speculativo che abbraccia in unico sguardo una comparazione tra un *nunc* disperato in pieno affioramento visivo e un *tunc* di magnificenza etica e artistica in proiezione immaginativa:

O patria mia, vedo le mura e gli archi
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri degli avi nostri,
Ma la gloria non vedo,
Non vedo il lauro e il ferro ond'erano carichi
I nostri padri antichi [...].⁷

⁶ Blasucci legge un rapporto empatico tra il "sentimento [...] di infelicità" interiore e la "sollecitudine accorata per le sorti della patria", di là da un mero "intento pedagogico-parenetico" (Blasucci 1985, 53). Per una recente e innovativa lettura delle prime canzoni cfr. D'Intino 2021, al quale si rimanda anche per un discorso sull'io lirico dei *Canti*: sulla scorta di un (più delle volte celato) nucleo generatore individuato dal critico nell'archetipica opposizione amore/morte, l'io vive di una continua "aspirazione [...] a oltrepassarsi sporgendosi verso l'altro (*A Silvia*: 'porgea gli orecchi al suon della tua voce'), un *altro/altrove* inteso di volta in volta come passato o futuro glorioso, come come nazione o popolo, come natura, o, infine e soprattutto, come un *se stesso-tu* da amare" (*ivi*, 69).

⁷ Le poesie sono citate da Leopardi 1987, qui pagina 5. Senza ripetere questa indicazione, d'ora in avanti si addurrà in nota soltanto il titolo del componimento, la sigla C e il numero di pagina.

E il *locus* autoriale allontana e allarga ulteriormente, nella seconda parte della strofe, il proprio campo visivo e immaginifico se si accorda all'ipotiposi dantesca dell'Italia in donna una valenza spaziale, che funzionalizza l'intero spazio-patria attraverso l'immagine della donna disperata e ritratta:

[...] di catene ha carche ambe le braccia;
Sì che sparte le chiome e senza velo
Siede in terra negletta e sconsolata,
Nascondendo la faccia
Tra le ginocchia e piange.⁸

La strofe disegna pertanto una caduta in senso verticale⁹ che dalla figurazione dell'altezza delle "mura", delle "colonne" e delle "erme torri degli avi nostri", passa alla localizzazione della donna Italia non solo in luogo basso ("in terra"), ma anche di prigionia, e ulteriormente chiuso allo spazio esterno con atto volontario ("nascondendo la faccia") di chi nega ogni possibilità di fuoriuscita perché conosce il *fuori* come luogo irrimediabilmente compromesso. Alla caduta verticale, dunque, si sovrappone nel testo una separazione anche di tipo orizzontale: la fanciulla Italia, dopo aver perduto tanto il calore del nido (alto nel tempo), quanto la collocabilità nel loco delle torri (alto nello spazio), si ritrae anche rispetto a una partecipazione presente e orizzontale. Se, inoltre, si ipotizza, come convincentemente dimostrato da Antonio D'Elia in un recente saggio, una relazione diadica, non solo metaforica ma propriamente strutturale, tra il corpo "smembrato" dell'Italia e quello "rovinato" dell'io¹⁰, emerge con ulteriore evidenza come anche per il personaggio-io si delinei un'impossibilità di *in-sistenza* spaziale dato che quel luogo (patria) addirittura si sottrae; esso resta pertanto cantabile solo come spazio altro ed esterno, non solo schiacciato e incatenato ma come svuotato di sé¹¹, da un io autoriale (e lirico insieme) che lo osserva in distacco locativo-moralistico.

È solo attraverso la comparsa di Simonide, cantore della battaglia delle Termopili, che si fa recuperabile un rapporto di intimità tra personaggio e spazio, *in primis* attraverso una rinnovata praticabilità dell'altezza e con essa della virtù morale, come evidenziato dall'opposizione, ulterior-

⁸ *Ibidem.*

⁹ Sottolineata, più avanti, anche dall'apostrofe: "Come cadesti o quando / Da tanta altezza in così basso loco" (vv. 34-35, *ivi*, 6).

¹⁰ Cfr. D'Elia 2018.

¹¹ Svuotato, inoltre, dopo aver perduto ogni relazionalità con gli avi, anche della propria vigorosa progenie: "Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi / E di carri e di voci e di timballi: / In estranie contrade / Pugnano i tuoi figliuoli" (*All'Italia*, 6).

mente rinvigorita dalla rima, dei due verbi "fuggia" – riferito a Serse in vergognosa ritirata nel basso loco del mare – e "salia" – riferito al poeta greco in ascesa sul colle sul quale si era reso immortale il sacrificio eroico dei soldati –. Il rapporto tra esistenza e spazio si ricuce inoltre a tal punto che la poesia simonidea è come assorbita dalla geografia, persino elementare, del luogo che ha ospitato la battaglia:

Io credo che le piante e i sassi e l'onda
E le montagne vostre al passeggiere
Con indistinta voce
Narrin siccome tutta quella sponda
Coprìr le invitte schiere
De' corpi ch'alla Grecia eran devoti.
Allor, vile e feroce,
Serse per l'Ellesponto si fuggia,
Fatto ludibrio agli ultimi nepoti;
E sul colle d'Antela, ove morendo
Si sottrasse da morte il santo stuolo,
Simonide salia,
Guardando l'etra e la marina e il suolo.¹²

La verticalità dell'ascesa di Simonide, insieme con la celebrazione lirica portata dal suo canto, scende a permeare lo spazio nella sua orizzontalità e materialità, ridonandogli una multidimensionalità volumetrica, per poi concretarsi e sublimarsi foscolianamente nell'immagine delle tombe tanto stabilmente ancorate da resistere a ogni consumazione cronica:

Prima divelte, in mar precipitando,
Spente nell'imo strideran le stelle,
Che la memoria e il vostro
Amor trascorra o scemi.
La vostra tomba è un'ara [...].¹³

Il "pregiudizio" di una *stridula* caduta astrale negli abissi equorei del mondo torna, depauperato dalla stigmatizzazione razionalistica cui era stato sottoposto nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*¹⁴, nella

¹² *Ivi*, 7.

¹³ *Ivi*, 8.

¹⁴ Cfr.: "Secondo la volgare opinione degli antichi, il sole al suo tramontare, anelante per il caldo, andava a rinfrescarsi nell'acqua del mare [...]. Non è dunque meraviglia che dalla parte di Ponente, quando il sole tramontava si udisse una specie di stridore, cagionato dalle fiamme di questo corpo luminoso, che si tuffavano e spegneano nell'acqua" (*Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in Leopardi 1988, 733-736).

sua pura funzionalizzazione poetica, a stabilire un punto di paragone intensamente immaginifico tra le stelle e le tombe dei soldati delle Termopili¹⁵: la sopravvivenza di queste alla eventuale caduta di quelle vale allora a sostituire i sepolcri persino al cielo stellato, ad assumerli a perpetuo referente etico per gli uomini. Lo scioglimento dell'angoscia relativa alla perdita di una luminosità orientante vive allora tutto entro il farsi stesso dell'immagine lirica, si lega al sorgere di una nuova luminosità metaforica, abbandonando ogni intento scientifico, e si lega, anche, alla ricerca di un'identità lirica, qui sperimentata attraverso il personaggio-io di Simonide (il quale ha una collocazione esistenziale nello spazio del mondo), che possa riscattare dalla non estensionalità esistenziale dell'io (poeta) moderno; si veda quanto scrive Anna Dolfi a proposito:

Leopardi cercava proprio attraverso la voce che doveva farsi poesia un'identità nuova e personale di un io che solo nella scrittura avrebbe potuto sperare salvezza, affidando alla poesia il salvataggio della voce individuale e della memoria collettiva.¹⁶

Simonide, tuttavia, come precisa Antonella Del Gatto, non è *alter ego* dell'io leopardiano ma una sua emanazione intenzionalmente finzionale e mimetica, che vale in realtà non a emendare ma a sottolineare la differenza tra esistenza antica ed esistenza moderna attraverso una vera e propria "mimesi vocale che disloca e frammenta la vocalità di primo grado"¹⁷.

Nelle due canzoni del '22, *Alla primavera* e *Inno ai Patriarchi*¹⁸, che si pongono come a compimento di questa prima fase, a trovare locazione lirico-estensionale è addirittura un'ultra-realtà mitica e ancestrale che conquista quasi per intero la pagina poetica divenendo, da termine

¹⁵ È evidente che il testo nasca nell'aura teoretica del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* che, sostenendo la necessaria *source* mimetico-naturale, antica e perciò anti-speculativa della poesia ("l'ufficio del poeta è imitar la natura [...]; che quando la natura combatte colla ragione, è forza che il poeta o lasci la ragione, o insieme colla natura, l'ufficio e il nome di poeta"), afferma, relativamente alle similitudini, che debbano essere ricavate "dalle cose naturali" affinché "svegliano ad ogni poco nella fantasia dei lettori mille squisitissime immagini con maraviglioso diletto", *DiPR (1987-88)*, 365-366.

¹⁶ *Sulle tracce della vocalità leopardiana*, in Dolfi 2024, 23.

¹⁷ Cfr. "Io solo combatterò". *La dissimulazione dell'io nei "Canti"*, in Del Gatto 2023, 41-48 (la citazione è a pagina 48). Da una prospettiva diversa, sull'"autorappresentazione di Leopardi in qualità di 'personaggio-poeta'" nei *Canti* si è soffermato di recente anche Dondero 2020, 13-54 (la citazione è a pagina 13).

¹⁸ Rispettivamente, 33-35 e 36-39.

di paragone più o meno implicito, perno attivo-proiettivo del confronto tra passato e presente. Attraverso un ancor più manifesto "processo di spazializzazione del tempo"¹⁹, l'errore antico, sempre in virtù della sua prima e propria funzionalità rivelatrice di verità "trovate" dall'immaginazione²⁰, è assunto a "ineguagliata rappresentazione dell'essere originario"²¹. In *Alla primavera*, per esempio, l'"albergarsi" dell'essere-natura, il suo esserci, è nuovamente in rapporto simbiotico, ora elevato a livello squisitamente esistenziale rispetto alla simbiosi artistico-testimoniale di *All'Italia*, con l'esserci del "pastorel", del "viator", dell'uomo antico, in un processo di vicendevoles, "specchiante" ("placido albergo e specchio", v. 24), vivificazione: come la natura abita e anima in fantasmatica visibilità-sonorità i luoghi del mondo, allo stesso modo l'uomo primitivo legge nella realtà, e non a caso nell'ora meridiana²², i segni di una presenza altra, e così la elegge non solo a "compagna", ma anche a "pensosa", a conoscitrice e arbitra dei destini umani²³. Allo stesso modo, ma in negativo, si raddoppia in una correlazione a specchio anche la (non)spaziabilità presente di io e mondo: come l'umanità si è chiusa agli interiori riverberi percettivo-emotivi e immaginifici prima evocati dall'essenza naturale, così l'esistere, anche sensorio-sentimentale (cfr. "cure infelici", v. 88), dell'uomo²⁴ smette di "albergarsi" in una natura maternamente partecipe e interessata, non più spazializzabile.

¹⁹ Galimberti 1987, XXXV.

²⁰ Cfr. *Zib.* 2939-2941, 11 luglio 1823.

²¹ Galimberti 1987, XXXV.

²² Cfr. vv. 28-29: "ombre / Meridiane incerte". Il meriggio è, nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, "un tempo di terrore", insieme alla notte, perché "soleasi un tempo dormire regolarmente nell'ora del meriggio" e "il tempo destinato al sonno [...] è stato sempre il più proprio a risvegliare le chimeriche idee di fantasmi e visioni" (*Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in Leopardi 1988, 702-705).

²³ L'idea, "conseguenza naturale, o piuttosto [...] fondamento dell'astrolatria", che gli astri fossero non solo animati ma dotati di "anima pensante e intelligente", cui era affidato "il governo del mondo", è un'altra delle opinioni dei popoli antichi – e tra le più trasversalmente diffuse e longeve – che Leopardi riporta sia nella *Storia dell'astronomia* (Leopardi 2014, cfr. 375-379), sia, in maniera più estesa e argomentata con maggiori esempi, nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in Leopardi 1988, cfr. 746-755 (da qui le citazioni).

²⁴ Con intensissima drammatizzazione data nell'ultima strofe non solo dalla ripresa del medesimo termine, ma in forma denominale, per indicare lo spazio dell'esserci della natura ("albergo", ripetuto due volte ai vv. 23-24) e del non esserci dell'io ("s'alberga", v. 94), e dalla presenza di un imperativo che resterà disatteso ("ascolta"), ma soprattutto dalla sintassi doppiamente disperante di un'ipotetica non sciolta e non

Nell'*Inno ai Patriarchi*, la violenta "emersione" di "Erebo in terra" (v. 21), dovuta non all'"antico error" del peccato originale ma proprio all'allontanamento colpevole dell'uomo dalla natura, di nuovo viene a interrompere rapporti di placida responsione tra umanità e "università delle cose" terrene e celesti. Al moto ascensionale della contemplazione adamitica del cielo risponde una discesa "errante" dell'"aura" stessa sui prati, all'elemento acqueo in caduta sulle "rupi" si giustappone una risalita terrestre della luce astrale sugli "inarati colli", e – per estensione – la stessa navigazione orizzontale della vita, di memoria petrarchesca, trova approdo in un movimento ascensionale *post mortem* che, tutt'altro che mistico-religioso, sembra ripercorrere il moto dell'"aprico raggio" (v. 33) assorbito in statica (ma pacificamente "speranzosa", cfr. v. 102) osservazione. Gli uomini guidati dallo "scellerato ardimento" della ragione, al contrario, alla contemplazione del cielo, all'illusione di un rispecchiamento in tutt'uno sintonico, sostituiscono l'inseguimento fisico-conoscitivo – che di nuovo rompe l'armonia spazializzando un'opposizione tra il qui e l'altrove – del concreto movimento astrale fino al suo ultimo precipitare nell'occidente estremo, in quelle "vaste californie terre", le cui genti sono positivamente qualificate proprio dal loro essere felicemente "ignude", inermi nella guerra che l'avidio *intelligere* inesorabilmente muove contro di esse.

Nelle due canzoni "in certo modo gemelle"²⁵ *Bruto minore* e *Ultimo canto di Saffo*, rispettivamente del '21 e del '22, la spazializzazione del reale si disegna in rapporto a una temporalità oppositiva percepita non più *ab extra* ma entro lo stesso momento vitale del personaggio-io, che interiorizza il punto di rottura dell'illusione, il perversimento del tempo. In questo senso i due personaggi riescono a sostituire alla stasi extrate-stuale dell'io autoriale nei precedenti testi una maggiore compromissione data dal porsi stesso del loro esserci come già rappresentativo di uno scarso morale e conoscitivo, che è proprio anche dell'interiorità del poeta.

La scelta del suicidio da parte di Bruto è conquista anche spaziale di fermezza-stanzialità ("erma sede") pur dopo la perdita di ogni illusione, tanto civile-patriottica dopo la sconfitta a Filippi, quanto immaginativa, essendosi spento in cielo ogni pur pallido luore astrale:

Bruto per l'atra notte in erma sede,
Fermo già di morir, gl'inesorandi

scioglibile se non in un ottativo, addirittura omero ("sia" la natura almeno spettatrice), cfr. vv. 88-95.

²⁵ Rigoni 1987, 939.

Numi e l'averno accusa,
E di feroci note
Invan la sonnolenta aura percote.²⁶

L'“erma sede” non si fa più rimando esplicito all'immagine del nido²⁷, a meno che non si interpreti qui spazializzato, e dunque semantizzato, un nuovo concetto di nido-sede dell'umanità nella solitudine vuota del nulla, che il *Cantico del gallo silvestre* attesterà definitivamente come luogo di provenienza-fine di ogni esistere. La centricità di Bruto entro uno spazio di nera volumetria nullificante sembra infatti già anticipare quella centricità propriamente esistenziale ritrovabile dall'io solo nel nulla, di cui si dirà nel paragrafo 1.3. Allo stesso modo pare già rifunzionalizzato, forse in maniera inconsapevole, il sapere scientifico entro l'immaginazione lirica e in commistione con un riutilizzo nuovo (proprio degli idilli) anche delle “fole antiche”: lo spegnimento di una *provvidenziale*²⁸ illuminazione celeste non è recuperato nel suo mero valore immaginifico e terrorizzante ma subordinato alla dimensione etico-psicologica del personaggio: è Bruto stesso ad aver oscurato il cielo in virtù della propria disillusione; e l'immagine lirica, nonostante la terza persona, assolutizza il rapporto tra personaggio e cosmo. A sua volta, quella legge dell'attrazione universale della cui intuizione Newton ha fatto dono all'umanità, qualificata dalla doppia azione vicendevolmente agente-reagente delle due forze centripeta e centrifuga²⁹, appare qui caratterizzare lo stesso rapporto tra quel “destino invito”, quella “ferrata necessità”, che “premono”, e il personaggio-io, che alla pressione fatale oppone una “fermezza” decisionale altrettanto fortemente *premente*. Suggesta a livello logico-lessicale, l'attrazione permette inoltre di inferire una semantizzazione del rapporto tra interiorità e spazio che, pur dipendendo dalle medesime leggi fisiche, all'equilibrio universale che esse garantiscono³⁰ sostituisce l'irruzione

²⁶ *Bruto minore*, 29.

²⁷ Cfr. Blasucci 2011, 33.

²⁸ Cfr.: “La luce tramandata dal sole alla terra, e ai pianeti, è l'anima dell'universo. Che cosa farebbe mai l'uomo senza di essa. Sepolto nelle tenebre, cieco e vacillante, sempre incerto, e sempre in pericolo [...]. La luce lo illumina e lo rischiarà [...], apre tra il cielo e la terra una comunicazione che provvede a' bisogni più essenziali della sua vita” (Leopardi 2014, 307).

²⁹ Cfr. *Dissertazione sopra l'attrazione*, in Leopardi 1995a, 126-135; e Leopardi 2014, 297-300.

³⁰ Cfr.: “L'attrazione tra tutti i corpi agisce con maggiore, o minor forza, e da ciò nascono le inegualità de' loro moti [...]. Né mai però avvenir potrà che per mezzo di questa forza in una sola massa tutti si uniscano i corpi celesti [...] poiché essendo certo,

dolorante di un punto di scarto (di rottura appunto) della conciliazione (antropo)cosmica. Se, da un lato, all'uomo è riconosciuto un valore morale talmente alto, e ipostatizzato quasi in materia "massa"³¹, da opporsi all'attrazione della *ferrea* "necessità", dall'altro lato la sua forza centripeta tanto accresciuta non può che risolversi in precipitazione gravitazionale implodente³², nell'auto-annichilimento del suicidio: impossibilitata a concretarsi in azione costruttiva, la potenzialità suggerita dall'inferenza intratestuale si scioglie così in (auto)distruzione.

Nell'*Ultimo canto di Saffo* la disparità tra uno spazio pieno, e pienamente vissuto, e uno spazio quasi adimensionale, che nega ogni accoglienza, non è semplicemente suggerita da una volumetria possibile solo in senso nullificante come nel caso di *Bruto*, ma è evidenziata in pienezza di espressione lirica. Alla *conditio* di un "noi" che, maschera pronomiale dell'alterità umana rispetto alla soggettività del personaggio-io, addirittura nuota in uno spazio aereo-astrale propriamente liquido, con rimando alle teorie espresse nelle giovanili *Dissertazioni*³³, e ascende così – immaginificamente – nello spazio celeste accogliente-volumetrico:

Quando per l'etra liquido si volve
E per li campi trepidanti il flutto
Polveroso de' Noti, [...]
Noi per le balze e le profonde valli
Natar giova tra i nemi,³⁴

si oppone lo stato dell'io che è invece "grave ospite" (v. 24), e il cui *pondus* corporeo-esistenziale è impedimento non solo per la natante ascesa aerea ma anche perché Saffo sia accolta in acqua fluviale:

che alcun orbe curvilineo non può da alcun corpo esser descritto che per mezzo della composizione di due forze cioè, in questo caso *centripeta*, e *tangenziale* viene da quest'ultima impedito l'accennato inconveniente" (*Dissertazione sopra l'attrazione*, in Leopardi 1995a, 130).

³¹ Cfr.: "Legge dell'attrazione universalmente approvata ell'è che ciascun corpo si attragga in ragione diretta della massa" (*ivi*, 132).

³² Con rottura di un ulteriore punto di equilibrio: "Alla gravità appartiene ancora il centro di *equilibrio*, ossia *centro di gravità*, od anche *centro della massa* [...], sopra il quale il volume di un corpo si mantiene equilibrato" (*Dissertazione sopra la gravità*, in Leopardi 1995a, 144).

³³ Cfr. la *Dissertazione sopra l'estensione* in cui si dice che "l'aria, [...] l'acqua e qualsivoglia fluido" si comportano allo stesso modo in merito alla "proprietà" dell'"impenetrabilità" (in Leopardi 1995a, 162-163).

³⁴ *Ultimo canto di Saffo*, C, 40.

Candido rivo [...] al mio
Lubrico piè le flessuose linfe
Disdegnando sottragge,
E preme in fuga l'odorate piagge.³⁵

Anche in questo caso le acquisizioni scientifiche riguardo al comportamento dei liquidi sono rifunzionalizzate a poetizzare, in filigrana, l'io come perno di una ferale modificazione: assodata scientificamente l'"impenetrabilità" da parte dell'aria-acqua, l'immagine del nuoto aereo ne suggerisce il polo semanticamente positivo e puramente fisico, e cioè la qualità dell'aria di "lasciar libero lo spazio" "che vuoi occupare" da parte di un "corpo" (per traslazione, di un'umanità in sereno rapporto con il reale); l'immagine del rifiuto fluviale invece ne consacra la drammaticità in senso negativo-negante, di "abbandono", di inospitalità ("grave ospite") cui i fluidi condannano i corpi³⁶ (qui il corpo-*pondus* della poetessa rifiutata dal mondo). Solo la perdita del "velo indegno", del "sembiante" corporeo, con la scelta anche in questo caso della morte, permetterà all'"anima" fatta "ignuda" di trovare rifugio ("rifuggirà" v. 56, come "fuggitivo" sarà *Consalvo* morente, v. 76) nell'oltretomba: e nel verbo può leggersi suggerita nuovamente l'immagine di un nido verso il quale è finalmente possibile un ritorno, a conferma dell'ipotesi di Bruto, se il ritorno è nella nullificazione propria del divenire di ogni cosa, e cioè nel ritrovamento anche qui di una centricità non finalistica dell'io-nel-nulla che non a caso è spazialmente caratterizzata dalla medesima rappresentazione, fenomenologico-lessicale, di un volume di assoluto-buio ("atra notte", v. 72).

1.2. L'ESSERE-SPAZIO DELL'IO

Ne *Il primo amore*, testo del 1817 che apre la sezione degli idilli, il recupero di similitudini tolte all'antichità classica, per quanto sia ancora motivabile entro le indicazioni del *Discorso* dell'anno seguente come riprese meramente funzionali a procurare "fantasia" e "diletto"³⁷, già suggerisce

³⁵ *Ivi*, 41.

³⁶ Cfr. *Dissertazione sopra l'estensione*: "è evidente che se vuoi por nell'acqua alcun corpo, o passare tramezzo all'aria circostante, tutto ciò non potrà farsi che obbliando l'aria, e l'acqua ad abbandonare quel luogo, che vuoi occupare, e costringendole a ritirarsi, e lasciar libero lo spazio in questione" (in Leopardi 1995a, 163).

³⁷ Cfr. il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Leopardi 1988, 366.

tuttavia un rapporto tra lo spazio esterno, liquido-aereo, e lo spazio dell'io, qui per la prima volta direttamente ingaggiato senza interposizione di personaggi altri:

Oh come soavissimi diffusi
Moti per l'ossa mi serpeano, oh come
Mille nell'alma instabili, confusi
Pensieri si volgean! qual tra le chiome
D'antica selva zefiro scorrendo,
Un lungo, incerto mormorar ne prome.³⁸

Amarissima allor la ricordanza
Locommi nel petto [...].
[...]
Com'è quando a distesa Olimpo piove
Malinconicamente e i campi lava.³⁹

Il rapporto tra spazio e io è a questa altezza non ancora di rifiuto, come sarà invece già a partire da *Bruto minore* e dall'*Ultimo canto di Saffo* rispettivamente del '21 e del '22, ma di rispecchiamento, o meglio di accoglimento non dell'io nello spazio ma dello spazio in un io ipostatizzato come contenente (innamorato) di un contenuto (sentimento d'amore) fluidamente riempitivo. Le due similitudini sono pertanto interpretabili, nell'isolamento del secondo termine di paragone, come immagini in autarchia di significazione⁴⁰, quasi anticipatrici di quella spazializzazione totale e liquida di io in mondo nella sublimazione de *L'Infinito*.

Leggendo, con Calaiacomo, *L'Infinito* nel suo organico e autarchico funzionamento stilistico-testuale come "salto" che ricuce insieme in "simultaneità" i due momenti della "coscienza" narrantesi e dell'"estasi" per significare un "punto di arresto del tempo dove annullamento ed eternità coincidono"⁴¹, anche a livello spaziale nell'idillio si può individuare un punto di sublimazione in cui l'essere-spazio dell'io si fa compiutamente,

³⁸ *Il primo amore*, C, 44.

³⁹ *Ivi*, 45.

⁴⁰ Cfr. a tal proposito: "Mi pare che similitudine e metafora non siano per Leopardi [...] modi per chiarire ed arricchire un concetto attraverso un'evidenza figurativa [...]. I *phantasmata* metaforici assumono l'obliquità e la potenzialità infinita come proprie caratteristiche dominanti. La metafora, una volta [...] esposta alla ricezione del lettore, non si può dominare: le immagini diventano autonome, incontrollabili nella loro inesauribile forza evocativa" (Del Gatto 2012, 4). Si veda anche, sulla natura autonoma dell'immagine metaforica leopardiana, Landi 2017, 142-153.

⁴¹ Cfr. Colaiacomo 1992, 34-40.

in perfetto scioglimento corresponsivo, l'essere-spazio del mondo. Colajacomo aggiunge inoltre che si tratta di un salto che può compiersi, a conferma della lettura bigongiariana, solo a livello del lettore:

In tutta questa analisi solo il *lettore* e non l'*Io* fornisce il punto di osservazione e questo perché è il lettore ad essere costretto a saltare, nel tempo della lettura, dalla narrazione all'immagine.⁴²

Come l'opposizione temporale tra momento del racconto lirico e momento del rapimento estatico, anche i rapporti dialettici tra vicino e lontano, tra visibile e nascosto (e, per estensione, finito e indefinito) sono riconciliabili in *unicum* sovraspaziale solo attraverso l'operazione di (auto)lettura e (auto)interpretazione: i contrasti tra qui e altrove, se pure innervano l'intera lirica nella sovrabbondanza di deittici, si annullano su un piano stilistico individuabile da un punto di osservazione esterno, proprio del lettore, o dell'autore che, con Bigongiari, (ri)legge se stesso. Già prima della comparsa dell'immagine del mare "vicaria"⁴³ dell'infinito, che scioglie in finale naufragio ogni opposizione, è infatti leggibile una dimensione di ricongiungimento in unicità di qui e altrove attraverso il giustapporsi iterato di *questo* (vento, voce, presente) a *quello* (silenzio, eterno, morte) in un andirivieni liquido-armonico sapientemente suggerito, oltre che dal ritmo e dalla musicalità lirica⁴⁴, dalla sintassi e dal carattere propriamente *ekstático* del rapporto tra l'esserci e il fuoriuscire-rientrare. Movimenti perfettamente sovrapponibili, la fuoriuscita e il rientro si equivalgono proprio nel processo di ricerca di una stanzialità da parte dell'io, che nell'idillio si abbandona, prima ancora dell'assertiva resa finale, proprio a quello stato fluido dell'essere che, già parzialmente sperimentato ne *Il primo amore* ma poi possibile solo per l'alterità in *Saffo*, lo rapisce ora compiutamente in ondeggiamento e dissolvimento. Il recupero delle teorie scientifiche sul comportamento dei fluidi⁴⁵ trascende

⁴² Cfr. *ivi*, 31.

⁴³ Prete 2019, 34.

⁴⁴ A mettere l'accento per la prima volta sulla musicalità del testo fu De Robertis, che addirittura lo scioglieva quasi come canto puramente musicale (cfr. De Robertis 1960, 166). Non ci si sofferma qui sul procedere musicale del ritmo in maniera fluida, a onde successive, che è già stato ampiamente studiato e sottolineato dalla critica; cfr. Fubini 1962, 52-67; Blasucci 1985 (*Paragrafi sull' "Infinito"* e *I segnali dell'infinito*); Musarra 1986; Santagata 2007.

⁴⁵ E cioè soprattutto della loro proprietà di riempire ogni spazio fino a che non trovino impedimento; cfr. oltre la già citata (vd. nota 36) *Dissertazione sopra l'estensione* (in Leopardi 1995a), anche la *Dissertazione sopra l'idrodinamica*: "Noi chiamiamo fluidi

pertanto ogni referenzialità meramente metaforica per innervare dall'interno il procedimento sintattico che dall'accumulazione per polisindeto e attraverso reiterato *enjambement* – quasi come in sversamento – della materia indefinita di figurazione che occupa i vv. 4-7, passa all'amalgama ondoso delle *finzioni* immaginative con la presenza fisico-sensoria della realtà. Anche il "vo comparando", che è da Colaiacomo indicato come "massimo di resistenza" alla "raffigurazione [di] una *simultaneità*"⁴⁶, perde allora ogni connotazione resistenziale rispetto a un'interpretazione di simultaneità temporale e spaziale del testo: per quanto grammaticalmente innescante il moto di raffronto e aggregazione, posto perfettamente al centro del comparire intermittente degli elementi di quel movimento – tra vento, silenzio, voce ed eterno, passato, presente –, se ne fa logicamente innescato, come ricettivo è il verbo subito seguente "mi sovviene". Si tratta, tuttavia, di un rapimento estatico che non trascende in senso assoluto la corporeità dell'essere, la quale, per quanto ridotta alla dimensione pronominale dativo-accusativa dei quattro "mi" nel testo, pure resta nella sua concreta fisicità⁴⁷.

È proprio l'in-sistere e il per-sistere corporeo e sensorio entro l'az-zardo poetico dell'infinito che, se da un lato conferma l'ipotesi di Colaiacomo di un superamento della matericità propria di ogni aspetto dell'essere (della lingua, degli oggetti, dell'esperire stesso) solo a livello stilistico-testuale⁴⁸, dall'altro lato convalida l'idea di una spazializzazione fisica dell'essere-io nello spazio dell'essere-altro naturale, immaginifico e sognato e perciò illusoriamente infinito⁴⁹. In questo senso mi pare si muova anche la lettura di Antonio Prete che focalizza della lirica leopardiana proprio la natura fisica e *vivente*, emergente, ne *L'Infinito*, oltre che dai "quattro accenti corporei, affettivi" dei "mi" pronominali, soprattutto dalla dolcezza finale del naufragio concretamente percepita, per quanto tutta immaginifica e irrazionale:

il corpo percepisce quel naufragio come una dolcezza [...]. Il poeta [...] non ha un approdo, sosta [...] sul vuoto dell'impossibile, sulla sovrapposizione di infinito e nulla, e in questo arresto non avverte più lo spaurimento del sé,

quei corpi, le di cui particelle non hanno fra loro alcun'aderenza sensibile, e per conseguenza si separano facilmente le une dall'altre, e cedono a qualsivoglia urto, o forza [...]. I fluidi esercitano la loro pressione in ogni senso" (*ivi*, 175-178).

⁴⁶ Colaiacomo 1992, 41.

⁴⁷ Cfr. Prete 2019, 31.

⁴⁸ Colaiacomo 1992, 36.

⁴⁹ Cfr. *Zib.* 4178, 1 maggio 1826: "Ma l'infinito è un'idea, un sogno, non una realtà", e più avanti: è un'idea "figlia della nostra immaginazione".

ma la fine del pensiero, l'annegarsi, il *negarsi*, del pensiero in quanto potere di dire l'infinito. In questa sosta sopravviene la presenza del corpo, il suo pulsare.⁵⁰

L'io trova pertanto una stanzialità, puramente immaginativa, nello spazio volumetrico dell'infinito liquido-aereo che "annega" – in quanto *pondus*, alla stregua della consapevole disperazione di Saffo – il pensiero, ma accoglie l'essere in galleggiamento salvifico-protettivo, quasi nuovamente richiamante l'immagine di un nido a cui è possibile tornare, e nel quale si può persino illudersi di restare se il naufragio resta fissato nell'ultimo verso attraverso la raddoppiata iteratività di un infinito e di un presente ("il naufragar m'è dolce")⁵¹.

Il cercarsi dell'io come personaggio negli idilli, avvenuta nel 1819 quella "mutazione totale" che alla facoltà immaginativa "sommamente infiacchita" avvicenda la poesia di affezione-sentimento propria dei moderni⁵², non può prescindere da un confronto con l'alterità, naturale come nel caso de *L'Infinito* o – più spesso – femminile, che metta in gioco la totalità dell'essere pensante-senziente già ingaggiata nell'idillio appena analizzato. La serena soluzione dell'io entro un sublimato spazio naturale resterà tuttavia un *unicum* nella produzione leopardiana, che per il resto farà sempre più i conti con un sentire di tipo tragico⁵³ specificantesi, nei primi idilli, soprattutto in un rapporto di definizione dello spazio dell'io come negativo dello spazio dell'altro.

Ne *La sera del dì di festa*, per citare un unico esempio, alla splendida levità lirico-ritmica che pare suggerire un possibile e sereno riempimento da parte della luna di ogni vuoto aereo ed esistenziale⁵⁴, tanto dello spazio quanto dell'io, succede una drammatizzazione della distanza tra il sentire del tu e quello dell'io. Il tu vive in perfetta sintonia esistenziale con lo spazio della natura nel suo valore serenante e nel suo valore protettivo che, implicito nella persistenza stessa, quieta, della luna nella osservazione

⁵⁰ Prete 2019, 33-34.

⁵¹ Mi trovo pertanto in disaccordo con Mengaldo quando afferma, non scendendo i due momenti dell'annegamento e del naufragio: "è il 'pensiero' non l'immaginazione a far naufragio nel tutto, come prima a crearsi, 'fingersi' i propri oggetti", leggendo pertanto in questa centralità della dimensione logica il punto di resistenza a una concreta interpretabilità del testo in senso romantico (Mengaldo 2006, 119).

⁵² Cfr. *Zib.* 143-144, 1 luglio 1820.

⁵³ Sul tragismo leopardiano nel suo carattere anti-hegeliano, impossibilitato per statuto a sciogliersi in sintesi, si veda Dolfi 1986, 11-42.

⁵⁴ Cfr. vv. 1-4; la luce del resto partecipa della natura fisica dei fluidi secondo la teoria newtoniana (cfr. Leopardi 2014, 958).

iniziale, si rende esplicito nel sonno tranquillo di lei ("Tu dormi che t'accoglie agevol sonno", v. 7). Il riutilizzo di quelle acquisizioni concettuali riguardo alla fruizione della natura da parte degli antichi, e, nello specifico, dell'idea che la natura abbia provveduto agli uomini la giusta luce in relazione ai loro bisogni⁵⁵, è qui nuovamente funzionalizzato come referente nascosto piuttosto che scopertamente e puramente metaforico, a differenza di quanto accadeva invece nelle prime canzoni. E proprio quel celato recupero vale a estremizzare il distacco tra l'io e il tu, perché l'io, nonostante sia il soggetto di una contemplazione notturna a cui il tu ha, in ottemperanza alla naturalità dell'esistere primigenio, chiuso gli occhi nel sonno, non ne assorbe la pacificazione, anche in virtù della propria non aderenza alle leggi della sospensione cosmico-notturna nel sonno. Mentre il tu gode dell'armonia come per diretta rispondenza, l'io, con movimento opposto a quello dell'innalzamento dello sguardo al cielo che non gli ha procurato alcun rinfranco, "per terra si getta" (v. 23) fremmente, come a polarizzare, anche spazialmente, la distanza. A specchiare lo spazio dell'io è solo il non-spazio di un suono, il canto di un artigiano "che riede a tarda notte" (v. 26) e che richiama alla memoria lo spegnersi di ogni voce umana nella ineluttabile trascorrenza del tutto, facendosi pertanto unico analogo possibile per il soggetto lirico che la "natura onnipotente" (v. 13) ha destinato alla consumazione nel pianto, senza illusione di trattenibilità. Solo a questo punto può compiersi un'immedesimazione, anche estensionale, di io e alterità antropocosmica nel comune destino di sparizione, quando, in uno spazio esteriore risemantizzato, a "posare" non è più la luna con moto riempitivo e affettivo ma la vita stessa, il tutto dell'esistenza che la natura (dal suo punto di vista) pone iterativamente, alla stregua dell'eterno posarsi lunare, ma che (dal punto di vista umano) è dalla natura posato puntualmente, una volta per tutte, con condanna a una inarrestabile cancellazione:

Tutto è pace e silenzio, e tutto posa
Il mondo, e più di lor non si ragiona.⁵⁶

Ne *Il sogno* si sperimenta invece un'apparente convergenza tra identità e alterità, ma possibile solo per spazializzazione lirica di una donna-assente⁵⁷. E la congiunzione è ulteriormente complicata dal fatto che lo spazio

⁵⁵ Cfr.: "la luce apre tra terra e cielo una comunicazione che provvede ai bisogni più essenziali della [...] vita" umana (*ivi*, 959).

⁵⁶ *La sera del dì di festa*, C, 51.

⁵⁷ Che si impone "in stato violento"; cfr. l'appunto *Del fingere poetando un sogno* che è precedente prosastico della lirica e in cui Leopardi scrive: "accade sognando, che

dell'io si caratterizza in negativo rispetto alla presentificazione dell'altro, diventando, in scambio, l'io il vuoto-assente (non più dunque vuoto-naturale) del pieno-presente dell'altro, come opportunamente intuito da Colaiacomo:

l'assenza è una forma poetica di presenza, e viceversa la presenza, l'io, è un riflesso dell'altro. [...] La tecnica della rappresentazione poetica del sogno sembra fondarsi principalmente su una inversione speculare delle parti. È la donna morta a chiedere all'io se è ancora vivo [...] ed è ancora la donna morta, dicendo "a me non vivi e ma più non vivrai" a prendere il posto dell'io [...]. Le parole del "simulacro", perfettamente identiche, quanto alla materialità dei significanti, a quelle che, nel tempo della narrazione, potrebbero essere dell'io, trasformano la coscienza del narratore [...] in un riflesso o eco della voce dell'altro.⁵⁸

Non nella rarefazione fluido-aerea dell'io trova dunque spazio l'altro, ma nel suo compiuto sperimentarsi come vuoto che già preannuncia quel farsi nullo dello spazio come ontologia dell'essere di cui si parlerà nel prossimo paragrafo.

1.3. L'ESSERE-NULLA DELL'IO

La presa di coscienza, da parte dell'io, del proprio essere-nulla è contestuale all'avvertimento primo dell'essere-luogo del nulla. Nel capitolo dedicato alla Terra del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* Leopardi ironizza sulla ricerca, trasversalmente caratterizzante le riflessioni di molti dei popoli primevi, del "punto di mezzo della [...] superficie" da loro abitata: i Greci, addirittura con intercessione di Giove come conveniva a materia tanto dirimente, individuarono il centro non solo dell'Ellade ma

quell'oggetto ci par vivo bensì, ma come in uno stato violento; e noi lo consideriamo come sventuratissimo, [...] e oppresso dalla somma sventura, cioè la morte; ma noi non lo comprendiamo bene allora, perché non sappiamo accordare la morte con la sua presenza" (*Argomenti e abbozzi di poesie*, in Leopardi 1969, 349). Ungaretti, nella lezione su "*L'Infinito*" e "*Il sogno*" [1946-1947], coglie in tale violenta emersione "la ragione stessa" della poesia di Leopardi, nella quale il mancato accordo tra presenza e assenza si farà talmente profondo da strutturare "i momenti lirici di tono più alto" che "sono in Leopardi metamorfosi di ricordo in sogno" (Ungaretti 2000, 976-979). Anche relativamente al rapporto tra io e spazio, a partire dagli idilli la ricerca di stanzialità da parte dell'io dovrà sempre fare i conti con l'assenza, dell'altro, del mondo o dello stesso io, recuperati in poesia attraverso uno stato onirico-immaginario.

⁵⁸ Colaiacomo 1995, 395.

della terra stessa nella città di Delfo; i latini consideravano Roma l'*ombelico* dell'Italia; nelle Sacre Scritture la ricerca si rivolse di nuovo all'individuazione del "centro del mondo", riconosciuto in Gerusalemme⁵⁹. Una tanto diffusa investigazione risponde, come suggerito dal divertito inciso leopardiano sull'inafferrabilità di tale punto⁶⁰, al primordiale bisogno dell'umanità di sapersi precisamente nel mezzo di ogni conosciuta estensione-orbitazione cosmica e provvidenziale. Quando tuttavia l'autore prorompe, in uno dei meno ragionativi e più lirici appunti zibaldoniani:

Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla,⁶¹

non solo la sottaciuta, e innata, spinta esistenziale e relazionale è la stessa, ma medesima è anche la flagranza autoreferenziale della avvertita centralità. L'occupazione del centro si fa però, da ragione e garanzia della certezza dell'esserci, accorgimento immediato e sgomentante che, nel porre l'essere centrico, ne depone contestualmente e dialetticamente l'integrità-centricità. L'essere "nel mezzo" del nulla comporta infatti, in diretta conseguenza, la negazione dell'essere stesso ("un nulla io medesimo"), con rivalorizzazione dell'errore segnalato nel *Saggio* a livello non retorico o strutturale ma intrinseco all'attuarsi stesso dell'esistere dell'io: quella sfera dell'esperire propria dei primitivi, pre-sapienziale e totalmente demandata alla dimensione sensoria, costituisce infatti il *punctum* unico di resistenza, e anche di dicibilità dell'annientamento. Resistenza dell'essente alla disgregazione dell'ente, dicibilità del farsi nulla attraverso il suo farsi contemporaneamente percezione: *spavento*, *soffocamento*, *sensazione* (percezione che si giustappone, come a correggerla immediatamente, a una *considerazione* di tipo razionalistico).

La concezione leopardiana del nulla, da questa prima evidenza esperienziale, andrà sempre più complicandosi per specificarsi, da una parte, nel suo valore oggettivo e ontologico assertivamente individuato a partire dall'estate del 1821⁶², dall'altra – che è quella che qui ci interessa e che è anticipata dal pensiero zibaldoniano citato – nei suoi contraccolpi sentimentali ed esistenziali. In questa seconda accezione il nulla è, relati-

⁵⁹ In Leopardi 1988, 796.

⁶⁰ Cfr.: "Punto veramente misterioso!" (*ivi*, 804).

⁶¹ *Zib.* 85.

⁶² Cfr.: "Il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla. Giacché nessuna cosa è assolutamente necessaria, cioè non v'è ragione assoluta perch'ella non possa non essere o non essere in quel tal modo" (*Zib.* 1341, 18 luglio 1821).

vamente al tempo, ciò da cui l'essere proviene e l'unica fine, ateleologica, a cui tende, come diffusamente argomentato dagli studi di Severino⁶³. Antonella Del Gatto, tuttavia, coglie acutamente che

non fu tanto l'irreversibilità del tempo a sconvolgere l'immaginazione e la sensibilità creativa di Leopardi [...]. Ciò di cui egli non seppe farsi una ragione fu piuttosto il contrario: la fissità dell'oggetto nel presente, la cristallizzazione del tempo nello spazio e dello spazio nel tempo, che è quanto dire la relatività – percepita nella materia – delle categorie spazio-temporali.⁶⁴

E la studiosa cita a tal proposito un frammento della *Vita abbozzata di Silvio Sarno* che vale la pena riportare anche in questa sede:

mio dolore in veder morire i giovini [...] allora mi parve la vita come quando essendo fanciullo io era menato a casa di qualcuno per visita ec. che coi ragazzi che v'erano intavolava ec. cominciava ec. e quando i genitori sorgevano e mi chiamavano ec. mi si stringeva il cuore ma bisognava partire lasciando l'opera tal quale nè più nè meno a mezzo e le sedie ec. sparpagliate e ragazzini afflitti ec. come se non ci avessi pensato mai, così che la nostra esistenza mi parve veramente un nulla.⁶⁵

Relativamente allo spazio, pertanto, il nulla non è semplice negazione dell'esistere ma luogo in cui essere e non-essere possono sperimentare una forma di (sia pur dialettica) compresenza (o di co-assenza): come le sedie si fanno metafore agghiacciate nel loro mero significante svuotato del referente significativo – la vita – ma pure di quello in qualche modo nude testimoni, anche l'io avverte l'"in-essere"⁶⁶ del nulla entro il suo spazio d'esistenza. Anticipando l'esistenzialismo heideggeriano, Leopardi è infatti collocabile, secondo la illuminante lettura di Zaccaria⁶⁷, in quel momento della filosofia occidentale in cui avviene il superamento della dicotomia metafisica tra un nulla come non-essere e il nulla come

⁶³ Severino torna più volte su questo concetto nei suoi saggi leopardiani, si cita perciò solo a titolo di esempio un passaggio da *Il nulla e la poesia*: "Il dolore e ogni cosa esistente sono nulla perché si annullano, cioè *diventano* nulla e, diventati nulla, sono nulla [...]. Le cose esistenti sono nulle perché il divenire appartiene alla loro essenza" (Severino 2005, 24). La lettura severiniana del nulla leopardiano è tuttavia dibattuta, si veda il capitolo *Ridere del nulla* in Felici 2006.

⁶⁴ Del Gatto 2001, 37.

⁶⁵ In Leopardi 1995c, 71-72.

⁶⁶ Cfr. Zaccaria 2008, *passim*.

⁶⁷ Che intende superare proprio l'interpretazione di Severino di un nulla leopardiano emergente dalla questione dell'"ente in balia del cosiddetto divenire" (cfr. Zaccaria 2008, 63).

essere-qualcosa, quel momento cioè in cui "si nasconde il presagio del tratto originariamente scismatico dell'essere"⁶⁸:

è smarrito e stupito, quest'uomo, poiché s'accorge d'essere prossimo, intraneo al nulla e, al tempo stesso, fermamente radicato nel fulcro della sfera d'integrità dell'essente. Egli è allora l'estraneato, aderente latore di quell'unico nulla da cui flagra e si stanza l'"esistenza universale" – un nulla, dunque, irriducibile alla negatività dell'annientamento, ma anche alla positività dell'effettuazione.⁶⁹

Per quanto infatti spazio e tempo siano entrambi, "medesimamente", in senso anti-metafisico, puri "accidenti delle cose" e cioè non siano "in sostanza altro che idee, anzi nomi", tuttavia, laddove "il tempo è un modo o un lato del considerar la esistenza delle cose", e cioè a posteriori rispetto alla loro emersione dal nulla, lo spazio invece è "un modo, un lato, del considerar che noi facciamo il nulla"⁷⁰, come cioè immantinente ospite dell'essere:

Però il nulla è necessariamente luogo. È dunque una proprietà del nulla l'esser luogo: proprietà negativa, giacché anche l'esser di *luogo* è negativo puramente e non altro. [...] Dove è nulla quivi è spazio, e il nulla senza spazio non si può dare.⁷¹

In quanto radice della possibilità dello spazio e del poter-essere delle cose, il nulla dunque è luogo insieme del non-essere e della potenza d'essere, e l'io che con esso si misura, spostandosi dal piano della cognizione a quello lirico del sentimento, fa esperienza diretta, allo stesso modo, di una doppiezza tra il percepire e il percepirsi come essere naturale e senziente (che pure non è un nulla), e la consapevolezza epifanica del proprio essere consustanziato di nulla.

Nella canzone dedicata *Ad Angelo Mai*, che è del gennaio del 1820, l'ipotiposi del nulla assomma in sé ossimoricamente l'entità umbratile e immota (la sfera cioè del non-essere) alla *solidità* corporeo-tangibile (la sfera dell'essere), assicurante, quest'ultima, proprio la dicibilità lirica del nulla in termini di risentimento sensibile e sentimentale (cfr. il dativo etico "a noi", oltre agli elementi visivi); mentre di contro il mondo concreto, proprio al cospetto del nulla, mischia i propri caratteri di realtà con una derealizzazione annichilente:

⁶⁸ *Ivi*, 25-26.

⁶⁹ *Ivi*, 50.

⁷⁰ *Zib*. 4233, 14 dicembre 1826.

⁷¹ *Ibidem*.

[...] a noi presso la culla
Immoto siede, e su la tomba il nulla.⁷²

[...] Ombra reale e salda
Ti parve il nulla, e il mondo
Inabitata spiaggia.⁷³

L'essere-spazio dell'io nell'essere-luogo del nulla, allora, pertiene ai domini di una compresenza contraddittoria di esistente e non esistente che viene a complicarsi e a esacerbarsi, a partire dal 1823, sulla scorta dei frutti filosofici e poetologici di quel nuovo mutamento nel pensiero leopardiano – e del conseguente periodo di silenzio lirico –, quando proprio la contraddizione, nella totale negazione del *principium individuationis* della logica classica⁷⁴, diventa unica caratteristica statutaria predicabile relativamente all'"università dei viventi", votata a un desiderio di felicità *per natura* irrealizzabile⁷⁵.

L'esperienza lirico-sensoria del non-esistente si trasforma allora da percezione costernante in vero e proprio sentimento dell'essere-nulla; il ritrovarsi sbalzato fuori dalla vita e proiettato "nel mezzo del nulla" si trasforma da epifania eteronoma, quasi riproposizione di una primordiale e irrazionale contemplazione astrale, in slancio poeticamente e autarchicamente proiettivo: nasce così il *Coro dei morti* che apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Nella lirica, che trascende totalmente la funzione dialogico-mimetica intratestuale, l'azzardo della spazializzazione dell'io in personaggio compie quell'anti-leibniziano "salto" che "v'abbisogna" per "varcare" il confine tra "l'esistenza" e il "nulla"⁷⁶: l'io si tenta ora nella pura voce di una coralità che, proprio dal mezzo del nulla, canta. La stessa dimensione corale si lega, oltre che al concreto referente delle mummie⁷⁷, al superamento di una spazializzazione entro i limiti individualizzanti dell'esistente, dal momento che

solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, [può] essere senza limiti [...]. Pare soprattutto che l'individualità dell'esistenza im-

⁷² *Ad Angelo Mai, C*, 18.

⁷³ *Ivi*, 19.

⁷⁴ Che fino al settembre 1821 restava "l'ultimo principio del raziocinio" (*Zib.* 1627, 4 settembre 1821).

⁷⁵ Cfr. *Zib.* 4129, 5-6 aprile 1825, e 4099-4100, 3 giugno 1824.

⁷⁶ *Zib.* 1637, 5-7 settembre 1821; cfr. anche *Zib.* 1658, 9 settembre 1821.

⁷⁷ Referente pure necessario non solo in relazione all'economia narrativa, ma anche per ancorare il salto a un dato corporeo di realtà, e funzionalizzarlo in senso immaginativo-fantastico e non novalisianamente metafisico.

porti naturalmente una qualsivoglia circoscrizione, di modo che l'infinito non ammetta individualità.⁷⁸

La dimensione onirica del testo fa dei morti una visitazione fantasmatica che, a differenza di quella de *Il sogno*, in cui alla morte si guarda ancora dal punto di vista dei viventi, impone ora, compiuto il salto e, soprattutto, avvertita l'intrinseca adesione di essere e non-essere, una dislocazione prospettica che dal nulla osserva la vita e la priva di ogni stanzialità e individuazione nominativa ("Che fu quel punto acerbo / Che di vita ebbe nome?", vv. 21-22): la inchioda cioè nuovamente a un confronto identitario con la (non)spaziabilità (cfr. "punto") del nulla⁷⁹.

Il risorgimento che, dopo la sintesi gnomica di *Pepoli*, dà l'avvio secondo Bigongiari alla "seconda parte" dei *Canti*, "la parte cioè del canto come memoria, come immagine 'rimembrata' dopo che l'io tentato come personaggio, e il personaggio tentato come io, sono ambedue morti"⁸⁰, mi pare valga come rinascita non tanto dopo la morte annunciata dell'io-*Consalvo* quanto proprio dopo la morte-nulla esperita nel *Coro dei morti*, il cui canto, da voce dell'alterità, si fa ermeneuticamente voce di quell'io che esprime in trasognamento la propria sub-stanziale nullità. Si tratta insomma di un rientro nella vita di un'esistenza che sa ormai l'essere e il non-essere non solo inscindibilmente legati, ma soprattutto reciprocamente necessitanti perché si tenti ancora un farsi-spazio del soggetto. Soggetto quanto mai dimidiato, che oltre e in virtù della percezione scismatica del proprio essere ontico, della propria resurrezione alla vita solo come essere-scisso, sperimenta relativamente all'esistenza una nuova forma di dialettica tra l'"arido vero" di una noia annichilente e il recupero della vita nel suo pulsare sentimentale, sia pure tutto concluso in *souffrance* universale. E si tratta di una dialettica che, se da un punto di vista filosofico, come dimostrato da Ferrucci, pure riesce ad addivenire a una forma di "matrimonio", di "convergenza e interazione" delle "due istanze [*scilicet* ragione e immaginazione-sentimento] parimenti insopprimibili"⁸¹, da un punto di vista propriamente poetico si erge invece ad insolubile "antitesi tragica dell'esistere". Un'antitesi, secondo Anna Dolfi, statutaria nel suo negarsi "sempre all'assorbimento

⁷⁸ *Zib.* 4178, 2 maggio 1826.

⁷⁹ Anche l'abdicazione alla dimensione memoriale da parte della morte vale a de-realizzare, ma in prospettiva temporale, la vita nel suo punto più fortemente resistenziale: quello della combinazione affezione-ricordanza.

⁸⁰ Bigongiari 1976, 17.

⁸¹ Ferrucci 1987, 25.

conciliativo per ergersi inversamente come punto polare della risoluzione definitiva"⁸².

Anche la possibilità per l'io di farsi spazio vive allora in stato scismatico e desultorio tra la (non)stanzialità della *conditio* di morte-in-vita e un possibile ritorno al sentire vitale in stato relazionale con il mondo e l'altro nuovamente vigente, ma a sua volta entro le maglie di rapporti contrastivi. Nel tentativo identificativo-relazionale con lo spazio dell'altro, messo in scena in *A Silvia*, l'antitesi ontica primaria tra essere e non-essere non solo complica i rapporti con un tu a sua volta scisso (Silvia vivente e Silvia morta) ma struttura il testo stesso con moltiplicazione oltre che dei piani temporali e mnestici anche dei piani spaziali e del loro connettersi-disconnettersi comparativo. A differenza di quanto accadeva ne *Il primo amore* e ne *Il sogno*, in cui all'assenza presente della donna si opponeva una possibilità di presentificazione anche corporea e tangibile di lei in sogno, con lo spazio dell'io annullato (in vuoto naturale o esistenziale) in virtù dell'accoglimento dell'altro, qui il recupero onirico-memorale di Silvia si compie nel palesamento già iniziale non solo della sua assenza ("*quel tempo di tua vita mortale*", v. 2)⁸³ ma anche di una non possibile presentificazione di lei, nemmeno nella finzione del ricordo dell'io: è a lei che si chiede paradossalmente di ricordare il tempo passato della sua vita. Lo spazio dell'altro, collocandosi in un passato non più recuperabile nemmeno dal sogno lirico, si assenteizza persino come simulacro memoriale, non assicurando più neanche la vigenza dell'illusione viva se il semblante di lei è tutto declinato al passato (come accade anche per la figura di Nerina ne *Le ricordanze*). La scissione spaziale ed esistenziale non è più allora tra uno spazio dell'io e uno spazio del tu ma si sdoppia ulteriormente, in relazione ai piani temporali, in spazio dell'io nella propria *rêverie*; spazio dell'altro nella *rêverie* dell'io; spazio nell'oggi dell'io; (non)spazio nell'oggi dell'altro. La domanda retorica che occupa interamente la prima strofe ("*Silvia rimembri ancora...*", v. 1) consuma una inconciliabilità relazionale di io e tu nello spazio del ricordo dell'io, sebbene costruisca, sottotraccia, una possibilità positiva di rispecchiamento di io e tu nello spazio negativo *dell'oggi*: si suggerisce qui infatti, nel *nunc* del farsi lirico, una sorta di congruenza (in)esistenziale tra la nullificazione dell'io che tenta di recuperarsi attraverso l'impossibile resurrezione

⁸² Dolfi 1986, 31.

⁸³ Cfr.: "«Cadesti», momento conclusivo della storia [...], non è nient'altro che l'anefatto catastrofico [...] di tutto il canto" (Colaiacono 1992, 141).

immaginifica dell'altro, e la nullificazione dell'altro impossibilitato a rinascere anche solo come fantasma di sé.

