

Rivista STUDIUM Ricerca
(Sezione on-line di Letteratura)
Anno 117 – lug./ago. 2021 – n. 4

Luce e letteratura

A cura di Francesca Romana de' Angelis
e Fabio Pierangeli

STUDIUM

Rivista bimestrale

DIRETTORE EMERITO: Franco Casavola

COMITATO DI DIREZIONE: Francesco Bonini (*Università LUMSA, Roma*), Matteo Negro (*Università di Catania*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*)

COORDINATORI DI STUDIUM RICERCA, LETTERATURA (SEZIONE ON-LINE): Emilia Di Rocco (*Sapienza, Università di Roma*), Giuseppe Leonelli (*Università Roma Tre*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*)

CAPOREDATTORE: Anna Augusta Aglitti

COMITATO DI REDAZIONE: Fabrizio Grasso, Irene Montori, Giovanni Zucchelli

Abbonamento 2021 € 72,00 / estero € 120,00 / sostenitore € 156,00

Un fascicolo € 16,00. L'abbonamento decorre dal 1° gennaio.
e-mail: rivista@edizionistudium.it Tutti i diritti riservati.

Gli articoli della Rivista sono sottoposti a doppio referaggio cieco. La documentazione resta agli atti. Per consulenze specifiche ci si avvarrà anche di professori esterni al Consiglio scientifico. Agli autori è richiesto di inviare, insieme all'articolo, un breve sunto in italiano e in inglese.

Edizioni Studium S.R.L.

COMITATO EDITORIALE

Direttore: Giuseppe Bertagna (*Università di Bergamo*)

Componenti: Mario Belardinelli (*Università Roma Tre, Roma*), Maria Bocci (*Università Cattolica del S. Cuore*), Ezio Bolis (*Facoltà teologica, Milano*), Massimo Borghesi (*Università di Perugia*), Giovanni Ferri (*Università LUMSA, Roma*), Angelo Maffeis (*Facoltà teologica, Milano*), Francesco Magni (*Università di Bergamo*), Gian Enrico Manzoni (*Università Cattolica, Brescia*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*), Angelo Rinella (*Università LUMSA, Roma*), Giacomo Scanzi (*Giornale di Brescia*).

CONSIGLIERE DELEGATO ALLA GESTIONE EDITORIALE: Roberto Donadoni

REDAZIONE: Simone Bocchetta

UFFICIO COMMERCIALE: Antonio Valletta

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Edizioni Studium s.r.l., via Crescenzo, 25 - 00193 Roma

Tel. 06.6865846 / 6875456, c.c. post. 834010

Sito: www.edizionistudium.it

Sezione monografica

Luce e letteratura

A cura di Francesca Romana de' Angelis e Fabio Pierangeli

Sommari | Abstract 7

Introduzione. *Fare luce* di Francesca Romana de' Angelis 17

- | | | |
|------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. | Nicola Longo, <i>Luce nel Canzoniere di Petrarca</i> | 21 |
| II. | Daniela De Liso, <i>Luce e oscurità nella poesia di Michelangelo</i> | 53 |
| III. | Irene Montori, <i>Retorica della luce e poetica della meraviglia nel Mondo creato di Tasso</i> | 81 |
| IV. | Elisabetta Marino, <i>Frankenstein or the Modern Prometheus di Mary Shelley: uno studio sulla luce</i> | 101 |
| V. | Francesco Sorrenti, <i>La morte della luce nella poesia di Sergio Corazzini</i> | 117 |
| VI. | Lorenzo Marchese, <i>Primo Levi: luci e ombre</i> | 137 |
| VII. | Francesca Medaglia, <i>La luce come riflessione metaletteraria in Del Giudice e Borges</i> | 176 |

Sezione miscellanea

- | | | |
|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| VIII. | Itala Tambasco, « <i>La solitudine della vita</i> ». Buzzati e l'immortalità del dolore | 202 |
|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|

- IX. Alberto Fraccacreta, *La discesa agli inferi in Eros e Priapo e in altri luoghi della prosa gaddiana* 223

Interventi critici

- X. Manuele Marinoni. *Le carte di Eugenio Montale negli archivi italiani*, a cura di Gianfranca Lavezzi 242
- XI. Marco Camerini. *Quando a vincere è la poesia... Poeta cileno di Alejandro Zambra* 254
- XII. Fabio Pierangeli. *Ricordo di un Maestro, Giorgio Bàrberi Squarotti* 260

A questo numero hanno collaborato:

NICOLA LONGO è professore ordinario di Letteratura italiana all'Università Tor Vergata di Roma.

DANIELA DE LISO è professore di Letteratura italiana all'Università degli Studi di Napoli "Federico II".

IRENE MONTORI ha conseguito il dottorato di ricerca in Letterature di lingua inglese alla Sapienza, Università di Roma.

ELISABETTA MARINO è professore associato di Letteratura inglese all'Università Tor Vergata di Roma.

FRANCESCO SORRENTI ha conseguito il dottorato di ricerca in Letteratura italiana all'Università degli Studi di Genova.

LORENZO MARCHESE è assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi dell'Aquila.

FRANCESCA MEDAGLIA è ricercatore in Critica Letteraria e Letterature Compareate alla Sapienza, Università di Roma.

ITALA TAMBASCO è docente di Didattica della Letteratura Italiana, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli studi di Foggia.

ALBERTO FRACCACRETA è assegnista presso l'Università Carlo Bo di Urbino.

MANUELE MARINONI ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia e Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Firenze.

MARCO CAMERINI è critico letterario e saggista.

FABIO PIERANGELI è professore associato di Letteratura italiana all'Università Tor Vergata di Roma.

Sommari | Abstract

Nicola Longo, *Luce nel Canzoniere di Petrarca*

Lo scritto intende esaminare in che modo si presenta nel *Canzoniere* di Petrarca l'uso del termine *luce*, in quanto esso risulta esemplare dell'organizzazione retorica dei testi petrarcheschi. Come si è cercato di dimostrare, la parola assume volta a volta modalità stilistiche diverse. In alcuni contesti esso ha la funzione di metafora (in questo caso il termine sostitutivo varia da caso a caso); altre volte assume un valore simbolico che può rinviare alla luminosità degli occhi di madonna o alla sua stessa presenza; altre volte ancora *luce* è attributo, qualità e proprietà specifica dell'essere della donna amata; o si identifica totalmente con lei, con l'energia della sua anima. In casi più rari il termine si identifica con la presenza di Dio, secondo un'antica formula inscindibile che rinvia alla *luce divina*. Altre occorrenze vedono il termine usato semplicemente con valore verbale. In fine la parola può indicare, sia pure in un contesto paradossale, la luce della luna che dà luminosità al sole.

Nella seconda parte dell'opera la parola *luce*, con la morte di Laura, si sposta a metafora o attributo della Vergine Maria, senza perdere, tuttavia, il rinvio alla luminosità che Laura portava e continua a portare con sé. Nell'insieme, la ricchezza semantica del termine si dimostra un'ottima chiave per entrare nell'organizzazione della scrittura del *Canzoniere*.

The paper will analyse how the word *light* is used in Petrarch's *Canzoniere*, and it shows the rhetorical structure of Petrarch's texts. The paper tries to demonstrate how the word assumes different roles each time. In some contexts the word *light* is a metaphor (here the alternative word changes every time). Sometimes it assumes a symbolic value

which can refer to the brightness of Virgin Mary's eyes or to Her presence. In other contexts, the word *light* is attribute, quality and specific property of being a loved woman. Or the *light* identifies itself totally with Her, with the energy of Her soul. The word rarely refers to the presence of God, following the tradition which refers to *divine light*. It can also have a simple verbal value. Lastly, the word can indicate – in a paradoxical context – the moon's light which lights up the sun. In the second part of the *Canzoniere*, the word *light*, after Laura's death, becomes metaphor or attribute of the Virgin Mary without losing the reference to the brightness which Laura used to bring (and still bring with herself). The semantic abundance of this word demonstrates to work as one of the best ways to understand the writing process of the *Canzoniere*.

Daniela De Liso, *Luce e oscurità nella poesia di Michelangelo*

Le Rime di Michelangelo Buonarroti sono state di recente oggetto di rinnovato interesse filologico e critico. L'oscurità dei versi, la lingua difficile, il carattere ineludibile di opus imperfectum hanno ostacolato a lungo il successo di pubblico della scrittura michelangiolesca ed indotto la critica a risolvere abbastanza spesso l'espressione lirica in un'immagine di subordinazione rispetto alla creazione artistica tout court. Il saggio intende proporre, affrancandosi da ogni pregiudiziale idea di subalternità della lirica rispetto all'arte, l'idea della luce nell'opera in versi di un artista straordinario, che usò la pagina bianca come la tela e il blocco di marmo, nell'inesausta ambizione di farne capolavori.

Michelangelo Buonarroti's *Rime* have recently been the subject of renewed philological and critical interest. The obscurity of the lines, the difficult language, the unavoidable character of *opus imperfectum* have long hindered the public success of Michelangelo's writing and induced critics to resolve the lyrical expression quite often in an image

of subordination to the artistic creation tout court. The essay intends to propose, freeing itself from any prejudicial idea of the subordination of lyric to art, the idea of light in the work in verse of an extraordinary artist, who used the blank page as the canvas and the block of marble, in the inexhaustible ambition to make them masterpieces.

Irene Montori, *Retorica della luce e poetica della meraviglia nel Mondo creato di Tasso*

L'immagine del *Deus artifex* e l'analogia con il poeta è un *topos* che riveste grande importanza nelle riflessioni teoriche e nelle produzioni letterarie cinquecentesche. Se nel *Mondo creato* di Tasso appare spesso la relazione metaforica tra l'*Artifex mundi* – in quanto fabbro, architetto, pittore, vasaio, scultore – e il poeta, l'itinerario creativo del poema è anch'esso il riflesso della dinamica irradiante e digradante della luce creatrice di Dio sul mondo. Il saggio intende indagare il processo irradiante della creazione artistica nel *Mondo creato* non soltanto sul piano del significante, bensì anche sul piano del significato che investe l'intento del poeta, ossia la meraviglia.

The figure of *Deus artifex* and the analogy with the poet is a motif that becomes of great importance in sixteenth-century literary commentaries and works. In *The Creation of the World* by Tasso, the analogy between the *Artifex mundi* – who is maker, architect, painter, sculptor – and the poet is so profound that the artistic process of the poem reflects the irradiating dynamics of the divine creative power on the world. The essay focuses on iteration in all its forms as the dominant rhetorical figure in Tasso's work on creation, but also as the mechanism that describes the concept of *meraviglia*.

Elisabetta Marino, *Frankenstein or the Modern Prometheus di Mary Shelley: uno studio sulla luce*

Questo saggio si propone di indagare la singolare presenza del campo semantico della luce in *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Come si avrà modo di osservare, Mary Shelley attinse a dibattiti scientifici dell'epoca (cui è riservato il primo paragrafo di questo studio), intrecciando le nozioni che aveva appreso con citazioni letterarie e passi biblici.

This essay sets out to investigate the remarkably present theme of light in *Frankenstein or the Modern Prometheus*. As will be shown, Mary Shelley drew on the scientific debates of her times (the first paragraph of this paper is devoted to them), while quoting both the Bible and other literary sources.

Francesco Sorrenti, *La morte della luce nella poesia di Sergio Corazzini*

Il saggio propone una riflessione sul rapporto che Sergio Corazzini, nel corso della sua produzione, ha costruito con la luce e con le sue manifestazioni. Elementi marcati e ripetuti, a discapito di quello che potrebbe far pensare, in un primo momento, l'adesione al Crepuscolarismo, tanto che il poeta si è guadagnato l'epiteto di "poeta auro-rale" e di "poeta delle albe": un *unicum*, rispetto alla luce soffusa e sommessa delle ambientazioni crepuscolari. Ma, come si nota da alcuni passaggi e da ricorrenti *topoi*, la luce, seppur presente, subisce una progressiva riduzione del suo potere mistico e sacrale, compromettendo irrimediabilmente la realtà circostante al poeta. Questo depotenziamento può essere ricondotto alle coeve scoperte scientifiche in campo fisico e ottico, nonché al trionfo dell'illuminazione artificiale, come denotano molti componimenti incentrati su fanali e lampioni, che fa maturare in Corazzini, in un *fil rouge* che deriva da Bau-

delaire e dai post-simbolisti francesi, l'ideale del poeta *déraciné*. Questa visione distorta della realtà si evince anche da alcune ricorrenze cromatiche tipiche della poesia corazziniana, legate idealmente alla teoria dei colori di Goethe, e dall'adesione, più o meno marcata, alla cosiddetta "poesia liberty".

This paper investigates the relationship that Sergio Corazzini, in his production, built with light and its manifestation. These are marked and frequent elements, despite what might suggest, at first, the adherence to Crepuscularism, such that the poet earned the epithet of "auroral poet" and "sunrise poet": an *unicum*, compared to suffused and soft lit, crepuscular settings. But, as seen by some references and recurring commonplaces, the light, although present, undergoes a progressive reduction of its mystical and sacral power, irreparably compromising the reality surrounding the poet. This weakening can be connected to contemporary scientific discoveries in physics and optics, as well as the spread of artificial lighting, as many poems on street lights denote, which matures in Corazzini, following a common thread which derives from Charles Baudelaire and French post-symbolists, the model of *déraciné* poet. This distorted view of reality is also evident from some chromatic recurrences, characteristic of Corazzini's poetry, which are related to Goethe's theory of colours, and from the adhesion, more or less marked, to the so-called "liberty poetry".

Lorenzo Marchese, *Primo Levi: luci e ombre*

L'articolo offre una ricognizione di tutte le occorrenze degli elementi di luce e buio nell'opera di Primo Levi pubblicata in vita dall'autore. Dopo un'introduzione metodologica, in cui si illustrano presupposti e scopi di questa ricerca allo stato iniziale, si procede con la rassegna, ordinata secondo i tre macro-generi di scrittura di Levi: poesia, nar-

rativa, saggistica. Il paragrafo conclusivo censisce le occorrenze significative dell'elemento "grigio" nei testi precedenti ai *Sommersi e i salvati*, per individuare una possibile genealogia della nota nozione leviana "zona grigia" e dell'uso di questo colore come attributo di ambiguità morale.

The article lists the significant occurrences of the twofold element of light and darkness in Primo Levi's published works. After a methodological introduction, which highlights premises and purposes of this starting research, the article provides an overview following an order by literary genre: poetry, narrative, essay writing. The last chapter lists the relevant occurrences of the "gray" colour in the edited books before *I Sommersi e I salvati*, in order to identify a possible birthplace of the well-known notion "gray zone" and to detect Levi's earlier use of the gray colour as an attribute of moral ambiguity.

Francesca Medaglia, *La luce come riflessione metaletteraria in Del Giudice e Borges*

Questo contributo focalizza l'attenzione sul tema della luce come forma di riflessione e conoscenza con particolare riferimento a due autori della modernità letteraria: in particolare, si confronterà il modo in cui la luce prende corpo all'interno di *In questa luce* di D. Del Giudice e dell'*Aleph* di J.L. Borges. In queste due opere, seppur profondamente diverse tra loro, i due autori sembrano porre al centro del loro scritto la presenza della luce come fonte di conoscenza, ma anche di ispirazione letteraria. La luce diviene, dunque, per entrambi gli autori l'elemento da cui parte la fluidità dello *storytelling* che caratterizza, seppur in modo differente, le due opere. Di conseguenza, si andranno ad analizzare i collegamenti tra la luce e la scrittura in Del Giudice e tra la luce e l'autorialità in Borges, come manifestazione di nuove strutture narrative.

This essay aims to analyse the theme of light as a form of reflection and knowledge with particular reference to two authors of literary modernity: in particular, I will compare the way in which light takes shape within *In questa luce* by D. Del Giudice and *Aleph* by J.L. Borges. In these two books, although profoundly different from each other, the two authors seem to place at the centre of their writing the presence of light as a source of knowledge, but also of literary inspiration. Light therefore becomes for both authors the element from which the fluidity of the storytelling that characterizes the two works, albeit in a different way, starts. Consequently, I will take into account the links between light and writing in Del Giudice and between light and authorship in Borges, as a manifestation of new narrative structures.

Itala Tambasco, «*La solitudine della vita*». *Buzzati e l'immortalità del dolore*

Lo scenario privilegiato per l'ambientazione della contemporanea idea del male – lontana dalla prefigurazione dantesca del gigantesco imbuto rovesciato – somiglia sempre più alla kafkiana deplorazione delle nostre città e della nostra vita. L'incapacità di partecipare al dolore altrui è senza dubbio l'aspetto più immorale dell'Ade moderno. Chiusi tra le mura domestiche, gli uomini sfiorano inconsapevolmente le tragedie degli altri, esse si fondono con i drammi personali in una dimensione temporale, quella della contemporaneità degli eventi che è meglio identificabile con il concetto junghiano di sincronicità, costantemente sullo sfondo dei suoi racconti (*Il Logorio, La Frana, Viaggio agli inferni del secolo, ...*) della sua cronaca e persino della sua pittura.

The privileged background for the setting of the contemporary idea of evil – far from Dante's prefiguration of the gigantic inverted funnel – increasingly resembles the Kafkaesque desolation of our cities and

our lives. The inability to participate in the pain of others is undoubtedly the most immoral aspect of modern Hades. Closed within the domestic walls, men unconsciously touch other men's tragedies, they merge with personal dramas in a temporal dimension, that of the contemporaneity of events that is best identifiable with the Jungian concept of synchronicity, which is constantly in the background of his tales (*Il Logorio*, *La Frana*, *Viaggio agli inferni del secolo*, ...), of his chronicle and even of his paintings.

Alberto Fraccacreta, *La discesa agli inferi in Eros e Priapo e in altri luoghi della prosa gaddiana*

La discesa agli inferi è un motivo ricorrente di molta letteratura contemporanea, in versi e in prosa. Nelle diverse versioni del riuso si notano due elementi strutturali dominanti: il simbolo e la metonimia-metafora. Se il simbolo è strettamente legato all'io lirico, a un luogo presente (il riemergere degli inferi nella contemporaneità) e a una ripresa diretta, la metafora tende a rilevare la contingenza storica, riassumendo il luogo dei morti e configurandosi come ripresa indiretta del τόπος. In *Eros e Priapo*, *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* e in *La cognizione del dolore* Carlo Emilio Gadda, raccontando scopertamente o mimeticamente il ventennio fascista, lo descrive *come* una discesa agli inferi, ossia attua un parallelo metaforico tra quel preciso momento storico e il buio acherontico narrato da Virgilio e da altri autori classici. Nondimeno, nella premessa all'edizione del 1967 di *Eros e Priapo* e nel primo capitolo della seconda parte della *Cognizione* emerge anche il simbolismo della catabasi: in termini di critica narratologica à la Genette, nel caso del τόπος metaforico si ravvisa un *trasferimento esplicativo*, ovvero un parallelo teso a spiegare il tempo storico che si sta vivendo; quando, invece, si tratta del simbolo pare più evidente un *riconoscimento interpretativo*, ossia una figura che descriva la persona o il personaggio.

Catabasis is a recurring motif in much contemporary literature, in verse and prose. In the different versions of the reuse, two dominant structural elements can be seen: symbol and metonymy-metaphor. If the symbol is closely linked to the subject, to a present place (the re-emergence of the underworld in the contemporary world) and to a direct revival, the metaphor tends to detect the historical contingency, exhuming the deads' place and taking the form of an indirect revival of the τόπος. In *Eros e Priapo*, *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* and *La cognizione del dolore*, Carlo Emilio Gadda, openly or mimetically recounting the fascist twenty years, describes it *like* a catabasis, that is, it implements a metaphorical parallel between that precise historical moment and acherontic darkness narrated by Virgil and other classical authors. Nonetheless, in the introduction to the *Eros e Priapo*'s 1967 edition and in the first chapter of the second part of *La cognizione del dolore*, the catabasis' symbolism also emerges: in terms of narratological criticism *à la* Genette, in the case of the metaphorical τόπος we recognize an *explanatory transfer*, that is a parallel aimed at explaining the historical time we are living in; when, instead, it is a question of the symbol, an *interpretative recognition* seems more evident, that is a figure that describes the person or character.

Sezione monografica
Luce e letteratura
A cura di Francesca Romana de' Angelis e
Fabio Pierangeli

Fare luce

di *Francesca Romana de' Angelis*

Quando decidemmo di dar vita al progetto “Le belle parole”, per contrastare l’uso sempre più diffuso di parole ostili, violente, divisive e lasciare spazio a parole capaci di unire, confortare, scaldare il cuore, pensammo subito a “Luce”. Per partire dall’inizio: nascere è “venire alla luce”.

Ogni libro è una straordinaria avventura e *Luce* non è stato da meno. Perché eravamo in tanti, diversi per età – dai 9 ai 90 anni – formazione, mestiere, esperienze, competenze e perché nel raccontarci quella parola scoprimmo tante cose che non sapevamo. Luce, come scrive nel contributo che è l’esordio del volume il grande studioso della nostra lingua Luca Serianni, appartiene a una famiglia importante: «Le parole che hanno la stessa radice di *luce* rappresentano una costellazione abbastanza fitta, non solo come numero ma anche come frequenza d’uso». E questa sensazione di cielo carico di stelle si ha anche se pensiamo a parole sorelle: bagliore, chiarore, raggio, sflogorio, splendore e così via. Un’esuberanza che rimanda a una centralità.

A incremento e completamento del primo *Luce* con la sua vocazione narrativa dove gli autori, percorrendo le strade del mestiere o guardando i giorni della vita, hanno scelto per i loro contributi la forma di ricordi, testimonianze, appunti, riflessioni esce adesso, grazie all’impegno e alla passione di Fabio Pierangeli, questa “seconda” *Luce* dove la parola protagonista viene declinata nella forma del saggio. Perché luce è anche “fare luce” cioè entrare, svelare, scoprire. Un affascinante viaggio

dentro tante pagine della letteratura dal Trecento ai giorni nostri: la luce come metafora della passione amorosa e della donna amata nel Petrarca di Nicola Longo; l'idea del poeta-creatore nel Tasso di Irene Montori; l'affievolirsi del contrasto tra luce e buio in Corazzini di Francesco Sorrenti; le luci accese negli "inferni" urbani di tanta letteratura novecentesca nel Buzzati di Itala Tambasco; la convivenza di luce e buio nei linguaggi che si intersecano in Michelangelo di Daniela De Liso e in Primo Levi di Lorenzo Marchese; le atmosfere "tetre e sinistre" di Frankenstein di Elisabetta Marino; la luce come fonte di conoscenza in Del Giudice e Borges di Francesca Medaglia; il sole di Klara nell'ultimo romanzo di K. Ishiguro di Marco Camerini.

«La parola ha preceduto la luce e non viceversa: *Fiat lux* e la luce fu» scriveva Gesualdo Bufalino richiamandosi alla parola divina che la crea (Genesi 1,3). Dall'Antico al Nuovo Testamento la luce si identifica con la Parola e quindi con Dio: «Io sono la luce del mondo, chi segue me non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita» (Giovanni 8, 12). Elemento essenziale dell'esistenza la luce, che ha catturato l'attenzione degli uomini fin dalle origini, è nel tempo divinità, simbolo, metafora, fonte e percorso di conoscenza. È stato necessario l'infinito interrogarsi di filosofi e di scienziati perché si arrivasse a comprenderne la natura fisica e le proprietà. Così Galilei nell'agosto del 1660 scriveva a un amico: «Io mi era tenuto tanto inhabile a poter penetrare che cosa sia il lume, che mi sarei esibito a stare in carcere in pane e acqua tutta la mia vita, purché io fussi assicurato di conseguire una da me tanto disperata cognizione». Un paradosso che spiegava bene la difficoltà o meglio l'apparente insolubilità del problema. Ci vorranno ancora tre secoli per passare dalla percezione alla comprensione della luce. Dobbiamo

arrivare a quella che i fisici definiscono la rivoluzione novecentesca della meccanica quantistica per capire che la luce è un'entità dalla duplice natura di onda e di corpuscolo.

Anche per gli artisti come per gli uomini di scienza la luce rappresentò una conquista. La pittura, secondo il racconto di Plinio il Vecchio, fu inventata da una fanciulla che alla partenza dell'amato volle fissare le linee del suo volto «alla luce di una lanterna». Amore, nostalgia, luce, ombra, ricordo sono gli ingredienti che, secondo questo bellissimo mito, diedero vita all'arte della pittura. Fu lunga e difficile la strada per acquisire una sequenza di tecniche in grado di esprimere con pienezza la potenza espressiva di riflessi, contrasti, ombreggiature, chiari-scuri, variazioni cromatiche. Talento e mestiere dei tanti "pittori della luce" che da metà Quattrocento scoprirono come realizzare immagini capaci di emozionare nella loro vibrante luminosità. Si arriva così agli Impressionisti che escono dal chiuso degli studi per dipingere *en plain air*: bagliori incolori, tremolii, toni scolorati, trasparenze, riflessi. L'incanto di una tavolozza che catturava tutta la luce del mondo. Così Matisse poteva finalmente sognare una pittura immersa in uno spazio «in cui non si sentono i muri più di quanto i pesci sentano il mare». Uno spazio fatto dello splendore della luce e della profondità dell'ombra. Nell'arte, come nella vita.

Diverso il caso di poeti e narratori che della luce scoprirono presto tutto il potere seduttivo ed evocativo. Stati d'animo, emozioni, sentimenti che si rivelano al chiarore dell'alba come attese, desideri, sogni o alla luminosità calante del tramonto che spesso è nostalgia, polvere dei giorni, congedo. Il "fiume di luce" nel trentesimo canto del Paradiso dantesco, "l'astro narrante" di Ariosto e Leopardi, il lago manzoniano con

«il tremolare e l'ondeggiar leggero della luna, che vi si specchiava da mezzo il cielo», le «stelle che splendevano [...] grandi e piccole, azzurre e iridescenti» di Pasternak, il sole che «ancora basso, scintillava lontano sul mare» nelle avventure di Stevenson. E gli esempi potrebbero continuare all'infinito.

Se la natura tenue e impalpabile rese difficile agli uomini comprendere cosa fosse davvero la luce, è proprio la sua immaterialità a donarle significati e suggestioni. Perché la luce permette di vedere ma non si lascia vedere ed è impossibile separarla da ciò che illumina. È proprio per il suo essere rivolta verso l'altrove, la sua magica prossimità, che viene associata al sentimento d'amore. «Ci sono due modi di diffondere luce: essere la candela oppure lo specchio che la riflette» scriveva Edith Warton. Un invito a essere luce nella pienezza della luce, che è sogno di conoscenza e di vita.

Francesca Romana de' Angelis

I. *Luce nel Canzoniere di Petrarca*¹

di Nicola Longo

Hac luce lux illa subtracta est
Questa luce (Laura) fu sottratta a quella luce (sole)
(*Foglio di guardia del codice virgiliano di Petrarca*)

Dalla *Bibbia* discende la considerazione della *luce* come rappresentazione della vita, della salvezza, della felicità che Dio stesso concede alle sue creature.

Probabilmente è da qui che deriva il valore che la presenza della *luce* assume nei versi del *Canzoniere*.

La questione metodologica di fondo, nella ricerca di tale presenza in questo archetipo fondamentale della poesia italiana, consiste nel considerare se c'è o meno una differenza fra valore simbolico e valore metaforico del termine nell'uso petrarchesco. Forse non esiste un'unica soluzione, perché ogni testo adopera il termine attribuendogli un valore diverso.

1. *Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro* (RVF, xiv, 8)

Attraversando le pagine del *Canzoniere* di Petrarca, alla ricerca delle occorrenze del termine *luce*, il primo testo in cui esso appare è la seguente ballata grande, composta di una sola strofe.

¹ Il testo petrarchesco si cita dalla seguente edizione: F. Petrarca, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996.

Con una ripresa, due mutazioni e una volta (*Commento* di Raffaele Manica). Forse si tratta di una poesia scritta per commiato prima di un allontanamento (*Commento* di Marco Santagata).

Occhi miei lassi, mentre ch'io vi giro
nel bel viso di quella che v'à morti,
pregovi siate accorti,
ché già vi sfida Amore, ond'io sospiro.

Morte pò chiuder sola a' miei pensieri
l'amoroso camin che gli conduce
al dolce porto de la lor salute;
ma puossi a voi celar la vostra luce
per meno oggetto, perché meno interi
siete formati, et di minor virtute.
Però, dolenti, anzi che sian venute
l'ore del pianto, che son già vicine,
prendete or a la fine
breve conforto a sí lungo martiro.

Il testo comincia con un appellativo ai propri occhi (stanchi di volgersi a guardare colei che li ha spenti) perché stiano attenti alla minaccia di Amore che fa sospirare il poeta.

Solo la morte – egli dice – può interrompere il cammino del mio pensiero che conduce al dolce porto della salvezza; mentre voi occhi, che siete meno perfetti e avete meno vigore, potete vedere la *luce* anche per qualcosa di non importante.

In questo caso il lemma *luce* si riferisce alla potenzialità dello sguardo che, grazie alla *luce*, è in grado di esaminare la realtà senza giudicare il valore di ciò che gli appare davanti.

Perciò, (voi occhi) afflitti, continua il poeta, prima che arrivi il tempo di piangere, che è vicino, confortatevi ora almeno un poco, del prossimo lungo dolore che vi aspetta.

2. *Quand'io son tutto vòlto in quella parte* (RVF, xviii, 2.3.6.7)

Il testo che vedremo ora contiene la parola *luce* non solo ripetuta per quattro volte ma anche situata in posizione forte, cioè in rima, e per di più attraverso rime equivocate (cioè con quattro significati diversi). Si tratta del seguente sonetto:

Quand'io son tutto vòlto in quella parte
ove 'l bel viso di madonna luce,
et m'è rimasa nel pensier la luce
che m'arde et strugge dentro a parte a parte,

i' che temo del cor che mi si parte,
et veggio presso il fin de la mia luce,
vommene in guisa d'orbo, senza luce,
che non sa ove si vada et pur si parte.

Così davanti ai colpi de la morte
fuggo: ma non sí ratto che 'l desio
meco non venga come venir sòle.

Tacito vo, ché le parole morte
farian pianger la gente; et i' desio
che le lagrime mie si spargan sole.

Nel secondo verso il termine *luce* ha la funzione di verbo: il viso di Laura splende, emana una luminosità («il viso di madonna *luce*» v. 2) che rimane nella memoria del poeta alimentando la *luce* del sentimento d'amore ardente che tormenta tutta l'anima sua. In questa seconda occorrenza il termine svolge una funzione metaforica della stessa passione amorosa.

Ho paura che il cuore mi si spezzi, continua il poeta, e vedo vicina la fine dell'esistenza (qui *luce* è semplicemente metafora della parola *vita*), per cui io cammino, come un cieco, privo di *luce*, che non sa dove vada eppure si allontana. Il termine è adoperato nella sua accezione propria, indicando ciò che permette agli occhi di vedere la realtà.

Come si può notare, le due prime quartine sono costruite intorno alle possibili varianti semantiche del lemma, il che non solo evidenzia l'abilità retorica del compositore ma esalta la ricchezza dei significati della parola e ne giustifica la possibilità di scriverne, e di ritrovarlo, attraversando tutta la tradizione letteraria italiana.

3. *Poco era ad appressarsi agli occhi miei* (RVF, li, 2)

Bisogna dire che l'accezione prevalente del termine *luce* nell'uso del *Canzoniere* è quello di sinonimo metaforico dell'amata Laura. Così si legge nel sonetto seguente:

Poco era ad appressarsi agli occhi miei
la luce che da lunge gli abbarbaglia,
che, come vide lei cangiar Thesaglia,
così cangiato ogni mia forma avrei.

Et s'io non posso transformarmi in lei
piú ch'í' mi sia (non ch'a mercé mi vaglia),
di qual pietra piú rigida si 'ntaglia
pensoso ne la vista oggi sarei,

o di diamante, o d'un bel marmo bianco,
per la paura forse, o d'un díaspro,
pregiato poi dal vulgo avaro et sciocco;
et sarei fuor del grave giogo et aspro,
per cui í' ò invidia di quel vecchio stanco
che fa con le sue spalle ombra a Marroccho.

L'effetto della straordinaria *luminosità* della donna è quello di abbagliare da lontano gli occhi dell'amante; sicché, all'avvicinarsi di lei, a lui potrebbe accadere di assumere un'altra forma, come è successo, per dono degli dei, a Dafne, trasformata in alloro per essere sottratta ad Apollo che manifestava il desiderio di possederla. In questo caso *luce* s'identifica con la persona stessa di Laura (non solo con lo sguardo dei suoi occhi, come accade in altre situazioni), Per di più questa improvvisa illuminazione dell'amata, potrebbe essere causa di una vera e propria metamorfosi dell'amante.

Infatti, nei versi seguenti il poeta precisa come, non potendo diventare una stessa persona con l'amata (anche se ciò non sarebbe stato sufficiente perché ella ne avesse pietà), in virtù di quella speciale *luce* che da lei si effonde, egli potrebbe cambiare forma, diventare immobile e pensoso, nella sua contemplazione, come una statua scolpita in bianco marmo (sbiancare di paura) o in prezioso quarzo («díaspro» v. 10) e così, finalmente, sarebbe libero dal peso enorme della dipendenza amorosa, tanto pesante da produrre invidia verso il fardello che Atlante porta sulle spalle.

4. *Una donna più bella assai che 'l sole* (RVF, cxix, 72)

La canzone cxix è composta per celebrare l'incoronazione poetica avvenuta in Campidoglio l'8 aprile 1341. Sicché la donna di cui si parla nel primo verso («Una donna più bella assai che 'l sole» v. 1) «più *lucente*» (v. 2) del sole e antica come lo stesso sole, è la Gloria che -dice il poeta – «mi trasse alla sua schiera» (v. 4).

Il seguente testo è la quinta strofe della canzone:

I' volea dir: - Quest'è impossibil cosa -;	61
quand'ella: – Or mira – et leva' gli occhi un poco	
in più riposto loco –	
donna ch'a pochi si mostrò già mai. –	
Ratto inchinai la fronte vergognosa,	65
sentendo novo dentro maggior foco;	
et ella il prese in gioco,	
dicendo: – I' veggio ben dove tu stai.	
Sí come 'l sol con suoi possenti rai	
fa sùbito sparire ogni altra stella,	70
cosí par or men bella	
la vista mia cui maggiore luce preme.	
Ma io però da' miei non ti diparto,	
ché questa et me d'un seme,	
lei davanti et me poi, produsse un parto. –	75

Ebbene la parola *luce*, del v. 72, in questo caso, ritorna quale metafora della Virtù. La personificazione femminile della Gloria, poco sopra, aveva esortato il poeta a guardare più in alto per scoprire come, in un luogo più nascosto, ci sia un'altra donna che subito suscita in lui un calore maggiore di quello prodotto alla vista della Gloria stessa. Sicché questa continua il suo

parlare chiarendo in che modo la seconda apparizione faccia sembrare meno bella la vista di lei, come il sole fa scomparire ogni altra stella.

Tuttavia, la Gloria prosegue dicendo: io non ti allontano dai miei seguaci poiché questa (la Virtù) e io stessa siamo nate dallo stesso parto. La Gloria è, dunque, secondo il poeta, strettamente legata alla Virtù e ne è un conseguente riconoscimento.

La parola *luce* si adatta perfettamente alle due immagini, anche se con un'intensità diversa: sia la Gloria che la Virtù si manifestano sotto forma di *luce* e l'uso del termine svolge qui, ancora una volta, la sua funzione metaforica.

5. *In quella parte dove Amor mi sprona* (RVF, cxxvii, 90)

Situata fra *Chiare fresche e dolci acque* e *Italia mia benché parlar sia indarno*, questa canzone, forse composta nel 1344 a Parma (*Commento* di Giovanni Ponte), esprime la correlazione fra il passare delle stagioni e il divenire della vita di Laura lontana. Non solo, ma anche i vari fenomeni atmosferici suscitano nel poeta una correlazione con le figure dell'amata nel variare della sua esistenza.

Ad una ad una annoverar le stelle,	85
e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque,	
forse credea, quando in sí poca carta	
novo penser di ricontrar mi nacque	
in quante parti il fior de l'altre belle,	
stando in se stessa, à la sua luce sparta	90
a ciò che mai da lei non mi diparta:	
né farò io; et se pur talor fuggo,	
in cielo e'n terra m'ha rachiuto i passi,	

perch'agli occhi miei lassi
 sempre è presente, ond'io tutto mi struggo. 95
 Et così meco stassi,
 ch'altra non veggio mai, né veder bramo,
 né 'l nome d'altra né sospir' miei chiamo.

La settima strofe, che possiamo leggere sopra, precede il congedo e si apre con due *adynata* (contare le stelle e chiudere in un piccolo recipiente di vetro «tutte l'acque» v. 86) con i quali il poeta paragona il suo sforzo di dire usando poche parole («poca carta» v. 87), in quante parti «il fior dell'altre belle» (v. 89) abbia diffuso la sua *luce* (v. 90), senza perdere nulla del suo splendore.

Da notare che il primo verso, il primo proposito impossibile ad attuarsi (contare le stelle), si ritrova, con variante, sia nel *Canto notturno* leopardiano (v. 135) che nei versi dell'ungarettiano *Sereno* di *Allegoria*. Il secondo *adynaton* (nel *Commento* di Santagata) richiama un passo di Properzio (*Elegie*, II, 32, 49-51) in cui si legge: «tu prius et fluctus poteris siccare marinos / altaque mortali deligere astra manu / quam facere...» (tu potrai prima asciugare i flutti del mare e staccare dal cielo con mano mortale le alte stelle che fare....)².

² Si consideri che il cantore di Cynthia non era molto noto prima dell'Umanesimo tanto che, come dice Curtius (*Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1995, p. 149), «Dante non conosce Properzio». Bosco (*Petrarca*, Laterza, Bari 1961², p. 233) riferisce un giudizio di Carlo Calcaterra secondo cui Properzio sarebbe stato uno dei classici con cui Petrarca intendeva gareggiare con i *Trionfi*. Paratore (*Storia della letteratura*

Laura è indicata prima con una perifrasi, come colei che è la più bella di tutte; poi le si attribuisce una *luminosità* capace di diffondersi ovunque, pur rimanendo identica a se stessa.

Non, dunque, valore metaforico assume il lemma *luce* a lei riferito, quanto quello di attributo o, meglio, di vera qualità, proprietà del suo essere che le è tanto connaturato da non lasciare dietro di sé nulla, quando si manifesti in tante «parti», in modo che io – dice il poeta – non possa mai perderla di vista o allontanarmi da lei.

6. *D'ardente vertute ornata et calda* (RVF, cxlvi, 8)

Il sonetto contiene nei primi sei versi, in forma di anafora, subito dopo il primo vocativo, una serie di metafore che determinano un ritratto totalmente “letterario” della donna amata:

latina, Sansoni, Firenze 1962, p. 485) sempre a proposito di Properzio, scrive: «Nel sec. XIII la Francia già conosceva Properzio [...] in Francia lo conobbe Petrarca, e dalla Francia giunse ai nostri umanisti il codice *Neapolitanus*». Infatti, nel corso del Quattrocento alcuni hanno visto nei versi petrarcheschi echi della poesia elegiaca del poeta latino. Lorenzo de' Medici (N. Sapegno, *Petrarca. Lezioni e saggi*, a cura di G. Radin, introduzione di P. Stoppelli, Nino Aragno Editore, Torino 2004, p. 141) nello stile del poeta di Laura ritrova l'elegiaco latino; Bernardino Daniello afferma come l'onestà e la modestia di Petrarca sia superiore a quella di Properzio (*ibid.*, p. 178). Ariani (*Petrarca*, Salerno, Roma 1999, p. 293) scrive di calco properziano a proposito di un passo del *Triumphus Cupidinis*, 83-93. Tuttavia, mi sembra importante che nei saggi di Santagata (*Per moderne carte; I frammenti dall'anima*) siano indicati diversi luoghi petrarcheschi che rinviavano all'autore delle *Elegie*.

«alma gentil» abbellita e viva di virtù;
«sol» che fu già sede di rettitudine morale;
«torre» fondata su valori importanti e quindi solida-
salda;

«fiamma» (degli occhi);
«rose» fiorite in un gradevole sito innevato (sono i colori
delle guance e del viso) in cui io mi specchio;
«piacere» che mi fa alzare le ali dello sguardo verso il suo
viso, la cui *luce* brilla sopra tutti quelli che sono riscaldati dal
sole.

In quest'ultimo caso il lemma, con valore verbale (il viso
luce), produce *luminosità* visibile anche in confronto alla *luce*
del sole e non fa che esaltare le proprietà dell'amata, già sopra
enumerate.

O d'ardente vertute ornata et calda
alma gentil chui tante carte vergo;
o sol già d'onestate intero albergo,
torre in alto valor fondata et salda;

o fiamma, o rose sparse in dolce falda
di viva neve, in ch'io mi specchio e tergo;
o piacer onde l'ali al bel viso ergo,
che luce sovra quanti il sol ne scalda:

del vostro nome, se mie rime intese
fossin sí lunge, avrei pien Tyle et Battro,
la Tana e 'l Nilo, Athlante, Olimpo et Calpe.

Poi che portar nol posso in tutte et quattro
parti del mondo, udrallo il bel paese
ch'Appennin parte, e 'l mar circonda et l'Alpe.

Dice il poeta: dal momento che non posso diffondere il vostro nome per tutto l'orbe terraqueo, farò in modo che sia udito in tutto il «bel paese» (chiaro calco dantesco: *Inf* 33, 80) circondato dal mare e dalle Alpi e diviso in due dall'Appennino.

7. *Non d'atra e tempestosa onda marina* (RVF, cli, 5)

Non d'atra et tempestosa onda marina
fuggíó in porto già mai stanco nocchiero,
com'io dal fosco et torbido pensiero
fuggo ove 'l gran desio mi sprona e 'nchina.

Né mortal vista mai luce divina
vinse, come la mia quel raggio altero
del bel dolce soave bianco et nero,
in che i suoi strali Amor dora et affina.

Cieco non già, ma pharetrato il veggo;
nudo, se non quanto vergogna il vela;
garzon con ali: non pinto, ma vivo.

Indi mi mostra quel ch'a molti cела,
ch'a parte a parte entro a' begli occhi leggo
quant'io parlo d'Amore, et quant'io scrivo

Nessun marinaio, stanco di lottare con il mare nero in tempesta, è mai fuggito verso la salvezza di un porto, come io fuggo dall'atroce e triste disperazione verso il luogo in cui il desiderio (d'amore) mi spinge e mi induce ad andare (come in un rifugio).

Né mai è accaduto che la *luce* divina abbagliasse gli occhi umani tanto quanto il mio sguardo lo è stato da quel raggio (di *luce*) che parte dal volto «dolce soave» (v. 7) e dagli occhi di bianco e di nero di Laura, nei quali (occhi) Amore aguzza i suoi strali e li ricopre d'oro.

Qui il termine *luce* pone in parallelo lo splendore di una *luce* soprannaturale con la luminosità del viso dell'amata e dei suoi occhi. La funzione retorica del termine non è del tutto chiara ove si pensi che il binomio «luce divina» (v. 5) è di uso frequente nella *Commedia* (*Pd* xxx, 40; xxxi, 22) come un concetto unitario. Del resto, proprio lo spostamento di significato operato da Petrarca sembra far volgere il dittico verso le accezioni della “metafisica della luce” che, dai platonici ad alcuni padri della Chiesa, identifica Dio con la *luce*, diversamente da San Tommaso che adopera il termine solo come metafora di Dio.

Il sonetto continua descrivendo come il dio d'Amore appaia (nello sguardo di Laura) armato di faretra e nudo per quanto è consentito dalla vergogna, fanciullo con le ali, non com'è fissato nelle immagini dei pittori ma vivo. Egli, mi mostra, dice il poeta, ciò che nasconde a molti, cioè la possibilità di celebrare in versi la donna amata. E proprio nei suoi begli occhi leggo ciò che dico d'Amore e ciò che io ne scrivo.

Inutile aggiungere che nessuna parafrasi può dare lontanamente la soavità dei versi petrarcheschi e la bellezza del loro dettato, del ritmo, dell'eleganza del giro della frase. Eppure, in questa grande ricchezza del testo il termine che voglio mettere in evidenza, ogni volta sembra essere al centro dell'intera costruzione di ciascun componimento.

8. *Geri, quando talor meco s'adira* (RVF, clxxix, 6)

Si tratta di un sonetto di risposta ad un componimento di Geri de' Gianfigliuzzi (poeta molto poco noto) che esprimeva il suo punto di vista intorno alla crudeltà delle donne e al poeta chiedeva consigli in proposito. Ecco il testo:

Geri, quando talor meco s'adira
la mia dolce nemica, ch'è sí altèra,
un conforto m'è dato ch'i' non pèra,
solo per cui vertú l'alma respira.

Ovunque ella sdegnando li occhi gira
(che di luce privar mia vita spera?)
le mostro i miei pien' d'umiltà sí vera,
ch'a forza ogni suo sdegno indietro tira.

E cciò non fusse, andrei non altramente
a veder lei, che 'l volto di Medusa,
che facea marmo diventar la gente.

Cosí dunque fa' tu: ch'i' veggio esclusa
ogni altra aita, e 'l fuggir val niente
dinanzi a l'ali che 'l signor nostro usa.

Petrarca, risponde all'amico rimatore di poche rime, che quando la sua «dolce nemica» (v. 2), elegante ossimoro, «s'adira» (v. 1), egli ha un solo conforto che fa respirare l'anima e gli impedisce di morire: mentre lei, sdegnosa, di tanto in tanto volge gli occhi altrove (spera forse così di privare la mia vita della *luce*?), le mostro, dice il poeta, i miei (occhi) pieni di tanto autentica umiltà che lei, anche se a fatica, rinuncia al suo sdegno.

L'espressione "togliere la *luce* alla mia vita" probabilmente rinvia alla *luce* che emanano gli occhi della donna amata e che costituisce la condizione essenziale per l'esistenza stessa dell'amante.

Sottrarre lo sguardo da lui significa privarlo di quella *luce*, qualità ed essenza proprie degli occhi di lei, che per il poeta è l'elemento essenziale e vitale, nel senso etimologico: che lo fa vivere.

Sicché la funzione del termine non è metaforica quanto piuttosto attributo fondamentale degli occhi dell'amata, i quali si identificano con la *luce* che emanano, *luce* che tiene in vita l'amante.

Ove ciò non accadesse (di placare il suo sdegno con l'umiltà), vedere lei, i suoi occhi, sarebbe come guardare il volto di Medusa il cui sguardo rendeva di marmo le persone.

Petrarca conclude il suo consiglio scrivendo: tu fai come me dal momento che non vedo altro rimedio e non serve fuggire davanti alla rapidità con cui, grazie alle sue ali, si muove Amore, «signor nostro» (v. 14).

9. *Ben mi credea passar mio tempo omai* (RVF, ccvii, 74)

Chiusa fiamma è piú ardente; et se pur cresce,
in alcun modo piú non pò celarsi:
Amor, i' 'l so, che 'l provo a le tue mani.
Vedesti ben, quando sí tacito arsi;
or de' miei gridi a me medesimo incresce, 70
che vo noiando et proximi et lontani.
O mondo, o penser' vani;
o mia forte ventura a che m'adduce!
O di che vaga luce

al cor mi nacque la tenace speme,
 onde l'annoda et preme
 quella che con tua forza al fin mi mena!
 La colpa è vostra, et mio 'l danno et la pena.

75

La storia della composizione di questa canzone, datata fra il 1346 e il 1368 dalla sapienza di Marco Santagata (la cui recente scomparsa, per tutti gli italianisti, è una perdita non risarcita dallo studio dei libri che ci ha lasciato) ed è da lui esaminata, con la solita acribia. Il testo è costituito di stanze unite da «collegamenti copfinidi» (come scrive il critico) che non è il caso di sottolineare in questa sede.

La sesta stanza, sopra citata, intende mettere in risalto come la fiamma d'amore ha più vigore finché è possibile tenerla nascosta mentre se cresce ancora non si può più occultare.

Amore (dice il poeta rivolgendosi alla personificazione del sentimento o all'amata stessa che quel sentimento ha suscitato), io conosco questo processo di accrescimento legato al suo segreto come conosco il suo divampare se il sentimento aumenta di intensità; lo so perché ne ho fatto esperienza sotto il tuo dominio.

Tu lo vedesti mentre in silenzio bruciavo (della fiamma d'amore); ora (invece) le mie grida infastidiscono anche me e affliggono le persone che mi sono vicine e quelle che mi sono lontane.

O mondo o pensieri vuoti, «a che cosa mi riduce la mia crudele sorte»! (*Commento* di Raffaele Manica). O da quale *luce* attraente è nata nel cuore la fortissima speranza con cui lei lega e tiene stretto a sé il mio cuore e, con la forza che le deriva da Amore, mi spinge verso la morte!

La responsabilità del mio male è vostra, del mondo, dei «pensier' vani» (v. 72) della «mia forte ventura» (v. 73).

Veniamo al termine *luce*. Esso è inserito in un giro di frase piuttosto complesso, che si scioglie se lo ordiniamo in questo modo: la *luce* degli occhi di Laura (belli, seduttori e insieme incostanti) determinò nel cuore la forte speranza (d'essere ricambiato), speranza con cui l'amata tiene legato e affligge il mio cuore. Dunque, la parola ha una denotazione precisa che supera le sue possibili valenze polisemantiche e retoriche. Essa indica la forte *luminosità*, l'energia dell'anima, la carica vitale che promana dallo sguardo della donna amata. La *luce* di Laura è la sua stessa anima di cui il poeta è preso d'amore. Da questo punto di vista Laura s'identifica con la *luce* dei suoi occhi e questa *luce* è Laura stessa.

10. *Onde tolse Amor l'oro et di qual vena* (RVF, ccxx, 12)

Il sonetto è un capolavoro di *imago mulieris*, che elenca gli elementi canonici del ritratto femminile: capelli («trecce bionde» v. 2); guance («le rose» v. 3); viso («brine / tenere e fresche» vv. 3-4); denti («perle» v. 5); linguaggio («dolci parole» v. 6); «fronte» (v. 8), «belli occhi» (v. 13).

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena,
per far due trecce bionde? e 'n quali spine
colse le rose, e 'n qual piaggia le brine
tenere et fresche, et die' lor polso et lena?

onde le perle, in ch'ei frange et affrena
dolci parole, honeste et pellegrine?

onde tante bellezze, et sí divine,
di quella fronte, piú che 'l ciel serena?

Da quali angeli mosse, et di qual spera,
quel celeste cantar che mi disface
sí che m'avanza omai da disfar poco?
Di qual sol nacque l'alma luce altera
di que' belli occhi ond'io ò guerra et pace,
che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n fuoco?

Il testo si apre con una lunga interrogativa (che è insieme una lode) con cui il poeta si chiede come Amore abbia messo insieme le trecce bionde, il roseo delle guance, il candore del viso dell'amata, concedendole vita ed energia; e poi da dove abbia tratto le perle (dei denti), attraverso le quali (Amore) «articola e modula» (*Commento* di Manica) dolci parole limpide e preziose; da dove abbia ricavato le tante bellezze così divine della fronte più serena del cielo (sereno); da quale sfera celeste (continua il poeta), da quali angeli discese quel canto divino che mi distrugge tanto che manca poco alla mia morte.

La seconda terzina contiene la parola che cerchiamo, situata entro un'ultima interrogativa riguardante proprio la *luce* «alma» e «altera» (v. 12; nobile e fiera) dei «belli occhi» (v. 13) dell'amata da cui egli ricava e guerra e pace e che lo tormentano nel ghiaccio e nel fuoco. Ebbene qui il termine riprende l'uso dominante nel *Canzoniere*: lo sguardo di madonna produce una *luminosità* che alimenta l'amore del poeta, la sua sofferenza per non essere riamato e la felicità della speranza di esserlo. Sicché, anche in questo caso *luce* è identificata con gli occhi e lo sguardo di Laura, senza mediazione retorica.

11. *Non ha tanti animali il mar* (ccxxxvii, 17)

Io non ebbi già mai tranquilla notte,	13
ma sospirando andai matino et sera,	
poi ch'Amor femmi un cittadin de' boschi.	15
Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde,	
et la sua luce avrà 'l sol da la luna,	
e i fior d'april morranno in ogni piaggia.	18

Questa è la terza strofe di una sestina dalla struttura metrica geometricamente perfetta, che nei tre versi del congedo riutilizza tutte le sei parole rima.

Nel testo citato, il poeta spiega come dal giorno in cui Amore lo rese estraneo al consorzio civile, perciò abitatore dei boschi (quindi, forestiero, selvatico e simili) non ebbe mai più una notte di sonno tranquillo ma dalla mattina alla sera andò sospirando (lamentandosi per il dolore d'un sentimento non ricambiato).

Sicché, prima di trovare pace dovrà accadere che il mare sia senza onde, che il sole assuma la sua *luce* dalla luna e i fiori d'aprile muoiano in ogni pianoro.

Dunque, il termine *luce*, in questo caso, corrisponde a un uso non straordinario del suo significato. Infatti, all'interno della triplice serie di *adynata* («tipiche delle 'sestine erotiche'», come spiega Santagata), esso si riferisce alla *luce* naturale del sole e della luna; quindi, il senso è quello precisamente denotativo di sorgente luminosa. In questo caso l'impossibile consiste nell'innaturale fenomeno della *luce* della luna che illumina il sole.

12. *L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine* (RVF, ccxlv, 11)

Questo componimento appartiene a quel gruppo di poesie in cui si canta il presentimento della prossima morte di Laura. Di qui deriva il complesso dibattito intorno alla datazione di tali testi.

Ecco il sonetto:

L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine
soavemente sospirando move,
fa con sue viste leggiadrette et nove
l'anime da' lor corpi pellegrine.

Candida rosa nata in dure spine,
quando fia chi sua pari al mondo trove,
gloria di nostra etate? O vivo Giove,
manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine:

sí ch'io non veggia il gran publico danno,
e 'l mondo remaner senza 'l suo sole,
né li occhi miei, che luce altra non ànno;

né l'alma, che pensar d'altro non vòle,
né l'orecchie, ch'udir altro non sanno,
senza l'oneste sue dolci parole.

La poesia si apre con un verso tutto giocato con assonanze che rimandano al nome dell'amata («l'aura...lauro ...l'areo» v. 1). Secondo Bosco è questo un caso, piuttosto raro,

di vero e proprio preziosismo verbale petrarchesco³. L'identificazione della donna con l'albero caro ad Apollo assume un colore poetico nella sua vicinanza con i capelli della donna entrambi mossi dal sospiro del vento. Tuttavia, non è impossibile porre come soggetto di «move» (v. 2) la stessa Laura; proprio lei, nel suo apparire, lieve e straordinario, porta le anime degli amanti lontane dai loro corpi, alla ricerca di qualcosa.

Nella seconda quartina (con un obbligatorio rinvio, sia pure solo dei significanti, alla *Commedia*: *Pd xxxi, 1*) l'amata è una «candida rosa» (v. 5) che vive nel mondo «in dure spine» (v. 6) e di cui è difficile trovare una simile perché, dice il poeta, ella è la gloria («vanto» chiosa Santagata) della nostra epoca. Di qui scaturisce la preghiera a Dio di far morire prima l'amante. Affinché, scrive Petrarca, io non veda la grande rovina e il mondo rimanere privo del suo sole come i miei occhi che non hanno altra *luce*.

In questo caso il termine indica come sia Laura ad illuminare ciò che l'amante vede e come, senza la sua *luce*, egli vivrebbe da persona cieca «li occhi miei che *luce* altra non ànno» (v. 11). Sicché il lemma indica un attributo della donna amata che è condizione dell'esistenza dell'amante. Ancora una volta, retoricamente, non si tratta di semplice sostituzione metaforica ma di vero e proprio correlativo oggettivo. La *luce* di Laura è un oggetto reale quanto il sole e come questo illumina il mondo così lei illumina ciò che l'amante vede: la sua assenza produce cecità come il mondo senza sole è buio.

Quindi l'invocazione di morire prima di lei continua, nell'ultima strofe, affinché, dice il poeta, sia l'anima mia, che non vuole pensare ad altro se non a lei, sia il mio udito, che non

³ U. Bosco, *Petrarca*, cit., p. 153.

sa ascoltare altro che la sua voce, restino senza le sue dolci parole.

13. *Misera et horribil visione* (ccli, 3)

Il sonetto è strettamente legato al precedente (cccl) che narra di una apparizione in sogno di Laura, che, nell'ultimo verso, dice: «non sperar di vedermi in terra mai» quasi presagio della sua morte (ccl, 14).

Questo testo si apre con un vocativo che esprime il dolore e l'orrore per la visione dell'amata che gli ha preannunciato la sua morte. Quindi il poeta, attraverso una forma di interrogativa retorica, ammette di dover accettare che sia spenta anzitempo la divina *luce* da cui discende la felicità della sua esistenza perché gli offre pene certe e, insieme, speranze certe.

Il termine *luce* (con l'aggiunta dell'attributo «alma» v. 3) qui si identifica del tutto con la donna amata, sicché l'espressione retoricamente assume valore metaforico anche se in realtà non solo sostituisce il nome e la persona stessa dell'amata ma, come s'è visto anche in altri contesti s'identifica totalmente con la persona, il corpo e l'anima di lei.

O misera et horribil visione!
È dunque ver 'nnanzi tempo spenta
sia l'alma luce che suol far contenta
mia vita in pene et in speranze bone?

Ma come è che sí gran romor non sone
per altri messi, et per lei stessa il senta?
Or già Dio et Natura nol consenta,
et falsa sia mia trista opinione.

A me pur giova di sperare anchora
la dolce vista del bel viso adorno,
che me mantene, e 'l secol nostro honora.

Se per salir a l'eterno soggiorno
uscita è pur del bel' albergo fora,
prego non tardi il mio ultimo giorno.

Nella seconda quartina il poeta si chiede (anche qui con l'uso dell'interrogativa retorica) come mai una notizia così importante non sia nota attraverso altri messaggeri ma venga data direttamente dall'apparizione di lei in sogno. Che Dio e la Natura non consentano che ciò accada realmente e che quindi, invoca il poeta, la mia triste supposizione risulti sbagliata!

Io devo sperare, egli chiede, di continuare ancora a vedere «il bel viso adorno» (v. 10, stilema petrarchesco e, per Santagata, calco di *Come non è con voi* di Cino da Pistoia) che mi tiene in vita e che onora la nostra epoca.

Altra possibilità ipotizzata dall'amante: se l'amata, per salire alla vita eterna, ha abbandonato il bel corpo, egli prega affinché non tardi ad arrivare il suo ultimo giorno.