Nella seconda e terza strofe si propone invece un rispecchiamento di io e tu, nello spazio del ricordo, in virtù di un comune passato stato di pacificazione illusa con il reale, corrispondente per Silvia con l'attiva *tessitura*⁸⁴ immaginifica di un futuro radioso e per l'io con la regressione contemplativa ma illusoriamente partecipata di fronte al dispiegarsi della natura, quasi come fosse la trama dell'"opra" di lei⁸⁵. Il verso 31 ("quando sovviemmi di cotanta speme"), nella quarta strofe, apre però, nell'immediatezza del sorgere dell'esistenza presente dell'io nel ricordo, il momento della rottura tra spazio dell'io e non-spazio dell'altro nell'oggi, parzialmente colmata da una possibilità di relazione tra la morte di lei alla vita e la morte dell'io alla speranza di felicità nella sesta e ultima strofe (vv. 49-59). La coincidenza tuttavia si spegne nella conclusione, uno dei momenti più assertivamente spazializzati dell'intera opera leopardiana:

All'apparir del vero
Tu, misera, cadesti: e con la mano
La fredda morte ed una tomba ignuda
Mostravi di lontano.⁸⁶

La tomba indicata da lontano dal fantasma del ricordo, che ora si presentifica solo a una distanza incolmabile, è allora non solo "immagine" del "destino" dell'io⁸⁷, ma anche liricamente rappresentativa di quel punto polare fatalmente e assolutamente antitetico, ancora unione di essere e non-essere, di cui parla Anna Dolfi relativamente al tragismo leopardiano in ambito anche conoscitivo: "nella modalità di una doppia dialettica, restituzione della tesi all'antitesi più che ritorno hegeliano dall'antitesi alla tesi, si muove la tensione gnoseologica e ideologica di Leopardi"⁸⁸. L'assolutezza antitetica della tomba lontana è data proprio dall'impossibilità di una riconciliazione dello spazio dell'io e del tu nel presente, di

⁸⁴ Ma la tela, come ribadisce D'Intino, è già "faticosa". Cfr.: "l'aggettivo rimanda [...] a una condizione postedonica. Così come negli occhi 'fuggitivi' è adombrata la caduta futura" (D'Intino 2019, 207, *passim*).

⁸⁵ L'interpretazione proposta da Colaiacomo del sintagma "menavi il giorno" come metafora cosmica varrebbe allora anche a sottolineare questo stato passato di serena antropocosmia contemplativa (cfr. Colaiacomo 1992, 142).

⁸⁶ *A Silvia*, C, 78.

⁸⁷ Cfr. Colaiacomo 1995, 400.

⁸⁸ Dolfi 1986, 31.

un ritorno cioè spazializzato dell'*antitesi* tu-morta nella *tesi* io-vivo come immagine anche solo oniricamente sostanziata.

Anche ammettendo, con D'Intino – a cui si rimanda per la mirabile interpretazione del canto e per la dettagliatissima ricostruzione delle fonti –, il prodursi di Silvia in "visione" (o "immagine onirica"⁸⁹), la sua presentificazione in quanto tale, è – sempre secondo D'Intino – solo nel suo risorgere (stante l'accostamento Silvia-astro che, acquisizione critica già assodata, lo studioso ribadisce) come "barlume" nel finale del testo:

Come *Lo spavento notturno* e come Kubla Khan, anche *A Silvia* è una visione; una visione che diventa, al pari che nel rito, *operativa*. Silvia, identificata con la speranza [...] risorge nel finale come un *barlume* di quella luna piena che era stata ("quando beltà splendea", v. 3).⁹⁰

Ma si tratta, e D'Intino ben lo mette in luce, di una resurrezione in *eidolon* che, come ne *Il risorgimento*⁹¹, vive esclusivamente nelle maglie della poiesi, e dunque in via quanto mai precaria e "parziale"⁹², e, soprattutto, facendosi specchio, di nuovo, di quell'"antitesi tragica dell'esistere", di quella contraddizione di cui si è detto: Silvia rappresenta insieme caduta e rinascita, "veleno" e "antidoto"⁹³.

1.4. LA REVERSIBILITÀ LIRICA DELLA NULLIFICAZIONE

La consapevolezza della nullificazione dell'io, e del tu anche, ha tuttavia una possibilità di reversibilità, ma tutta meta-lirica. Scrive Bigongiari in merito all'ultima fase creativa:

⁸⁹ D'Intino 2019, 258.

⁹⁰ *Ivi*, 270.

⁹¹ Cfr.: "La lontananza di Silvia dalla 'fredda morte' e dalla 'tomba ignuda' è segno che la *psyche* si è distaccata dal luogo ove il corpo [...] si è completamente consumato, [...] per vivere un'altra vita come *eidolon*, o immagine poetica attiva. La 'premessa' di *A Silvia* è infatti nella storia dell'io raccontata dai *Canti*, un rinascere della facoltà poetica, che Leopardi rappresenta, in un cantabile 'allegretto' nel *Risorgimento*" (*ivi*, 139).

⁹² Come accade anche ne *Lo spavento notturno*, archetipo di *A Silvia* proprio in merito alla rappresentazione della caduta e della rinascita: "L'idillio [scilicet *Lo spavento notturno*] [...] rappresenta l'evento archetipico della caduta e al tempo stesso il processo poetico di ricostituzione, attraverso la parola poetica, di quell'interezza che è andata distrutta; processo lento e difficile, anzi impossibile, se non attraverso una forma sostitutiva, parziale, e frammentaria, che ha preso il posto del tutto" (*ivi*, 267).

⁹³ *Ivi*, 250.

il cosiddetto realismo leopardiano [...] è non altro che questo consolidarsi, sul valico tra finito e infinito, ormai percorribile nei due sensi, di queste figure che realizzano la finzione *in praesentia* nella mente come erme o immagini più o meno statiche segnalanti il cammino che mantiene il suo senso reversibile finché la morte, una volta entrati nella zona della morte (cioè caduta la speranza), è solo vagheggiata, e da essa si può tornare, col canto, nel canto: cioè può tornare il poeta alla sua tematica vitale e non ancora estinta, anzi arricchita da questo accresciuto émpito.⁹⁴

La poesia dell'ultimo Leopardi vive tutta di questo ritorno possibile e iterato dall'esperienza della morte a una riconquista dell'esperienza della vita, a un rinnovato palpito sentimentale che, già avvertito ne *Il risorgimento* ma in tono residuale e consolatorio (cfr. vv. 149-152), conquista ora lo *status* solenne (ritmicamente e lessicalmente oltre che concettualmente) di

Dolcissimo possente
Dominator di mia profonda mente.⁹⁵

Il luogo dell'io, che da deserto per il tramite del ritrovato *ubi consistam* amoroso si trasforma in "lieto giardino" (v. 35), è però un luogo tutto interiore, e squisitamente lirico: la nuova resurrezione del soggetto non si compie in conquista estensionale del mondo e il suo *esser-ci* si fa, in senso propriamente heideggeriano, non un insistere fattuale e relazionale in un luogo ma la mera consapevolezza del proprio aver-luogo⁹⁶. Consapevolezza fatta salda da quel "possente dominator" che, per quanto conosciuto come "sogno", pure resiste di fronte al vero perché a esso "s'adegua", ne prende la consistenza corporea, ne sostituisce i domini di realtà⁹⁷, in un rapporto dinamico-dialettico tra sogno e verità che, lungi dal trovare una sintesi risolutiva, fissa ora l'uno (*Pensiero dominante*) ora l'altro (*Aspasia*) dei due momenti e dei due spazi come stati esperienziali diversi e complementari dell'esserci, reciprocamente necessitanti quanto l'essistere e il non-essistere lo sono per una definizione ontologica dell'io. L'antitesi dunque resta, ma perde il suo carattere di assoluta polarizzazione negativa e anche lo stato disgregativo dell'essere si cerca in riagggregazione, ma riagggregazione possibile ed evidente solo a livello meta-autoriale, come sottolineato da Bigongiari.

⁹⁴ Bigongiari 1976, 37-39.

⁹⁵ *Il pensiero dominante*, C, 93.

⁹⁶ Cfr. Zaccaria 2008, 89-96.

⁹⁷ Come già nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*.

Anche il ritorno della realtà, in *Aspasia*, dopo l'illusione amorosa, se pure uccide l'immagine idealizzata della donna, non ne impedisce il ritorno ipostatizzata in "cara larva" memoriale (v. 73), e, soprattutto, non derealizza l'io che si fa oggetto della propria *rêverie*, si autocontempla nel proprio esserci resistenziale e vagamente vendicativo, nel proprio restare lirico persino oltre il destino di sparizione di ogni cosa⁹⁸:

[...] Che se d'affetto
Orba la vita, e di gentili errori,
È notte senza stelle a mezzo il verno,
Già del fato mortale a me bastante
E conforto e vendetta è che su l'erba
Qui neghittoso e immobile giacendo,
Il mar la terra e il cielo miro e sorrido.⁹⁹

La paura primitiva dell'estinzione astrale è qui chiaramente usata in chiave metaforica e paradossale, che ne spegne il portato terrorizzante con l'opporle una resistenza coscienziale di indolenza sdegnata, valida perciò a correggere in senso sarcastico quella grandezza di spirito che, fin dallo pseudo-Longino, è lo stato proprio dell'uomo di fronte al sublime.

Ne *Il tramonto della luna*, al contrario, lo spegnimento dell'astro recupera in toto il germe angosciante di una minaccia ferale per costruirsi, secondo Ungaretti, come contemporaneo, e romantico, "mito del perire":

C'è nella poesia una grande pausa cosmica: quel momento nel quale, già tramontata la luna, non è ancora sorto il sole: è un momento di sospensione spaventosa.¹⁰⁰

E se anche subito dopo ("tosto", v. 56) si appressa una nuova "alba" (v. 57) e "tutto, naturalmente, poeticamente si rinnova"¹⁰¹ in vichiana ciclicità, pure la sparizione "resta" liricamente fissata in immagine assoluta e spaziale, non cioè nei termini di un indicato destino di consumazione cronica, come nei filosofici *Cantico del gallo silvestre* e *Frammento di Stratone di Lampsaco*, ma nell'*hic et nunc* della *rêverie* cosmica (cfr. vv. 12-28). È un "intuizione [...] resa disperata dalla potenza del sentimento"¹⁰²,

⁹⁸ Al contrario, in *A se stesso* (C, 102) la consapevolezza del vero, della intrinseca commistione di essere e noia (nulla), dell'"infinita vanità del tutto", si fa auto-celebrazione funebre dell'io morto alla vita.

⁹⁹ *Aspasia*, C, 106.

¹⁰⁰ *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi* [1937], in Ungaretti 1974, 351.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

dall'assolutizzazione, propriamente romantica, della sensazione soggettiva in stato decisivo dell'essere, che nuovamente compie il salto spaziale "nel mezzo" del nulla-buio. Qui il futuro di sparizione che tocca in sorte a ogni cosa non è gnomicamente predicato ma cantato nell'attimo stesso del suo (pre)compirsi esperienziale, del suo collocarsi presente come estrema e reciproca estraneità tra lo spazio dell'essere ("sede") e quello dell'io:

Che a se l'umana sede,
Esso a lei è veramente è fatto estrano [...].¹⁰³

Tanto in *Aspasia* quanto nel *Tramonto della luna* il timore antico per la caduta-spegnimento astrale è ripreso dunque in via quanto mai indiretta, come immagine di secondo grado: è similitudine, nel primo caso, di una vita senza affetti e illusioni, e, nell'altro, della fine della giovinezza. Ciononostante, e, anzi, proprio in virtù della capacità dell'immagine metaforica di isolarsi in senso semantico-valoriale indipendente, l'errore è liricamente caricato di una nuova potenzialità insieme ragionativa e sentimentale¹⁰⁴: è la dimensione sentimentale dell'io, infatti, che ora pone il soggetto al di qua della sparizione, nel finito della *praesentia* vitale, se lo àncora a uno stato emotivo – poco importa se amoroso o disdegnoso – in resistenza all'"arido vero" di cui pur egli resta razionalmente conscio; ora lo proietta al di là di essa, nel nulla di un'*absentia* già devitalizzata, se lo slega da ogni sentire e lo abbandona in stato di noia, di non-sensibilità, sempre di fronte all'amara verità del tutto in non-finalistica trascorrenza.

¹⁰³ *Il tramonto della luna*, C, 122.

¹⁰⁴ Che superano ora ogni rapporto oppositivo e si uniscono, oltre che a livello teorico (cfr. Ferrucci 1987), entro lo stesso farsi poetico.

2.

FENOMENOLOGIA DELLE SPAZIALIZZAZIONI DELL'IO NELLE "OPERETTE MORALI"

Le *Operette morali* – dialogiche quasi per statuto e nelle quali, come messo in luce da Liana Cellerino, nessuna “maschera” può farsi portavoce definitiva o esaustiva del punto di vista autoriale¹ – costituiscono un campo d’indagine preferenziale per una prospettiva che intenda cercare i modi in cui i personaggi, attraverso le loro sole voci, mancando quasi del tutto cornici narrative o supporti didascalici, costruiscano e si costruiscano uno spazio scenico, o un vero e proprio spazio d’esistenza, che è necessariamente relazionale perché quasi esclusivamente dialogico. Fin qui, tuttavia, nulla di nuovo: già Floriana Di Ruzza ha convincentemente argomentato su come i personaggi delle *Operette*, col loro mero comparire in quanto nomi, “prendano forma in un presente assoluto e definiscano lo spazio della rappresentazione”². La mia analisi ha invece come obiettivo quello di tentare di indagare, attraverso le diverse spazializzazioni fenomeniche proprie dei singoli testi presi in esame, i presupposti fenomenologici di questi spazi, scenici ed esistenziali, in cui i personaggi si attuano o prendono parola, anche nei casi di testi affidati alla voce di un narratore esterno, e in che modo questi presupposti rispondano alla *Lebenswelt* propria dell’autore stesso, cioè a una dimensione relazionale tra io e mondo verificata a livello fisico e sensibile oltre che razionale, e che si regge su un contraddittorio, complesso e precario bilanciamento tra spinte vitali e appropriative e forze mortifere e dispersive.

Come la narrazione, e la conseguente possibilità di una definizione del mondo e del sé, sono soggette a continui meccanismi di differimento

¹ Cellerino 1995, rispettivamente, 317 e 313.

² Di Ruzza 2010, 154.

contraddittorio³, anche lo spazio d'esistenza dei personaggi (e dunque, per traslazione, dell'io) si costruisce nei testi attraverso costanti opposizioni di tensioni, spinte, forze. La scelta di applicare un'impostazione fenomenologica all'analisi di tali spazi, che saranno indagati sulla scorta della macrocategoria interpretativa pouletiana dell'essere centrico-circonfrenziale⁴, è scaturita, più che da ragioni estrinseche e teoriche, da una suggestione tutta leopardiana, datami passo dello *Zibaldone* su cui si è già riflettuto nel primo capitolo:

Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla.⁵

Come ho sottolineato nel precedente capitolo, l'essere "in mezzo al nulla", se risponde sempre alla medesima spinta io-centrica, implica però la negazione dell'essere stesso ("un nulla io medesimo"), mentre il perno di resistenza e dicibilità alla/della sparizione risiede solo nel risentimento sensibile che essa provoca (cfr.: "Io mi sentiva come soffocare"): la dicibilità del nulla è cioè possibile, come si è già detto, solo attraverso il suo farsi contemporaneamente percezione.

In tal senso la *Lebenswelt* leopardiana⁶, per quanto continuamente minacciata dalla sparizione e dal silenzio, paga tuttavia il suo debito derivativo nei confronti di un archetipico e irrinunciabile sentimento proiettivo dell'esistere nello spazio che è fenomenologicamente individuabile nella centricità entro un'estensione circolare, come messo in luce da George Poulet ne *Le metamorfosi del cerchio*. Scrive Poulet a tal proposito:

La forma del cerchio è [...] la più costante tra quelle per mezzo delle quali riusciamo a rappresentarci il luogo mentale o reale in cui ci troviamo e a collocarvi quello che ci circonda o quello di cui ci circondiamo. Semplicità, perfezione, applicazione continua e universale ne fanno la prima di quelle forme privilegiate che si ritrovano in fondo a tutte le fedi e che servono da principio di struttura a tutti gli spiriti.⁷

³ Contraddittorietà presente anche nelle *Operette* diegetiche o monologiche; a tal proposito mi permetto di rimandare a Di Nardo 2023, in cui si analizza l'intreccio delle voci nella *Storia del genere umano* e nel *Cantico del Gallo silvestre* per provare l'instaurarsi di cortocircuiti polifonici anche in testi formalmente affidati a una sola voce.

⁴ Cfr. Poulet 1971.

⁵ *Zib.* 85.

⁶ E uso il termine husserliano per sottolineare la declinazione sensibile e pre-razionale dell'avvertimento primo e irriducibile della propria esistenza nel mondo e del rapporto io-alterità; cfr. Husserl 2015, *passim*.

⁷ Poulet 1971, 9.

E i "cambiamenti di significato a cui essa non ha mai cessato di prestarsi" nella storia del pensiero umano occidentale tracciano, nell'analisi poulettiana, la storia delle "mutazioni" del "modo con cui gli individui si rappresentano [...] il sentimento delle loro relazioni interne ed esterne, la loro coscienza dello spazio e del tempo"⁸. *In primis* usata come metafora per abbracciare e sciogliere le proprietà contraddittorie dell'essere divino (di un Dio come centro dell'universo e dell'anima umana e insieme circonferenza che tutto accoglie), la simbologia del cerchio non ha più smesso, come convincentemente dimostrato dall'amplissima esemplificazione che va dal medioevo al Novecento, di emblemizzare il rapporto dell'uomo con il mondo circostante, nella duplice e non sempre scambievolmente rispondente direzione effusivo-eccentrica e infusivo-concentrica.

Nel caso leopardiano la percezione della propria centricità che, come si è visto, resiste anche alla caduta di ogni appiglio referenziale e relazionale nel continuare ad avvertirsi l'io "nel mezzo", sia pure solo di un nulla (ma su questo si tornerà in conclusione), pone e preme inevitabilmente l'uomo, anche il più disilluso, come si vedrà nell'esemplificazione, verso la ricerca di un equilibrio esistenziale e relazionale tra sé e mondo nelle due direzioni *centrica* di appagamento del desiderio del piacere ed *eccentrica* di proiezione di tale desiderio verso la conquista del piacere, entrambi generati dalla medesima propulsione prima, naturale, essenziale, inalienabile e "senza limiti":

La somma della teoria del piacere, e si può dir della *natura* dell'animo nostro e di qualunque vivente, è questa. Il vivente si ama *senza limite* nessuno e non cessa mai di amarsi. Dunque non cessa mai di desiderarsi il bene e si desidera il bene senza limiti. Questo bene in sostanza non è altro che il piacere. Qualunque piacere, ancorché grande, ancorché reale, ha limiti. Dunque nessun piacere possibile è *proporzionato ed uguale* alla misura dell'amore che il vivente porta a se stesso. Quindi nessun piacere può soddisfare il vivente. Se non lo può soddisfare, nessun piacere, ancorché reale astrattamente e assolutamente, è reale relativamente a chi lo prova. Perché questi desidera sempre di più, giacché *per essenza* si ama, e quindi senza limiti.⁹

Analizzando il lessico di tale brano, si può facilmente evidenziare come l'amor proprio, in quanto stato "di natura" *essenziale* dell'animo di tutti i viventi, e in quanto vigente in stato di soddisfacimento solo ed esclusivamente se riceve dall'esterno una risposta "proporzionata ed eguale"

⁸ *Ivi*, 9-10.

⁹ *Zib.* 646-648, 12 febbraio 1821 (corsivi miei).

alla propria richiesta, sia definito in termini scientifici che richiamano quelli altrove utilizzati da Leopardi per identificare lo stato inerziale dei corpi nell'universo¹⁰: "legge di natura", la "forza d'inerzia" è quella forza in virtù della quale un corpo resiste illimitatamente "alla mutazion" del proprio stato con forza "contraria ed eguale"¹¹ all'azione ricevuta da un altro corpo, resiste cioè nella misura in cui la forza ricevuta è "proporzionata ed uguale" a quella del proprio stato inerziale in una somma di forze nulla. Stante l'amor proprio come massa inerziale, l'agire dell'uomo è pertanto retto da questa prima forza che si declina, come si accennava, nelle due direzioni interiore ed esteriore di ricerca *centripeta* e auto-riflessiva (*amarsi* e *desiderarsi*) e di ricerca *centrifuga* del piacere che, nel suo stesso configurarsi come desiderio, è collocato fuori dai domini dell'essere centrico, nella dimensione eccentrica e relazionale.

E rimando direttamente ai concetti di forza centripeta e forza centrifuga, oltre che di forza d'inerzia, non a caso: proprio in relazione all'agire contrastivo e mutuamente necessitante delle prime due forze e all'unico moto primo dell'esistere individuato dalla terza, tutte alla base della rivoluzionaria teoria fisica di cui Newton ha fatto dono all'umanità¹², si delinea infatti la fenomenologia del porsi dal parte del personaggio-io, e non solo nelle *Operette*, in rapporto con lo spazio-mondo. Se è assodato ormai dalla critica¹³ che il sistema copernicano implichi e agisca, soprattutto nelle *Operette*, sulla critica leopardiana all'antropocentrismo e sul palesamento delle idiosincrasie proprie del rapportarsi dell'uomo post-copernicano con lo spazio, non mi pare sia stata oggetto d'indagine la presenza del sistema newtoniano nella costruzione dello spazio dei personaggi leopardiani – e in generale della relazione io-spazio – nelle *Operette*, come anche nei *Canti* e in tutto il pensiero leopardiano¹⁴.

¹⁰ Ancora in *Zib.* 893, 30 marzo - 4 aprile 1821, Leopardi scrive che l'amor proprio è il "solo *mobile* possibile delle azioni e desideri dell'uomo e del vivente", e in *Zib.* 1458, 6 agosto 1821, aggiunge: "Che in natura occorranno molti accidenti contrari al di lei sistema, senza guastarlo ec., è vero. Ma l'amor proprio non è accidente, anzi primissimo ed essenziale *principio* e *perno* di tutta quanta la macchina naturale" (corsivi miei).

¹¹ Cfr. *Dissertazione sopra l'astronomia*, in Leopardi 1995a, 122-123.

¹² Cfr. *Dissertazione sopra l'attrazione*, ivi, 126-135; e *Storia dell'astronomia*, in Leopardi 1969, 702-708.

¹³ Già a partire da Porena 1923; si rimanda inoltre, senza pretese di esaustività, a: *Nietzsche e la rivoluzione copernicana*, in Negri 1994, 139-179; Borgato 1998; Di Meo 2001; Galluzzi 2001.

¹⁴ Sono confortata nella formulazione della mia ipotesi anche da un recente saggio di Patrizia Landi relativo alla presenza e l'influenza dei *Principia* newtoniani "sull'ontologia e sul pensiero filosofico" di Leopardi (cfr. Landi 2021).

Tutta la prima operetta, *Storia del genere umano*, nel suo valore di testo non solo incipitario ma programmatico, se analizzata relativamente all'avvertimento di una centricità esistenziale da parte delle progressive categorie umane che si susseguono nella storia mitografica, eleva a potenza l'architettura spiraloformale che la sorregge a livello contenutistico e strutturale, dato che ognuno dei quattro progressivi stati umani vive una medesima parabola di crescita e degenerazione. La struttura a spirale moltiplica infatti i suoi effetti se si prendono in considerazione le modalità attraverso le quali l'istituirsi e il travagliato proseguire dell'umanità nelle sue relazioni interne ed esterne definiscono l'esistenza umana come un essere nel centro di equilibrio di uno spazio, ma centro soggetto a continui mutamenti e alla minaccia costante della dispersione e dello squilibrio. Proprio come accade per i corpi celesti, anche l'esistere umano sembra infatti aver bisogno, perché sia in stato di stabilità e serenità, di un equilibrio tra le due forze centripeta e centrifuga secondo la legge dell'attrazione newtoniana¹⁵; i primi uomini, infatti, non appena creati, "si compiacevano insaziabilmente di riguardare e considerare il cielo e la terra, maravigliandosene sopra modo e riputando l'uno e l'altra bellissimi e, non che vasti, infiniti"¹⁶, ricevendo pertanto dall'esterno una risposta "proporzionata ed eguale" alla propria richiesta di senso: *insaziabili* gli uomini, *infiniti* il cielo e la terra. Così, appena creata, l'umanità fanciul-

¹⁵ Cfr.: "Ella è l'attrazione quella forza meravigliosa, per mezzo di cui spiegansi facilmente tanti diversi fenomeni, la cagione de' quali fu ignota perfino ai più sapienti Filosofi de' secoli trasandati [...]. Questa forza che di tanto ajuto fu ed è tuttora alla moderna Fisica fu dal celeberrimo Newton posta in chiaro. [...] L'attrazione tra tutti i corpi celesti agisce con maggiore, o minor forza, e da ciò nascono le inegualità dei loro moti [...]. Né mai però avvenir potrà che per mezzo di questa forza in una sola massa tutti si uniscano i corpi celesti [...] poiché essendo certo, che alcun orbe curvilineo non può da alcun corpo esser descritto che per mezzo della composizione di due forze cioè, in questo caso *centripeta*, e *tangenziale* viene da quest'ultima impedito l'accennato inconveniente" (*Dissertazione sopra l'attrazione*, in Leopardi 1995a, 128-130; corsivi leopardiani); cfr. anche: "Se prevalesse la forza centrifuga i corpi scapperebbero, come le pietre scappano dalle fionde. Se la forza centrale superasse la centrifuga, i corpi cadrebbero nel centro, i Satelliti cadrebbero sui Pianeti, la luna sulla terra, e la terra stessa, i pianeti e le comete cadrebbero sul Sole. Queste due forze contrarie fra loro, che tendono scambievolmente a distruggersi, si concatenano, si equilibrano, si conservano, e mantengono in meccanismo dell'Universo. Meccanismo ammirabile e degno di quella Sapienza, che ne formò le leggi, e di quella Provvidenza, che ne veglia all'esecuzione!" (*Storia dell'astronomia*, in Leopardi 1969, 703).

¹⁶ *Storia del genere umano*, in *Operette morali*; si cita da Leopardi 1988, 5. Senza ripetere questa indicazione, si addurrà in nota soltanto il titolo dell'*Operetta*, la sigla *OM* e il numero di pagina.

la sperimenta l'essere centrico per eccellenza, quello che appaia l'uomo fanciullo quasi a quella condizione divina che è *sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nunquam* (definizione medievale del divino da cui prende avvio la riflessione di Poulet)¹⁷.

Lo stato dell'umanità fanciulla, e della fanciullezza in generale, è infatti equiparabile a quello che Poulet identifica come stato dell'essere centrico di matrice pitagorica e neoplatonica, ancora agente nel pensiero rousseauiano, come in quello leopardiano, se legato allo stato primitivo dell'umanità (cfr. "anzitutto"):

In Rousseau, come già nei pitagorici e nei neoplatonici, l'animo si manifesta *anzitutto* come centro d'energia incomparabile. Se si irradia, se trabocca, se si spinge verso l'esterno, non lo fa certo per acquistare l'essere, ma piuttosto per diffonderlo. [...] Il fanciullo [...] diventa un "principio attivo", dotato di una vita "sovrabbondante e che si protende verso l'esterno".¹⁸

Gli uomini "tutti bambini"¹⁹ infatti non cercano "un bene superiore di cui interiormente avvertono la mancanza"²⁰ ma il loro esserci contemplativo e "insaziabile" genera e caratterizza contestualmente la realtà esterna come "infinita", mentre l'avvertimento di una mancanza è ciò che innescherà la perdita e la caduta dalla dimensione di piena corrispondenza appropriativa tra sé e mondo. A tale moto innatamente effusivo (che, come si è detto, fa partecipi della propria insaziabilità le cose stesse rendendole – credendole – infinite) si lega pertanto anche la capacità, da parte della fanciullezza, di vivificare la natura senza percepirne l'alterità:

Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o una donna come Ciparisso ec. e così de' fiori ec. come appunto i fanciulli.²¹

¹⁷ Poulet 1971, 11.

¹⁸ *Ivi*, 124 (corsivo mio).

¹⁹ *Storia del genere umano*, OM, 5.

²⁰ Poulet 1971, 124.

²¹ *Zib.* 64. Concetto tra i principali alla base dell'antropologia e della teoria estetica leopardiana, ripreso più volte nello *Zibaldone* e anche nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

Allo stesso modo, all'inizio delle *Confessions* di Rousseau l'animo dell'adolescente si riconosce in ogni declinazione del paesaggio esteriore attraverso una implicazione puramente sensoria del pensiero stesso, con "animazione del mondo circostante da parte del centro sensibile":

Dal centro dell'io fino alle estreme zone del paesaggio che lo sguardo riesce ad abbracciare, si stende un unico spazio che viene attraversato dal pensiero sensibile, senza che vi incontri alcuna differenza di natura. Ecco dunque qual è la vera felicità per Rousseau: essere alla circonferenza quello che si è al centro; partendo dal fulcro centrale dell'io, diffondere il sentimento dell'esistenza su tutto l'universo circostante.²²

Ben presto, tuttavia, nella *Storia del genere umano*, l'equilibrio inerziale si incrina per il sopraggiungere di una "mutazione"²³ nel bilanciamento tra "impulsione" e "attrazione"²⁴ che garantiva l'appagante e meravigliata contemplazione. L'impulsione – il movimento inalienabile dell'uomo verso una richiesta di senso – non è più infatti adeguatamente pareggiata – e perciò bloccata in pace inerziale – dall'offrirsi favoloso (reso tale dall'immaginazione dell'uomo stesso) del mondo: gli uomini "non [...] ancora usciti della gioventù"²⁵ iniziano perciò ad "andare per la terra visitando lontanissime contrade"²⁶, agevolati dall'assenza di "attrazione"²⁷ in uno spazio tutto uguale a se stesso e senza impedimenti. Tale movimento, tuttavia, per quanto già segno di corruzione rispetto alla stasi contemplativa iniziale, conosce il sopraggiungere di un nuovo equilibrio tra espansione e appropriazione soddisfacente: la possibilità di diffusione centrifuga e radiale di sé nel mondo trova un nuovo bilanciamento euritmico, e dunque identitario, tra appagamento introiettivo e desiderio estroiettivo nel compiacersi da parte degli uomini ora, se anche non più

²² Poulet 1971, 126. Per le esemplificazioni specifiche in merito tratte dall'opera rousseauiana rimando sempre a Poulet (*ivi*, 123-147).

²³ Cfr.: "Così consumata dolcissimamente la fanciullezza e la prima adolescenza, e venuti in età più ferma, incominciarono a provare alcuna mutazione" (*Storia del genere umano*, OM, 5).

²⁴ Cfr.: "Due forze fanno muovere ellitticamente i Pianeti e i Satelliti. Una queste nasce dalla impulsione primitiva data al corpo allora quando fu posto in movimento. Questa, se fosse sola, spingerebbe il corpo a muoversi per una retta. L'altra forza è l'attrazione" (*Storia dell'astronomia*, in Leopardi 1969, 703).

²⁵ *Storia del genere umano*, OM, 6.

²⁶ *Ivi*, 5.

²⁷ Cfr. *supra*, nota 23.

dell'immaginifico "aspetto delle cose naturali"²⁸, della novità e della varietà dei luoghi del mondo.

La prima vera degradazione dell'originario stato di grazia avviene infatti per il rivolgersi in negativo tanto della espansione di sé nell'alterità-mondo (gli uomini presto "si avvidero che la terra, ancorché grande, aveva termini certi"), quanto della concentrazione contemplativa e appropriativa per il venir meno della *varietas* stupefacente del reale: per l'intervento cioè di una prima concreta percezione di alterità tra il sé e il mondo. Ad essere "espresso", e cioè etimologicamente spinto fuori, ora è dunque solo il "fastidio"²⁹ per l'avvertimento del limite che impedisce il moto inerziale, mentre la forza centripeta è forza di autodistruzione nella scelta del suicidio: annullandosi la possibilità centrifuga, lo squilibrio tra forze conduce, *naturaliter*, all'implosione. Laura Melosi opportunamente nota che quell'aggettivo "espresso" aggrega in sé tutti i significati delle varianti autografe alternative "intero, assoluto, aperto"³⁰: l'assoluta interezza e apertura del "fastidio" sono infatti caratteri che l'"espresso" ben convoglia insieme, veicolando l'idea di un tutt'uno di essere e comunicarsi, di stasi e moto emanativo, con non poca implicazione ironica nel trasferire al "fastidio" i caratteri di predicabilità dell'essere, e con cortocircuito logico nel fare del "fastidio", e cioè della negazione della propagazione (stante l'implicazione semantica fastidio = rifiuto), l'unico moto effusivo ed eccentrico del sé. Il fatto, inoltre, che il suicidio sia un esito naturale, come in un funzionamento fisico e meccanicistico di forze, ce lo conferma, oltre alla dissertazione in merito alla naturalità del suicidio che sarà poi pronunciata a chiare lettere da Porfirio – in ottica macrotestuale –, anche il fatto che la manifestazione della negatività del rivolgimento avvenuto negli uomini è affidata nel testo al punto di vista divino. Sono gli Dei a certificare, entro il meccanismo testuale, la conversione, su piano etico sovraumano, in inconvenienza cosmica tanto della forza centrifuga – perché sono i loro doni a essere spinti fuori ora ("nè si può facilmente dire quanto si maravigliassero che i loro doni fossero tenuti così vili ed abbominevoli, che altri dovesse con ogni sua forza spogliarseli e rigettarli"³¹) – quanto della centripeta: è orrendo che la morte sia pre-

²⁸ *Storia del genere umano, OM, 5.*

²⁹ Cfr.: "cresceva la loro mala contentezza di modo che essi non erano ancora usciti della gioventù, che un espresso fastidio dell'esser loro gli aveva universalmente occupati" (*ivi*, 6).

³⁰ Cfr. Melosi 2018, 85.

³¹ *Storia del genere umano, OM, 6.*

posta alla vita perché al venir meno del genere umano verrebbe meno la perfezione universale.

Tutta la prima operetta si regge su questa struttura che si ripete: stato di momentanea e illusoria possibilità di una prosecuzione inerziale e di un equilibrio centrico tra forza centripeta e centrifuga, e rottura di questo stato per l'indebolirsi inesorabile del moto inerziale ed eccentrico a causa dell'irruzione di un impedimento, e per il risolversi dunque di quella centripeta in implosione e disperazione.

I provvedimenti divini per emendare la disperazione della prima fase umana – continuando nell'esemplificazione – vanno nel segno dell'ampliamento e della diversificazione del creato attraverso l'interruzione della omogeneità e l'interposizione di monti e mari in terra, di stelle in cielo, di eco nelle valli, di sogni nei sonni: tutte figurazioni illusorie di quella "non intelligibile felicità"³² che non poteva essere concessa. L'animo degli uomini è così "ricreato" ed "eretto" nella duplice direzione effusiva ("grazia e carità" verso la vita, equivalenti simbolici del primo "andare") e infusiva ("diletto" e "stupore", equivalenti del primo "compiacersi") indissolubilmente legate ed equilibrate tra loro³³:

Fu per questi provvedimenti di Giove ricreato ed eretto l'animo degli uomini, e reintegrata in ciascuno di loro la grazia e la carità della vita, non altrimenti che l'opinione il diletto e lo stupore della bellezza dell'immensità delle cose terrene.³⁴

Il nascondimento, da parte degli Dei, dei confini certi del mondo attraverso la loro dissimulazione porta l'uomo infatti a pensarsi di nuovo come essere centrico di un universo illimitato, e nel quale potersi propagare illimitatamente; è del resto la stessa illusione che regge l'idillio *L'Infinito* ed è uno dei presupposti della teoria estetica leopardiana: il "sedendo e mirando" immaginifico produce un "salto" ec-statico, anti-leibniziano³⁵,

³² *Ivi*, 8.

³³ "La pienezza dell'essere intimo si ritrova dunque nella pienezza del mondo esteriore" scrive Poulet a proposito di un passaggio delle *Confessions* di Rousseau, in cui – pur con le dovute differenze – l'io autobiografico appaia sempre in corresponsione reciproca la "felice condizione di corpo e spirito" alla "bellezza" di una "natura" che non "turba" (cfr. Poulet 1971, 125-126).

³⁴ *Storia del genere umano*, OM, 8.

³⁵ *Zib.* 1637, 5-7 settembre 1821; cfr. anche *Zib.* 1658, 9 settembre 1821. Sul "salto" de *L'Infinito*, che ricuce insieme in "simultaneità" i due momenti della "coscienza" e dell'"estasi" in un "punto di arresto del tempo dove annullamento ed eternità coincidono", cfr. Colaiacomo 1992, 34-40, e cfr. anche *supra*, il paragrafo 1.2.

dentro una dimensione circolare indefinita (metaforizzata dal mare) *fin-ta* infinita dall'uomo, nella quale nuovamente sembrano potersi equilibrare stasi e propagazione, centricità ed eccentricità, e cioè la ricezione centripeta della *dolcezza*, espressa dal pronome al dativo ("m'è dolce"), e il *naufragio* centrifugo e diffusivo.

Al "sedendo e mirando" illusoriamente centrico e infinitivo insieme, tuttavia, ben presto succede nella *Storia del genere* umano un nuovo "abbattimento"³⁶, un nuovo ripiegamento centripeto verso l'auto-anientamento, e a nulla vale nemmeno la punizione diluviale se Deucalione e Pirra, unici superstiti, "siedono", sì come l'io lirico dell'*Infinito*, ma "in cima a una rupe"³⁷ constatando senza impedimenti o infingimenti la finitezza del mondo e del loro stato umano: occupano cioè un posto non più di osservazione ed espansione (innescate da un impedimento dissimulante) ma di abbandono allo "sconforto" e allo "sdegno", con i due prefissi negativi che sottolineano la duplice implicazione della loro stasi come rifiuto tanto di procedere per mancanza di conforto e speranza proiettivi (e procedere nella propagazione di sé che ora si fa letterale: il ripopolamento del mondo) quanto di restare, per il definirsi dell'introiezione come spregio. E infatti "chiamano la morte con efficacissimo desiderio" e, ammoniti da Giove, restaurano la specie umana solo attraverso il lancio di pietre alle loro spalle, con evidente manipolazione del modello ovidiano, deviato proprio nei due momenti della quiete post-diluviale (non c'è più nessun conforto dal trovarsi insieme pur entro la distruzione universale) e della ripresa vitale (la concessione divina del lancio delle pietre è ora non espediente prodigioso, ma unico mezzo possibile stante l'abulia totale dei superstiti)³⁸:

Ammoniti da Giove di riparare alla solitudine della terra; e non sostenendo, come erano sconfortati e disdegnosi della vita di dare opera alla generazione; tolto delle pietre della montagna, secondo che dagli Dei fu mostrato loro, e gittatoselo dopo le spalle, restaurarono la specie umana.³⁹

Fatto esperto di tale abulia, Giove presceglie nuovi provvedimenti per la terza fase dell'umanità, quella antica, che vanno allora non più nel senso della positiva diversificazione distraente del creato, ma della negativa diversificazione, ugualmente distraente, della vita umana, afflitta da "mali

³⁶ *Storia del genere umano*, OM, 8.

³⁷ *Ivi*, 9.

³⁸ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, I, vv. 300 ss.

³⁹ *Storia del genere umano*, OM, 8.

veri" e "mille negozi e fatiche"⁴⁰ al fine di correggere in positivo la annihilante "conversazione col proprio animo"⁴¹ da parte degli uomini in un allacciamento degli animi alla vita⁴². Ma si tratta di una centricità recuperabile solo in virtù del timore e del pericolo esterni, e cioè solo con una risoluzione irrimediabilmente contrastiva del rapporto io-alterità in senso centripeto. Allo stesso modo il movimento verso l'alterità-mondo è retto dal *fingimento* non più meravigliosamente indefinito del creato ma figurabilmente fantasmatico dei valori morali ("Giustizia, Virtù, Gloria, Amor patrio, Amore"):

[...] un grandissimo numero di mortali non dubitarono chi all'uno e chi all'altro di quei fantasmi donare e sacrificare il sangue e la propria vita. La qual cosa, non che fosse discara a Giove, anzi piacevagli sopra modo [...] come che egli giudicava dovere essere gli uomini tanto meno facili a *gittare* volontariamente la vita, quanto più fossero pronti a *spenderla* per cagioni belle e gloriose.⁴³

È così che l'irradiazione di sé verso l'esterno si reintegra, sempre illusoriamente, in devozione teleologica, e anche l'auto-distruzione ora si fa cara agli Dei perché all'autoreferenzialità del "privarsi" della vita per puro moto centrico ed egoistico (che infatti dal punto di vista divino è un "gittare" privo di senso) si sostituisce un moto eccentrico di sacrificio finalistico.

Con il finale rivolgimento dello stato umano e l'arrivo della Verità-specchio sulla terra gli uomini vedono "la terra e le altre parti dell'universo" farsi "menome", conoscono ridotto il cerchio del mondo allo stretto giro di quello corporeo dell'io "veramente dissipandosi la stirpe umana in tanti popoli quanti saranno uomini"⁴⁴, e sanno depotenziato ogni atto effusivo del sé stretto nelle maglie dell'unica autorità dell'"amor proprio" ridotto a "egoismo", che è sintomaticamente in rapporto di proporzionalità inversa con il cerchio dell'alterità-mondo in cui potersi riconoscere a livello relazionale:

[...] Mentre le nazioni per l'esteriore vanno a divenire tutta una persona e oramai non si distingue più uomo da uomo, ciascun uomo poi nell'interiore è divenuto una nazione; vale a dire che non hanno più interesse comune con chicchessia, non formano più corpo, non hanno più patria, e l'egoismo

⁴⁰ *Ivi*, 9.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, 10.

⁴³ *Ivi*, 11.

⁴⁴ *Storia del genere umano, OM*, 15-16.

gli restringe dentro il solo circolo de' propri interessi [...]. E per questo capo si può dire che ora ci son tante nazioni quanti individui, bensì tutti uguali anche in questo che non hanno altro amore né idolo che se stessi.

Ed ecco un'altra bella curiosità della filosofia moderna. Questa signora ha trattato l'amor patrio d'illusione. Ha voluto che il mondo fosse tutta una patria, e l'amore fosse universale di tutti gli uomini (contro natura, e non ne può derivare nessun buono effetto, nessuna grandezza ec. L'amor di corpo, e non l'amor degli uomini, ha sempre cagionato le grandi azioni [...]). L'effetto è stato che in fatti l'amor di patria non c'è più, ma, in vece che tutti gl'individui del mondo riconoscessero una patria, tutte le patrie si son divise in tante patrie quanti sono gl'individui, e la riunione universale promossa dalla egregia filosofia s'è convertita in una separazione individuale.

Quello che ho detto qui sopra dell'amore o spirito di corpo, deriva da questo. *Tutti gli affetti umani derivano dall'amor proprio [...]. Ora nello spirito di corpo la soddisfazione dell'amor proprio è in ragione inversa della grandezza del circolo.* Gli spiriti elevati sono suscettibili di un circolo più grande; ma, *se questo è smisurato, la detta soddisfazione svanisce prima di arrivare alla periferia, ch'è in tanta distanza dal centro, cioè l'individuo, come il suono, gli odori, i raggi luminosi si estinguono a una certa distanza dal centro della sfera* (3 luglio 1820).⁴⁵

Ecco che paradossalmente il cerchio ristretto del mondo e della società dei primi uomini (molto più piccolo e meno vario di quanto non sia oggi) poteva farsi illusoriamente infinito, e il rapporto tra cerchio e circonferenza avvalersi di un interscambio equilibrato e soddisfacente, mentre il cerchio smisurato (ma non infinito) entro il quale la conoscenza della verità, l'“egregia filosofia”, hanno proiettato l'uomo non solo lo ha decentrato e reso un punto, un “granel di sabbia”⁴⁶ nell'universo post-copernicano, ma ha fissato la sua possibilità di avvertirsi come centro solo entro una riduzione nullificante della circonferenza alla non-spazialità puntiforme dell'io⁴⁷.

L'unico rimedio possibile all'ormai “somma infelicità”⁴⁸ degli uomini in epoca moderna risiede nelle rarissime visitazioni che essi ricevono

⁴⁵ *Zib.* 148-150 (corsivi miei); ma è concetto che torna più volte nello *Zibaldone* e poi nei *Pensieri*, ed è nucleo tematico generativo del *Discorso sopra lo stato presente del costume degli italiani*. Cfr. anche *Zib.* 3784-3785, 25-30 ottobre 1823.

⁴⁶ Cfr. *La ginestra*; si cita da Leopardi 1987, 129.

⁴⁷ Cfr. *Il 'punto' nella metaforologia leopardiana*, in Del Gatto 2012, 1-15; e cfr. anche Del Gatto 2021 per le implicazioni esistenziali e poetiche dell'immagine geometrica e metaforica del punto.

⁴⁸ *Storia del genere umano, OM*, 17.

da "Amore, figliuolo di Venere celeste"⁴⁹, che miracolosamente, anche quando non è corrisposto, può ritrasformare gli uomini in esseri relazionali riempiendo di significazione meravigliosamente illudente tanto il loro essere centrico ("empiendoli di affetti sì nobili, e di tanta virtù e forza" ⁵⁰) quanto il loro propagarsi eccentrico ("dove egli si posa, dintorno a quello si aggirano [...] le stupende larve, già segregate dalla consuetudine umana"⁵¹). E, essendo Amore "dotato di fanciullezza eterna", "adempie per qualche modo", e cioè in via esclusivamente illusoria, "quel primo voto degli uomini che fu di essere tornati"⁵² alla condizione della puerizia"⁵³. Al decadere del primo stato dell'umanità, gli uomini infatti avevano invano pregato Giove "di essere tornati nella fanciullezza, e in quella *perseverare* tutta la loro vita"⁵⁴, con richiesta illogica dal punto di vista divino e dell'uomo post-edenico perché contravvenente, dall'ottica degli Dei, all'"ordine universale" e, da quella dell'uomo che ha acquisito facoltà logico-razionali, alle leggi della temporalità che, "accidente delle cose"⁵⁵, è per l'umanità un trascorrere degenerativo e non un perseverare.

Ma il desiderio di perseverare nella fanciullezza, oltre che *adynaton* logico, è di nuovo un modo di richiamare la materialità umana e il suo essere soggetta alle medesime leggi che regolano la materia universalmente; l'equilibrio dell'universo oltre che dalla interazione tra forza centripeta e centrifuga è infatti garantito, come si accennava, dalla forza d'inerzia⁵⁶:

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ivi*, 18.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Laura Melosi, relativamente all'"essere tornati" sottolinea come sia "anomalo l'uso passivo di un verbo transitivo" (Melosi 2018, 88); è probabile che l'uso anomalo valga proprio a sottolineare l'*adynaton*.

⁵³ *Storia del genere umano, OM*, 18.

⁵⁴ *Ivi*, 7 (corsivo mio).

⁵⁵ Cfr. *Zib*. 4233, 14 dicembre 1826.

⁵⁶ In un recente volume sulla presenza di un immaginario metaforico propriamente scientifico in Leopardi, Andrea Campana ha già rilevato, non tuttavia relativamente a questo brano, come la legge d'inerzia sia "estesa a tutti gli ambiti, fisico, psichico, materiale, spirituale" facendosi legge di conservazione, oltre che della materia, "della stessa creatura, del proprio stato, posto luogo, ecc. È un modo di pensare l'esistenza in relazione al movimento, interamente giocato sulla dicotomia moto-quiete e sull'amor proprio, che viene pertanto a coincidere, idealmente, con la forza d'inerzia stessa". E l'autore dimostra inoltre la derivazione da d'Holbach di questa "uniformità tra forza d'inerzia e amor proprio" (Campana 2008, 49-50). Già Rolando Damiani aveva ipotizzato la derivazione del concetto leopardiano di amor proprio da d'Holbac (cfr. Damiani 1993, *passim*).

Sembra universalmente ammesso dai Fisici altra non esser la cagione de' moti celesti, che le forze *centripeta*, e *tangenziale* unite a quella d'inerzia, giacché avendo i pianeti sino dalla lor creazione acquistato quel moto, che hanno al presente essi debbono necessariamente sforzarsi di conservarlo.⁵⁷

Un corpo qualunque quiescente resiste all'impulsione d'un corpo mobile, e un corpo mobile resiste a colui, che a rattenerlo s'accinge [...]. Ciò posto qual sarà la cagione d'una tal resistenza? La *Forza d'inerzia*. [...] Che afferma mai questo principio, se non che esser legge di natura, che ogni corpo tende a conservare il suo pristino stato? e ciò posto, non è egli dimostrato dalla quotidiana esperienza, che un corpo ricusa di ammettere in se lo stato di moto, se quiescente, tenta di *perseverare* nella sua progressione qualunque, se mobile?⁵⁸

Non sfuggirà l'uso del medesimo verbo "perseverare" tanto nella *Dissertazione sopra il moto* quanto nella *Storia del genere umano*⁵⁹, ad avvalorare anche sul piano lessicale la possibilità di istituire una parificazione concettuale tra legge d'inerzia e "pristino stato" umano della fanciullezza nel quale si desidera tornare e perseverare. Stato inerziale primo alla stregua della "impulsione primitiva data al corpo allora quando fu posto in movimento"⁶⁰, la fanciullezza mitologica dell'umanità è l'unico momento nella storia del genere umano in cui tale spinta si conserva aliena da contraccolpi eteronomi, ché già l'allargamento e la diversificazione del creato dopo il primo momento di squilibrio tra forze è correzione eterodiretta e degenerativa di quel primo moto di un'umanità tutta fanciulla, la più vicina a uno stato propriamente felice ("con poco meno che opinione di felicità"⁶¹).

Da legge fisica, lo scontrarsi della forza di inerzia con forze che a essa si oppongono, si fa emblema fenomenologico per eccellenza della contraddizione logica dell'esistenza dei viventi, da un punto di vista – non a caso – non solo metafisico o razionale ma anche propriamente *materiale*:

Contraddizioni innumerabili, evidenti e continue si trovano nella natura considerata non solo metafisicamente e razionalmente, ma anche material-

⁵⁷ *Sopra l'astronomia*, in Leopardi 1995a, 217 (corsivi leopardiani).

⁵⁸ *Dissertazione sopra il moto*, ivi, 122-124 (corsivo mio).

⁵⁹ Lo stesso verbo è presente anche nella diretta fonte leopardiana per la stesura della *Dissertazione sul moto*, le *Istitutiones philosophicae ad studia theologica potissimum accomodatae* di Franciscus Jacquier (*Physicae pars prima, sive Physica Generalis* I, s. I, c. I, a. I, parr. 18-19); per quanto riguarda i riferimenti specifici a questa e ad altre fonti, cfr. le introduzioni alle singole dissertazioni e l'*Appendice* (347-541) in Leopardi 1995.

⁶⁰ *Storia dell'astronomia*, in Leopardi 1969, 703.

⁶¹ *Storia del genere umano*, OM, 5.

mente. La natura ha dato ai tali animali l'istinto le arti, le armi da perseguire e assalire i tali altri, a questi le armi da difendersi, l'istinto di preveder l'attacco, di fuggire, di usar mille astuzie per salvarsi [...]. La natura ha dato ad alcuni animali l'istinto e il bisogno di pascersi di certe tali piante, frutta, ec., ed ha armato queste tali piante di spine per allontanar gli animali, queste tali frutta di gusci, di bucce, d'inviluppi d'ogni genere, artificiosissimi e diligentissimi, o le ha collocate nell'alto delle piante ec. [...] Qual è il fine, qual è il voler sincero e l'intenzione vera della natura? Vuol ella che il frutto sia mangiato dagli animali o non sia mangiato? Se sì, perché l'ha difeso con sì dura crosta e con tanta cura? se no, perché ha dato ai tali animali l'istinto e l'appetito e forse anche il bisogno di procacciarlo e mangiarselo?⁶²

Se anche, a livello puramente teorico, la distinzione speculativa tra esistente particolare (uomo, o animale, o ancora ogni cosa vivente⁶³) ed esistenza universale⁶⁴ comporta uno scioglimento della contraddizione logica, come dice Biscuso, "perché il bene del primo (che è la felicità) non è il bene della seconda (che non è la felicità)", e dunque una risoluzione dell'aporia attraverso il "negare l'assolutezza dell'equivalenza 'essere=felicità'"⁶⁵, a livello pratico e sensibile, cioè al livello della *Lebenswelt* in senso proprio, la contraddizione non può smettere di sussistere perché il suo scioglimento coincide solo con la stasi della morte, o con una vita pienamente attiva non più praticabile:

Metafisico: Se tu vuoi, prolungando la vita, giovare agli uomini veramente; trova un'arte per la quale sieno moltiplicate di numero e di gagliardia le sensazioni e le azioni loro. [...] Non pare a te che gli antichi vivessero più di noi, dato ancora che, per li pericoli gravissimi e continui che solevano correre, morissero comunemente più presto? E farai grandissimo beneficio agli uomini: la cui vita fu sempre, non dirò felice, ma tanto meno infelice,

⁶² *Zib.* 4204-4205, 25 settembre 1826.

⁶³ Cfr. le celebri pagine zibaldoniane sul "giardino"-ospitale", che è anticipata dalla sintesi: "Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente, ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto, ma tutti gli altri esseri al loro modo. Non gl'individui, ma le specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi" (*Zib.* 4175-4177, 19-22 aprile 1826).

⁶⁴ Cioè il meccanismo universale che si mantiene proprio in virtù della perpetua distruzione delle esistenze particolari che ospita; cfr. il *Frammento apocrifo Stratone da Lampsaco* e le riflessioni zibaldoniane contemporanee alla stesura dell'operetta (es. *Zib.* 4128, 6 aprile 1825, pagina scritta qualche mese prima del *Frammento*, che è dell'autunno del 1825); si veda a tal proposito Capra 2016, soprattutto alle pagine 102-106, in cui si dimostra la differenza ontologica tra il pensiero di Leopardi e quello di d'Holbach in merito a una pur simile concezione di natura "persecutrice".

⁶⁵ Biscuso 2009, 243.

quanto più fortemente agitata, e in maggior parte occupata, senza dolore nè disagio. [...] In fine, la vita debb'esser viva, cioè vera vita; o la morte la supera incomparabilmente di pregio.⁶⁶

Lo scioglimento della contraddizione è possibile cioè solo ammettendo una forza inerziale mai sottoposta all'*impulsione* o al *rattenimento*, all'azione dell'altro: una vita attiva e impegnata, ossia in perpetuo moto com'era – quasi – quella degli antichi e – pienamente – quella dell'umanità fanciulla primordiale, o la morte come perpetua stasi. Ma né l'una né l'altra condizione sono possibili nella vita degli esistenti continuamente sottoposti a meccanismi di azione-reazione⁶⁷. Così, come il perseverare nella fanciullezza (nello stato più vicino a quello di piena felicità), spinta inerziale effusiva e volitiva al piacere e al godimento del corpo pienamente mobile e vivo della fase mitologica dell'umanità, è stato *rattenuto* dalla finitezza del mondo, o come la spinta al moto restituita all'uomo dalle "maravigliose larve" è stata *rattenuta* dall'arrivo della Verità, anche la condizione inerziale di stasi puntiforme propria dell'uomo dopo il congiunto intervento dell'incivilimento e dell'"egregia filosofia", è sottoposto a continue impulsioni dall'esterno, perfino quando è assunta altrettanto volitivamente (cfr. "deliberai", "risoluzione", "proposito", "volontà vera", in *Dialogo della Natura e di un Islandese*), dopo aver conosciuto per vano il moto verso la felicità, come accettazione di una quiete priva sì dell'oggetto desiderato, ma anche di dolore e delusione. È, per esempio, il tentativo inerziale dell'Islandese di "ottenere che ti sia lasciato un qualsivoglia luogo, e che questo menomo non ti sia contrastato"⁶⁸, che dimostra tutta la sua vanità illusoria al contatto con la realtà degli altri esistenti e dell'esistenza naturale stessa.

Nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, non a caso, domina nuovamente un'architettura spiraliforme, e con doppia implicazione contraddittoria: se da un lato infatti la scelta dell'inazione da parte del personaggio è impossibilitata dalle persistenti *impulsioni* esterne che lo costringono a un continuo riposizionamento, dall'altro lato la sua fuga da quelle impulsioni, che si struttura come movimento a cerchi concentrici prima in restrizione e contrazione verso il centro e poi in allontanamento

⁶⁶ *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico, OM, 67.*

⁶⁷ Cfr. sempre la *Dissertazione sopra il moto*, in Leopardi 1995a: "un corpo ripugna alla mutazion dello stato, onde apertamente si scorge qual sia la cagione d'una tal resistenza, che vien fisicamente chiamata *reazione*, e la di cui contraria forza, che fa un corpo impellente appellati 'azione'" (122-123; corsivo leopardiano).