Parte seconda del *Canzoniere*

Finché la *luce* di Laura manteneva il suo aspetto profano che aveva coperto l'accezione sacra e divina del termine, egli vede impedita la via della salvezza. Famosa la sua sentenza: «et veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio» (cclxiv, 135) (traduzione del verso ovidiano «video meliora proboque deteriora sequor»; *Metamorfosi*, vii, 20-21). Del resto, secondo Bosco, «l'incertezza

della volontà, il volere e disvolere, è il correlativo di quel senso perpetuo di inappagamento tipico di Petrarca»⁴. Ebbene, dopo la morte di Laura, quindi spenta la sua *luce*, il termine diventa attributo e metafora della Vergine.

14. *Sì breve è il tempo e il pensier sì veloce* (cclxxxiv, 284, 12)

Dice Petrarca in questo sonetto: durano così poco tempo e sono tanto rapidi i ricordi che mi restituiscono l'immagine di lei morta, che il loro rimedio risulta insufficiente a lenire il grande dolore. Questo è il testo:

Sí breve è 'l tempo e 'l penser sí veloce
che mi rendon madonna cosí morta,
ch'al gran dolor la medicina è corta:
pur, mentr'io veggio lei, nulla mi nòce.

Amor, che m'à legato et tienmi in croce,
trema quando la vede in su la porta
de l'alma ove m'ancide, anchor sí scorta,
sí dolce in vista et sí soave in voce.

Come donna in suo albergo altèra vène,
scacciando de l'oscuro et grave core
co la fronte serena i pensier' tristi.

L'alma, che tanta luce non sostiene,
sospira et dice: – O benedette l'ore
del dí che questa via con li occhi apristi! –

⁴ *Ibid.*, p. 92.

Scriva il poeta: Amore, che mi ha legato e mi tormenta, trema di paura quando vede la sua immagine affacciarsi sulla porta dell'anima (dell'immaginazione o degli occhi) dove mi fa morire, tanto dolce è vederla e tanto piacevole udirne la voce, pur stando lei ben attenta (a non ferirmi).

Si presenta nobile (nell'aspetto) come una padrona che torni a casa sua e, con la sua fronte serena, allontana i pensieri tristi dal cupo cuore dell'amante appesantito dal dolore.

Nel primo verso della seconda terzina appare il termine che ci interessa. L'anima, che non può tollerare la vista di tanta *luce*, dice sospirando: Benedette le ore del giorno in cui tu, con il tuo sguardo, hai aperto la via che porta al cuore.

Trascurando la teoria che vuole il primo impulso dell'innamoramento passare attraverso uno scambio di sguardi, anche qui *luce* significa Laura, indica la luminosità splendente della donna, dei suoi occhi, del suo viso e di tutta la sua persona. Mi sembra riduttivo, ancora una volta risolvere il significato del lemma nel suo valore retorico di metafora; è certamente molto di più perché la parola, nella sua brevità, contiene tutte le virtù spirituali e fisiche dell'amata, virtù che hanno determinato l'innamoramento e l'amore nell'anima dell'amante.

15. *Soleasi sul mio cor star bella e viva* (ccxciv, 6)

Soleasi nel mio cor star bella et viva,
com'alta donna in loco humile et basso:
or son fatto io per l'ultimo suo passo
non pur mortal, ma morto, et ella è diva.

L'alma d'ogni suo ben spogliata et priva,
Amor de la sua luce ignudo et casso
devrian de la pietà romper un sasso,
ma non è chi lor duol riconti o scriva:

ché piangon dentro, ov'ogni orecchia è sorda,
se non la mia, cui tanta doglia ingombra,
ch'altro che sospirar nulla m'avanza.

Veramente siamo noi polvere et ombra,
veramente la voglia cieca e 'ngorda,
veramente fallace è la speranza.

Si tratta del primo dei tre sonetti che s'aprono con lo stesso stilema: «Soleasi», in questo; «Soleano» e «I' mi soglio» nei due seguenti.

Evidentemente non si tratta di un dato puramente esteriore ma contiene il senso di una continuità di comportamento, all'interno di un discorso di lutto, di dolore e di rimpianto.

Dice l'amante che di solito l'immagine dell'amata stava nel suo cuore «bella e viva» (v. 1) come si addice ad una donna nobile che si trovi in un luogo umile e di scarso pregio; ora io sono diventato, dopo che lei ha compiuto l'ultimo passo, non solo mortale ma morto mentre lei è una beata (del paradiso).

La mia anima, priva d'ogni suo bene, e Amore stesso, ignudo e privo della *luce* di lei dovrebbero, per il dolore (capace di suscitare un'immensa pietà), frantumare un sasso (è, tradizionalmente, l'immagine paradossale di parole tanto dolorose da commuovere persino i sassi fino a romperli, spezzarli), invece non c'è nessuno che racconti o scriva il dolore dell'anima e di Amore. In questo caso il lemma *luce* s'identifica con la persona di Laura; la morte ha spento per sempre la *luminosità* della sua

persona con cui, attraverso lo sguardo, l'amata faceva vivere non solo l'Amore dell'amante ma manteneva in vita l'amante stesso.

Sia l'anima del poeta che lo stesso Amore piangono dentro di loro, poiché fuori ogni orecchio è sordo; solo io ascolto i loro lamenti pieni di tanto dolore ma, non mi rimane altro che sospirare.

La seconda terzina è strutturata con l'anafora iniziale dell'avverbio «veramente» (v.12, 13,14). Dice il poeta:

veramente noi siamo «polvere et ombra» (v. 12. Il riferimento può essere sia al libro dei *Salmi* – 101,12; 102,14; 143,4 – che ai *Carmina* oraziani, iv, 7, 16);

veramente la passione amorosa è cieca e insaziabile:

veramente la speranza è illusoria.

16. *L'aura e l'odore e 'l refrigerio et l'ombra* (RVF, cccxxvii, 6)

Questo sonetto gode, come moltissimi altri componimenti, di una ricca analisi metrica e retorica di Santagata che ne illustra i richiami ritmici interni al testo: rime, consonanze, legami etimologici, rime ricche *et similia*.

I versi si aprono con un effetto prodotto dal riferimento sonoro del termine apostrofato «aura» (v. 1) con il nome della donna amata.

L'aura et l'odore e 'l refrigerio et l'ombra
del dolce lauro et sua vista fiorita,
lume et riposo di mia stanca vita,
tolt'à colei che tutto 'l mondo sgombra.

Come a noi il sol se sua soror l'adombra,
così l'alta mia luce a me sparita,
i' cheggio a Morte incontra Morte aita,
di sí scuri pensieri Amor m'ingombra.

Dormit'ài, bella donna, un breve sonno:
or se' svegliata fra li spirti electi,
ove nel suo factor l'alma s'interna;

et se mie rime alcuna cosa ponno,
consecrata fra i nobili intellecti
fia del tuo nome qui memoria eterna.

Il soggetto della prima quartina è la morte, indicata per perifrasi: «colei che tutto 'l mondo sgombra» (v.4).

Dunque, alla donna amata, che è stata – dice il poeta – «lume et riposo» (v. 3) della mia stanca vita, la morte ha sottratto l'aria, l'odore, il fresco, l'ombra e l'aspetto fiorito del caro alloro (tante volte richiamato per il gioco sonoro fra il nome dell'albero caro ad Apollo, dopo che gli dei gli hanno sottratto l'amata Dafne con la metamorfosi, e quello della donna amata).

Come avviene che il sole oscura la sorella luna, così da quando è sparita la straordinaria mia *luce* chiedo «che Morte mi soccorra contro Morte» (Manica) che prenda me dopo aver preso l'amata, di tanti neri pensieri Amore ingombra la mia mente.

Mi pare evidente come, ancora una volta, il termine *luce* (usando un'espressione che semplifica la complessità del processo retorico) per sostituzione metaforica, indichi non solo il nome ma la persona stessa di Laura.

Qui il poeta si rivolge direttamente a Laura e scrive: tu, bella donna, hai dormito un breve sonno e ti sei risvegliata fra i

beati, lì dove la tua anima sprofonda in Dio («s'interna» è certamente un ricordo dantesco di *Pd* xxxiii, 85).

E se, dice Petrarca, la mia poesia ha qualche potere, la memoria eterna del tuo nome, qui in terra, sia consacrata insieme a quello dei più nobili sapienti.

17. *Li angeli electi et l'anime beate* (cccxlvi, 5)

Li angeli electi et l'anime beate
cittadine del cielo, il primo giorno
che madonna passò, le fur intorno
piene di meraviglia et di pietate.

«Che luce è questa, et qual nova beltate?
– dicean tra lor – perch'abito sí adorno
dal mondo errante a quest'alto soggiorno
non salí mai in tutta questa etate».

Ella, contenta aver cangiato albergo,
si paragona pur coi piú perfecti,
et parte ad or ad or si volge a tergo,

mirando s'io la seguo, et par ch'aspecti:
ond'io voglie et pensier' tutti al ciel ergo
perch'í' l'odo pregar pur ch'í' m'affretti.

Il poeta immagina come, il primo giorno che Laura «morì» (*Commento* di Contini), una schiera di Angeli «delle più alte gerarchie» (chiosa Zingarelli, citato da Santagata), insieme ai beati del paradiso, la circondino meravigliati e pieni di pietà, dicendo: «che *luce* è questa e quale straordinaria bellezza?

Un'anima così piena di virtù non è mai salita in tutto questo tempo dal mondo del peccato («mondo errante», v. 7, è ricordo dantesco: *Pd* xx, 67) a questa alta sede».

Qui il termine non si distacca molto dal valore semantico che si è riscontrato anche in altri testi, in quanto indica sempre lo splendore straordinario di Laura, che però, in questo caso, non appartiene al suo sguardo e ai suoi occhi né a tutta la sua persona ma riguarda la bellezza spirituale della sua anima. Retoricamente, in questa occorrenza, *luce* è metafora dell'«anima splendente» dell'amata. Si comincia qui a evidenziare la trasformazione della natura stessa della *luce* di Laura, da profana, legata alla sua splendida bellezza, a *luce* divina (come vedremo) che l'amata emana per la sua condizione di beata.

Laura, contenta d'aver cambiato dimora, si ritiene di essere simile solo agli angeli più perfetti e intanto, dice il poeta, si gira indietro per vedere se io la seguo e sembra che aspetti: sicché io rivolgo verso il cielo ogni pensiero e ogni desiderio perché la sento pregare soltanto che mi affretti (a raggiungerla).

18. *Ogni giorno mi par più di mill'anni* (ccclvii, 6)

Ogni giorno mi par più di mill'anni
 ch'i' segua la mia fida et cara duce,
 che mi condusse al mondo, or mi conduce,
 per miglior via, a vita senza affanni:

et non mi posson ritener li 'nganni
 del mondo, ch'i' 'l conosco; et tanta luce
 dentro al mio core infin dal ciel traluce
 ch'i' 'ncomincio a contar il tempo e i danni.

Né minaccie temer debbo di morte,
che 'l Re sofferse con piú grave pena,
per farne a seguir constant et forte;

et or novellamente in ogni vena
intrò di lei che m'era data in sorte,
et non turbò la sua fronte serena.

Dice il poeta: mi sembra che ogni giorno sia lungo mille anni fino al momento in cui potrò seguire la mia cara guida che mi condusse quando era nel mondo e ora mi fa strada «all'eterna beatitudine» (*Commento* di Contini) priva di angosce.

Né possono trattenermi «dal seguirla» (Zingarelli, citato da Santagata) i ben noti inganni del mondo; del resto, tanta *luce* scende dal cielo e brilla nel mio cuore (non sfugga la rima *luce* / traluce) che comincio a misurare il tempo (che manca a incontrarla) e i danni (per aver seguito le cose di questo mondo e per vivere nell'attesa).

Ancora una volta, il termine *luce* rinvia a Laura ma, in questa occorrenza, si tratta della *luce* che l'amata gli fa arrivare dalla sua nuova condizione di beata, Quindi sarebbe più vicina alla *luce* divina che s'è incontrata in precedenza ma, se prima essa aveva un valore del tutto profano, ora ha acquisito un significato spirituale.

Né posso temere minacce di morte -dice Petrarca- visto che Dio stesso subì maggiori sofferenze, per farmi seguirne il suo esempio con costanza e coraggio.

E ora, «di recente» (Manica) la morte entrò in ogni vena di colei che mi era stata data in sorte, e non turbò la serenità della sua fronte.

19. *Vergine bella, che, di sol vestita* (ccclxvi, 3)

Ho sempre pensato che la collocazione di questa celebre canzone, a conclusione dell'opera poetica di Petrarca avesse a che fare con la preghiera alla Vergine che si legge nell'ultimo canto del *Paradiso*. Si noti come anche nel considerare questo collegamento, Santagata richiami un rapporto numerologico fra i due testi.

In questo caso il termine *luce* compare nella prima strofe:

Vergine bella, che di sol vestita,
 coronata di stelle, al sommo Sole
 piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose,
 amor mi spinge a dir di te parole:
 ma non so 'ncominciar senza tu' aita, 5
 et di Colui ch'amando in te si pose.
 Invoco lei che ben sempre rispose,
 chi la chiamò con fede:
 Vergine, s'a mercede
 miseria extrema de l'humane cose 10
 già mai ti volse, al mio prego t'inchina,
 soccorri a la mia guerra,
 bench'i' sia terra, et tu del ciel regina.

Il vocativo iniziale è rivolto alla «Vergine bella», «di sol vestita» (v. 1), «coronata di stelle» (v. 2). Tutta questa immagine mariana rinvia a un passo dell'*Apocalisse* in cui si legge: «[...] una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle» (12, 1). Passo che, secondo i commentatori, si riferisce al popolo santo e quindi alla Chiesa, ma anche a Maria che dà la vita al Messia, all'Unto del Signore.

La Vergine non solo è vestita di sole, quindi è tutta *luce*, ma è anche illuminata, nella sua realtà interiore, della stessa *luce* propria di Dio.

In questo caso si ha la dimostrazione di ciò che si diceva a proposito della modificazione non tanto semantica ma lo spostamento dei referenti che il termine subisce fra la prima e la seconda parte del *Canzoniere*. Qui non è più lo splendore della bellezza di Beatrice e dei suoi occhi, ma si tratta di una *luce* soprannaturale, identificata con Dio stesso e di conseguenza con la stessa Vergine Maria.

Dice il poeta, se Amore mi spinge a scrivere di te, non posso farlo senza il tuo aiuto e di chi è nato da te, per amore del genere umano. Io la invoco perché lei ha sempre risposto a chi l'ha invocata con fede: o Vergine se mai ti mosse a pietà la miseria estrema delle cose terrene, piegati alla mia preghiera, vieni in soccorso dei miei tormenti, «delle [mie] passioni terrene» (*Comento* di Contini) nonostante io sia solo un corpo fatto di terra e tu la regina del cielo.

Nicola Longo

II. Luce e oscurità nella poesia di Michelangelo

di Daniela De Liso

Dopo alterne vicende la produzione lirica di Michelangelo, pittore e scultore, è stata restituita dalla filologia novecentesca ad una dignità ecdotica che consente finalmente al lettore di riservare al testo stabilito un'attenzione esegetica e critica scevra da condizionamenti¹. In altre parole, la sfida ancora aperta nella

¹ Mi limiterò a citare solo i contributi funzionali alla stesura di questo saggio: *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, I, a cura di M. Motolese, E. Russo, P. Procaccioli, Salerno, Roma 2009; I. Campeggiani, *Le varianti della poesia di Michelangelo. Scrivere per via di porre*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2012; G. Contini, *Le «Rime» di Michelangelo nell'edizione di Enzo Noè Girardi*, in Id., *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di G. Bre-schi, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007, I, pp. 667-677; A. Corsaro, *Intorno alle rime di Michelangelo Buonarroti. La silloge del 1546*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana, Medioevo e Rinascimento*, XXV (n.s. XXII), 2011, pp. 279-297; A. Corsaro, *Michelangelo e i letterati*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, a cura di H. Hendrix e P. Procaccioli, Atti del Simposio internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), Vecchiarelli, Manziana 2008, pp. 384-425; *Michelangelo scrittore*, a cura di G. Crimi, in *L'Ellisse*, 10/2, 2015, L'Erma di Bretschneider, Roma 2016; R. Fedi, *Il canzoniere (1546) di Michelangelo Buonarroti*, in Id., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno, Roma 1990, pp. 264-305; G. Masi, *Il*

vicenda lirica di Michelangelo è farsi strada nei meandri di una scrittura oscura², un moderno *trobar clus*, che i più acuti lettori hanno cercato di chiarire appellandosi alle regole cinquecentesche dell'*ut pictura poesis*. Del resto, l'artista toscano è perfettamente inserito in un assortito e fecondo *milieu* di artisti-poeti, che estenderà le sue propaggini anche al barocco secentesco³. Si

«gran restauro»: altre proposte di esegesi poetica michelangiolesca, in *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung. Positionen und Perspektiven der Forschung. / Michelangelo Buonarroti: Vita, Opere, Ricezione. Approdi e prospettive della ricerca contemporanea*, a cura di G. D. Folliero-Metz, S. Gramatzki, Peter Lang Frankfurt am Main 2013, pp. 235-259; G. Masi, *La poesia difficile di Michelangelo. Ancora sulle cruces interpretationis delle rime*, in *Humanistica*, IV, 2, 2009, pp. 93-107; *Michelangelo poeta e artista*, a cura di P. Grossi e M. Residori, Atti della giornata di studi (21 gennaio 2005), Istituto italiano di Cultura, Parigi 2005; M.C. Tarsi, *Su alcune varianti delle rime di Michelangelo*, in *Rivista di Letteratura Italiana*, XXXI, 1, 2013, pp. 47-65.

² I primi commentatori novecenteschi erano sostanzialmente concordi su questo giudizio di oscurità e la critica contemporanea continua ad esercitarsi su *cruces interpretationis*, che probabilmente resteranno insolite, ma spesso esse costituiscono uno dei motivi di fascino della poesia michelangiolesca (Cfr. H. Friedrich, *Epoche della lirica italiana*, II, *Il Cinquecento*, Mursia, Milano 1975, pp. 33-34 e 59; W. Binni, *Michelangelo scrittore*, Einaudi, Torino 1975, pp. 51 e 60-61; G. Gorni, *Obscurité et transparence dans les poèmes de Michel-Ange*, in *Cahiers de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève*, IV, 1, 1991, pp. 13-19, p. 13).

³ Cfr. G. Masi, *Lo sguardo di Michelangelo, poeta del dunque. Proposte esegetiche*, in *Italianistica*, XXXVIII, 2, maggio/agosto 2009, pp. 175-176.

è già scritto meglio e in maniera certamente esaustiva del carattere composito e vario delle rime michelangiolesche⁴, dunque questo contributo si limiterà ad interrogare il poeta Michelangelo sull'idea di luce che abita la sua produzione lirica.

Non è possibile leggere la poesia di un artista, affrancandola dalla sua τέχνη, ma non è sempre giusto considerare l'espressione poetica subordinata a quella artistica. Molti tra gli artisti-poeti del Cinque e del Seicento si servirono dello strumento lirico per raccontare ciò che il blocco di marmo o i colori della tela non erano riusciti a comunicare. In tal caso i due linguaggi risultano complementari, ma liberi da ogni rapporto di subordinazione, come accade nella scrittura poetica di Michelangelo. A leggere il libro di *Rime* – ch   di *Canzoniere* non si pu   parlare⁵ –    evidente che l'espressione poetica sia necessaria

⁴ Per una bibliografia costantemente aggiornata di Michelangelo Buonarroti rimando al lavoro di Antonio Corsaro, nell'ambito del progetto *Cinquecento plurale* dell'Universit   degli Studi Roma Tre: <http://dsu.uniroma3.it/cinquecentoplurale/>.

⁵ «In effetti sembra quantomeno improprio parlare di canzoniere, nel senso che si attribuisce a questo termine non dico sulla scorta dell'autonomastica raccolta petrarchesca, ma persino limitandosi agli omologhi esempi cinquecenteschi, anzi, accontentandosi di ritrovare almeno una delle tante caratteristiche costitutive del modello antico: ossia un insieme di testi dei quali l'autore, in prima persona, cura con grande attenzione la disposizione, attribuendo perci   a quest'ultima importanza e significato; creando, in misura pi   o meno evidente, un assetto narrativo, una storia con un *prima* e un *dopo* (come minimo, *in vita* e *in morte* di una donna celebrata); sicuramente decidendo i temi, i metri da privilegiare, i corrispondenti poetici da includere nella propria opera» (G. Masi, *Premesse alle sezioni e note ai testi delle*

a Michelangelo per chiosare le sue opere d'arte, per raccontare e raccontarsi ad un pubblico elitario, circoscritto al *milieu* di amici⁶, ai quali avrebbe probabilmente voluto far dono di quella *Silloge*⁷, che andava costruendo con l'aiuto e la consulenza tecnica di Luigi del Riccio e Donato Giannotti⁸. Insomma, occor-

Rime, in M. Buonarroti, *Rime e Lettere*, a cura di A. Corsaro e G. Masi, Bompiani, Milano 2016, p. 885. Da questa edizione, indicata come *Rime e Lettere*, si citerà).

⁶ Cfr. G. Costa, *Michelangelo e la stampa: la mancata pubblicazione delle «Rime»*, in ACME. *Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. LX, fasc. III, settembre-dicembre 2007, pp. 211-245.

⁷ Secondo Lucia Ghizzoni occorre parlare di una sorta di «libro-archivio», «una raccolta di servizio, allestita senza altro ordine che quello ricognitivo» (L. Ghizzoni, *Indagine sul «Canzoniere» di Michelangelo*, in *Studi di Filologia Italiana*, XLIX, 1991, pp.167-187, p.171 e p. 186).

⁸ Il progetto di una stampa fu, però, abbandonato nel 1546, come sembra suggerire, secondo l'intuizione di Antonio Corsaro, il testo di una lettera inviata dall'artista a Riccio, tra febbraio e marzo: «Chi m'a tolto alla morte può ben anche vituperarmi; ma io non so già qual si pesi più, o l vitupero o la morte. Però io vi prego e scongiuro, per la vera amicitia che è tra nnoi, che non mi pare, che voi facciate guastare quella stampa e abbruciare quelle che sono stampate; e che se voi fate boctega di me, non la vogliate far fare anche ad altri; e se fate di me mille pezzi, io ne farò altrectanta, non di voi, ma delle vostre cose» (*Rime e Lettere*, p. 706).

rono a Michelangelo entrambi i linguaggi artistici per esprimersi, per la loro osmotica intersettorialità⁹. Del resto, il genio poliedrico di Leonardo, nel suo *Libro di Pittura*, osservava:

La pittura è una poesia che si vede e non si sente, e la poesia è una pittura che si sente e non si vede. [...] Adonque queste due poesie, o voi dire due pitture, hanno scambiati li sensi, per li quali esse dovrebbero penetrare allo intelletto. Perché se l'una e l'altra <è pittura>, dee passare al senso comune per il senso più nobile, cioè l'occhio; e se l'una e l'altra è poesia, esse hanno a passare per il senso meno nobile, cioè l'audio¹⁰.

«occhio» e «audio» sono i due sensi che campeggiano nel ritratto di Michelangelo restituitoci da tutte le biografie, dalla più antica *Vita* vasariana, l'unica di un artista vivente¹¹, ai

⁹ Sul rapporto tra letteratura e pittura, cfr.: V. Luise e S. Luise, *Poesia e Pittura*, Valtrend, Napoli 2002; J.B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005; A. Caputo, *L'arte, nonostante tutto: ricerche sulla musica, la pittura e la poesia: tra estetica ed ermeneutica*, CVS, Roma 2012; R. Giglio, *Ut pictura poësis. Scritti su poeti e pittori. Salvatore Di Giacomo ed altri*, Phoebus edizioni, Casalnuovo di Napoli 2013; R. Regina, *Orizzonti in divenire: La pittura è poesia silenziosa, e la poesia è pittura che parla*, Lepisma, Roma 2013; *Ut pictura poesis. Intersezioni d'arte e di letteratura*, a cura di P. Taravacci e E. Cancelliere, Università degli Studi di Trento, Trento 2016.

¹⁰ L. da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, Trascrizione critica di C. Vecce, Giunti, Firenze 1995, vol. I, p. 144.

¹¹ Per giustificare la presenza nelle sue *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* del solo

contemporanei racconti biografici¹², quello di un uomo consapevole delle proprie capacità artistiche, attraversato dall'ambizione di superare i limiti, di trasformare i confini in orizzonti, eppure inabile, per così dire, alla felicità, come si evince soprattutto dalla lettura delle *Rime*. In maniera convincente, la recente edizione dell'opera, per le cure di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, propone una suddivisione interna di carattere tematico¹³, che pone in risalto le rime liriche ed amorose, prevalenti anche nella citata *Silloge*. Dunque, Michelangelo poeta, pur cimentandosi, in forme metriche tradizionali quanto moderne, nella composizione di testi d'occasione, giocosi, funebri e spirituali, sembra prediligere il discorso amoroso¹⁴, ma questo non lo rende un

Michelangelo, tra gli artisti viventi, Vasari, sin dalla prima edizione dell'opera, scriveva: «E non si maravigli alcuno che io abbia qui descritta la Vita di Michelagnolo vivendo egli ancora; perché, non si aspettando che e' debbia morir già mai, mi è parso conveniente far questo poco a onore di lui, che quando bene, come tutti gli altri uomini, abbandoni il corpo, non si troverà però mai alla morte delle immortalissime opere sue. La fama delle quali, mentre ch' e' dura il mondo, vivrà sempre gloriosissima per le bocche degli uomini e per le penne degli scrittori, mal grado della invidia et al dispetto della morte» (Firenze, presso Lorenzo Torrentino, 1550, pp. 947-991).

¹² Tra le molte mi limiterò a ricordare: A. Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Laterza, Roma 2005 e G. Busi, *Michelangelo. Mito e solitudine del Rinascimento*, Oscar Mondadori, Milano 2017.

¹³ Le *Rime* sono così suddivise: *Silloge*; *Rime liriche e amorose*; *Rime comiche, d'occasione e di corrispondenza*; *Rime spirituali e religiose*; *Epitaffi per Cecchino Bracci*; *Frammenti e abbozzi*.

¹⁴ Per una idea complessiva dello *status quaestionis*, intorno al Michelangelo poeta, si vedano: *Michelangelo poeta e artista*, Atti della giornata di

poeta di sentimenti; piuttosto un poeta di «cose», come aveva sentenziato Francesco Berni nel 1534, includendo, in un capitolo indirizzato a Sebastiano del Piombo, alcuni versi in lode di Michelangelo:

Ho visto qualche sua composizione:
son ignorante, e pur direi d'avelle
lette tutte nel mezzo di Platone;
sì ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle;
tacete unquanco, pallide viole
e liquidi cristalli e fiere snelle:
e' dice cose e voi dite parole¹⁵.

Il poeta di «cose»¹⁶ è figlio della lezione neoplatonica di Marsilio Ficino, quanto dei volgarizzamenti dei *Dialoghi* platonici, voluti da Lorenzo dei Medici, proprio nel tempo in cui il giovane Michelangelo gravitava nel suo *entourage*. Le cose della natura appaiono al poeta come «immagini» delle idee¹⁷; l'idea, etimologicamente connessa alla radice -ιδ del verbo οράω, pur

studi (21 gennaio 2005), cit.; O. Schiavone, *Michelangelo Buonarroti, Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento*, Polistampa, Firenze, 2013.

¹⁵ F. Berni, *Capitolo a Fra Bastian del Piombo*, in *Rime e Lettere*, p. 278.

¹⁶ Cfr. A. Corsaro, *Michelangelo, il comico e la malinconia*, in *Studi e problemi di critica testuale*, XLIX, 1994, pp. 97-119.

¹⁷ «[...] queste idee stanno fisse nella natura come modelli, mentre le altre cose assomigliano ad esse e ne sono copie e questa partecipazione delle cose alle idee non è altro che l'esser foggiate come immagini di esse» (Platone, *Parmenide*, a cura di G. Cambiano e F. Fronterotta, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 19).

non coincidendo con le *res*, le informa di sé¹⁸. Tuttavia, ciò che il poeta Michelangelo tenta di trasformare in parola poetica non è l'idea platonica, ma il «concepto», la traduzione intellettuale della *res* in forma di scultura, di pittura, di parola¹⁹. La rappresentazione artistica è, infatti, un processo in ogni caso intellettuale: l'artista quanto il poeta riproducono nell'*opus* il loro

¹⁸ Cfr. E. Cassirer, *Eidos e Eidolon*, Libreria Cortina, Milano 1998; A. Pinotti, *Estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna 2007.

¹⁹ Sull'autonomia di Michelangelo rispetto al neoplatonismo mediceo concordo con le osservazioni di Susanna Barsella: «Spesso, in parallelo alla lettura dell'opera figurativa e architettonica, e subordinatamente a questa, si è interpretata la poesia di Michelangelo all'interno di una concezione dell'arte platonicamente intesa come continua tensione verso la bellezza, e attraverso la bellezza, al divino. Secondo questa interpretazione, come la scultura [...] anche le Rime rifletterebero il perenne tentativo dell'anima di liberarsi dalla sua scorza materiale per ricongiungersi all'unità divina. Questa interpretazione non sembra però spiegare l'attenzione maestosa di Michelangelo al dato dell'arte come tecnica, il suo amore per la materia, la confessata legittimità per le cose di natura [...] Gli elementi di terrestrità e le venature realistiche dell'opera michelangiolesca affiorano nelle Rime e sembrano stare stretti nelle evanescenti forme estetiche del platonismo mediceo. Suggestiscono piuttosto una personale ed originale elaborazione di temi che attingono a fonti disparate, non solo di ispirazione neoplatonica e aristotelica, ovvero filosofica, ma anche religiosa, riflettendo tensioni e motivi di rinnovamento che percorsero l'Italia dalla corte del Magnifico alla Controriforma attraverso l'utopia savonaroliana» (S. Barsella, *Michelangelo. Le rime dell'arte*, in *Letteratura e Arte*, I, 2003, pp. 213-225, pp. 216-218. Sul platonismo di Michelangelo si veda anche M. Ariani, *Appunti sul platonismo delle Rime di Michelangelo*, in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quondam*, a cura di B. Alfonzetti *et al.*, Bulzoni, Roma 2014, pp. 97-120).

modo di guardare la realtà²⁰. Questa operazione intellettuale avviene, per la scultura, «per forza di levare» e, per la pittura, «per via di porre»²¹; la poesia può compiere entrambe le operazioni, perché la «penna» e l'«inchiostro» contengono in potenza tutto ciò che la fantasia creatrice può vedere:

Sì come nella penna e nell'inchiostro
 è l'alto e 'l basso e 'l mediocre stile,
 e ne' marmi l'immagin ricca e vile,
 secondo che 'l sa trar l'ingegno nostro,
 così, signor mie car, nel petto vostro,
 quante l'orgoglio è forse ogni atto umile,
 ma io sol quel ch'a me proprio è simile

²⁰ Sebbene Michelangelo scrittore riveli un *background* folto di *auctores*, vicini e lontani, l'individualismo dell'artista sembra costantemente avere la meglio, come suggerisce anche il celebre motto riportato dal Vasari: «Chi va dietro a altri, mai non gli passa innanzi; e chi non sa far bene da sé, non può servirsi bene delle cose d'altri» (G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1962, vol. I, p. 128).

²¹ I due sintagmi fanno parte della celeberrima lettera che Michelangelo scrisse tra l'aprile e il giugno 1547, a Benedetto Varchi, dopo aver ricevuto il testo della *Lezione di Benedetto Varchi nella quale si disputa della maggioranza dell'arti et qual sia più nobile, la Scultura e la Pittura*, tenuta all'Accademia fiorentina il 13 marzo 1547: «[...] io mi son mutato d'opinione e dico che, se maggiore giudizio e difficoltà, impedimento e fatica non fa maggiore nobiltà, che la pittura e scultura è una medesima cosa; e perché la fussi tenuta così, non dovrebbe ogni pittore far manco di scultura che di pittura: e 'l simile lo scultore di pittura che di scultura. Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile a la pittura» (*Rime e Lettere*, p. 721).

ne traggo, come fuor nel viso mostro²².

Nella prima parte di questo sonetto, scritto probabilmente per Tommaso Cavalieri, prima del 1534, appare evidente che l'operazione intellettuale compiuta dall'artista (lo scultore in questo caso), sia analoga a quella compiuta dal poeta amante. Nella poesia come nel marmo tutto esiste in potenza: la capacità di trarre concetti dalle *res* è connessa alla fantasia creatrice dell'*artifex*. La fantasia, nell'accezione cinquecentesca riconducibile etimologicamente a φάος (luce), è il modo in cui l'artista vede la luce che accende gli oggetti, come si intuisce anche da questo luogo delle *Due lezioni sulla pittura e la scultura* di Benedetto Varchi:

Si piglia Concetto dal nostro Poeta per quello che dicemmo di sopra chiamarsi da' Greci Idea, da' Latini *exemplar*, da noi modello; ciò è per quella forma o imagine, detta da alcuni intenzione, che avemo dentro nella fantasia di tutto quello che intendiamo di volere o fare o dire [...]. Niuno non può né fare, né dire cosa nessuna, la quale egli non s'abbia prima conceputa, o vero concetta nella mente, cioè immaginata nella fantasia²³.

Il poeta artista traduce in parola ciò che ha visto grazie alla luce della fantasia. Nelle *Rime* di Michelangelo, la luce è un evento epifanico, in cui è insita l'idea di rivelazione; non a caso gli accostamenti analogici tra sole, Dio, luce, vista, occhi e amore abitano tutto il libro.

²² *Rime e Lettere*, p. 181.

²³ B. Varchi, *Due lezioni sulla pittura e scultura*, in Id., *Opere*, Trieste, Dalla sezione Letterario artistica del Lloyd Austriaco, 1859, vol. II, p. 615.

Prima di esaminare, in maniera più dettagliata, la presenza e la funzione della luce nella lirica michelangiolesca, sarà opportuno sgombrare il campo da un pregiudizio, che rischia di inficiare *in nuce* un approccio esegetico corretto. Chi pensi al pittore della Cappella Sistina o allo scultore della Pietà, esempi celeberrimi delle due arti nelle quali Michelangelo dà prova di un uso sicuro e sapiente del chiaroscuro, per istinto e per osmosi va alla ricerca anche nei versi di quel prevalere del chiaro, della luce, sull'oscurità, come accadeva nelle opere d'arte, in cui le figure chiare, staccandosi dal fondo, si stagliavano plasticamente in rilievo sulla tela. Ma le *Rime* non offrono questo trionfo di luce, perché in poesia la luce è sinonimo di felicità, mentre nel buio si annidano i tormenti dell'anima, che sono il vero *leit motiv* della scrittura poetica michelangiolesca. Passando in rassegna il libro, emerge con una certa evidenza che l'idea di luce campeggia soprattutto nei testi amorosi, sia in quelli di natura spirituale sia in quelli di maggiore concretezza passionale.

In uno dei madrigali, che Girardi riteneva scritti per Vittoria Colonna, la luce, che è epifania di bellezza, promana esclusivamente dagli occhi della donna e non da quelli del poeta. Il celeberrimo verso dantesco, che vuole che «amor e 'l cor gentil sono una cosa» (*Vita Nova*, XX), è qui sovvertito, perché all'amore del poeta, che pure di *cor gentile* è dotato, non corrisponde naturalmente quello della donna amata. Il *discrimen* tra i due amanti è in quel «soverchio lume», di memoria petrarchesca (*Rvf* 248, 13), che in lei è emblema di «infinita beltà» e manca invece a lui, dalla cui bruttezza Amore, zoppicante, s'allontana:

Esser non può già mai che gli occhi santi

prendan de' miei, come di lor, diletto,
 rendendo al div'aspetto,
 per dolci risi, amari e tristi pianti.
 O fallace speranza degli amanti!
 Com'esser può dissimile e dispari
 l'infinita beltà, 'l soverchio lume
 da ogni mio costume,
 com'io con lor, con meco ardin di pari?
 Fra due volti diversi e sì contrari
 s'adira e parte dall'un zoppo Amore,
 né può far forza che d'altrui gli incresca,
 quando in un gentil core
 entra di foco, e d'acqua par che n'esca²⁴.

La luce è nel volto dell'amata, una luce che è specchio interiore, come nella migliore tradizione non solo neoplatonica, ma anche stilnovistica²⁵. Gli occhi di lei sono «santi», il suo è un «div'aspetto», da lei promanano «infinita beltà» e «soverchio lume»: i suoi attributi sono quelli divini e come il fruitore dell'opera d'arte vede uscire dal marmo, come in un fascio di luce, i titani del *Giudizio universale* della Sistina, così in questa lirica la figura amata sembra emergere dal contrasto con l'aspetto oscuro, taciuto più che abbozzato, del poeta amante, che, diversamente dal poeta stilnovista, non subisce l'influsso migliorativo di lei²⁶. L'*explicit* rivela anzi la disparità insolubile

²⁴ *Rime e Lettere*, p. 9.

²⁵ Cfr. Lorenzo *il Magnifico e il suo mondo. Convegno internazionale di studi* (Firenze, 9-13 giugno 1992), a cura di G.C. Garfagnini, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento-Atti del convegno, vol. 19, Olshki Editore, Firenze 1994.

²⁶ Cfr. G. Masi, *Lo sguardo di Michelangelo, poeta del dunque. Proposte esegetiche*, cit., pp. 194-196.

tra i due amanti, che finisce per creare un effetto di straniamento nello stesso Amore, non avvezzo a veder trasformato in «acqua» il «foco», suo elemento naturale, suscitatore di una passione che qualche commentatore ritiene infici l'identificazione della donna amata con Vittoria Colonna, dal momento che il tipo di corrispondenza amorosa tra l'artista e la marchesa poetessa aveva natura ben più elevata e spirituale²⁷. La disparità tra amante ed amata, in termini di luce e bellezza, torna in molti altri luoghi delle *Rime*: la donna è una «chiara stella», il cui splendore derivante dal sole, aumenta «ogni or», per contrasto, quando si trova accanto ad una «cosa men bella»²⁸, cioè al poeta amante, che riesce ad aver «bello il volto» solo se ha il «cor lieto», circostanza che si verifica assai di rado, perché non sempre «gli occhi» «ardiscon di guardare», come avrebbe detto Dante, l'oggetto d'amore, la «donna aspra e forte»²⁹ che annichilisce, spegnendolo e non corrispondendone l'amore, il cuore di lui.

L'identificazione bellezza-luce è motivo importante anche in un madrigale dedicato ad una donna, questa volta involontariamente colpevole, poiché la luce benevola, speculare all'animo gentile, che promana dai suoi occhi, procura una gioia talmente grande al poeta amante, da indurlo quasi a morir d'amore:

²⁷ Cfr. R. Fedi, *L'immagine vera: Vittoria Colonna, Michelangelo e un'idea di Canzoniere*, in *Modern Language Notes*, CVII, 2, 1992, pp. 46-73; Tobia R. Toscano, *Per la datazione del manoscritto dei Sonetti di Vittoria Colonna per Michelangelo Buonarroti*, in *Critica letteraria*, CLXXV, 2, 2017, pp. 211-237.

²⁸ *Rime e Lettere*, p. 50.

²⁹ *Ibid.*, p. 129.

Ben vinci ogni durezza
con gli occhi tuoi, come ogni luce ancora,
ché s'alcun d'allegrezza avien che mora,
allora sarebbe l'ora
che gran pietà comanda a gran bellezza.
E se nel foco avvezza non fusse l'alma, già morto sarei
alle promesse de' tuoi primi sguardi,
ove non fur mai tardi
gli ingordi miei nimici, anzi occhi miei;
né doler mi potrei
di questo non poter, che non è teco.
Bellezza e grazia egualmente infinita,
dove più porgi aita
men puoi non tor la vita,
né puoi non far chiunque ti mira cieco¹.

Rispetto al madrigale precedente non muta il rapporto di subordinazione tra la donna e il poeta; egli è vittima predestinata e l'ineludibilità del suo destino di dolore è sancita attraverso insistite e stridenti antinomie: durezza/allegrezza; vista/cecità; vita/morte. La guerra di sentimenti che il poeta amante combatte è ben espressa dalle scelte linguistiche del testo, che nell'ultima parte si affolla di negazioni. Tuttavia, diversamente dai versi precedenti, in questo madrigale la luce, emanazione di bellezza, è anche manifestazione di pietà e grazia: l'amata, inconsapevole degli effetti devastanti di quelle «promesse *de'* primi sguardi», sembra voler «porgere aita» all'amante, senza tuttavia comprendere che lo sguardo di lui, nel «mirare», diventa cieco. Se la luce è emblema di purezza e gioia, la cecità si configura come la sua antitesi. Il poeta è cieco, come

¹ *Ibid.*, p. 10.

l'uomo che fissa la luce del sole, per aver ceduto alla lusinga dei primi sguardi di lei; ancora una volta è evidente la subordinazione non solo fisica, ma soprattutto sentimentale e passionale dell'uomo rispetto alla donna, corroborata dall'uso del verbo *mirare*. La donna guarda, l'uomo *mira* nella poesia di Michelangelo. L'uso di questo verbo è ulteriore indice della *contaminatio*, nella produzione lirica dell'artista, di entrambi i modelli toscani: sintagmi e soluzioni retoriche petrarchesche convivono con lessemi danteschi, connessi soprattutto allo sguardo e alla luce, come accade per *mirare*, il guardare con meraviglia, che è l'unico modo in cui Dante guarda Beatrice. Guardare la donna amata è anche in un altro sonetto, probabilmente scritto per Vittoria Colonna, quasi un'urgenza di carattere spirituale: l'amore, che nutre per la donna, viene da Dio, che ha dato al poeta amante «san occhio» e alla donna «luc'e splendore», mettendole «negli occhi tutto 'l paradiso»². La bellezza della donna, che promana da Dio, anche in questo caso, è epifania di luce e solo uno sguardo puro può accendersi dell'amore, che si nasconde sotto le «ciglia» di lei³: si tratta di uno dei temi centrali nell'ambito della riflessione neoplatonica sull'amore⁴, da cui evidentemente Michelangelo fu particolarmente influenzato, soprattutto nei testi dedicati alla marchesa Colonna.

² *Ibid.*, p. 148.

³ Cfr. G. Masi, *Lo sguardo di Michelangelo, poeta del dunque. Proposte esegetiche*, cit., pp. 186-188.

⁴ Eloquentemente è, come indicato nell'edizione di Corsaro e Masi, questo passo del trattato ficiniano sull'amore: «Ma che cercano costoro quando scambievolmente s'amano? Cercano la pulchritudine: perché l'amore è desiderio di fruire pulchritudine, cioè bellezza. La Bellezza è uno certo splendore che l'animo humano ad sé rapisce. [...] Quella

A Vittoria Colonna e ad altre non meglio identificate figure amate, la cui luce non è mai affrancata dalla *pietas*, si affianca, in un gruppo di testi, per lo più madrigali⁵, una donna «altera», le cui caratteristiche non sono molto discoste da quelle della donna Petra di Dante:

Dal primo pianto all'ultimo sospiro,
al qual son già vicino,
chi contrasse già mai sì fier destino,
com'io da sì lucente e fera stella?
Non dico iniqua o fella
–Che 'l me' saria di fore,
s'aver disdegno ne troncasse amore-,
ma più, se più la miro,
promette al mio martiro
dolce pietà con dispietato core.
O desiato ardore,
ogni uom vil sol potria vincer con teco.
Ond'io, s'io non fui cieco,
ne ringrazio le prime e l'ultime ore
ch'io la vidi; e l'errore
vincami, e d'ogni tempo sia con meco,
se sol forza e virtù perde con seco⁶.

luce del corpo non è conosciuta dagli orecchi, naso, gusto o tacto, ma dall'occhio» (M. Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Olshki, Firenze 1987, II, IX, 1-4).

⁵ Sulla predilezione michelangiolesca per il madrigale cfr. M. Damian, *Struttura dei madrigali michelangioleschi*, in *Omaggio a Gianfranco Fogliena*, II, Studio Editoriale Programma, Padova 1992, pp. 905-920; S. Ritrovato, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Salerno, Roma 2015.

⁶ *Rime e Lettere*, pp. 20-21.

L'interrogativo retorico che apre il madrigale chiarisce subito il carattere irreversibile del sentimento amoroso («dal primo all'ultimo sospiro»), che nell'*explicit* è, infatti, definito «errore», con evidente riferimento al petrarchesco «giovenile errore», l'amore che «disvia»⁷. La donna, «lucente e fera stella», sin dall'iniziale poliptoto «fier»/«fera» si differenzia dalle donne amate fin qui esaminate. Se le precedenti figure femminili, pur essendo annunciate da un'analoga epifania di luce, hanno un cuore capace di *pietas*, che, in qualche modo, ne accentua la superiorità rispetto al poeta amante, egoisticamente concentrato sulla salvaguardia del proprio cuore che brucia di passione, questa donna «fera», causa del «fier destino» dell'uomo, è artefice del peggiore inganno che si possa perpetrare ai danni dell'amante, perché la sua *imago* di stella di luce nasconde un «dispietato core». È la vista della donna luce a dare «nutricamento» al sentimento amoroso, come Andrea Cappellano aveva insegnato ai successivi poeti d'amore; anzi, in questo madrigale, la *visio* è *conditio sine qua* non nasce amore; così il poeta amante, che non è «uomo vil», sapendo di non poter smettere di *mirare*, fa della sofferenza d'amore una sorta di condizione esistenziale, la cui accettazione diviene mezzo di elevazione morale, cancellando ogni tipo di residua subalternità dell'amante all'amata.

⁷ Sulla presenza di Dante e Petrarca nella lirica di Michelangelo è stato scritto molto. Mi limito a segnalare alcuni tra i contributi più recenti: E.N. Girardi, *Petrarca tra Dante e Michelangelo*, in *Italianistica*, XXXV, 3, 2006, pp. 11-22; G. Masi, *Michelangelo e Dante*, in *Lunigiana Dantesca*, XII, n. 100, ottobre-dicembre 2014, pp. 10-16; D. Gamberini, «Antica purezza e dantesca gravità»: forme dell'appropriazione della poesia di Michelangelo nella Firenze di Cosimo I, in *Italique*, XXI, 2018, pp. 199-233.

Non a caso, il valore del poeta qui non è commisurato al possesso di un cuore gentile, quanto piuttosto alla sua determinazione a mirare, alla necessaria rinuncia ad una cecità che è, questa volta, dell'anima e non degli occhi: i lemmi «forza» e «virtù» del verso conclusivo chiosano quasi plasticamente il madrigale e pongono il «vir» che è in possesso delle due doti su un piano paritario rispetto alla «lucente e fera stella» dei versi incipitali.

Nei versi legati all'amore omoerotico per Tommaso Cavalieri è sempre reiterata la necessità di vedere l'amato, il cui avvento è un'epifania di luce:

Ogni cosa ch'i' veggio mi consiglia
e prega e forza ch'io vi segua e ami,
ché quel che non è voi non è 'l mio bene.
Amor, che sprezza ogni altra meraviglia,
per mia salute vuol ch'io cerchi e brami
voi, Sole, solo, e così l'alma tiene
d'ogni altra spene e d'ogni valor priva,
e vuol ch'io arda e viva
non sol di voi, ma chi di voi somiglia
degli occhi e delle ciglia alcuna parte;
e chi da voi si parte,
occhi, mia vita, non ha luce poi,
ché 'l ciel non è dove non siete voi⁸.

Vedere resta condizione necessaria per l'innesto del sentimento amoroso. Lo sguardo di Michelangelo è permeato a tal punto dall'immagine dell'oggetto d'amore che tutte le cose della natura che in qualche modo siano entrate in contatto con l'amato esercitano una sorta d'irresistibile malia su di lui. Lo

⁸ *Rime e Lettere*, p. 23.

stesso Amore contribuisce ad accendere nel poeta amante il desiderio dell'amato e di qualunque cosa gli appartenga, in particolar modo «gli occhi» e le «ciglia», da cui si diffonde la «desiata luce», che «nel cor traluce»⁹. Per questa via Cavaliere diventa immagine speculare del «caldo Sole», connesso all'incendio che l'amore provoca nel poeta, un incendio che non scema col passare del tempo; del resto, in più di un testo il giovane amore è identificato con «l'alma Fenice»¹⁰, il mitico uccello che brucia per rinascere dalle proprie ceneri. Come i precedenti luoghi dell'opera, in cui l'amato diventa incarnazione di luce, riflesso terreno di quella divina, anche i versi per Tommaso Cavaliere riproducono spesso il *leit-motiv* dell'amore sofferto, dell'inconsapevole crudeltà dell'amato nei confronti del poeta amante. L'amato è luce abbagliante e celeste, l'amante è oscuro, perché è messo in ombra dal Sole; la storia degli amori lirici di Michelangelo si può riassumere nell'ineluttabile scontro tra luce e buio, tra occhi che mirano e occhi resi ciechi dal troppo baluginare di luce. Da questo destino di dolore, *alter ego* d'amore, Michelangelo, spossato dal troppo lungo bruciare, vorrebbe guarire e nel sonetto che segue chiede a Cavaliere la restituzione di tutti i tributi d'amore, compresi «gli sguardi» scambiati con le sue «luce sante», ma è richiesta vana perché «piaga per allentar d'arco non sana» (*Rvf* XC, 14):

Rendete agli occhi miei, o fonte, o fiume,
l'onde della non vostra e salda vena,
che più v'inalza e cresce, e con più lena
che non è 'l vostro natural costume.
E tu, folt'air, che 'l celeste lume
tempri a' trist'occhi, de' sospir mie piena,

⁹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰ *Ibid.*, p. 164.

rendigli al cor mie lasso, e rasserena
 tuo scura faccia al mie visivo acume.
 Renda la terra i passi alle mie piante,
 ch'ancora l'erba germugli che gli è tolta,
 e 'l suono Ecco, già sorda a' mie lamenti;
 gli sguardi agli occhi mie tuo luce sante,
 ch'i' possa altra bellezza un'altra volta
 amar, po' che di me non ti contenti.¹¹

Le lacrime sono il segno tangibile della sofferenza d'amore. È, indubbio, che il mal d'amore sia per Michelangelo una sorta di mal di vivere. La biografia dell'artista, come si è accennato, restituisce il ritratto di un uomo scorbutico, presuntuoso ma continuamente innamorato, della sua arte, di donne, di uomini. In amore il suo atteggiamento è sempre subalterno: è brutto e deforme mentre gli oggetti d'amore sono belli ed armoniosi, è oscuro mentre gli amati sono stelle e Sole. L'amore è una sfida, una conquista, un approdo agognato, ma mai scontato. La prima delle lettere scritte a Tommaso Cavalieri contiene *in nuce* gli ingredienti, presenti anche nelle *Rime* dedicate all'uomo, della storia d'amore che sarebbe durata, in modi differenti, per tutta la vita¹². Nella lettera, scritta da Roma, alla fine

¹¹ *Ibid.*, p. 187.

¹² La relazione di Michelangelo con Tommaso Cavalieri, nobiluomo romano, ha inizio nel 1532 e andrà avanti per tutta la vita dell'artista, suscitando notevoli maldicenze (Cfr. M. Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III*, in *Materiali per la storia della cultura artistica antica e moderna*, a cura di F. Grisolia, in *Horti Esperidum. Studi di Storia del Collezionismo e della Storiografia artistica*, Rivista telematica semestrale, Roma, Universitalia, 2013, I, pp. 257-319.

di dicembre del 1532, Michelangelo esordisce, rivelando subito la sua insipienza amorosa, paragonandosi a colui che crede di poter attraversare un fiume conservando «le piante asciutte»:

Ma poi che partito sono dalla spiaggia, non che picciol fiume abbi trovato, ma l'oceano con soprastante onde m'è apparito innanzi, tanto che se potessi, per non esser in tutto da quelle sommerso, alla spiaggia ond'io prima parti' volentieri mi ritornerei. Ma poi che son qui, fareno del cuor rocca e andereno innanzi; e se io non arò l'arte del navigare per l'onde del mare del vostro valoroso ingegno, quello mi scuserà, né si sdegherà del mio disaguagliarsigli, né desidererà da me quello che in me non è: perché chi è solo in ogni cosa, in cosa alcuna non può aver compagni¹³.

Il presupposto concettuale è che il grande artista non crede di essere all'altezza dell'amato, soprattutto per la sua abitudine alla solitudine, dramma di molti artisti geniali. Nelle liriche, quanto nelle lettere sopravvissute, il rapporto amoroso si configura nell'alveo dei dettami neoplatonici, restando connesso alla retorica del potere dello sguardo, alla dinamica di sospiri, palpiti e lacrime. Tuttavia, diversamente dalle rime dedicate ad amori femminili, i versi per Cavalieri sono pervasi dal desiderio fisico, quanto sentimentale. Il manifestarsi di questo desiderio, che le parole di Michelangelo ci restituiscono quasi costantemente inappagato, è accompagnato sempre da un'epifania di luce: il poeta, oscuro e brutto, è attratto dall'amato Sole o Fenice. Tuttavia, il desiderio omosessuale non appare devastante quanto quello eterosessuale. Nell'amore eterosessuale, infatti, esso è sempre identificato con il fuoco che fa ardere il

¹³ *Rime e Lettere*, p. 649.

poeta, lo consuma e lo annichilisce, trasformandosi nel suo opposto, il ghiaccio, nel quale i sentimenti sono appunto congelati, irrisolti («entra di foco, e d'acqua par ch' n' esca»¹⁴; «e col fier ghiaccio 'l foco / tuo dolce amorza»¹⁵; «e ghiaccio ardendo in lei»¹⁶; «s'el foco in ghiaccio e 'l riso volge in pianto»¹⁷). I versi che raccontano l'amore omosessuale, invece, non restituiscono la trasformazione del fuoco in ghiaccio, ma avvicinano il desiderio ad un mare in tempesta, ad un fiume dal corso irregolare, alle onde del mare, insomma all'acqua, che nutre, ma nella quale si può annegare. Inoltre, il Sole e la Fenice, personificazioni degli amanti uomini, non di rado sono affiancati dagli aggettivi «almo» e «alma», etimologicamente riconducibili al verbo latino «alo» che significa nutrire. L'amore omosessuale, per quanto sortisca non sempre risultati appaganti, sembra, proprio a giudicare dall'uso dei lemmi legati alla luce, al chiaro (occhi, sole, fenice, fuoco, acqua), l'unico totalizzante¹⁸. In Cavalieri, come in Febo del Poggio, Michelangelo non ama l'idea di bellezza, ma il suo incarnarsi nel corpo, oggetto d'amore, «res pulchra»¹⁹. È

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁸ Sul valore di questi lemmi cfr. O. Schiavone, *La lingua delle Rime di Michelangelo*, in Id., *Michelangelo Buonarroti. Forme del sapere tra Letteratura e Arte nel Rinascimento*, cit., pp. 41-80.

¹⁹ Enrico Fenzi segnala opportunamente che questo amore di realtà possa aver subito la suggestione di un passo (cap. XVII) del *De pulchro* di Agostino Nifo, pubblicato a Roma, per i tipi di Blado, tra il 1530 e il 1531, piuttosto che del più volte menzionato *Libro*

l'immagine che si evince, del resto, dal sonetto seguente, in cui assistiamo ad un processo osmotico d'identificazione, di matrice ficiniana²⁰, con l'oggetto d'amore, che i commentatori hanno identificato con Cavalieri o con Febo Del Poggio²¹, altro amore omoerotico di Michelangelo:

Veggio co' bei vostri occhi un dolce lume
che co' miei ciechi già veder non posso,

dell'amore di Ficino (Cfr. E. Fenzi, *Le Rime di Michelangelo: un percorso di lettura*, in *SigMa. Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello Spettacolo*, IV, 2020, pp. 377-432, pp. 390-391).

²⁰ Cfr. «Ma dove l'amato nello amore risponde, l'amatore almen che sia nello amato vive. Qui cosa meravigliosa adviene quando due insieme s'amano: costui in colui e colui in costui vive. Costoro fanno a cambio insieme e ciascuno da sé ad altri per altri ricevere. E in che modo e' dieno sé medesimi si vede, perché si dimenticano; ma come ricevino altri non è sì chiaro, perché chi non ha sé, molto meno può altri possedere. Anzi l'uno e l'altro ha sé medesimo, e ha altrui, perché questo ha sé ma in colui, colui possiede sé ma in costui. Certamente mentre che io amo te amante me, io in te cogitante di me ritrovo me, e me da me medesimo sprezzato in te conservante racquisto; quel medesimo in me tu fai. Questo ancora mi pare meraviglioso: imperò che io, da poi che me medesimo perdetti, se per te mi racquisto, per te ho me. Se per te io ho me, io ho te prima e più che me, e sono più ad te che a me propinquo, con ciò sia che io non m'accosto a me per altro mezzo che per te» (M. Ficino, *El libro dell'amore*, cit., p. 41).

²¹ Di Febo del Poggio non sappiamo quasi nulla. Le informazioni più dettagliate si possono ricavare dal gruppo di lettere che i due si scambiarono tra il 1534 e il 1535, prima del definitivo abbandono di Firenze da parte di Michelangelo. Cfr. *Il carteggio di Michelangelo*. Edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, IV, S.P.E.S., Firenze 1979, pp. 66-68.

porto con vostri piedi un pondo addosso
 che de' miei zoppi non è già costume.
 Volo con le vostre ale senza piume,
 col vostro ingegno al ciel sempre son mosso,
 dal vostro arbitrio son pallido e rosso,
 freddo al Sol, caldo alle più fredde brume.
 Nel voler vostro è sol la voglia mia,
 i miei pensier' nel vostro cor si fanno,
 nel vostro fiato son le mie parole.
 Come Luna da sé, sol, par ch'io sia,
 ché gli occhi nostri in ciel veder non sanno
 se non quel tanto che n'accende il Sole²².

Il «dolce lume», chiara reminiscenza petrarchesca (*Rvf* XI, 14), che il poeta non può vedere con i suoi occhi «ciechi», ma solo guardando attraverso i «bei vostri occhi», è la prima delle antinomiche costruzioni del sonetto, che si chiuderà con l'identificazione del poeta con la Luna e di Febo con il Sole, ipostasi di Dio, assimilazione presente, con qualche precisazione (il Sole è non immagine di Dio, ma suo servo), nel *Libro dell'amore* di Marsilio Ficino²³.

²² *Rime e Lettere*, p. 38.