⁶⁸ *Dialogo della Natura e di un Islandese, OM, 77.*

dal centro verso la periferia sempre più lontano (dalla società all'isolamento, dall'isolamento alla natura, dalla natura a sempre nuovi e più distanti luoghi e climi), riporta però sempre al punto di partenza, cioè al centro del soffrire – e centro perciò squilibrato, privato del suo fulcro gravitazionale⁶⁹ –. Il dramma della ricerca di una sede per un definitivo restare inerziale si esplicita proprio per il suo costruirsi paradossale e nullificante, come esplicitato già dal sarcasmo della battuta della Natura in apertura di dialogo in risposta all'Islandese che aveva dichiarato di essere in fuga proprio dalla natura:

Così fugge lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo.⁷⁰

Operetta da più parti indicata dalla critica come momento di svolta nel pensiero leopardiano in senso requisitorio contro la natura e il meccanismo universale dell'essere⁷¹, essa segna l'allontanamento dal determinismo di matrice illuminista e scienziata non tanto per un mutamento del pensiero quanto per una alterazione del punto di vista. All'ammissione della quasi liceità del sacrificio individuale *accidentale* in virtù del mantenimento di un ordine superiore⁷² si sostituisce la consapevolezza dell'*essenzialità* tragica⁷³ di quel sacrificio, non perché sia meno accidentale nel sistema di produzione-distruzione universale, ma perché da un'ottica deterministica e materialistica votata alla spiegazione della vita, umana come cosmica, in virtù di comprovate e universali leggi fisiche dall'immediata evidenza, si passa a un'ottica soggettivistica che di quelle registra i contraccolpi sensibili, emotivi, sentimentali. E si tratta di quella svolta

⁶⁹ Altro presupposto fondamentale della legge della gravitazione universale; cfr.: "Alla gravità appartiene ancora il centro di *equilibrio*, ossia *centro di gravità*, od anche *centro della massa* [...], sopra il quale il volume di un corpo si mantiene equilibrato" (*Dissertazione sopra la gravità*, in Leopardi 1995a, 144; corsivi leopardiani).

⁷⁰ *Dialogo della Natura e di un Islandese*, OM, 76.

⁷¹ Giorgio Panizza, sulla scorta delle osservazioni di Blasucci, lega la svolta anche al fatto che per questa operetta "non possiamo rintracciare quello sviluppo di materiali [...] che, spesso accumulati da tempo, erano infine utilizzati all'interno della definitiva invenzione letteraria. E inoltre mentre per tutte le operette precedenti si può indicare uno stadio in cui, benché in forma diversa e non conclusa, fosse identificabile il raggiungimento di un pensiero che successivamente trovava nuova forma e completamento nell'operetta, per questo dialogo non è possibile. Vi si raggiunge invece una *conclusione nuova*" (Panizza 1991, 139; corsivi miei).

⁷² Cfr. *Zib.* 1530-1531, 20 agosto 1821.

⁷³ E nel senso proprio di un *tragismo* come scontro inesorabile dell'io contro uno statuto estraneo inalienabile.

epocale nel pensiero occidentale che conduce verso l'istituzione di una soggettività propriamente moderna, che alla pacificata predicabilità unitaria dell'essere – sia pure attraverso un'appropriazione cognitiva su base sensoria e non metafisica – avvicenda una sua assunzione solo in stato di scissione e scontro tra io e alterità.

L'Islandese, perciò, in un primo momento, proprio per l'avvertimento di tale scissione oppositiva, tenta un moto di contrazione e stasi centrica, tuttavia fallimentare:

Deposto ogni altro desiderio, deliberai, non dando molestia a chicchessia, non procurando in modo alcuno di avanzare il mio stato, non contendendo con altri per nessun bene del mondo, vivere una vita oscura e tranquilla; e disperato dei piaceri, come di cosa negata alla nostra specie, non mi proposi altra cura che di tenermi lontano dai patimenti [...]. Più che io mi restringeva e quasi contraeva in me stesso, affine d'impedire che l'esser mio non desse noia nè danno a cosa alcuna del mondo; meno mi veniva fatto che le altre cose non m'inquietassero e tribolassero.⁷⁴

La ricerca di una centricità identitaria e autosufficiente era ancora praticabile per l'uomo del diciottesimo secolo, anche dopo la rivoluzione newtoniana – che aveva sostituito alla concezione cartesiana dell'universo chiuso dei vortici un'idea di universo aperto, “illimitato e perciò senza centro”⁷⁵ – e anche dopo il diffondersi della speculazione sulla pluralità dei mondi: più l'universo anzi sembrava allargarsi e relativizzarsi, più il filosofo illuminista, potendone occupare centri di osservazione prospettica continuamente rinnovabili, esorcizzava, a livello speculativo, il relativismo attraverso una rinnovata (dopo quella umanistica) centricità del pensiero umano⁷⁶, bastevole al benessere individuale, e insieme capace di espandersi, attraverso procedimenti analogici di ipotesi progressive anch'esse illimitate, a possedere razionalmente tutta l'esistenza cosmica⁷⁷.

E ancora Rousseau, se anche aveva già colto il limite dello sviluppo conoscitivo, e già in relazione a un appagamento sensibile dell'uomo impossibilitato dall'azione contrastiva dell'alterità sociale, pur sostituendo a quel moto primo di espansione appropriativa (conoscitiva e insieme passionale) dell'adolescente un necessario momento di restringimento e contrazione, a questo avvicendava una nuova possibilità espansiva dell'essere

⁷⁴ *Dialogo della Natura e di un Islandese*, OM, 77-78.

⁷⁵ Poulet 1971, 112.

⁷⁶ Cfr. *ivi*, 99-122.

⁷⁷ È la convinzione che regge, per esempio, gli *Entretiens sur la pluralité des mondes* di Fontenelle.

centrico, retta dall'"amore di sé", in un ritrovato equilibrio tra passione individuale e legge naturale⁷⁸. Laddove infatti "per Rousseau l'amore di sé corrisponde all'istinto naturale di autoconservazione", Leopardi, pur partendo dalla riflessione rousseauiana,

man mano che vi riflette [...] rovescia la prospettiva: se anche il suicidio è "effetto dell'amor proprio che preferisce la morte alla cognizione del proprio niente" (*Zib.* 71), allora il principio primo e universale non può essere la conservazione di sé, bensì un impulso organico al "piacere" che prende "mille aspetti" e può affermarsi persino nell'autoannullamento.⁷⁹

La restrizione in se stesso dell'Islandese, se anche non "autoannullamento" nel suicidio, è ugualmente una scelta auto-locativa che si configura come stasi assimilabile alla morte, e anzi persino peggiore di quella, come dichiarato dal metafisico nel passo sopra citato. Tanto la ragione, che lo ha reso consapevole del fatto che il suo moto inerziale verso il piacere non può avere soddisfazione, quanto l'incivilimento, che è urto e sostituzione continua tra corpi alla stregua di quanto accade nella fisica dei fluidi⁸⁰, sono infatti cause dirette della diminuzione del moto verso l'immobilità, nella "distruzione" della "principal distinzione [...] fra la vita e la morte":

La ragione è debolissima e *inattiva*, al contrario della natura. Laonde quei popoli e quei tempi, nei quali prevale più o meno la ragione, saranno stati e saranno sempre inattivi in proporzione della influenza di essa ragione. Al contrario dico della natura. Ed un popolo tutto ragionevole o filosofo non potrebbe sussistere per *manca di movimento* e di chi si prestasse agli uffizi scambievoli e necessari alla vita ec. ec.⁸¹

I moti e gli atti degli uomini (e de' viventi in proporzione delle rispettive qualità) sono naturalmente vivissimi, specialmente nella passione. La civiltà gli raddolcisce, gli modera, e va tanto innanzi che oramai gran parte del bel

⁷⁸ Cfr. Poulet 1971, 131-139.

⁷⁹ Forni 2012, 220. Si veda inoltre l'intero articolo per la convincente ipotesi formulata da Forni riguardo una probabile lettura giovanile da parte di Leopardi della *Nouvelle Héloïse*, e, soprattutto, per l'analisi congiunta della declinazione in senso soggettivistico moderno del pensiero di Rousseau e di Leopardi.

⁸⁰ Cfr. *Pensieri*; si cita da Leopardi 1995b, ci: "La società degli uomini è simile ai fluidi; ogni molecola dei quali, o globetto, premendo fortemente i vicini di sotto e di sopra e da tutti i lati, e per mezzo di quelli i lontani, ed essendo ripremuto nella stessa guisa, se in qualche posto il resistere e il rispingere diventa minore, non passa un attimo, che concorrendo verso colà a furia tutta la mole del fluido, quel posto è occupato da globetti nuovi".

⁸¹ *Zib.* 270, 11 ottobre 1820 (corsivi miei).

trattare consiste nel *non muoversi*, siccome nel parlare a voce bassa ec. [...] L'animo e il corpo dell'uomo civile si rende a poco a poco *immobile* in ragione de' progressi della civiltà: e si va quasi distruggendo (gran perfezionamento dell'uomo!) la principal distinzione che la natura ha posto fra le cose animate e inanimate, fra la vita e la morte, cioè la *facoltà del movimento*.⁸²

Anche l'ultimo stadio dell'umanità descritta nella *Storia del genere umano*, viziata dalla doppia azione di civiltà e Verità, è connotata da sostantivi e aggettivi appartenenti alle sfere semantiche dell'immobilità, del rifiuto e della lentezza ("negligenza", "abborrimento", "disperazione", "lentezza") e allo stesso modo identificata con la stasi mortale, sempre tuttavia *pungolata* dal "desiderio di un'immensa felicità" che si è trasformato ora, da moto inerziale "congenito" e convenientemente autarchico (per l'umanità fanciulla), in tormento quasi eteronomo che anzi interviene ad angustiare e interrompere il nuovo stato inerziale ("poco dissomigliante da quello dei sepolti") acquisito nella involuzione storica:

Nulla sperando, nè veggendo alle imprese e fatiche loro alcun degno fine, verranno in tale negligenza ed abborrimento da ogni opera industriosa, non che magnanima, che la comune usanza dei vivi sarà poco disse somigliante da quella dei sepolti. Ma in questa disperazione e lentezza non potranno fuggire che il desiderio di un'immensa felicità, congenito agli animi loro, non li punga e cruci.⁸³

È tale trasformazione a costituire l'essenza propria della contraddizione e dello squilibrio, tanto a livello logico (perché è lo stesso amor proprio a provocare infelicità)⁸⁴, quanto a livello propriamente esistenziale: la metamorfosi dell'amor proprio da *spinta* vitale propria e conservativa a *urto* eterodiretto e funesto innerva e manifesta lo stato scismatico della nuova individualità moderna, che si ritrova ad aver estroiettato in alterità *pungolante* proprio quell'amor proprio che in origine non solo era identitario, ma che di quell'identità era anche garante di presenza e perpetuazione sensibili.

E quando si prova ad accettare stoicamente, come fa l'Islandese, il nuovo stato nella scelta consapevole di una estrema, rassegnata diminu-

⁸² *Zib.* 1607-1608, 2 settembre 1821 (corsivi miei).

⁸³ *Storia del genere umano*, OM, 15.

⁸⁴ "L'amor proprio è incompatibile colla felicità, *causa* della infelicità necessariamente, se non vi fosse amor proprio non vi sarebbe infelicità, e da altra parte la felicità non può aver luogo senz'amor proprio, [...] e l'idea di quella suppone l'idea e l'esistenza di questo" (*Zib.* 4100; corsivo mio).

zione vitale (anticipando la mineralizzazione inorganica sbarbariana⁸⁵ e in generale il sentimento auto-identitario primonovecentesco), ci si trova di fronte alla diffrazione definitiva e inappellabile dell'identità: è nell'ordine immutabile della natura l'essere oppressi e ostacolati in ogni decisione o scelta identitaria e locativa. Non a caso, nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, non è la concentrazione centripeta a generare un moto improvviso di rottura e implosione, come nella *Storia del genere umano*, dato il contestuale ridursi anche della spinta inerziale e centrifuga verso il piacere, ma è invece la motilità recuperata come *fuga*, ed espressa come invettiva propulsiva e centrifuga – che spinge l'Islandese al contrario, dal centro di sé, verso la periferia del mondo, sempre più in là – a condurlo paradossalmente di fronte a ciò da cui fuggiva e, umoristicamente, a una conoscenza auto-annientantesi. Fallita l'opzione della ritrazione, infatti, si attiva quella ancora più negativamente moderna della ricerca su base logico-razionale ("un pensiero [...] mi nacque"), altrettanto fallimentare:

un pensiero [...] mi nacque, che forse tu non avessi destinato al genere umano se non solo un clima della terra [...], e certi tali luoghi; fuori dai quali gli uomini non potessero prosperare né vivere senza difficoltà e miseria; da dover esser imputate, non a te, ma solo a essi medesimi, quando egli avessero disprezzati e trapassati i termini che fossero prescritti per le tue leggi alle abitazioni umane. [...] Ma tu, [...] per niuna ragione, non lasci mai d'inalzarci finché ci opprimi.⁸⁶

La risposta finale della Natura:

Tu mostri non aver posto mente che la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e distruzione collegate ambedue tra se di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale sempre che cessasse o l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in dissoluzione. Per tanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera da patimento.⁸⁷

esplicita come l'annientamento paradossale non sia solo del progredire fisico, ma dello stesso procedere ragionato e gnoseologico dell'uomo⁸⁸,

⁸⁵ Cfr.: "Forse mi vado mineralizzando. / Già il mio occhio è di vetro, da tanto non piango; e il cuore, un ciottolo pesante" (*Trucioli* [1914-1918], in Sbarbaro 1985, 129).

⁸⁶ *Dialogo della Natura e di un Islandese*, OM, 78-80.

⁸⁷ *Ivi*, 82.

⁸⁸ Si tratta del resto di una "parodia del genere racconto-viaggio per terre incognite" la cui "fabula" [...] appartiene al tipo caratteristico del viaggio come rappresentazione del processo conoscitivo" (Panizza 1991, 157-158).

che la natura invalida con drastico sradicamento del suo punto di vista (del suo stesso "porre mente") dal centro umano dell'essere alla periferia di esso, che è il centro dell'esistere nell'ottica della natura, nel punto in cui cioè l'esistenza si rivela nella sua nullificazione ciclica di matrice materialistica.

Il pensiero umano, giunto così ai limiti estremi del razionalmente conoscibile, non riesce tuttavia a mantenersi in quel punto assolutamente liminare ("chi può comprendere queste mostruosità?" si chiede Leopardi nello *Zibaldone* – 4100, 2 giugno 1824 –, proprio in riferimento all'operetta), e non ci riesce proprio perché irrimediabilmente umano, e cioè per il contestuale risentimento sensibile e contraddittorio che il pensiero inevitabilmente genera. La domanda finale dell'Islandese ("a chi piace o a chi giova cotesta vita infelicissima dell'universo [...]?"⁸⁹) è infatti rientro dentro una prospettiva umana, che non può che declinare quella conoscenza in contraddizione di immediata evidenza sensibile: "Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete *volger lo sguardo* in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento"⁹⁰.

Il moto effusivo e appropriativo del pensiero, alla stregua di quello inerziale della ricerca del piacere (dal fallimento del quale è generato), è dunque nuovamente sottoposto a uno squilibrio fisico di forze: se la propagazione non è compensata da un'equivalente *giovamento* centripeto e infusivo (perché "l'essere effettivamente" è "il non potere mai essere felice [...], anzi pure il non poter non essere infelice"⁹¹, cioè con impedimento tanto del moto quanto della stasi inerziali), non può che annientarsi nella dispersione di quell'ultima domanda lasciata a fluttuare nel vuoto cosmico di un'impossibile accettazione. La stessa fine dell'Islandese allora non è che metaforizzazione straordinariamente icastica non solo di quell'annientamento, ma anche dello squilibrio che lo ha prodotto: in un caso infatti l'Islandese diventa, dal punto di vista della natura, parte del continuo processo di distruzione e produzione (unico reale procedere illimitato e inerziale possibile, alla stregua del correre di Moda e Morte)⁹²,

⁸⁹ *Dialogo della Natura e di un Islandese*, OM, 82.

⁹⁰ *Zib.* 4175, 19 aprile 1826 (corsivi miei).

⁹¹ *Zib.* 4099, 2 giugno 1824.

⁹² Cfr.: "Morte [...] Stando così ferma, io svengo; e però, se ti dà l'animo di corrermi allato, fa di non vi crepare, perch'io fugo assai [...]. / Moda Se noi avessimo a correre insieme il palio, non so chi delle due si vincesse la prova, perché se tu corri, io vo meglio che di galoppo" (*Dialogo della Moda e della Morte*, OM, 26).

che è un avanzare privo di divenire); nell'altro caso, dal punto di vista umano, è costretto a restare e, mummificato *post-mortem*, riesce paradossalmente ad annullare il processo di annientamento ciclico, ma di quello facendosi – umoristicamente – emblema per eccellenza: mummia nei musei.

Il soggettivismo moderno di Leopardi si configura pertanto proprio attraverso l'incontro tra il mondo categoriale della scienza e del materialismo di matrice illuminista, nel quale egli non smette di credere, e la dimensione pre-categoriale della percezione (proprio quella che Husserl definisce *Lebenswelt*) che tuttavia non si sostituisce mai al primo in via definitiva, ma intrattiene con esso un rapporto di tensione contraddittoria presta a continui scompensi che inficiano la stabilità centrica e non dispersiva dell'esserci.

Leopardi giunge, in altre parole, al superamento del mondo categoriale scientifico non rinnegandolo ma *attraverso* di esso (anche alla negazione del principio di non contraddizione si arriva del resto seguendo "i principii della ragione e della logica nostra"⁹³), e, nello specifico per quanto riguarda la lettura qui portata avanti, al superamento di Newton *attraverso* Newton: sono le stesse leggi fisiche che governano universalmente il cosmo e la vita a diventare infatti, attraverso una proiezione *ultrafilosofica*, che recupera sensibilità e immaginazione⁹⁴, la causa della fine non solo dell'uomo ma di tutto il sistema cosmico conosciuto, sebbene non della materia:

Sappiamo che la terra, a cagione del suo perpetuo rivolgersi intorno al proprio asse, fuggendo dal centro le parti dintorno all'equatore, e però spingendosi verso il centro quelle dintorno ai poli, è cangiata di figura e continuamente cangiata, divenendo intorno all'equatore ogni dì più ricolma, e per lo contrario intorno ai poli sempre più deprimendosi. Or dunque da ciò debbe avvenire che in capo di certo tempo, la quantità del quale, avvegaché sia misurabile in se, non può essere conosciuta dagli uomini, la terra si appiani di qua e di là dall'equatore per modo, che perdita al tutto la figura globosa, si riduca in forma di una tavola sottile ritonda. Questa ruota aggirandosi pur di continuo dattorno al suo centro, attenuata tuttavia più, e dilatata, a lungo andare, fuggendo dal centro tutte le sue parti, riuscirà traforata nel mezzo. Il qual fóro ampliandosi a cerchio di giorno in giorno,

⁹³ *Zib.* 4100, 2 giugno 1824.

⁹⁴ Cfr.: "[...] la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intiero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. E questo dovrebbe essere il frutto dei lumi straordinari di questo secolo" (*Zib.* 115, 7 giugno 1820).

la terra ridotta per cotal modo a figura di uno anello, ultimamente andrà in pezzi; i quali usciti della presente orbita della terra, e perduto il movimento circolare, precipiteranno nel sole o forse in qualche pianeta [...].

Ora quel cangiamento che noi sappiamo essere intervenuto e intervenire ogni giorno alla figura della terra, non è dubbio alcuno che per le medesime cause non intervenga somigliantemente a quella di ciascun pianeta [...]. Nè solo a quelli che a similitudine della terra si aggirano intorno al sole, ma il medesimo senza alcun fallo interviene ancora a quei pianeti che ogni ragion vuole che si credano essere intorno a ciascuna stella. Per tanto in quel modo che si è divisato della terra, tutti i pianeti in capo di certo tempo, ridotti per se medesimi in pezzi, hanno a precipitare gli uni nel sole, gli altri nelle stelle loro. Nelle quali fiamme manifesto è che non pure alquanti o molti individui, ma universalmente quei generi e quelle specie che ora si contengono nella terra e nei pianeti, saranno distrutte insino, per dir così, dalla stirpe. [...] Ma perocché noi veggiamo che anco il sole si ruota dintorno al proprio asse, e quindi il medesimo si dee credere delle stelle, segue che l'uno e le altre in corso di tempo debbano non meno che i pianeti venire in dissoluzione, e le loro fiamme dispergersi nello spazio. In tal guisa adunque *il moto circolare delle sfere mondane, il quale è principalissima parte dei presenti ordini naturali, e quasi principio e fonte della conservazione di questo universo, sarà causa altresì della distruzione di esso universo e dei detti ordini.*⁹⁵

Qui la forza centrifuga universalmente distruttiva non è più compensata da saldezza centrica, per cui in questo caso a prevalere non è l'implosione ma l'esplosione, sempre però causata da una rottura di quell'equilibrio che per Newton garantisce l'ordine e la prosecuzione di ogni cosa nel cosmo, ma di quell'equilibrio comunque conseguenza logico-immaginativa; come, del resto, ha base scienziata e illuminista la proiezione analogica della speculazione – dalla terra agli altri pianeti, dai pianeti al sole e alle stelle –, sebbene poi proprio tale proiezione, smisuratamente dilatata, porti il pensiero stesso a vanificarsi, alla stregua di ogni altra cosa nell'universo, nell'impossibilità di “congetturare” oltre:

Venuti meno i pianeti, la terra, il sole e le stelle, ma non la materia loro, si formeranno di questa nuove creature, distinte in nuovi generi e nuove specie, e nasceranno per le forze eterne della materia nuovi ordini delle cose ed un nuovo mondo. Ma le qualità di questo e di quelli, siccome eziandio degli innumerabili che già furono e che degli altri infiniti che poi saranno, non possiamo noi nè pur solamente congetturare.⁹⁶

⁹⁵ *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco, OM, 169-171 (corsivi miei).*

⁹⁶ *Ivi, 171.*

Si tratta pertanto di uno squilibrio⁹⁷ non più scaturente dal congegno corrotto del binomio civilizzazione-verità, ma insito nelle stesse leggi naturali cosmiche, e come quelle evidente all'osservazione empirica dell'esistenza. Conclusione filosofica (il *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*) e conclusione poetica (il *Cantico del gallo silvestre*) sono allora i due momenti contraddittori ma insieme perfettamente sovrapponibili, proprio nella loro contraddittorietà reciproca, del compimento del pensiero leopardiano nella duplice e contestuale direzione della logica stringente, che arriva, dal di dentro, a contraddirsi (la distruzione è causata dalle stesse leggi che garantiscono la prosecuzione), e della sua implicazione sensibile e identitaria, che allo stesso modo non smette di spingere alla proiezione dell'io come centro, ma centro contraddittoriamente non-identificabile se non "nel mezzo del nulla", un nulla esso stesso, come precocemente intuito dall'aforistico pensiero leopardiano da cui è partita la presente analisi.

⁹⁷ Si veda, relativamente al tema dell'equilibrio nel pensiero leopardiano, la bellissima e attentissima analisi di Franco D'Intino sulla figura del funambolo che compare in *Zib.* 4416, 23 ottobre 1828, che è dallo studioso messa in relazione con le fonti (Montaigne e Pascal) e con le immagini della "casa pensile" di *Zib.* 256, 1 ottobre 1820; del "passeggiatore [che] conta le stelle" di *Zib.* 280, 16 ottobre 1820; del "camminatore squilibrato" messo "dentro due linee in uno spazio di un palmo e mezzo" di *Zib.* 2296-2297, 27 dicembre 1821; con due immagini della "fune", l'una nella *Storia dell'astronomia* e l'altra nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*; con l'immagine dello stesso funambolo che ritorna in un passo di Algarotti su Quintiliano inserito da Leopardi nella *Crestomazia della prosa*. Scrive D'Intino che, rispetto alle fonti, "La cosa che colpisce di più nella sua personalissima reinterpretazione del *topos* (possiamo chiamarlo così?) del filosofo sul precipizio, è che Leopardi insiste soprattutto sul concetto di *equilibrio* (e del suo antonimo *squilibrio*), del tutto assente nei passi di Montaigne e di Pascal. Dev'essere proprio questa, allora, la sua cifra personale, l'angolatura da cui guarda la scena". Ma è soprattutto attraverso Algarotti che si chiarisce il valore dell'immagine come metaforizzazione della storia della caduta, e dello squilibrio proprio, quindi, della dimensione umana post-edenica: "Quintiliano paragona coloro i quali, nello scrivere, scrupoleggiano sopra ogni voce, sul dubbio di peccare contro alla grammatica, all'i funamboli, che avanzano lenti lenti, timorosi sempre di metter piede in fallo, e dare in terra'. Questa versione del paragone era in realtà molto più attraente per Leopardi, e si può bene immaginare che abbia sollecitato la sua attenzione, giacché reinterpreta il luogo quintiliano (che Algarotti specifica, ma scompare invece nella *Crestomazia*), in un linguaggio di matrice religiosa perfettamente consoni al proprio atteggiamento nei confronti dell'errore grammaticale: la sequenza *scrupoleggiano, peccare, metter piede in fallo, dare in terra* potrebbe essere letta (e anzi io credo che Leopardi la leggesse) come una sinteticissima storia della caduta, e dell'esclusione dall'eden della naturalezza" (D'Intino 2017b, 191 e 196).

Il moto logico-effusivo dell'io non può infatti che proiettarlo al centro del nulla, implicando per diretta conseguenza la nullificazione, la dispersione identitaria dell'io stesso; tuttavia – come si è detto – la sua sensibilità si fa il *punctum unicum* di resistenza, che è resistenza dell'esistente alla dispersione disgregativa dell'ente, e che assicura la cantabilità stessa del farsi nulla, del tutto come dell'io, attraverso il suo farsi contemporaneamente – come si diceva all'inizio – percezione non-annientabile: lo *spavento*, il *soffocamento* e la *sensazione* del pensiero alla pagina 85 dello *Zibaldone*⁹⁸; la domanda lanciata nel vuoto dall'Islandese; la declinazione aggettivale su base percettiva (umana) della fine preconizzata dal gallo silvestre:

Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro meravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno nè fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un *vestigio*; ma un *silenzio* nudo, e una *quiete* altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato nè inteso, si dileguerà e perderassi.⁹⁹

Come ha notato Panizza, inoltre, nel tornare in questo passaggio “degli stessi ‘segnali dell’infinito” propri dell'idillio, “risuona però un segnale nuovo, estraneo al sistema de *L'Infinito*: è l'aggettivo *nudo*, che è parola anti-evocativa e che riecheggia la *nostra ignuda natura* del ‘Coro dei morti’”¹⁰⁰. La forza inventiva che ha generato quell'idillio è infatti ormai cancellata da un'immaginazione che è non più capace di *fingersi* completamente in una dimensione illusoria di pienezza partecipativa infusivo-effusiva, e che può solo recuperarsi in stato di differimento nullificante: ridotta da centro a punto, la condizione umana può allora confrontarsi solo con un procedere ingannevole e ateologico (è il caso dell'Islandese, ma anche di Colombo e di Prometeo), con la sua sparizione (già avvenuta e vista dall'esterno, come nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, o presagita e sempre da un punto di vista estraneo, come per esempio nel

⁹⁸ “Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io *mi sentiva* come *soffocare considerando e sentendo* che tutto è nulla, solido nulla” (*Zib.* 85; corsivi miei). In un recente saggio D'Intino ha dimostrato l'influenza di un passaggio da *De la vanité* di Montaigne su questo e altri pensieri zibaldoniani (cfr. D'Intino 2017a, 42-43).

⁹⁹ *Cantico del gallo silvestre*, *OM*, 164-165 (corsivi miei).

¹⁰⁰ Panizza 1991, 192.

Cantico), e, dunque, solo con una centricità annichilita e annichilente esperibile entro quel "silenzio nudo" dopo la sparizione dell'universo tutto, dal quale l'io-personaggio si potrà ancora tentare come identità solo nella pura voce di una coralità che – come si è già detto nel precedente capitolo – proprio dal mezzo del nulla, canta (nel *Coro dei morti* che apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*). E non è un caso che anche la dimensione corale¹⁰¹, dopo l'estrema individualizzazione egoistica cui il progredire storico ha condannato l'umanità (fin da quella distinzione intervenuta, già al decadere del primo stadio della *Storia del genere umano*, tra la totalità indivisa dell'umanità fanciulla e gli "alcuni" che "vennero in siffatta disperazione che non sopportando la luce e lo spirito [...] spontaneamente, quale in uno e quale in altro modo, se ne privarono"), sia recuperabile solo nel momento del superamento di una spazializzazione entro i limiti individualizzanti della vita, dato che

solamente quello che non esiste, la negazione dell'essere, il niente, [può] essere senza limiti [...]. Pare soprattutto che l'individualità dell'esistenza importi naturalmente una qualsivoglia circoscrizione, di modo che l'infinito non ammetta individualità.¹⁰²

E in tale comprensione del proprio annichilimento, in tale dicibilità rinnovata e alienata dell'essere centrico in rapporto inscindibile con la sua negazione, è l'unico residuo di possibile centricità, l'unica "nobiltà" dell'uomo¹⁰³, che, nel riecheggiare in certo modo Pascal¹⁰⁴ e la riduzione

¹⁰¹ E cioè quella dimensione che costituiva la 'bellezza' estetica dei drammi antichi, quando ancora era possibile una dimensione allargata, comunitaria, 'indefinita' della *conditio* umana. Cfr.: "Si sa che negli antichi drammi aveva gran parte il coro. [...] Il dramma moderno l'ha sbandito, e bene stava di sbandirlo a tutto ciò ch'è moderno. Io considero quest'uso come parte di quel vago, di quell'indefinito ch'è la principal cagione dello *charme* dell'antica poesia e bella letteratura. L'individuo è sempre cosa piccola, spesso brutta, spesso disprezzabile. Il bello e il grande ha bisogno dell'indefinito, e questo indefinito non si poteva introdurre sulla scena, se non introducendovi la moltitudine. Tutto quello che vien dalla moltitudine è rispettabile, bench'ella sia composta d'individui tutti disprezzabili. Il pubblico, il popolo, l'antichità, gli antenati, la posterità: nomi grandi e belli, perché rappresentano un'idea indefinita" (*Zib.* 2804-2805, 23 giugno 1823; corsivo leopardiano).

¹⁰² *Zib.* 4178, 2 maggio 1826.

¹⁰³ Cfr.: "Niuna cosa maggiormente dimostra la grandezza e la potenza dell'umano intelletto, nè l'altezza e nobiltà dell'uomo, che il poter l'uomo conoscere e interamente comprendere e fortemente sentire la sua piccolezza" (*Zib.* 3171, 12 agosto 1823).

¹⁰⁴ Similmente l'io dei *Pensées* di Pascal si trova ridotto a 'punto' nel vuoto di un universo troppo più grande di lui, e similmente riconosce dignità all'uomo solo in virtù del suo sapersi percepire e pensare, fosse anche solo per il pensarsi morire, nel momento

puntiforme dell'io fichtiana¹⁰⁵ (e poi propriamente romantica), è insieme balzo entro la percettività e la dispersione identitaria novecentesca: alla volontaria ritrazione romantico-idealista del soggetto a punto, ma punto infinitamente ri-estendibile nel mondo oggettuale¹⁰⁶, Leopardi infatti oppone una nullificazione tanto dell'oggetto quanto del soggetto, ridotto anch'esso a epifenomeno, e poeticamente ed esistenzialmente identificabile solo nella diminuzione resistenziale del proprio esserci sensibile.

ciò della sua cancellazione: "l'univers me comprend et m'engloutit comme un point ; par la pensée je le comprends. / L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser : une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt [...]. / Toute notre dignité consiste donc en la pensée" (Pascal 1800, 212).

¹⁰⁵ Cfr. Poulet 1971, 157.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, 149-183.

3.

ESSERE-IO, ESSERE-ALTRO ED ESSERE-COSA NEI “TRUCIOLI” DI SBARBARO

La critica ha ormai diffusamente e riccamente illuminato, soprattutto negli ultimi due decenni, l’opera in prosa di Sbarbaro, profondamente legata all’emergenza del concetto di *truciolo*, se è questo il titolo scelto dall’autore non solo per la silloge del 1920¹ (argomento del presente capitolo), che raccoglieva le prose degli anni tra il 1914 e il 1918, ma anche per il compendio della sua produzione in prosa approntato nel 1948 (Milano, Mondadori) che riprendeva anche alcuni dei *Trucioli* del 1920, modificati ed emendati nel senso di una maggiore “stilismo”², nel senso cioè di un recupero della regolarità di marca rondista, opposta all’effrazione espressionistica vociana. E truciolo è termine ovviamente legato a quella ricorsività primonovecentesca, e spiccatamente vociana, della semantica del residuo, dello scarto, del brandello, del frammento, per usare il termine canonizzato come categoria ermeneuticamente connotante, che, tanto in sede teorica³ quanto in sede propriamente creativa⁴, si faceva il mezzo

¹ Sbarbaro 1920.

² Pavarini 1997, 25.

³ Si vedano, a titolo d’esempio, Boine 1912a; De Robertis 1915; Onofri 1915; ma prima ancora si veda l’operazione di svecchiamento sofficiano, operata soprattutto sulla prima *Voce* e su *Lacerba*, volta a diffondere in Italia proprio quella poesia in prosa di marca simbolista che l’autore andava sperimentando durante i suoi soggiorni parigini nel primo quindicennio del secolo e la sua frequentazione de *La Plume*, *La critique indépendante*, *L’œuvre d’art international*. Giusti opportunamente scrive, infatti, che “la poesia in prosa si può dire nasca, in Sbarbaro, su ‘Lacerba’ [...], [per] infine passare in eredità (insieme a Soffici) alla nuova ‘Voce’” (Giusti 1997, 148).

⁴ È sufficiente scorrere i titoli delle opere uscite intorno alla metà degli anni Dieci, tra i quali i più rappresentativi sono di certo i *Frammenti lirici* reboriani (Firenze, Libreria della Voce, 1913) e i *Frantumi* boiniani (Firenze, Libreria della Voce, 1918).

prescelto per semantizzare artisticamente quel rapporto tra l'io e il mondo, tra la vita individuale e la realtà altra da sé, che la modernità aveva consegnato al nuovo secolo come frattura, come ferita non cauterizzabile in proiezione unitaria perché vigente a sua volta su una scissione parcellizzante dello stesso essere-io.

La misura rapida del frammento è scientemente prescelta, dunque, perché sentita come l'unica possibile per la trasposizione letteraria del frazionamento della vita stessa in scampoli non organizzabili in una trama coerente e organica, e perciò artisticamente registrabili solo attraverso estensioni brevissime e disarticolate, non soggette alle canoniche architetture stilistiche tanto liriche quanto narrative. La stessa commistione di prosa e poesia operata dal frammentismo si precisa come risultante estetica di un approccio esistenziale e conoscitivo che procede in maniera desultoria e discontinua; già Baudelaire era approdato alla prosa lirica per un sogno di aderenza profonda, attraverso una prosa "così duttile e così risentita", ai "movimenti lirici dell'anima, agli ondulamenti della fantasticheria, ai soprassalti della coscienza"⁵, come scrive nella dedica ad Arsène Houssaye premessa ai *Petits poèmes en prose*. Nella stessa dedica, inoltre, Baudelaire derivava la genesi stessa del rinnovato ideale di poetica dalla frequentazione della città, luogo per eccellenza della dispersione identitaria, dello smarrimento dei confini dell'essere-io e dell'essere-poeta⁶, e perciò luogo che, a differenza del luogo-rifugio naturale ed elegiaco, costringeva il poeta a un tentativo di ricostruzione della propria soggettività senza poter prescindere dall'alterità umana e fenomenica, una soggettività non isolata o assoluta, dunque, ma compromessa e accordata ai ritmi del concreto esistere.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento la città occupa infatti trasversalmente le pagine di tanta letteratura, proprio a partire dal "chaos mouvant" e dal "fange du macadam" baudelairiani⁷; se da un lato la rappresentazione della realtà urbana va nel senso di condanna, più

⁵ Baudelaire, *Ad Arsène Houssaye*, lettera preposta ai *Petits poèmes en prose* [1869]; si cita da Baudelaire 1996, 384-385.

⁶ Cfr., a titolo d'esempio, la prosa baudelairiana *Perdita d'aureola*, dai *Lo Spleen di Parigi*, ivi, 461-462.

⁷ *Ivi*, 461; ma si pensi al ruolo della città in generale per il simbolismo; per il tardo simbolismo belga, cfr., a titolo d'esempio, *Les villes tentaculaires, précédées des Campagnes ballucinées* di Émile Verhaeren (Paris, Société du Mercure de France, 1904); o, in Italia, alla città nei *chimismo* di Ardengo Soffici (*BIF&ZF + 18. Simultaneità e chimismo lirici*, Firenze, Vallecchi, 1915), negli *orfici* di Dino Campana (*Canti orfici*, Marradi, Tip. Ravagli, 1914), nelle *resultanze* di Piero Jahier (*Resultanze in merito alla vita e al*

o meno manifesta, della vita cittadina così come il neoindustrialismo la andava ridisegnando in senso anti-umano e meccanicistico, dall'altro lato essa diventa l'unico spazio entro il quale poter misurare, e tentare di (ri)costruire, i propri domini di esistenza: decaduto l'ideale, ancora romantico, di una *Ichheit* conclusa in autosufficienza ontologica, e perciò anche creativa, la contemporaneità letteraria, e più in generale filosofica, nasce già con la consapevolezza che non esiste "statuto dell'io se non a partire dalla percezione e dal confronto con ciò che è altro"⁸.

La città assume, fin da *Pianissimo*, un ruolo centrale e imprescindibile anche nella poetica sbarbariana⁹ proprio come alterità rispetto alla quale misurarsi, nella quale riconoscersi o dalla quale sentirsi irrimediabilmente estraniati. E il ruolo della città va evolvendosi tra *Pianissimo* e i secondi *Trucioli*, come egregiamente illuminato dagli studi di Antonello Perli, da "città astratta", "metafisica", da "proiezione tragica dell'io", quale si configura in *Pianissimo* e in buona parte dei primi *Trucioli*¹⁰, a

fenomeno autonomo e svincolato da[l] [...] soggettivismo patetico e ragionativo [...], per finire col trasformarsi essa stessa da "deserto" in "paesaggio" nel corso di una evoluzione *estetica* sintonizzata con una evoluzione *ideologica*, come è logico che sia nel contesto di una produzione decisamente incentrata sull'istanza autobiografica.¹¹

Lo strettissimo, sostanziale, legame che intercorre tra scrittura e vita¹², tipicamente vociano, è pertanto dato primario e imprescindibile di cui tener conto per avvicinare la poetica sbarbariana: il percorso compiuto dall'io lirico nei *Trucioli*, che è prosecuzione di quello di *Pianissimo* e che è legato a quella più generale ricerca del sé, e del sé attraverso l'altro e attraverso la vita cittadina, si compie consustanziale alla sua registrazione in prosa poetica e si fa ipostasi che innerva l'approccio scritturale stesso in un intreccio indissolubile in cui si trovano a coincidere l'istanza di scrittura con l'istanza di vita. Si tratta di una coincidenza, inoltre, come da più parti sottolineato, che in Sbarbaro, soprattutto nello Sbarbaro del

carattere di Gino Bianchi, Firenze, Libreria della Voce, 1915), ne *La città* di Giovanni Boine (*La Riviera Ligure* XVIII, 5, maggio 1912), ecc.

⁸ Quiriconi 2004, 80.

⁹ Cfr. Barberi Squarotti 1971, 35-41 e, soprattutto, Barberi Squarotti 1974; cfr. anche Perli 2015 e *La poetica della città*, in Perli 2008, 93-146.

¹⁰ *Ivi*, 109.

¹¹ *Ivi*, 118.

¹² Cfr. *ivi*, 146.

tempo di *Pianissimo* e dei primi *Trucioli*, prescinde anche dal dato generazionale e dalla contiguità con le esperienze artistiche coeve:

Gli anni tra il 1910 e il 1915 vedono il formarsi di quella situazione psicologico cognitiva da cui emergono le folgorante intuizione di pianissimo e di trucioli. Solitudine, estraneazione, incomunicabilità, indifferenza, prima di diventare motivi poetici sono in risultato di un'esperienza umana segnata da una violenta crisi esistenziale.¹³

Tale convergenza e compromissione profonda di vita e scrittura, tale idea di letteratura come impegno che metta in gioco direttamente l'io nella sua *quête* esistenziale, sarà il nucleo teoretico fondativo di tutta la letteratura primonovecentesca, che dall'autobiografismo vociano s'innerverà poi, diversamente declinato, nell'esperienza ermetica. Non a caso Carlo Bo dichiara apertamente il debito di riconoscenza dovuto a Sbarbaro da parte delle generazioni successive di poeti:

Siamo in troppi ad avere imparato da Sbarbaro a scrivere, e per scrivere intendendo un atto continuo e cosciente di conoscenza, un'operazione pura di vita,¹⁴

insistendo proprio sulla specificità della letteratura sbarbariana come imperterrito "atto di conoscenza" costantemente mantenuto su una misura di vita. Ma sempre Bo preciserà, in altra sede (nel 1973, al convegno tenutosi a Spotorno), che l'impulso conoscitivo sbarbariano, se anche adesso con straordinaria sincerità al dato interiore e vitale, non riesce a sconfinare i limiti di una gnosi votata ai singoli lacerti di esistenza, ai momenti che cadono improvvisi sul suo cammino:

Lo sentiamo più vivo di noi [...], [ma] l'altrove di Sbarbaro è circoscritto al suo passo, a quello che accadeva sotto il suo passo.¹⁵

Scopo del presente articolo è quello di sondare proprio tale accidentato e mai lineare percorso di (auto)conoscenza, (auto)affermazione e collocazione del sé per come esso si delinea nei primi *Trucioli* vallecchiani, nei quali, dopo il quasi totale solipsismo di *Pianissimo*, la definizione dell'essere-io, e, insieme, come sottocategoria, dell'essere-poeta, viene a intrecciarsi profondamente, in scontro o in contiguità, con quella dell'essere-altro, mentre continua ad agire, dal fondo, quell'avvertimento di una riduzione all'essere-cosa già emerso nelle liriche di *Pianissimo*.

¹³ Astengo 1981, 16-17.

¹⁴ Bo, *Il debito con Sbarbaro*, in Bo 1939, 129.

¹⁵ Bo 1974, 19.

È Sbarbaro stesso a dichiarare nel 1966, in una lettera al critico finlandese Sepp Lind, come la scrittura dei *Trucioli* sia stata spinta dalla necessità di riportare il discorso di *Pianissimo* su una misura più apertamente concretata di “consistenza e durata”:

Perché dopo lo ‘sfogo’ di *Pianissimo* scrissi *Trucioli*? Per dare un minimo di consistenza (e di durata) al mio mondo.¹⁶

La volontà di spostare il mondo autoreferenziale di *Pianissimo* in una dimensione spazio-temporale più direttamente verificata si realizza nei *Trucioli* attraverso l’assunzione del modello tematico-strutturale dei *Poèmes en prose* baudelairiani: come il *flâneur* parigino, l’io lirico sbarbariano attraversa le vie cittadine nella speranza, sempre presta a vanificarsi, di riuscire a tramutare gli accidenti, gli incontri avventizi, in avvenimenti significativi, in occasioni di evasione, in illuminazioni epifaniche. Come nel caso dell’io baudelairiano, inoltre, il cui sguardo è depotenziato nelle sue capacità di astrazione o decriptazione e, “fissato al livello del marciapiede”¹⁷, può avvalersi solo di una lente deformante, anche lo sguardo del *promeneur* dei *Trucioli* non coglie che ciò che gli è vicino, spesso per snaturarlo in alterazioni espressionistiche. Scrive Sbarbaro stesso in un *Fuoco fatuo*:

Tra presbiteri sono miope: la mia vista non arriva alla sera.¹⁸

Metafora dello stesso approccio sbarbariano al mondo, la *miopia* semanticizza allora quella circoscrizione, di cui parlava Bo, dell’indagine esistenziale e conoscitiva nello stretto giro di “quello che accade sotto il suo passo”, e nel *Fuoco fatuo* la miopia si precisa anche, direttamente (“la mia vista non arriva alla sera”) come incapacità di una prospettiva teleologica: la ricerca identitaria sbarbariana, nei *Trucioli* come nelle altre sillogi, non travalica mai i confini dell’*hic et nunc* e, nei *Trucioli* più che altrove, si esprime per frazionamenti disorganici, singulti, epifanie e subite involuzioni, evasioni centrifughe e ricadute centripete¹⁹.

Se, come si è detto, l’istanza di conoscenza e l’istanza di scrittura coincidono, non solo tra di esse vige un rapporto osmotico, con i continui

¹⁶ La lettera è riportata da Padovani Soldini 1997, 49, ed è citata anche da Perli 2008, 163.

¹⁷ Montesano 1996, 381.

¹⁸ *Fuochi fatui* [1956], in Sbarbaro 1985, 478.

¹⁹ Mi pare inoltre che a questa miopia, intesa come categoria conoscitivo-sentimentale, si possa legare anche l’alternarsi di espressionismo, che investe sempre l’oggetto vicino, e impressionismo, che sfoca le vedute d’insieme nei *Trucioli*.

soprasalti dell'indagine esistenziale sbarbariana che si attagliano ai susulti stilistici delle prose oscillanti tra rarefazioni impressionistiche e distorsioni espressionistiche baudelairiano-rimbaudiane, tra accumulazioni sufficientemente simultanee e distensioni narrative; ma esiste e insiste anche, tra l'io e la scrittura, una interdipendenza esistenziale e gnoseologica: come l'affermazione dell'essere-io è continuamente minacciata dalla nullificazione, dalla non-identificazione, dallo sdoppiamento, la scrittura stessa vive di una mai soluta dialettica tra pronuncia e silenzio.

I *Trucioli* si aprono con una prosa, che è una delle dodici prose in corsivo disseminate tra le altre con funzione di raccordo e spesso anche di dichiarazione poetica, in cui emerge una prima definizione, identitaria e assertiva, dell'io in relazione allo spazio urbano:

La mia anima d'ora somiglia ad una vite guardata un giorno con meraviglia.

Nasceva da un muro di casa su una piazza lastricata. Trapiantata in piena terra sarebbe intristita, io credo.

*Così la mia anima messo radici nella pietra della città e altrove non potrebbe più vivere. E se guardo qualche volta ai monti lontani come a una liberazione, in realtà essi non mi dicono più niente.*²⁰

La scansione prosastica si conforma a quella boiniana dei *Frantumì*, ed è ricca di rimandi fonici, che rendono quasi individuabili delle scansioni versali (cfr. le rime *somiglia: meraviglia, guardata: lastricata, l'assonanza casa: lastricata, la rima al mezzo lastricata: trapiantata*) e di sottolineature fonosimboliche: l'allitterazione di dentali e vibranti, spesso in un unico gruppo consonantico, contraddistingue e dà rilievo all'immagine stentata della pianta di vite nata da un muro, con le radici ancorate alla pietra e non affondate nella terra. Correlativo oggettivo dell'anima dell'io, la vite rappresenta un primo momento di identificazione dell'essere in stadio di riduzione vitale che si sintonizza in equivalenza alla pietrificata realtà cittadina, spento ogni richiamo spirituale-liberatorio da parte della natura (i monti lontani sono muti).

Riguardo a questa prosa, a Ferdinando Camon Sbarbaro dichiarava che

l'inizio dei *Trucioli* si riattacca (e anzi ripete e illustra) all'ultima poesia di *Pianissimo*,²¹

²⁰ *I.*, da *Trucioli*, 143; si cita da Sbarbaro 1990. I *Trucioli* saranno citati sempre da questa edizione; senza ripetere l'indicazione, si addurrà da qui in avanti in nota soltanto il titolo del componimento, la sigla *T* e il numero di pagina.

²¹ *Camillo Sbarbaro*, in Camon 1965, 40.

poesia che si chiudeva proprio nel nome di una medesima adesione identitaria alle "pietre della città", e che, anche in quel caso, dichiarava disattivata la possibilità di liberazione-smemoramento attraverso l'emergenza fenomenico-consolatoria del dato di natura (il passato dello smemoramento, quello in cui i monti parlavano, è chiaramente quello di *Resine*):

E stupisco che ancora al mondo sian
gli alberi e l'acque,
tutte le cose buone della terra
che bastavano un giorno a smemorarmi...

[...]

Ma poi che sento l'anima aderire
ad ogni pietra della città sorda
com'albero con tutte le radici,
sorrido a me indicibilmente e come
per uno sforzo d'ali i gomiti alzo...²²

La prima prosa dei *Trucioli* si conclude con uno dei passaggi più celebri della silloge, che rimanda sempre a *Pianissimo* per la definizione di un io reificato, che si guarda dall'esterno in sdoppiamento ed è incapace di sciogliere nel pianto l'avvertimento di un dolore esistenziale ormai dimentico di ogni risonanza romantico-sentimentale e attestandosi come presa di coscienza amara e improduttiva:

Forse vado mineralizzandomi.

*Già il mio occhio è di vetro (da tanto non piango), e il mio cuore è un ciottolo pesante.*²³

L'assunzione in dubbio data dal "forse" non spegne la drammaticità dell'identificazione, amplificando anzi l'effetto di incoscienza e di ineluttabilità del processo di mineralizzazione: anche grammaticalmente l'io, da soggetto del verbo "vado", è relegato ad accusativo in particella enclitica del denominale "mineralizzandomi", con esasperazione del rallentamento ritmico del gerundio che acquista un'ulteriore sillaba e da piano si fa sdrucchiolo.

²² "Talora nell'arsura della via", da *Pianissimo* [1914], in Sbarbaro 1985, 57. Senza ripetere questa indicazione, si addurrà d'ora in poi per le poesie soltanto il titolo del componimento, la sigla *P* e il numero di pagina.

²³ *I, T*, 144.

Nel testo successivo Sbarbaro sperimenta una giustapposizione di tipo sofficiano²⁴, spogliandola però dalla valenza estetica di pronuncia sincronico-sovrappositiva, di marca cubista, per declinarla come accumulazione di dati fenomenici da parte di un io ridotto a una registrazione passiva del mondo; tra gli elementi inanellati in rapida successione ne spiccano alcuni, per quanto concerne il nostro discorso:

Lapi dove i pederasti restavano dopo l'ora di chiusura a bere schiuma di vino

il giovinetto che m'apparve sui manifesti della taverna nerovestito e tintinnante di ninnoli

i due mignon adagiati in carrozza e coperti di fiori da uomini in silenzio come per un rito mentre il cielo s'apriva su Santa Maria del Fiore.²⁵

Il particolare minimo-vitale dei pederasti e dei mignon, pur nella sua carica grottesca e negativa, risponde alla medesima legge della mineralizzazione esistenziale cui è soggetto l'io: essi soggiacciono insieme, carnefici e vittime, "come per un rito", al procedere ciclico e consueto della vita, affine all'avvicinarsi inesorabile di giorno e notte. Nel dispiegarsi caotico e multiforme della vita cittadina l'io coglie "affinità oscure" con l'umanità più derelitta, con "un resto d'uomo", con uno "straccio umano":

Un'affinità oscura mi lega a un essere che incontro giornalmente. Un resto d'uomo. Cammina accidentato. I globi dei suoi occhi non vedono. È spaventoso come una macchina. Solo la carne intorno alla pipetta vive.²⁶

Se mi vedo improvvisamente in un vetro di bar, corto con la faccia scema i ginocchielli e le scarpacce, o allungando la mano alla tazza scappa fuori il polsino sfilacciato un'irritazione mi prende che mi lascia tra il rossore e il pianto.

Capisco allora che finirò come uno di quegli stracci umani.²⁷

L'agnizione dell'essere-io nell'essere-altro non impedisce tuttavia il ritorno di quello sdoppiamento del soggetto tipico di *Pianissimo*, il ritorno del solipsismo e di un discorso avvitato tutto sul sé, il ritorno, ancora,

²⁴ Cfr., a titolo d'esempio, un passaggio di *Arcobaleno* di un notturno parigino: "Paesi ore / Ci sono delle voci che accompagna pertutto come la luna e i cani / Ma anche il fischio di una ciminiera / Che rimescola i colori del mattino / E dei sogni" (Soffici 1915, 9); o un passaggio di *Firenze*, in cui lo scenario cittadino è lo stesso di quello della prosa sbarbariana: "A Firenze in Via Tornabuoni / Una fuciacca di cielo è tesa / Sui fili / Del telefono 8-85 / L'altro emisfero si rinfresca / Da Doney e Nipoti / Con una penna di paradiso / Al cappello / E fra le trine un profumo / Di Floride e Splendid Hôtel" (*ivi*, 13).

²⁵ *I*, *T*, 145.

²⁶ *3*, *T*, 148.

²⁷ *4*, *T*, 149.

dell'io che, nel guardarsi esistere dall'esterno, prende coscienza della propria labilità, della propria inconsistenza, della propria vuotezza, del proprio annichilimento in "cosa", in "manichino", in "fantoccio" (immagini tra le più ricorrenti nei *Trucioli*) nelle mani del "burattinaio Bisogno":

*A volte seduto in faccia a me vedo il mio che mi guarda senza voce.
o in una stanza improvvisamente mi sento eguale a quel vestito appeso a
quell'attaccapanni.*

*È l'ora che il burattinaio Bisogno è assente. E se a illudermi d'essere vivo di
là mi scrollo ed esco*

*sento camminando il meccanismo del corpo e come la caverna dell'eco l'a-
nima mi s'empie del rumore della via.*

Dura cosa non avere bisogni!

*È allora che mangiamo senza fame e trangugiando il vino e mendichiamo
di postribolo in postribolo un poco di foia.*

*Il mondo è limitato da un muro scialbo orribilmente vicino e il nostro io ci
fa ribrezzo, vagamente, come il fantoccio la cui mano sollevata ricade,²⁸*

mentre a nulla vale la volontà di ribaltare il soggiogamento al bisogno in atto volitivo, sia esso volontà partecipativa, volontà di essere al centro della congrega umana e non più in posizione defilata (smettere di "rasentare" il mondo) o volontà di un'azione provocatoriamente delittuosa, in cui è evidente l'esempio del modello maledettista:

*Oh io voglio finalmente vestito di rosa tenero mostrarmi per le vie più af-
follate*

o commettere qualche freddo delitto!²⁹

perché l'atto resta sempre declinato all'ottativo, come osservato da Simone Giusti che vede la dimensione volitiva nei *Trucioli* unicamente risolta negli infiniti desiderativi che non trovano mai compimento³⁰. La scissione da sé, che costituiva già l'impalcatura profonda di *Pianissimo*³¹, non si configura pertanto come allargamento di possibilità artistico-sensorie o propriamente fattivo-risolutive ma come presa di coscienza di un'esistenza inanimata e abulica: il *je est un autre* rimbaudiano schiudeva al *dérèglement de tout les senses*, in amplificazione, in iperestesia, mentre l'io sbarbariano resta concluso in una dimensione anestetizzata.

²⁸ *III*, T, 160.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. Giusti 1997, 37-42.

³¹ Già in *Pianissimo* l'io si guardava andare nel mondo e il suo doppio valeva a sveglargli di contro un dimezzamento, una diminuzione, una in-consistenza esistenziale oggettivata in "fantoccio" e cadavere (cfr. Coletti 1997, 28).

Nell'assenza di ogni volontà che non sia regredita ai bisogni più bassi e carnali, il procedere vagabondo nel mondo cittadino non può che approdare nei luoghi del piacere e della perdizione, il postribolo o la taverna, e la vita non può che svuotarsi e immobilizzarsi:

Nella limosina il mio sangue presente una parentela con la cocotte.
Notturna e tenebrosa.

Il passante la può noleggiare. Quante possibilità di gioia contiene la sua immobilità!³²

Affine all'immagine del burattino, la cocotte noleggiabile è un altro degli analoghi esistenziali prescelti dall'io per semantizzare la propria condizione di vuotezza, ancora una volta solo potenzialmente, e perciò ossimoricamente, aperta a un'infinita possibilità di gioioso riscatto. La ricerca identitaria che Sbarbaro compie attraverso il confronto con l'altro si fa inoltre dimentica di ogni elezione artistica, egli perviene a un mite annullamento dell'essere poeta nell'essere uomo (comune) senza il portato tragico, sarcastico, sadico che una medesima regressione aveva indotto per esempio nell'io baudelairiano³³; la discesa sbarbariana nelle pieghe più desolate dell'umano non è regressione autoindotta ma moto spontaneo di "empatia" verso il derelitto incosciente del suo stato:

Vidi scendere a tastoni la scaletta dove uccellano all'ore piccole le veneri più economiche, una giovane donna squallida. [...]

A piedi della scaletta sorrisse smarritamente della sua debolezza quasi le sfuggì da ridere.

Ebbi l'impulso insensato di manifestare pubblicamente la mia simpatia per quella incoscienza,³⁴

o riconoscimento di una vera e propria fratellanza esistenziale con la "creatura bocca arsa" che guarda con rassegnata desolazione la ricchezza altrui:

io sono il fratello della creatura bocca arsa che guarda con occhi dilatati la bottega delle eleganze.

[...]. Tonfo allo sportello della banca di pacchi di carte valori!

Ciò vuol dire tutte le possibilità e io non ho che una vita.

Ma non per questo ucciderei.

³² *I3*, T, 181.

³³ Cfr. la già citata *Perdita d'aureola*, o anche la meno celebre *Assommons les pauvres*, in Baudelaire 1996, rispettivamente, 461-462 e 467-469.

³⁴ *I3*, T, 182.