²³ «Del resto, chi non vede che il Sole è l'immagine e il vicario di Dio nel mondo, senza dubbio non ha mai considerato la notte, né ha mai fissato lo sguardo sul Sole che sorge, né ha mai riflettuto su quanto superi il senso, e come subitaneamente renda vive le cose che, lontane da lui, venivano considerate morte. Né si è accorto dei doni del Sole, con i quali egli da solo fa quel che tutte le altre stelle insieme non riescono a fare. Concludi dunque, insieme ai platonici e a Dionigi, che il Sole, ossia Febo, guida delle Muse, ovvero dell'intelligenza, è l'immagine visibile di Dio. E che Febe, ossia la Luna, è immagine di Febo,

L'amore consente al poeta, vicino alla terra, perché nato sotto il segno della Luna, di avvicinarsi a Dio, attraverso il suo servo, Febo, il Sole, sotto il cui segno è nato. Non andrà trascurato il fatto che Sole e Luna, nell'iconografia del Cinquecento, come fa notare Maiko Favaro²⁴, siano costantemente rappresentati ai due lati della Croce, sulla base dei luoghi biblici che vogliono l'oscurarsi dei due astri nel momento in cui Cristo muore²⁵: a Michelangelo, pittore e scultore, doveva risultare naturale, quanto inevitabile l'incontro tra Luna e Sole, che nei versi diventano notte e giorno, terra e cielo, umano e divino²⁶. La compresenza di Sole e Luna, come ai lati della Croce, si ritrova, infatti, spesso nei versi, soprattutto nei quattro sonetti

come egli lo è di Dio. E, come dice Ipparco, che essa è lo specchio del Sole, nel senso che riflette su di noi la luce del Sole che le giunge» (M. Ficino, *El libro dell'amore*, cit., pp. 23-24).

²⁴ Cfr. M. Favaro, *Gli occhi del cielo. Sull'interpretazione di alcune Rime michelangiolesche*, in *Rivista di Letteratura italiana*, XXXI, 2, 2013, pp. 185-197.

²⁵ Cfr. *Vangeli* (Lc 23, 44-45); J. Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, Milano 1983, pp. 124-125.

²⁶ L'alternanza di Sole e Luna, giorno e notte, nelle rime "notturne" michelangiolesche, per motivi anzitutto cronologici, è stata da sempre messa in relazione con la realizzazione del gruppo funerario scultoreo della cappella medicea di San Lorenzo, cui Michelangelo aveva lavorato dagli anni venti al 1534 (Cfr. W.E. Wallace, *Michelangelo at san Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 75-134).

notturni²⁷ dedicati al capriccioso Febo del Poggio, in cui rappresentano rispettivamente l'amante e il poeta:

Colui che fece, e non di cosa alcuna,
 il tempo, che non era anzi a nessuno,
 ne fe' d'un due, e diè 'l Sol alto all'uno,
 all'altro, assai più presso, diè la Luna.
 Onde 'l caso, la sorte, e la fortuna
 In un momento nacquer di ciascuno,
 e a me consegnaro il tempo bruno,
 come a simil, nel parto e nella cuna.
 E come quel che contrafà se stesso,
 quando è ben notte, più buio esser suole,
 ond'io di far ben mal m'affliggo e lagno;
 pur mi consola assai l'esser concesso
 far giorno chiar mia oscura notte al Sole,
 che a voi fu dato al nascer per compagno.²⁸

La quartina iniziale di questo sonetto "notturmo", come è stato notato²⁹, richiama la raffigurazione, sulla volta della Cappella Sistina, della creazione di Sole e Luna. Dio crea il Sole e la luna, un disco giallo ed uno bianco, e con essi il Tempo, nell'av-

²⁷ Si tratta di *Ogni van chiuso, ogni coperto loco; Colui che fece e non di cosa alcuna; Perché Febo non torce e non distende; O notte, o dolce tempo, benché nero*. (Cfr. M. Residori, «E a me consegnaro il tempo bruno». *Michelangelo e la notte*, in *Michelangelo poeta e artista*, Atti della giornata di studi (21 gennaio 2005), a cura di P. Grossi e M. Residori, Istituto italiano di Cultura, Parigi 2005, pp.103-123).

²⁸ *Rime e Lettere*, p. 42.

²⁹ Cfr. M. Residori, «E a me consegnaro il tempo bruno». *Michelangelo e la notte*, cit., p. 120.

vicendarsi del Giorno e della Notte. Si tratta di una polarità evidente, un gioco di opposizioni, un contrasto chiaroscurale. Certo è evidente il riflesso scritturale del libro della *Genesi* (I, 14-16), ma esso permane a livello di motivo ispiratore inconscio, perché i versi successivi chiariscono che la bipartizione del Tempo, che in *Genesi* era quadripartito («signa et tempora, et dies et annos»), è esclusivamente funzionale a descrivere la concezione della vita di Michelangelo, che non conosce colori intermedi, ma un'alternanza di luce e buio, di fuoco e ghiaccio, di desiderio e lacrime. Nei versi successivi ad arricchire ulteriormente di significati il dittico, Michelangelo aggiunge, in base alla concezione astrologica contemporanea che vuole il carattere degli uomini influenzato dalla posizione degli astri al momento della nascita, l'accostamento della natura dell'amato al Sole, perché nato di giorno, e della propria alla Luna, perché nato di notte³⁰. È in virtù di questa opposizione del tema natale che

³⁰ Nella biografia di Condivi si leggeva: «Di tal casata adunque nacque Michelagnolo, il cui Padre si chiamò Lodovico di Lionardo Buonarroti Simoni, huomo religioso et buono, et piu tosto d'antichi costumi che nò. Il qual essendo Potestà di Chiusi et di Caprese nel Casentino, hebbe questo figliuolo, l'anno della salute nostra 1474. il dì sesto di Marzo, quattro hore inanzi giorno, in lunedì. Gran natività certamente, et che gia dimostrava, quanto dovessi essere il fanciullo, et di quanto ingegno, percioche havendo Mercurio con Venere in seconda, nella Casa di Giove ricevuto con Benigno aspetto, prometteva quel che è poi seguito che tal parto dovessi essere, di nobile et alto ingegno, da riuscire universalmente in qualunque impresa, ma principalmente in quelle arti, che delectano il senso, come Pittura, Scultura, Architettura» (A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, SPES, Firenze 1998, p. 11).

l'amore può sorgere³¹ e destina gli uni alla gioia e gli altri al dolore. Il concetto di predestinazione («'l caso, la sorte, la fortuna»), molto evidente nelle terzine, sembra inverarsi in un'ineludibile condanna al dolore per chi è nato, come il poeta sotto il segno della Luna («a me consegnaro il tempo bruno»), ma l'*explicit* illumina quel «tempo bruno» con la speranza che il Sole, «dato per compagno» all'amato, possa fare «giorno chiaro» dell'«oscura notte», in cui costantemente vive il poeta-amante.

Daniela De Liso

³¹ Cfr. «Tengono gli Astrologi lo Amore essere veramente scambievole tra coloro, nella Natività de' quali si scambiano i luoghi del Sole e della Luna: come se nascendo io si trovasse il Sole nello ariete e nella libra la Luna: e nascendo tu, il Sole fusse nella libra e la Luna nello ariete» (M. Ficino, *El libro dell'amore*, cit., p. 43).

III. Retorica della luce e poetica della meraviglia nel *Mondo creato* di Tasso

di Irene Montori

L'immagine del *Deus artifex* e l'analogia con il poeta è un topos che riveste grande importanza nelle riflessioni teorico-letterarie cinquecentesche¹. Di forte rilevanza le considerazioni di Giulio Cesare Scaligero che, nella sua trattazione sull'arte poetica, *Poetices libri septem* (1561), paragona il poeta a un Dio per la sua capacità di produrre, oltre che di imitare: «At poeta et naturam alteram, et fortunas plures etiam: ac demum sese isthoc ipso perinde ac Deum alterum effecit»². Nello stesso periodo, Philip Sidney elogia, nella sua *Apology for Poetry* (1595), la capacità creativa del poeta, che «things either better than Nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in Nature»³. Il paragone è reso in termini più espliciti da George Puttenham, il quale all'inizio della sua *Art of English Poesie* (1589) scrive: «A poet is as much to say as a maker [...] Such as (by way of

¹ Del topos di “Dio come artefice” che affiora di epoca in epoca dai Greci, con la figura del demiurgo nel *Timeo* platonico, al Rinascimento se ne è occupato E.R. Curtius in Id., *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 2002³, pp. 609-611.

² Iulii Caesaris Scaligeri, *Poetices libri septem*, Lion 1561, facsimile August Buck, Stuttgart 1964, p. 3.

³ P. Sidney, *An Apology for Poetry or the Defence of Poesy*, edited by G. Shepherd and R.W. Maslen, Manchester University Press, Manchester and New York 2002³, p. 85.

resemblance and reverently) we may say of God, who without any travail to his divine imagination made all the world of nought»⁴. Tra i diversi commenti e discorsi di poetica sono decisive le riflessioni di Torquato Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica* (pubblicati nel 1587) e, in forma più elaborata, nei *Discorsi del poema eroico* (1594) e, infine, nei versi sciolti del *Mondo creato* (completato nel 1594 e pubblicato postumo nel 1607).

L'idea del poeta-Creatore è fortemente presente nei *Discorsi*, nei quali Tasso sostiene che il poeta ispirato «non per altro divino è detto se non perché, al supremo Artefice nelle sue operazioni assomigliandosi, della sua divinità viene a partecipare»⁵. Con l'ispirazione divina, il poeta è in grado di mostrare quelle immagini attraverso cui lo Spirito divino si disvela all'intelletto umano⁶.

⁴ G. Puttenham, *The Art of English Poesy*, edited by F. Whigham and W.A. Rebhorn, Cornell University Press, Ithaca and London 2007, vol. I.i, p. 93.

⁵ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in *Prose*, a cura di E. Mazzali, Riccardo Ricciardi Editore, Milano e Napoli 1959, vol. II, pp. 349-410, p. 387.

⁶ Tracce ed immagini sono le espressioni antropomorfe nelle quali l'essere divino si disvela per essere compreso, come scriveva già Tasso nel *Del giudizio sovra la sua Gerusalemme* (1593): «ed oltre a quello che n'è scritto da san Paolo e da san Dionigi (il qual vuol che per mezzo degli Angeli fosse mandata la legislazione a Mosè), e da Gregorio Nazianzeno, e da altri teologi; si può vedere quel che discorre Gregorio Magno nel decimo ottavo libro sovra il decimo ottavo capitolo di Giob; dove a noi pare ch'egli concluda, che gli uomini in questa vita non possano vedere Dio per l'incirconscriitto lume dell'eternità, ma per alcune circonscritte imagini, come dice l'Apostolo», T.

In quanto «facitore de l'imagini»⁷, il poeta imita il *modus operandi* di Dio nella natura, ossia egli mostra la pregnanza di quelle immagini nella cui luce si riflette il principio divino che le ha irradiate: «ne la quale operazione ci pare d'esser quasi divini e d'imitare il primo artefice»⁸.

La riflessione di Tasso nei *Discorsi* pone un accento particolare sulla vocazione divina dell'arte poetica nell'imitare la creatività celeste e, di conseguenza, la poesia è investita di una dimensione teologica. Il produrre e il comporre immagini del poeta hanno il fine specifico di destare meraviglia e stupore contemplativo, analogamente al teologo mistico: «Laonde il condurre a la contemplazione de le cose divine e il destare in questa guisa con l'imagini, come fa il teologo mistico ed il poeta, è molto più nobile operazione che l'ammaestrar con le dimostrazioni, com'è officio del teologo scolastico. Il teologo mistico adunque e il poeta sono oltre tutti gli altri nobilissimi»⁹. Il fine ultimo del poeta, così come del teologo mistico, è dunque il condurre alla contemplazione delle cose divine destando, attraverso le immagini, alla meraviglia. La ragione ultima della poesia è, infatti, la meraviglia, sebbene non nel senso di mero piacere estetico, bensì come stordimento e trasporto contemplativo delle azioni divine che suscitano un desiderio di conoscenza

Tasso, *Del giudizio sovra la sua Gerusalemme da lui medesimo riformata*, in *Le prose diverse di Torquato Tasso*, nuovamente raccolte ed emanate da C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1851, pp. 443-547, p. 482.

⁷ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *Prose*, cit., pp. 487-730, p. 528: «facitore de l'imagini a guisa d'un parlante pittore, ed in ciò simile al divino teologo che forma l'imagini e comanda che si facciano».

⁸ *Ibid.*, p. 562.

⁹ *Ibid.*, p. 529.

delle verità ultime¹⁰. Più che le caratteristiche del poema eroico, le considerazioni di Tasso sulla contemplazione e il destare meraviglia con le immagini nei *Discorsi* sembrano definire i tratti peculiari del *Mondo creato*.

Nell'opera che riscrive la creazione di Genesi, *Le sette giornate del mondo creato*, Tasso ribadisce con innumerevoli paragoni l'analogia tra l'atto creativo divino e le arti umane. Dio è presentato come sommo Artefice e superno Creatore, invocato come «architetto», «fabro», «mastro», «fattore», e «pittore»:

Folle, che non conobbe il modo e l'arte
Per cui creato è il mondo al primo esempio
Ch'il divino Architetto in sé dipinse,
Maggior de l'opra assai che poscia offerse
Quasi da contemplar oggetto a' sensi.

¹⁰ In uno dei dialoghi che Tasso scrive intorno al 1590, *Ficino ovvero de l'arte*, Marsilio Ficino spiega a Cristoforo Landino che la ragion d'essere della divina filosofia, da cui tutte le arti dipendono, è il piacere che deriva dalla contemplazione e dalla conoscenza delle verità ultime: «ne la vita i fini di tutte l'arti servono o deono servire a quello de la divina filosofia, la qual o sola o sopra l'altre tutte si gloria di libertà: percioc'h'ella è arte de l'arti e scienza de le scienze, e 'l suo fine, s'io non sono errato, non è il diletto, ma 'l sapere o la sapienza o Dio stesso, ch'è la vera sapienza, quantunque con questo fine inseparabilmente sia congiunto il piacere. Ecco il nettare celebrato da' poeti, ecco i vivi fonti d'acqua perpetua e inessicabile ne' quali si spengono la sete gli altissimi ingegni: e a questi c'invita l'armonia e la misura de' movimenti celesti. Ascoltate le voci del cielo e del mondo medesimo, ascoltatele ne le parole di Plotino o di s. Augustino, perché la mia lingua non basta a suono così alto e così meraviglioso», T. Tasso, *Dialoghi*, ed. critica a cura di E. Raimondi, Sansoni, Firenze 1958, vol. II.ii, pp. 911-912.

Ma qual mastro terren scolpisce e forma
Di preziosa gemma in giro angusto
Il cielo, e i suoi lucenti e vaghi segni:
Tal il Fabro immortal in queste impresse,
Sparsa di varie luci erranti sfere,
L'interna Idea, cui non è pari il mondo (MC I, 284-294)¹¹

Come Dedalo, o Scopa, od altro antico
D'artificio gentil famoso mastro,
Prima raccoglie i peregrini marmi,
E i lucidi metalli, e i cedri eletti,
[...]
Così di sua materia il Fabro eterno
Pria l'universo informa, e poi distingue
Le varie parti, e l'abbellisce et orna. (MC II, 63-77)

Ancora, nel *Giorno VI*, Tasso ribadisce la somiglianza imprecisa tra l'arte del poeta, che «Come il pittor, che de le membra estinte / Il pallor, lo squallor dipinge» (MC VI, 1222-23), e il plasmare di Dio, «il Pittor di nostra mente umana» che colora l'animo di «splendori e lumi» (MC VI, 1727, 1730). Nella sua ultima fatica poetica Tasso non soltanto sviluppa la riflessione sul rapporto tra l'atto divino e quello poetico, che aveva già preso in considerazione nei *Discorsi*, ma l'autore imita la medesima creatività dell'Artefice supremo. Nell'ottica della teologia cristiana e della filosofia neoplatonica, i due poli attorno ai quali ruota *Il mondo creato*, Tasso riproduce il movimento di-

¹¹ I riferimenti al *Mondo creato* sono indicati in corpo al testo con l'abbreviazione MC e tratti da T. Tasso, *Il mondo creato*, testo critico a cura di Paolo Luparia, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006.

vino della creazione naturale nei termini di un processo di moltiplicazione e graduale degradazione della sostanza divina nelle creature¹². Questo movimento creativo di Dio ha come immagine dominante la luce: la creazione nel *Mondo creato* si attua con il lento digradarsi della *fons lucis* divina che, in un processo

¹² La critica degli ultimi anni ha ricostruito le fonti bibliche e patristiche (innanzitutto gli *Esameroni* di San Basilio e Sant'Ambrogio, poi San Gregorio Nazianzeno, San Girolamo, Sant'Agostino, San Tommaso, Dionigi Areopagita, le glosse bibliche di Niccolò di Lira), insieme al versante classico (la filosofia fisica antica e Aristotele) e a quello platonizzante (il *Timeo* di Platone, i platonici, Plotino, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola). Naturalmente le fonti variano con il variare del tema di ciascuna giornata, come attestano le postille autografe al Palatino, il testimone più autorevole del *Mondo creato*, ricostruite nelle edizioni di Petrocchi e Luparia. In questa sede non è possibile dare conto della bibliografia critica che raccoglie l'immensa mole di fonti nell'ultima opera di Tasso e che ha inizio già a partire dall'edizione critica di Petrocchi, ma anche con gli studi di Scopa e Proto, cfr. T. Tasso, *Mondo creato*, ed. critica con introduzione e note di G. Petrocchi, Le Monnier, Firenze 1951; G. Scopa, *Sulle fonti del «Mondo creato» di Torquato Tasso*, Regia Università, Napoli 1907; E. Proto, *Per alcune ricerche sulle fonti del «Mondo creato» di Torquato Tasso*, Jovene, Napoli 1910. Tra gli studi più recenti si vedano P. Luparia, *Tra Napoli e Roma: la genesi e la composizione del «Mondo creato»*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXXI, fasc. 594, 2004, pp. 161-223; R. Morace, *Il «Mondo creato» tra gli «esameroni» patristici e l'«Heptaplus» di Pico*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, opera diretta da P. Ghibellini, V. Dal Medioevo al Rinascimento, a cura di G. Melli e M. Sipione, Morcelliana, Brescia 2013, pp. 649-673.

di *filiatio*, genera per «imago» ed «esempio» le diverse categorie dell'essere, a partire dal Figlio, le creature angeliche, fino alla sfera umana, come mostra l'invocazione al poema:

Padre del cielo, e tu del Padre eterno
 Eterno Figlio, e non creata prole,
 De l'immutabil mente unico parto:
 Divina imago, al tuo divino esempio
 Eguale, e lume pur di lume ardente;
 E tu che d'ambo spiri e d'ambo splendi,
 O di gemina luce acceso Spirto,
 Che sei pur sacro lume e sacra fiamma,
 Quasi lucido rivo in chiaro fonte,
 E vera imago ancor di vera imago,
 In cui sé stessa e 'l primo esempio agguaglia (MC I, 1-11)

Il mistero della Trinità è rappresentato dal tema dilagante della luce (vv. 5-9): nel suo dispiegarsi, il «sacro lume» dà origine in una vibrazione luministica alle entità speculari del Figlio e dello Spirito¹³. Allo stesso modo, la creazione divina corrisponde a una climax discendente che dall'immaterialità metafisica della luce, per radianza e digradazione, genera la molteplicità delle cose create. Per questo motivo, nel *Giorno I*, Tasso

¹³ Per l'importanza della teologia platonica nel *Mondo creato* e la commistione sintetica tra le fonti patristiche e antiche nell'invocazione del *Mondo creato* si veda P. Luparia, *Trinitas creatrix. Appunti sulla teologia platonica del Tasso nel «Mondo Creato»*, in *Revue des Études Italiennes*, XLII, I-II, 1996, pp. 85-116. Cfr. anche lo studio di Erminia Ardissino che indaga l'influsso plotiniano e ficiniano negli ultimi *Dialoghi* di Tasso, alla base anche del *Mondo creato*, in E. Ardissino, *Tasso, Plotino, Ficino: in margine a un postillato*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2003.

distingue, sulla scorta di Agostino, la luce maggiore della Sapienza creatrice, che è Logos, «il chiaro suono ascolti / di lei, ch'uscìo dalla divina bocca / De l'altissimo Padre inanzi al tempo / De le cose create [...] Primogenita sua ne l'alta luce, / A cui la mente umana aspira indarno» (MC I, 109-115)¹⁴, dalla luce minore, quella riflessa della sapienza creata propria delle intelligenze angeliche, «Da che furon creati al primo lume / I secondi splendori Angeli santi» (MC I, 504-505). L'immagine del *lumen divinum* non costituisce soltanto il sostrato teologico-filosofico volto a spiegare il movimento creativo di Dio, ma si configura anche come impianto poetico alla base della processione creativa del poeta nel riscrivere l'origine del mondo.

Sul piano stilistico il processo di digradazione, che denota l'atto creativo divino e la sua manifestazione immanente nelle immagini delle creature, si traduce nella scrittura tassiana in un sistema retorico di geminazione e riflessione. C'è un'assoluta corrispondenza tra l'irradiazione con cui la mente di Dio ha foggato il cosmo e la luce dell'ispirazione divina che alberga nel cuore del poeta (MC I, 21). Ecco allora l'operazione che compie il poeta ispirato: Tasso imita l'azione creativa del Verbo attraverso una retorica dell'illuminazione costruita sulla rifrazione e la geminazione¹⁵. Se nel *Mondo creato* appare spesso

¹⁴ Agostino, *Conf.* XII, 15, 20; *De genesi ad litteram* I, 17, 32, in T. Tasso, *Il mondo creato*, corredo al testo critico a cura di P. Luparia, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2007, vol. I.i, pp. 23-24.

¹⁵ L'espressione "retorica dell'illuminazione" è tratta da F. Guardiani, *Torquato Tasso. L'umanità della rivelazione nel Mondo creato*, in *Critica letteraria*, LI, 14, 1986, pp. 211-224, p. 213. Cfr. anche R. Morace, *La retorica "geminativa" delle «Sette giornate», specchio delle «multiformi catene» del creato*, in AA.VV., *Le forme del comico, Atti delle*

l'analogia metaforica tra l'*Artifex mundi* – in quanto fabbro, architetto, pittore, vasaio, scultore – e il poeta, l'itinerario creativo del poema è anch'esso il riflesso della dinamica irradiante e di-gradante della luce creatrice di Dio sul mondo. Il graduale rivelarsi della luce invisibile nell'immanenza della natura si rispecchia nella lingua, che diventa irradiazione e riflessione di forme, suoni e immagini, come spiega Rosanna Morace:

La compenetrazione unitaria delle tre persone, Padre, Figlio e Spirito Santo, e il mistero attraverso cui esse danno origine al creato che le riflette e che è loro teofania, passa nella lingua, che si costituisce sulla *variatio* della figura retorica dell'iterazione, in tutte le sue diverse forme: anafora, epifora, anadiplosi, epanadiplosi, epanalessi, epizeusi; e ancora: figure etimologiche, poliptoti, annominazioni, antanaclisi, antimetatesi, diafore, amplificazioni e accumulazioni. Ciò crea un 'sistema retorico geminativo e a specchio', funzionale tanto a traslare in poesia il movimento irradiante da cui tutto ha avuto ed ha origine, quanto a ricreare musicalmente – seppure con una musicalità del tutto diversa da quella della *Liberata* – l'ordine e l'uniformità del progetto immutabile del "Divino Architetto"¹⁶.

Nella sua ultima opera, Tasso inaugura una nuova fase linguistica rispetto alla *Gerusalemme liberata*, che l'autore aveva già iniziato a elaborare nella revisione della *Conquistata* e nella

sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2019, pp. 1131-1143.

¹⁶ R. Morace, *Note sulla genesi e sulla lingua del Mondo creato, in Senza te son nulla. Studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, a cura di M. Corradini e O. Ghidini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016, pp. 111-138, p. 133.

riflessione teorica dei *Discorsi*¹⁷. Questa nuova impronta stilistica non abbandona il carattere poliforme e l'espressività della *Liberata*, bensì la *varatio*, la ricchezza e la musicalità espressive sono condensate in uno stile che riproduce il linguaggio di Genesi: conciso e misurato ma denso, austero e fortemente iterativo (basti pensare ai primi versetti della Bibbia nei quali si ripetono le espressioni "Dio disse", "Dio fece", "Dio chiamò"). La massima elaborazione stilistica di questo nuovo impianto linguistico è l'invocazione iniziale alla *Trinitas creatrix*, esaltazione dell'unione delle tre entità divine – Padre, Figlio e Spirito Santo – nel mistero del «triplicato sole» (MC I, 12). L'irradiazione dell'essenza divina, che dal Padre si proietta nelle identità del Figlio e dello Spirito e discende fino all'uomo, si esprime in «una graduale e crescente espansione di epiteti di apposizioni di proposizioni relative che evocano un processo sottratto al tempo, la circolarità conclusa dell'Essere, di cui sono figura le insistenti metafore del rispecchiamento e del moltiplicarsi della luce»¹⁸. L'iterazione in tutte le sue forme – anafora, epistrote, anadiplosi, amplificazioni e accumuli – è figura retorica dominante anche nella descrizione della creazione della luce materiale:

¹⁷ Il nuovo stile tassiano era già stato oggetto di un'attenta analisi da parte di Ulrich Leo che, in un saggio del 1954, scriveva a proposito del *Mondo creato*: «la forma retorica prediletta non è più l'antitesi, l'ossimoro, il paradosso, caratteristici dell'epoca della *Gerusalemme*; si basa piuttosto il nuovo stile su tutte le variazioni dell'anafora, insieme con lo zeugma, le lunghe serie di questioni ("Fragensteurme"), l'incatenazione», U. Leo, *Torquato Tasso alle soglie del secentismo*, in *Studi tassiani*, IV, 1954, pp. 3-17, p. 15.

¹⁸ P. Luparia, *Trinitas creatrix*, cit., p. 88.

E disse, Fatta sia la luce; et opra
 Fu il detto al comandar del Padre eterno,
 Né 'l suo parlar suon di snodata lingua
 Né percossa fu già che l'aria imprima
 Di sé medesima, e di sua voce informi,
 Ma del santo Voler, ch'a l'opre inchina,
 Quell'inchinarsi è la Parola interna.
 Così la prima voce e 'l primo impero
 Del gran Padre del cielo criò repente
 La chiarissima pura e bella luce
 Che fu prima raccolta, e poi divisa
 E 'n più lumi distinta il quarto giorno. (MC I, 533-544)

La ripetizione caratterizza ogni aspetto del *fiat lux*. L'epanalessi connota l'inizio stesso della creazione della luce da parte di Dio: «disse», «detto». Il termine “dire” è un verbo chiave nel processo creativo, in quanto correlativo diretto dell'atto generativo, e perciò ribadito attraverso l'uso di parole appartenenti alla stessa area semantica: «parlar», «suon», «lingua», «voce», «Parola». Gli effetti degli atti linguistici di Dio sono segnati dall'anafora «né il suo parlar» / «nè percossa fu», dall'allitterazione del prefisso “in-” («imprima», «informi», «inchina»), dall'epanalessi («opra», «opre»; «inchina», «inchinarsi») e dall'insistenza dell'aggettivo “primo/-a” («prima voce», «primo impero», «prima raccolta»). Osservando il testo da un punto di vista fonico, il nucleo concettuale del movimento irradiante è costruito sulla catena allitterativa della lettera “s”: «Né 'l suo parlar suon di snodata lingua / Né percossa fu già che l'aria imprima / Di sé medesima, e di sua voce informi, / Ma del santo Voler, ch'a l'opre inchina, / Quell'inchinarsi» (vv. 535-539). Il diffondersi della luce divina è scandito da un ritmo con-

tinuo, un sussurro unico e ininterrotto con il quale il Padre genera la creazione per riflessione diffusa. Dio è luce e si manifesta nell'universo attraverso il riflesso della propria luce: «O bellissima luce, o luce amica / De la natura e de la mente umana, / De la divinità serena imago» (MC I, 562-564). Riscrivere l'origine del cosmo, di conseguenza, significa ricreare il darsi dell'Essere nella sua processualità luminosa e riflettente, traducendolo nella parola poetica.

La dinamica irradiante della creazione artistica nel *Mondo creato* non riguarda soltanto il piano del significante, bensì anche quello del significato che investe l'intento del poeta, ossia la meraviglia. Il movimento è quello di una *spiratio* per cui dal processo discendente, con il quale la luce divina si irradia nel cosmo, prende avvio la grande risalita del poeta che, percorrendo la processione creativa a ritroso, aspira sul modello dantesco a riunire «l'imago al cerchio»¹⁹. Al movimento discendente, dove l'immateriale luce metafisica irraggia la natura immanente si accompagna un itinerario di ascesa del poeta ispirato che, partendo dalla contemplazione delle cose create come manifestazione di Dio, tenta di compiere un viaggio a ritroso verso la completa visione. La meraviglia è intuizione misteriosa del trascendente che, per Tasso, ha origine dalla contemplazione del mondo come rivelazione immanente di Dio²⁰. È evidente,

¹⁹ Dante, *Paradiso*, XXXIII, 138.

²⁰ Come spiega Paolo Luparia, «l'itinerario tassiano muove da un'esigenza di purificazione interiore e si appaga [...] di investigare e di contemplare le tracce effimere e gli intermittenti bargagli dello *splendor divinae bonitatis* nella gran macchina dell'universo. La via della

quindi, che *Il mondo creato* inaugura una nuova fase dello stile tassiano – specchio dell'illuminazione per rifrazione del divino – ma apre anche una nuova via alla poetica della meraviglia, che l'autore aveva già iniziato a percorrere con la revisione della *Conquistata* e nei *Discorsi*. Non più il meraviglioso della *Liberata* prodotto dalle manifestazioni tanto del sacro quanto del demoniaco, tanto della luce cristiana quanto della notte pagana, piuttosto nel *Mondo creato* la meraviglia è un laborioso percorso di conversione e di ritorno, nella sua concezione cristiana e neoplatonica, condotta per gradi dal sensibile verso la *lux invisibilis*.