*L'inesprimibile che m'angoscia davanti al cubo di una casa al canto d'una via lo contiene il fosco nome che mi pronuncio in segreto.*³⁵

Al silenzio attonito che è della creatura come dell'io (bocca arsa l'una, preda dell'inesprimibile l'altro) si sostituisce prima una pronuncia sotterranea delle cose che non conquista la pagina scritta e nemmeno la coscienza piena: il nome è "fosco", di difficile decifrazione, e "segreto" tra il poeta e il suo doppio ("mi pronuncio"). La pronuncia segreta del nome apre tuttavia all'altro-io, al doppio, una dimensione vitale attiva, mentre l'io resta sempre ridotto a pura corporeità il cui aspetto tradisce e rinnega il vitalismo dell'altro³⁶:

*L'anima allora diventa la femmina d'un apache di fegato
e la mia faccia mi fa rabbia se inaspettatamente uno specchio me la mostra.*³⁷

Poi, improvvisamente, una pronuncia esclamativa si oppone tanto all'ineffabile quanto all'articolazione in tono minore e segreto:

*Vita d'inquietudine! Soprassalti nel sonno! Ossessione dell'inizio!
E: città finalmente posseduta!*³⁸

La *quête* dell'io, che cerca non solo se stesso ma una collocazione di sé nel concreto dell'esistere cittadino, si dimostra in questo passaggio in tutta la sua inquietudine e inafferrabilità: essa non procede che per sbalzi e soprassalti, manifesti inoltre nella dimensione poco decifrabile del sonno, ed è apertamente definita nel suo carattere ossessivo, cioè insieme ricorsivo e mai definitivamente appagabile. Il pieno possesso della città, e cioè il pieno possesso del mondo e di sé nel mondo, dopo essere stato dichiarato in improvvisa esclamazione, è infatti subito specificato come "vertigine" e lusinga del nulla:

*Sfioro (dilettante!) l'osteria malfamata
i tipi che si fanno mantenere.
Ma essi non mi riconoscerebbero.
Carta da visita potrebb'essere una coltellata.
Alla vertigine m'abbandono rottame alla deriva, come chi è al riparo.
Ma le parole casa di pena, bagno fanno vibrare di presentimento la mia
materia più sorda*

³⁵ *IV*, T, 183.

³⁶ Sia pure un vitalismo in tono minore dato che l'anima non è l'apache, il delinquente, ma "la femmina di un apache".

³⁷ *IV*, T, 184.

³⁸ *Ibidem*.

*e quel mondo m'attira come il filo chi tocca muore come l'imbutto della scala talvolta.*³⁹

Nell'attimo stesso in cui l'io dichiara l'avvenuto possesso, dunque, esso sfuma e l'identificazione dell'essere-io nell'essere-altro si disperde nella coscienza di un essere-io irriducibilmente diverso, che può solo sfiorare quelle esistenze fantasmatiche cui si sente vicino, mentre da parte degli altri, dell'umanità infima cui l'io accorda un sentimento fraterno, non ci sarà mai "riconoscimento": egli, pur se come loro ridotto a minimo esistenziale, possiede il *surplus* della coscienza di sé, "la carta da visita" dell'essere-poeta, che, affine all'aureola baudelairiana, lo rende tuttavia il più emarginato tra gli emarginati. L'unica via percorribile è pertanto quella dell'abbandono, che del possesso è perfetta antinomia, mentre il desiderio di possesso si rivela in tutta la sua impraticabilità per l'io; egli sa di non essere in grado di approdare a una pienezza vitale integralmente e perciò inconsciamente (o inconsciamente e perciò integralmente) esperita, e il richiamo a quella pienezza si fa allettamento autodistruttivo, ha la morbosa seduzione del punto estremo di non ritorno: l'io ne resterebbe ucciso.

La spinta appropriativa, pertanto, si disperde prestamente e l'io torna a farsi il camminatore solitario di *Pianissimo*, incapace di leggere nel mondo segni o indizi⁴⁰, di nuovo recluso in solitudine:

Camminando una via deserta fra mute forme di monti provai la necessità che la via si perdesse rivo in terra arsa. [...]

Vestendomi e svestendomi

aprendo macchinalmente una porta

mentre vado per strada e di me non m'avvedo e l'universo è un libro chiuso quando a nascondermi [...]

nel fumo della sigaretta mi concentro come in un mondo a me nell'ore morte

nel più grande silenzio

il cuore m'arresta l'aspettativa di qualche cosa.

*Così dalla mia aridità scaturisce la disperata invocazione del soprannaturale.*⁴¹

In tale avvilito isolamento, la riduzione a fantoccio meccanico, proprio perché non compensata da alcun riconoscimento nell'altro, si potenzia al

³⁹ *IV*, *T*, 184-185.

⁴⁰ Tacciono come nella prosa d'apertura i monti, e "l'universo è un libro chiuso".

⁴¹ *V*, *T*, 186-187.

massimo grado di drammaticità. Nell'annullamento di ogni movimento centrifugo dall'io all'altro, la clausura che sostituisce la ricerca orizzontale di oggettivazione di sé nel mondo, si trasmuta allora – caso isolato nella silloge – in una invocazione verticale e metafisica che, nata come quella ungarettiana di *Dannazione* dalla disperazione e dalla contraria constatazione della materialità reificata e mortale dell'esistenza tutta, non può che sfumare in *nonsense* ("disperata invocazione") proprio come quella ungarettiana:

Dannazione

Chiuso tra cose mortali
(anche il cielo stellato finirà)
perché bramo Dio? ⁴²

Nella totale assenza di segnali metafisici, il "qualchedes" inutilmente aspettato da una prospettiva oltreumana è invece ritrovato nel mero esistere di una prostituta che "aggiunge qualchedes al mondo", con sintomatico uso dello stesso termine (qualchedes) per indicare tanto la qui-squilia metafisica di cui l'io si sarebbe contentato, quanto il piccolo, ma perciò tanto più significativo, apporto dell'esistere della donna all'esistere del mondo:

Io penso la femmina che passeggiava nuda stanotte nella luce sfacciata.
[...] I suoi occhi bui sono l'inferno per l'adolescente. Il suo lusso è l'ornamento dei passeggi. Passando fa volgere rudemente gli uomini. Aggiunge qualchedes al mondo. ⁴³

E l'essere-altro della prostituta catalizza la prima (e una delle poche) dirette dichiarazioni d'amore da parte dell'io verso l'alterità:

L'amo. È buona. È di tutti come il sole e l'acqua. Il suo corpo è dolce così perché l'hanno levigato i baci degli uomini come il ciottolo la corrente, ⁴⁴

mentre la vecchia zia alla quale Sbarbaro accosta la prostituta attraverso uno studiatissimo gioco di antinomie e di esagerazioni grottesche è odiata:

Odio questa zia come le cose mancate, gli oggetti inservibili. ⁴⁵

⁴² Da *L'Allegria* [1931]; si cita da Ungaretti 2009, 73.

⁴³ *17*, T, 191.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *17*, T, 191-192.

Tutt'altro, e molto più, che amore erotico-sentimentale, il raro momento di assertività amorosa da parte dell'io illumina una delle circostanze più emblematiche della raccolta: l'amore è accordato a una creatura ridotta a epifenomeno, soggetta all'azione elementale, essenzializzata e perciò purificata, come i futuri *Ossi di seppia* montaliani, mentre la vecchia zia è "oggetto inservibile": tutto in lei indica un *surplus* di vita che tuttavia marcisce *nella e della* sua inessenzialità. La possibilità di riconoscimento di io e *alter*, dopo aver sperimentato tutta la negativa casistica del fantoccio, del manichino meccanico, del cadavere, si fissa in questa prosa nell'individuazione del lato positivo e resistenziale del minimo vitale, e il mondo dei *Trucioli* si popola così di esseri fantasmatici, talmente ridotti dall'essere pericolosamente vicini alla definitiva sparizione:

In una di quelle fiere di piazza che sono la mia passione [...]
dentro un baraccone dove tutti i mestieri erano rappresentati da fantocci meccanici
m'accadde d'assistere al più terrificante spettacolo.
C'era là dentro il sarto che tagliava con forbici di piombo
la lavandaia che sciacquava entro un'invisibile acqua
il cuoco che ammaniva vivande di cartone...⁴⁶

Come si è detto, però, il processo di definizione dell'essere non è lineare, almeno a voler seguire l'ordine in cui Sbarbaro ha strutturato la raccolta e ha voluto consegnarcela, che è l'ordine che si è in questa sede scelto per scortare il percorso dei *Trucioli* rispettando le tappe della volontà autoriale⁴⁷. Di fronte a un teatro di marionette, infatti, la ricerca di una verità consustanziata di esistenza è nuovamente annullata dal terrificante ritorno del *nonsense* della vita meccanizzata e ripetitiva:

e io beato passavo da un mestiere all'altro, godendomi quelle facce convinte quei gesti risoluti,
quando, avendo fatto due o tre volte il giro del baraccone, il sospetto mi nacque
che nella creazione dei suoi fantocci l'artista avesse messo un'intenzione beffarda...
E poiché mi persuasi che il sarto non avrebbe cessato mai di tagliare la sua pezza sempre intera

⁴⁶ *Ai fantocchini meccanici*, T, 199.

⁴⁷ Diverso si fa il discorso se guardato in diacronia: come ha dimostrato Perli in relazione all'evolversi del concetto di paesaggio e di città, e con essi di io e altro, verso una sempre maggiore oggettivazione dell'altro in maniera indipendente dal sé (cfr. *La poetica del paesaggio* e *La poetica della città*, in Perli 2008, rispettivamente, 53-91 e 93-146).

né il cuoco di compiere i suoi tre gesti da epilettico
da tutta quella inutile attività una specie di nausea mi venne
un malessere, non so come [...].

Finché m'accorsi che avevo davanti
la spaventosa immagine della vita.⁴⁸

La nullificazione di ogni afflato identitario è ancor più amplificata perché immediata nell'epifania, nello strappo schopenhaueriano che, per usare una locuzione montaliana, "finalmente mette / nel mezzo di una" desolante "verità"⁴⁹.

Se in alcuni casi l'io sembra sperdersi felice nella folla:

Ci elevavamo come palloncini colorati! Il corpo musone l'avevamo lasciato, marmocchio che frigna, nel bettolino dove ci fu mesciuto il primo vinetto rallegrante.

Felicità d'uniformarsi finalmente alle consuetudini! di salire il monte anche noi per la ricorrenza del patrono!,⁵⁰

il suo essere dentro le consuetudini non ha nulla della boiniana *conversione al codice*, che passa attraverso l'effrazione alla norma comune e il rientro nella realtà come salvaguardia della stessa identità⁵¹: la dispersione sbarbariana nella folla non è che indotto infingimento, tristemente consapevole che ad attenderla c'è il ritorno nei limiti della "lugubre marionetta dell'io"⁵².

Nell'altro l'io, se anche trova un analogo esistenziale, non può dunque mai riconoscersi definitivamente, come nel caso della prosa *Al Goto Grosso*, tra le più celebri. In un primo momento c'è il ritrovamento nell'osteria del proprio luogo elettivo:

Un antro. Ci si sta gomito a gomito [...]

Riconosco i magnanimi amici [...]

Certamente si tratta di filosofi che sdegnano consegnare alle carte le loro conclusioni. Consumata ogni esperienza, qui si ridussero come all'unica realtà superstite.

Ma come i dannati danteschi, la Giustizia li colpì là dove peccarono. A somiglianza d'imbuti essi possono travasare qualsiasi quantità di liquido senza raggiungere la grazia,⁵³

⁴⁸ *Ai fantoccini meccanici*, T, 199-200.

⁴⁹ Montale, *I limoni*, da *Ossi di seppia* [1925]; si cita da Montale 1984, 11-12.

⁵⁰ *Coronata*, T, 209.

⁵¹ Cfr. Boine 1912b, 112-114.

⁵² *Coronata*, T, 211.

⁵³ *Al Goto Grosso*, T, 216.

con gli ubriachi, "amici" e sodali dell'io, accostati a filosofi che hanno compreso l'inutilità della loro ricerca, in una prospettiva che, recuperata poi dal "non chiederci la parola" montaliano, sa fallimentare ogni tentativo sistematico di conglobare e spiegare l'esistenza. La loro tracotanza passata li rende tuttavia immuni ora, per dantesco contrappasso, dalla grazia dell'ubriachezza, con sintomatica riduzione del concetto di grazia a un mero stato di inebetimento che faccia l'uomo dimentico di esistere. Nella seconda parte della prosa si svela tuttavia una nuova impossibile identificazione io-alterità: se i filosofi-bevitori hanno un *surplus*-condanna di resistenza, all'io-poeta, che al contrario conosce il valore del silenzio e i limiti del dicibile-decifrabile, l'ebbrezza è concessa, ma gravata dalla consapevolezza che la sosta in stato di grazia, la felice agnizione nel luogo-osteria, non è che momentanea (lo "stomaco di poeta" è limite inalienabile). Degenera così anche il riconoscimento dell'essere-poeta nell'essere-io, che si manifesta attraverso l'alterazione sarcastica e che si paleserà, beffardamente, ai posteri solo nel luogo-limite dell'osteria:

Sto bene qui. Taccio di felicità.

Sono costoro veramente miei consanguinei.

Se il mio stomaco di poeta me lo consentisse, darei fondo qui alla mia barca.

Intenerito guardo la parete color carne macellata, pensando che i posteri vi collocheranno una iscrizione in mia memoria.⁵⁴

Il camminatore di questo "inferno" cittadino è perfettamente cosciente che il ricercato annullamento dell'io nell'alterità è impossibile se non per brevi attimi di "passione" volitiva, leggibile come declinazione sbarbariana di quell'adesione alla vita tipicamente vociana:

*Io sempre pronto a staccarmi
quando la passione della città mi prende
alla vita attecchisco pianta avara.*

*Unico atto d'amore possibile: condurre a spasso la mia muta meraviglia.*⁵⁵

La passione di Sbarbaro, che arriva a coincidere con l'immobilismo vuoto, silente e stupito ("muta meraviglia"), per farsi duratura, tuttavia, dovrebbe saper e poter sconfinare definitivamente i limiti dell'essere-io (e poeta) in un totale annullamento dell'io nell'altro, come evidente nel candore della clausola, di nuovo, puramente ottativa:

⁵⁴ *Ivi*, 217-218.

⁵⁵ *VII*, T, 220.

*Desiderio dopotutto d'essere un uomo qualunque perché il mio amore senza parole mi facesse soltanto soffrire!*⁵⁶

In questo *Truciolo* risiede il senso dell'intera silloge riguardo al percorso appropriativo compiuto dall'io nel suo punto finalmente evolutivo, nel suo punto di scarto: la sostituzione dell'"uomo qualunque" al correlativo oggettivo del fantoccio, nelle più varie esemplificazioni, così come la sostituzione della passione e dell'amore per la città, per quanto momentanei, al "fascino morboso della città" si fissano come momenti di scavalcaimento di un rapporto io-*alter* finora tutto concentrato sull'io e dal quale l'io sente ora di volersi in qualche modo allontanare. Si spiega così la prosa *Evasione* in cui il poeta anela a una rimbaudiana liberazione, da sé e dal continuo e crudele ritornare della propria immagine nonostante la vocazione verso l'alterità, in un viaggio *ad infinitum* oltre la "porca anima europea", nuovamente rimbaudiana, durante il quale perdere anche faccia e nome⁵⁷. Se la città, gli ubriachi, le prostitute finora si sono infatti configurati come specchi ossessivamente rimandanti indietro all'io la propria immagine, in identificazione o differenziazione, nei testi conclusivi dei *Trucioli* l'io smette di cercarsi e proiettarsi nell'altro per riconoscerlo e riconoscere se stesso come entità autonome tra le quali vigono rapporti fraterno-analogici. Non a caso nell'ultimo dei *Trucioli* l'io lirico afferma:

Sradicato dall'umanità mi disperdevo in un supino amore delle cose,⁵⁸

confermando come l'altro non fosse che proiezione dell'io, ora più consonamente proiettato, invece, anch'egli cosa tra le cose, verso l'amore per una dimensione reificata e disumana.

Nelle ultime prose, che coincidono anche con i testi più tardi da un punto di vista cronologico, nei *Trucioli* cioè definiti da Perli "di guerra" e "rivieraschi"⁵⁹, si assiste infatti a un progressivo inveroimento dell'alterità come fatto fenomenico a sé stante, liberato dal tormentoso tentativo di confronto-possesso da parte dell'io e perciò svincolato da un esistere solo come funzione-proiezione del soggetto. Scrive Perli:

il mondo assume, infine, il senso oggettivo, autonomo, di fenomeno estetico: forma, colore, vitalità e esistenza spezzano lo stato di anestesia, creando

⁵⁶ VII, T, 221.

⁵⁷ Già desiderio boiniano nei *Frantumi*: "ho scordato il mio nome, ho perduto i miei passaporti [...]. Il mio nome è oggi, e la mia vita si chiama *smarrita*" (Boine 1921, 9).

⁵⁸ *A Carlo Tomba*, T, 336.

⁵⁹ Perli 2008, 63.

emozioni di "gioia", "felicità", una svolta psicologica cui corrisponderà un paesaggio lirico, un "paesaggio dell'anima".⁶⁰

Sintomaticamente l'alterità smette allora di essere quella cittadina e delirata per tornare a farsi quella naturale presente soltanto in brevissimi passaggi di *Pianissimo* con funzione liberatoria⁶¹. Spotorno si fa così "paesaggio dell'anima" non più come proiezione dell'io ma come accordo finalmente trovato tra due sostanze separate eppure finalmente affratellate e parificate nella riduzione scheletrica ed essenzializzata, e perciò sbarbarianamente vitale, del mondo:

Spotorno
paesaggio dell'anima
monti ridotti allo scheletro
aria schietta celestina
cielo liquido che a guardarlo si beve...⁶²

Persino quando la realtà esterna è la realtà di guerra, sebbene la guerra sia appena percepita e volutamente allontanata, l'io può abbandonarsi a un "galleggiamento" che ricalca il naufragare leopardiano:

Altipiano. Collinette soavi come seni di fanciulla [...]
Armonie nascono che l'occhio coglie con la premura delle gioie uniche intrattenibili. Delicatezze e iridescenze da bolla di sapone [...]
Sughero, galleggio in questo incerto.
La guerra dov'è?⁶³

Anche il recupero, sul finale della raccolta, della dimensione urbana, in *Via Montaldo 13/8*, è un recupero che va nel senso dell'affezione, della consuetudine e della parentela esistenziale sotto il segno dell'aridità, sempre semanticamente implicante tanto la riduzione devitalizzata quanto, di contro, la purificazione vitalizzante, come perfettamente sintetizzato dal verbo che chiude il *Truciolo*, "strizzare":

Conosco questa strada come la mia vita ed è arida così. [...]
Dalla ringhiera mi spenzolo a figgere gli occhi in basso dove accampano le masse cubiche delle case, stiletate dai fanali verdognoli. E a istanti mi avviene, per la commozione, di stringere insieme le mani come a rendere grazie d'essere nato.

⁶⁰ *Ivi*, 65.

⁶¹ Cfr.: "E vivremo così in compagnia / dei maggiori fratelli, i fiumi e i boschi, / pacificati con la nostra sorte" (C. Sbarbaro, "Forse un giorno, sorella", *P*, 45).

⁶² *Spotorno*, *T*, 277.

⁶³ *Ave*, 2 novembre 1917, *T*, 292-293.

Così anche dalla strada di casa cavo un poco di gioia (come dalla vita, a forza di *strizzare*).⁶⁴

Lo stesso essere-io perviene così, nel congedo della raccolta, a una rinnovata sistemazione esistenziale che, fattasi indifferente alle lusinghe morbose dell'inferno cittadino, trova una dimensione consolatoria nella natura, senza giungere però a una pacificazione che possa dirsi compiuta se il doppio torna dal passato come essere fantasmatico portando un ricordo "*rimasticabile*" delle vecchie blandizie e se il cammino verso il futuro è coercizione cui ci si assoggetta contro voglia:

Che fu la mia gioventù se non [...] disancorato vagabondare? Sradicato dall'umanità mi disperdevo in un supino amore delle cose. [...] Adesso, da quando? I trivii e i budelli non mi parlano più il linguaggio d'una volta la cerante. E ci sono gli alberi che mi consolano e gli animali che mi fanno divinamente sorridere.

Da quel giorno il fantoccio ebbro e tragico che conosci è morto. Suicida, come a lui piaceva, giace di traverso in qualche piazzetta ove non passa nessuno. Ma rimastica il superstita nelle ore deserte l'antico tozzo di gioia, malinconico scavatore che rovista nelle macerie della sua casa.

E incamminato verso dove non sa – fanciullo tratto a mano contro voglia – a te e a quella larva di gioventù con disperata faccia si volge.⁶⁵

Strettamente legato a tale percorso di auto-conoscenza e di auto-affermazione, su cui incombe costante l'avvertimento di una possibile nullificazione, è, come già in *Pianissimo*, il rapporto che intercorre tra pronuncia e silenzio. Più volte l'io si trova muto, di fronte a se stesso o di fronte al carattere ineffabile dell'*alter*; l'esempio più emblematico è quello della città direttamente invocata, oltre la contingenza delle apparizioni fenomeniche, nel suo essere necessaria come l'ossigeno, ma anche, sinistramente, come "la cantaride per l'esaurito", con l'invocazione che tuttavia non può e non sa trasformarsi in canto e resta nei domini dell'"inesprimibile", del grido inarticolato:

Città, città, per me tu sei l'ossigeno pel moribondo, la tremenda dose di cantaride per l'esaurito! Tu sola mi dà l'acuto senso dell'inesprimibile. Di-
vento il balzubiente cui sul viso si disegna una riga di dolore.

Non resta che il grido.

Napoli, Marsiglia, Vienna... Parole che m'empiono di vertigine.⁶⁶

⁶⁴ *Via Montaldo 13/8, T, 329-332.*

⁶⁵ *A Carlo Tomba, T, 337.*

⁶⁶ *12., T, 180.*

Eppure, come l'io trova una possibilità (r)esistenziale nella riduzione mineralizzata, anche la parola si attiva a "uccidere" e contemporaneamente a salvare in preservazione ed essenzializzazione il reale:

Ciò che la parola tocca, il più desiderabile bene, diventa una buccia.

E quando potei cantare: Padre che ci hai tenuti sui ginocchi... il vecchio morì veramente in quel punto (la sua morte naturale fu un bis increscioso).⁶⁷

Come l'io è tanto più autenticamente vivo quanto più diminuito in scarto, minerale, residuo, così la parola è tanto più veritativa quanto più "buccia", carcassa della realtà da essa uccisa ma da essa fatta rinascere, insieme, altra e purificata. La minaccia del silenzio torna tuttavia più volte nella raccolta, e se a tratti si scioglie quasi come vocazione

Ma forse in fondo alla mia breve strada è il silenzio.

Già ogni parola m'è di troppo.

Presto empirò la pagina con una interiezione,⁶⁸

con richiamo al *Giornale di bordo* sufficienti nel quale si legge: "Qualcuno scrisse che un intero poema poteva essere contratto in un'esclamazione"⁶⁹, sul finire della raccolta si specifica come riconquista di una dimensione di canto, sebbene diminuita dal paragone con il canto del rospo e sebbene possibile solo a patto di un'esposizione indifesa, e dispersiva dei propri confini, all'altro, al mondo:

Il rospo ha gonfiato il suo palloncino e canta. [...] Per gioco tiro un sasso nell'acqua. La bestia ammutolisce e s'immergerebbe; ma per un po' il gozzo enfiato dal canto la trattiene a galla, bersaglio al passante.

Natura coi poeti è spietata. Ma per cantare anch'io sono disposto a perdermi.⁷⁰

⁶⁷ IX. *Evasione*, T, 258.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Soffici 1921, 75. La portata dissacrante del modello è tuttavia totalmente annullata dal carattere di confessione dell'affermazione sbarbariana.

⁷⁰ 37., T, 295.

4.

ATTESTAZIONI LIRICHE DELL'IO TRA MITO E “TEMPO UMANO” IN “ED È SUBITO SERA” DI QUASIMODO

Nel saggio del 1950 intitolato *Una poetica*, Quasimodo, rileggendo a posteriori la sua poesia d'anteguerra, riprende – ma per modificarla dall'interno – quell'etichetta “poetica della parola” che Macrì aveva scelto nel 1938¹ come sintetica definizione della poesia, non solo quasimodiana, degli anni Trenta:

Anni di letture per [...] passare dalla prima approssimazione laterale linguistica della parola al suo intenso valore poetico. Non nel corpo di una “poetica della parola”, ma in quello della sua concretezza, della rappresentazione visiva (e non per allusione) dell'oggetto richiamato. Perché la purezza della poesia di cui s'è parlato tanto in questi anni, non è stata da me intesa come eredità del decadentismo, ma in funzione del suo linguaggio diretto e concreto.²

Se, da un canto, va tenuto conto del fatto che la rilettura quasimodiana della stagione poetica precedente, quella del purismo lirico (conclusasi nel 1942 con la pubblicazione della silloge *Ed è subito sera* che raccoglieva tutta la produzione precedente³), può indulgere a certa pregiudizievole

¹ Cfr. Macrì 1938, poi in Macrì 1941, da cui si cita, 97-141.

² Il saggio, insieme a *Poesia contemporanea* [1946], *L'uomo e la poesia* (1946), *Discorso sulla poesia* (1953), *Poesia del dopoguerra* (1957) e *Il poeta e il politico* (1959) – riuniti sotto il titolo di *Discorsi sulla poesia* –, è apparso in volume prima in Quasimodo 1960; poi, con lo stesso titolo, in Quasimodo 1965. Ora i saggi sono raccolti, sempre sotto il titolo *Discorsi sulla poesia*, in Quasimodo 1971, da cui si cita, 280.

³ In *Ed è subito sera* (Milano, Mondadori, 1942) confluiscono i testi di *Acque e terre* (Firenze, edizioni di Solaria, 1930), di *Oboe sommerso* (Genova, edizioni di Circoli,

volontà di saldare quella stagione con la nuova produzione concretata su misure e modi più adesi al dato di realtà⁴, d'altro canto la volontà di svincolare la parola poetica dalle pastoie decadenti e simboliste in virtù di una sempre maggiore approssimazione alla concretezza, e alla concretezza in senso veritativo, è assunto che permea molte delle riflessioni e delle pagine critiche quasimodiane, già a partire dal 1937:

Giusso, De Michelis ecc. insistono sul concetto di poesia pura di derivazione francese. Rimbaud, Mallarmé, Verlaine sarebbero i padri: io, Ungaretti, Montale (!) gli imitatori. Imitatori di che cosa? È tempo che si dia importanza assoluta a questa poesia nata in Italia (i francesi sono ancora simbolisti nel senso deteriore, cioè di deficienza espressiva. Anche Valéry è indeterminato, e generico nella "parola").⁵

Ancora nel pieno di quella che viene indicata dalla critica come la prima fase lirica quasimodiana, il poeta quindi già stigmatizzava polemicamente l'indeterminatezza e genericità del purismo simbolista – deficitario in merito all'espressione – individuando pertanto implicitamente, in positivo rispetto al negativo del modello, la specificità lirica della poesia pura italiana nella capacità di ridare corporeità semantica alla parola. E si tratta di una notazione critica che trova conferma anche nelle pagine di Macrì, il quale similmente nel 1938 leggeva nel lavoro sulla parola operato dalla poesia pura italiana, soprattutto in quello compiuto dalla triade Quasimodo-Ungaretti-Montale, il momento di crisi e di superamento definitivo proprio del simbolismo francese:

Posta [...] la condizione del processo lirico nella identità finale e formale tra poesia e poetica, Salvatore Quasimodo ha continuato logicamente sul piano della poetica stessa, laddove altri (Betocchi, Gatto, Luzi, Petroni, Parronchi, Sereni ecc.) ha seguito esigenze personali di specifici contenuti interiori. Con questi ultimi pare che la parola ritorni onde era partita: notazione simbolica, aspetto terreno dell'idea, segno del concetto, segno dell'individuale,

1932), di *Erato e Apollion* (Milano, Scheiwiller, 1936), con l'aggiunta delle *Nuove poesie*, e, in appendice, alcune traduzioni dalla lirica greca e latina; per le notizie editoriali si rimanda a Finzi 1971, LXV-LXXXVIII. Per l'edizione dei testi di *Ed è subito sera*, Finzi sceglie di adeguare ordine e stesura a quelli di Quasimodo 1965, da considerarsi l'edizione definitiva approntata dal poeta.

⁴ Cfr. anche: "Dalla mia prima poesia alla più recente non c'è che una maturazione verso la concretezza del linguaggio" (*Una poetica*, in Quasimodo 1971, 280). Si consideri che nel 1950 Quasimodo aveva già all'attivo due *nuove* raccolte: *Giorno dopo giorno*, Milano, Mondadori, 1947, e *La vita non è sogno*, Milano, Mondadori, 1949.

⁵ Lettera di Quasimodo a Giuseppe Susini del 21 novembre 1937, in Quasimodo 2003, 48.

voce evocativa dell'immagine. 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. Ho detto "si identifica": ma ciò vale, esempio, per un certo aspetto della poesia di Ungaretti e Montale, in quanto l'identità è un punto raggiunto [...]; ma qui il desiderio dell'identità invade la zona del conato [...]. Nella identità desiderata tra parola e immagine [...] quella che è assorbita è l'immagine e tutto il lavoro in profondità rispetto alla *res* immaginata è compensato da un uguale lavoro sulla parola.⁶

La volontà quasimodiana di concretezza espressiva non si arresta però a un livello puramente tecnico-estetico ma coinvolge, sul piano non più della parola ma del "linguaggio" e cioè della parola nelle sue interazioni sintattico-discorsive⁷, la volontà, imperativa, di esprimere la "verità" relativa al tessuto sentimentale ed etico-esperienziale dell'"uomo"⁸, dal momento che le categorie primarie entro le quali egli dichiara necessario operare per il poeta sono quelle della traslazione lirica di "gioia" e "dolore", di "bene" e "male", costanti eterne del vivere umano di là dalla consumazione cronica:

⁶ Macri 1938, poi in Macri 1941, 111-112; e Quasimodo pare porsi su una medesima linea di interpretazione della poesia come "essenza", come *res* e non come racconto; come fatto autonomo di per sé significativo, essenziale appunto; come "forza" dinamica e creatrice che porta platonicamente a essere ciò che non è: "Il poeta americano MacLeish [...] ci rivela la poetica sotto il cui segno ritiene valida la sua opera. [...] 'La poesia non deve dire, ma essere'. Il poeta, che molto si è nutrito della cultura occidentale, ci fa ricordare queste parole di Platone: 'Poesia è qualsiasi forza che porti una cosa dal non essere all'essere'. [...] Quando la poesia comincia a raccontare [...], comincia la decadenza [...]. Quando la poesia comincia a dire, non potrà mai essere" (*L'uomo e la poesia*, in Quasimodo 1971, 277).

⁷ Segnalo a tal proposito l'interessantissimo recente studio di Musarra (Musarra 2012), nel quale il critico porta avanti un nuovo approccio alla poesia quasimodiana (già avviato in Musarra 2002) basato proprio sull'analisi del linguaggio delle liriche, e cioè del lessico nei suoi rapporti interattivi e discorsivi, che ha aperto un nuovo campo di indagine anche, ma non solo, per quanto riguarda la dimostrazione di una non soluzione di continuità tra i presunti due periodi lirici quasimodiani. Il concetto di "linguaggio" è indicato da Quasimodo stesso in una lettera a Susini del 19 settembre 1938, riportata anche da Musarra (Musarra 2012, 189), "come solo modulo di autenticità per la misura d'uno scrittore" (Quasimodo 2003, 54). Anche in *Poesia contemporanea* (Quasimodo 1971, 267), Quasimodo scriverà: "Ogni poeta [...] si riconosce non soltanto dalla sua voce ritmica o interna ma soprattutto dal suo *linguaggio*, dal quel particolare vocabolario e da quella sintassi che ne denunciano la "personalità" attraverso una determinazione spirituale" (corsivo mio).

⁸ Di un *uomo* il cui individuale è presto a sfociare nell'universale; cfr.: "Il poeta esprime se stesso, un uomo, l' 'uomo' se volete" (*ivi*, 269).

L'uomo vuole la verità dalla poesia, quella verità che egli non ha il potere di esprimere e nella quale si riconosce, verità delusa o attiva che lo aiuti nella determinazione del mondo (il mondo non può essere sorpreso o scoperto soltanto dai sensi), a dare un significato alla gioia o al dolore in questa fuga continua di giorni, a stabilire il bene e il male; perché la poesia nasce con l'uomo, e l'uomo nella sua verità non è altro che bene più male.⁹

In queste righe mi pare si possa già misurare la parentela e, dentro di essa, la specificità di Quasimodo rispetto alla poesia degli anni Trenta, la quale andava declinando soprattutto sotto la specie di un confronto dialettico tra il transeunte e l'eterno quella percezione tragica di un inalienabile scollamento tra io e mondo che l'inizio del secolo aveva consegnato come principale acquisizione teoretico-filosofica alle nuove generazioni di intellettuali. La dispersione della vita in mutamento e trascorrenza è, per esempio, il portato fondante della prima raccolta montaliana, che a essa sa e può opporre solo la percezione di un minimo vitale, materiato di consistenza oggettuale (ossi di seppia, lucertola, ecc.) o consustanziato in aerea percezione epifanico-sensoria (l'odore dei limoni), e attivo nel fissare un *hic et nunc*, ma saldo e valevole per quanto ridotto, di resistenza-consolazione al "miracolo" nichilista del "nulla", all'assenza di finalismo celata dietro lo "schermo" illusorio del reale¹⁰. Per vie diverse, anche la poesia ungarettiana di questi anni, soprattutto quella del *Sentimento del tempo*, si era nutrita al desco di un'affine intuizione tragica riguardo all'impossibilità di un accordo presente e trattenibile tra l'eterno, immoto e perciò esprimibile solo a patto di una dissipazione, di una perdita¹¹, e il presente in perpetua e tremebonda erosione¹².

Sul finire del decennio, lo stesso ermetismo s'innesta sulle radici poeticamente feconde di tale percezione dimidiante e, se anche sceglie come materia unica di poesia il Tempo maggiore, quello dell'assoluto, con rinnovata fiducia, anche – ma non solo – di matrice religiosa, nella possibilità di una risoluzione totale della vita contingente in vita dello spirito, tuttavia resta preda di una non-risolubilità presente dell'"incognita" prima, della determinazione dell'eterno, che si sfuma tanto da consustanziarsi

⁹ *L'uomo e la poesia*, ivi, 277.

¹⁰ Il riferimento è, ovviamente, a "Forse un mattino andando in un'aria di vetro...", da *Ossi di seppia* [1925], in Montale 1984, da cui si cita, 42.

¹¹ Cfr.: "tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla" (*Eterno*, da *L'allegria* [1931]; si cita da Ungaretti 1994, 5); o anche: "Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde" (*Il porto sepolto*, ivi, 23).

¹² Cfr.: "tempo fuggitivo tremito..." (*Lago luna alba notte*, da *Sentimento del tempo* [1933], ivi, 155).

in assenza-attesa mallarmeana, assunta essa stessa a principio ontologico sostitutivo del divino, ma principio – dice Bo – “quanto mai disperato e negativo”:

La poesia era un'isola di salvezza [...].

In tal senso l'assenza assumeva non già la parte dell'evasione ma quella della maturazione dell'attesa: una volta fatto questo primo passo, si sarebbe trattato di ricevere la parola superiore o di Dio o di un ulteriore stato di grazia che per semplicità diremo poetica. Forse non è neppure esatto dire che si aspettava Dio, il cui nome rimaneva sulla spinta di un movimento delle labbra ma sfuggiva a qualsiasi irrigidimento teologico. [...] Mallarmé era sempre preferito allo stesso Claudel, perfino dagli ermetici di derivazione cattolica. E là dove il poeta delle *Cinq grandes odes* metteva ben chiaro il nome di Dio, l'ermetismo lo sostituiva con l'attesa mallarmeana che per sua natura era quanto mai disperata e negativa.¹³

Anche la “speranza” luziana, valida in alcuni luoghi ad annullare in moto ciclico-rigenerativo quel movimento lineare che, semenza ungarettiano-montaliana, consuma la vita in caducità¹⁴, non vale ad attenuare perpetuamente il portato tragico e doloroso di tale sciuparsi cronico dell'esistere:

[...] con le disperazioni antiche scorre
verso una foce oscura il tempo.¹⁵

La scelta quasimodiana di aprire nel 1942 la silloge *Ed è subito sera* con la poesia eponima dimostra come il poeta non solo sia inserito ben dentro questo clima ma voglia consapevolmente ascrivere l'intera sua produzione d'anteguerra (non a caso la poesia dà il titolo a tutta la raccolta) a quella percezione generazionale di una temporalità presta a spegnersi nella subitanità e imminenza del decadimento serotino:

Ognuno sta solo sul cuore della terra
trafitto da un raggio di sole
ed è subito sera.¹⁶

¹³ Bo 1970, 79-81.

¹⁴ Cfr., a titolo d'esempio, i versi: “[...] I fanciulli con lo sguardo profondo / vedono le bellezze scender dai seni / fiorenti, dai fianchi materni / la pace, il tepore dei lunghi inverni. // Una speranza senza oggetto trema / in loro che li fa infiniti” (*Lo sguardo*, da *La barca*, in Luzi 1998, 23).

¹⁵ *Primavera degli orfani*, ivi, 24.

¹⁶ *Ed è subito sera*, da *Acque e terre*, in Quasimodo 1971, 9. Senza ripetere questa indicazione, si addurrà d'ora in poi in nota soltanto il titolo del componimento, della raccolta e il numero di pagina.

Eppure, come giustamente osservato da Baroni, Quasimodo “reinterpreta” il tema della ‘vita che fugge’ “in modo originale [...] coniugando solitudine e imminenza della morte e cogliendo della terra non la classica freddezza, ma il calore, espresso in un materno affettuoso cuore”¹⁷. Mi pare inoltre che la locuzione “cuore della terra” valga a suggerire un rapporto intimo e nudo¹⁸ con l’essere che riproduce anche liricamente quella volontà espressa nelle pagine critiche citate di sintonizzarsi con la vicenda di gioia e dolore dell’umanità di là dalla “fuga continua di giorni”.

Sta qui, a mio parere, tutta la specificità quasimodiana, relativamente alla prima produzione del poeta, rispetto al rapporto tra cronico e acronico, e cioè nella scelta dell’antidoto da opporre allo svolgersi rapido e inesorabile della vita, antidoto che se anche sfocia nella mitografia infantile-adolescenziale-isolana, lo fa sempre in relazione a una misura tutta umana, qui la “concretezza”, di esistenza. E mi pare inoltre che in questa adesione inveterata alla “verità” sentimentale (“gioia e dolore”) dell’essere si possa trovare anche una connessione tra quelle che generalmente la critica ha indicato come le due fasi della poesia quasimodiana, ermetica e post-ermetica¹⁹. Lo stesso Macrì del resto, che aveva sintetizzato i due periodi con le formule, rispettivamente, di “poetica della parola” e “parole della vita” nel segno di una diversificazione decisa, aveva però contestualmente segnalato elementi di scambio e persistenza lirico-teoretica tra le due fasi: come nota il rimanere dell’“elemento mitico verbale” nel secondo Quasimodo così nel primo già segnala un’“anticipazione dell’esistenziale”, che assurge a motore primo dello stesso svolgimento lirico,

¹⁷ Baroni 2002, 29.

¹⁸ Cfr.: “Eppure se lasciamo da parte il catalogo dei gesti obbligati, il suo rituale, ci apparirà in tutta la sua luce questo diverso itinerario, dettato dal bisogno di scavare in profondità per legare le parole in un discorso, estremamente semplice ma così convincente dal punto di vista umano. Di quale uomo? Curioso come questo poeta che molti e del resto lui stesso hanno creduto di dover legare all’attuale, a un momento della nostra storia ci faccia segno da tutt’altra parte, sciolto da qualsiasi vincolo: perché – e qui sta il punto alto della sua conquista – Quasimodo è diventato non già un poeta puro così come tutte le suggestioni critiche avrebbero fatto credere ma un poeta ‘nudo’: e per nudo intendiamo un poeta che corrisponde senza alterazioni o camuffamenti a quello che era l’uomo. Mettiamo l’accento su questo lavoro di *spogliazione* che è stato non solo letterario ma molto concreto nel senso della coscienza” (Bo 1971, XIX; corsivi miei).

¹⁹ Nella direzione del ritrovamento di una non totale scindibilità tra le due fasi si muove parte della critica più recente; si rimanda, senza pretesa di esaustività, a Bellio 2002, 31; Candela 2004, 58 e 83; Saccone 2012, 248; e al già citato Musarra 2012, soprattutto 186-188.

animato *ab origine* proprio da un' "immissione" di "energia biografico-esistenziale (vita)"²⁰.

Ed è proprio tale immissione a garantire la singolarità delle scelte quasimodiane in relazione al ricercato accordo tra l'avvertito svolgersi di un tempo altro rispetto a quello umano e il concreto dell'esistere individuale, dunque tra alterità e soggettività. In Montale tale ricerca si risolve nell'invito, ma impraticabile per l'io, a trovare "l'anello che non tiene" che immetta "finalmente [...] / nel mezzo di una verità"²¹; nell'Ungaretti del *Sentimento* tale ricerca si produce nello spasmo tragico dato dall'impossibile consonanza tra io ed Eterno per deficienza ontologico-sostanziale del primo rispetto al secondo, tanto che l'io si fa desideroso di una precoce morte fisica che lo renda finalmente l'"uguale del sogno", cioè ipostasi parificata alla dimensione altra, metafisica:

Immemore sorella, morte,
L'uguale mi farai del sogno
Baciandomi.²²

La morte è dunque intesa da Ungaretti come momento di scioglimento del contrastivo rapporto tra finito e infinito, come momento di liberazione e di ritrovata innocenza immemore, declinabili tuttavia, nel momento presente, solo al futuro o – altrove – all'ottativo²³.

La corrispondenza cercata da Quasimodo, non meno tragicamente, e il conseguente dominio esistenziale dell'io dentro la lirica, non attoniscono invece i rapporti tra il *nunc* e un *semper* metafisico, ma tra *chronos* e *mythos*, tra la vita dell'io nel suo spendersi e la possibilità di fissare in presentificazione – ma presentificazione tutta lirica, tutta risolta cioè entro i domini del poetico, della narrazione e dall'auto-narrazione – un tempo mitico e acronico, un'età aurea di dolcezze, di ricovero liliale, di delicatezze affettive in cui si mescidano i *tòpoi* dell'isola e dell'infanzia. Il tragismo nella poesia quasimodiana deriva allora dall'impossibilità di una reimmersione, se non per brevissimi attimi epifanici, nel non-tempo e non-luogo infantile, in quella Sicilia che, trasfigurata nel ricordo dagli occhi puerili e nel presente dalle interferenze colte del poeta, è irrimediabilmente perduta:

²⁰ Cfr. Macrì 1986.

²¹ Cfr. *I limoni*, da *Ossi di seppia*, in Montale 1984, 11-12.

²² *Inno alla morte*, da *Sentimento del tempo*, in Ungaretti 2009, 157.

²³ Per la specificità del futuro ungarettiano come evocatore di assenza si rimanda a Giachery 1990, 15, e soprattutto a Gutia 1959, cfr. nello specifico l'ultimo capitolo, *Il futuro tempo lirico* (citato anche da Giachery, sempre a pagina 15).

Tindari mite ti so
fra larghi colli pensile sull'acque
dell'isole dolci del dio,
oggi m'assali
e ti chini in cuore.

[...]
e tu mi prendi
da cui male mi trassi
e paure d'ombre e di silenzi,
rifugi di dolcezze un tempo assidue
e morte d'anima.

[...]
Aspro è l'esilio,
e la ricerca che chiudevono in te
d'armonia oggi si muta
in ansia precoce di morire.²⁴

La tragicità di questa lirica si palesa immediata già, nella prima strofe, nel contrasto logico-sintattico che si instaura tra i due costrutti verbo-accusativo "ti so" e "m'assali", il "ti so", al pari dell'*oida* greco, esprime una conoscenza presente data da una precedente esperienza sensoria diretta (ti so per avverti vista) ormai non più praticabile nell'"oggi", segnato invece dal "m'assali", con riduzione dell'io da nominativo ad accusativo, e con una sua regressione dunque a uno stato di ricezione passiva dell'assalto mnestico, anche violento nel suo portato di dolore nostalgico, da parte di Tindari, sfumata attraverso le sue caratteristiche mitico-elleniche dall'ingerenza poetica ("fra larghi colli pensile sull'acque / dell'isole dolci del dio"). E il gioco contrastivo tra ieri e oggi domina fino a saturare le scelte semantico-sintattiche e retoriche dell'intera lirica, nella quale il dominio presente dell'angoscia e dell'ansia non solo si oppone, a livello del significato, al ricordo delle dolcezze passate ma lo chiude sintatticamente in versi quasi parentetici, come a sigillarlo anche graficamente in una dimensione irrecuperabile.

La dimensione mitico-ancestrale, soprattutto in *Acque e terre*, resta infatti attivabile solo attraverso apparizioni totalmente eteronome, portate dal vento che apre improvviso gli occhi umani a un risveglio primigenio²⁵,

²⁴ *Vento a Tindari*, da *Acque e terre*, 10.

²⁵ Cfr., a titolo d'esempio: "Profonda la strada / su cui scendeva il vento / certe notti di marzo, / e ci svegliava ignoti / come la prima volta" (*E la tua veste è bianca*, ivi, 13).

o attivate da sconessioni oniriche che montalianamente augurano a un tu, ma in Quasimodo perfettamente sovrapponibile all'io, di trovare il "nascere del giorno e della notte"²⁶, il punto primo del tempo cosmico; o ancora innescate da improvvise e fugaci illuminazioni sensorio-epifaniche che, se anche provengono dallo spazio di prigionia dell'io, sono da lui indipendenti e a lui estranee (sono "non *sue*"):

Uguale raggio mi chiude
in un centro di buio,
ed è vano ch'io evada.
Talvolta un bambino vi canta
non mio: breve è lo spazio
e d'angeli morti sorride.²⁷

Da qui il carattere propriamente miracoloso delle possibilità di connessione, tanto estranee dalla dimensione dell'umano da essere attuabili solo previo svuotamento specchiante dell'io:

E tutto mi sa di miracolo;
e sono quell'acqua di nube
che oggi rispecchia nei fossi
più azzurro il suo pezzo di cielo,
quel verde che spacca la scorza
che pure stanotte non c'era.²⁸

Direttamente connesso a tale accadere improvviso, come in cortocircuito, del tempo acronico nel tempo presente è pertanto la sua non-tratte-nibilità, metaforizzata dall'andirivieni di un moto ondoso che, se anche apre a "pause" rivelative di perdizione nel tempo mitico, quella rivelazione cancella e "scorda" a ogni risacca:

A te assomiglio la mia vita d'uomo,
fresca marina che trai ciottoli e luce
e scordi a nuova onda
quella cui diede suono
già il muovere dell'aria.

²⁶ Cfr.: "Perduta ogni dolcezza in te di vita, / il sogno esalti; ignota riva incontro / ti venga avanti giorno [...]. // Infinito ti sia che superi ogni ora / nel tempo che parve eterna, / riso di giovinezza, dolore, / dove occulto cercasti / il nascere del giorno e della notte" (*Angeli*, ivi, 12).

²⁷ *Spazio*, ivi, 19.

²⁸ *Specchio*, ivi, 27.

Se mi desti t'ascolto,
e ogni pausa è cielo in cui mi perdo,
serenità d'alberi a chiaro della notte,²⁹

mentre ciò che permane è solo il ricordo di quel tempo perduto, trasformato in rovello interiore continuamente bruciante e distruggente, in "scavo" ininterrotto:

Notte, serene ombre,
culla d'aria,
mi giunge il vento se in te mi spazio,
con esso il mare odore della terra
[...].

Monti secchi, pianure d'erba prima
che aspetta mandrie e greggi,
m'è dentro il male vostro che mi scava.³⁰

A differenza della sera, che implica in sé l'idea di passaggio e trascorrenza, la notte è nella poesia quasimodiana non momento di scansione del giorno ma categoria temporale assoluta e ontologica, che vale a dischiudere la presentificazione acronica e atopica del luogo-tempo mitico-infantile, al pari delle epifanie, dell'onirico, del vento o, in questo caso, in cooperazione con il vento e con le altre forze elementali, in un *unicum* di concatenazioni. Alla conquista anche in qualche modo corporea da parte dell'io di quella dimensione, espressa dall'incontrovertibilità del "mi spazio", si oppone tuttavia il "mi scava" conclusivo, che sostituisce l'orizzontalità parificante del primo con un movimento profondante abissale e inesauribile che non solo interrompe il recupero mnestico e la trasmutazione ma li converte in infinito dolere, marca esistenziale primaria di tutta la raccolta *Ed è subito sera*. A permanere quale acquisizione vitale, tuttavia, oltre e insieme al dolore, è anche una incrollabile disposizione dell'io ad abbandonarsi al presente, a leggere nella non trattenibilità dell'acronico una qualche possibilità cronica e positiva di vita, una inclinazione – come scrive Baroni – a:

lasciarsi portare dagli avvenimenti, continuamente disponibile, sempre uguale e sempre nuovo, come una spiaggia di ciottoli, fra un'onda e l'altra; desiderio di maggior adesione alla natura.³¹

²⁹ *Fresca marina*, ivi, 26.

³⁰ *Terra*, ivi, 17.

³¹ Baroni 2003, 134; ma si rimanda all'intero saggio proprio per il discorso interamente votato alla ricerca, nell'intera opera quasimodiana (mostrandone pertanto anche

La ricerca quasimodiana si chiarisce pertanto sempre tesa a un'attestazione lirica dell'io che non abdichi al nucleo vitale e sentimentale, ma che anzi lo ritrovi in virtù e oltre i possibili momenti di adesione a quella realtà altra, mnestica e poeticamente ricreata del mito. In tale ricerca del sé nel concreto dell'esistere, che pure passa attraverso lo scontro tragico con la categoria memoriale e mitografica dell'infanzia-isola, risiede a mio avviso lo *specimen* della lirica quasimodiana; le "parole / [...] chiuse e rapide", proprie del mito (orfico) nel loro carattere ermetico ed epifanico, non sono cantate in poesia in relazione alla loro natura separata e ineffabile (in relazione cioè a quel "nulla" ungarettiano "di inesauribile segreto"³²) ma sono accolte nel loro risvolto vitale, nella loro ripercussione concreta sul tempo cronico dell'esistere:

Ti rivedo. Parole
avevi chiuse e rapide,
che mettevano cuore
nel peso d'una vita
che sapeva di circo.³³

Nella dispersione alogica di quel "circo" che è analogia del tempo presente, le parole, pur nella loro natura orfico-mitica, non solo sono affidate alla donna cui l'io è legato da un rapporto sentimentale vigente ma si insinuano nella vita tanto profondamente da diventarne il "cuore", il nucleo concreto e pulsante che ne esorcizza il *pondus* e, in qualche modo, in quanto perno vitale-sentimentale, anche la disseminazione. Allo stesso modo, in *Tu chiami una vita*, l'amore, proprio perché porta in sé i "nomi", e cioè i segni puristicamente assoluti e simbolici di una dimensione mitico-edenica³⁴ altra, quelli può e sa trasformare, sotto la specie del *linguaggio*, e cioè della intercomunicabilità presente, e sotto la specie della corporeità sentimentale (amore-fatica-tristezza), in "chiamata" alla vita (chiamata perciò altrettanto *presente e corporea*):

la continuità), di un sempre presente e costante "rapporto fra le parole e la vita" che "si riscontra già nelle prime liriche di *Acque e terre*" (*ivi*, 133). Questo saggio e il già citato saggio di Musarra 2012, sono i due principali referenti teorici del presente studio e quelli con cui maggiormente esso desidera dialogare; rispetto al saggio di Musarra, non si avvia qui un'analisi sui termini quasimodiani ma si interpreta il "linguaggio" come categoria teorica che corregge in senso esistenziale e concreto l'astrazione della poesia pura.

³² *Il porto sepolto*, da *L'allegria*, in Ungaretti 2009, 23.

³³ *E la tua veste è bianca*, da *Acque e terre*, 25.

³⁴ Cfr. Baroni 2003, 133.

Fatica d'amore, tristezza,
tu chiami una vita
che, dentro, profonda, ha nomi
di cieli e giardini.³⁵

Laddove l'Ofelia ungarettiana si poneva liricamente ad annullare il trascorrere vitale, e i suoi occhi chiusi alla vita si consustanziano come luogo-tempo "immortale" e silente in cui le "cose" terrene si fissavano, acronicamente, in "emblemi eterni, nomi, evocazioni pure"³⁶, la donna e l'amore in Quasimodo traghettano, al contrario, i nomi emblematico-simbolici dall'acronico (sebbene nella sua poesia, come si è detto, non ungarettianamente metafisico ma mitico) nel cronico, nel concreto dell'esistere.

Persino il nome divino, allora, piuttosto che attraverso una non-pronunciabilità (ermetica), è messo in poesia come "grido" contro il "silenzio" celeste, grido che, in cooperazione con uno speculare e ugualmente fervido movimento verso la terra, assicura proprio la riscoperta di una dimensione consolatoria di presenza corporea alla vita:

E quel gettarmi lla terra,
quel gridare alto il nome nel silenzio,
era dolcezza di sentirmi vivo.³⁷

A partire da *Oboe sommerso* l'affermazione esistenziale dell'io si va facendo sempre più contestuale al momento stesso della sospensione acronica:

Avara pena tarda il tuo dono
in questa mia ora
di sospirati abbandoni.

Un òboe gelido risillaba
gioia di foglie perenni,
non mie, e smemora;

in me si fa sera;
l'acqua tramonta
sulle mie mani erbose.

Ali oscillano in fioco cielo,
labili: il cuore trasmigra
ed io son gerbido,
e i giorni una maceria.³⁸

³⁵ *Tu chiami una vita*, da *Acque e terre*, 13.

³⁶ *Memoria d'Ofelia d'Alba*, da *Sentimento del tempo*, in Ungaretti 2009, 200.

³⁷ *Mai ti vinse notte così chiara*, da *Acque e terre*, 24.

³⁸ *Oboe sommerso*, da *Oboe sommerso*, 39.

L'interruzione sembra in questo testo più gestibile e direzionabile da parte dell'io stesso, che ora volutamente presceglie di porsi in condizione di riceverne i riverberi sonori se intima all'"avara pena" di tardare il sopraggiungere; essa resta tuttavia attivata da un'interferenza esterna cosmico-memorale che "risillaba" in iterazione perpetua una "gioia" eterna, e il risillabare si fa gelido e grave per lo sprofondare del suo risonare eterno, infinito, indietro nel tempo e fuori dalla vita, dal calore vitale. La successione degli aggettivi possessivi riferiti all'io, che catalizzano – insieme alla particella pronominale "mi" – la quasi totalità delle attestazioni grammaticali dell'io nella silloge *Ed è subito sera*, dà la misura del necessario procedere dell'epifania proprio in relazione allo spazio d'esistenza dell'io: non solo dunque di questo spazio continua a farsi necessaria l'esplicitazione lirica ma addirittura tale esplicitazione si esprime attraverso le categorie del possesso - non possesso (mio - non mio), a sottolineare come la ricerca quasimodiana resti votata al ritrovamento di verità da misurare con la dimensione propriamente vitale, universale e insieme necessariamente "privata"³⁹, dell'uomo-poeta: alla situazione iniziale della "*mia* ora di sospirati abbandoni" è necessaria l'intermediazione della riverberazione musicale delle "gioie [...] *non mie*" affinché l'io torni a un nuovo possesso di sé che sperimenta l'identificazione identitaria con l'assoluto-natura-mito ("l'acqua tramonta sulle *mie* mani erbose").

Se anche la parola si fa poeticamente molto fertile nella simbolizzazione ermetico-analogica del mito, da un punto di vista strettamente pratico-fattivo (entro quella ricerca esistenziale di cui sta scortando il percorso) l'io resta però "gerbido", impossibilitato a farsi attivamente partecipe, co-creatore oltre che cordialmente co-senziente, della risonanza astorica; similmente, i "giorni" sono metaforizzati dalle "macerie", con ripetizione anaforica e pleonastica della congiunzione "e" che, insieme alla mancata duplicazione del verbo ("ed io son gerbido // e i giorni una maceria"), fissa immediati nell'accumulazione i poli dell'esistere umano: improduttività e perpetua decadenza trascorrente.

L'io tuttavia non smette di tentare l'immedesimazione panica e propriamente corporea con *la sua terra*, tornata a catalizzare lo spazio lirico e quello sentimentale sempre attraverso un'intercessione eteronoma, tra il memoriale e l'onirico:

³⁹ Secondo Elena Candela, quella che si snoda nelle liriche quasimodiane di *Oboe sommerso* "è una storia privata espressa in moto creativo emozionale" pur se entro ancora "l'agone ermetico simbolico" (cfr. Candela 2004, 58).

Un sole rompe gonfio nel sonno
e urlano alberi;
avventurosa aurora
in cui disancorata navighi,
e le stagioni marine
dolci fermentano rive nasciture.