Nella celebre lettera indirizzata a Scipione Gonzaga scritta nel 1579, lo stesso anno in cui Tasso è rinchiuso a Sant'Anna e che segna anche l'inizio della sua crisi religiosa sfociata nella stesura del *Mondo creato*, il poeta sostiene che, stabilita l'impossibilità di conoscere il trascendente per via razionale, egli sperimenta una ricerca del divino *per speculum* nelle creature e in se stesso:

Così mi viveva contento di conoscerti non più solo come primo motore, ma anche come creatore de l'universo; non solo come cagion finale e conservatrice del mondo, ma come facitore ancora di tutte le cose; [...] E sebbene io conosceva che questo non era conoscere Iddio né la sua essenza divina, o almeno vederlo a faccia a faccia, come vide Mosè, ma era un vedere i vestigi de le sue piante ch'egli ha impresse ne le cose create da lui, o al più una parte de le sue mani

sua ascesi (un'ascesi combattuta dalla malinconia, contrastata dal ricorrere di brame sopite, ma progressivamente affinata dall'esperienza del dolore) passa necessariamente attraverso le cose create», P. Luparia, *Il «Mondo creato» poema sapienziale*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXIV, fasc. 525, 1987, pp. 1-33, p. 6.

onnipotenti, con la quale ha fabbricata questa gran macchina de l'universo, nondimeno, per umiltà, di questa cognizion m'appagava in guisa d'uomo che, non potendo affissar gli occhi nel sole, rimira ne l'acqua l'immagine de la sua luce²¹.

A differenza di San Paolo o di Mosè, al poeta è negato il privilegio di vedere Dio «a faccia a faccia», sebbene gli sia permesso, «in guisa d'uomo», di rimirare «l'immagine della sua luce», ossia di guardare con attenzione e meraviglia il riflesso della luce divina nelle «cose create da lui». Non è un caso che Tasso usi il termine “rimirare” per spiegare il modo in cui l'uomo attinge alla conoscenza del trascendente. “Rimirare” è un rafforzativo del verbo “mirare”, il quale esprime un concetto filosofico e spirituale ben più ampio del significato di guardare attentamente. L'atto di rimirare rappresenta, in senso figurato, un momento estatico dove la mente è assorbita e sospesa in totale concentrazione. Dante, ad esempio, descrive la suprema visione della «luce eterna»²² come un assorto mirare, enfatizzato dalla doppia ripetizione del verbo: «Così la mente mia, tutta sospesa, / mirava fissa, immobile e attenta, / e sempre di mirar faciesi accesa»²³. Anche per l'ultimo Tasso la meraviglia traduce un mo-

²¹ T. Tasso, *Lettere*, in *Prose*, cit., pp. 838-839.

²² Dante, *Paradiso*, XXXIII, 124.

²³ *Ibid.*, XXXIII, 97-99.

mento di ammirazione contemplativa nel quale Dio si rivela attraverso la natura creata²⁴. Tuttavia, a differenza di Dante²⁵, questo percorso conoscitivo verso il *lumen divinum* non ha origine

²⁴ Nel concetto di meraviglia, l'ultimo Tasso fonde l'aspetto cognitivo del *thaumaston* di Platone e Aristotele con l'esperienza cristiana dell'estasi mistica, già a partire dai *Discorsi dell'arte poetica* come nota Ardisino: «L'ingresso dell'elemento gnoseologico nei *Discorsi dell'arte poetica*, [...] si rivela [...] nelle riflessioni sul meraviglioso [...] fondando poesia e sapere. [...] meraviglia implica il superamento dell'ordine puramente estetico delle cose e della storia per congiungerlo con l'ordine metafisico, oltre che etico. La meraviglia è sorpresa per il mistero e desiderio di comprenderlo, risveglia interesse per la dimensione che è velata dietro ciò che la desta. La riflessione sul meraviglioso trova tra l'altro in accordo Platone con Aristotele, attenti al valore cognitivo del *thaumaston* [Cfr. Platone, *Teeteto* 155d; Aristotele, *Metafisica* 282d], ma apre anche alla fede per la soluzione del "maraviglioso cristiano". La meraviglia pone in concordia verosimile e sublime, verità e fantastico, unità e varietà, sensi e intelletto: è l'incontro della dimensione sensibile con quella intellegibile», E. Ardisino, *Tasso, Plotino, Ficino*, cit., pp. 23-24.

²⁵ Sebbene Dante sia convinto che le sole forze dell'intelletto umano non siano sufficienti per scorgere e ammirare la luce divina, poiché si rende necessario l'intervento del *lumen gratiae*, egli ribadisce che la conoscenza del divino ha inizio dalla ragione, secondo quanto afferma in *Paradiso*, XXVIII, 109-111: «Quinci si può veder come si fonda / l'esser beato nell'atto che vede, / non in quel ch'ama, che poscia seconda». La fonte della distinzione tra *lumen naturale* e *lumen gratiae* è tomistica e già rivelata da Charles Singleton nel suo *Journey to Beatrice. Dante's Studies vol. 2*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1958; trad. it., *Viaggio a Beatrice*, Il Mulino, Bologna 1968.

nel *lumen naturale*, ossia per via intelligibile²⁶. Nel *Mondo creato* invece «predomina agostinianamente l'*affectus*»²⁷: nel faticoso percorso a ritroso che conduce alla conoscenza del divino, il poeta raggiunge la visione totale per via mistica e non per via razionale; da qui, l'affinità del poeta con il teologo mistico.

In quanto poeta teologo e ispirato, Tasso invita i lettori del poema a essere non solo spettatori della creazione, ma li esorta a partecipare all'itinerario di conoscenza che dalle cose sensibili risale alla visione totale dell'Uno in una corallità del noi che include lo stesso io poetico²⁸:

Ma noi ch'il Re del Ciel, Fattore e Mastro
D'opre meravigliose, invita e chiama
A contemplare il magistero e l'arte
Divina, e questo suo lavoro adorno

²⁶ T. Tasso, *Lettere*, cit., p. 840: «E se il mio intelletto non capisce come sia l'eterna generazione del figliuolo non creato, né fatto dal padre, ma generato, o com'egli, incarnandosi, accoppiasse la divinità con l'umanità in guisa che una sola persona in due nature ne risultasse; e se il mio intelletto, dico, s'abbaglia a questo sole di certissima verità, qual meraviglia è, poiché ancora molte fiate resta abbarbagliato ad alcuni piccioli raggi de le cose naturali?».

²⁷ P. Luparia, *Il «Mondo creato» poema sapienziale*, cit., p. 19. L'influenza platonico-agostiniana è stata notata da Petrocchi nell'introduzione al *Mondo creato* (1951), ristampata poi in G. Petrocchi, *L'ultimo Tasso e il «Mondo creato»*, in Id., *I fantasmi di Tancredi. Saggi sul Tasso e sul Rinascimento*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 1972, pp. 139-186, pp. 145-147.

²⁸ Sulla poetica della meraviglia e la centralità del ruolo del lettore si veda il saggio di F. Graziani, *Le miracle de l'art: le Tasse e la poétique de la meraviglia*, in *Revue des Études Italiennes*, XLII, I-II, 1996, pp. 117-139.

Ch'è di cose celesti e di terrene
Con sì diverse tempre in un contesto,
Sarem pigri a mirarlo? o pur languenti
Ascolterem come l'eterno Fabro
Fe' di sua man le meraviglie eccelse?
E non più tosto rimirando intorno
Questa sì varia e sì mirabil mole,
Ciascun per sé con la sua mente indietro
Ritornarà, pensando al primo tempo
Ch'ebbe principio il tempo e 'l novo mondo? (MC III, 44-57)

Tasso invita il lettore a ripercorre a ritroso («ritornarà») la processione creativa originale («al primo tempo ch'ebbe principio il tempo e 'l novo mondo») in un innalzamento e conversione che procedono dal molteplice all'unità verso l'interiorità spirituale. Come nel *Giorno III*, anche nel proemio del *Giorno IV*, il poeta si pone come guida affinché il lettore si converta allo slancio entusiastico e contemplativo delle meraviglie del mondo creato²⁹:

O possa io pur, sì come guida e scorta
Ch'ignoto peregrin conduce intorno,
E gli edificî e le mirabili opre
Di famosa città gli addita e mostra,
Così condur le peregrine menti
De' mortali, qua giù mai sempre erranti,
A le sublimi meraviglie occulte

²⁹ Per l'importanza dei prologhi nell'ultima opera poetica di Tasso cfr. P. Luparia, *L'ultimo proemio del Mondo creato*, in AA.VV., *Filologia e linguistica. Studi in onore di Anna Cornagliotti*, a cura di L. Bellone, G. Cura Curà, M. Cursietti, M. Milani, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 381-404.

Di questa ampia città, di questa io dico
Città celeste, ove è la patria antica
Di noi figli d'Adamo, e l'alta reggia
In cui gli eterni premi il Re comparte. (*MC IV*, 76-86)

Al proemio del *Giorno IV* si lega strettamente quello del *Giorno VI*, nel quale il poeta invita, con una preghiera, l'aiuto di quanti hanno percorso con lui questo itinerario di ritorno per accedere insieme alla visione suprema:

Amici, adunque a me pietoso aiuto
Date, vi prego, e quasi lena e spirto;
E di par meco entrate in questo adorno
Maraviglioso, grande, ampio teatro
De le cose create, in cui mirando
Il magistero del gran Padre eterno,
Quasi per gradi alziam la pura mente
A l'invisibil suo felice regno
Ove gli ultimi premi altrui riserba. (*MC VI*, 46-54)

La dinamica irradiante per gradi discendenti della creazione divina si integra, in un circuito spirituale, con la creazione artistica del poeta che, con i lettori del poema, compie un itinerario di ritorno per gradi ascendenti («per gradi alziam»), procedendo dalla realtà visibile e sensibile alla contemplazione dell'invisibile («a l'invisibil suo felice regno»). La meraviglia della creazione genera quell'estatica visione che apre il prologo del *Giorno VII*: «'n Dio mirando / Scorge nel suo gran lume il mondo accolto / Che divien quasi angusto a l'alma accesa / Ch'è fuor del mondo rapta, e nulla adombra / I popoli co' regni a' lumi interni» (*MC VII*, 41-45). Il poeta, in altre parole, ammira

la luce accecante di Dio nella luce riflessa delle creature, celebrando l'attività creativa del supremo Artefice attraverso la propria, nella quale si riflette, a specchio, il sentimento di contemplazione e di estasi dall'autore alla mente del lettore. Per questo motivo, la creazione artistica per Tasso può definirsi una poetica dell'illuminazione e, non ha caso, Francesco Guardiani ha notato che "luce" è il termine più ricorrente nel poema³⁰.

Tuttavia, *Il mondo creato* non culmina in un *circuitus spiritualis* che unisce Dio al mondo. L'essenza divina si precisa, al termine del poema, come «Pura invisibil luce» (MC VII, 375), tanto che l'opera si conclude con una sublime, tragica preghiera al *Deus absconditus*: «Ma fuor di me pur ti ricerco e piango: / Dove sei? dove sei, chi mi ti asconde? / Chi mi t'invola, o mio Signore e Padre?» (MC VII, 1110-1113). La domanda che Tasso rivolge a Dio non è il risultato della sua angoscia individuale o la voce di un autore stanco e malinconico al termine della sua carriera poetica. La fine del *Mondo creato* incarna, invece, una consapevolezza più collettiva sulla chiusura di un'era segnata dallo scetticismo religioso e sociale, un mondo che Tasso definisce «stanco e veglio» (MC VII, 1124)³¹. Da qui, l'invito al let-

³⁰ F. Guardiani, *Torquato Tasso. L'umanità della rivelazione nel Mondo creato*, cit., p. 220.

³¹ Secondo Giovanna Scianatico, l'ultima produzione del Tasso, dai *Discorsi sul poema eroico* al *Giudizio sopra la Gerusalemme* fino al *Mondo creato*, è segnata da un sentimento di *insecuritas* che accompagna la visione del poeta sulla poesia come strumento di affermazione di verità ultime. L'orizzonte d'inquietudine che occupa *Il mondo creato* è specchio della concezione del mondo alla fine del Cinque-

tore di accogliere «il pianto e i prieghi» (MC VII, 1130) di questo mondo e, nell'intenzionalità della meraviglia, ritrovare in un percorso spirituale la relazione con il sacro. Lungi dall'essere il commiato del poeta, *Il mondo creato* si fa carico della fine di un'epoca per ribadire la funzione liberatoria e terapeutica della poesia in quanto strumento di illuminazione e rivelazione divina.

Irene Montori

cento: il poema tassiano assolve la funzione «in qualche modo autoterapeutica» di riscrivere l'origine del mondo a partire dalla prospettiva della fine, cfr. G. Scianatico, *Il poema meraviglioso. Per un'ipotesi sul «Mondo creato»*, in AA.VV., *Dall'Idillio alla visione. Passaggi della differenza tra Rinascimento e Barocco in area napoletana*, a cura di R. Cavalluzzi, Lacaita Manduria 1994, pp. 61-98, p. 81.

IV. *Frankenstein or the Modern Prometheus* di Mary Shelley: uno studio sulla luce

di *Elisabetta Marino*

Dedicare uno studio alla presenza della luce in *Frankenstein* potrebbe sembrare una scelta singolare, stante la consueta associazione tra il romanzo d'esordio di Mary Shelley e le atmosfere tette e sinistre che accompagnano i momenti salienti della narrazione, a partire dalla fatidica «dreary night of November»¹ che fa da sfondo alla creazione immonda. Eppure studiosi come Ulf Houe e Kalea Ramsey hanno già condiviso alcune riflessioni sulla straordinaria presenza «[of] the whole metaphoric complex of illumination and vision»² nell'opera, il cui protagonista eponimo è accostato sin dal sottotitolo alla figura archetipica di Prometeo, il titano che cercò di dissipare le tenebre della barbarie con il suo dono all'umanità³. Accogliendo e sviluppando tali spunti critici, in questa sede si intende esplorare il modo in cui l'autrice si è servita del motivo della luce (declinato in tutte le

¹ M. Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus* [1831], Oxford University Press, Oxford 1969, p. 57.

² U. Houe, *Frankenstein without Electricity: Contextualizing Shelley's Novel*, in *Studies in Romanticism*, LV, 1, 2016, p. 108.

³ «The light used thus symbolizes a revelation of knowledge and truth». K. Ramsey, *Literary Archetypes between Universal Myth and Historical Moment: Shelley's Frankenstein*, in *Research Association for Interdisciplinary Studies, Proceedings of the 12th International RAIS Conference*, 3-4 aprile 2019, https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3388086, pp. 343-351, p. 344.

sue possibili articolazioni, inclusi il fuoco, il fulmine, l'elettricità) per tracciare la parabola discendente in cui si identifica il destino congiunto di Victor Frankenstein e della sua Creatura, fino alla comune estinzione nell'oscurità. Come si avrà modo di osservare, Mary Shelley pare quasi scomporre prismaticamente il tema della luce, rivelandone sfumature e ambiguità al lettore: di fatto, oltre a rischiare e a costituire una fonte di calore (reale o simbolico), alle volte una luminosità eccessiva può abbagliare, rendere ciechi a ciò che si nasconde dietro l'apparenza o, nel caso delle fiamme di un incendio, lo sfavillio si fa sinonimo di distruzione. L'analisi testuale dei passi più significativi del testo sarà preceduta da una trattazione introduttiva, in cui si tenterà di evidenziare come alcuni tra i dibattiti intellettuali e scientifici contemporanei alla gestazione di *Frankenstein* possano aver esercitato un'influenza determinante sul talento creativo della scrittrice, contribuendo così ad accrescere la sua fascinazione per la luce e le sue forme.

1. *La scienza all'epoca di Frankenstein: la luce, il fuoco, l'elettricità*

Il periodo che segna il trapasso tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo si distingue per la commistione fertile tra le istanze proprie dell'Illuminismo e una sensibilità nascente verso il mondo naturale, al quale ci si comincia ad accostare non soltanto con gli strumenti forniti dalla ragione, ma intrecciando con gli altri esseri viventi una relazione empatica, che consenta di acquisire tasselli nuovi e complementari di conoscenza. Come Sharon Ruston ha posto in rilievo, letteratura e scienza erano

allora ambiti dai confini labili, talvolta a stento riconoscibili⁴; gli scienziati⁵ più illustri si cimentavano anche nella scrittura poetica, arrivando a formulare le proprie ipotesi in versi, come nel caso di *The Temple of Nature; or, the Origin of Society* (1803) di Erasmus Darwin, un lungo poema filosofico che anticipa le teorie sull'evoluzione in seguito perfezionate da suo nipote Charles. Non sorprende, quindi, che anche gli artisti si misurassero allo stesso modo con le scienze. La descrizione dell'alloggio di P.B. Shelley a Oxford tradisce le sue molteplici passioni, oltre a essere esemplificativa di un atteggiamento ampiamente diffuso⁶: accanto ai libri, alle boccette d'inchiostro pregiato e alle carte disseminate sul pavimento, l'amico e compagno di studi Thomas Jefferson Hogg ricordava anche gli alambicchi, i crogiuoli, gli arredi rovinati da evidenti bruciature (frutto dei numerosi esperimenti dall'esito infelice) e ancora «an electrical machine, an air-pump, the galvanic trough, a solar microscope, and large glass jars and receivers»⁷. Dopo l'espulsione dall'università, nel 1811, Shelley stava per intraprendere la professione di chirurgo e ancor prima, ai tempi di Eton, aveva messo a repentaglio la

⁴ S. Ruston, *Shelley and Vitality*, Palgrave Macmillan, New York 2005, p. 5.

⁵ Di fatto, il termine *scienziato* fu coniato soltanto nel 1834; fino a quel momento la definizione più diffusa era *studioso di filosofia naturale*. Si consulti A. Smith, *Scientific Contexts*, in *The Cambridge Companion to Frankenstein*, a cura di A. Smith, Cambridge University Press, Cambridge 2016, pp. 69-83.

⁶ Si rammenti che lo stesso John Keats aveva studiato come apprendista medico e farmacista, prima di dedicarsi completamente all'attività poetica.

⁷ E. Dowden, *The Life of Percy Bysshe Shelley*, vol. I, Kegan Paul, London 1886, p. 64.

propria vita pur di riuscire a riprodurre il procedimento attraverso il quale, in una notte di tempesta del 1752, Benjamin Franklin aveva dimostrato la natura elettrica del fulmine – da lui denominato «electric fire»⁸ – adattando una punta di metallo a un aquilone collegato a terra con un filo di seta⁹. Salutato come «Prometheus der neuern Zeiten» (il Prometeo moderno) da Immanuel Kant, nell'immaginario collettivo Franklin si era trasformato in un'autentica icona cui ispirarsi¹⁰, capace di incarnare gli ideali di libertà e opposizione ai poteri tirannici (visto il suo coinvolgimento con i movimenti rivoluzionari in Francia e in

⁸ B. Franklin, *Letter to Peter Collinson*, in *The Select Works of Benjamin Franklin*, a cura di E. Sargent, Phillips, Sampson and Company, Boston 1857, p. 281.

⁹ T. Ziolkowski, *Science, Frankenstein, and Myth*, in *The Sewanee Review*, LXXXIX, 1, 1981, pp. 34-56, p. 39.

¹⁰ S.J. Wolfson, «This Is My Lightning»; or Sparks in the Air, in *Studies in English Literature*, LV, 4, 2015, pp. 751-786, p. 778n. Wolfson ritiene che alcuni versi del dramma byroniano *Manfred* – «the mind, the spirit, the Promethean spark, / The lightning of my being» (I, i, 154-155) – siano stati ispirati non solo al titano ma anche a Benjamin Franklin, suo corrispettivo moderno. *Ibid.*, p. 751. Si noti che, nell'edizione del 1818 di *Frankenstein*, viene fatto riferimento esplicito all'esperimento di Franklin, dopo l'episodio (mantenuto anche nella versione definitiva dell'opera) della quercia colpita dal fulmine: «The catastrophe of this tree excited my extreme astonishment; and I eagerly inquired of my father the nature and origin of thunder and lightning. He replied, "Electricity"; describing at the same time the various effects of that power. He constructed a small electrical machine, and exhibited a few experiments; he made also a kite, with a wire and string, which drew down that fluid from the clouds». M. Shelley, *Frankenstein: The 1818 Text*, Penguin, New York 2018, p. 24.

America), nonché il trionfo dell'ingegno umano su quanto ritenuto, fino a quel momento, imponderabile.

Le speculazioni di medici, fisiologi, chimici e filosofi, intenti alla ricerca del principio primo sotteso all'esistenza di ogni creatura, cominciarono presto a convergere sulla luce e le sue variazioni. In una celebre dissertazione sull'elettricità e il magnetismo, Adam Walker (1731-1821), uno tra i primi mentori di P.B. Shelley, affermava che «all bodies contain fire»¹¹, sostanza fluida, indivisibile e proteiforme, considerate le sue infinite combinazioni con altri elementi. Lo studioso era, inoltre, convinto che l'aria stessa fosse permeata dal fuoco, senza il quale avrebbe sicuramente assunto un aspetto solido: «*air itself might become solid, if it could be entirely deprived of the fire it contains*»¹². Per Walker, come ha sintetizzato Sharon Ruston, «the body [...] was] not much more than a vehicle through which light and air fl[e]w»¹³. In modo analogo, nella sua indagine tesa a individuare «the laws of life»¹⁴ (espressione ricorrente sia nei trattati sia nella corrispondenza privata), Humphry Davy (1778-1829) si concentrava sulla luce, argomento portante anche di una copiosa produzione poetica pubblicata in parallelo ai suoi

¹¹ A. Walker, *Analysis of a Course of Lectures on Natural and Experimental Philosophy*, Printed for the Author, London 1766, p. 51.

¹² *Ibidem*.

¹³ S. Ruston, *Shelley and Vitality*, cit., p. 33. Anne K. Mellor sottolinea che, nelle sue opere, «Adam Walker even identified electricity as the spark of like itself». A.K. Mellor, *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, Routledge, New York 1989, p. 103.

¹⁴ S. Ruston, *Creating Romanticism: Case Studies in Literature, Science and Medicine of the 1790s*, Palgrave Macmillan, New York 2013, p. 163.

lavori scientifici¹⁵. Nel suo *Essay on Heat, Light, and the Combinations of Light* (1799) sosteneva che, mescolandosi all'ossigeno, la luce formasse il fosossigeno (*phosoxxygen*), un composto essenziale alla respirazione e dunque imprescindibile per la vita stessa: «light enters into the composition of living bodies. [...] On the existence of this principle in organic compounds, perception, thought, and happiness, appear to depend. [...] Thus essential then is light to perceptive existence. All organic sensitive beings with which we are acquainted appear totally unable to exist without phosoxxygen»¹⁶. Nello sforzo di coniugare rigore scientifico e afflato religioso (cui, con tutta evidenza, non aveva voluto rinunciare), Davy supposeva che il sole e le altre stelle fossero «immense reservoirs of light destined by the great ORGANISER to diffuse over the universe organization and animation»¹⁷. Il diario di Mary Shelley registra un interesse tutt'altro che superficiale per le opere di Davy, con il quale la giovanissima scrittrice potrebbe aver avuto anche contatti diretti¹⁸. Una

¹⁵ Come Sharon Ruston ha osservato, «[Davy's] poetry can be related to his scientific endeavours, and in this chapter his lifelong preoccupation with light – whether moonlight, the sun's rays, the light of fireflies or glow worms – is linked to his scientific researches into light and heat». *Ibid.*, p. 153.

¹⁶ H. Davy, *Essay on Heat, Light, and the Combinations of Light*, in *The Collected Works of Sir Humphry Davy*, vol. II, a cura di J. Davy, Smith, Elder and Co., London 1839, pp. 74 ss.

¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸ Nel 1799, all'inizio della sua brillante carriera, Davy aveva sicuramente frequentato il salotto di Godwin, in virtù della comune amicizia con S.T. Coleridge. M. Hindle, *Vital Matters: Mary Shelley's Frankenstein and Romantic Science*, in *Critical Survey*, II, 1, 1990, pp. 29-

annotazione datata 28 ottobre 1816 (momento in cui era nel pieno della stesura di *Frankenstein*) recita infatti «Read the Introduction to Sir H. Davy's Chemistry» accanto al verbo «write»¹⁹, posizionato subito dopo, quasi a stabilire un nesso di causalità tra la prima e la seconda azione. Il giorno successivo tornava sulle pagine dello scienziato assieme a Percy, per poi proseguire in autonomia il 30 ottobre, il 2 e il 4 novembre²⁰. Secondo Laura E. Crouch, è probabile che il testo in questione sia *A Discourse, Introductory to a Course of Lectures on Chemistry*, discorso pronunciato il 21 gennaio 1802 alla Royal Institution²¹; all'enfasi sulla centralità della luce (che traspare persino nelle scelte lessicali operate da Davy nella scrittura del saggio), si sarebbe affiancata, quale ragione di forte attrazione verso l'opera, anche l'eventualità (debolmente accennata) di rianimare materiale organico non ancora decomposto. Ripercorrendo in termini entusiastici il passaggio dall'alchimia alla chimica (una evoluzione riscontrabile anche nel percorso formativo del dottor

35, p. 31. Wolfson ricorda inoltre che Godwin aveva assistito a molte delle sue conferenze e che P.B. Shelley era «an enthusiastic disciple of Davy, and knew passages from the published lectures almost by heart». S.J. Wolfson, *op. cit.*, p. 773.

¹⁹ P.R. Feldman, D. Scott-Kilvert (a cura di), *The Journals of Mary Shelley*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987, p. 142.

²⁰ *Ibid.*, pp. 143-144.

²¹ L.E. Crouch, *Davy's A Discourse, Introductory to a Course of Lectures on Chemistry: A Possible Scientific Source of Frankenstein*, in *Keats-Shelley Journal*, XXVII, 1978, pp. 35-44. Per Feldman e Scott-Kilvert, al contrario, l'opera letta da Mary sarebbe *Elements of Chemical Philosophy*. P.R. Feldman, D. Scott-Kilvert (a cura di), *op. cit.*, p. 142n.

Frankenstein), Davy proclamava così che «the dim and uncertain twilight of discovery [...] ha[d] been succeeded by the steady light of truth»²². Non più smarriti dietro inutili chimere (la ricerca della pietra filosofale o dell'elisir di lunga vita), gli scienziati a lui contemporanei avevano raggiunto vette di conoscenza fino ad allora soltanto vagheggiate, squarciando il velo dell'ignoranza che ammantava i fenomeni naturali e maturando una consapevolezza piena dei meccanismi che li regolavano: «the phenomena of electricity have been developed; the lightnings have been taken from the clouds; and lastly, a new influence has been discovered, which has enabled man to produce from combinations of dead matter effects which were formerly occasioned only by animal organs»²³. Impossibile non pensare a Victor e alla sua creazione leggendo questo passo.

Il quadro finora tratteggiato non sarebbe completo se non si facesse cenno alla controversia che vide protagonisti il chirurgo John Abernethy e il suo ex-allievo e poi avversario William Lawrence, ben noto agli Shelley nella sua veste di medico curante di entrambi²⁴. Prendendo le mosse dalle indagini di William Hunter (anatomista settecentesco) e di Davy, Abernethy affermava che la vita dipendesse da un principio estraneo alla struttura fisica dei corpi, principio che, secondo lui, poteva identificarsi con l'elettricità: «Sir Humphry Davy's experiments

²² H. Davy, *A Discourse, Introductory to a Course of Lectures on Chemistry, Delivered in the Theatre of the Royal Institution, on the 21st Jan. 1802*, in *The Collected Works of Sir Humphry Davy*, cit., p. 321.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Si consulti M. Seymour, *Mary Shelley*, Grove Press, New York, pp. 137-139, e J. Bieri, *Percy Bysshe Shelley: A Biography. Exile of Unfulfilled Renown, 1816-1822*, University of Delaware Press, Newark 2005, p. 43.

also lead us to believe, that is electricity, extricated and accumulated in ways not clearly understood, which causes those sudden and powerful motions in masses of inert matter, which we occasionally witness with wonder and dismay»²⁵. L'elettricità, come «subtle, active, vital principle, pervading all nature»²⁶ veniva a coincidere con quanto, in epoche più antiche, era definito «Anima Mundi»²⁷. Permeata di misticismo, la teoria vitalista di Abernethy era in netta antitesi con il ragionamento di Lawrence che, in mancanza di prove concrete sull'esistenza di un elemento «superadded»²⁸ alla materia, considerava la vita come la semplice unione tra le parti e le funzioni di un organismo²⁹. Abernethy si richiamava esplicitamente anche al galvanismo³⁰, a quegli studi sull'elettricità animale iniziati da Luigi Galvani (1737-1798) e successivamente sviluppati da suo nipote Giovanni Aldini (1762-1834), allineandosi, però, a posizioni più affini al materialismo. Giunto a Londra nel 1802, il medico italiano si era

²⁵ J. Abernethy, *An Inquiry into the Probability and Rationality of Mr. Hunter's Theory of Life; Being the Subject of the First Two Anatomical Lectures, Delivered before the Royal College of Surgeons of London*, in *The Edinburgh Review*, vol. XXII, Archibald Constable & Co., Edinburgh 1814, p. 397.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 394.

²⁹ Nella sua introduzione all'edizione del 1818 di *Frankenstein*, Marilyn Butler notava che «almost all Lawrence's own publications in the vitalist and evolutionary field f[e]ll into the years of the conceiving and writing of *Frankenstein*». M. Butler, *Introduction*, in *Frankenstein, or the Modern Prometheus: The 1818 Text*, M. Shelley, Oxford University Press, Oxford 1998, p. xviii.