Io qui infermo mi destò,
d'altra terra amaro
[...].

In te mi getto: un fresco
di navate posa nel cuore;
passi nudi d'angeli
vi s'ascoltano, al buio.⁴⁰

L'“in te mi getto” viene qui a sostituirsi ai “m'assali”, “mi prendi”, “mi rompe” della raccolta precedente, così come a una volontà di attualizzazione lirica del mito si sovrappone una spinta di rientro da parte dell'io nel tempo cosmico-infantile che si esaspera fino all'atto estremo di una ricercata morte, valevole nel riqualificare l'io entro il dominio del tempo adolescenziale, sia pure in degradazione deludente:

Sorgiva: luce riemmersa
[...].

[...] mi travolge il tuo grembo celeste
che mai di gioia nutre
la mia vita diversa.

Io muoio per riaverti,
anche delusa,
adolescenza delle membra
inferme.⁴¹

Rispetto all'invocata morte ungarettiana, però, quella quasimodiana resta totalmente ascritta all'ambito del poetico (il testo si intitola non a caso *Nascita del canto*): cercando di eludere il divergere cronico della vita (“vita diversa”) dalla sua fonte prima, l'io lirico aspira non, ungarettianamente, a una smaterializzazione metafisica convergente con lo stato divino, ma un recupero di quel sé adolescenziale che viveva in perfetta sintonia creativa con l'universo panico e mitico da cui sgorga la poesia stessa, sebbene l'adolescente fosse reso già “infermo”, debilitato, proprio

⁴⁰ *Alla mia terra*, da *Oboe sommerso*, 41.

⁴¹ *Nascita del canto*, ivi, 42.

da una connaturata e dolente propensione al canto (in un testo di poco precedente anche l'infanzia è definita "inferma" "per un segreto amore / di narrarsi all'acque"⁴²). L'io quasimodiano continua pertanto a ricercarsi, oltre le più o meno possibili connessioni con l'oltretempo ancestrale, entro il tempo concreto dell'esistere dell'uomo e del poeta, e anche quando la *quête* si risolve in diretta invocazione al divino:

Pèrdimi, Signore, ché non oda
gli anni sommersi taciti spogliarmi,
sì che cangi la pena in moto aperto:
curva minore
del vivere m'avanza,⁴³

la risoluzione deludente della preghiera si consustanzia tuttavia della fievolezza tutta interna a un eroico persistere per "tentare una vita", pur nel suo cronico svolgersi malfermo ed estenuante:

Io tento una vita:
ognuno si scalza e vacilla
in ricerca.⁴⁴

La propensione ungarettiana alla fuoriuscita dal tempo mortale, costantemente ostacolata da un irriducibile grumo di esistenza che, "abbarbicato sempre", "interviene di continuo" "a vanificare, sul punto del probabile raggiungimento, ogni istanza di liberazione dalle pastoie della vicenda" esistenziale⁴⁵, è ribaltata nella poesia quasimodiana da una ricerca totalmente votata al ritrovamento di una possibilità concreta di sussistenza entro i limiti dell'umano; sono addirittura i morti a tentare l'"opposto cammino", ma tutto lirico, di un ritorno alla vita:

E un sepolto in me canta
che la pietraia forza
come radice, e tenta segni
dell'opposto cammino.⁴⁶

Scrive opportunamente Baroni:

Quasimodo non si pensa mai fuori dal tempo, nemmeno immaginandosi al cospetto di Dio: lo chiama eterno ma non tenta di raggiungerne la con-

⁴² *L'Eucalyptus*, ivi, 40.

⁴³ *Curva minore*, ivi, 47.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cfr. *Ungaretti tra vissuto e parola*, in Quiriconi 1988, 33.

⁴⁶ *Un sepolto in me canta*, da *Oboe sommerso*, 48.

dizione; preferisce piuttosto inquadrare Lui in una dimensione temporale e invitarLo a ricordare la sua vita di poeta, di *Peccatore di miti*.⁴⁷

E se, attraverso l'esperienza totalizzante dell'amore sensuale, il mito riesce ancora in alcuni momenti ad assumere l'io in un moto ciclico totalizzante fino al compiersi di una palingenesi metamorfica e geogonica:

Senza memoria di morte,
nella carne congiunti,
il rombo d'ultimo giorno
ci desta adolescenti.

[...]

Fatta ramo
fiorisce sul tuo fianco
la mia mano.

Da piante pietre acque
nascono gli animali
al soffio dell'aria,⁴⁸

la ricerca esistenziale fissa i suoi risultati migliori e più duraturi non nella mitica trascendenza del trascorrere vitale ma nel momento in cui *chronos* e *mythos* si incontrano dentro l'autunno⁴⁹, momento insieme presente e atemporale, che permette una dichiarata convergenza tra io e mondo e tra io e sé, addirittura in assertivo auto-possesso:

Autunno mansueto, io mi posseggo
[...].

Aspra pena del nascere
mi trova a te congiunto;
e in te mi schianto e mi risano:
povera cosa caduta che la terra raccoglie.⁵⁰

⁴⁷ Baroni 2002, 34.

⁴⁸ *Senza memoria di morte*, da *Oboe sommerso*, 51.

⁴⁹ Cfr.: "l'universo poetico di Quasimodo appare strutturato secondo una rigida dicotomia, in base alla quale i valori positivi si dispongono all'interno del regime notturno, mentre quelli negativi appartengono al regime diurno [...]. Al polo positivo si colloca tutta una costellazione semantica di termini appartenenti al regime notturno, quali *l'autunno*, la stagione privilegiata, propizia al recupero del passato (*ieri*) e dell'*infanzia-isola* [...]. Al polo negativo si concatenano, intorno al nucleo semantico del giorno, i termini [...] della *primavera* (la stagione che coincide con la coscienza del proprio vissuto individuale, sentito come esilio, esclusione dalla vista cosmica, perdita irricuperabile di quel mitico luogo di armoniosa simbiosi con la natura), del *risveglio* alla vita attuale (*oggi*)" (Salina Borrello 1986, 221).

⁵⁰ *Autunno*, da *Oboe sommerso*, 53.

Il risanamento, declinato come abbraccio consolatorio della terra, si attesta collocato e possibile entro la concretezza di un rapporto affettivo-vitale tra l'io e la dimensione fenomenico-elementale che oppone alla "caduta" un amorevole raccoglimento; e la definizione dell'io passa attraverso non "la nullificazione della realtà esterna" ma l'annichilimento "del soggetto, attraverso la vegetalizzazione in foglia"⁵¹, come scrive Rosalma Salina Borrello:

Mentre in Valéry, come in Mallarmé e negli altri adepti della *poésie pure*, il polo egologico attrae e nullifica ogni altra immagine che non sia quella dell'io poetante e della scrittura, in Quasimodo il rapporto speculare appare orientato [...] nella direzione opposta, come slancio *ex-istenziale*, infinita dislocazione della propria identità.⁵²

Il rifiuto della poesia pura di derivazione francese si complica, pertanto, passando dal livello estetico della lingua poetica a quello più strettamente esistenziale delle interazioni tra io e mondo: la reclusione in autosufficienza lirico-ontologica delle derive più estreme del simbolismo francese (Mallarmé e il primo Valéry) muta di segno nella poesia quasimodiana per aprire la ricerca di sé a un continuo metamorfismo-annullamento nell'auto-identificazione, più o meno riuscita, con l'altro, non solo mitico-acronico. L'investigazione tenta infatti in *Oboe sommerso* persino la strada di un ritrovamento diurno (e quindi presente, non mitico) di una possibilità di definizione esistenziale, tanto che l'io arriva a chiedere alla notte, dimensione per eccellenza del transtemporale e perciò positivamente connotata rispetto al consumarsi della vita *sub lumine*:

Dammi il mio giorno;
ch'io mi cerchi ancora
un volto d'anni sepolto
che un cavo d'acque
riporti in trasparenza
e ch'io pianga amore di me stesso,⁵³

con identificazione di giorno e vita e con individuazione, ma ottativa, di un'occasione di auto-definizione, auto-riconoscimento e auto-affezione, in trasparente evidenza, collocata all'interno della dimensione diurna e transeunte. Solo qualche testo più avanti tuttavia la richiesta, sempre alla notte e con medesimo imperativo, va in senso contrario:

⁵¹ Salina Borrello 1986, 240.

⁵² *Ivi*, 241.

⁵³ *Dammi il mio giorno*, da *Oboe sommerso*, 62.

Dammi vita nascosta

[...]

notte aereo mare.

Naufrago e in ogni sillaba m'intendi
che dalla terra scava il suo spiraglio
e nell'ombra s'allarga,
e albero diventa o pietra o sangue
in ansiosa forma d'anima che in sé muore,
me stesso brucato dal patire
che m'asserena, profondità d'amore.⁵⁴

Il naufragio in uno spazio-tempo altro è segnato dalla marca esistenziale del "patire" che, alla stregua del pianto d'amore e dell'abbraccio tellurico, rinfranca e affranca più e oltre le stesse parole-natura, connubio metamorfico di *poiéin* individuale e insieme *mythos* geogonico-universale, che si perdono in auto-consumazione ("in ansiosa forma d'anima / che in sé muore"), che muoiono dunque contestualmente al loro generarsi. Il dolore rappresenta infatti nella poesia quasimodiana la marca vitale per eccellenza, il segno più concreto dell'essere alla vita e, anche, la migliore via sentimentale per una attestazione esistenziale in senso propriamente affermativo e veritativo. Scrive il poeta sempre nel saggio *L'uomo e la poesia*:

Quando diciamo dolore, non intendiamo pessimismo, che è negazione della vita, atteggiamento raro dello spirito creato dalle filosofie più vaghe e distrutte che mai ha raggiunto il cuore della collettività, ma quella forza che ha avuto sempre la capacità di frantumare qualsiasi catena, forza che sta alla base della verità.⁵⁵

Il mito stesso, piuttosto che specificarsi come oasi di negazione del male per il suo collocarsi fuori dai limiti del tempo e della vita, è identificato da Quasimodo non solo con il dolore, ma con un "dolore attivo", valido cioè, in maniera transtemporale, a scortare l'io nel percorso di affermazione del sé nel mondo, verso la ricerca di un "accordo" tra il sé e la vita:

La parola isola, o la Sicilia, si identificano nell'estremo tentativo di accordi col mondo esterno e con la probabile sintassi lirica. Potrei dire che la mia terra è "dolore attivo" al quale si richiama una parte della memoria quando nasce un dialogo interiore con una persona amata lontana o passata all'altra riva degli affetti.⁵⁶

⁵⁴ *Vita nascosta*, ivi, 65.

⁵⁵ *L'uomo e la poesia*, in Quasimodo 1971, 277.

⁵⁶ *Una poetica*, ivi, 279.

Attraverso l'esperienza del dolore si può compiere una riconnessione sul piano dell'acronico che contemporaneamente resti saldamente allignata nel profondo del sentire umano, sentimentalmente adesa all'origine stessa dell'esistere terreno, al sentire di quel "primo uomo" che

non sa, ma dolora.⁵⁷

Al contrario, l'"apparizione edenica di una figura che partecipa sia della natura umana che di quella vegetale"⁵⁸ nella poesia *L'Anapo*, da *Èrato e Apollion*, non dolora ma

ride umano sterile sostanza.⁵⁹

Per quanto questo semidio adolescente "ripatisca ogni fase" dell'umano e abbia "in sé" persino la "morte in nuziale germe"⁶⁰, egli resta ipotiposi dell'adolescenza mitica avulsa dal concreto fluire e perpetuarsi della vita, perciò "sterile", priva della possibilità di porsi dentro il generarsi corporeo ed effettivo dell'esistenza. Non a caso il suo non è un patire proprio ma un ri-patire, un assumere la condizione sentimentale umana per puro metamorfismo; il suo ridere si precisa allora come uno schernire *ab extra* la *conditio* umana sofferente per l'inesorabile decadere temporale, e, in tal modo, per usare le parole di Tedesco: "la favola accoglie l'interrogativo esistenziale del poeta"⁶¹.

In *Èrato e Apollion* le occorrenze propriamente mitografiche sono numerose: già il titolo del resto individua il binomio amore-distruzione, *variatio* solo lessicale di quell'accostamento *eros-thàntos* che fissa le categorie universali per eccellenza, fin dalla classicità, dell'essere al mondo; l'isola diventa propriamente l'*Isola di Ulisse*, la natura si screzia d'"oro" che, direttamente presente più volte o richiamato dall'analogo semantico del miele, contribuisce a fissare le vibrazioni eidetico-sensorie di un *locus amoenus* di là dallo spazio e dal tempo.

La volontà di rilevare un analogo lirico al purificarsi dell'esistenza in essenza a-temporale, tuttavia, cerca e trova proprio in questa raccolta altre vie di semantizzazione retorica di là dal confronto-scontro con l'evento mitico; in *Salina d'inverno*, per esempio, è la trasmutazione dell'acqua marina in sale – trasmutazione tutta interna all'evolversi naturale dell'elemento – a farsi *exemplum* di una vita che assurge al massimo stadio della

⁵⁷ *Alla notte*, da *Oboe sommerso*, 56.

⁵⁸ Tedesco 1977, 26.

⁵⁹ *L'Anapo*, da *Èrato e Apollion*, 82.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Tedesco 1977, 26.

disinfezione dal magma dell'esistenza, al grado della perfezione essenziale non per metamorfismo edenico, ma per trasformazione fisico-biologica:

Salina: gelida. Già fu nel tempo
un segno espresso
il mutarsi dell'acqua
in forma incorruttibile.⁶²

L'accordo tra io ed essenza pura, però, resta anche in questo caso declinabile solo attraverso un infinito ottativo:

Alla sua legge trovarsi in armonia.⁶³

mentre si aggrava addirittura la distanza tra la natura, insciente riguardo alla trascorrenza, e l'uomo, dato che

s'acerba disumano il transito
d'uccelli [...],⁶⁴

e dato che l'uomo può individuare una parentela esistenziale solo con l'inutilità di una "foglia" prematuramente caduta:

una foglia ancor verde
superflua alla terra.⁶⁵

A venirne fuori, in acquisizione conoscitiva, è allora la consapevolezza dell'appartenenza del luogo mitico ai domini dell'auto-narrazione lirico-memorialistica, che esilia in prigionia il poeta tanto quanto la lontananza da quello stesso luogo:

Così solo, numeri di perduto bene
mi narravo, e giorni,
e, splendenti in remote aure,
acque di selve ed erbe.

Nell'isola morta
lasciato da ogni cuore
che udiva la mia voce,
posso restare murato,⁶⁶

⁶² *Salina d'inverno*, da *Èrato e Apollion*, 90. A confermare che la funzione dell'analogia viene a sovrapporsi in identità a quella del mito è il fatto che la salina acquista gli stessi caratteri di glacialità devitalizzata e astorica dell'oboe sommerso: gelida l'una quanto l'altro.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *In luce di uccelli*, ivi, 92.

mentre attecchisce, sempre più bruciante tanto da realizzarsi in certezza assertiva, la necessità di una vita che sappia spendersi e concludersi entro la ritrovata giustezza di un "tempo" tutto "umano", pur se attestantesi ancora per intercessione di un ricordo d'antico amore:

Giace nel vento di profonda luce,
l'amata del tempo delle colombe.
[...]

Ci deluse bellezza, e il dileguare
d'ogni forma e memoria,
il labile moto svelato agli affetti
a specchio degli interni fulgori.

Ma dal profondo del tuo sangue
nel giusto tempo umano,
rinaseremo senza dolore.⁶⁷

Non è certo un caso che questo testo passi dalle *Nuove poesie a Èrato e Apollion* nella raccolta definitiva di *Ed è subito sera*: la volontà autoriale è proprio quella di sottolineare il percorso verso la concretezza e la vita e di legarlo anche alla raccolta tra tutte quelle d'anteguerra più convincentemente etichettabile come ermetica.

La funzione del mito, entro tale percorso, va assumendo sempre meno il valore di rifugio, o di eden perduto, o di pienezza libertaria e panico interscambio antitetici all'esilio e alla clausura presenti; e contemporaneamente assume sempre più il valore di termine concreto di paragone dal quale far emergere una possibilità di esistenza piena, persino dimentica del dolorare ("rinaseremo senza dolore") dentro il "giusto tempo umano". Il mito stesso, del resto, non nasce, o almeno non solo, da quella che Tedesco individua come volontà di "ripristinare" una certa "classicità per dotare di fonti autoctone, non francesi, non decadenti, l'ermetismo italiano"⁶⁸, il mito non esaurisce la sua scaturigine tutta entro il dominio del poetico, ma germina anche, e anzi primariamente, come affinamento lirico di un diretto ricordo personale. È del resto Quasimodo stesso a indirizzarci verso un'interpretazione in tal senso:

il mio paesaggio non è mitologico o parnassiano: là c'è l'Anapo e l'Imera e il Platani e il Ciane con i papiri e gli eucalyptus, là Pantàlica con le sue tane tombali scavate quarantacinque secoli prima di Cristo, là Gela e Mègara

⁶⁷ *Nel giusto tempo umano*, ivi, 95.

⁶⁸ Tedesco 1977, 26.

Iblea e Lentini: un amore [...] che non può dire alla memoria di fuggire per sempre da quei luoghi.⁶⁹

Non solo mitografia, dunque, ma anche spinta mnestica personale che, in nome dell'amore, come non può cancellare il ricordo in fuga-oblio, allo stesso tempo quello rievoca continuamente per sfumarlo in paesaggio fortemente connotato non solo dalla penna del poeta ma anche e sempre di più dall'animo dell'uomo. E, se è vero che tale paesaggio è affine a quello ermetico proprio per il suo fondersi e confondersi con l'interiorità dell'io, è altrettanto vero che alla rarefazione metafisica dei luoghi ermetici (che corrisponde alla rarefazione metafisica dello stesso io ermetico), Quasimodo oppone la fisica corporeità delle proprie figurazioni, certo nutrite anche di lirica classica, soprattutto greca⁷⁰.

Ed è proprio la funzione assunta dalla memoria in *Ed è subito sera* a segnare un'altra delle specificità propriamente quasimodiane rispetto alla lirica contemporanea: all'ungarettiana memoria immemore, resa acronica, e cioè non suscettibile di contaminazioni personali e contingenti, attraverso il rifiuto di ogni legame col ricordo cronico-individuale, Quasimodo preferisce una memoria che si fa invece sublimazione lirica di un ricordo intimo, sempre originato da una dimensione sentimentale, da un legame nostalgico-amoroso (amore verso la terra perduta o verso la donna perduta). Perché l'io resti in una dimensione fruttifera di canto e di creazione figurale, infatti, l'invocazione-preghiera del poeta si rivolge a una divinità pietosa affinché essa conservi attivo e fecondo il potenziale mnestico, concretamente materiato tra l'altro in "voci e figure":

Io mi divoro in luce e suono;
battuto in echi squallidi
da tempo a tempo geme un soffio
dimenticato.

Pietà, ch'io non sia
senza voci e figure
nella memoria un giorno.⁷¹

⁶⁹ *Una poetica*, in Quasimodo 1971, 279.

⁷⁰ Si ricorda che le traduzioni dal greco e dal latino iniziano a uscire proprio in questo giro d'anni: quella dei *Lirici greci* esce nel 1940, a Milano per le Edizioni di Corrente, e quella delle *Georgiche* di Virgilio nel '42 (*Il fiore delle Georgiche*, Milano, Edizioni della Conchiglia). A esse se ne aggiungeranno poi molte altre che scortano quasi interamente il percorso lirico di Quasimodo.

⁷¹ *Airone morto*, da *Èrato e Apollion*, 84.

A differenza di Ungaretti, che nei testi del *Sentimento* stigmatizza il radicamento inalienabile nell'umano proprio del ricordo, la memoria quasimodiana può riconnettere invece transeunte e perpetuo solo attraverso la conservazione e sublimazione poetica delle "voci e figure" memoriali, attive a disattivare l'oblio, cifra in Quasimodo, al contrario che in Ungaretti, non di purificazione metafisica ma di negazione vitale: l'invocazione si fissa, nella giustapposizione immediata delle due strofi, proprio come rimedio affinché quel "soffio" che lega, gemente, "tempo a tempo" non giaccia inascoltato, non sia "dimenticato". La necessità ungarettiana di una memoria "demente", dimentica del diretto referente individuale-cronico e proiettata verso una prospettiva metatemporale sarà recuperata anche dall'ermetismo e ne costituirà una delle cifre semantico-teoriche ritornanti; in *Avvento notturno*, per esempio, Luzi connette memoria e dimensione trascendente edenica:

Ma che vale sussistere se prima
fu la memoria, fu la forza implume
di non vedere?⁷²

In Bigongiari similmente la memoria acquista un valore assoluto:

Un cielo di memoria ha lacrimato
sulla piena baldoria, ora è mancato
un attimo, e per quello sei entrato
trionfatore assente del passato
O assente per sempre?⁷³

Gatto già nel 1932, nella lirica eponima della sua raccolta d'esordio, *Isola*, aveva anticipato persino la demenza ungarettiana individuando, nel consumarsi stesso del ricordo, il manifestarsi di una realtà non più soggiogata alla dimensione individuale del ricordo e dissolta nella pura forma di una visione senza tempo:

Or nella solitaria
cadenza d'un approdo,
svanita la memoria
al suo tepore effusa,
esala bianca l'isola
la brezza del mio cielo.⁷⁴

⁷² *Europa*, da *Avvento notturno* [1940]; si cita da Luzi 1998, 58.

⁷³ *Assente dal passato*, da *La figlia di Babilonia* [1942]; si cita da Bigongiari 1994, 11.

⁷⁴ *Isola*, da *Isola* [1932]; si cita da Gatto 2005, 35.

Proprio negli anni della massima astrazione ermetica, Quasimodo pubblica invece le sue *Nuove poesie*, in cui – in direzione contraria a quella dei suoi contemporanei – la memoria (e in generale la lirica) si consustanzia di più diretti referenti storici: alle epifanie mnesticomiche si sostituiscono richiami più circostanziati al tempo propriamente vissuto in Sicilia e alla realtà naturale o contadina e pastorale dell'isola (un "marranzano" che "tristemente vibra nella gola al carraio", l'"antico" e "aspro" "corno dei pastori", il verde delle "valli del sud a primavera"⁷⁵, ecc.). E, soprattutto, il nuovo e finale accordo trovato tra eterno e transeunte va sotto il segno della comune "umiliazione", "umiliazione" dell'eterno per il degradamento in "simboli poetici" ormai avvertiti come deficitari per semantizzare la pienezza del ricordo-mito; "umiliazione" del transeunte perché vivo del perpetuo cordoglio per la perdita del primo:

Esatto quel tempo s'umilia nei simboli,
e anche questo, vivo alla sua morte.⁷⁶

Ma si fissa, contemporaneamente, una decisa riconquista del momento vigente, per quanto in tono minore-consolatorio, e di un possibile e finalmente trattenibile accordo tra io e mondo, con il volo degli ultimi uccelli estivi che, simboli della consumazione, pure resistono nell'aria e dentro l'interiorità del poeta, con essi stormente:

Con umana dolcezza
autunno mi consuma. E questa furia
di ultimi uccelli estivi sulle mura
della Curia ha il grigio dei portali,
dura nell'aria e dentro il mio
quieto stormire.⁷⁷

⁷⁵ Cfr., rispettivamente, *Strada di Agrigentum, Che vuoi pastore d'aria?, Ora che sale il giorno*, da *Nuove poesie*, 102, 104, 106.

⁷⁶ *Piazza Fontana*, ivi, 109.

⁷⁷ *Ibidem*.

5.

L'IO LIRICO LUZIANO DA “LA BARCA” A “QUADERNO GOTICO”: VERSO UNA RIVOLUZIONE COPERNICANA

Nel saggio *Piccolo catechismo* del 1942 Luzi già riflette – e in termini simili a quelli dei successivi e più celebri saggi, rispettivamente del '47 e del '51, *Sul concetto di natura* e *Naturalizza del poeta*¹ – sulla necessità di una adesione alla “natura” da parte del poeta perché egli possa trovare una pronuncia lirica non superficialmente e pregiudizievole “veristica” ma propriamente “reale e vera”². Perché ciò avvenga il poeta deve rigettare le implicazioni che lo legano alla vita contingente per raggiungere “la vita” vera, che è indubbiamente ancora vita spirituale nel senso ermetico:

Lo scrittore per giungere all'espressione di quella verità reale non possiede altro mezzo che la propria realtà particolare, cioè la propria natura [...]. 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 posizione elementare ed eterna dell'essere, legata al senso puro dei fenomeni e all'attenzione dell'uomo che li percepisce e li soffre. In questo itinerario si attua la sua vocazione e soltanto quando sia stato ingenuamente compiuto egli può confidare nella sua voce costante e

¹ I saggi citati sono tutti in Luzi 1964.

² *Ivi*, 77. Si tratta del resto della medesima impostazione che animerà negli anni Cinquanta la polemica nei confronti del neorealismo; cfr. “Dubbi sul realismo poetico”, *La Chimera* I, 4 (luglio 1954): “Non nella realtà secondo la nozione che implica di essa il realismo, ma nella natura percepita con purezza nella sua voce profonda e continua che informa i linguaggi degli uomini risiede la possibilità di conciliare il dissenso tra il soggettivo e l'oggettivo, tra l'assoluto ideale e il concreto storico” (in Luzi 1965, 23).

vera. In fondo alle sollecitazioni del suo carattere, e, in generale della sua personalità, implicata direttamente in favore o contro le circostanze della vita, esiste l'impersonale della natura in cui pure il suo io sussiste distinto dal peso umano che abita la sua voce.³

Tuttavia, alla ermetica vita spirituale come "fatto assoluto" privo di gradazioni, di "avvenimenti"⁴, che pure è richiamata nel sintagma "posizione elementare ed eterna dell'essere", Luzi giustappone – come a volerne precisare i termini di praticabilità, a volerne declinare cioè l'essenza sul piano dell'esistenza – il binomio "senso puro dei fenomeni" e "attenzione dell'uomo". Non, dunque, una esclusiva unidirezionalità, "un lavoro continuo e il più possibile assoluto di noi in noi stessi"⁵, ma una compresenza inalienabile di *fenomeni e umanità*, che quelli *soffre* sul piano del risentimento sensibile piuttosto che prescindere da essi attraverso un'attività puramente spirituale, che nulla concede, per statuto, "alla nostra condizione fisica soddisfatta"⁶. Proprio tale disposizione sensibile invita già a correggere la scissione tra soggetto e oggetto⁷ e a evitare che la realtà ricada sotto la negazione ideologica di un io pre-esistente alle cose del mondo.

Non si tratta pertanto di rifiutare il fenomenico in nome del tempo maggiore della poesia, di quell'"universo" che "spazia e [...] isola"⁸ dove pure l'io luziano aveva *indugiato* nelle liriche di *Avvento notturno*, quanto di rifiutare una esistenza pregiudizievole che si scelga surrettiziamente distinta da quella naturale, nella quale Luzi trova invece un dominio – intanto – di *sussistenza*. Una *sussistenza* che, per quanto privata del "peso umano" proprio delle "circostanze" "minime" e "convenzionali" della vita, "pure" ottiene una spazializzazione concreta dentro l'*esistenza* dell'"impersonale della natura".

È già in atto in queste parole quel processo che poi porterà in *Sul concetto di natura* a dire della natura che essa

³ *Piccolo catechismo*, in Luzi 1964, 76-77.

⁴ Bo, "Letteratura come vita", *Il frontespizio* X, 9 (settembre 1938), poi in Fallacara 1961, da cui si cita, 504-513: 510.

⁵ *Ivi*, 512.

⁶ *Ivi*, 510.

⁷ Parlando di *Piccolo catechismo*, Alfredo Luzi scrive che già in queste pagine il poeta "individua nella natura un processo dinamico che nel suo farsi determina una scissione tra soggetto (*natura naturans*) e oggetto (*natura naturata*) che il poeta deve sforzarsi [...] di annullare" (Luzi 2018, 12).

⁸ Gatto, *Poesia*, da *Isola* (Napoli, Libreria del '900, 1932), in Gatto 2005, da cui si cita, 9.

non risiede tanto nella serie dei fenomeni quanto nell'uomo che ne prende coscienza. La figura dell'uomo inserito nel cieco incalzare delle determinazioni fisiche o psichiche, irrilevato, non è meno innaturale dell'uomo artificiale, incorruttibile da parte della materia e delle sue persuasioni. Tra *l'antiphysis* di Nietzsche e la fisicità di Sartre c'è di comune appunto questo: che ambedue sono distanti dalla natura.⁹

Il risentimento sensibile dei fenomeni da parte dell'uomo, quel percepirli e soffrirli di *Piccolo catechismo*, si è precisato in una più salda *presa di coscienza* che si pone al di là tanto del titanismo nietzschiano e soprattutto romantico – il quale aveva risolto il “conflitto tra l'io distinto e la natura indifferenziata nell'appropriazione del secondo da parte del primo termine”¹⁰ –, quanto delle posizioni novecentesche – le quali hanno tentato senza successo di superare “un così esasperato risentimento monadistico”¹¹ abbandonandosi a una resa, una dimissione, una *desistenza* altrettanto aprioristica rispetto a un contatto diretto con il mondo empirico:

Non accettando per dato l'io distinto, ma cercando di sorprenderlo nelle continue alternanze del suo rivelarsi e del suo scomparire nell'intrico delle fermentazioni e degli impulsi, la letteratura recente, mentre sembra aver risolto nel senso della negazione e del disinganno la grandiosa istanza romantica, se noi guardiamo più da vicino e più in fondo, ha compiuto solo un gesto d'impazienza e di sazietà.¹²

E Luzi conclude sottolineando come dalla distinzione romantica dell'io alla sua scomparsa novecentesca non c'è una stata una progressione, una prosecuzione sul versante di una dialettica attiva, ma solo l'ammissione rinunciataria e sdegnata di una disfatta (ugualmente predeterminata):

Del motivo che ci fu prospettato, dell'uomo teso nella necessità di appropriarsi il mondo empirico, a questa rappresentazione ostinata dell'uomo perduto nel labirinto, complicato da infinite determinazioni fenomeniche, non intercorre solo un rapporto di domanda e risposta [...] pure l'accento di questa letteratura ci consente di domandarci fino a che punto il suo è un atteggiamento conoscitivo e non piuttosto il corrucciato abbandono della sconfitta. Il concetto di natura così violentemente delimitato dai romantici in opposizione all'io si è dunque dilatato fino a comprendere lo stesso io senza per questo diventare meno limitativo.¹³

⁹ Luzi, *Sul concetto di natura*, in Luzi 1964, 36.

¹⁰ *Ivi*, 33.

¹¹ *Ivi*, 35.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

In *Naturalizza del poeta* il concetto di natura si precisa ulteriormente in opposizione a una "costruzione artificiale della personalità" che, "effetto dell'intellettualismo", "frapponendosi a ogni percezione diretta e elementare della natura e della vita, la quale non è se non l'espressione dinamica della natura, si oppone per ciò stesso alla comprensione e starei per dire alla sopportazione della poesia"¹⁴. E quel *sussistere* dell'io nell'impersonale della natura, che nel saggio del 1942 si esplicitava solo dentro le maglie di una sfumatura concessiva ("pure il suo io sussiste"), si specifica ora invece come assertiva e accertata "dissimulazione":

La personalità del poeta è per contro una personalità riassorbita e quasi invisibile, in quanto essa è dissimulata nell'impersonalità delle operazioni determinate e necessarie né più né meno di quanto un rapporto di causa ed effetto è immune dall'arbitrio di qual si sia intervento soggettivo.¹⁵

Già nelle pagine di *Inferno e limbo*, del 1945, Luzi aveva del resto tracciato, attraverso i due termini-categorie *inferno* e *limbo*, la storia dell'intera tradizione poetica italiana in nome di un assoluto soggettivismo: essa, secondo il poeta, si era fissata a partire dall'esperienza petrarchesca in una cristallizzata condizione limbica che aveva perso ogni possibilità di contatto vergine con la realtà in virtù dell'autosufficienza e dell'autarchia di un io lirico che "circolare e concluso [...] crea da sé, per sé il proprio paradiso", mentre "la realtà [...] in questo cerchio [...] non possiede più alcun carattere episodico, brilla deposta nella sua fissità eterna"¹⁶. Così

tutta la poesia italiana è stata dopo Petrarca privata dell'orgoglio della scoperta, dei contatti più freschi e magari più bruschi dell'anima con le circostanze episodiche della vita e, volendo ancora estendere il termine, con l'inferno.¹⁷

All'origine della "incapacità del poeta moderno di una attenzione spassionatamente rivolta alle cose"¹⁸ sta pertanto, secondo Luzi, il procedere della lirica italiana "piuttosto da Petrarca che da Dante"¹⁹, il quale aveva invece non solo riservato un'attenzione diretta e concreta al reale, ma, proprio per non aver lasciato ammissibilità lirica al mondo solo attraverso l'allargato spazio d'esistenza proiettiva dell'io, aveva potuto trovare una dimen-

¹⁴ Luzi, *Naturalizza del poeta*, ivi, 40.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Luzi, *L'inferno e il limbo*, ivi, 21.

¹⁷ *Ivi*, 23.

¹⁸ Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, da cui si cita, 26.

¹⁹ Luzi, *L'inferno e il limbo*, in Luzi 1964, 22.

sione di speranza (il paradiso) alternativa a quella infernale relativizzata²⁰. Si tratta dell' "intuizione" fondamentale alla base della riflessione critica luziana e della sua poesia, come già messo in luce, *in primis*, da Quiriconi:

la *coscientia sui* di cui si fa forte il poeta, quella sua ambizione orgogliosa ad una propria centralità nei confronti delle altre cose, secondo il sopravvivere di una ideologia ancora tutta tolemaica, lo ha portato infine ad una condizione di totale isolamento, di costante ripiegamento su se stesso. Dio e insieme Lucifero, il poeta dopo Petrarca non è più stato in grado di spogliarsi di una convinzione totalizzante che individua l'io poetico come universo, generante in sé e da sé tutto il mondo, [...].

Dio o Lucifero a seconda che i rapporti con l'esistente gli esaltino la propria onnipotenza, o macroscopicamente gli evidenzino la propria irrimediabile debolezza, la propria dannazione.²¹

Già durante gli anni Quaranta Luzi pone pertanto le basi per un discorso critico che andrà approfondendosi e specificandosi nei decenni successivi, soprattutto nelle tante pagine critiche dedicate a Leopardi e al simbolismo. Nel saggio *Leopardi nel secolo che gli succede*, del 1973, l'autore riprende, puntualizza e sintetizza l'intero discorso critico alla base della sua produzione saggistica precedente, individuando in Leopardi l'esempio per eccellenza di "poeta moderno costretto a operare agonisticamente e non più consensualmente nei riguardi del mondo esterno"²²:

Si inaugura con Leopardi una vera e propria episteme [...] dell'umanista frustrato. Quel che domina nella sua visuale è il sentimento di una mancanza o, meglio, di una privazione in seguito alla quale il mondo appare sfornito di significato all'uomo che vi è dentro, straniero. La varietà dei comportamenti non può nascondere l'uniformità dell'elegia [...].

²⁰ "Penso che occorra un senso vivo e netto del mondo dei particolari, della vita quotidiana, per immaginare l'inferno; ma penso anche al sentimento dei limiti della realtà che occorre possedere per ravvisare nella mancanza di essi l'immagine della disperazione [...]. Chi parla con autentica verità dell'inferno parla di un frammento e tende pertanto a mantenerlo nella sua netta indipendenza di particolare, senza assumerlo mai a universo, senza elevarlo a simbolo generale; spietatamente il soggetto si adegua o si cancella di fronte alla visione oggettiva, le sue virtù di appropriazione o anche di partecipazione lirica cessano, per quanto alta possa rimanere la sua solidarietà umana con la sorte del peccatore. Dietro la scena, tragica quanto più inesorabilmente ridotta a se stessa, relegata nei suoi confini, sta di fatto la coscienza giustamente distribuita nelle gerarchie del bene e del male; essa è consapevole che il dolore è appunto una scena e non è il tutto" (*ivi*, 19).

²¹ Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 27.

²² Luzi 1973, poi in Luzi 1974, da cui si cita, 115.

"Il mondo è un grande deserto" dice Sbarbaro puntualizzando anche prima di Eliot il pensiero normale di quella episteme.²³

Agnizione tragica del petrarchismo, perché intanto l'uomo ha conosciuto tutta l'illusorietà di un dominio antropocentrico, l'episteme leopardiana²⁴, come si è visto nel primo capitolo di questo libro, inchioda il soggetto all'impossibilità di trovare una stanzialità, un accordo esistenziale nel e col mondo. Dall'avvertirsi leopardiano al centro solo di una perdita, di una nullificazione, al miracolo montaliano del nulla di *Forse un mattino andando*, passando per il mondo desertificato di Sbarbaro, quella che si disegna è tutta una parabola di sparizione del mondo e con esso dell'io, che in quello non trova appigli se non in riduzione metaforica o sineddochica, restando tra io e mondo un rapporto di vicendevole negazione e restando l'io, nonostante tutto, il centro proiettivo del sentire e del dire lirico. E questa centricità proiettiva è propria anche del simbolismo, che eredita ed esaspera, scrive sempre Luzi, "l'illusione romantica [scilicet novalesiana e schellingiana] di assoluta signoria dello spirito e di illimitato potere della parola creatrice" ma per "registrarne la fine catastrofica nel *Coup de Dés* mallarmeano e nella *Saison en enfer*"²⁵.

²³ *Ivi*, 117-118.

²⁴ Come sottolinea Verdino, tuttavia, tale antagonismo tra io e mondo, culmine estremo del petrarchismo, vive in Leopardi, secondo Luzi, di una tensione al suo superamento attraverso lo stile, che, se oltrepassa o nega la vita, pure mantiene una "arcana risonanza delle cose di quaggiù in un cielo che le supera" (*Vicissitudine e forma*, in Luzi 1995, 44): "certamente Leopardi rimane nell'alveo petrarchesco (anzi, per certi rispetti ne è l'acme), ma per il prodigio della sua stilistica, che azzerà – come scrive Luzi già nel 1937 [in *Vicissitudine e forma*, n.d.a.] – lingua e linguaggio egli si pone nel 'cuore della letteratura'. [...] È quindi il poeta che in un limite irripetibile vive nel lembo stilistico della tutela petrarchesca, mentre è ben determinato a una 'rifondazione' di poesia e pensiero, in una pratica certo non petrarchesca della lirica" (Verdino 1992, 145-146).

²⁵ Cfr., nello specifico, "Leopardi nel secolo che gli succede", *L'Approdo letterario* 61 (marzo 1973), poi in Luzi 1974, da cui si cita, 118-119. Ma sul simbolismo Luzi tornerà più volte, a partire dall'antologia *L'idea simbolista*, del 1959 (Luzi 1959). È *nel cuore dell'orfanità*, come recita il titolo di un saggio su Rimbaud (che funge da prefazione a Rimbaud 1992, poi in Luzi 1995, 246-268) che si riconosce la condizione non solo del poeta moderno (da Leopardi ai simbolisti), ma anche dell'uomo moderno privo ormai di certezze. Cfr.: "due pionieri della futura 'progenie' moderna quali Leopardi e [...] Rimbaud appaiono a Luzi affetti entrambi da un'irrimediabile orfanità' [...]. Orfano, per Luzi, è chi ha smarrito le chiavi della conoscenza, chi si aggira a tentoni, senza bussola, nella selva proteiforme dei fenomeni, incapace di stringerli in una visione unitaria; chi non riesce a dare alla vita un fondamento, un senso e uno scopo, non potendo più contare su un deposito purchessia di certezze. Orfano, insomma, è l'uomo privato di ogni punto di riferimento, cui è stata tolta, con le 'illusioni', qualsiasi fede, nella ragione, nel progresso,

È a tale (perduta) centricità, e all'inevitabile elegia che ne scaturisce, che Luzi invece si oppone fino ad arrivare al momento in cui, dopo la "messa a punto del concetto guida di 'naturalzza'" e dopo aver portato "a matura e complessa estrinsecazione quanto già implicito nel poemetto *Un brindisi*", "l'opzione 'dantesca' diviene vincente [...] sull'attitudine al rimpianto elegiaco e all'autocompianto petrarchesco"²⁶. A partire già dalle *Primizie del deserto* si possono infatti avvertire operanti tutti gli elementi propri di quella che Quiriconi ha inequivocabilmente e giustamente "indicato come la rivoluzione copernicana che Luzi opera nel tessuto della poesia del nostro secolo"²⁷, un vero e proprio rovesciamento che consente al fare poetico di "recuperare finalmente nella specificità della propria funzione un collegamento credibile con il reale, quel collegamento – appunto – che altri cercavano per vie epidermiche senza trovarlo, o credendo di trovarlo in una sorta di approccio fittizio o settoriale, e comunque del tutto volontaristico e pre-testuale"²⁸.

Si tratta – vale ribadirlo – di un rovesciamento che non giunge improvviso nel percorso poetico luziano – del quale è ormai assodata una lettura nel senso della continuità²⁹ – ma che si configura pertanto semplicemente come l'approdo di un progressivo cammino di chiarificazione già iniziato ai tempi della prima raccolta luziana, *La barca* del 1935. L'edizione Parenti del 1942 della raccolta conteneva un'*Avvertenza* nella quale il poeta specificava che quei versi

nella giustizia, nell'ideale politico e persino nelle belle lettere, non meno che nella religione. L'orfanità, in questo senso, è l'effetto collaterale indesiderato dell'azione corrosiva esercitata dal pensiero critico e dal metodo scientifico sulle credenze ricevute per tradizione, *ex auctoritate*. [...] La profezia di Nietzsche non si è realizzata: dalle ceneri di Dio, di cui egli ha proclamato la morte, nessun *Übermensch* è scaturito, semmai un uomo diminuito, confuso, bloccato, in crisi. Orfano, perciò, è l'uomo immerso nelle paludi della secolarizzazione, totalmente libero ma terribilmente vuoto" (Langella 2014, 143).

²⁶ *Luziana*, in Quiriconi 2004, ora in Quiriconi 2024, 450.

²⁷ Quiriconi 1980, *ivi*, 78.

²⁸ *Ivi*, 173.

²⁹ Già Zagarrìo aveva posto l'accento su *La barca* come primo e cruciale momento di un *iter* progressivo: "*La barca* [...] non è solo il primo gradino di un lungo *iter* di ricerche e di maturazione, ma è qualcosa di più: un preciso modo di concludere nei segni dell'espressione poetica un rapporto totale (cioè intersoggettivo) col mondo; dunque una figurazione totale della sorte umana e del suo rapporto con quello che, in termini forse troppo sensibili ma ampiamente pregnanti, si dice 'mondo' o 'vita' o 'natura'; il rapporto, che Luzi stesso definirà come 'fisica perfetta'" (Zagarrìo 1968, 8). A partire dalla citata monografia quiriconiana tale progressione diventa acquisizione critica inalienabile; cfr. Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, *passim*.

non ebbero all'origine alcunché di sperimentale o di scolastico, ma segnarono in termini persino troppo scoperti l'emozione di un primo contatto consapevole con la vita [...].

Sono comunque fiero di aver cominciato a scrivere così, da ciò che realmente sentivo, da questa fisica perfetta. Che poi codeste figure si siano rapidamente consumate, non toglie che io le abbia sentite e che appunto dall'averle sentite dipenda quel poco che in seguito è avvenuto di me.³⁰

È evidente l'adiacenza con il citato saggio *Piccolo catechismo* per l'affermazione della presenza inalienabile di una dimensione fenomenica in sé compiuta (è una "fisica perfetta") di là dalla dimensione d'esistenza dell'io, che infatti quella "sente" nel concreto di un "contatto" percettivo che non solo, in quanto tale, prescinde da ogni aprioristica, intellettualistica volontà appropriativa ma soprattutto si fa l'inesco primo e unico di una concreta possibilità di (co)esistenza per l'io – qui indistintamente lirico ed empirico ("quel poco che in seguito è avvenuto di me"). L'io pertanto *avviene*, si fa, si riscontra, solo in virtù di una ricercata adesione all'altro da sé, al mondo nella sua fenomenicità, contravvenendo già in partenza a quella "distinzione speciosa" – scrive Luzi non molto tempo dopo, nel 1947, anticipando il discorso sull'episteme leopardiana – che "dall'io protagonista all'io antagonista, a quello negato o represso, da Foscolo a Leopardi a Manzoni, o, ancora dall'espressione affettiva, diretta di Hugo, a quella disciplinata, 'artificiale' di Baudelaire o di Mallarmé" porta sempre allo "stesso processo distintivo", alla "stessa mortificazione di ciò che nella natura non è ancora qualità"³¹. Mortificare la natura prima di esperirla vuol dire porsi di fuori da quella in una posizione che prescinde da essa (o la trascende, o la combatte, o la esalta, o la annichilisce) in predeterminata *de-sistenza* rispetto al reale, mentre l'io luziano vive – almeno nelle intenzioni all'altezza della prima raccolta – in uno stato di apertura e disponibilità coesenziale nei confronti dell'altro.

Partono da qui, da queste prime indicazioni le direttive che poi si espliciteranno durante la stagione più matura della poesia luziana – e compiutamente forse solo a partire da *Nel magma*³² – nell'acquisizione

³⁰ Si cita l'*Avvertenza* dall'*Apparato critico*, in Luzi 1998, 1308.

³¹ *Sul concetto di natura*, in Luzi 1964, 33.

³² Raccolta nella quale compie il passaggio – per usare le parole di Daniele Piccini – "dal discorso monologico a quello dialogico, dalla monodia alla polifonia", dal momento che "colui che dice 'io' non è più il centro unico di giudizio e di affermazione, di conoscenza e di proposizione del vero" (Piccini 2020, 185). Fino ad arrivare a

della coralità e soprattutto del dialogismo come manifestazioni del molteplice e della metamorfosi di un reale nel quale l'io si pone portando a maturazione il processo di adesione dall'interno:

non enunciando – come accadeva prima – una situazione, ma vivendola dall'interno e facendola esplodere al contatto con il diverso, risiede la svolta fondamentale che *Nel magma* opera nei confronti dei libri precedenti aprendo la strada alla grande stagione dei *Fondamenti*.

Dall'interno della metamorfosi: i termini contraddittori della realtà soggettiva come oggettiva sono di volta in volta tutti presenti all'indagine della poesia che non sceglie, ma li pone in relazione reciproca e in tal modo ne sonda il senso recondito.³³

Le *Primizie del deserto* e *Onore del vero*, dal canto loro³⁴, avevano tuttavia già compiuto gran parte del percorso verso la "costruzione di un soggetto lirico 'non individuato'", non *distinto*, costruzione di cui un recentissimo saggio ha messo in luce gli stilemi lessicali e retorici³⁵. La presente analisi vuole tentare invece di sondare le posture – o meglio i veri e propri domini di esistenza – dell'io lirico luziano quando questo processo è ancora in fase di elaborazione, tra *La barca* e *Quaderno gotico*, sia perché mi pare si tratti di un campo d'indagine ancora aperto a possibili scandagliamenti, sia perché rintracciare i momenti di ancora incerta costruzione di questo nuovo e rivoluzionario io, tra progressioni e ritorni, meglio ne illumina anche gli sviluppi successivi.

Un'ulteriore, necessaria, premessa va fatta in merito a una questione metodologica: in un bellissimo saggio sull'esistenzialismo luziano, che Maria Carla Papini mette in relazione soprattutto con il pensiero di Heidegger ma anche con le acquisizioni più tarde di Deleuze e Lacan, la studiosa dimostra la presenza inalienabile in Luzi di un "nesso tra realtà esistenziale e poetica" che è "il fine, l'unico, perseguito dalla poesia luziana fin dai tempi di *Avvento notturno*"³⁶. E proprio una puntuale esemplificazione da questa raccolta dimostra come la sovrapponibilità di "realtà

Per il battesimo dei nostri frammenti (1985) e *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, nelle quali il poeta si libera di "ogni residua scoria di individualità in opposizione all'altro" (*ivi*, 257), verso un "io" sempre più universale e archetipico" (*ivi*, 219).

³³ Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 307-308.

³⁴ Nonostante "il testo" conservi "una misura ordinaria e tradizionale, come voce dell'io, fino a *Dal fondo delle campagne*, scandito in varie misure strofiche (con prevalenza delle quartine) secondo una koiné di primo e medio novecento" (Verdino 2014, 26).

³⁵ Volta 2023, 97.

³⁶ Papini 1981, 149.

linguistica ed esistenziale” sia da ritrovare “entro l’ambito della parola” e implichi lo stesso concetto di “assenza” come risultante del rapporto tra essere ed esistere, tra lingua e parola:

Come infatti alla rappresentazione dell’Essere è necessario il limite della sua forma concreta, così all’espressione della lingua è altrettanto indispensabile la propria riduzione nelle parole, nei significati di un linguaggio ben determinato e finito. All’infinità dell’Essere corrisponde l’inesauribilità significativa della lingua e ad entrambi si contrappone necessariamente l’esiguità di una forma, di un significato. Ne deriva che l’Essere elude lo spazio della propria proiezione visibile, se la potenzialità significativa della lingua sfugge ai limiti del suo stesso significato, la realtà concreta così come la parola, il linguaggio non potranno manifestare altro che l’assenza di quella sostanza essenziale che pur li origina e che, a sua volta, non mostra che l’inevitabilità della propria assenza.³⁷

Assodata tale equiparabilità ontologica di esistenza e linguaggio, che affonda del resto le sue radici nel pensiero e nello stile leopardiani, come Luzi stesso non manca di sottolineare³⁸, il presente lavoro intende non verificare ulteriormente l’esistenzialismo luziano³⁹, ma evidenziare i diversi modi in cui l’esistenza dell’io nella prima produzione del poeta si spazializza *con e attraverso* la lingua poetica, anche quando, come già ne *La barca* e poi, per vie diverse, a partire da *Un brindisi*, non è nei termini diretti dell’assenza che si misura il rapporto tra essere ed esistere.

³⁷ *Ivi*, 152.

³⁸ Già in *Vicissitudine e forma* del 1937 Luzi riconosce nello stile leopardiano il più grande valore di quell’esperienza poetica, e stile inteso proprio nel senso di una presentificazione poetica dell’essenza di là dalla cronaca: “ci troviamo davanti ad uno stile spesso tutto per un superamento della cronaca e della troppo tenera umanità, per un canto che risultasse da una ricomposizione per l’eterno dei suoi stessi pretesti. [...] La poesia [...] toglieva il poeta dalla condizione di appartenersi, riduceva tutto a se stessa con un vigore a cui tutta la vita era estranea e tutta presente” (ora in Luzi 1992, da cui si cita, 84-85). Il discorso su Leopardi si svilupperà nel corso dei decenni, accompagnando quasi tutta la parabola lirica e critica luziana, ma quel grumo di riflessioni del ’37 sullo stile leopardiano resterà sempre il fulcro imprescindibile dell’analisi: è proprio da lì, dall’essere lo stile il mezzo attraverso il quale Leopardi declina il “miraggio” romantico “di una creatività assoluta” in “accoglienza e restituzione” dell’esistenza a se stessa attraverso l’accertamento lirico (*ivi*, 90), che l’episteme antagonistica leopardiana riesce a sbrecciare i limiti del petrarchismo; cfr. *supra*, nota 25.

³⁹ Su cui del resto la critica continua a riflettere; cfr. Nava 2016 e, soprattutto, Comparini 2017.

5.1. DALLA 'DESISTENZA' ALLA 'SUSSISTENZA' PER IL TRAMITE DELLA BARCA

Dirà Luzi nel 1958 parlando dei suoi esordi:

Nella poesia novecentesca già costituitasi in tradizione quando cominciai a scrivere, mi metteva a disagio una sorta di a priori e di parzialità nei riguardi di quello che Heidegger chiamerebbe "l'essente", una sorta di squilibrio che avvertivo tra il soggetto e l'oggetto, una centralità non sempre creativa ma spesso critica e pregiudiziale dell'io riguardo ai termini dell'esperienza. E ne soffrivo e mi lanciai in quel genere di poesia forse un po' avventuroso, di cui qualcuno disse, mi pare a proposito, che inseguiva continuamente il suo oggetto e rimandava le sue certezze. Era un modo romantico di reagire che poteva soddisfare in qualche misura la tensione giovanile e forse salvaguardare il principio che m'era caro, che il mondo non si possiede né si riduce alle nostre particolarità e tanto meno ai nostri *tics* e non sopporta una preliminare deformazione, ma si ripropone di continuo come un confronto totale per la nostra coscienza e per la nostra esperienza. Dopo l'esperienza *ab ovo* che era stata la guerra.⁴⁰

Il riproporsi continuo del mondo, spinta agente fin dagli esordi luziani, implica pertanto fin da allora la necessità di decentrare l'io nel cerchio-sfera della natura, ma senza diminuirlo né annichilirlo – dal momento che, come si è visto nel paragrafo introduttivo, diminuzione e annichilimento sono risposte dimissionarie e piuttosto che cercare per l'io una nuova possibilità d'esistenza si limitano a cantare elegiacamente della centricità perduta –. *La barca* è il primo banco di prova, pertanto, per questa disposizione critica e poetica che era votata a

un proposito (e mi piacerebbe dire un destino) di rappresentazione dell'umano il più possibile compiuta e, come ideale, addirittura sferica. A questo proposito o destino di rappresentazione *la Barca* ha portato il suo contributo; essa è senza dubbio il serbatoio dei motivi essenziali che avrebbero avuto risalto in seguito.⁴¹

Si trattava cioè di ridare corporeità esistenziale all'io in quanto parte di un tutto sferico non riducibile preliminarmente alle ragioni del soggetto, alle sue proiezioni di esistenza. Mi sia lecito tornare ancora al saggio citato in apertura:

⁴⁰ *Dove va la poesia?*, in Luzi 1964, 53.

⁴¹ Zagarrio 1973, 2.

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 posizione elementare ed eterna dell'essere, legata al senso puro dei fenomeni e all'attenzione dell'uomo che li percepisce e li soffre [...]. In fondo alle sollecitazioni del suo carattere, e, in generale della sua personalità, implicata direttamente in favore o contro le circostanze della vita, esiste l'impersonale della natura in cui pure il suo io sussiste distinto dal peso umano che abita la sua voce.⁴²

La "distinzione speciosa" tra io e natura, che già a partire dal 1947 Luzi additerà come colpevole della determinante chiusura dell'orizzonte lirico-conoscitivo della poesia moderna intorno alle posizioni dell'io, è qui già suggerita nella sua negatività dalla necessità di collocare il confine del processo distintivo non tra io e altro bensì tra io e sue determinazioni proiettive e onnivore, per ritrovare, se anche non ancora un concreto legame di compartecipazione, quantomeno la certezza di una coabitazione possibile di io sensibile e alterità fenomenica dentro l'essenza universale.

È in tal senso che si motiva il titolo e la metafora del viaggio sottesa a tutta la prima raccolta: la barca è il mezzo attraverso il quale l'io intraprende il percorso di rientro nel mondo per riscoprirsi parte coesistente. La barca diventa allora un simbolo la cui polisemia travalica i limiti metaforici del semplice viaggio-movimento. Essa è intanto, prima che un mezzo, un luogo fisicamente individuato⁴³ con una precisa localizzazione sulla linea di un orizzonte-limite:

Amici ci aspetta una barca e dondola
nella luce ove il cielo s'inarca
e tocca il mare.⁴⁴

È dunque un luogo determinato da raggiungere perché si inneschi, da lì, il trapasso da uno stato di *desistenza* rispetto al reale a uno di immissione dentro di esso, dentro quella pregiudizievole linea di confine: è anzi proprio l'individuazione da lontano dell'oggetto-barca, la sua immediata distinguibilità di corpo in movimento ("dondola") a evitare che la luce

⁴² *Piccolo catechismo*, in Luzi 1964, 76-77.

⁴³ E a ciò concorre anche il suo generarsi, come immagine lirica, dalla concreta oggettualità delle barche dei renaioli sull'Arno, tutt'altro che agili nella loro "densità" quasi statica; cfr. l'intervista *A Bellariva. Colloqui con Mario*, a cura di S. Verdino, in Luzi 1998, 1243.

⁴⁴ *Alla vita*, da *La barca*, in Luzi 1998, 29. Senza ripetere questa indicazione, si adurrà d'ora in poi in nota soltanto il titolo del componimento, della raccolta e il numero di pagina.

cancelli, per lo sguardo, cielo e mare in un *unicum* indistinto. "La tensione dei verbi, il movimento tra 'dondola' e 's'inarca' nonché la dinamica tra 'ci aspetta' e "tocca""⁴⁵, che Verdino sottolinea di questi versi, mi pare trovino la loro ragion d'essere proprio nell'indicare l'inverarsi di una rottura tra una stasi desistente e ineluttabilmente distintiva, che conosce insanabile lo scarto tra io e mondo, e l'improvvisa spinta al moto proprio per l'individuazione visiva della barca, macchia sull'orizzonte, *craquelure* che improvvisamente si apre su un quadro altrimenti adimensionale di luce e di azzurro.