³⁰ J. Abernethy, *op. cit.*, p. 388.

messo immediatamente in contatto con la Royal Humane Society, un'organizzazione benefica fondata nel 1774 con lo scopo primario di *resuscitare* gli annegati o chiunque, pur morendo, non avesse riportato danni agli organi vitali³¹. Partendo dal presupposto che, in questi casi, il processo di corruzione del corpo fosse reversibile se si agiva per tempo, i membri della Royal Humane Society applicavano fonti di calore al cadavere per provare a riportarlo in vita. In maniera analoga, Aldini si era servito dell'elettricità nel tentativo di rianimare la salma di George Forster, impiccato nella prigione di Newgate per aver ucciso moglie e figlio. Con tutta probabilità, Mary Shelley era venuta a conoscenza dei dettagli dell'esperimento tramite un testimone oculare, il dottor Anthony Carlisle, assiduo frequentatore di casa Godwin³².

2. Frankenstein e il tema della luce

Come anticipato, in *Frankenstein* l'autrice pare indagare l'intero spettro delle possibilità ermeneutiche offerte dalla luce, intesendo una fitta trama che si alimenta di rimandi alle speculazioni

³¹ La Royal Humane Society era in aperto contrasto con la Animal Chemistry Society, tra i cui membri fondatori si annovera Humphry Davy; per questi ultimi, infatti, la barriera tra la vita e la morte era invalicabile. Si veda S. Ruston, *Resurrecting Frankenstein*, in *Keats-Shelley Review*, XIX, 1, 2005, pp. 97-116, e anche N.G. Coley, *The Animal Chemistry Club; Assistant Society to the Royal Society*, in *Notes and Records of the Royal Society of London*, XXII, 1-2, 1967, pp. 173-185.

³² M.A. Bohl et al., *The History of Therapeutic Hypothermia and Its Use in Neurosurgery*, in *Journal of Neurosurgical Sciences*, CXXX, 2019, pp. 1006-1020, p. 1012.

scientifiche a lei coeve, citazioni letterarie e suggestioni bibliche. A partire dall'introduzione, la luce è associata all'immaginazione, all'espansione di orizzonti, a nuove possibilità che sembrano dischiudersi di fronte a osservatori stupiti e ammirati. Pertanto, per una Mary che cominciava appena ad affacciarsi al mondo della scrittura, i versi sublimi di Lord Byron, impegnato nella stesura del suo *Childe Harold*, appaiono «clothed in all the light and harmony of poetry»³³, mentre pensieri e sentimenti di P.B. Shelley si traducono in «the radiance of brilliant imagery»³⁴ ai suoi occhi. Entrando nella narrazione-cornice del romanzo, anche per l'ambizioso esploratore Walton la luce simboleggia opportunità sconfinite, che prendono forma nelle sue bizzarre fantasie. La geografia dell'Artide assume infatti i contorni dell'utopia³⁵: nella lettera alla sorella Margaret, il Polo Nord cessa di essere la terra dei ghiacci e del gelo per tramutarsi in «the region of beauty and delight»³⁶, «a country of eternal light»³⁷ in cui «the sun is for ever visible»³⁸. Accecato dalla sua sete di conquista – «I shall satiate my *ardent* curiosity with the sight of a part of the world never before visited»³⁹ –, si abbandona all'illusione, senza considerare che, alle lunghe giornate luminose e senza notti, sarebbero seguiti sei mesi di oscurità e paralisi. Divorziando dalla ragione, la luce diviene qui sinonimo di

³³ M. Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, cit., p. 6.

³⁴ *Ibid.*, p. 7.

³⁵ Per un approfondimento su *Frankenstein* e l'utopia, si legga V. Soni, *The Utopias of Frankenstein*, in O.N.C. Wang, *Frankenstein in Theory*, Bloomsbury, New York, 2021, pp. 199-219.

³⁶ M. Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, cit., p. 15.

³⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, p. 16. L'enfasi non è nel testo originale.

abbaglio, come del resto si riscontra nel cammino di conoscenza intrapreso da Victor.

Il primo incontro del futuro scienziato con le dottrine (fallaci) dell'alchimista Cornelio Agrippa è di fatto paragonato a una «new light [which] seemed to dawn upon [his] mind»⁴⁰. Guidato dalla sua «ardent imagination»⁴¹, Frankenstein inizia poi a interessarsi all'elettricità e al galvanismo, dopo aver esaminato l'effetto devastante di un fulmine abbattutosi su una quercia. Memore della letteratura scientifica contemporanea, Mary Shelley dipinge la folgore come «[a] dazzling light»⁴², capace di scatenare quello «stream of fire»⁴³ che, tuttavia, riduce l'albero secolare a un tronco incenerito. Anche in questo caso, la scrittrice muta di segno al fenomeno: lungi dal ricordare il principio primo della vita o il dono di Prometeo agli uomini, la fiamma anticipa l'inferno che si sta per chiudere attorno al protagonista e alla sua creatura dannata. Non sfugga, inoltre, che nel *Paradise Lost* di Milton (una delle fonti privilegiate dell'opera), la caduta di Satana è accompagnata da «Thunder / Wing'd with red lightning» (I, 174-175)⁴⁴, parole in cui riecheggia un versetto del *Vangelo* secondo Luca: «ho visto Satana cadere dal cielo come una folgore» (Lc 10, 18). Da questo momento in poi Victor inizia la sua discesa agli inferi credendo, al contrario, di aver intra-

⁴⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁴¹ *Ibid.*, p. 40. Poco più avanti si legge «I ardently desired the acquisition of knowledge». *Ibid.*, p. 45. L'aggettivo «ardent» e l'avverbio «ardently» sono usati in modo insistente dall'autrice (si veda anche p. 50).

⁴² *Ibid.*, p. 41.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ J. Milton, *Paradise Lost*, R. Tonson *et al.*, London 1766, p. 10.

preso una scalata titanica al cielo: il buio delle cripte e degli osari, le elucubrazioni fosche su come oltrepassare il limite tra la morte e la vita sono di nuovo infranti dalla luce, una luce effimera ma non per questo meno abbacinante. Il progetto di creazione gli balena nella mente come «a sudden light»⁴⁵: «Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world»⁴⁶. Con questa frase, l'autrice pare rievocare l'origine del mondo ritratta nel primo capitolo della *Genesi*, nonostante premesse ed esiti vengano interamente sovvertiti. L'essere perfetto, modellato a immagine e somiglianza di Dio, cede infatti il posto a quella «lifeless thing»⁴⁷, assemblaggio di parti umane e ferine, nel quale l'eversore Frankenstein infonde «a spark of being»⁴⁸, illuminato da una emblematica «half extinguished light»⁴⁹, una luce fioca e artificiale che mal si attaglia all'atmosfera radiosa con cui, nell'*Antico Testamento*, la storia dell'umanità ha avuto inizio⁵⁰. Dopo l'abbandono, lo scenario del romanzo diventa prevalentemente notturno. Prima del loro confronto verbale (che occupa i capitoli centrali della storia), le fattezze orribili della Creatura

⁴⁵ M. Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, cit., p. 52.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*. Persino i raggi pallidi della luna – «the dim and yellow light of the moon» – filtrano debolmente, ostacolati dalle persiane chiuse. *Ibid.*, p. 58.

⁵⁰ Nel disegno di Theodore von Holst, stampato sul frontespizio dell'edizione del 1831 di *Frankenstein*, il fascio di luce che si riversa sulla Creatura sembra provenire dalla libreria di Victor: qualsiasi possibile riferimento a un Principio trascendente viene a essere, così, eliminato.

si palesano ancora una volta alla vista dello scienziato, sempre durante un temporale⁵¹, instillando in lui un'ambizione del tutto sconosciuta che lo porterà alla morte: «extinguish[ing] the spark which [he had] so negligently bestowed»⁵², ricondurre il mostro a quelle tenebre dalle quali lui stesso lo aveva follemente emancipato.

Mentre per Walton e Victor l'immaginario della luce è connesso al travalicamento dei limiti e all'appropriazione illecita di prerogative superiori, per la Creatura è invece legato a quella socialità, a quel calore familiare di cui avverte un bisogno disperato. Di fronte a un fuoco inizia il suo racconto al padre, ripercorrendo le prime tappe della sua esistenza sensibile, tra le quali spicca l'incontro quasi contemplativo con «a gentle light [that] stole over the heavens, and gave [him] a sensation of pleasure»⁵³. Il fuoco, da lui scoperto per caso, gli permette di dare più sapore ai cibi, aiutandolo a superare il rigore delle notti

⁵¹ La descrizione della prima apparizione della Creatura sullo sfondo alpino conferma il nesso tra fulmine, cecità e dannazione; nelle parole di Victor, «vivid flashes of lightning dazzled my eyes, illuminating the lake, making it appear like a vast sheet of fire». *Ibid.*, pp. 75-76. La visione del lago fiammeggiante ricorda da vicino il passo dell'*Apocalisse di Giovanni* (20, 15) in cui si narra della sconfitta finale di Satana e della seconda morte delle anime giudicate indegne: «e chi non risultò scritto nel libro della vita fu gettato nello stagno di fuoco». «The lake of fire» ritorna nell'opera qualche capitolo più avanti. M. Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, cit., p. 106.

⁵² *Ibid.*, p. 99. Qualche pagina prima si era già espresso in modo simile, usando l'avverbio *ardently*: «I ardently wished to extinguish that life which I had so thoughtlessly bestowed». *Ibid.*, p. 92.

⁵³ *Ibid.*, p. 103.

e a vincerne le ombre⁵⁴. Osservando di nascosto la famiglia De Lacey, associa la domesticità al focolare – «a small fire»⁵⁵ – innanzi al quale genitore e figli si riuniscono, godendo della reciproca compagnia. Comportandosi da ignoto benefattore, raccoglie per loro la legna da ardere che trova nel bosco, coltivando la speranza segreta di essere finalmente ammesso in una cerchia di affetti, nonostante le sue deformità. Anche in questa circostanza, invece di indicare la verità ai protagonisti, la luce è impiegata da Mary Shelley per mostrare le ambiguità e le contraddizioni del reale; l'unico che sa guardare oltre l'apparenza è paradossalmente un cieco (il vecchio De Lacey), al quale la Creatura si presenta come un viandante intirizzito e vulnerabile, in cerca di calore: «you would greatly oblige me, if you would allow me to remain a few minutes before the fire»⁵⁶. Cacciato dai figli dell'anziano quasi fosse un demone incarnato, il mostro consuma la sua vendetta in un simbolico contrappasso, consegnando alle fiamme la stessa dimora che per lunghi mesi aveva contribuito a riscaldare, con il suo atto quotidiano di gentilezza: «I fired the straw, and heath, and bushes, which I had collected.

⁵⁴ «I found, with pleasure, that the fire gave light as well as heat; and that the discovery of this element was useful to me in my food». *Ibid.*, p. 105.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 108. «Fire» è anche la prima parola che impara. *Ibid.*, p. 112.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 133. A tal proposito, Essaka Joshua sostiene che l'opera sia «a critique of modern scientific method (i.e. clinical observation), and, more than this, it is a critique of a culture saturated with dependence on visual clues». E. Joshua, *Blind Vacancy in Sighted Culture and Voyeuristic Historiography in Mary Shelley's Frankenstein*, in *European Romantic Review*, XXII, 1, 2011, p. 50.

The wind fanned the fire, and the cottage was quickly enveloped by the flames»⁵⁷.

Il tema della luce emerge con intensità fino all'epilogo drammatico di *Frankenstein*. Mettendo nuovamente in discussione la corrispondenza abituale tra elettricità e principio vitale, l'autrice sembra richiamarsi alla prima circostanza in cui la potenza congiunta di luce e fuoco aveva acceso la curiosità del giovane Victor, sostenendolo nelle sue investigazioni scientifiche ma condannandolo, allo stesso tempo, alla caduta. In una delle frasi più significative e controverse poste a suggello della narrazione – e con la quale anche questo studio giunge a conclusione –, la Creatura pare sostituire il proprio corpo all'immagine della quercia folgorata; gettandosi sulla pira funeraria allestita nella solitudine dei ghiacci polari, trasformandosi lentamente in cenere cui ogni resurrezione è ormai negata, si augura di estinguere per sempre quella luce ingannevole che l'aveva sprofondato, insieme al suo creatore, in un abisso cupo di disperazione: «I shall collect my funeral pile, and consume to ashes this miserable frame, that its remains may afford no light to any curious and unhallowed wretched, who would create such another as I have been»⁵⁸.

Elisabetta Marino

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 138-139. Citando Andrew Griffin, nell'appiccare l'incendio, la Creatura «pervert[s] the life-giving and life-sustaining element into an instrument of torture and destruction». A. Griffin, *Fire and Ice in Frankenstein*, in *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, a cura di G. Levine ed E.C. Knoepfelmacher, University of California Press, Berkeley 1979, pp. 49-74, p. 68.

⁵⁸ M. Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, cit., p. 222.

V. **La morte della luce nella poesia di Sergio Corazzini**

di *Francesco Sorrenti*

Come nel mondo visibile è corretto pensare la luce e la vista simili al sole, errato invece credere che siano il sole.
(Platone, *La Repubblica*)

La vicenda biografica e poetica di Sergio Corazzini si è ben prestata – e si presta ancora –, sotto varie sfaccettature, a un’indagine che riguarda da vicino il rapporto intimo e particolareggiato che l’autore romano ha creato con il tema della luce (in particolare del legame sinestetico tra ombra e silenzio), del sole, del colore bianco e della vista¹. In quel tipico autobiografismo corazziniano che è stato ricondotto dai principali studiosi come risultante di un indissolubile binomio vita-poesia, di un annullamento della distanza tra vita e letteratura², molteplici sono le

¹ Le riflessioni qui proposte hanno mosso piede da tre fondamentali saggi: A.R. Pupino, *Gli aggettivi (gli ornamenti) e le cose*, in Id., *L’astrazione e le cose nella lirica di Sergio Corazzini*, Adriatica Editrice, Bari 1969, pp. 103-148; A. Zingone, *Corazzini. In bianco*, in “Io non sono un poeta”. *Sergio Corazzini (1886-1907)*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 11-13 marzo 1987), a cura di F. Livi e A. Zingone, Bulzoni, Roma 1989, pp. 197-211; R. Aymone, *Il simbolismo solare in Corazzini*, in Id., *Circostanze crepuscolari*, ESI, Napoli 1991, pp. 127-148.

² E mi riferisco in particolare all’insistenza con la quale Stefano Jacomuzzi ha voluto demolire il mito di un Corazzini poeta del “vivere

immagini attraverso le quali Corazzini evoca elementi legati alla luminosità e al chiarore (e non esclusivamente, come si potrebbe pensare in campo crepuscolare, al pallore tifico³). Basti ricordare come lo stesso poeta si descriveva quale «fanciullo bianco»⁴, o al necrologio redatto da Giovanni Papini, apparso sulla rivista *Il Commento*, in cui l'amico veniva definito «poeta bianco»; o ancora, la trasognata brevissima storia d'amore con una donna danese conosciuta a Nocera, chiamata Sania, il cui dettaglio delle mani bianche viene evocato con l'analogia del «candido, voluttuoso poema di cinque canti»⁵. All'immagine di Corazzini in qualità di «poeta delle albe», veniva programmaticamente dedicato un articolo notificatore del primo – e se non

morendo” e di una conseguente poesia quale prodotto di questo determinismo, insistendo sul fatto che «la sua frequentazione assidua e dolente con la tristezza e la morte si traduce in voce di fiaba lontanante, quanto più la sentiamo aggredita da una realtà tragica e ineluttabile» (S. Jacomuzzi, *Sergio Corazzini*, Mursia, Milano 1963, p. 52). Per vari passi biografici che sono esemplificativi in questo senso, e che prospettano Corazzini quale «sacerdote della poesia», si veda anche G. Farinelli nel capitolo dedicato a Corazzini, in *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Carocci, Roma 2005, pp.97-164.

³ «Accanto a presenze smorte, scolorite, itteriche, pallidamente tubercolotiche, la bianchezza si eleva a più puro e tipico tratto connotante un omogeneo ventaglio di immagini» (R. Aymone, *op. cit.*, p. 127).

⁴ S. Corazzini, *L'ultimo sogno*, in *Libro per la sera della domenica*, v. 12. I riferimenti alle opere sono tratti dall'edizione S. Corazzini, *Opere: Poesie e prose*, a cura di A.I. Villa, Istituti editoriali poligrafici e internazionali, Pisa, 1999.

⁵ Lettera ad Alfredo Tusti del 25 giugno 1906 (S. Corazzini, *op. cit.*, p. 264).

erro finora unico – convegno incentrato sul poeta romano⁶, nel quale si sottolineava questo aspetto controcorrente, un *unicum*, rispetto agli altri crepuscolari e al tipico elemento della luce soffusa, sommessata, poco penetrante e malinconica della loro poesia. Una interpretazione, quella di Corazzini, che ben si sposava con l'accezione desueta di “crepuscolo”, inteso come preambolo dell'alba, e che non necessariamente disvalorava la definizione di “crepuscolarismo” che fornì Giuseppe Antonio Borgese nella sua celebre recensione del 1910, da intendersi piuttosto quale preannuncio di un nuovo corso poetico che guardava all'incipiente Novecento e non necessariamente come poesia malinconica e dimessa, come ancora oggi diffuso da certe vulgate critiche. A sostegno di quanto precedentemente affermato, una delle più importanti studiose di Corazzini, Angela Ida Villa, scriveva che, nell'operazione di demistificazione del positivismo operata dalla cultura reazionaria negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, l'opera corazziniana si staglia in direzione dell'alba e non del tramonto, e che lo stesso Corazzini andrebbe interpretato quale «poeta aurorale, [...] poeta di luce dell'alba»⁷.

⁶ A. Di Giacomo, *Quel poeta che amava le albe*, in *Il Tempo*, 14 marzo 1987, p. 5. Il sommario annunciava «Una riscoperta fuori dai luoghi comuni del crepuscolarismo».

⁷ S. Corazzini, *Opere*, cit., p. 66. L'autrice ribadisce a più riprese che il poeta romano fosse a tutti gli effetti un neo-mistico, anti-naturalista e antipositivista, demolitore del materialismo. Anche Francois Livi chiosa un suo saggio affermando che «la lirica di Corazzini si appaga invero di un incerto crepuscolo: preludio dello stato di quiete e dell'annientamento della morte, o forse tenue speranza della fioca

Senza dubbio, uno degli elementi caratteristici che annunciarono l'avvento della modernità nell'arte è legato a quello dell'illuminazione artificiale. Il modo di intendere la natura della luce, a partire dal XVIII secolo, ha cominciato irrimediabilmente a mutare. L'origine di questo cambiamento è da identificare con il trionfo e la diffusione della teoria della natura corpuscolare della luce, promulgata dagli studi di Isaac Newton e ancora saldamente insediata nella prima metà dell'Ottocento: parafrasando un famoso saggio dello storico americano Thomas Samuel Kuhn, la teoria corpuscolare della luce costituisce uno dei primi «paradigmi» dell'ottica fisica universalmente accettato⁸. Per buona parte del XIX secolo le teorie del fisico inglese costituivano i fondamenti dell'ottica e riuscivano a spiegare, seppur con qualche questione ancora poco chiara, la natura dei colori, attraverso i differenti indici di rifrazione assunti dai raggi luminosi, scomponibili attraverso un prisma: il bianco diventava così il risultato della combinazione delle varie tonalità. Anche quando riprese piede la teoria ondulatoria della luce, per opera di Thomas Young e Augustin-Jean Fresnel, la luce, che per secoli era stata considerata come semplice e pura, continuava a

luce» (F. Livi, *La parola crepuscolare*. Corazzini, Gozzano, Moretti, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1986, p. 78). Va comunque precisato che le suggestioni legate al crepuscolo sono derivate dalla frequentazione di molti post-simbolisti francesi, riconducibili alla rivista *Mercure de France*, su tutti Albert Samain.

⁸ T.S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, traduzione di A. Carugo, Einaudi, Torino 1978, p. 50 e ss.

perdere il suo significato trascendentale e immanente⁹. D'altronde, proprio dall'entusiasmo nato dalle teorie newtoniane derivava la diffusione della camera oscura nel corso del Settecento e, nel secolo successivo, l'idea di poter fissare le immagini proiettate da questo oggetto aveva dato il via agli esperimenti sulla fotografia e alle immediate conseguenze sulla pittura coeva, a partire dall'Impressionismo. Ad un certo punto, in particolare dalla seconda metà del XIX secolo, si assiste a una confluenza di interessi: troviamo infatti da un lato pittori e critici che si focalizzano sullo studio della luce e dei colori, dall'altro gli scienziati che indagano i fenomeni percettivi, tra cui il funzionamento dell'occhio e la comprensione del colore, in particolare James Clerk Maxwell e Hermann von Helmholtz.

La teoria della reificazione della luce in epoca moderna rappresenta uno dei capisaldi delle teorie di Hans Sedlmayr (1896-1984), storico dell'arte ed esponente della scuola di Vienna: in un suo famoso saggio, intitolato *La luce nelle sue manifestazioni artistiche* (1979), lo studioso riconduceva alle scoperte scientifiche della seconda metà del XIX secolo una fase di «oscuramento» della luce interiore a discapito di una continua domanda di luce materiale, una «sete» che negava qualsiasi implicazione misterica e interiore. Questa spasmodica ricerca sarebbe simboleggiata dall'«architettura di ferro-vetro», *in primis*

⁹ R. Guzzi, *La strana storia della luce e del colore*, Springer-Verlag, Milano 2011, pp. 123 e ss. Uno dei principali sostenitori della totale fallacità della teoria corpuscolare e del conseguente scadimento del dibattito scientifico in merito è stato Vasco Ronchi, fisico e fondatore dell'Istituto Nazionale di ottica che, nel suo libro *Storia della luce*, con toni coloriti asseriva che il successo delle teorie di Newton era legato alla diffusione delle istanze illuministiche e al tentativo di svelare e rendere accessibili gli arcani della natura.

dalla struttura della *Galleria delle Macchine*, allestita in occasione dell'Esposizione Universale del 1889:

Questa religione della luce non era però altro che materialismo. [...] Un'enorme sete di luce si impadronisce dell'uomo che ha perso sia la luce interiore che quella suprema. A lui preme l'abbondanza di luce naturale e materiale: il culto della luce nei palazzi di cristallo, nel *plein air*, e nella fotografia; l'illuminazione integrale degli spazi di abitazione, il culto dei bagni solari, la trasformazione, infine, della notte in giorno attraverso la scoperta di nuove fonti di luce che rivaleggiano col sole quasi per superarlo¹⁰.

Una riflessione del genere potrebbe essere tentata anche in campo letterario¹¹. Quello che può essere considerato uno dei primi artisti a manifestare e a testimoniare l'ingresso della modernità nella poesia, e il conseguente senso di straniamento da parte dell'uomo di lettere, ossia Charles Baudelaire con i suoi *Fleurs du mal*, tratteggiava per la prima volta, ne *Le Crépuscule du matin*, un'alba moderna e cittadina, momento degli epici «combats de la lampe et du jour», dove il fanale e il lampione assurgono a simboli della vita notturna e *déraciné*: all'interno della città tentacolare, della metropoli caotica e moderna, il poeta è chiamato a estrarre l'eterno dal transitorio; la nuova natura cittadina travolge e fagocita l'uomo, il quale si sente esule e

¹⁰ H. Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, a cura di A. Pinotti, Aesthetica Edizioni, Sesto San Giovanni 2020, p. 47. Queste riflessioni erano comparse in un precedente scritto, apoditticamente intitolato *La morte della luce* (1951).

¹¹ Al di là di casi specifici, l'unico testo che prova a tirare le somme in tal senso (anche se non si occupa dei crepuscolari) è A. Ruschioni, *Poesia e metafisica della luce*, Vita e pensiero, Milano 1987.

straniero smarrendo, citando ancora Baudelaire, la sua «*auréole*». Buona parte di queste tendenze furono in Italia accolte da Carducci: in *All'Aurora*, il poeta descrive a sua volta una triste alba cittadina, la cui luce si pone in contrasto con l'illuminazione artificiale:

Ami tu anche, o dea? Ma il nostro genere è stanco;
mesto il tuo viso, o bella, su le cittadi appare.

Languon fiochi i fanali; rincasa, e né meno ti guarda,
una pallida torma che si credé gioire.

Sbatte l'operaio rabbioso le stridule impòste,
e maledice al giorno che rimena il servaggio.

Non a caso, un importante, forse dimenticato, saggio di Giuseppe Petronio era dedicato proprio al tema del fanale e alla sua presenza nelle letteratura italiana tra a cavallo tra XIX e XX secolo: la riflessione prendeva mosse da un'altra poesia carducciana, *In stazione*, in cui i fanali del treno diventavano prosopopea della modernità incessante, e corrispondevano al tentativo di trasposizione da parte della lirica coeva: in particolare, l'utilizzo transitivo del verbo «sbadigliare», con complemento oggetto la luce, rende idea della reificazione di un elemento che, nel corso dei secoli, si era fatto portatore di significati ultraterreni e spirituali, venuti meno con la nuova epoca¹².

¹² G. Petronio, *Oh quei fanali. Variazioni critica su un tema di Carducci*, in *Saggi di letteratura italiana in onore di Gaetano Trombatore*, Cisalpino, Milano 1973, pp. 367-387, poi in Id., *L'autore e il pubblico*,

Anche i crepuscolari accolgono queste istanze all'interno delle loro opere. Si può tuttavia osservare una particolare disposizione in Corazzini: mentre per gli altri crepuscolari lo scontro tra luce e tenebra è ancora ben radicato e rappresenta il disagio nei confronti della realtà circostante, nella quale però la luce ancora rimane simbolo di vita, in costante lotta con la sua nemesi, in Corazzini questa dicotomia viene superata: il poeta non è più in grado di discernere e attribuire una scala valoriale a questi due elementi, i quali vengono a confondersi uno con l'altro. Come ha scritto Farinelli, utilizzando un'utile metafora ottica, non vi è alcun dualismo tra il poeta e il mondo circostante: tutto viene ricondotto a una forma di antropomorfizzazione, «in cui lo stesso io del poeta subisce un processo di diffrazione, illuminando e avvolgendo di sé le cose e le persone»¹³.

Come ha già sottolineato ineccepibilmente Zingone, l'alba, e di conseguenza la luce solare, non assumono aspetti benefici nella poesia corazziniana, ma piuttosto di ambiguità e incertezza, di spasmodica attesa («l'indugio / un po' triste dell'alba»)¹⁴, di rottura di quella fase di sospensione e silenzio

Studio Tesi, Pordenone, 1981, pp. 125-148. Rimarcare un certo debito nei confronti di Carducci permetterebbe di lenire alcune nette stroncature di Jacomuzzi, secondo il quale il poeta di costituiva «un limite ben preciso, da non attingere» (S. Jacomuzzi, *op. cit.*, p. 36).

¹³ G. Farinelli, *op. cit.*, p. 145.

¹⁴ *I solchi*, vv. 22-23, p. 105. Si pensi anche a lettera del poeta a Giuseppe Caruso: «[...] tutte le speranze son morte come le stelle al bianco dell'alba» (S. Corazzini, *Opere*, cit., 9 agosto 1906, p. 267,). In quest'ottica, particolarmente evocativa è l'immagine che viene suggerita dalla prefazione a una recente riedizione dei versi corazziniani: «In una notte di primavera del 1905, mentre Roma era avvolta

attribuita alla notte. Sebbene venga riconosciuta la forza del sole, «anima orgiaca della luce»¹⁵, esso ha però oramai perduto la sua forza vivifica. In altre parole, l'astro, citando Jacomuzzi, si riduce a essere una «presenza-assenza»¹⁶. Celebre in tal senso è il componimento *Sonata in bianco minore*, dove il «povero sole che ha freddo», un «sole di convalescenti» fa visita a delle suore recluse in un gelido convento, prossime alla morte¹⁷; o, ancora, si pensi alla prosa *Soliloquio delle cose*, dove Corazzini fa dichiarare a degli oggetti abbandonati che «nulla è simile al cuore perduto come il sole che vuole entrare» il quale, alla fine, «triste e bianco smuore di rinunzia». La luce solare si presenta quale attesa del disvelamento e realizzazione della mortalità, un anelito a compiere l'ultimo passo verso la morte e l'annientamento. Siamo di fronte a un sole malato, «emblema di una sofferenza fraterna e consolatoria, quindi altamente interiorizzabile e di fatto interiorizzata»¹⁸.

dall'oscurità e i lampioni faticavano a illuminare i vicoli polverosi e sudici, un giovane si aggirava con passo leggero [...]. Intorno regnava il silenzio. Il giovane attendeva trepidante le ore notturne perché nel silenzio delle vie addormentate aveva la sensazione che il tempo gli concedesse una pausa, e la vita fosse consacrata all'immortalità» (S. Corazzini, *Io non sono un poeta*, a cura di A. Melia, Interno Poesia, Latiano 2021, p. 5).

¹⁵ *Dai soliloqui di un pazzo*, v. 81 (S. Corazzini, *Opere*, cit., p. 137).

¹⁶ S. Jacomuzzi, *Introduzione* a S. Corazzini, *Poesie edite e inedite*, Einaudi, Torino 1988, p. 21.

¹⁷ Medesimo tema e sviluppo presenta *La tipografia abbandonata* (S. Corazzini, *Opere*, cit., pp. 181-182).

¹⁸ R. Aymone, *op. cit.*, p. 147.