Per essere poi insieme la chiave di volta dell'intera raccolta e il luogo prescelto dal quale rivolgersi *Alla vita*, la barca non può non essere interpretata come spazio intanto in sé individualizzante: se dalla barca

[...] si vede il mondo
e in lui una verità che procede
intrepida, un sospiro profondo
dalle foci alle sorgenti,⁴⁶

prima ancora che il tramite (metaforico) di un viaggio nel mondo, la barca resta allora il posto per un'osservazione esterna al fluire della vita. Un non-luogo quasi leopardianamente puntiforme, che dall'episteme leopardiana tuttavia si discosta per una spinta tensiva alla partecipazione – ma spinta non ancora compiutamente dinamica, dato che la barca dondola ma non naviga – che corrompe e corregge il modello. Già presente nel titolo-dedica, tale spinta si esplicita inoltre nei due momenti della lirica implicanti uno spostamento: se nella prima strofe la barca attende su quel limite tra sparizione (del mondo e dell'io in reciproco allontanamento-negazione) e reintegro, nella seconda strofe il luogo-limite è raggiunto, come dimostra il cambio di prospettiva che investe lo sguardo: "la vista 'dalla barca' riguarderà non l'orizzonte, ma il 'mondo' e la sua 'verità'"⁴⁷. Da lì, e solo da lì, la vista può tornare ad aprirsi sulla vita e sul suo trascorrere che, guardato da quel luogo-limite dondolante sulla corrente del fiume, rivela – anche per una semplice illusione ottica (è il mondo che sembra tornare alle sorgenti) – una verità strenua nel suo risalire a un fine che trascenda la trascorrenza. Tale teleologia, che è speranza di salvezza:

la Madonna dagli occhi trasparenti
scende adagio incontro ai morenti,

⁴⁵ Verdino 2014, 21.

⁴⁶ *Alla vita*, da *La barca*, in Luzi 1998, 29.

⁴⁷ Verdino 2014, 21.

raccoglie il cumulo della vita, i dolori
le voglie segrete da anni sulla faccia indurita,⁴⁸

è dunque ritrovata nel momento di rientro nel mondo attraverso una concreta esperienza di contatto, in un viaggio che, tuttavia, appena intrapreso, è ancora a metà tra stasi e moto, tra distanziamento e reimmissione, tra desistenza dal reale e sussistenza dentro di esso. Come il moto del mondo, guardato dalla barca, pare invertirsi e poter risalire alle foci dell'essere, anche la possibilità di salvezza, la certezza di una consolazione che compensi lo scorrere altrimenti infruttuoso degli anni, che si esplicita nell'amorevole "raccogliere il cumulo della vita" da parte della Madonna, riscatta il senso di affastellamento vano dei giorni proprio invertendone il movimento dalla dispersione al sollevamento accogliente. È il contatto con la realtà e il ritrovato sguardo dentro di essa a far scaturire, dunque, dalla diretta constatazione del dolore dei "morenti", una speranza come variante allo sperpero altrimenti solo penoso e improduttivo della vita, una

speranza che rimane senza oggetto, in cui ciò che vive è la coerenza di non accettare soccorsi se ad essi si deve pagare il prezzo della falsificazione dei termini di una realtà che vuole essere letta senza preliminari attenuazioni.⁴⁹

Allo stesso tempo, tuttavia, in *Alla vita*, così come in altre poesie della raccolta, "l'automaticità del compenso appare fin troppo evidente e scontata", fino a palesare "un legame di causa ed effetto non motivato sul reale ma reso possibile dalla fiducia tautologica nei concetti di fede e di grazia"⁵⁰, una fiducia che dunque attesta un apriorismo ideologico di cui lo sguardo sul reale non si è ancora completamente liberato e che non trova attendibilità se non in una predeterminata certezza di redenzione. L'intera raccolta vive di questa doppiezza: da una parte la volontà di accoglimento e accertamento, con sguardo virgineo, della vita nella sua oggettività creaturale, dall'altro il ritorno di una visione pregiudizievole che a quello sguardo a tratti si affianca e si sostituisce per imporre una escatologia non scaturente direttamente dalle cose.

Se tale ambiguità è largamente accertata dalla critica, e già da tempo⁵¹, ciò che mi preme in questa sede analizzare è il modo in cui essa si lega al discorso che qui si sta portando avanti sui domini di esistenza

⁴⁸ *Alla vita*, da *La barca*, 29.

⁴⁹ Scarpati 1970, 25.

⁵⁰ Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 95.

⁵¹ Già a partire dall'imprescindibile saggio di Macri del 1961: "Le origini di Luzi", *Palatina* 19 (luglio-settembre 1961), ora in Macri 1968, 149-176.

dell'io rispetto alla realtà. In *Alla vita* l'epifania mariana si impone in tutto il suo adialettico avvento proprio perché l'istanza di partecipazione e di rientro nel mondo da parte dell'io è ancora a uno stadio incipiente, la sua (non)spazializzazione esistenziale è, come si è detto, quella del luogo-limite della barca e non ancora quella di una ritrovata e corale sussistenza entro l'esistenza naturale. Tale luogo-limite si chiarisce nei versi di *Toccata*, premessa alla raccolta insieme alla *Serenata di piazza d'Azeglio* nell'edizione del 1942 forse proprio per il suo esplicitare una preliminare scelta auto-locativa dell'io:

Ecco aprile, la noia
dei cieli d'acqua di polvere,
la quiete della stuoia
alla finestra, un tocco
di vento, una ferita;
questa aliena presenza della vita
nel vano delle porte
nei fiumi tenui di cenere
nel tuo passo echeggiato dalle volte.⁵²

La finestra è, ancor più della barca, uno spazio liminale e quasi adimensionale, un luogo nuovamente leopardiano e puntiforme di noia-nullastasi che tuttavia il tocco di un vento valérianamente vivificante⁵³ investe e rianima. La vivificazione arriva inoltre "aliena", arriva cioè da un altrove che circostanza ancora di più il luogo dell'io come un aldiqua rispetto alla dimensione del procedere esistenziale. È pertanto da quel luogo in cui – come Luzi denuncerà nelle pagine critiche del decennio successivo (*Toccata* è del 1932) – l'io novecentesco si era collocato in clausura diminvente e risentita che anche l'io luziano prende le mosse, aprendolo intanto non solo a una possibilità di sguardo (è in questo caso una finestra, ma la barca funziona allo stesso modo come sbocco visivo se è da lì che "si

⁵² *Toccata*, da *La barca*, 15.

⁵³ E il binomio metaforico vento-vita, che rimanda appunto (come "il vento ch'entra nel pomario" e "vi rimena l'ondata della vita" nella poesia che apre gli *Ossi montaliani*, *In limine*, in Montale 1984, 7) al *Cimitero marino* di Valéry ("Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!", Valéry 1966, 23) non solo per l'immagine in sé quanto per una medesima volontà, e in Luzi ancor più forte che in Montale, di tornare alla vita dopo l'assoluta negazione a cui era stata sottoposta dall'estremo sperimentalismo mallarmeano dell'*absolu-néant*. Del resto è proprio in quel verso di Valéry che Luzi, chiudendo il saggio introduttivo de *L'idea simbolista*, legge la fine del simbolismo e il recupero di una concreta dimensione esistenziale alla poesia; cfr. Luzi 1976, 23-24.

vede il mondo") ma anche di risentimento sensibile della vita, che non a caso si metaforizza, in rima, attraverso una vera e propria "ferita".

Il soggetto abbandona così il preteso antropocentrismo dell'io lirico moderno, resistente anche (come si è visto nel paragrafo introduttivo) alla caduta di ogni illusione tolemaica, per farsi ancora, intanto, luogo-limite – e qui in maniera ancora più evidente che in *Alla vita* – tra sparizione e rientro, tra nulla e vita, ma in disponibile e umile apertura, che è la cifra del porsi dell'io luziano nella raccolta. La vita così riconquista un dominio che dallo stallo di un cielo grigio senza pioggia (se acqua è paradossalmente polvere nella parificazione dei genitivi) e di una tenda immota e dalla quasi adimensionalità e attimalità della ferita, si (ri)accende fino a invadere l'io e a prospettare anche per lui un nuovo luogo che recupera estensione spaziotemporale attraverso le immagini cave – perciò accoglienti e durevolmente echeggianti – delle porte, dei fiumi, delle volte, senza che in questo caso scaturisca un'ipotesi di riscatto maggiore.

Il luogo-limite è allora un luogo dal quale è possibile *Lo sguardo* sul mondo in una ricerca di sé che, se anche recupera spazialità, ancora resiste all'immersione:

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 visi perdono il loro tremulo fuoco
per sempre nelle lacrime del perdono,
rendono la bontà, l'amore
le profonde parole senza suono.⁵⁴

È nuovamente dal di fuori, in una posizione che rifiuta la compromissione definitiva⁵⁵, che si assiste allo svolgersi della vita naturale e umana, nell'avvicinarsi delle stagioni che solo una focalizzazione esterna può mettere in interazione metaforica con l'avvicinarsi dei destini umani, dallo scolorirsi autunnale a una sicura rinascita primaverile per la natura (la "nuova giovinezza"), dalla devitalizzazione inalienabile (la perdita del "tremulo fuoco / per sempre") a un riscatto, per gli uomini, nel pacificato silenzio del perdono e dell'amore caritatevole. Fino ad arrivare a una pressoché assoluta sinonimia teleologica di vita naturale e vita umana,

⁵⁴ *Lo sguardo*, da *La barca*, 23.

⁵⁵ Anna Panicali parla di una condizione che permette all'io lirico "di non essere implicato nel mondo, di distaccarsene e di guardarlo a distanza" (Panicali 1987, 35).

soggette a una medesima forza che, come innatamente spinge i fiumi verso il mare, così conduce gli uomini alla sublimazione del dolore in amore:

[...] una volontà santa
inclina i fiumi verso il mare e i cuori affranti ad amare
il mondo.⁵⁶

Non basta, pertanto, la volontà di opporsi alla "geremiade" della poesia contemporanea, sostituendo al "pregiudizio della non positività del mondo"⁵⁷ un'altrettanto pregiudizievole certezza della sua benignità, perché la risposta lirica acquisti il valore di una proposta alternativa e rivoluzionaria. E non basta nemmeno, sebbene sia un dato incontrovertibile e decisivo, che non sia dichiaratamente l'io il centro proiettivo e ricettivo dell'interrogazione lirica sul mondo. Se infatti è vero che

la nota stilistica fondamentale de *La barca* si riassume nella pressoché totale eliminazione del dato soggettivo: l'"io" del poeta quasi mai vi compare per una esplicita volontà di contatto assolutamente non strumentalizzato con la realtà,⁵⁸

è tuttavia altrettanto vero che, nonostante la sua scomparsa grammaticale (totale o in un allargato "noi"), non sempre l'io riesce nell'intento di disciogliere la sua esistenza nell'essenza collettiva e creaturale, come evidente negli esempi citati proprio in virtù della proiezione sul mondo di una preesistente nozione cattolica di speranza.

Anche quando lo sguardo accoglie una prospettiva troppo scopertamente e surrettiziamente altra e lontanante, come nella conclusione della citata lirica, le risposte restano sospese in una dimensione estranea alla vita e soprattutto al suo fluire palpitante e metamorfico se i fanciulli – del cui sguardo si sostanzia la seconda parte della poesia – sono assunti in cielo con un movimento che improvvisamente verticalizza lo scorrere orizzontale dell'esistenza per ammetterla nella sfera immota e deoggettualizzata ("senza oggetto") della trascendenza:

[...] I fanciulli con lo sguardo profondo
vedono le bellezze scender dai seni

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ Cfr. quanto scrive Luzi in *Campana al di qua e al di là dell'elegia*: "A me è venuto spesso il sospetto che la geremiade moderna riposasse troppo tranquillamente sul pregiudizio della non positività del mondo, sebbene questo non mi abbia impedito di condividere il sentimento drammatico della sua storia" (in Luzi 1974, 159).

⁵⁸ Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 87.

fiorenti, dai fianchi materni
la pace, il tepore dei lunghi inverni.

Una speranza senza oggetto trema
in loro che li fa infiniti, un'estrema forza
li assume con sé nel cielo con gli occhi miti
volti alla terra che raccoglie i corpi stanchi e ne afferra
i semi [...].⁵⁹

Lo stesso accade quando a essere assunta dalla voce lirica è la prospettiva di una "rondine al valico dei continenti":

Dal fondo dei mari i vascelli si faranno un'erba
per la rondine acerba al valico dei continenti,
i naviganti nell'oceano vuoto di venti
specchiano la faccia indurita,
i brevi anni nel flusso dell'acqua infinita.
Scendono persuasioni calde sulla terra fiorita,
il timore, l'umiltà della vita.
Le mamme asciugano la loro tristezza
nelle chiese, delle infaticate verità, di se stesse sorprese
stanno sotto le lampade accese con la loro fanciullezza.⁶⁰

La lirica disegna un diagramma icastico della vita nel suo percepirsi di fronte alla cronicità degli eventi, con l'opposizione tra la finitudine umana (i naviganti fermi in un "vuoto di venti") e il tempo infinito (il "flusso dell'acqua infinita") che richiama fin troppo scopertamente la percezione nullificante leopardiano-montaliana, ma è subito sconfitta dall'accadere improvviso di una "persuasione" mitigante "sulla terra", di nuovo guardata dal di fuori. Si ribaltano allora, proprio in virtù di uno sguardo che resta esterno, i termini del confronto: le mamme perpetuano l'illusione di restare nella fanciullezza in virtù della certezza aprioristica di una dimensione "infaticata", così l'opposizione tra finitudine umana e tempo infinito si rovescia rispetto alla prima per porre in antitesi l'umanità ora fattasi infinita (per la promessa di un destino riscattatore) contro il tempo finito della vita.

Non è tuttavia solo nelle liriche in cui la speranza si accampa "senza oggetto", immotivata, che l'io si mantiene ancora a metà strada tra il luogo della tradizione (al centro di un rifiuto) e il nuovo luogo eletto (dentro il trascorrere del mondo). Quando anzi più evidenti si fanno i richiami a quella tradizione, soprattutto montaliani e ungarettiani, l'io luziano spe-

⁵⁹ *Lo sguardo*, da *La barca*, 23.

⁶⁰ *Alla primavera*, ivi, 21.

rimenta una locazione non solo ancora fuori dal reale ma anche di natura leopardianamente antagonista:

Lasciate il vostro peso alla terra
il nome dentro il nostro cuore
e volate via,
quaggiù non è vostro l'amore.⁶¹

Per quanto l'io si nasconda dentro il più generico noi (del resto già montaliano), nessun accordo è possibile con la vita se, montalianamente, si individua una probabilità di salvezza solo per l'alterità femminile e solo in un altrove che è antitesi del qui. Poco cambia che l'altrove luziano sia metafisicamente connotato e si collochi in una dimensione celeste ("volate via") già devitalizzata (cfr. il "vostro corpo che dorme, // e dormendo naviga senza dondolare al suo porto", i "vostri occhi assenti")⁶², perché la presa di posizione del noi resta quella di una montaliana e assertiva resistenza (rispetto al movimento del tu/voi):

Noi non amiamo che quella vanità che ci addolora,
vi porta di ora in ora leggere
come un fiume che non si può tenere
ma solo morirne. Come cere colano intorno le stagioni, [...].⁶³

È anzi il discorso stesso tutto ancora avvitato attorno alle ragioni del noi, dell'io, a depotenziare persino la possibilità di salvezza del voi, dato che il procedere delle donne nel sonno risponde alla stessa legge di vanità che pare governare leopardianamente ogni esistenza. Non basta allora nemmeno quell'andare "con Dio" a prospettare un riscatto se è un avanzare all'"ombra" del destino mortale e deludente delle donne:

e noi andiamo con la volontà di Dio dentro il cuore
per le strade nel lieve afreore
delle vostre stanze socchiuse,
nell'ombra che sommerger le vostre pupille deluse.⁶⁴

Proprio qui, tuttavia, in questo comune e collettivo proseguire – sia pure sotto il segno della vanità e dello sconforto – sta già un segno di novità della pronuncia luziana, perché non si distingue più un luogo separato dell'io da quello del tu, del voi, dell'altrui vita, del mondo: l'ombra che

⁶¹ *Canto notturno per le ragazze fiorentine*, ivi, 19.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, 20.

⁶⁴ *Ibidem*.

sovrasta il cammino è la medesima per tutti, in un ricongiungimento in *unicum* creaturale di noi e voi, di io e alterità, sebbene si sia ancora lontani da quella parificazione di poesia soggettiva e oggettiva cui Luzi dichiarerà di tendere in *Naturalizza del poeta*⁶⁵ perché qui la pronuncia è ancora tutta scopertamente appannaggio dell'io/noi.

Nella lirica *All'Arno*, invece, la collocazione dell'io non conosce alcuna progressione rispetto alla desistenza montaliana, rispetto a quella surrettizia suddivisione del mondo tra il luogo della vita e il (non)luogo dell'io, della "razza di chi rimane a terra"⁶⁶:

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, senza credervi
più, come un povero velato da un sogno
sorridente di quella sfuggente carezza.⁶⁷

Siamo nuovamente di fronte a un io/noi in bilico tra lo scorrere del fiume-vita e la consapevolezza della propria stasi, ancora più manifesta nel momento in cui si raggiunge il luogo-limite della "sponda", che in questo caso non apre ad alcuna possibilità di contatto, di accordo (come in *Alla vita* o *Toccata*) ma al contrario inchioda a un tradizionalissimo iocentrismo elegiaco che sfiora, in conclusione, addirittura i toni crepuscolari.

Si tratta tuttavia di un caso isolato nella raccolta, mentre per il resto permane una strenua volontà di fuoriuscita da quel centro illusorio. E, se in *Canto notturno delle ragazze fiorentine* restava scoperto il meccanismo di proiezione dell'io/noi sul voi prima che si innescasse un moto di partecipazione, in *Serenata di piazza d'Azeglio*, per esempio, ciò non accade:

L'ora s'addorme su ogni foglia
e dentro gli occhi
delle più fragili donne,
una vela umida di destino
chiede a noi un porto profondo.

Oh sul cuore delle pause
terrestri un carro di diafano argento
passa traendo
un immenso passeggero,

⁶⁵ In Luzi 1964, 45.

⁶⁶ *Falsetto*, da *Ossi di seppia*, in Montale 1984, 15.

⁶⁷ *All'Arno*, da *La barca*, 22.

seguita la sua strada sonora
spargendoci di vacue nubi.⁶⁸

In questo caso, anzi, all'interrogazione che arriva al noi dall'alterità (femminile), e che presuppone una posizione defilata del noi nuovamente sul limitare del cerchio-mondo (il noi è idealmente collocato qui su una riva cui tendono, come a un "porto", le metaforiche "vele" riflesse dagli occhi delle donne), si giustappone un rientro dentro quel cerchio-mondo, come il pronome enclitico dell'ultimo verso evidenzia anche a livello sintattico. La collocazione esistenziale dell'identità lirica nella conclusione di questo testo è allora proprio quella di una possibile *sussistenza* "nell'impersonale della natura", come Luzi dirà nel citato saggio *Piccolo catechismo*, già liricamente cercata ben otto anni prima di quel saggio (la poesia è infatti del 1934), a dimostrazione di come la volontà di partecipazione alla vita collettiva sia una spinta connaturata all'atto stesso della poesia. Poco importa allora che in questa lirica, come in altre della raccolta, la geografia fiorentina, le "immagini consuete", siano spostate "verso un immaginario nordico, un mondo mitico fatto di fiumi, foreste...", che costituiscono, assieme ai 'sitibondi emisferi' e le 'avene / solari', la 'pausa terrestre', ovvero l'allontanamento dalla terra"⁶⁹, perché quel luogo, per quanto sfumato nei suoi precisi contorni e per quanto dislocato in una dimensione quasi metafisica, è comunque il luogo dove si ritrova la cifra creaturale, l'umanità, colta in un momento di comune sospensione. Il noi dell'ultimo verso è infatti un noi che ha recuperato anche l'alterità della strofe precedente; all'interrogazione muta rivolta al soggetto lirico plurale ("chiede a noi un porto profondo") non è opposto un montaliano rifiuto né l'opzione orfico-ungarettiana, pure suggerita, conquista lo spazio lirico di una possibile risposta: la richiesta qui resta nella dimensione ottativa della domanda e il silenzio del noi si giustifica e si sostanzia attraverso il rientro di quel noi separato nella corale, "vacua" interrogazione dello stesso voi, sospesa, *sub-sistente*, sotto gli astri notturni.

Ne *La sera*, una delle liriche in cui il moto di reintegro dell'io perviene compiutamente a un suo dissolvimento nell'evidenza autarchica della realtà, celeste e umana:

Quando la luna
inumidisce il suo biondo velo
[...]

⁶⁸ *Serenata di piazza d'Azeglio*, ivi, 13-14.

⁶⁹ Dolfi 2016, 71.

i poveri con le mani tremanti
porgon consolazione, pane, sera
[...],⁷⁰

si perfezionano anche le immagini conclusive di *Serenata*:

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 scalmo
di dolci navigazioni e di notturni amori.⁷¹

Disperso nel tutto indistinguibile della vita, l'io non deve più nemmeno dichiarare e superare il momento tetico in cui è a lui che viene posta l'interrogazione: il soggetto è già parte di una comune esistenza, di una comune fruizione, se sono le donne a verbalizzare, quasi liricamente ("canti") e orficamente ("da' freddi corpi sommersi"), il mondo, e con lui una mitografia amorosa. Non spetta più dunque al soggetto alcuna simbolistica elezione, e anche l'eroismo individualistico, di foscoliana memoria, è destinato a "confondersi" e pacificarsi nel ritrovamento degli affetti privati, perso ogni tragismo:

nella notte l'eroe si confonde
con avventurosi navigli e subacquei canti defunti
e uscendo deterso di sale e di tumulto
al culmine della sua casa materna
chiama nomi, puri visi, pace eterna.
Le fanciulle con le brocche alle foci
curvano il cuore ai ceruli viaggi e ai lontani
remi degli amanti,
cedono con l'esile frenesia le bianche
braccia stillanti alla forza che divide il flutto
e le spiagge e l'ultima
speranza dall'inquieta volontà.⁷²

"Deterso di sale e di tumulto", l'Ulisse luziano declina la *bellezza* del modello foscoliano sotto la specie di una purificazione etica che è anche abdicazione a ogni preteso eroismo tragico, e dunque a ogni pretesa cen-

⁷⁰ *La sera*, da *La barca*, 32.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Il mare*, ivi, 33.

tricità, se i “nomi” chiamati sono quelli dei “puri visi” larici e conducono alla pacificazione con la dimensione della vita e con quella della morte. Siamo pertanto agli antipodi rispetto alla tentata soluzione titanica di Ungaretti, pure richiamata da quel verso tripartito “nomi, puri visi, pace eterna”:

E a fondo in breve del vostro silenzio
Si fermeranno,
Cose consumate:
Emblemi eterni, nomi,
Evocazioni pure...⁷³

Laddove Ungaretti, nel silenzio degli occhi di una giovane morta anzitempo, sublima il fenomenico in evocazione e assolutizza l'esistenza smaterializzandola in essenza pura, Luzi compie il percorso esattamente contrario: i nomi perdono ogni connotazione assolutizzante – confuso l'io dentro una più vasta storia di navigazioni e canti, di vita e poesia – per rimaterializzarsi nel consueto delle affezioni familiari, valide a ridare senso proprio all'esistenza nel suo procedere rasserenato verso la “pace eterna” e non nel suo negarsi, con sintomatica rima materna:eterna. E nuovamente, nella conclusione, è affidata alla coralità delle fanciulle la misurazione, dentro quell'esistenza, di ciò che resiste in speranza e ciò che si consuma in ondosa inquietudine: la dimensione alternativa del riscatto non è più dunque assertivamente dichiarata da un io ancora estraneo al mondo, ma scaturisce in tutta la sua spontanea necessarietà dentro il moto della vita.

A fare infatti da contraltare a quelle liriche in cui la certezza di una proiezione altra e redimente dell'esistenza si imponeva adialetticamente sul dettato, rendendo manifesta una collocazione dell'io ancora non integrata nell'oggettualità del mondo, ci sono alcune liriche in cui invece la possibilità di una teleologica salvezza emerge spontanea da un discorso già propriamente corale:

Perché tutto non sia più vero
i corpi si spengano un giorno
e d'intorno divinamente esser vento
esser luna. Ma vogliono sperare
di ritrovare questo amore come un lento
rifugio all'errore
nell'eternità [...].⁷⁴

⁷³ *Memoria d'Ofelia d'Alba*, da *Sentimento del tempo*, in Ungaretti 2009, 200.

⁷⁴ *Ragazze*, da *La barca*, 27.

Alle *Ragazze* protagoniste di questa lirica, perse in un dolce sogno d'amore, è affidata un'affermazione di esistenza in senso anti-leopardiano tra le più convincenti della raccolta: l'"esser vento / esser luna", che occuperà lo spazio dopo la fine futura della vita tutta, rimanda, per la spazializzazione indefinita di elementi volatili e non corporei, a quel "silenzio nudo" e a quella "quiete altissima" che "empiranno lo spazio immenso"⁷⁵ dopo la sparizione dell'universo, sebbene la nullificazione sia qui "divinizzata" e perciò già metafisicamente riscattata. La sfida alla nullificazione leopardiana, evidente nel tono esortativo dei versi, passa soprattutto per un livello tutto fisico e intraneo all'esistenza, attraverso una scommessa *sulla* e *nella* vita in virtù della speranza, che diventa qui non imposizione *ab extra* ma unico spazio possibile di sussistenza e persistenza, nella *giustizia* della vita nel suo trascorrere contro l'"errore" non vitale dell'eternità. Si risemantizza, allora, e sempre in opposizione a Leopardi, anche il termine "vero": da analogo di nullificazione si fa invece sinonimo di vita, aperta anche alla prova e alla minaccia della sparizione purché dall'opposizione con ciò che non è, o non sarà, emerga chiaro il senso di ciò che intanto è ed esiste. E la pronuncia lirica di questa affermazione di esistenza, non essendo identificabile la voce di una precisa individualità dietro di essa, riesce finalmente nel congiungimento di poesia soggettiva e oggettiva, una delle conquiste auspiccate da Luzi in *Naturalizza del poeta*:

Nella naturalezza del poeta, nella verità naturale della sua voce le proprietà e gli attributi soggettivi non sono più separati da quelli oggettivi. Lo stato del poeta trova la sua espressione esatta e vera in quanto risveglia e smuove dalla sua inerzia uno stato pertinente all'uomo come tale e immedesimato con la sua psiche e con la sua condizione naturale e perpetua; in quanto si accorda, pur divenendo esemplare, con un'inclinazione intrinseca alla natura umana verso quello stato e quel punto. Chi potrebbe decidere se un verso come il leopardiano "O speranze, speranze; ameni inganni / della mia prima età!" è un verso soggettivo o oggettivo? Il riferimento a una situazione personale non toglie che sia il profondo dell'umanità e, per così dire, la natura stessa a pronunciarlo.⁷⁶

È proprio nell'ambito di una riuscita coralità che *La barca* dà i suoi frutti migliori, a livello strettamente lirico, ma anche in merito al discorso che si sta portando avanti sui domini di esistenza dell'io, che riconquista così il suo posto all'interno della "condizione naturale e perpetua" dell'uma-

⁷⁵ *Cantico del gallo silvestre*, OM, 165.

⁷⁶ In Luzi 1964, 45.

nità. Si tratta di una conquista non definitiva, che conosce momenti di ricaduta anche all'interno di una stessa lirica, come accade, per esempio, ne *Le meste comari di Samprugnano*, quando a un primo momento di perfetta drammatizzazione:

Si cercano negli occhi
la ragione oscura di trovarsi qui
[...]
guardano le età trascorse, il solco
d'antichi lavori e di semente senza frutto
per l'aie e i campi sereni
dove un giorno tenendosi per mano
correvano odorando ne' fieni.
Tutto è già così strano
lontano come se fluisse al di là
della vita [...],⁷⁷

si avvicenda un riavvitarsi del discorso intorno a prospettive che di nuovo collocano la voce lirica fuori dal fluire vitale, al confine tra vita e morte, e di nuovo indicano un iter di salvezza non scaturente dal moto interrogativo iniziale delle donne:

esse salendo a Dio
saranno nelle sue mani come un fiore
in quelle d'una giovinetta che le ha belle.⁷⁸

Nonostante la perfetta icasticità lirica dell'immagine, essa interviene a bloccare in simbolizzazione statica quel movimento vitale che il "cercarsi negli occhi" del primo verso aveva suscitato e dentro il quale era la scaturigine corale della voce poetica, finendo per ricacciare anche le comari tra quelle figure stereotipiche de *La barca* che

stanno, insistono, giacciono nei loro luoghi fisici e familiari, in dense, attonite posture figurative come in dorate tavole trecentesche, [...] archetipi della "carità-umiltà-povertà-fedeltà", irradiazioni eucaristiche di una umanissima perenne intimità provvidenzialmente assoluta.⁷⁹

In *Primavera degli orfani*, al contrario, un primo momento in cui è la voce "fuori campo" dell'io a spingere quasi cinematograficamente l'obiettivo verso i "fanciulli soli":

⁷⁷ *Le meste comari di Samprugnano*, da *La barca*, 28.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Le origini di Luzi*, in Macrì 1968, 151.

Anima dei verdi displuvi
che il cielo sommuove [...]
volgi gli occhi della Vergine sul cuore
dei fanciulli soli,⁸⁰

è subito superato da un nuovo movimento lirico in cui il dettato sgorga dall'interno di una partecipata sensazione (e cognizione) di dolore; il patetismo eterodiretto dei primi versi si scolora allora per farsi condivisa sofferenza esistenzialmente verificata e verificabile:

[...] 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
e tutto nuoce pungendo
con l'acre scoratezza d'un saluto
al perduto animo, alla solitudine.⁸¹

È per questa via che Luzi si instrada verso il "superamento di quel suo ultimo pre-giudizio, fino a scoprire tutto il senso e l'importanza di una completa disponibilità"⁸², come evidente soprattutto nella conclusione de *Le fanciulle di S. Niccolò*, lirica, non a caso, del 1942 (posteriore pertanto anche ad *Avvento notturno*), inserita nella seconda edizione della raccolta:

Dagli alberi discendono le estati
e dinanzi all'autunno
pencolano le rose degli amati
orti d'intorno, simili a quei volti
cui la fatua beltà fugge ogni giorno.
Ma il loro cuore aspetta il mattino.⁸³

Anche in questo caso, come in *Ragazze*, la speranza diventa elemento vitale che, emerso dal di dentro dell'esistere, contraddice ma non supera né trascende la consapevolezza della fugacità della vita, in una non risolti-

⁸⁰ *Primavera degli orfani*, da *La barca*, 24.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 132.

⁸³ *Le fanciulle di San Niccolò*, da *La barca*, 37.

bile dialettica che anticipa il Luzi maggiore: è proprio in questo gruppo di *Poesie divise* (tutte del 1942, collocate in conclusione di raccolta) che il dondolio della barca di *Alla vita*, una volta concluso il viaggio di rientro nel mondo, si trasforma nel "pencolare" delle "rose". A un moto che, sul limitare del mondo, era mero risentimento del flusso vitale e si fissava in pacificante dondolio adialettico si sostituisce pertanto una totale compromissione con il movimento esistenziale, che è quello di un più drammatico pencolamento, instabile ma pure resistente, tra caducità e speranza.

Anche il nuovo luogo-limite di una *Terrazza*, piuttosto che ricacciare l'io ancora sulla sponda di un eteronomo trascorrere, coinvolge cielo e terra nel pencolamento irriducibile di una domanda che resta aperta e la cui corallità ora non ha più bisogno di referenti altri (ragazze, comari, orfani) per conquistare pienamente la pronuncia lirica:

[...] intorno il cielo giace
colmo di pace e di compianto. Ed ora
pencola insieme al profumato giorno
sull'orlo dell'estate
sotto le silenziose balastrate
la rosa degli amati orti d'intorno.
E chi riprende al cielo
la furtiva sostanza del passato,
il puerile mattino e l'ora? [...].⁸⁴

5.2. MA CHE VALE SUSSISTERE?

Prima delle *Poesie divise*, a livello cronologico, c'era stata però l'esperienza di *Avvento notturno*, raccolta della piena stagione ermetica che contiene liriche scritte tra il 1936 e il 1939. Fin dalla prima lirica, *Cuma*, il luogo prescelto per la collocazione dell'io rifugge nuovamente dalla compromissione con la realtà. Intanto perché, soprattutto nella parte iniziale della lirica, "i termini del mondo vengono sussunti e alla fine annullati nella sfera incantata di ciò che si presenta come una sorta di tipicizzazione dell'eden scomparso"⁸⁵, che è poi la topografia metafisica di tutta la raccolta:

⁸⁴ *Terrazza*, ivi, 39.

⁸⁵ Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 149.

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.⁸⁶

Ma, di là dai termini scoperti della connotazione del (non)luogo tutto lirico e trascendente, è nel rapporto che l'io sceglie di instaurare persino con questo spazio metafisico dell'accadimento poetico che si determina anche il suo collocarsi:

E umanamente il sole
tocca il fianco ai villaggi ove rideste
fanciulle alle finestre
di cui fu lieto un giorno l'occidente.
Lacrimevole il vento
palpa ancora le case ove scioglieste
eccelse la speranza e i bei capelli.
Verso dove? S'annuvolano i corvi
e il fuoco langue
dentro i bivacchi al mover delle tende.⁸⁷

Già ad apertura di raccolta l'esserci dell'io, il suo prendere e avere luogo lirico, assume infatti nuovamente i caratteri di una desistenza dal mondo. L'io, che nella precedente raccolta si muove dalla *Barca* alla *Terrazza* – in progressione di apertura e coinvolgimento – ora si chiude invece nel luogo metaforico dei "bivacchi", che rifugge persino dalla partecipazione all'epifania mistica e irrealistica dell'*avvento* lirico-spaziale. E se per il vento-vita è "ancora" possibile una inclinazione di corporea affezione, sebbene solo in riduzione compassionevole ("lacrimevole"), verso un'esistenza votata al suo dissolvimento, essa è riservata a una realtà nella quale l'io non riesce più a immergersi. Contro quel procedere di cui sfugge il fine e il senso ("Verso dove?"), l'io sceglie infatti la chiusura antagonistica e iocentrica dei "bivacchi", nei quali il muoversi delle tende non apre più ad alcun accordo vitale (a differenza di quanto accadeva in *Toccata*, come già il titolo suggeriva) e che emblemizzano, anzi, una non-spaziale devitalizzazione se la modulazione è quella di un progressivo oscuramento ("s'annuvolano i corvi") e spegnimento ("il fuoco langue").

⁸⁶ *Cuma*, da *Avvento notturno*, 47.

⁸⁷ *Ibidem*.

Il "serico verone", variante anticipatrice della *terrazza*, è infatti in *Avvento notturno* il luogo di un'alterità indefinita (perché troppo lontana dall'io) per cui è ancora possibile il colloquio, caratterizzato da terrestre calore ("più avvolgente dell'aria e delle rose"), dentro la realtà, nonostante la distanza verticale:

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.⁸⁸

Mentre l'io, nella parte iniziale della stessa lirica, è condannato a una stasi non-conversazionale, nella quale la parola è anzi affidata a un voi femminile collocato nell'oltretomba ("oltre il Lete") e a cui è impossibile per l'io rispondere:

Rifioriranno i tigli
e le rose serali sopra i muri
per le vie pensierose
lungo i portali calmi e le fontane?
L'altra fronte 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
[...].⁸⁹

L'antagonismo leopardiano tra io e mondo è inoltre ulteriormente amplificato in questa lirica dalla ripresa di quello scambio di prospettiva tra vivi e morti che, già presente ne *Il sogno*, sarà portato a compimento da Leopardi in senso propriamente devitalizzante nel *Coro dei morti* che

⁸⁸ *Passi*, ivi, 48.

⁸⁹ *Ibidem*.

apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*⁹⁰. È dalla prospettiva dell'oltre-Lete che la vita si attesta anche nella lirica luziana nel suo procedere in perdita, con la dimensione dell'io che si riduce fino quasi alla sparizione in un vuoto-silenzio, dal quale è impossibile non solo ogni risposta alle domande dall'oltretomba, che restano perciò a echeggiare in una atmosfera già atrofica, ma anche la semplice parola testimoniale: è solo il "sole ricurvo" a poter "parlare" delle fanciulle morte – simbolizzandole col suo tramontare – a una dimensione ancora vitale-resistenziale ("vento" e "ginestre") ma estranea all'io.

Solo con il tu assente è possibile per l'io instaurare uno scambio, sebbene non dialogico ma referenziale, configurandosi il tu come "faccia interna dell'io"⁹¹, come una pseudo-alterità, dunque, che funziona da specchio per un discorso che torna ad avvitarci tutto sulle ragioni dell'io:

Giù da foreste vaporose immensi
alle eccelse città battono i fiumi
lungamente, si muovono in un sogno
affettuose vele verso Olimpia.
Correranno le intense vie d'Oriente
ventilate fanciulle e dai mercati
salmastri guarderanno ilari il mondo.
Ma dove attingerò io la mia vita
ora che il tredebondo amore è morto?
Violavano le rose l'orizzonte
esitanti città stavano in cielo
asperse di giardini tormentosi,
la sua voce nell'aria era una roccia
deserta e incolmabile di fiori.⁹²

L'assenza del tu è assenza dell'io stesso, che non trova luogo nella dimensione edenica dischiusa dalla poesia se, per la scomparsa dell'alterità femminile, le città da "eccelse" si fanno "esitanti"⁹³ e si smaterializzano in

⁹⁰ *OM*, 116-117.

⁹¹ Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 144. Cfr. anche: "il centro dell'attenzione attraverso uno spostamento decisivo viene ora a coincidere con l'io stesso del poeta, in un viaggio circolare dall'io all'io attraverso il diaframma fittizio del tu" (*ivi*, 139).

⁹² *Avorio*, da *Avvento notturno*, 49.

⁹³ Cucinotta giustamente sostiene che l'"irruzione" esistenziale dell'io vale a spezzare il "sogno mitico": "è proprio nel cuore stesso del sogno mitico che irrompe improvvisamente l'io lirico [...] lacerando l'eburneo involucro favoloso e dissolvendo le rarefatte architetture del sogno affinché il dato esistenziale si accamp[i] esclusivo e dominante" (Cucinotta 2010, 69-70).

una dimensione aerea vuota, in cui permane soltanto la voce della donna ridotta alla puntiformità di una "roccia" "nell'aria" e all'*adynaton* di una corporeità materica (e materica per eccellenza, dato che si tratta di una "roccia") che tuttavia si fa vuoto "incolmabile" di vita ("fiori").

Anche in (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*) la condizione del tu indica una salvezza possibile per l'io solo a patto di acquisirne i tratti di assentificazione e raggelamento vitreo, che sono tali proprio perché il tu ha purificato ulteriormente, trascendendolo, il dato esistenziale già assottigliato in un "rimpianto" derealizzante:

[...] 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 tue chiome nel vuoto, il gelo insonne
degli occhi!⁹⁴

L'immagine ossimorica della "roccia / deserta" di *Avorio*, che già valeva a spazializzare il vuoto e a renderlo intraneo alla materia, si affina ulteriormente nel "viso" "già assente" prima ancora di conquistare una "spazializzazione" lirica come apparizione: è anzi l'apparizione di una sparizione ad accamparsi sulla pagina, che rimuove dall'essere ogni declinazione esistenziale per bloccarlo nella non-dimensionalità dell'assenza. Anche qui, come in *A Silvia* (cfr., *infra*, 1.3) il recupero memoriale della donna si compie nel palesamento già iniziale della sua impossibile presentificazione anche solo in immagine lirica, a comprovare la possibilità di uno scambio relazionale e referenziale tra io e tu solo nell'assenza: assenza del tu anche solo come simulacro immaginifico, assenza dell'io – dunque – che tenta proprio per mezzo del tu la via di una salvezza di immediata attingibilità. Se, tuttavia, l'indicare da parte di Silvia la tomba lontana, nella conclusione della poesia leopardiana, valeva a fissare il polo irriducibile dell'esistere come nulla⁹⁵, nella conclusione della lirica luziana l'indicazione di un "là" riduce i termini della nullificazione e dell'assenza trasmutandoli in una possibile attesa-salvezza (ma schiudentesi soltanto nella dimensione lirica e mitografica non compromessa con alcun dato di realtà né con alcuna prospettiva di compartecipazione presente):

Là dormono con te istrioni dorati
nei tufi silenziosi e negli scrigni

⁹⁴ (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*), da *Avvento notturno*, 51.

⁹⁵ Si veda, *supra*, il paragrafo 1.3.

le lacrime di tempi dimenticati
il sorriso giallo dei basilei.⁹⁶

L'io si richiude pertanto nel suo cerchio-centro autocratico fuori dal procedere dell'esistenza, e se anche in alcuni casi arriva un invito alla propria vita, da parte dell'io stesso, a "continuare" e a "perdersi", quasi accogliendo quella chiamata campaniana all'oggettività che Luzi tanto apprezzerà nelle pagine critiche future proprio in ottica anti-petrarchesca e anti-leopardiana⁹⁷ (come campaniane sono anche le immagini liriche):

Ma tu continua e perditì, mia vita
per le rosse città dei cani afosi
convessi sopra i fiumi arsi dal vento.
Le danzatrici scuotono l'oriente
appassionato, effondono i metalli
del sole le veementi baiadere,⁹⁸

non solo l'imperativo ottativo sostituisce e spegne l'assertività campaniana di un già accaduto a livello inconscio ("Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara, la mitica custode dei sogni dell'adolescenza"⁹⁹) ma quell'invito si volatilizza nella constatazione dei versi successivi:

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 si 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.¹⁰⁰

⁹⁶ (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*), da *Avvento notturno*, 52.

⁹⁷ Si vedano soprattutto, in tal senso, i saggi I "*Canti orfici*" e *L'intelligenza progressiva dell'opera di Campana*, in Luzi 2002, rispettivamente 113-115 e 116-122. Luzi parla esplicitamente di un "Campana e come attore nello stesso tempo di una diversa cosmografia antiromantica, antileopardiana, antielegiaca, che ignora il disinganno filosofico su cui si fonda dopo Leopardi un po' tutta la nostra moderna poesia, e lo ignora non per superbia ma anzi per umiltà creaturale, perché non si ritiene così centrale nel mondo da dover accusare come un'eresia, come un anatema la sconfitta dell'uomo" (*ivi*, 121).

⁹⁸ (*Se musica è la donna amata*), da *Avvento notturno*, 50.

⁹⁹ *La notte*, da *Canti orfici*, in Campana 2003, 10.

¹⁰⁰ (*Se musica è la donna amata*), da *Avvento notturno*, 50.

Il viaggio si raggela, bloccandosi prima ancora di incominciare, in un sogno di evasione passato e incompiuto: l'io diventa così il vuoto presente di quel sogno *spiumato* e può trovare ormai un referente solo nella "piuma grigia" residuale, ipostasi ossimorica di presenza volatile e non trattabile (qui di un esserci stato più che di un esserci), al pari della "roccia" perennemente svuotantesi e del viso "già assente" di donna, o ancora del "passo roco" di lei che "non è più che il ritardo / delle rose nell'aria"¹⁰¹, ma gli esempi potrebbero essere moltissimi.

Anche il dolore perde, rispetto a *La barca*, quella drammaticità dinamica (presente, per esempio, nel "cercarsi negli occhi", da parte delle *Comari*, "la ragione oscura" di un esserci mai trasceso nemmeno dall'accamparsi certo di una prospettiva di futuro riscatto) che si fa già quasi dialettica nelle *Poesie divise* del 1942; in *Avvento notturno* il dolore, al contrario, si assolutizza in astrazione, perdendo ogni relazione con la dimensione sensibile se ad esprimerlo è un tono gnomico che la domanda (retorica) non basta a celare, e anzi amplifica:

E che altro rimane che il dolore
non rendesse perfetto? Nel rispecchio
degli opali pesanti indugia il vecchio
orror della mia vita [...].¹⁰²

Nel raggelamento della *Città lombarda* l'io si specchia per trovare una spazializzazione di sé e della città dentro quella dimensione sospesa di assenza in cui l'io e il mondo si fanno "opali" trasparenti e allocromatici, rimandandosi a vicenda l'immagine di un "indugio" che di vitale conserva solo il ricordo ("il vecchio / orror") mentre per il resto è stasi immobilizzante, dalla quale resta fuori ("che altro rimane") tutto ciò che non è compiutamente devitalizzato. In tale dolorosa ma "perfetta"¹⁰³ coincidenza di essenza e assenza, di essere e non essere, l'io sceglie di prendere luogo nella dilatazione infinita di uno spazio interstiziale tra il sé e l'alterità:

Ma per esser più triste io m'attardo
fra te e me come al lembo dei giardini
il blu disanimato del tuo sguardo.¹⁰⁴

¹⁰¹ *Già colgono i neri fiori dell'Ade*, ivi, 73.

¹⁰² *Città lombarda*, da *Avvento notturno*, ivi, 53.

¹⁰³ Cfr.: "il riferimento alla sofferenza è ricercato ad ogni costo, voluto e persino talora ostentato, nella certezza che sia quella la via in grado di consentire il salto nell'al di là della vita, l'acquisizione definitiva dell'assoluto" (Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 137-138).

¹⁰⁴ *Bacca*, da *Avvento notturno*, 55.

L'attardarsi – variante dell'indugio – e la tristezza – variante di quel dolore che in *Città lombarda* si rivela nella perfezione del suo porsi assoluto – diventano così la cifra di uno scegliersi fuori dall'esistenza, "come" il tu – con sintomatica similitudine che scopre di nuovo il tu come altra faccia dell'io – è "al lembo dei giardini", in una posizione liminale che però della vita di quelli non riceve nulla in interscambio se lo sguardo è "disaminato", all'opposto di quanto accadeva dal luogo-limite de *La barca* in completa apertura verso l'accoglimento del mondo.

Per questa via l'io lirico torna a chiudersi nei domini di quella circolarità auto-escludentesi che il modello petrarchesco aveva eletto a canone e di cui ne *L'inferno e il limbo* Luzi evidenzierà tutto il negativo proprio in relazione alla conseguente emarginazione della poesia dalla vita, da un contatto diretto, "fresco" e anche "brusco"¹⁰⁵, con la realtà. Il percorso di reintegro dell'io lirico dentro il fenomenico, iniziato con *La barca*, sembra pertanto subire una battuta d'arresto per riavvolgersi totalmente in una sfera autarchica che crea da sé il proprio universo e le proprie categorie di (d)esistenza, fino al momento-culmine di una dichiarata resa di fronte all'esistere, fosse anche solo quel *sussistere sub caelo* che, primo passo verso il rientro nel mondo, aveva caratterizzato molti testi della raccolta precedente:

Ma che vale sussistere se prima
fu la memoria, fu la forza implume
di non vedere? [...].¹⁰⁶

Qui è messa fuori gioco ogni degradazione concretamente esistenziale, persino percettiva (se la memoria è "forza" di "non vedere"), perché troppo diminuita e diminuente rispetto a una dimensione puramente metafisica – che resta tuttavia inattingibile – in cui la memoria, dimentica del particolare cronico e vitale¹⁰⁷, è pre-cognizione di una perfezione totalmente de-esistenzializzata e coincidente con lo stato divino, che non conosce nemmeno la possibilità del trascorrere vitale (è "implume", non può "dispiumarsi"¹⁰⁸).

Da questo punto estremo, mallarmeano, di assertività derealizzante (del mondo come dell'io), anche il ritorno alla vita non è reintegro *nella e della* sfera fenomenica ma si declina in un imperativo ottativo rivolto a

¹⁰⁵ *L'inferno e il limbo*, in Luzi 1964, 23.

¹⁰⁶ *Europa*, da *Avvento notturno*, 58.

¹⁰⁷ In *Allure* si dirà che "vivere / dimenticanza è solo" (*ivi*, 70).

¹⁰⁸ (*Se musica è la donna amata*), *ivi*, 50.

se stesso che invita a una presa di posizione ancora separata (la "sopravvivenza" dentro il reale è "altrui") e ancora tesa a sfidare il silenzio metafisico dentro un cerchio astrale di totale solitudine iocentrica ("sotto il centro / delle cupole ardenti"):

Ma perché delle altrui sopravvivenze
hai fatto la tua vita, osa tu il bianco
dell'inane graffito lungo i muri
delle vie disertate sopra il banco
delle campane amare, osa il silenzio
delle attese patite sotto il centro
delle cupole ardenti: nelle bionde
città del vento accanto alle lagune.¹⁰⁹

All'affastellamento quasi pleonastico di un lessico indicante – se riferito alla terra – diminuzione, percettibilità appena accennata e devitalizzazione ("inane graffito"; "vie disertate"; "silenzio"; "attese patite") si oppone l'"ardore" metafisico delle "cupole", che concorre a isolare l'io dentro un perimetro che all'orizzontalità della partecipazione alla vita sostituisce una verticalizzazione pregiudizievole estromettente. La conclusione lascia tuttavia aperto un possibile spiraglio di contatto con la realtà, con i due punti che aprono a una riformulazione di quel luogo dell'io tutto concluso in un cerchio di assoluta assenza verso una sua definizione più assimilabile a uno spazio vitale (data la figurazione delle città illuminate dal sole e vivificate dal vento), sebbene tutt'altro che realisticamente circostanziabile. L'immagine finale delle "lagune" conferma proprio – è Luzi stesso a dircelo decenni più tardi – questo possibile e residuale grumo di vita che cova sotto il dominio quasi totale dell'estrema e mortale assenza di moto:

[lagune] lo riconduco all'etimo, che è "lacuna", cioè qualcosa che manca. Laguna è però anche un luogo dove nell'assenza è confluita dell'acqua che non scorre e che riposa in un'estrema pace; può essere mortale, questa quiete, ma laguna si può immaginare anche come un serbatoio, in cui nuovi germi si preparano a uscire dalla stagnazione e nuovi organismi nascono dall'acqua marcia.¹¹⁰

E non a caso è proprio dal contatto con un reliquiario, e un reliquiario propriamente cimiteriale in cui è confluita per bloccarsi nell'"estrema

¹⁰⁹ *Europa*, ivi, 58.

¹¹⁰ Traggo la notizia dall'*Apparato critico* a cura di S. Verdino, in Luzi 1998, 1353.

pace" la vita di giovani fanciulle, che il "germe" vitale torna non solo a farsi ipotizzabile come rovello inestinguibile sotto la cenere, ma ad affermarsi in vera e propria rinascita, con una assertiva presa di posizione dell'io nella sua concretezza presente e corporea (*unicum* nella raccolta):

[...]
le braccia abbandonate
dal sole nella profonda luce nera
negli orti ove dirada
impallidendo ignora la contrada
chi preme più, chi bacia? Dallo spazio
lontano un vento vuoto
s'alza e parla coi tetti di voi morte.
Ma io sono, ho natura e fede e il tempo
mio umano intercede
per me dalle sostanze eterne amore
ancora, e grave d'esistenze il giorno
s'aggira qui d'intorno mentre tace
il mare delle vostre ombre al mio piede.
L'ora langue sui colli e il cielo fa
di me il limitare dei suoi mondi
[...] e io tremo innanzi a voi
di questa mia solenne irta esistenza.¹¹¹

Alla sfera del "profondo" e del "lontano", che "vigono in Luzi come entità inafferrabili, potenti e incommensurabili"¹¹², nella quale sono racchiuse nella loro totale inaccessibilità le fanciulle morte, l'io oppone la sua fisicità di vivente, che preme con il "piede" sul suolo cimiteriale, sul "mare delle [...] ombre". È il primo e unico (paradossale) contatto di tutta la silloge tra io e alterità, che in questo caso non è frutto di immaginazione lirica (e dunque proiezione dell'io) ma alterità vera e propria, per quanto morta, visto anche il nascere della lirica "da una precisa occasione: la casuale visita durante un'escursione ad un vecchio convento diroccato nel Chianti, che fu per qualche tempo nell'Ottocento un Conservatorio, ovvero un collegio femminile cui era annesso un cimitero con molte tombe di ragazze, probabilmente morte a seguito di un'epidemia"¹¹³. L'io, "inventandosi come personaggio"¹¹⁴ e dando così "il suo contributo 'dramma-

¹¹¹ *Cimitero delle fanciulle*, da *Avvento notturno*, 68-69.

¹¹² Ramat 2019, 90.

¹¹³ La notizia è nell'*Apparato critico*, in Luzi 1998, 1360.

¹¹⁴ Ramat 2019, 85.

tico”¹¹⁵ alla lirica, riesce a reinserirsi in uno spazio realistico (per quanto ai confini della vita), nel quale proprio dall'accostarsi ai sepolcri delle fanciulle rinasce, per antitesi di immediatezza tangibile, la consapevolezza di una temporalità (“il giorno”), finora disattesa dal tempo indefinitamente notturno della raccolta, di una “gravezza” “esistenziale”, negazione proprio della rarefazione devitalizzata che caratterizza per il resto *Avvento notturno*, e soprattutto di una propria, avversativa, affermazione di presenza contro l'assenza: “Ma io sono: ho natura e fede”.

Ramat, al quale si rimanda per l'interpretazione della lirica, sottolinea proprio il valore positivo della distanza tra io e alterità:

“Natura” e “fede”, le doti di cui il poeta si dichiara in possesso, esprimono la sua oggettiva distanza dalle eponime “fanciulle”. “Natura”, col suo rimando etimologico al ‘nascere’, ci trasferisce agli antipodi del morire, a una lontananza dalla morte ch'è invece il *proprium* e l'indelebile crisma di coloro che giacciono lì sepolte; e quanto alla “fede”, essa è indispensabile a quella probabilità di ‘intercessione’ di cui il poeta si offre a fiducioso mediatore che fa leva sulle potenzialità del proprio “tempo umano” (l'opposto del non-tempo in cui sono state risucchiate le innocenti vittime).¹¹⁶

Quel “Ma io sono: ho natura e fede”, tuttavia, non sbreccia i confini di una soggettività che, se anche non si pone preventivamente rispetto al mondo ma dal confronto con quello si definisce, pure ritorna a sé e a una individualistica giustificabilità del suo esserci, che non a caso si blocca in una zona di confine (“il cielo fa / di me il limitare dei suoi mondi”). E il confine, in questo caso, non si colloca orizzontalmente rispetto al mondo, in apertura verso di esso (come ne *La barca*), bensì si verticalizza, dopo il contatto con la realtà, “come se una sorta di *raptus* della fantasia [...] sollevasse” il poeta “al di sopra della sua condizione terrena”¹¹⁷ e gli permettesse, nuovamente fuori dal mondo, di vederne il trascorrere “epocale”. È Luzi stesso, parecchio tempo dopo (nel 1986) – quando il percorso inverso teso a rimettere in relazione attiva l'io con l'altro è già liricamente compiuto – a leggere esemplarmente quel verso nel senso assolutamente soggettivistico di una contrapposizione “energica”, e anche “violenta”, nei confronti non solo dell'alterità-morte ma anche del mondo stesso:

L'essere e l'avere sono [...] le coordinate dominanti della affermazione o della negazione di sé [...]. In modo speciale, dovrei dire superlativo, il poeta si presume colui che è, colui che ha. “Ma io sono, ho natura e fede” – oppone-

¹¹⁵ *Ivi*, 91.

¹¹⁶ *Ivi*, 86.

¹¹⁷ *Ivi*, 92.

vano alla tentazione della morte e del dissolvimento miei versi giovanili [...]. Arriva il momento in cui quella soggettività energica, talora violenta, che contrapponendosi ad altre e al mondo stesso aveva dato al poeta una specie di riprova se non della sua unicità almeno della sua singolarità più o meno, ripeto più o meno, autorizzata a dire e a parlare, non desidera nulla più che d'esser ricevuta, bevuta, mangiata dagli uomini ai quali ha parlato della sua differenza. Quella soggettività aspira profondamente a scomparire nella moltitudine delle cose e delle creature e nella moltiplicazione dei destinatari del suo messaggio. Meno astrattamente, il poeta nella parte più segreta del suo desiderio tende a non essere più niente se non ciò che di lui è passato o passerà negli altri come sostanza umana, grazia, canto. Allora la condizione dell'essere e dell'avere sembra appena preliminarmente a questa nuova che si delinea dell'essere avuti.¹¹⁸

La cifra tutta umana del "tremore", che chiude *Cimitero delle fanciulle*, si impone però come elemento vitale che, per quanto ancora soggettivistico, recupera la dimensione dell'"esistenza" attraverso un risentimento percettivo e sentimentale che va oltre la ricercata e ostentata dimensione del dolore, di cui si è detto, per farsi notazione quasi oggettivamente vitale. Anche i due aggettivi "solenne" e "irta", se da un lato sottolineano la solitudine di quell'esistenza, dall'altro la descrivono nel suo opporsi inerme e tremebondo alla morte che è un opporsi inevitabile proprio di chiunque esista. Scrive sempre Ramat a tal proposito:

L'elegia volge al termine: il lettore si aspetterebbe un segno d'interpunzione, dopo il "di mare in mare"; due punti o almeno una virgola, e invece quel semplice "e" – "e io tremo" – non vuole essere interpretato come una conseguenza, un "e dunque". Il poeta in scena registra il proprio tremore sullo stesso piano in cui ha appena avvisato e registrato quei 'passaggi' (di epoche, di donne, di venti), un piano *oggettivo*, sia pure di una *oggettività* immaginaria. Al cospetto dei morti [...] *il vivo* non può che reagire tremando, come per l'avvertita colpa di essere, lui, sopravvissuto senza meritargli.¹¹⁹

Il contatto con la morte vale pertanto di più sul versante del ritrovamento di una condivisibile, se anche non condivisa, condizione esistenziale di quanto faccia il dato concretamente vitale e addirittura cronachistico (la guerra in Spagna) che pure compare in *Avvento notturno*, ma di fronte al quale l'io, se anche si pone in condizione di apertura prospettica ("io guardo"), è tuttavia destinato a dichiarare la propria incapacità di lettura e persino di caritatevole partecipazione:

¹¹⁸ *Verso Ragusa*, in Luzi 1995, 305-306.

¹¹⁹ Ramat 2019, 93 (corsivi miei).

[...] Ma a ponente
cala la gioventù lustra di eventi,
io guardo: umido solca nel futuro
il vascello, perfetto sui macigni
pende il falco e nei viottoli i giacinti
vivono d'una carità ch'io ignoro.¹²⁰

Su questa via – e cioè del riconoscimento della propria inadeguatezza a interpretare la realtà – in *Maturità*, la lirica che non a caso chiude la raccolta, si sancisce la fine di quella auto-reclusione derealizzata e derealizzante, propria di tutta la silloge, alla quale affidare, ma solo entro i termini dell'assenza e dell'attesa, una possibilità di sublimazione dell'esistere entro un *outré*. *Maturità* dichiara proprio il fallimento di quel tentativo, "condensa e riassume tutto il senso di una perdita irrimediabile, la denuncia di una scoperta incapacità di dominio sul mondo e sull'esistenza"¹²¹, anticipando la presa di coscienza di *Un brindisi*:

Gelo, non più che gelo le tristi epifanie
[...]
Ombra, non più che ombra è la mia vita
[...]
Non più nostro il deserto che ci avvince e ci separa
nella bocca inarcata dall'oblio,
non più il dominio audace di pallore
delle tue braccia al vento dall'alte balaustrate.
Sguardi deserti, forme senza nome
nella notte pesante pendula sul tuo cuore.¹²²

Quello spazio interstiziale ("io m'attardo / fra te e me") in cui l'io si collocava nell'attesa, per il tramite epifanico del tu, di una possibile risoluzione superiore e assoluta dell'esistere, si fa ora non solo da desertificato desertificante (rende anche gli "sguardi deserti"), spento ogni rimando a una dimensione edenica da recuperare, ma addirittura espropria l'io e il tu di quel possesso fuori dal mondo ("non più nostro il deserto") e li lascia nell'oscurità di una notte indicibile (cfr. "forme senza nome") e non più dominabile *nella* e *dalla* non-spazialità esistenziale di quel deserto. Quasi assimilabile al leopardiano *Coro dei morti*, fosse anche solo per il suo toccare un punto culminante da cui è necessario un ritorno alla vita, questa lirica guarda al mondo da una dimensione che ora si riconosce

¹²⁰ *Terra*, da *Avvento notturno*, 63.

¹²¹ Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 45.

¹²² *Terra*, da *Avvento notturno*, 80.

esclusivamente come umbratile ("ombra, non più che ombra"), assimilabile cioè a quella dei morti (non solo devitalizzata, dunque, ma totalmente depotenziata nel suo suggerire un *avvento*), e come nel *Coro* i morti riducono la vita a un "punto acerbo" che è "nome"¹²³ quasi asignificante, nell'impossibilità di uno scambio conoscitivo tra vita e morte, così in *Maturità* la nominazione e la conoscibilità del mondo da parte dell'io si fanno impossibili, perso il legame tra parola e cosa, tra "nome" e "forme", proprio per la scelta auto-locativa dell'io in desistenza rispetto al mondo.

Non c'è alternativa: bisogna tentare la via di un rientro.

5.3. L'IO SOPRAVVENUTO

Non basta tuttavia la presa di coscienza perché la poesia luziana rinasca immediatamente diversa: tutta la prima sezione di *Un brindisi*, intitolata *Altre figure* e contenente poesie scritte tra il 1940 e il 1941, continua a svilupparsi dentro le direttive ermetiche di *Avvento notturno*¹²⁴. È il poemetto eponimo a costituire un decisivo momento di svolta verso il superamento di quel "gelo d'astrusi ostacoli alla vita"¹²⁵ in cui è leggibile un

¹²³ *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, in Leopardi 1988, 116.

¹²⁴ Cfr. quanto dice Luzi stesso a Verdino, confermando la lettura, da parte del critico, che coglieva nel poemetto *Un brindisi* una "lacerazione" all'interno della raccolta: "Sì, è così, un libro scisso: alla perfettibilità ulteriore che si persegue, nella prima parte, si oppone un evento, che è la guerra, come un fendente. Il poemetto eponimo è proprio questa botta" (*A Bellariva. Colloqui con Mario*, a cura di S. Verdino, in Luzi 1998, 1246). Alberto Comparini, tuttavia, trova già in questa sezione iniziale elementi volti a segnare il passaggio dell'io a un orizzonte esistenziale heideggerianamente spostato dall'essere all'esserci: "Le tre stanze di *Cuore di vetro*, così come l'intera sezione *Altre figure*, sono piegate a definire le modalità di esistenza dell'io nel mondo, cioè il passaggio da una condizione fittizia, che in termini heideggeriani potremmo definire 'ontica', a una propriamente ontologica, dischiusa nell'orizzonte dell'esserci, che troverà piena forma nella lirica centrale" (Comparini 2017, 52). L'io di *Cuore di vetro*, per esempio, si ritrova immerso sia già "in una temporalità", rispetto al non-tempo di *Avvento notturno*, sia in uno spazio già "deformato dai riflessi del mondo" (*ibidem*); ma il processo verso l'esserci è ancora incerto e troppo demandato al rapporto tra l'io e un tu che invece fatica a temporalizzarsi e spazializzarsi: se in *Vista* il tu giunge addirittura a "carenzare" l'io per cercare su di lui "le impronte" della realtà nel suo articolarsi dialettico di bene e male, in *Fenice*, invece, l'io "invano [...] cerca le tracce dell'amata nella pluralità del mondo storico; esso, infatti, è ancora dominato dai segni della morte (le 'pallide transenne / dei cipressi invariabili') e dall'incapacità del tu di manifestarsi secondo dinamiche positive e relazionali" (*ibidem*).

¹²⁵ *Un brindisi*, da *Un brindisi*, 98.

rimando critico proprio alla vitrea fissità non-vitale di *Avvento notturno*, generata da un io da cui assoluta *fioriva* la dimensione *oltre* della lirica. Ora si decreta invece la morte di quell'io e della sua centricità, mentre il centro della scena è conquistato da una donna che ne piange, "indifferente" (a lui, al senso del suo "passato" costruirsi e disperdersi lirico), la scomparsa:

Ma il cuore ove dirò che s'è perduto
[...]?
Fra le rose d'Armida un guerriero è sfiorito,
sotto i salici cupidi di vento
una donna dagli occhi troppo gravi
piangeva il suo passato indifferente...¹²⁶

Scriva Comparini che questa strofe "segna dal punto di vista linguistico e filosofico una nuova *Weltanschauung* per la quale i luoghi del cuore colti nella fenomenologia del reale 'abitano il mondo': il 'linguaggio' continua a mantenere il suo statuto di 'casa dell'essere', [...] ma l'Essere è anche il mondo"¹²⁷. Si disegna pertanto un nuovo percorso dell'io per se stesso, sempre dentro le maglie di un imperativo ottativo che ricorda il "Ma tu continua e perditi, mia vita" di (*Se musica è la donna amata*):

Ma tu persa trascorri, anima mia,
al di là dei tuoi termini sfioriti
[...].
Brama non più represso il nero insonne
dei faggi fino al culmine del cielo
e la rondine concava e costante
nella cui chiarezza si levi il mondo.¹²⁸

Nella lirica della precedente raccolta il viaggio di annegamento nell'oggettualità a cui si invitava la vita si bloccava subito, come si è visto, nella condizione di fissità non-vitale dell'io; qui invece l'"anima", "persa" nel "gelo d'astrusi ostacoli alla vita", di cui la strofe precedente a questa esemplifica gli aspetti proprio nel senso dell'assenza di vita e di affezione ("la mano che non sa più carezzare"; "la bocca chiusa al verbo e al sorriso"; "la stanchezza di chiedere più oltre"¹²⁹), è invitata a "trascorrere", a reimmettersi cioè nella dimensione pulsante dell'esistenza e a "bramare", dal di

¹²⁶ *Ivi*, 97.

¹²⁷ Comparini 2017, 55.

¹²⁸ *Un brindisi*, da *Un brindisi*, 99.

¹²⁹ *Ivi*, 98-99.

dentro, in una realtà "non più repressa" pregiudizievole dall'io, una speranza di eternazione che non trascenda il "mondo" ma lo "levi" in alto con "la rondine".

La dimensione dell'io recupera allora quella dell'umano (già anticipatrice di quell'"anonimia corale"¹³⁰ del Luzi successivo) e, reinseritasi nella trascorrenza, si sperde in un dolore collettivo, che alla singola "bocca chiusa" per rifiuto aprioristico sostituisce le "bocche", plurali e in sintomatica reiterazione, "cucite" sì, ma "dalle lagrime"¹³¹, da un vivo dolore da opporre alla "morte" che blocca la "fronte":

Silenzio della terra, bocche, bocche
cucite dalle lagrime: e la morte
chiusa e configurata nel silenzio
della fronte dell'uomo sotto il cielo compatto;
sulla terra concreta nell'attesa
della pioggia e del sole, represso ogni respiro,
l'uomo e il vuoto concentrico intorno alle sue spalle,
il convulso eterno delle strade.
Silenzio, solitudine dei gesti inadempiti,
sorrisi inabitati, povertà
delle mani richiuse sopra il viso
quando la volta inanime d'un grido
trattenuto sovrasta le città.¹³²

La centricità leopardianamente antagonistica di quest'uomo che si riscopre solo – per quanto rappresentativo dell'umano al pari del pastore errante – sotto una volta celeste che non dà risposte e lo inchioda a una montaliana epifania del nulla¹³³, e che pare dunque ancora indulgere a un canonico ed elegiaco iocentrismo, si ribalta nella conclusione della lirica:

Ma lasciamo che parlino di noi
l'acqua, la calma eretta delle statue
[...]

¹³⁰ Panicali 1987, 145.

¹³¹ Anche Cucinotta nota che questo silenzio delle "bocche / cucite dalle lacrime" è un silenzio diverso, materiato ora di dolore terreno, da quello di *Avvento notturno*: "Il silenzio non è più la dimensione metafisica che alimenta la durata dell'attesa, non è più lo spazio rarefatto da cui si generi il *verbo*: assunto ora a *configurazione* della morte, può solo distendersi come un sudario sulla terra" (Cucinotta 2010, 163-164).

¹³² *Un brindisi*, da *Un brindisi*, 99-100.

¹³³ Cfr. "Forse un mattino andando", da *Ossi di seppia*, in Montale 1984, 42.

Voi dal cavo delle orbite occhi immoti
nel cielo esterrefatto, fissità
fissità delle maschere contorte
in una smorfia eterna: siete voi
il silenzio ostinato della terra,
voi di là dall'estate dei giardini
nel sole basso ordito dalle piante.
E sempre contro il cielo vi vedremo
Esitanti a parlare della morte,
noi l'uno all'altro simili e indistinti
nell'attendere, numeri non volti.
Forse un giorno estremo un'improvvisa
malinconia vi renderà la voce,
grata s'evocherà qualche figura
mobile più mobile del mio spirito
che il mio spirito possa perseguire.¹³⁴

Non è solo lo sguardo a essere demandato all'altro, che qui è rappresentato dalle statue nel loro permanere oltre i destini individuali¹³⁵, ma persino la possibilità di verbalizzare liricamente l'esistenza, mentre l'io-uomo rinuncia a ogni proiezione irradiante di sé, rinuncia dunque al suo essere-al-centro, per riscoprirsi parte di un "noi" "indistinto"¹³⁶ in attesa di un segnale che superi in intensità la (im)mobilità dell'io-noi ("più mobile del mio spirito") per poter riprendere il movimento, il viaggio vitale ("strade" è non a caso tra le parole più ritornanti della raccolta). Se in *Avvento notturno* la proiezione memoriale (ed elegiaca) di un eden perduto e irrecuperabile era condizione sufficiente a rifiutare l'esistere in una stasi limbica ("Ma che vale sussistere [...]?"), qui il rientro nell'inferno del comune dolorare si fa al contrario condizione che può aprirsi alla speranza di un "paradiso da conquistare nell'umano"¹³⁷.

E proprio la soluzione di assoluto ed esiziale auto-centrismo montaliano di *Forse un mattino andando* è direttamente richiamata in *Dove l'ombra*, lirica della sezione *Dell'anima*, per essere messa in dubbio:

Dove l'ombra procede e le strade ristanno
tra i fiori, ricordarmi le parole

¹³⁴ *Un brindisi*, da *Un brindisi*, 100.

¹³⁵ In quanto "prodotti dell'uomo, ma sfuggiti un po' alle leggi dell'uomo" (*A Bel-lariva. Colloqui con Mario*, a cura di S. Verdino, in Luzi 1998, 1247).

¹³⁶ Con "accelerazione [del] processo di dissoluzione dell'individualismo ermetico" (Cucinotta 2010, 167).

¹³⁷ Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 67.

e le grida dell'uomo è forse un inganno.
Ma sempre sotto il cielo consueto
ritrovo le mie tracce, il mio sole
e gli alberi remoti del tempo
fissi dietro le svolte. E sempre,
ancor che mi sia noto il dolce segreto,
sulla polvere quieta, tra le aiuole,
m'indugio ad aspettare che sporga
un viso inenarrabile dal sole.¹³⁸

Il "forse", che in Montale assumeva in dubbio la possibilità dell'epifania ma non la sua sostanza, è qui invece dislocato a insinuare un'ipotesi alternativa per quello che il poeta ligure definiva l'"inganno" dell'esistenza fenomenica ("Poi, come su uno schermo, s'accamperanno di gitto / alberi, case, colli per l'inganno consueto"¹³⁹) una volta che si era palesato il segreto di un essere-nel-nulla ("il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro di / me"¹⁴⁰). E del fenomenico si riscopre ora, contro l'appiattimento montaliano in reificazione dell'esistenza, la profondità creaturale (quasi in resurrezione mnestica dopo la nullificazione) nel "grido" corale di quell'"uomo" indefinito che permette anche all'io di ritrovarsi e riconoscersi attraverso il disporsi "consueto" del reale, con un nuovo spostamento di un medesimo termine rispetto alla fonte montaliana: dall'indicare l'irriducibilità di un'illusione, "consueto" passa ora a significare l'irriducibilità di una pacificata condizione creaturale *sub lumine solis*.

Anche il "segreto" che chiudeva la poesia di Montale in nome di uno scarto irrimediabilmente consumato tra io e mondo, tra io e altro ("ed io me ne andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto"¹⁴¹) è risemantizzato da Luzi intanto attraverso la declinazione aggettivale, che già intacca l'assolutezza del termine montaliano (ulteriormente rafforzata dal deittico "mio") e, specificandolo come "dolce", ne annulla il portato annichilente. La congiunzione concessiva di leopardiana memoria rivela inoltre la risemantizzazione del "segreto" e dello spazio d'esistenza che l'io individua per sé: non più nella clausura di una desistenza solitaria sotto gli astri o nell'improvvisa nullificazione del tutto ma "sulla polvere quieta" e "sulle aiuole" di una riconquistata realtà creaturale,

¹³⁸ *Dove l'ombra*, da *Un brindisi*, in Luzi 1998, 109.

¹³⁹ *Forse un mattino andando*, da *Ossi di seppia*, in Montale 1984, 42.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

dalla quale poter attendere un miracolo in positivo (l'apparizione di un "viso inenarrabile" nel "sole").

Da lì, da un ritrovato esistere con le cose sotto il sole, si può arrivare persino a smarrire la propria voce per avvertire l'emersione di quella naturale:

Non più io, sono gli alberi felici
che parlano e le rose e le acque vive
nei salti, e le città
sublimi, dove salgono i sentieri.¹⁴²

sebbene la necessità della enunciazione, così come il dichiarato "indugiare" in *Dell'ombra* o l'esplicito invito nel finale di *Un brindisi* a "lasciare che parlino di noi / l'acqua, la calma eretta delle statue", non facciano ancora "dimenticare" che l'io, anche accolto in un noi, è "l'attore" da cui la lirica muove, contrariamente a quanto Luzi compiutamente farà nella produzione più matura, secondo le indicazioni critiche espresse in *Naturalità del poeta*:

La prima cosa che il poeta deve comunque far dimenticare e dimenticare egli stesso è di essere l'attore; sarà arrivato vicino alla verità quando nella sua opera attori risultino gli altri, la natura nelle sue circostanze frammentarie come nei suoi profondi principi, ed egli appaia l'interprete e il testimone. Laddove la personalità del poeta tende a imporsi e ad affermarsi come tale, o anche semplicemente a enunciarsi come alcunché di distinto dalla necessità intrinseca dell'oggetto e delle parole, l'individuo e l'universale che sono nell'uomo avvertono una sorta di prevaricazione. La personalità del poeta in altre parole non esiste allo stato autonomo, ma si attua, si determina, *in re*, vale a dire nasce, rinasce e si conferma solo dalla misteriosa concomitanza di forze che dà luogo alla poesia.¹⁴³

È presente tuttavia in questa raccolta una apertura verso il mondo più direttamente adesa al suo svolgersi; esso è assunto, a differenza di quanto accadeva con le simbolizzazioni de *La barca*, nella sua non organicità, nella sua disgregazione, e anche nel suo "divergere" da una sicura solarità teleologica, complice altresì la vicenda storica della guerra leggibile in trasparenza nella caratterizzazione infernale delle città che percorre tutta la raccolta:

Occhi attizzati fissi negli stagni,
volti usati a compiangersi, città

¹⁴² *Linfe*, da *Un brindisi*, 110.

¹⁴³ In Luzi 1964, 42.

città della terra quando un grido
di ruggine e di sangue si solleva
dietro il carro dell'Orsa inascoltato!
Io sempre vi udrò piangere
desolate nel buio alle mie spalle
e trafitte dai fari rivedrò
le strade che divergono dal sole
le finestre morenti nella nebbia.¹⁴⁴

Qui l'io, pur continuando a enunciarsi, già si declassa da attore ad ascoltatore di un grido collettivo che tuttavia, se anche raggiunge il cielo, è destinato a disperdersi "inascoltato". Non mancano inoltre casi in cui l'io tenta la via lirica di un vero e proprio determinarsi *in re* che travalica, negandola, l'enunciazione distintiva di sé:

Non dai vetri, di là dall'Acheronte
i vostri occhi mi guardano, città,
spere di visi languidi alla fronte
rotanti nella livida fuliggine.

Sono io il vostro pianto trattenuto,
quel gemito rientrato nell'informe,
io per un attimo, io sopravvenuto:
poi la tristezza vestirà altre forme.

Vivere e il sole immemore esiliato
sulle stoppie lontane intime al cielo,
vivere è ancora ciò che ci rimane
occupate le dita già dal gelo.¹⁴⁵

Di fronte al disporsi delle città infernali come su uno specchio ("spere") l'io e l'alterità-mondo si riconoscono come un'unica immagine di dolore¹⁴⁶, con il soggetto che si materia liricamente dello stesso "pianto" collettivo; ma l'io compie in questa lirica un passaggio ulteriore – che già anticipa le conclusioni di *Parca-villaggio* del 1951¹⁴⁷ – fino a disperdersi come "attimo" soltanto, e attimo casualmente "sopravvenuto", di un

¹⁴⁴ *Quais*, da *Un brindisi*, 106.

¹⁴⁵ *Viaggio*, ivi, 108.

¹⁴⁶ Scrive Comparini proprio a proposito di questa lirica: "Questa continuità (o attesa) tra io e non-io che emerge nel relazionismo tra vita e non-vita diventa cifra della trascendenza laica del discorso lirico, per il quale si passa dal monologismo ermetico di *Avvento notturno* alla polifonia monologica di *Un brindisi*" (Comparini 2017, 58).

¹⁴⁷ Inserita *in limine* nel 1960 a *La barca ne Il giusto della vita*, che raccoglie tutta la produzione luziana da *La barca* a *Onore del vero*, in Luzi 1998, 9.

continuo svolgersi metamorfico della realtà. L'ultima quartina vale allora proprio a ribadire il nuovo dominio di esistenza del soggetto, spazializzabile solo dentro un "vivere" collettivo, sia pure nella sua cifra esclusiva di dolore.

L'"io sopravvenuto" è un io che, dopo il gelo di *Avvento notturno*, ha recuperato la dimensione del movimento per reintegrarsi nel mondo fino ad acquisire la coscienza di esserne esistenza, "forma", tra tante ("poi la tristezza vestirà altre forme"). Quel movimento tuttavia non si scioglie ancora definitivamente nel metamorfismo del reale se torna a bloccarsi su un "argine", se l'io torna pertanto a riavvitare il discorso sulle proprie ragioni, sul proprio sorprendersi per il moto di allontanamento e sparizione delle cose, di nuovo percepite, dunque, come separate dalla dimensione del sé:

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?

La voce dei pastori nelle gole
dei monti si raggela, dalla selva
esce fumo e si tinge di viola,
le mie vesti si velano di brina.¹⁴⁸

Ed è emblematico che queste quartine – in cui la realtà fenomenica è di nuovo "raggelata" e rarefatta in fumosa evanescenza, mentre l'io, quasi sbarbarianamente reificato, si copre di "brina" e oppone la sua sola corporeità quasi devitalizzata ("le mie vesti") alla sparizione – arrivino a chiudere un testo in cui invece Luzi aveva dato, come scrive Verdino, "una delle prime prove del [...] realismo dinamico"¹⁴⁹ che caratterizzerà la sua produzione più matura:

Vaghe, più vaghe errano dietro un velo
di polvere le vespe, i cani ansanti
e le viottole: l'aria intorno al melo
s'annebbia, un breve spirito trascorre.¹⁵⁰

Si torna persino, nell'ultima sezione della raccolta, a riesperire la solitudine della nullificazione montaliana senza che ora nessuna risemantizza-

¹⁴⁸ *Croce di sentieri*, da *Un brindisi*, 111.

¹⁴⁹ Verdino, *Apparato critico*, in Luzi 1998, 1396.

¹⁵⁰ *Croce di sentieri*, da *Un brindisi*, 111.

zione in positivo possa compensare nell'immediatezza la consapevolezza della vita come "strazio":

Poi all'improvviso il vuoto apparirà
dagli occhi che convergono nell'Orsa
quando di là da un velo di stanchezza
ciascuno cercherà la propria stella
in un canto del cielo, impallidito
il ricordo cadrà trafitto all'orlo
della vita trascorsa,
no, non sopporteremo più lo strazio.
Ma ancora come in sogno senza piangere
questa ridda d'immagini profonda
nelle tenebre e tace.¹⁵¹

È soltanto la necessità di ricacciare indietro l'epifania di quel "vuoto" per poter continuare a vivere, colmato il livello massimo di "sopportazione", a contrastare il suo imporsi totalizzante e destituente. A ben vedere però, proprio nella riproposizione del modello montaliano non apertamente disatteso, come in *Dove l'ombra*, dalla correzione palese e diretta dell'io, si consuma il suo definitivo superamento: qui non è l'io a "ricordarsi le parole / e le grida dell'uomo", di un uomo qualsiasi, ma è direttamente l'indefinito "ciascuno" il protagonista, l'attore, della presa di coscienza. Ai limiti tra vita e morte, tra presenza e sparizione, non è più l'io a doversi fare dichiarativamente carico del grido della dimensione creaturale, ma è quella stessa dimensione a prendere direttamente parola. Allo stesso modo il ritorno alla vita non è scelta di solipsistica separatezza, come nella conclusione di *Forse un mattino andando*, ma riconquista dei propri spazi da parte della vita stessa, che collettivizza in "ridda" le apparizioni di "ciascuno" (per tacitarle), recuperando alle esistenze singole una ritrovata direzione comune.

Eppure anche in questa ultima sezione che, col titolo *Affetti*, mi pare possa suggerire proprio un'affezione creaturale, l'io non manca di rimettersi al centro di un discorso che torna a lambire i margini di una prescelta desistenza rispetto alla realtà, soprattutto quando il dato esterno si tinge di inquietanti "segnali" di "tempesta" bellica:

Corre insidioso fertile di tinte
e di colori – al sangue tanto lieve –
il segnale che annuncia la tempesta,

¹⁵¹ *Giardini*, ivi, 118.

il giorno d'oro tramutato in tenebra.
Continuo a non sapere, a lusingarmi.¹⁵²

La consapevolezza della "lusinga", della vanità di una reclusione nell'universo trascendente e autarchico del sé, tuttavia, è sintomatica del percorso intrapreso, che si caratterizza proprio per la sua gradualità:

La presa di possesso della realtà avviene per gradi, senza preconcette o astratte acquisizioni: l'alternanza di bene e di male, di gioia e di dolore, oppure il male che è bene e il bene che è male nello stesso tempo, come la vita è morte e la morte vita, sono acquisizioni più tarde, ma già implicite proprio in questa alternanza di accenti e di propensioni.¹⁵³

L'indugio, che è marca semantica ricorrente per indicare proprio l'indecisione rispetto a una definitiva collocazione esistenziale, si fa ora però pienamente carico dell'esistenza come insieme dei destini di ognuno da conservare in ricordo:

qui dove indugio, anima sulla riva
del fiume inquieto ferma ad ascoltare.

Il passante ravviva
le croci di papaveri votivi
alle svolte della strada.

Ed ora che per te
morire sempre più profondamente
per me essere è non dimenticare.¹⁵⁴

L'io, a differenza di quanto faceva da una simile posizione defilata di "indugio" aperto verso il mondo sulla "barca" di *Alla vita*, non guarda più la realtà per leggervi i segni di una trascendenza, di "una verità che procede / intrepida", ma, in ricettivo "ascolto", accoglie le tante "croci" di sofferenza individuale che il "fiume inquieto" porta insieme e ne "ravviva" il senso e il valore in memoria. Una memoria che ora, dunque, si colora delle tinte dell'esistenza nelle sue tante determinazioni esperienziali, esattamente agli antipodi della "memoria [...] implume" e nemica dell'esistenza di *Avvento notturno*.

Quasi in chiusura di raccolta troviamo un testo, *Labilità*, che pare compendiare il percorso compiuto dall'io lirico ridefinendo lo "sfiorire" del poeta di *Un brindisi* come una vera e propria "estinzione" ma

¹⁵² *Prima estate*, ivi, 124.

¹⁵³ Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 60.

¹⁵⁴ *A un compagno*, da *Un brindisi*, 125.

compensata dal suo rinascere attraverso il multiforme accamparsi fenomenico del reale:

[...] un io deciso s'estingueva
in echi innumerevoli, in figure.¹⁵⁵

Allo stesso modo, ma con movimento contrario, il tu diventa concreto tramite tra io e mondo "irrompendo" da "ogni aspetto" e da "ogni forma" dell'accadere, così trasformando il mondo in spazio in cui l'io può finalmente inoltrarsi e inverarsi, superati i limiti di un rifiuto che ora perde la caratterizzazione di consapevole scelta elusiva per acquisire quelle più umane dell'offesa ritrosa e del timore immobilizzante:

Da ogni aspetto irrompevi, da ogni forma
che m'avesse una volta oscuramente
offeso. Da ogni via dove impaurito
non avessi potuto mai inoltrarmi.¹⁵⁶

E non solo al tu è possibile sbrecciare i confini dell'universo chiuso dell'io, ma a qualsiasi creatura che ne distrugga l'"incolumità", l'autocrazia, la compiutezza derealizzata, piangendo:

e l'universo è incolume fin quando
da una buia ferita una creatura
mutata in ombra prenda a singhiozzare.¹⁵⁷

È proprio da questo "estremo" tutto umano e creaturale del dolore, all'opposto di quello de-umanizzato dell'universo ioentrico, che ora "nascono parole"¹⁵⁸, che il "messaggio" può dunque rinascere portato, agito, dalla realtà umana e naturale, e invitare a un definitivo, "puro" (perché privato di ogni pregiudizievole resistenza) reintegro nella vita, nel suo trascorrere contraddittorio e indecifrabile tra bene e male, tra il pianto e l'ilarità:

Il vento sparso luccica tra i fiumi
della pianura, il monte ride raro
illuminandosi, escono i barlumi
dell'acqua, quale messaggio più caro?

¹⁵⁵ *Labilità*, ivi, 128.

¹⁵⁶ *Nuance*, ivi, 123.

¹⁵⁷ *Rughe*, ivi, 127.

¹⁵⁸ *Viso, orrore*, ivi, 129. E, oltre alle parole, "da questo estremo di stasi sgorga improvvisa una facoltà di mutamento, che la figura ha intuito essere la sua unica eventualità di salvezza" (Ramat 1969, 362).

È tempo di levarsi su, di vivere
puramente. [...]

E tu ilare accorri e contraddici
in un tratto la morte [...].¹⁵⁹

Con *Quaderno gotico* – nonostante il tema amoroso di fondo fissi ancora di più l'alterità femminile, montalianamente, come unica possibilità di salvezza e riscatto per l'io, in una poesia che ancora si affida a un diretto *enunciarsi* dell'io dentro l'atto poetico – il processo di affermazione di sé e di auto-conoscenza si attesta sempre più teso verso un tautologico sentirsi "sentire" dentro la realtà, che supera ogni attestazione di separatezza, ogni guardarsi *sussistere* su un confine del mondo (o sia pure dentro di esso) e ogni distintivo affermarsi *desistere* di là da un "limite", una "siepe":

Ed ecco, ora *sentivo* di soffrire:
quanti limiti avevo valicati,
le siepi che m'avevano difeso,
orgoglio e indifferenza d'esistere,
nulla più sussisteva, sotto il cielo
intatti si riaccessero i misteri.¹⁶⁰

Ora "nulla più sussisteva", se *sussistere* è solo uno stare dentro il mondo ma senza accoglierne il moto, mentre la nuova esistenza è implicata totalmente in quel "sentire di soffrire" che è il compimento di un'avvenuta e mobile integrazione, di cui anche l'imperfetto sottolinea la natura iterativa e non più solo momentaneamente auto-affermantesi. È così che il paesaggio, in concordia con la ritrovata vivezza dell'io e per il tramite del tu, rifiuta ogni aprioristica "perfezione" per "rianimarsi" e "ripopolarsi" di vibrazioni visive e sonore:

tutto ciò che appariva ormai perfetto
si scioglie e si rianima, la luce

¹⁵⁹ *Diana, risveglio*, da *Un brindisi*, 130. Cfr.: "Si cominciava [*scilicet* intorno al 1943] ad avvertire, al di là delle montaliane *Personae separatae* (non solo divise l'una dall'altra a causa dello sguardo di un terzo, ma ferite e scisse ciascuna in se stessa), la ristrutturabilità dell'essere, uno, e quindi virtualmente 'società' in questo reintegrarsi. Avvisi di una eventualità positiva in tal senso ne abbiamo trovati il Luzi, già nel '42: *Diana, risveglio* (due anni più tardi) darà compimento a quel processo, nel momento stesso in cui Bigongiari nell'"ombra che non scompare" scorderà 'come un discorso pieno di propositi', e saranno sempre quelli della riedificazione della persona lacerata per anni" (Ramat 1969, 357-358).

¹⁶⁰ V, "Ora desta nel lucido fluire", da *Quaderno gotico*, 138.

vibra, tremano i rivi fruttuosi
e ronzano augurali città.¹⁶¹

Ah tu non resti inerte nel tuo cielo
E la via si ripopola d'allarmi.¹⁶²

Anche il tu, che arriva nel "lucido fermento" – che è l'etimologico *essere in moto* proprio dell'aver luogo dell'io – sbreccia i confini dell'assenza e della futuribilità di un contatto salvifico per raggiungere il "qui" entro il quale si attua ora il processo della propria conoscenza e del proprio in-
veramento da parte dell'io, processo metaforizzato proprio dal moto e dall'illuminazione non definitiva e non trattenibile della lucciola:

[...] il vento
desto nel rovo sei, sei tu venuta
sull'erba in questo lucido fermento.

Hai varcato la siepe d'avvenire
sei penetrata qui dove la lucciola
vola rapida a accendersi e sparire,
sfiora i bersò e lascia intatta la tenebra.¹⁶³

Lo stesso tu è parte di un movimento continuo e già metamorfico, che esclude ogni trattenibilità e rigenera alternativamente speranza o angoscia:

Ah ma l'angoscia in me non è finita!
Mentre il cielo si fa tardo e non muta
L'incubo ancora sei, sei tu perita
In un luogo dell'anima e perduta,¹⁶⁴

mentre, se il tu "cade / fuori dell'esistenza", la realtà torna a opacizzarsi nel gelo vitreo e specchiante dell'assenza, e il fervore vitale dell'io (in tutte le sue declinazioni umane di percezione, ricordo, proiezione) si blocca

¹⁶¹ I, "L'alta, la cupa fiamma ricade su di te", ivi, 133. Cfr.: "Questi versi, che si pongono tematicamente come centrali della composizione, evidenziano – nel perdurare di un linguaggio ancora tutto aurorale e fantastico, 'augurali città' – due elementi fondamentali del Luzi maturo: l'equivalenza di certezza e stasi sentita come oppressione dell'esistenza e quindi stato di frustrazione dell'uomo; e, dall'altra parte, la riattualizzazione della speranza scaturente dal sentirsi vivere nel momento, e perciò legata alla nozione di esistenza in atto dell'uomo" (Quiriconi 1980, in Quiriconi 2024, 206).

¹⁶² II, "Ah tu non resti inerte nel tuo cielo", da *Quaderno gotico*, 135.

¹⁶³ IV, "Oscillano le fronde, il cielo invoca", ivi, 137.

¹⁶⁴ VIII, "Lo sguardo di una stella umida cade", ivi, 141.

per mostrare di sé solo l'immagine adimensionale, senza colore, di una "verità" che, non provocando dolore, resta "impercepita", dunque inseribile (non a caso qui tornano i prefissi negativi tanto cari all'io di *Avvento notturno* proprio a significare la sua desistenza dallo svolgersi tumultuoso del reale):

Né memoria, né immagine, né sogno.
Il volto dell'assente era una spera
specchiata dalla prima opaca stella
e neppure eri in lei, eri caduta
fuori dell'esistenza;
il candore affliggeva i crocevia
e non era la sera,
era la bianca verità indolente
in fondo al mio tumulto, impercepita.¹⁶⁵

Il dominio di esistenza che l'io sceglie per sé nella raccolta, addirittura chiamandosi direttamente come personaggio dentro la poesia, è invece quello che si libera dalle maglie di una qualche "fedele", precostituita, immagine di sé per un "tormentarsi" continuo verso un'auto-definizione impossibile:

L'immagine fedele non serba più colore
e io mi levo, mi libro e mi tormento
a far di me un Mario irraggiungibile
da me stesso, nell'essere incessante
un fuoco che il suo ardore rigenera.¹⁶⁶

Lo sdoppiamento di sé è anche un definitivo decentramento che libera il soggetto persino dalla possibilità di auto-nominazione riconoscendolo come "essere [...] fuoco", partecipe di un fluire metamorfico (metaforizzato proprio dal "fuoco" in costante "rigenerazione", anticipazione di quella "conoscenza per ardore" di *Onore del vero*¹⁶⁷) nel quale non si può più riconoscere, preventivamente, alcuna acquietata definibilità, accettati non solo il continuo spostamento di sé nel moto del mondo ma anche l'impossibilità di un raggiungimento risolutivo in uno sconfinamento fuori da quello. Proprio nel senso del "decentramento dell'io" la strofa è interpretata anche da Luigi Tassoni, a cui si rimanda per la puntale analisi dell'intera lirica:

¹⁶⁵ XIV, "Dove non eri quanta pace: il cielo", ivi, 147.

¹⁶⁶ "L'alta, la cupa fiamma ricade su di te", ivi, 134.

¹⁶⁷ "Las Animas", da *Onore del vero*, 236.

È l'atto conclusivo di una poesia che si muove di sequenza in sequenza, di strofa in strofa, lungo la linea invisibile in progressivo accertamento ontologico del personaggio che ha voce nel testo e dà voce al testo: lo vediamo, noi lettori, come un individuo in formazione, impegnato in un percorso di proiezione verso l'alterità e verso la diversificazione dalla singolarità, cioè nel divenire qualcuno che instancabilmente non riesce a raggiungerci in modo definitivo e definitorio. Nel momento stesso in cui il soggetto si dichiara, si autonoma, si chiama, produce un effetto disorientante, cioè sottrarre centralità all'io come personaggio.¹⁶⁸

In tale spinta alla "diversificazione dalla singolarità" mi pare che *Quaderno gotico* dia insieme il risultato e gli spunti migliori in merito al percorso di auto-collocazione dell'io che fin qui si è scortato e che, tuttavia, finora non sbreccia mai completamente i termini dell'enunciazione né quelli dello slancio: si dovrà attendere le *Primizie del deserto*, e l'assunzione pienamente critica e consapevole dell'aridità dell'esistenza e dentro di essa di una contraddittoria potenzialità vitale, perché quello slancio si trasformi nell'acquisizione definitiva di un essere nel mondo, e col mondo, come momento soltanto di una continua e irrisolvibile tensione dialettica¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Tassoni 2021, 16-17.

¹⁶⁹ La "poesia luziana degli anni 50 e 60 [...] registra anche un mutamento di collocazione dell'io; non più all'esterno della scena a guardare (come nella lirica giovanile) il mondo, e neppure coinvolto in un momentaneo attraversamento, ma come preso all'interno del più stretto dei cerchi che circoscrivono quanto si può vedere" (Dolfi 2014, 72).

6.

LA MESSA A PUNTO DELLA “RIDUZIONE DELL’IO” NE “IL CUORE ZOPPO” DI ALFREDO GIULIANI

L’analisi ha lo scopo di indagare le modalità non solo applicative ma propriamente costitutive – e cioè *strutturanti*, per usare un termine caro a Giuliani e alla Neovanguardia – di quella “riduzione dell’io”¹ individuata da Giuliani stesso forse come unica categoria pre-testuale, o comunque una delle pochissime, che sia predicabile trasversalmente per le eterogenee esperienze dei *Novissimi*. Ho deciso di rivolgere l’indagine al momento in cui quella riduzione si origina, nella prima raccolta dell’autore, dall’incontro-scontro con altri momenti capitali nella definizione dell’io lirico propri delle poetiche novecentesche precedenti e contigue. Il passaggio dai *Lirici nuovi* ai *Novissimi* mi pare infatti caratterizzarsi anche, e forse soprattutto, proprio per il diverso trattamento riservato alla categoria dell’enunciazione lirica, dalla quale dipendono per diretta implicazione ontogenetica le diverse possibilità non solo di pronuncia poetica (“chi e come dice io?”) ma anche di (re)istituzione o (ri)costruzione della realtà, che si misurano con le macro-tipologie dell’*evocazione*, dell’*oggettualizzazione* e del *contatto*: mi riferisco ovviamente alla notissima distinzione anceschiana tra “diafana analogia” e “corposa allegoria”², cui Giuliani

¹ *Introduzione*, in Giuliani 1961. Si cita dall’edizione del 1978 (l’*Introduzione* è alle pagine 15-32, la citazione è a pagina 21), che contiene anche la *Prefazione* (sempre firmata da Giuliani, alle pagine 3-12) alla riedizione del 1965 (Giuliani 1965a); d’ora in poi si citeranno semplicemente come *Introduzione* (1961) e *Prefazione* (1965).

² Cfr.: “It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works”, ha detto qualcuno, e tutto il nostro studio, per diversissime vie, ci portava alla

oppone e insieme giustappone la possibilità interpretativa e creativa del “contatto”³. E dico oppone e insieme giustappone perché se da una parte è nel segno della “rottura” che Giuliani parla della svolta intervenuta rispetto alla lirica dei *Nuovi*⁴, allo stesso tempo si consuma nella lirica *novissima*, e soprattutto in quella di Giuliani, come del resto già messo in rilievo in più occasioni dalla critica, un debito di riconoscenza alla lirica *nuova* e alle sue fondamentali fenomenologiche che dall’allegorismo montaliano passano alla *Linea Lombarda*⁵.

L’analogismo dell’evocazione pura, inaugurato dal titanismo dell’io ungarettiano del *Porto sepolto*, era già stato superato dalla prima raccolta montaliana, e già sul crinale di una *riduzione*: come ha convincentemente dimostrato Andrea Malagamba in un recente saggio, l’io montaliano si ritrova costantemente smembrato attraverso il ricorso frequentissimo alla sineddoche e all’ipallage per designarsi⁶. Ne è caso esemplare lo “scordato strumento, / cuore” di *Corno inglese*, che degrada l’io a epifenomeno, a cosa tra le cose, ma incapace di qualsiasi consonanza con quelle, con l’altro e con la dimensione vitale, se non nei rari momenti di epifania che correggono in senso metafisico e fantasmatico la correlazione oggettiva di derivazione eliotiana, come Giuliani non manca di notare, nel saggio *Il fanta-*

speranza dell’Immagine, di una immagine, dico, che confida nelle possibilità poetiche della presenza degli oggetti, e che preferisce la corposa allegoria alla diafana analogia” (Anceschi 1952, 10).

³ Cfr.: “Nessuno di noi vuole dimostrare o limitarsi a denunciare alcunché: ognuno ha coltivato senza pietismi la propria capacità di *contatto* con le forme linguistiche della realtà”, *Introduzione* (1961), 16 (corsivo mio); Giuliani torna più compiutamente sul concetto di contatto nel 1965, legandolo non più semplicemente al superamento della poesia neo-crepuscolare e pasoliniana dei “contenuti” – cfr. *ibidem* – ma più in generale a una nuova concezione “schizofrenica” della realtà e dell’io, in cui, con estremizzazione della matrice fenomenologica, “sono altrettanto impossibili la soggettività e l’oggettività del mondo”, se non nella forma del contatto non aprioristico tra un io junglianamente allacciato alla propria dimensione umbratile, e puramente ingaggiata in rapporto emotivo attivo con il dato esterno, e una realtà come registrazione esperienziale anti-aprioristica: “Essendo la poesia non tanto una forma di conoscenza quanto un modo di *contatto*, i suoi rapporti con l’ombra sono probabilmente un ‘venire a capo’, sia pure provvisorio e ambiguo, di quella realtà che l’ippocampo, il ‘visceral brain’ collegata con la vita ideativa e i processi emotivi, filma ininterrottamente”, *Prefazione* (1965), 7-8 (corsivo mio).

⁴ Cfr. *Introduzione* (1961), 18.

⁵ Si vedano a riguardo: Curi 1965, 76-96, Barilli 1995, 193-238, Perolino 1995, 1-5; Lisa 2007; Schiavulli 2008, 9-65.

⁶ Malagamba 2011.

ma di Montale⁷. La natura oggettuale della lirica montaliana, che investe dunque anche l’auto-designazione, è individuata da Anceschi alla base della nuova parabola poetica cui egli stesso dà vita attraverso l’operazione antologica della *Linea Lombarda*, ma revisionata proprio a partire da una contiguità con la neofenomenologia banfiana, più o meno esplicita o concreta a seconda dei casi. Il soggetto, nella poesia montaliana, per quanto reificato e parcellizzato egli stesso – con evidente influsso delle poetiche dei vociani, di Sbarbaro e Boine *in primis* –, preesisteva rispetto all’oggetto, che pertanto catalizzava *ex-post* il sentimento dell’io o il disvelamento di una qualche trascendenza che a quel sentimento veniva a opporsi.

A partire dalla poesia di Sereni, invece, che da Anceschi è indicato come capostipite della lirica lombarda, soggetto e oggetto si ritrovano parificati entro il procedimento artistico, dentro la *tekne* – è questo il senso della poesia *in re* – e si determinano nella contestualità del loro *incontrarsi* contingente:

La *tekne* è l’incontro attivo dell’io e del mondo, è il loro reciproco conformarsi alla realtà spirituale... Per la stessa natura della sintesi estetica, per l’affrontarsi in essa dell’io e del mondo nella loro viva particolarità, l’attualità di tale sintesi nell’arte, si innesta sulla *tekne* [...]. Essa non è un fatto determinato dal soggetto e dall’oggetto, è piuttosto un fare che implica la determinazione dell’uno e dell’altro secondo il suo proprio senso.⁸

Così, per esempio, nella sereniana *Concerto in giardino*, la “tromba di spruzzi roca”, l’elemento oggettuale della fontana che inaffia il giardino, e l’“accordarsi” “a ritmi di gocce” dell’io vivono e si corrispondono nel medesimo spazio-tempo esperienziale, pur nel permanere di uno sguardo propriamente soggettuale relegato nella posizione appartata dell’“ombra di panca”⁹. L’io lirico sembra così potersi riconquistare nella sua interezza; e anche la precarietà, dell’esistenza come dell’accordo, è dato non pre-testuale ma vive *dello e nello* svolgersi stesso del divenire cronico: la stessa scordatura arriva con-testuale al fischio dei treni in conclusione della poesia¹⁰.

⁷ *Il fantasma di Montale*, in Giuliani 1965b, 39-48.

⁸ *L’esperienza artistica e la vita dell’arte*, in Banfi 1961; traggio la citazione da Lisa 2007, 13, a cui si rimanda per i concetti neofenomenologici di poetica, tecnica e formatività e per i rapporti delle formulazioni critiche ancieschiane con la fenomenologia banfiana, il pragmatismo e il New Criticism; cfr. *ivi*, 11-35.

⁹ *Concerto in Giardino*, da *Frontiera*; si cita da Sereni 1995, 8.

¹⁰ Cfr.: “Ma fischiano treni d’arriivi. // S’è strozzato nel caldo / il concerto della vita che svaria / in estreme girandole d’acqua” (*ibidem*).

Dallo scordato strumento, dunque, all’accordo a ritmi di gocce, fino a giungere al “passo incespico” che si “fa danza” della *Cara contraddizione* di Giuliani¹¹, in cui è lo stento stesso dell’accordo, la sua natura contraddittoria, a trasformarsi – e ora vedremo come – in danza-canto: sono questi i tre momenti statutari nella definizione della soggettività e dell’enunciazione lirica che presiedono al passaggio da Montale ai *Novissimi*, e che ho qui individuato sulla scia di una suggestione metaforica – l’accordo, il ritmo.

Ne *Il cuore zoppo* i tre momenti risultano compresenti, e indagare il loro distinguersi e intersecarsi dentro i testi costituisce una chiave di lettura che può aiutare a illuminare da una prospettiva diversa questa prima raccolta del poeta, della quale la critica ha finora sottolineato continuità e discontinuità con la tradizione post-montaliana quasi esclusivamente in relazione ai motivi ideologico-tematici, sintattico-metrici o lessicali. Lo stesso titolo, *Cuore zoppo*, se rivela la sua natura ossimorica quando analizzato semanticamente:

il massimo interesse deve cadere sull’aggettivo, portatore di un senso di goffaggine [...]: lo zoppicare è un’azione palese, vistosa, e appunto sgraziata, fin nel suono, così da profanare in giusta maniera la stucchevole e pericolosa liricità appartenente al cuore,¹²

quando invece analizzato relativamente ai meccanismi di costruzione dell’io palesa la sua sostanza *strutturalmente* acipite: da una parte, sull’esempio montaliano, il *cuore* da emblema tradizionalmente *metaforizzante* l’interiorità e l’unicità lirica, si fa *immagine* icastica di quello smembramento dell’io in parti corporali autonome, che lo fa vivere in un continuo frazionamento sineddotico non identitario. Dall’altra, la *zoppia*, che viene a sostituirsi alla scordatura montaliana, si fa di quella una declinazione insieme peggiorativa e migliorativa, cioè insieme esistenzialmente degenerante ma poeticamente rigenerante: la scordatura di per sé è circostanza emendabile, la zoppia irrevocabile, ma mentre la scordatura è presentata nel testo nel suo porsi assoluto e irrimediabile, la zoppia invece nasconde, nella frizione fonica e semantica che produce, non solo un esempio poeticamente riproduttivo della schizomorfia – della lingua e del soggetto quanto della realtà¹³ –, ma la possibilità di farsi di quella

¹¹ È la poesia che apre la sezione antologica di Giuliani 1961; si cita da Giuliani 1978, 71-74.

¹² Barilli 1995, 38.

¹³ Cfr. *Introduzione* (1961), 19, e *Prefazione* (1965), 7.

schizomorfia l’unico metronomo individuabile, in recuperato accordo-contatto tra soggetto e oggetto, non più a ritmi di gocce ma a ritmi di scollature e cortocircuiti.

In *Resurrezione dopo la pioggia*, testo che apre la raccolta, la dimensione lirica dell’io, pur passando attraverso una primaria ripresa del modello montaliano, se ne discosta in realtà sensibilmente. L’identità lirica viene infatti qui sì fissata sulla pagina entro le maglie allargate di un *noi* individuabile in contrapposizione a una situazione esterna, come accade nel V testo della sezione *Mediterraneo* degli *Ossi di seppia*:

Giunge a volte, repente,
un’ora che il tuo cuore disumano
ci spaura e dal nostro si divide,¹⁴

ma nel testo di Giuliani intervengono delle sfasature sostanziali rispetto al modello: intanto il distacco rispetto all’alterità (in Montale il mare, qui la pioggia allegoria della guerra), si sfuma nella modulazione ritmica del succedersi dei versi e nella semantizzazione dei due poli stasi-movimento attivata dai verbi (a opporsi al ritmo lento, dattilico, dei primi due versi lunghi e dall’andamento narrativo, abbiamo i tre endecasillabi a maiore dei vv. 3, 5 e 6 – se leggiamo quest’ultimo verso fino a “si levò” –, che enfaticizzano il rapido moto dell’alterità rispetto alla quale si recupera l’identità lirica plurale: alterità che è qui la *sparizione* della pioggia-guerra, tanto improvvisa quanto era in Montale invece la *manifestazione* avversa dell’alterità-mare):

Fu nella calma resurrezione dopo la pioggia
L’asfalto rifletteva tutte le nostre macchie
Un lungo addio volò come un acrobata
Dalla piazza al monte
E l’attimo sparì di volto in volto
S’accesero i fanali e si levò la buia torre
Contro la nostra debolezza
I secoli non ci hanno disfatti.¹⁵

Il passaggio dal verbo puntuale “fu” al verbo continuativo “rifletteva” nella poesia di Giuliani dimostra inoltre come l’accadimento momentaneo della cessazione della pioggia non sia in realtà l’illuminazione istan-

¹⁴ *Mediterraneo V*, da *Ossi di seppia*; si cita da Montale 1984, 57.

¹⁵ *Resurrezione dopo la pioggia*, in Giuliani 1955, 9. Senza ripetere questa indicazione, si addurrà d’ora in poi in nota soltanto il titolo del componimento e il numero di pagina.

taneamente rivelatrice di una collocazione identitaria: l’evento oggetto della poesia non è nel suo manifestarsi epifanico ma nella iteratività del secondo verso (“rifletteva”) e nel perfetto logico dell’ultimo verso (“non ci hanno *disfatti*”), nel quale anche la doppia negazione sottolinea ulteriormente il valore presente e duraturo dell’azione. E infatti a “sparire” è proprio “l’attimo”, l’epifania improvvisa che si manifestava a un io (quello montaliano) che pre-sceglieva come collocazione esistenziale quella della relegazione rispetto al reale: di qua dal “muro”, dal “balcone”, nel punto intermedio in cui si intersecano presenza e sparizione, l’esistere e il “miracolo” della nullificazione.

La soggettività che invece disegna i suoi domini in questo testo incipitario di Giuliani è integrata spazialmente e temporalmente (cioè “storicamente”, con-testualmente) nel “centro di una precarietà”¹⁶, luogo metaforico di intraneità nel reale dove Giuliani stesso, sulla scorta di Sanguineti, colloca sé e i poeti suoi sodali, con perfetto ribaltamento dunque dei termini identificativi della soggettività montaliana che invece si teneva saldamente *al di qua*, pre-testualmente identificantesi in stato di precarietà esistenziale.

La *resurrezione* è allora nel ritrovarsi contestualmente al farsi della realtà, dentro il trascorrere temporale senza che l’io tenti di bloccarlo o possederlo, ma costruendolo e insieme costruendosi dentro il testo: anche il riflettere da parte dell’asfalto le “nostre macchie”, con sintomatica ipallage, attiva una corresponsione che ritrova nel confronto con la realtà storicamente identificata la propria circostanza d’esistenza, la propria “situazione” (in termini husserliani e fenomenologici). Le macchie dell’asfalto sono così correlativo oggettivo propriamente *in re*, e si legano, per prossimità semantica sinestetica, proprio al ritmo desultorio della zoppia nel loro prodursi, questa volta a livello visivo, come allegorie della schizomorfia di io e realtà. La “buia torre”, altro correlativo, allegorizza il tempo passato e inchioda ancora a un confronto diretto di soggetto e oggetto, parificati nella loro corporeità relazionale intrapoetica. I “secoli” infatti “non ci hanno disfatti”, non ci hanno cioè privati della nostra dimensione corporea, con rimando a Dante, per il tramite anche di Eliot che in *The Waste Land* richiama scopertamente il passo dell’*Inferno*:

A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.¹⁷

¹⁶ *Introduzione* (1961), 21.

¹⁷ Eliot 2001, 7. Il riferimento è a *Inf.*, III, vv. 55-57: “e dietro le veniva sì lunga tratta / di gente, ch’i’ non avrei creduto / che morte tanta n’ avesse disfatta”.

Se però la ripresa lessicale esplicita in Eliot si inserisce in quel procedimento straniante di accumulazione e serialità (che pure saranno fatti propri e potenziati dalla Neoavanguardia), in questo caso il rimando, tradizionalmente ridotto al livello lessicale e non estesamente citazionale, vale a funzionalizzare proprio quella riduzione dell’io per come si sta costruendo in questi primi testi e che informerà poi tutta la produzione successiva di Giuliani. La “riduzione dell’io” infatti è non tanto nella trama lessicale o grammaticale (io disseminato nel *noi*; *macchie*; *debolezza*), com’era già nella poesia vociana – si pensi solo al “forse vado mineralizzandomi” di un *Truciolo* sbarbariano¹⁸ – ma nella progettazione strutturale che disvela la scollatura tra io empirico-autobiografico – o meglio quello che Peter Hühn e Jorg Shonert hanno definito l’*autore astratto*, il *composing subject*¹⁹ – e io lirico – o *speaker* –. La riduzione dell’io significa per Giuliani destituire la soggettività fittizia che dice io in poesia, e non ha a che vedere con quell’indebolimento dell’identità di matrice vociana, e ancora agente in Montale, per la quale l’io autoriale fa dell’io lirico insieme il soggetto e l’oggetto della propria pronuncia lirica. E un rapporto di tipo finzionale resisteva ancora anche nella poesia della linea lombarda, persino nel *Diario d’Algeria* di Sereni, nonostante l’autobiografismo esibito fin dal titolo, almeno fino a quando con *Non sa più nulla è alto sulle ali* “la storia entra”, con le parole di Debenedetti, non solo nella poesia di Sereni ma in tutta “la poesia nuova”, quando cioè, come dice Colangelo, non è più “possibile alcuno stato secondo” per l’io²⁰.

La corporeità del non-disfatti, nel suo porsi come immagine fisicamente ipostatizzata del pensiero al pari dell’allegoria-torre, e quindi del pensiero che emerge dal contatto con quella, e cioè con il tempo e la storia (“do ai pensieri” dice Giuliani “valori di gesti e figure tra i fantasmi delle cose”²¹), già annuncia una riduzione dell’io da intendersi strutturalmente come *epoché* linguistico-fenomenologica: con la messa tra parentesi cioè tanto della soggettività finzionalmente esibita dell’autore quanto della datità fenomenica in sé.

La riduzione dell’io, che genera nella Neoavanguardia risposte e meccanismi di riduzione diversi di caso in caso (fino ad arrivare all’allontanamento da sé delle maschere attoriali sanguinetiane), significa dunque per il Giuliani della prima raccolta soprattutto rendere palesi, con la

¹⁸ *I., T.*, 144.

¹⁹ Cfr. Hühn - Shönert 2005, 8-9.

²⁰ Cfr. Colangelo 2009, 34.

²¹ *Introduzione* (1961), 21.

riduzione di colui che dice io nel testo, i processi costruttivi e strutturali che presiedono all’atto poetico, ridefiniti, e anch’essi ridotti, attraverso quell’“inclinazione a far parlare i pensieri e gli oggetti dell’esperienza”²² non prestando loro la voce come fa l’io lirico montaliano²³, ma trasformando gli oggetti da correlativi in esperienziali e parificandone così lo statuto con quello dei pensieri stessi. È in tal senso che la riduzione non significa allora “nascondere la [...] soggettività”, ma costituisce anzi l’“ultima storica possibilità di esprimersi soggettivamente” e di “recuperare”, ma “dalla parte dell’oggetto, che è ancora penetrabile e pronunciabile senza falsità” (il corpo come la torre), “quel medesimo io prima ridotto metodicamente”.²⁴

E mi sembra che il secondo testo della raccolta, *Ogni domanda penetra la quiete*, metta proprio in scena il processo fenomenologico dell’*epoché* husserliana attraverso una forte drammatizzazione brownninghianamente monologante, data la scansione interrogativa che agisce al livello della strutturazione:

E se le ombre per noi hanno deciso
E se alle ignote rive del vento
Confidare i proponimenti
O se restare dobbiamo nel cuore durevole
Dell’oggi inaspettato

Se il reale è reale
E ogni cosa è se stessa
Come potrò giudicare?

Ogni domanda penetra la quiete
Il tabacco che fuma ha sapore di pane.

Se la cosa è il nome
Avere non avere
Se il presagio muore
Come potrò rallegrarmi?

Per fare episodi
Ci basta sapere la nostra fretta,
Donarci frontiere.
Alla scoperta degli incanti

²² *Ibidem*.

²³ Cfr.: “Il poeta [*scilicet* Montale] è padrone delle cose, non degli oggetti; ha uno schietto gusto analitico narrativo, ma una fantasia da metafisico simbolista” (*Il fantasma di Montale*, in Giuliani 1965b, 40).

²⁴ *Introduzione* (1961), 21-22.

È il battito dei vivi assorto
E forse troverai dentro il delitto
Un bossolo spento ch’era un fiore.
Ma non l’attimo ti salva:
Feroce ritmo ha la giostra
Delle memorie future,
Le create campane nell’aria sono ferme.
Pregherò te, Monotonia, di costruirmi un’arte?²⁵

L’opzione che “i secoli” del testo precedente ci hanno lasciato²⁶ è tra metafisica montaliana e possibilità di restare “nel cuore durevole / dell’oggi inaspettato” che alla prima si oppone correggendo la puntualità del lampo salvifico con la durata dell’esserci e l’attesa con il rifiuto di una condizione sospesa: “l’oggi” è infatti “inaspettato”, cioè non dipendente dall’accadimento rivelatore. Ma questa seconda possibilità rischia di scendere nella fenomenicità *tout court*, per cui “il reale è reale” e “ogni cosa è se stessa”, propria già della dimensione esistenziale sbarbariana e montaliana in senso negativo e anti-metafisico²⁷; ed è fenomenicità poi che, per altre vie e con altri fini, è fatta propria in anni più vicini o contemporanei alla composizione del *Cuore zoppo* dal realismo e dal neosperimentalismo che, secondo Giuliani, rivestivano *post rem* quell’*in sé* del reale di contenuti ideologici a esso estranei e preesistenti: è quella che Giuliani chiama la “meccanica dei ‘contenuti’” del *neocrepuscolarismo* pasoliniano²⁸. La domanda “Come potrò giudicare?”, con tono tra il tragico e l’ironico, rivela allora quell’intenzionalità fenomenologica della coscienza che porti al superamento di quello che Husserl definisce “atteggiamento naturale”, l’atteggiamento che ci persuade cioè di vivere in un mondo di cose di per sé esistenti, verso il riconoscimento invece che l’esistenza del mondo, fuori dalla coscienza che l’avverte, non ha alcun fondamento. Anche la quarta strofe conferma ulteriormente la necessità di un contatto esperienziale con il mondo fenomenico, senza conoscenze pregiudizievole della cosa, che è posseduta secondo Dewey non attraverso l’appropriazione gnoseologica (il “nome”) ma solo attraverso il contatto esperienziale. Questa strofe si

²⁵ *Ogni domanda penetra la quiete*, 10-11.

²⁶ Il legame con il testo precedente mi pare suggerito dalla *quiete* del titolo, che rimanda, per intercessione leopardiana, al medesimo stato post-diluviale inscenato nella precedente poesia.

²⁷ “E gli alberi son alberi, le case / sono case, le donne / che passano son donne, e tutto è quello / che è, soltanto quel che è” annota – per fare un solo esempio – in tono elegiaco l’io sbarbariano di *Pianissimo*, in “*Taci, anima stanca di godere*”, P, 21.

²⁸ *Introduzione* (1961), 16.

costruisce inoltre a chiasmo rispetto alle prime, se consideriamo le due domande anaforiche come poli di strutturazione: in essa si nega infatti prima la fenomenicità in sé del reale e poi la precarietà di un pre-esistere alle cose che si affida al rinvenimento dei montaliani presagi, mentre la domanda (“Come potrò rallegrarmi?”) rimanda a quell’“accrescimento di vitalità” che Giuliani, nell’introdurre i *Novissimi*, fa risalire al Leopardi zibaldonico²⁹.

La conclusione della lirica, che riprende la montaliana dialogicità intratestuale con il tu, giunge tuttavia, con il negare la possibilità di salvezza nell’attimo-presagio (come nel testo precedente a sparire era l’attimo), a negare anche uno statuto dell’io lirico che viva dentro il testo un’avventura finzionale, in cui la memoria possa funzionare da innesco salvifico, come in Montale, o addirittura come regno immemoriale della sparizione di ogni dimensione umana in diretto contatto con l’assoluto, come in Ungaretti. E proprio Ungaretti mi pare richiamato, in chiave polemica e sottilmente ironica, dall’immagine delle “create campane nell’aria” e dalla “monotonia” dell’ultimo verso³⁰: le campane qui sono scopertamente “create” da un io lirico che non può più costruire un canto a partire dalla propria monotonia autoreferenziale e staccata dall’esistere.

Anche la lirica *Io fo per te un campo d’erbe canute* mi pare palesi, in un sarcastico gioco di sovrapposizioni tra io autoriale e io lirico, l’impossibilità della sopravvivenza di una *finzione* lirica, esemplificando (in maniera anche troppo scoperta) il processo attraverso il quale si mettono a punto i meccanismi di riduzione dell’io:

Io fo per te un campo d’erbe canute
E di cruda ortica
Con lo splendore d’ottobre
E come per una merenda
Tovaglia nuda
Noi vi stendiamo la nostra giovinezza.

Sull’amorosa collina
Sciama la bandiera del riposo
E la banda dei ragazzi gioca guerra.

Io fo per te un vespro di colombe
Nel vento di serpi
Col favore della sera,

²⁹ Cfr. *ivi*, 15.

³⁰ Cfr.: “Ma le mie urla / feriscono / come fulmini / la campana fioca / del cielo” (*Solitudine*, da *Allegria* [1942], in Ungaretti 2009, 102; e *Monotonia*, *ivi*, 85).

E delle bocche nostre
Per ogni grido di questa scena
Una polpa che nutre.
Modellato per morire
Tu, domani remoto,
Con duplice forza
Questo volo precipiti in pietra
E guidi nel murmure degli astri
La mano del cieco maestro
Sull’amorosa collina.³¹

Nonostante non sia tra i più riusciti della prima raccolta, è un testo decisamente interessante per il suo scoprire l’impossibilità della sopravvivenza di una *finzione* lirica: chi è che in questa poesia dice “io” in maniera tanto sorprendentemente perentoria, data la concretezza esibita del verbo fare (cioè *poiéin*) e l’anafora di “Io fo per te” alla prima e alla terza strofe? Quello che a prima vista parrebbe un io lirico tradizionale, che crea un canto per un tu dietro il quale sembra celarsi la donna oggetto d’amore, un io al quale si oppone in conclusione l’inesorabilità della trascorrenza a cancellarne la voce e il volo lirico (altra immagine propria della tradizione pre-ermetica ed ermetica), si rivela a ben vedere l’oggetto di un *requiem* che ne decreta la morte in quanto feticcio e surrogato di un io autoriale pre-esistente a lui e al testo. Il “cieco maestro” in conclusione della lirica si invola infatti, con la sua mano e la sua arte creatrice, sparendo nel “murmure degli astri”, con declinazione tragica della ripresa da Eliot della figurazione del poeta-vate Tiresia: in *The Waste Land*, pur nella riduzione a *voyeur* impossibilitato ad agire sul reale, egli valeva comunque a registrare e denunciare con la sua sola presenza come voce narrante alternativa lo svilimento in annoiato consenso e libido inumana dell’atto sessuale tra una dattilografa e un uomo foruncoloso. Qui invece il volo lirico è precipitato e metamorficamente concretato in pietra e con forza uguale e opposta il poeta è privato di dimensione identitaria e sopravvive solo nella sineddoche della mano, perdendo persino la sua voce nell’indistinto mormorare degli astri.

Gli indizi di questa contraffazione parodica della costruzione di un poema d’amore sono disseminati all’intero del testo a più livelli, soprattutto quelli della “discontinuità del processo immaginativo” e della “violenza sui segni” che sono, nelle parole stesse di Giuliani, due dei caratteri

³¹ *Io fo per te un campo d’erbe canute*, 13.

con cui la “poesia schizomorfa contemporanea prende possesso di sé e della vita”³². Al cortocircuito messo in atto nella poesia, che si consuma poi nell’ultima strofe, concorrono per esempio l’aggettivo “canute” riferito a “erbe” e la coppia aggettivo-sostantivo “cruda ortica”. La creazione poetica di un luogo mitico-edenico è infatti ostacolata dall’immagine ossimoricamente difficile dell’“erba canuta”, nella quale non solo l’erba è, con distorsione denotativa, bianca, ma anche connotativamente vecchia: siamo qui lontani dal *dérèglement* espressionistico nell’allegorizzare con la figurazione la cronicità della prossima fine dell’erba come della stessa pronuncia lirica tradizionalmente affidata a un io cantore. Anche l’immagine felice e sottilmente erotica della “tovaglia nuda” della “giovinazza” è incrinata di nuovo, a livello fonico, dalla rima interna crudanuda. Il ritmo disteso e il lessico piano della terzina allo stesso modo sono investiti dalla semantizzazione di un’interferenza che cancella il riposo con la banda dei ragazzi che giocano alla guerra (sintomatica la cancellazione della preposizione che già va verso l’asintattismo). L’immagine richiama apertamente i “bambini guerrieri” di *Concerto in giardino*, ma la fisicità fenomenologica dell’immagine sereniana qui già sfuma in una (ri)fondazione tutta intra-poetica della realtà, in questo caso con scopo chiaramente ironico: la “guerra” non è qui minaccia storica esterna ma è concretata interamente dentro una figurazione poetica che si crea da sé le proprie minacce. E una nuova minaccia viaggia anche sull’alito del “vento di serpi”, che travalica il canonico riferimento sonoro e fonico al fruscio del vento, tipicamente lirico, e conferisce un tono sinistro che avverte proprio di un possibile raggio, stante la serpe come allegoria di inganno e demoniaca seduzione: inganno disvelato infatti dall’*explicit*, in cui non a caso la prima persona è sostituita dalla terza che, con Benveniste, “rappresenta [...] il membro privo di demarcatore della correlazione di persona”³³.

Si costruisce pertanto nel testo una nuova messinscena in cui l’io tradizionalmente lirico e il tu suo diretto referente (nel sintagma “io fo per te”) si svuotano fissandosi in meri gusci pronominali, come se la terza persona della conclusione agisse retrospettivamente, e sta al lettore riempirli di referenti di secondo grado, scoperto il tranello che l’autore gli tende: e allora il guscio vuoto dell’io si colma della voce dell’autore astratto e

³² Cfr. *Introduzione* (1961), 19-20.

³³ Benveniste 2010, 306.

quello del tu del lettore stesso, in una *mise en abyme* del ruolo finzionale dell’io lirico.

Sono confortata in questa ipotesi di lettura che sto portando avanti relativamente alla riduzione non dell’autore astratto ma di quello implicito, cioè dell’io tradizionalmente lirico, da Francesco Muzzioli quando afferma:

L’aggancio *antropomorfo*, che riporta la scrittura all’autore e al suo *alter ego* viene interrotto dall’avanguardia che comunica, ossia “mette in comune” [...] piuttosto un oggetto spaesante, defunzionalizzato, enigmatico. Non che l’autore venga eliminato, anzi, tutt’altro. Il soggetto rimane fondamentale, ma è il soggetto dell’enunciazione a sottrarre prerogative al soggetto dell’enunciato o, per meglio dire, a riprendersi le sue, per solito nascoste. [...] Il soggetto abbandona la funzione espressiva per assumere chiaramente una funzione operativa³⁴.

E in questa *funzione operativa* poi il soggetto andrà anche oltre nell’esperienza neoavanguardista, fino ad arrivare a quello “scrivere in condizione segnica” che Giuliani così definisce:

La consapevolezza teorica di che cos’è la scrittura tende a identificarsi con l’esperienza sensibile del guardarsi scrivere, e scrivere un certo metodo di leggere ciò che si viene formando non soltanto sulla pagina, ma su quel simultaneo rovescio che è l’essere guardati dal linguaggio. [...] Lo scrittore diventa un semplice vettore grammaticale che ignora leggi e destinazione del messaggio. Scrivere in condizione segnica vuol dire sentirsi sostituiti, attraversati nell’attraversare una natura, diventare termini di una significazione discontinua ma incessante.³⁵

Già nel *Cuore zoppo*, tuttavia, accanto a decostruzioni scoperte dell’io lirico tradizionale e a sue reviviscenze – in alcuni casi queste ultime anche indulgenti a certi toni o motivi elegiaci (in *Sale il grano*, in *Città d’estate*, in *Amico della volpe e del rondone*), a certo facile oggettualismo (in *Ritratto a penna*, *Il fantasma della felicità*), all’impressionismo (*Pastello*) o all’espressionismo (*Città d’estate*)³⁶ – e confondendosi con esse, capita di trovare un io che coglie se stesso nel momento in cui trapassa “in quel simultaneo rovescio che è l’essere guardati dal linguaggio”, facendosi di quello mero “vettore grammaticale”:

³⁴ Muzzioli, 2013, 22.

³⁵ *L’avventura dentro i segni*, in Giuliani 1977, 21-22.

³⁶ Per l’individuazione dei molti modelli e riferimenti si rimanda a Schiavulli 2008, 67-94.

[...] Lo scrimolo del mare, oltre di me
Nel mio canto si sporge.

Segreto è il lavoro che a farmi l’occhio sereno
Nomina il mare distante. [...]

Io vedo le mie parole
Le mie terre brucate dal silenzio mortale, schierarsi
Lungo l’ultima ora del giorno tormentato di vele,
E rievocarmi.³⁷

Qui la lirica oltrepassa, nell’applicazione strutturale non più così scoperta dell’*epoché*, tanto il dato strettamente soggettivo-sentimentale, dal momento che si riduce all’essere attraversato dalla figurazione poetica del mare che da sola arriva a lambire il *suo* canto – ma quanto ironicamente precario si fa ora il deittico possessivo! – quanto la figurazione lirica *in praesentia* empirico-autobiografica, perché il mare è dichiaratamente distante. Il “segreto” allora è privo non solo di qualsiasi implicazione metafisico-evocativa ma anche fisico-realistica, identificandosi non nella regressione rispetto alla realtà o al suo mandare “barlumi” ma nel ri-farsi dell’io come del reale dentro le maglie della scrittura: è il lavoro segreto della nominazione lirica a fare sereno l’occhio dell’io, a rendere cioè a lui e alla realtà nominata una dimensione vitale e veritativa. E così le parole, oltre all’essere schierate come vele sul lago-testo, con rimando a Sereni come dimostrato dalla lettura di Perolino³⁸, e cioè oltre al loro rompere il silenzio con la presenza puntuale e *rievocante*, ne diventano allo stesso tempo, con la loro presenza estesa-testuale, terra da brucare, con uno spostamento non da poco: è il silenzio infatti a trovarsi ora nella *conditio* di opporsi alla parola e in tal senso l’io, ridotto, fa un altro passo verso quell’accrescimento di vitalità di cui si è già detto e rivela ancora di più l’identità del binomio lingua-vita. Se ancora nel Sereni del *Diario d’Algeria* la morte-silenzio è stato dominante nello spazio dell’esistenza, tanto da inoltrarsi entro i confini stessi del vivere, del dire e del ricevere musicalità, canto – “io sono morto alla guerra e alla pace” dice Sereni e la sola musica percepibile si degrada al rumore delle tende³⁹, con la poesia che resta ancora, da questo punto di vista, nelle maglie ungarettiane ed ermetiche di una pronuncia tagliata contro il nulla –, l’individuazione da parte di Giuliani della “vita” già come “scrittura” e della “scrittura” come

³⁷ *I giorni aggrappati alla città*, 12.

³⁸ Cfr. Perolino 1995, 6-10.

³⁹ Cfr. “Non sa più nulla, è alto sulle ali”, da *Diario d’Algeria*, in Sereni 1995, 76.

un “forzare” la vita “a riscriversi” “scompigliando e rimontando i segni memoriali in nessi inediti”⁴⁰, in processi accumulatori, seriali e tutt’altro che laconici, rovescia i termini dell’opposizione parola-silenzio, vita morte, costringendo il silenzio-morte a brucare i pascoli della scrittura-vita senza mai poterli fagocitare interamente. Il rischio è, semmai, quello dell’incomunicabilità, o, meglio, della rinuncia consapevole a uno scopo puramente comunicativo⁴¹. È così che la morte, il nulla, sono riassunti in poesia non tanto in senso dialettico rispetto alla vita-lingua – ma nel *Cuore zoppo* questo processo è appena agli inizi – ma per via inclusivamente contraddittoria, contro l’espunzione cui la costringe il mondo post-industriale:

L’ammirazione dello spirito della vita è una conversazione con lo spirito della morte che pervade il mondo moderno, questo mondo privo di qualsiasi ritualità significante e nelle cui strutture la morte è puntualmente espunta o avvertita quale fastidiosa interruzione del processo di produzione.⁴²

Ed è nell’alveo di tale ribaltamento, dal carattere propriamente avanguardistico e rivoluzionario, che si spiegano anche i versi “E vidi che tutto è bello e uguale: / Ala di pietra, spuma di mare, inverno...” che chiudono *Quando vidi il salice*⁴³: la correzione in positivo del referente montaliano “tutto è uguale” (quasi ritornello tragico per il suo comparire in due testi consecutivi in chiusura delle *Occasioni: Punta del Mesco e Costa San Giorgio*⁴⁴, e catalizzatore di un’idea del vivere fissata nel non-senso, nell’eterno ritorno dell’identico) è possibile in virtù dell’annullamento della cronicità in quel “tempo tutto presente”⁴⁵ che, mutuato da Pound, serve a esaltare il valore poetico e vitale del non-sense in virtù del suo connettersi alla vita stessa nel presente del suo farsi. “Perciò vorrei non curarmi del morire” dice Dylan Thomas in una delle poesie tradotte da Giuliani in appendice alla prima raccolta⁴⁶, e “Morire, come vorresti?” sarà uno dei punti di svolta fondamentali messi in campo da *La cara contraddizione*, quasi tema portante, nel suo valore iniziatico che Giuliani stesso spiega in nota rimandando alle parole di Eliade:

⁴⁰ *Prefazione* (1965), 12.

⁴¹ Cfr. *Introduzione* (1961), 25-26.

⁴² *La poesia, che cosa si può dire* [1962], in Giuliani 1965b, 149.

⁴³ *Quando vidi il salice*, 19.

⁴⁴ In Montale 1984, 172-174.

⁴⁵ Cfr. *Il mestiere come ideologia* [1962], in Giuliani 1965b, 28.

⁴⁶ *Con ardore desiderai allontanarmi*, 33.

Il ne nous incombe pas de décider en quelle mesure les initiations traditionnelles tenaient leurs promesses. L’important est qu’elles proclamaient l’intention [...] de transmuter l’existence humaine. La nostalgie d’une *renovatio* iniziatica, qui surgit sporadicamente des tréfonds de l’homme moderne areligieux, nous semble alors hautement significative : elle serait, en somme, l’expression moderne de l’éternelle nostalgie de l’homme de trouver un sens positif à la mort.⁴⁷

Trovare un senso positivo alla morte in stato *areligioso* coincide con la cancellazione dell’*elegia* neorepuscolare e dell’*io* che la pronunciava liricamente, e con la retrocessione a quel lasciarsi attraversare dalla lingua, vero e unico dominio di esistenza possibile per l’uomo e per la realtà, per la vita come per la morte. È in questo senso che la *zoppia*, nonostante in *Compleanno* emerga ancora con risvolti esistenziali montalianamente negativi:

Quando il cuore è zoppo e la mano tormenta
La corda d’amore stretta al collo,
L’enigma del soffrire cigola in un pozzo,⁴⁸

riesce poi a connettersi, in ricezione, alla discontinuità contraddittoria del dispiegarsi linguistico della vita, e proprio l’accettazione della contraddizione (che è anche contraddizione vita-morte), e il viverla come unico statuto predicabile dell’*esistere* (anzi come unico statuto che si autopredica), permette il superamento del mero “accordo-disaccordo” con l’*esistere*, trasformando il “passo incespico” in “danza”. E i risultati poetici migliori prodotti da questa danza desultoria in questa prima raccolta sono sicuramente sintetizzati soprattutto nella conclusione della lirica⁴⁹:

Io verrò con la forza che crea.
Ecco: il tuono declama nelle vene,
La siepe si apre.
Lascia che gli amanti rifiutino al polline la resa
E il lupo indossi la cuffia della nonna:
Io verrò per ritagliare lo spazio
Di fresche abitudini
E raccontarti il viaggio dell’insetto
Nel campo di grano.

⁴⁷ Giuliani 1961, in Giuliani 1978, 72.

⁴⁸ *Compleanno*, 26.

⁴⁹ Per la cui interpretazione, soprattutto relativamente all’infinità di riferimenti in esso stratificati, rimando a Bologna 1994.

Chi ricorda la foglia protesa
Al freddo dei cancelli? I lunghi
Affardellati occhi dell’anno?
Sempre verrò
Per riempire del mio cuore la spina vuota
E per risorgere.⁵⁰

Si palesa qui definitivamente il ruolo mediologico della nuova soggettività poetica (non più semplicemente mediale com’era in Montale e, in modalità diverse, nel realismo) all’interno di un testo che non a caso ha come “categoria-base” – scrive Bologna – quella del “tempo-*tra*” (‘tra’ tempi del giorno, e tempi dell’anno, e tempi della vita, e tempi cosmici, e tempi della poesia)⁵¹. In questo “tra” l’io è davvero al “centro di una precarietà” come “l’omacchio disarmato / In mezzo al petto del campo”, disgregato anche per la molteplicità delle voci che lingua della realtà e lingua della letteratura gli rimandano confuse insieme nel “tuono” che “declama nelle vene”, in cui Bologna ha scoperto un richiamo a Guinizzelli⁵², e che è di nuovo un ribaltamento, in chiave contemporanea, del “ditta dentro” di dantesca memoria. L’io può infatti recuperarsi come poeta (“io verrò per raccontarti”) solo ricevendo con atto coscienzialmente attivo le contraddizioni della lingua-mondo e ritagliando e ricomponendo per mezzo di “abitudini nuove” i pezzi che la lingua e il tempo gli offrono.

Solo in tal senso si giustifica ancora un suo ruolo di *facitore*, che non può che produrre narrazioni straniate, vive solo nell’attimo del loro comporsi e preste a decomporsi e ricomporsi nuovamente. Il “Sempre verrò” del terzultimo verso nasconde infatti, proprio per paradosso, questa possibilità di continui rifacimenti della tessitura lirica: la resurrezione, che chiude la poesia (e anche la raccolta quasi) con rimando a quella incipitaria, è infatti atto di per sé puntuale (si risorge una sola volta); perché possa verificarsi “sempre” bisogna presupporre un’assunzione paradossale della stessa in stato mortale. E non a caso il rimando alla passione cristica del penultimo verso è allo stesso modo rovesciata: non è la spina a conficcarsi nel cuore dell’evangelizzatore, di colui che ha *fissato* una narrazione dell’essere in termini assoluti e acronici, ma è il cuore a riempire di sé la spina – con nuovo paradosso che inverte le dimensioni estensive dei due referenti – e a fare della sua zoppia l’incedere stesso della pronuncia poetica, dissaldata da qualsiasi *fissità*.

⁵⁰ *Compleanno*, 26-27.

⁵¹ Bologna 1994, 35.

⁵² *Ivi*, 33.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Acocella - Pagliuca - Aragliola 2024

S. Acocella - C. Pagliuca - M. Aragliola (a cura di), *Fatti e finzioni*, Atti del XXIII convegno internazionale della MOD (Napoli, 15-17 giugno 2022), Pisa, ETS, 2024.

Anceschi 1952

L. Anceschi, *Linea Lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi*, Varese, Magenta, 1952.

Astengo 1981

D. Astengo, *Camillo Sbarbaro. Immagini e documenti*, Milano, Libri Scheiwiller, 1981.

Banfi 1961

A. Banfi, *I problemi di un'estetica filosofica* [1932], a cura di L. Anceschi, Milano, Parenti, 1961.

Barberi Squarotti 1971

G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, Milano, Mursia, 1971.

Barberi Squarotti 1974

G. Barberi Squarotti, "La città di Sbarbaro", in A. Guerrini (a cura di), *Atti del convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro* (Spotorno, 6-7 ottobre 1973), Genova, Edizioni di "Resine", 1974.

Barilli 1995

R. Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, Bologna, il Mulino, 1995.

Baroni 2002

G. Baroni, "Tempo: subito sera", *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* XXXI, 2-3 (maggio-dicembre 2002), 29-34.

Baroni 2003

G. Baroni, "Le parole della vita", *Rivista di letteratura italiana* XXI, 1-2 (2003), 133-140.

Baudelaire 1996

C. Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1996.

Bellio 2002

A. Bellio, “e i giorni una maceria...”, *Otto/Novecento* XXVI, 1 (gennaio-aprile 2002), 27-38.

Benveniste 2010

É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale* [1966], Milano, il Saggiatore, 2010.

Bigongiari 1976

P. Bigongiari, *Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

Bigongiari 1994

P. Bigongiari, *Poesie 1942-1992*, a cura di G. Quiriconi, Milano, Jaca Book, 1994.

Bigongiari 1999

P. Bigongiari, *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, Firenze, Leo S. Olschki, 1999.

Biscuso 2009

M. Biscuso, “La ‘spaventevole conchiusone’ della metafisica leopardiana. Esistenza, esistente, contraddizione”, *Il canocchiale* 1-2 (2009): *Oltre il nichilismo, Leopardi*, a cura di M. Biscuso, 217-270.

Blasucci 1985

L. Blasucci, *Leopardi e i segnali dell’infinito*, Bologna, il Mulino, 1985.

Blasucci 2011

L. Blasucci, *I titoli dei “Canti”*, Venezia, Marsilio, 2011.

Bo 1939

C. Bo, *Otto studi*, Firenze, Vallecchi, 1939.

Bo 1970

C. Bo, “Che cosa è l’ermetismo italiano”, *Lettere Italiane* XXII, 1 (gennaio-marzo 1970).

Bo 1971

C. Bo, “Prefazione”, in S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con un’introduzione di G. Finzi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1971.

Bo 1974

C. Bo, *Com’era Sbarbaro*, in A. Guerrini (a cura di), *Atti del convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro* (Spotorno, 6-7 ottobre 1973), Genova, Edizioni di “Resine”, 1974.

Bodei 2016

R. Bodei, *Scomposizioni. Forme dell’individuo moderno*, Bologna, il Mulino, 2016.

Boine 1912a

G. Boiné, “Un ignoto”, *La Voce* IV, 6 (febbraio 1912), 750-773.

Boine 1912b

G. Boiné, “Conversione al codice”, *La Riviera Ligure* XVIII, 12 (settembre 1912), 112-114.

Boine 1921

G. Boino, *Frantum. Seguiti da Plausi e botte*, Firenze, Stab. Tip. Collini e Cencetti, 1921.

Bologna 1994

C. Bologna, "Stilnovo e Stilnovismo di Giuliani (per il suo Compleanno)", in C. Bologna, P. Montefoschi e M. Vetta (a cura di), *Chi l'avrebbe detto*, Milano, Feltrinelli, 1994, 23-56.

Borgato 1998

M.T. Borgato, "La questione copernicana tra Giacomo e Monaldo Leopardi", *Archimede* 1 (1998), 28-37.

Camon 1965

F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965.

Campana 2003

D. Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Torino, Einaudi, 2003.

Campana 2008

A. Campana, *Leopardi e le metafore scientifiche*, Bologna, Bononia University Press, 2008.

Candela 2004

E. Candela, *Il sentimento della terra perduta. Salvatore Quasimodo*, Napoli, L'Orientale editrice, 2004.

Capra 2016

A. Capra, "'Essenzialmente regolarmente e perpetuamente persecutrice'. Leopardi e d'Holbach", *Italianistica. Rivista di letteratura italiana* 45, 2 (maggio-agosto 2016), 89-106.

Cellerino 1995

L. Cellerino, "Le operette morali di Giacomo Leopardi", in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere. Dall'Ottocento al Novecento*, III, Torino, Einaudi, 1995, 303-354.

Chiarini 2002

P. Chiarini, "Pensando Hölderlin. Forme dell'io lirico in Huchel. Bobrowski e Celan", *Critica del testo* V, 1 (2002): *Tra dispersione e riconoscimento: l'io lirico nella contemporaneità*, 3-12.

Coelsch-Foisner 2005

S. Coelsch-Foisner, "The Mental Context of Poetry: From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness (Ethos-Mode-Voice)", in E. Müller Zettelmann - M. Rubik (eds.), *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2005, 57-79.

Colaiacono 1992

C. Colaiacono, *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Napoli, Liguori, 1992.

Colaiacono 1995

C. Colaiacono, "Canti di Giacomo Leopardi", in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere. Dall'Ottocento al Novecento*, III, Torino, Einaudi, 1995, 355-427.

Colaiacono 2002

C. Colaiacono, "Procedimenti leopardiani di frammentazione e costruzione dell'io", *Critica del testo* V, 1 (2002): *Tra dispersione e riconoscimento: l'io lirico nella contemporaneità*, 13-27.

Colangelo 2009

S. Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009.

Coletti 1997

V. Coletti, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro – Pianissimo 1914*, Roma, Bulzoni, 1997.

Comparini 2017

A. Comparini, "Temporalità ed esistenza in *Un brindisi* (1946)", *Luziana* 1 (2017), 41-59.

Cucinotta 2010

C. Cucinotta, *Mario Luzi. Le stagioni del gusto (1935-1960)*, Firenze, Le Lettere, 2010.

Culler 2015

J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge - London, Harvard University Press, 2015.

Curi 1965

F. Curi, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965.

Damiani 1993

R. Damiani, "Stratone, Bayle e la materia eterna", in *Omaggio a Gianfranco Folena*, II, Padova, Programma, 1993, 1607-1626.

Del Gatto 2001

A. Del Gatto, *Uno Specchio d'acqua diaccia. Sulla struttura dialogico-umoristica del testo leopardiano: dalle "Operette morali" ai "Canti pisano-recanatesi"*, Firenze, Cesati, 2001.

Del Gatto 2012

A. Del Gatto, "Quel punto acerbo". *Temporalità e conoscenza metaforica in Leopardi*, Firenze, Leo S. Olschki, 2012.

Del Gatto 2021

A. Del Gatto, "L'immagine del punto, tra geometria e poesia. Preliminari", in A. Del Gatto - P. Landi (a cura di), *Declinazioni dello spazio nell'opera di Giacomo Leopardi. Tra letteratura e scienza*, Milano, LED Edizioni, 2021, 201-218.

Del Gatto 2023

A. Del Gatto, *Dissimulazione e testualità. Tollerando, tacendo, aspettando*, Firenze, Leo S. Olschki, 2023.

D'Elia 2018

D'Elia, "Le canzoni patriottiche 'All'Italia' e 'Sopra il monumento di Dante che di preparava in Firenze'. Il moto lirico-teoretico leopardiano a partire dal 1818", *Sinestesie XVI* (2018), 51-78.

De Robertis 1915

G. De Robertis, "Saper leggere", *La Voce VII*, 8 (marzo 1915), 488-498.

De Robertis 1960

G. De Robertis, *Saggio sul Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1960.

Di Meo 2001

A. Di Meo, "Leopardi e la 'questione della pluralità de' mondi'", in G. Stabile (a cura di), *Leopardi e il pensiero scientifico*, Atti del convegno (Roma, 14-16 maggio 1998), Roma, Fahrenheit, 2001, 79-109.

Di Nardo 2023

M. Di Nardo, "La contraddittorietà del definirsi. Sulla diffrazione della voce e dell'identità nelle Operette morali", *Rassegna europea di letteratura italiana* 61-62 (2024), 235-257.

D'Intino 2017a

F. D'Intino, "Leopardi sulle tracce di Montaigne", *Quaderns d'Italia* 22 (2017), 39-52.

D'Intino 2017b

F. D'Intino, "Il funambolo sul precipizio. Leopardi verso Montaigne", *Critica del testo XX*, 1 (2017), 179-217.

D'Intino 2019

F. D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019.

D'Intino 2021

F. D'Intino, *L'amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei "Canti" di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2021.

Di Ruzza 2010

F. Di Ruzza, *Onomastica leopardiana. Studio sui nomi propri nei "Canti", nelle "Operette morali" e nei "Paralipomeni"*, Roma, Nuova Cultura, 2010.

Dolfi 1986

A. Dolfi, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986.

Dolfi 2016

A. Dolfi, "Tempo e paesaggio dal 'fondo delle campagne'", in A. Dolfi (a cura di), *L'ermetismo e Firenze. Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, II, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), Firenze, Firenze University Press, 2016, 71-76.

Dolfi 2024

A. Dolfi, *Declinazioni della voce e forme dell'io nella letteratura moderna*, Firenze, Vallecchi, 2024.

Dondero 2020

M. Dondero, *Leopardi personaggio*, Roma, Carocci, 2020.

Eliot 2001

T.S. Eliot, *The Waste Land* [1922], edited by M. North, New York - London, Newton & Company, 2001.

Fallacara 1961

L. Fallacara (a cura di), *Il Frontespizio 1929-1938. Antologia*, Roma, Landi, 1961.

Felici 2006

L. Felici, *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.

Ferrucci 1987

C. Ferrucci, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia, Marsilio, 1987.

Finzi 1971

G. Finzi, "Nota ai testi", in S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con un'introduzione di G. Finzi, prefazione di C. Bo, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1971.

Forni 2012

G. Forni, "Rousseau, Leopardi e il soggetto moderno", *Lettere italiane* 64, 2 (2012), 206-225.

Frasca 2014

Posture dell'io. Luzi, Sereni, Caproni, Giudici, Rosselli, Ghezzano, Felici editore, 2014.

Fubini 1962

M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962.

Galimberti 1987

C. Galimberti, "Leopardi. Meditazione e canto", in G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, I, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1987, XIII-LXIX.

Galluzzi 2001

P. Galluzzi, "Leopardi e la rivoluzione in astronomia e fisica. Copernico e Galileo", in G. Stabile (a cura di), *Leopardi e il pensiero scientifico*, Atti del convegno (Roma, 14-16 maggio 1998), Roma, Fahrenheit, 2001, 21-42.

Gatto 2005

A. Gatto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 2005.

Giachery 1990

E. Giachery, *Motivo e parola*, Guida, Napoli, 1990.

Giovannetti 2005

P. Giovannetti, *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005.

Giovannetti 2016

P. Giovannetti, "Narratologia vs Poetica. Appunti in margine a *Theory of the Lyric* di Jonathan Culler", *Comparatismi* 1 (2016), 33-39.

Giuliani 1955

A. Giuliani, *Il cuore zoppo. Con sette versioni da Dylan Thomas*, Varese, Magenta, 1955.

Giuliani 1961

A. Giuliani (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.

Giuliani 1965a

A. Giuliani (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1965.

Giuliani 1965b

A. Giuliani, *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965.

Giuliani 1977

A. Giuliani, *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977.

Giuliani 1978

A. Giuliani (a cura di), *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1978.

Giusti 1997

S. Giusti, *Sulla formazione dei "Trucioli" di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997.

Grignani 2002

M.A. Grignani, *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002.

Gutia 1959

I. Gutia, *Il linguaggio di Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 1959.

Hühn - Kiefer 2005

P. Hühn - J. Kiefer (eds.), *Narratologia: The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, transl. by A. Matthewst, Berlin, De Gruyter, 2005.

Hühn - Shönert 2005

P. Hühn - J. Shönert, "Introduction: The Theory and Methodology of the Narratological Analysis of Lyric Poetry", in P. Hühn - J. Kiefer (eds.), *Narratologia: The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, translated by A. Matthewst, Berlin, De Gruyter, 2005.

Husserl 2015

E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Introduzione alla filosofia fenomenologica*, a cura di W. Biemel, trad. it. di E. Filippini, Milano, il Saggiatore, 1961 (*Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Haag, M. Nijhoff, 1954).

Landi 2017

P. Landi, *La parola e le immagini. Saggio su Giacomo Leopardi*, Bologna, Clueb, 2017.

Landi 2021

P. Landi, "Il sistema del mondo. Appunti su Leopardi e Newton", in A. Del Gatto - P. Landi (a cura di), *Declinazioni dello spazio nell'opera di Giacomo Leopardi. Tra letteratura e scienza*, Milano, LED Edizioni, 2021, 219-236.

Langella 2014

G. Langella, "Mario Luzi e il dramma della modernità", *Rivista di letteratura italiana* XXXII, 3 (2014), 139-147.

Leopardi 1969

G. Leopardi, *Tutte le opere*, con un'introduzione a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, I, Firenze, Sansoni, 1969.

Leopardi 1987

G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, I, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1987.

Leopardi 1988

G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani, II, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1988.

Leopardi 1991

G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991.

Leopardi 1995a

G. Leopardi, *Dissertazioni filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995.

Leopardi 1995b

G. Leopardi, *Pensieri*, a cura di A. Prete, Milano, Adelphi, 1995.

Leopardi 1995c

G. Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno editrice, 1995.

Leopardi 2014

G. Leopardi, *Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno 1813*, con uno scritto di A. Massarenti e un'appendice di L. Zampieri, Milano, La vita felice, 2014.

Lisa 2007

T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, 2007.

Luzi 1965

M. Luzi, *Tutto in questione*, Firenze, Vallecchi, 1965.

Luzi 1976

M. Luzi, *L'idea simbolista* [1959], Milano, Garzanti, 1976.

Luzi 1964

M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, Milano, il Saggiatore, 1964.

Luzi 1974

M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974.

Luzi 1992

M. Luzi, *Dante e Leopardi o della modernità*, a cura di S. Verdino, Roma, Editori Riuniti, 1992.

Luzi 1995

M. Luzi, *Naturalzza del poeta. Saggi critici*, a cura di G. Quiriconi, Milano, Garzanti, 1995.

Luzi 1998

M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1998.

Luzi 2002

M. Luzi, *Vero e verso*, a cura di D. Piccini e D. Rondoni, Milano, Garzanti, 2002.

Luzi 2018

A. Luzi, “‘Natura, lei / sempre detta, sempre nominata / dalle origini’. Il discorso naturale nella saggistica di Mario Luzi”, *Luziana 2* (2018), 11-17.

Macrì 1938

O. Macrì, “La poetica della ‘parola’”, che funge da prefazione a S. Quasimodo, *Poesie*, Milano, Primi piani, 1938.

Macrì 1941

O. Macrì, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, Vallecchi, 1941.

Macrì 1968

O. Macrì, *Realtà del simbolo*, Firenze, Vallecchi, 1968.

Macrì 1986

O. Macrì, “Poesia di Quasimodo. Dalla ‘poetica della parola alle parole della vita’”, in G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, Atti del convegno nazionale di studi su Salvatore Quasimodo (Messina, 10-12 aprile 1985), Roma, Laterza, 1986.

Malagamba 2011

A. Malagamba, *Quell'ombra io sono. Io, tu, noi nella poesia di Eugenio Montale*, Roma, Perrone, 2011.

Melosi 2018

L. Melosi (a cura di), G. Leopardi, *Operette morali* [2008], Milano, Rizzoli (BUR), 2018.

Mengaldo 2006

P.V. Mengaldo, *Sonavan le quiete stanze. Sullo stile dei canti di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2006.

Montale 1984

E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1984.

Montesano 1996

G. Montesano, "Introduzione", in C. Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1996.

Muller Zettelman - Rubik 2005

E. Muller Zettelman - M. Rubik (eds.), *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, Amsterdam - New York, Rodopi, 2005.

Musarra 1986

F. Musarra, "Strutture ritmiche e strutture semantiche nell'*Infinito* di G. L.", in G. Savoca (a cura di), *Lessicografia, filologia e critica*, Atti del convegno internazionale di studi (Catania - Siracusa, 25-28 aprile 1985), Firenze, Leo S. Olschki, 1986, 139-150.

Musarra 2002

F. Musarra, "Quasimodo e la pianura", in P. Kuon (a cura di), *Voci della pianura*, Atti del convegno di Salisburgo (23-25 marzo 2000), con la collaborazione di M. Bandella, Firenze, Cesati, 2002, 41-51.

Musarra 2012

F. Musarra, "Quasimodo tra l'ermetismo e il realismo", *Revue des études italiennes* 3-4 (2012), 183-198.

Muzzioli 2013

F. Muzzioli, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odadek, 2013.

Nava 2016

G. Nava, "Il tempo nella poesia di Luzi", in A. Dolfi (a cura di), *L'ermetismo e Firenze. Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, II, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), Firenze, Firenze University Press, 2016, 105-108.

Negri 1994

A. Negri, *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 1994.

Noferi 1997

A. Noferi, *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Roma, Bulzoni, 1997.

Onofri 1915

A. Onofri, "Tendenze", *La Voce* VII, 12 (giugno 1915), 723-724.

Ott 2006

C. Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli "Ossi" attraverso le incarnazioni poetiche della "Bufera" alla lirica decostruttiva dei "Diari"*, Milano, FrancoAngeli, 2006.

Ott 2015

C. Ott, "Introduzione", in C. Ott, D. Frasca e C. Lüderssen (a cura di), *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, Firenze, Cesati, 2015, 7-14.

Padovani Soldini 1997

A. Padovani Soldini, *Ho bisogno d'infelicità. Pianissimo, Rimanenze, Primizie. Storia della poesia di Camillo Sbarbaro con testimonianze inedite*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1997.

Panicali 1987

A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, Milano, Garzanti, 1987.

Panizza 1991

G. Panizza (a cura di), G. Leopardi, *Operette morali. Selezione e commento*, Milano, Mondadori, 1991.

Papini 1981

M.C. Papini, *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.

Pascal 1800

B. Pascal, *Pensées et opuscoles. Tome unique*, Paris, A. Roger et F. Chernoviz, 1800.

Pavarini 1997

S. Pavarini, *Sbarbaro prosatore*, Bologna, il Mulino, 1997.

Perli 2008

A. Perli, *La parola necessaria. Saggio sulla poetica di Sbarbaro*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2008.

Perli 2015

A. Perli, "Astrazione e realtà. La città di Sbarbaro", *Sinestesie* 13 (2015), 321-334.

Perolino 1995

U. Perolino, *La poesia divisa. Dalla neoavanguardia alle figure immaginarie di Alfredo Giuliani*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995.

Piccini 2020

D. Piccini, *Luzi*, Roma, Salerno editrice, 2020.

Porena 1923

M. Porena, *Il pessimismo di Giacomo Leopardi*, Genova, F. Perrella, 1923.

Poulet 1971

G. Poulet, *Le metamorfosi del cerchio*, Milano, Rizzoli, 1971 (*Le métamorphoses du cercle*, Paris, Librairie Plon, 1961).

Prellwitz 2002

N. von Prellwitz, "Premessa", *Critica del testo* V, 1 (2002): *Tra dispersione e riconoscimento: l'io lirico nella contemporaneità*, vii-viii.

Prete 2019

A. Prete, *La poesia del vivente. Leopardi con noi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2019.

Quasimodo 1960

S. Quasimodo, *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Schwarz, 1960.

Quasimodo 1965

S. Quasimodo, *Tutte le opere di Salvatore Quasimodo*, Milano, Mondadori, 1965.

Quasimodo 1971

S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con un'introduzione di G. Finzi, con prefazione di C. Bo, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1971.

Quasimodo 2003

S. Quasimodo, *I poeti devono soffrire. Lettera a Giuseppe Susini (1934-1950)*, a cura di G. Musolino, Rovereto - Trento, Nicolodi editore, 2003.

Quiriconi 1988

G. Quiriconi, *I miraggi, le tracce. Per una storia della poesia italiana contemporanea*, Milano, Jaca Book, 1988.

Quiriconi 2004

G. Quiriconi, *Il discorso discorde. Voci e figure dell'inquietudine novecentesca*, Lanciano, Carabba, 2004.

Quiriconi 1980

G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Cappelli, 1980.

Quiriconi 2024

G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. Saggi su Mario Luzi*, Lanciano, Carabba, 2024.

Ramat 1969

S. Ramat, *L'ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

Ramat 2019

S. Ramat, "Motivi sepolcrali nel giovane Luzi", *Rivista di letteratura italiana* XXXVII, 3 (2019), 81-97.

Rigoni 1987

M.A. Rigoni, "Commento e note", in G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, I, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1987, 899-1102.

Rimbaud 1992

A. Rimbaud, *Opere complete*, a cura di A. Adam, introduzione revisione e aggiornamento di M. Richter, con uno scritto introduttivo di M. Luzi, trad. it. di G.P. Bona, Torino - Paris, Einaudi - Gallimard, 1992.

Saccone 2012

A. Saccone, "Il sangue e l'oro. I 'Discorsi sulla poesia' di Quasimodo", *Revue des études italiennes* 58, 1-2 (janvier-juin 2012), 247-261.

Salina Borrello 1986

R. Salina Borrello, *Oltre l'arco chiuso. Dicibilità dell'indicibile in Salvatore Quasimodo*, in G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, Atti del convegno nazionale di studi su Salvatore Quasimodo (Messina, 10-12 aprile 1985), Roma, Laterza, 1986, 219-242.

Santagata 2007

M. Santagata, "Lettura didattica dell'infinito", in *Studi in onore di Per Vincenzo Mengaldo per i suoi sett'antanni*, a cura degli allievi padovani, I, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, 901-909.

Sbarbaro 1920

C. Sbarbaro, *Trucioli*, Firenze, Vallecchi, 1920.

Sbarbaro 1985

C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1985.

Sbarbaro 1990

C. Sbarbaro, *Trucioli*, edizione critica a cura di G. Costa, Milano, Libri Scheiwiller, 1990.

Scarpati 1970

C. Scarpati, *Mario Luzi*, Milano, Mursia, 1970.

Schiavulli 2008

A. Schiavulli, *L'avventura dentro i segni. La poesia novissima di Alfredo Giuliani*, Bologna, Gedit, 2008.

Sereni 1995

V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1995.

Severino 2005

E. Severino, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi [1990]*, Milano, Rizzoli (BUR), 2005.

Soffici 1915

A. Soffici, *BİFSZF + 18. Simultaneità e chimismi lirici*, Firenze, Vallecchi, 1915.

Soffici 1921

A. Soffici, *Giornale di bordo [1915]*, Firenze, Vallecchi, 1921.

Tassoni 2021

L. Tassoni, "Un'ontologia del 'fare'", *Luziana* 5 (2021), 11-17.

Tedesco 1977

N. Tedesco, *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito di Quasimodo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

Testa 1999

E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

Ungaretti 1974

G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974.

Ungaretti 2000

G. Ungaretti, *Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2000.

Ungaretti 2009

G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2009.

Valéry 1966

P. Valéry, *Il cimitero marino* [1920], trad. it. e a cura di M. Tutino, Torino, Einaudi, 1966.

Verdino 1992

S. Verdino, "Vis-à-vis", in M. Luzi, *Dante e Leopardi o della modernità*, a cura di S. Verdino, Roma, Editori Riuniti, 1992, 143-148.

Verdino 2014

S. Verdino, "Paragrafi per la poesia di Luzi", *Istmi* 34 (2014): *Nell'opera di Mario Luzi*, 19-34.

Viti 2015

A. Viti, "Sbarbaro e Boine tra svuotamento e ipertrofia del soggetto", in C. Ott, D. Frasca e C. Lüderssen (a cura di), *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, Firenze, Cesati, 2015, 7-14.

Volta 2023

S. Volta, "'Uno che un nome effimero distingue / appena...'. Fisionomia e postura dell'io lirico tra *Primizie del deserto* e *Onore del vero*", *Luziana* 7 (2023), 81-98.

Zaccaria 2008

G. Zaccaria, *Pensare il nulla. Leopardi, Heidegger*, Como, Ibis, 2008.

Zagarrio 1968

G. Zagarrio, *Luzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

Zagarrio 1973

G. Zagarrio, *Luzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

INDICE DEI NOMI

- Algarotti, F. *73n*
Anceschi, L. *176n, 177*
Astengo, D. *80n*
- Banfi, A. *177n*
Barberi Squarotti, G. *79n*
Barilli, R. *176n, 178n*
Baroni, G. *102 e n, 106 e n, 107n, 111, 112n*
Baudelaire, C. *78 e n, 86n, 128*
Bellio, A. *102n*
Benveniste, È. *11, 186 e n*
Bigongiari, P. *15 e n, 21 e n, 22n, 23, 33, 42 e n, 45, 46 e n, 119 e n, 171n*
Blasucci, L. *23n, 29n, 33n, 65n*
Bo, C. *80 e n, 81, 101 e n, 102n, 122n*
Bodei, R. *14 e n, 15 e n*
Boine, G. *17, 77n, 79 e n, 91n, 93n, 177*
Bologna, C. *190n, 191 e n*
Borgato, M.T. *52n*
- Camon, F. *82 e n*
Campana, A. *61n*
Campana, D. *78n, 152n*
Candela, E. *102n, 109n*
Capra, A. *63n*
Caproni, G. *11, 12 e n*
Cellerino, L. *49 e n*
Chiarini, P. *14 e n*
Coelsch-Foisner, S. *11n*
Colaiacono, C. *22 e n, 32n, 33, 34 e n, 37 e n, 43n, 44n, 57n*
Colangelo, S. *9 e n, 10, 13 e n, 181 e n*
Coletti, V. *85n*
- Comparini, A. *130n, 160n, 161 e n, 166n*
Culler, J. *11 e n*
Curi, F. *176n*
- Damiani, R. *61n*
Deleuze, G. *129*
Del Gatto, A. *15n, 26 e n, 32n, 39 e n, 60n*
D'Elia, A. *24 e n*
De Robertis, G. *33n, 77n*
Dewey, J. *183*
Di Meo, A. *52n*
D'Intino, F. *22n, 23n, 44n, 45 e n, 73n, 74n*
Di Ruzza, F. *49 e n*
Dolfi, A. *14n, 26 e n, 35n, 42, 43n, 44 e n, 141n, 174n*
Dondero, M. *26n*
- Eliot, T.S. *180 e n, 181, 185*
- Fallacara, L. *122n*
Felici, L. *39n*
Ferrucci, C. *42 e n, 48n*
Finzi, G. *98n*
Fontenelle, B. le Bovier de *66n*
Forni, G. *67n*
Frasca, D. *13 e n*
- Galimberti, C. *27n*
Galluzzi, P. *52n*
Gatto, A. *119 e n, 122n*
Giachery, E. *103n*
Giovanardi, S. *12*
Giovannetti, P. *11 e n*

- Giudici, G. 11, 12 e n
Giusti, S. 77n, 85 e n
Grignani, M.A. 13n
Gutia, I. 103n
Heidegger, M. 129
Hühn, P. 11n, 181 e n
Husserl, E. 50n, 71, 183
Jahier, P. 78n
Kant, I. 14n
Kiefer, J. 11n
Lacan, J. 129
Landi, P. 32n, 52n
Langella, G. 127n
Lisa, T. 176n, 177n
Lüderssen, C. 13n
Luzi, A. 122n
Macrì, O. 97 e n, 98, 99n, 102, 103n,
134n, 145n
Malagamba, A. 176 e n
Mallarmé, S. 113, 128
Melosi, L. 56 e n, 61n
Mengaldo, P.V. 35n
Montaigne, M. de 73n, 74n
Montale, E. 11, 20, 91n, 98, 100n, 103
e n, 135n, 140n, 162n, 164 e n,
178, 179 e n, 181, 184, 189n, 191
Montesano, G. 81n
Muller Zetzelman, E. 11n
Musarra, F. 33n, 99n, 102n, 107n
Muzzioli, F. 19, 10n, 187 e n
Nava, G. 130n
Negri, A. 52n
Newton, I. 29, 52, 71, 72
Noferi, A. 14n
Onofri, A. 77n
Ott, C. 10, 11 e n, 12n, 13n
Ovidio 58n
Padovani Soldini, A. 81n
Panicali, A. 136n, 162n
Panizza, G. 65n, 69n, 74 e n
Papini, M.C. 129 e n
Pascal, B. 73, 75 e n, 76n
Pavarini, S. 77n
Perli, A. 79 e n, 81n, 90n, 93 e n
Perolino, U. 176n, 188 e n
Piccini, D. 128n
Porena, M. 52n
Poulet, G. 50 e n, 51, 54 e n, 55n, 57n,
66n, 67n, 76n
Prellwitz, N. von 14 e n
Prete, A. 33n, 34 e n, 35n
Quintiliano 73n
Quiriconi, G. 9, 14 e n, 17n, 18 e n,
79n, 111n, 124n, 125 e n, 127 e n,
129n, 134n, 137n, 146n, 147n,
150n, 153n, 159n, 163n, 169n,
172n
Ramat, S. 156n, 157, 158 e n, 170n,
171n
Rigoni, M.A. 28n
Rimbaud, A. 126n
Rousseau, J.J. 55, 57n, 66, 67 e n
Rubik, M. 11n
Saccone, A. 102n
Salina Borrello, R. 112n, 113 e n
Santagata, M. 33n
Scarpati, C. 13n, 134n
Schiavulli, A. 176n, 187n
Sereni, V. 10, 12, 177 e n, 181, 188 e n
Severino, E. 39 e n
Shönert, J. 181 e n
Simonide 24, 25, 26
Soffici, A. 77n, 78n, 84n, 96n
Tassoni, L. 173, 174n
Tedesco, N. 115 e n, 117 e n
Testa, E. 12 e n, 13n, 15
Ungaretti, G. 37n, 47 e n, 89n, 98,
100n, 103 e n, 107n, 108n, 119, 143
e n, 184 e n

- Valéry, P. 113, 135n
Verdino, S. 126n, 129n, 132n, 133 e n,
155n, 160n, 163n, 167 e n
Verhaeren, É. 78n
Viti, A. 17 e n
Volta, S. 129n

Zaccaria, G. 39 e n, 46n
Zagarrio, G. 127n, 131n

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'*

SAGGI

- J. Santano Moreno • *De morfología y sintaxis españolas. Dos estudios interpretativos*
S. Ciccolone • *Lo standard tedesco in Alto Adige. L'orientamento alla norma dei tedescofoni sudtirolesi*
B. Delli Castelli • *Acronimi e altre forme di abbreviazione nel DDR-Deutsch*
L. Paesani • *Porta Bertati Da Ponte: Don Giovanni*
F. D'Ascenzo • *I fratelli Goncourt e l'Italia*
Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre) • A cura di M. Rubio Áquez e N. D'Antuono
Riscritture dell'Eden. Poesia, poetica e politica del giardino. Vol. VII • A cura di A. Mariani
C. Perta - S. Ciccolone - S. Canù • *Sopravvivenze linguistiche arbëreshe a Villa Badessa*
Culture del Mediterraneo. Radici, contatti, dinamiche • A cura di E. Fazzini
Ricerca drammaturgica, letterature e culture moderne • A cura di L. Paesani
Riscritture dell'Eden. Il ruolo del giardino nei discorsi dell'immaginario. Vol. VIII • A cura di A. Mariani
Orizzonti mediterranei e oltre. Prospettive inglesi e angloamericane • A cura di L. Marchetti e C. Martinez
M. Russo • *Iosif Brodskij. Saggi di letture intertestuali*
Contatto interlinguistico fra presente e passato • A cura di C. Consani
Ricerche e prospettive di Teatro e Musica. Linguaggi artistici, società e nuove tecnologie.
Quaderni del Master in Teoria e Pratica di Teatro e Musica • A cura di E. Fazzini e G. Grimaldi
Il paesaggio americano e le sue rappresentazioni nel discorso letterario • A cura di C. Martinez
D. Allocca • *BerlinoGrafic: letteratura nomade e spazi urbani. I percorsi di Emine Sevgi Özdamar e Terézia Mora*
K. de Abreu Chulata • *Il traduttore. Mito e (de)costruzione di una identità*
La prose française et l'espace • Sous la direction de F. D'Ascenzo
Aspetti della variazione linguistica. Discorso, sistema, repertori • A cura di C. Consani
Incontri fra Russia e Italia. Lingua, letteratura, cultura • A cura di G. Moracci
L'amicizia nel Medioevo germanico. Studi in onore di Elisabetta Fazzini • A cura di E. Cianci
F. Razzi • *Letteratura americana e Rinascimento italiano. Dal mito storico al discorso letterario, 1776-1862*
Il decennio delle antologie (1941-1951). Repertori letterari e logiche editoriali • A cura di A. Antonello e N. Paladin

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <https://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare anche informazioni dettagliate sui volumi sopra citati: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono proposte diverse pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati online.