In questo processo di depotenziamento della luce rientrano pertanto anche le moderne fonti di illuminazione, considerate alla stregua di «modesti isotopici sintetici del sole»¹⁹. Celebre la poesia *Il fanale*, dove l'omonimo protagonista, posto a guardia di un postribolo, «torbido e tristo [...] s'affioca» e anela a una notte di stelle libera dalla «turba briaca», maledicendo il suo destino. Stessa condizione subisce il lampione de *L'isola dei morti*, custode della *morgue* dell'Isola Tiberina, che non si rassegna alla sua «mala sorte» e arde «d'odio inestinguibile». Anche il «solo e torbido» fanale di *Spleen*, in attesa dell'alba, «vegli l'agonia» della strada deserta che a stento illumina; depotenziato appare anche il lume protagonista de *La madonna e il lampioncello* che, con quell'iterato «non posso» denota l'incapacità di assolvere alle proprie funzioni. Lo dimostra anche un dato statistico, notando che la ricorrenza dei termini “fanale”, “lampada”, “lume”, assume una certa rilevanza nella produzione di Corazzini²⁰.

La complementarità tra oscurità e luce denota anche per la fascinazione che il poeta romano subiva per gli interni di chiese periferiche in penombra, illuminate da ceri e lampade. Sebbene questo sia un *topos* ripreso da poeti post-simbolisti francesi, come Rodenbach, esso resta un aspetto indicativo della poesia corazziniana. Va precisato che da queste particolari immagini di aspetto intimistico va espunta qualsivoglia circostanza religiosa, così come ogni possibile correlazione tra luce, divinità e rivelazione: come ha definito bene Villa, «quello di Corazzini

¹⁹ *Ibid.*, p. 141.

²⁰ Mi rifaccio al regesto di G. Savoca, *Concordanza delle poesie di Sergio Corazzini: testo, concordanza, liste di frequenza, indici*, Olschki, Firenze 1987.

è un misticismo laico e prettamente aconfessionale»²¹. Un episodio significativo da questo punto di vista è riportato dall'amico Alberto Tarchiani: «[...] assistemmo spesso estatici allo svolgersi di funzioni suggestive in piccole chiese remote e seguimmo con l'anima più che con gli occhi, il bilanciare di lampade sospese nel buio, a fuoco eterno»²².

La compresenza di luce e tenebra è ben esemplificata in *Follie*, nella quale i «tetri cerei» contrastano con i «fiammeggianti altari» della chiesa e le «candide sorelle». Il solo apparente ossimoro creatosi tra attributo e sostantivo nasconde in realtà un discorso ben più profondo, che Pupino ha ben esemplificato con queste parole: «l'aggettivo [...], piuttosto che definire analiticamente la cosa indicata dal nome, agisce rendendo ambigua la situazione semantica della parola e sfumando i contorni del dato fenomenico, immettendovi un'idea soggettiva»²³.

Queste «juncturae», prendendo a prestito un termine caro a Jacomuzzi, segnalano come il mondo circostante per Corazzini stia diventando via via sempre più sfuggevole e incom-

²¹ *Ibid.*, p. 29. Quella di Corazzini è più una religiosità naturale, come si inferisce dai numerosi riferimenti al francescanesimo. Questioni ribadite da Francesca Petrocchi, la quale ribadiva che la sensibilità religiosa e l'esperienza del sacro in Corazzini è orientata esclusivamente «verso il territorio di riferimenti e atteggiamenti – insieme culturali e spirituali – legati al particolare misticismo che anima la temperie intellettuale e poetica del suo tempo [...]» (F. Petrocchi, *Aspetti della problematica religiosa in Corazzini*, in *Io non sono un poeta*, cit., p. 143).

²² A. Tarchiani, *Sergio a Roma*, in *La fiera letteraria*, IX, 46, 14 novembre 1954.

²³ A. Pupino, *op. cit.*, p. 111.

prensibile, venendosi così a negare ogni possibilità di conoscenza obbiettiva e di realistica rappresentazione, compresa la luce e i suoi valori salvifici. Riallacciandosi a un recente saggio di Danila Cannamela, gli slanci gnoseologici della poesia crepuscolare si rivelerebbero quali tentativi di «ri-attualizzazione novecentesca del metodo socratico», una dissacrazione delle certezze del Positivismo e della società della Belle Époque. Contestando il potere rivelatore della luce, Corazzini si erge così tra i crepuscolari come il miglior rappresentante del metodo socratico, un maieutico “so di non sapere” che, rigettando le basi pascoliane e dannunziane, inaugura un nuovo percorso gnoseologico nella poesia. La luce dei lampioni e dei fanali a gas prima, elettrici poi, assurge a questo punto a ruolo di non-conoscenza²⁴. Viene da sé, tenuto anche conto di un certo debito accumulato da Corazzini nei confronti di Pascoli²⁵, il richiamo a *La poesia dei Canti di Castelvecchio*, dove l’io lirico si proietta in una lampada che illumina e ascolta «bocche celate dall’ombra»; la stessa lampada che col suo «raggio d’aurora» ricorda la passione amorosa che presto porterà la figlia maggiore lontano da casa e dalla madre, il lume che arde dell’olio delle veglie e il lume di prua che salva la nave dalla tempesta. O ancora, ne *Il sogno*

²⁴ D. Cannamela, *Un novecentesco “sapere di non sapere”: il problema della conoscenza nella poesia crepuscolare*, in *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*, a cura di C. Caracchini ed E. Minardi, Firenze University Press, Firenze 2017, pp. 71-86.

²⁵ Il rapporto tra i due poeti è stato in più sedi dimostrato, in particolare in merito alla poetica del fanciullino: si veda S. Simone, *Corazzini e Pascoli*, in *“Io non sono un poeta”*, cit., pp. 95-100; G. Farinelli, *op. cit.*, pp. 125-127.

della vergine, la lampada, «astro di vita», suscita pulsioni erotiche, riprendendo le teorie della psicologia positivista; in *Ida*, dove «sol la silenziosa / lampada sa qualcosa». Il confronto tra i due poeti in merito a questo aspetto ben si delinea paragonando *Il bolide*, dove la luminaria del cimitero è identificata quale «fioca lampada di vita», con la già citata *Follie* («le lampadette, stelle / di cimitero, tetre / su gelide pietre / lugubri sentinelle») e *Trittico*, dove nel cimitero un «lume di morti stride e arde». Tornando alla particolarità di Corazzini tra i crepuscolari, si veda il paragone con Corrado Govoni, membro del cenacolo romano e poeta più vicino a Corazzini, nella cui poesia il binomio di luce e tenebra è ancora ben rimarcato: ne *La lampada*, il fanale «notifica la sua vittoria / sopra l'ombra cocciuta» e si rassegna alla notturna passione senza imbroncire», a differenza degli oggetti luminosi corazziniani²⁶.

In quella che è l'unica pièce teatrale mai scritta, *Il traguardo*, Corazzini mette in scena Jacopo Laurati, un pensatore determinista che ha, non senza fatica, superato i dubbi mistici. Curioso come Corazzini ricorra a immagini legate alla luce per spiegare la maturazione del nuovo credo del protagonista: «La religione è un lume, quieto e dolce, il misticismo è una fiamma pericolosa. Le mie dottrine sono il colpo di vento che volendo

²⁶ Dello stesso avviso Farinelli, il quale afferma che in Corazzini vi è «una dialettica di contrasti assai meno evidente nella consimile poetica a maglie larghe di Govoni», citando come esempio proprio la descrizione di un interno di una chiesa (G. Farinelli, *op. cit.*, p. 116). Anche Livi dichiara che «gli elementi govoniani sono trasfigurati in una temperie del tutto differente [...] nei limiti consentiti da un'evidente derivazione» (F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, IPL, Milano 1980, p. 116).

spegnere la fiamma, spegne anche il lume»²⁷. Poco oltre Laurati paragona l'incedere delle teorie materialistiche a un «sole della verità», che tutto inonda; i suoi remoti dubbi, palesati in un dialogo con la figlia Marcella, poi del tutto superati grazie al giovane Claudio Gerlia, sono ricondotti allo scontro tra una lampada e i raggi solari:

JAC. [...] Poi, scrissi, scrissi animato dalla sacra febbre della verità, pure...

MARC. Pure!?...

JAC. ...alimentando una piccola lampada nel sole che inondava il mio cuore. Una lampada in un raggio! L'ala di una rondine sotto l'ala di un'aquila [...]»²⁸.

Tuttavia, quando giunge la notizia del suicidio di un tale Stefani, Jacopo utilizza l'ossimoro dell'«abisso nel sole» per manifestare la durezza e la crudeltà del nuovo credo materialista: «È terribile la verità di questa nostra filosofia! La materia ha fine inesorabilmente e vano sarà stato lo spirito animatore! L'abisso, Claudio, l'abisso nel sole!»²⁹.

Tornando a quanto affermato in apertura, oltre alla natura della luce, oggetto di riflessione sono anche le modalità di ricezione da parte dell'occhio umano. Citando nuovamente Hans Sedlmayr, con la modernità e le nuove scoperte in campo ottico (si pensi in particolare agli studi condotti da Maxwell sulla macula oculare e i suoi fotorecettori³⁰), si era interrotta

²⁷ S. Corazzini, *Opere*, cit., p. 266.

²⁸ *Ibid.*, p. 267.

²⁹ *Ibid.*, p. 269.

³⁰ R. Guzzi, *op.cit.*, pp. 141 e ss.

quella linea presocratica e platonica che vedeva nell'occhio l'organo solare per eccellenza, fatto anch'esso di luce in stato di quiete, opportunamente eccitata da stimoli esterni. Una "metafisica della luce" che, attraversando il Medioevo, era giunta fino a Goethe e alla sua teoria dei colori³¹: secondo il tedesco, Newton aveva sostanzialmente tralasciato il ruolo svolto dai nostri sensi e dalla nostra capacità di elaborare il dato visivo-sperimentale; gli studi dei fenomeni ottici, della visione della luce e dei colori, non potevano, secondo Goethe, prescindere dal ruolo attivo svolto dall'occhio nella percezione del fenomeno stesso: «L'occhio è debitore della sua esistenza alla luce. Da organi animali indifferenti la luce si crea un organo che di venga il suo uguale e così l'occhio si forma alla luce per la luce, affinché la luce interna muova incontro a quella esterna»³².

Anche Corazzini sembra pertanto subire una "crisi dell'occhio" e la perduta capacità di vedere la luce e la realtà circostante: essi «sanno vedere ma non possono vedere»³³. Nel componimento *Il cieco*, il poeta lamenta di non poter osservare gli elementi naturali che lo circondano. Lo stesso Pupino attribuiva la crisi della "verità oggettiva" in Corazzini e alla conseguente nascita delle correnti mistiche, simboliste e post-simboliste proprio alla crisi dell'ottica: la vasta gamma di segnali

³¹ Per un quadro generale sullo sviluppo delle teorie ottiche si faccia riferimento a G. Federici Vescovini, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo*, Morlacchi, Perugia 2003.

³² J.W. Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano 1993, p. 14.

³³ *Soliloquio delle cose*, p. 54. Vari spunti di riflessione in tal senso sono suggeriti da F. Napoli, *Simbologia dell'occhio in Sergio Corazzini*, in *Otto/Novecento*, XVII, 6, 1993, pp. 135-148.

emessi dall'oggetto non poteva più essere integralmente e fedelmente recepita dal soggetto; a sostegno delle sue affermazioni, Pupino evoca un'efficace riflessione dello storico dell'arte Fortunato Bellonzi:

Ecco che la fede di risolvere interamente nell'ottica la scienza, la convinzione che la luce sia la fonte della realtà (e da ciò l'empirismo era incoraggiato alla distruzione di ogni principio d'autorità) avvia la crisi dell'ottimismo naturalistico, preparando [...] la ricerca della struttura segreta delle cose, [...] un archetipo, una specie di idea platonica che si risolve nel ripiegamento sull'interiorità, nell'incontro dell'uomo con sé medesimo»³⁴.

Se si pensa alla ricorrenza cromatica in Corazzini, oltre al bianco, il rosso, il giallo e l'oro, viene in mente Goethe che, nel formulare la sua teoria dei colori, partiva dal principio che ognuno di esso colore fosse una commistione di luce e di oscurità, di volta in volta diversa, al contrario di quanto sostenuto da Newton, non sarebbe la luce bianca a scaturire dalla sovrapposizione dei colori, ma il contrario. Al di là del bianco, il marcato utilizzo del colore rosso (secondo in ordine di frequenza) indicherebbe proprio un intensificato rapporto con la luce, come sostenuto da Goethe³⁵.

³⁴ A.R. Pupino, *op. cit.*, p. 122; la citazione è recuperata da F. Bellonzi, *Il divisionismo nella pittura italiana*, Fabbri, Milano 1967, pp. 15-16.

³⁵ Per una interpretazione dell'utilizzo dei colori corazziniani si veda A. Frattini, *I colori nella semantica poetica di Corazzini*, in "Io non sono un poeta", cit., pp. 241-250. In particolare l'autore ricorda la centralità, nella poesia corazziniana, delle «occorrenze del referente cromatico, con le relative implicazioni etico-psichiche e simbolico figurali;

Analizzando questo particolare rapporto stabilito da Corazzini con le rappresentazioni luminose, assume maggior senso un'altra escursione in campo artistico tentata dai critici, ovvero la crisi della poesia liberty messa in atto dai crepuscolari. L'accostamento di questo termine alla sfera letteraria, forse bisognoso oggi di maggiori indagini, venne tentato da un importante studio di Edoardo Sanguineti, incentrato in particolare su Gozzano e Palazzeschi: nei fugaci riferimenti a Corazzini, il critico ligure affermava che il poeta aveva mortificato «gli splendori del liberty attraverso l'enfasi aperta, accettata sino in fondo, di un sentimentalismo scoperto»³⁶. Anche Angelo Pupino ha intravisto, nella marcata aggettivazione a cui ricorre Corazzini, come rimarcato in precedenza, un tentativo di preziosismo dettato da una attenzione al cromatismo e dalla costante presenza di elementi floreali e funebri, tipicamente liberty e derivanti dal *Poema paradisiaco* dannunziano, come noto fonte di ispirazione

senza trascurare l'incidenza delle arti figurative come fonte di ispirazione lirica» (*ibid.*, p. 242).

³⁶ E. Sanguineti, *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*, in Id., *Tra liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia 1961, pp. 98-99. Recentemente, Anna Mattei ha tentato una disamina della poesia liberty, intendendola quale «progressivo passaggio dal simbolo all'allegoria», dove «il libero gioco combinatorio dei segni [...] abbatte le barriere tra i linguaggi, siano essi figurativi, musicali o letterari, distruggendo ogni corrispondenza tra i segni e il senso»; per quanto riguarda i crepuscolari, l'analisi si limita a Gozzano, identificandone la sua poesia quale «crepuscolo del liberty», dove viene dissimulata «ingannevolmente la prosaicità delle piccole cose» (A. Mattei, *Percorsi della poesia liberty*, in *Il liberty in Italia*, a cura di F. Benzi, Federico Motta, Milano 2001, pp. 324-347).

per molti crepuscolari. Corazzini renderebbe tuttavia questi elementi decorativi esclusivamente patetici, circoscritti non a una «situazione eletta esteticamente goduta dai sensi, ma ineluttabile dimensione esistenziale accettata fino in fondo con animo dolente»³⁷. Questa *diminutio* riguarderebbe anche l'utilizzo della luce e dei colori.

Significativa è la definizione che Walter Benjamin attribuiva al liberty, inteso come «ultimo tentativo di sortita dell'arte assediata dalla tecnica, che mobilita tutte le riserve dell'interiorità [...] in opposizione all'ambiente tecnicamente armato», ma che inesorabilmente conduce l'individuo alla sua rovina, nel vano tentativo di tener testa alla tecnica³⁸. La nuova architettura in ferro, appropriandosi delle forme naturali, ha impreziosito la realtà, la quale può essere modellata e plasmata. Anche la poesia liberty rientra pertanto in questo atto creativo, dove la realtà riesce a essere piegata dall'artista-demiurgo. Per Corazzini abbiamo visto che questo non è invece possibile, in quanto egli è travolto a una realtà non più riconoscibile, da una barriera impenetrabile che si innalza tra le parole e le cose. A tal fine si potrebbe evocare il sonetto *La gabbia*: descritta con arcaismi decorativi (gretole e staggi), una volta privata dei suoi «pennuti canori», la struttura di ferro diventa muta come l'anima del poeta, che più non può:

Or fatta muta de' suoi canti onde era
superba, come di sue corde, lira,
la gabbia triste e pur fidente sta:

³⁷ A. Pupino, *op. cit.*, p. 133 e ss.

³⁸ W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1981, pp. 379-380.

come l'anima mia che più non spera
e continuamente si martira
in un desio di giocondità³⁹.

Con questi spunti si potrebbe provare a condurre il concetto di crepuscolarismo sulla strada metafisica-spirituale della luce, nel tentativo più ampio, parafrasando ancora Sedlmayr, di tratteggiare una storia della letteratura, come dell'arte, «*sub specie lucis*».

Francesco Sorrenti

³⁹ S. Corazzini, *Opere*, cit., p. 100.

VI. Primo Levi: luci e ombre

di *Lorenzo Marchese*

Ad Anthony Rudolf, che in un'intervista per il *London Magazine* nel 1986 gli rivolge la domanda ricorrente su un possibile conflitto fra il mestiere di chimico e quello di scrittore, Levi risponde così: «Mi ha sempre affascinato l'ombra dietro l'oggetto reale in laboratorio, dietro le mie strutture di tubi e condensatori»¹. Come è consueto in Levi², il dualismo fra sfera creativa e dimensione pratica è il segnale di una spaccatura fra due ambiti professionali (e di riflesso fra due zone cognitive). In questa dichiarazione, come in altri momenti, è tematizzato secondo una dinamica di alternanza fra luce e ombra, o meglio, di convivenza sofferta con una metà oscura che si accetta, ma non si ama: la letteratura sarebbe la proiezione buia della "cosa reale", non razionalizzabile e dotata di ambigua inconsistenza, ma abbastanza potente da orientare il corso di ciò che rimane pienamente visibile. In modo analogo, come Levi sintetizza soprattutto in articoli e commenti sui giornali (esempi celebri *Dello scrivere oscuro*, 1976, e *Tradurre Kafka*, 1983), l'oscurità, intesa come nucleo semantico che racchiude in sé un elemento irriducibile a una comprensione pacata e risolta della realtà, non va ignorata,

¹ A. Rudolf, *Primo Levi a Londra: un'intervista*, in *Primo Levi. Opere complete* III, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 2018, pp. 625-634, p. 631, orig. in *London Magazine*, XXVI, 7, ottobre 1986.

² Cfr. almeno l'ormai classico studio di D. Scarpa, *Chiaro/oscuo*, in *Primo Levi*, a cura di M. Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano 1997, pp. 230-253.

ma è qualcosa da temere ed esorcizzare nel proprio compito di comunicazione (letteraria e non)³. Il nucleo simbolico luce-buio è insomma, sin dalle dichiarazioni più o meno cifrate di poetica, una premessa conoscitiva che Levi appone alla propria opera.

Partendo da questo dato, l'obiettivo principale del mio contributo non è offrire proposte interpretative originali sul valore della dimensione bifronte di luce e ombra in Levi e sulle sue applicazioni. Più modestamente, ci si prefigge di fornire un primo spoglio delle occorrenze degli elementi di luce e buio nell'opera edita con Primo Levi in vita⁴, che possa fungere da supporto a nuove letture. Alcune premesse di metodo sono doverose per facilitare l'orientamento del lettore. Per ora si lasciano fuori le pagine sparse mai accolte dall'autore in volumi,

³ Su questo, da una prospettiva filosofico-politica inconsueta per il tema dell'oscurità leviana, è interessante il recente articolo di S. Ghelli, «Basta! Lei ne sa più di me». *Dello scrivere oscuro e la questione della disuguaglianza*, in *Narrare la tragedia. Nel centenario della nascita di Primo Levi*, a cura di I. Cavallin, C.T. Penna, E. Sinno, Franco Cesati, Firenze 2021, pp. 45-56.

⁴ D'ora in poi dunque, si citeranno i testi di Levi dall'edizione *Primo Levi. Opere complete* I-II, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 2016. Queste le sigle a cui segue sempre, a testo, il numero di pagina (e occasionalmente il testo particolare a cui un dato libro rimanda, come nelle raccolte di articoli o racconti). Dal volume I si cita da *Se questo è un uomo* (edizione Einaudi 1958): SQU; *La tregua* (1963): T; *Storie naturali* (1966): SN; *Vizio di forma* (1971): VF; *Il sistema periodico* (1975): SP; *La chiave a stella* (1978): CS. Dal volume II si cita da *La ricerca delle radici* (1981): RR; *Lilì e altri racconti* (1981): LL; *Se non ora, quando?* (1982): SNOQ; *Ad ora incerta* (1984): AI; *L'altrui mestiere* (1985): AM; *I sommersi e i salvati* (1986): SeS; *Racconti e saggi* (1986): RS.

le poesie pubblicate sui quotidiani dopo l'uscita di *Ad ora incerta*, la monumentale produzione di interviste, dichiarazioni e testimonianze rilasciate da Levi nel corso della sua esistenza⁵, così come, ovviamente, le traduzioni di poesia contenute in *Ad ora incerta* e i testi antologizzati nella *Ricerca delle radici* (ma la *Prefazione* e i cappelli introduttivi di sua mano sono stati vagliati). Il censimento è effettuato secondo un criterio ibrido di genere e di cronologia di pubblicazione. Ho infatti ripartito lo spoglio in tre macrogruppi (poesia, narrativa e saggistica), con un ordine stabilito secondo la precedenza dell'“esordio” letterario: è stato dimostrato che alcune poesie compaiono prima dell'edizione 1947 di *Se questo è un uomo*, debutto nella narrativa⁶, e che i saggi (nella dimensione di articoli o in quella più estesa di volumi) occupano Levi soprattutto nell'ultima parte della sua vita, benché ne compaiano esempi importanti anche negli anni Cinquanta e Sessanta. Tutto ciò considerato, si è ritenuto di non attenersi rigidamente al criterio cronologico, esaminando per esempio ogni opera solo a seconda della collocazione temporale, ma di mantenere la partizione fra versi, prose narrative e non narrative. Per due motivi: alcuni volumi, come quelli poetici e saggistici, racchiudono esperienze di scrittura che attraversano interi decenni, rispetto a opere narrative composte in un arco di tempo molto ristretto, e meritano discorsi a parte.

⁵ Rispettivamente, ci si riferisce a *Pagine sparse*, in *Opere complete* II, cit., pp. 1279-1703; *Altri versi*, in *Ibid.*, pp. 771-798; il volume intero delle *Opere complete* III, cit.

⁶ Si veda su ciò D. Scarpa, *L'esordio assoluto di Primo Levi* «Buna Lager», in *Cahiers d'études romanes*, XXXIII, 2016, pp. 47-58, disponibile in rete al seguente indirizzo: <https://journals.openedition.org/etudesromanes/5245>.

Inoltre, come si spera di dimostrare, l'uso simbolico di luce e buio cambia a seconda del genere adottato e dei codici espressivi di pertinenza. Oltre tutto, talvolta, le stesse immagini e modulazioni luminose passano da una poesia a un saggio, da un articolo a un racconto, e l'eventuale variazione ci fa capire qualcosa non solo sulla sfera semantica della luce, ma sul funzionamento del "sistema dei generi" leviano. La bibliografia critica su Levi è, come si sa, tanto vasta e ridondante da non essere padroneggiabile per intero: per questo, essa è qui limitata al minimo, e convocata come rinforzo critico dopo sporadiche, caute ipotesi interpretative avanzate nel corso dello spoglio.

L'ispirazione maggiore di questo lavoro preliminare segue il doppio binario costruito a suo tempo da due dei primi critici dell'opera di Levi: Franco Fortini e Pier Vincenzo Mengaldo. Fortini, introducendo alla poesia di Levi, sottolineava l'importanza di censirne «gli spunti, gli argomenti, i temi»⁷ per inquadrare correttamente una poesia in apparenza così anacronistica ed elementare rispetto alla produzione coeva. Il suo auspicio sistematico è ancora valido e parzialmente inapplicato. Mengaldo, nel lungo saggio *Lingua e scrittura in Levi* (pubblicato come introduzione al terzo volume della prima edizione 1990 delle *Opere* di Primo Levi per Einaudi)⁸, poneva in primo

⁷ F. Fortini, [*Postfazione senza titolo*], in P. Levi, *Ad ora incerta* [1984], Garzanti, Milano 1990, pp. 148-151, p. 148. L'intervento fortiniano risale al 1988, in occasione del Convegno internazionale di studi su Primo Levi, Torino, 22-23 marzo 1988, ed è stato incluso poi in *Primo Levi. Un'antologia della critica*, a cura di E. Ferrero, Einaudi, Torino 1997, col titolo *L'opera in versi*.

⁸ Poi ristampato in P.V. Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi*, in *Primo Levi. Un'antologia della critica*, cit., pp. 169-242. In questo contributo

piano i tratti di stile e gli esperimenti linguistici più interessanti dell'opera leviana, sconfinando ripetutamente dall'analisi linguistica al *close reading*. Quel modello critico, su una scala infinitamente ridotta dell'ambito semantico luce-buio, vale anche per il presente contributo, che si chiude su una coda in apparenza extravagante di più marcata natura interpretativa. Indagando su luce e buio, visti anche nella loro natura di colori acromatici (bianco e nero), mi è parso interessante censire le occorrenze significative dell'altro colore acromatico che abbia una luminosità intermedia fra bianco e nero, cioè il grigio: tanto più interessante in un autore come Levi, che della compresenza degli opposti (non solo in una sfumatura ossimorica)⁹ ha fatto un tratto di stile ricorrente, e che in particolare ha usato il grigio come attributo di ambiguità morale e di rassegnazione al male (sin dall'inizio della sua opera, e non dalla gestazione dei *Sommersi e i salvati* in poi)¹⁰.

Quella che segue, insomma, non è una ricognizione neutrale, che censisca meccanicamente tutte le occasioni in cui compaiono le parole “luce”, “buio”, i frequenti derivati concreti

si cita l'articolo ristampato nella recente raccolta di scritti critici su Levi: P.V. Mengaldo, *Per Primo Levi*, Einaudi, Torino 2019.

⁹ Sul «gran numero di ossimori che chiazzano le sue pagine» ha appunto riflettuto a lungo Mengaldo, *Per Primo Levi*, cit., p. IX. Il grigio di Levi, come verrà argomentato in chiusura, non è però semplicemente definibile un ossimoro. Fa parte piuttosto di quei processi di «distinzione» e «gradazione» che Levi persegue (*Ibid.*, p. 98).

¹⁰ Proverò a inserirmi nel solco delle letture di A. Cavaglion, *Primo Levi: guida a* Se questo è un uomo, Carocci, Roma 2020; M. Mengoni, *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro* (Francoforte 1959 Torino 1986), Quodlibet, Macerata 2021.

(“sole”, “stelle”, “alba”, “ombra”, “luna”)¹¹ e astratti (“oscurità”, “tenebre”, “splendore” e così via), ma soggiace a una confusa intuizione critica, da dimostrare in corso d’opera: che l’uso simbolico di luce e ombra attraverso i testi di Primo Levi, veda un’evoluzione, delle fasi di maggiore intensità, dei periodi di latenza non meno eloquenti delle manifestazioni esplicite. Ciò non vuol dire che la presenza della luce sia sempre probante. Spesso, in Levi come in qualsiasi altro scrittore, la luce è solo un dato di realtà, che di per sé non ha risonanze semantiche importanti e non aumenta la nostra conoscenza dello stile, dei contenuti, delle scelte autoriali: a volte, quando in una pagina leggiamo che il sole tramonta o che in una stanza si accende una luce, ciò non implica niente di più profondo, e perciò ho evitato di dare conto di queste (esigue) presenze non significative. Altre volte, però, mi è parso che la scelta di dare una certa “illuminazione” a una scena (per rubare i termini al teatro e al cinema) avesse delle ricadute semantiche e stilistiche importanti. È Levi stesso, in un racconto dal valore metapoetico non abbastanza considerato (vi fa la prima comparsa, per non fare che un esempio, il vecchio marinaio di Coleridge, quattro anni in anticipo sul *Sistema periodico* e dieci prima della poesia *Il superstite*), a sottolineare l’obbligata simbolicità dello spettro luminoso nei codici dell’espressione letteraria nel suo complesso. In *Nel Parco* (VF 777), lo scrittore Antonio si fa spiegare dal suo personaggio James come funziona la meteorologia all’interno della pensione per personaggi letterari dove entrambi vivono: «il tempo non

¹¹ La «concretizzazione dell’astratto» è una caratteristica dominante di Levi, come notato da Mengaldo (P.V. Mengaldo, *Per Primo Levi*, cit., p. X). Dalla presente ricognizione si conferma la prevalenza di termini concreti per indicare luce-buio, rispetto a quelli meno figurali.

era mai insignificante, aveva sempre in sé qualcosa che lo rendeva degno di essere descritto. O splendido di colori ed aromi, o turbato da tempeste furibonde; talvolta caldo infuocato, talaltra gelido da spaccare i sassi». Questa dignità di descrizione è ciò che guida il mio abbozzato regesto: alle parole di commento che accompagnano le occorrenze, il compito di spiegare in cosa concretamente questa dignità consista.

Poesia

Il secondo verso di *Crescenzago*, la poesia datata febbraio 1943 che apre tutte le edizioni delle poesie di Levi, insiste sulla presenza di un sole che «sorge pure a Crescenzago» (AI 679), contaminato da un ambiente industriale moralmente cupo: fumo «nero», visi infantili colore «della polvere», su tutto l'andirvieni della «nera torva schiacciasassi ansante» (AI 680). In effetti, tutte le poesie successive fino alla fine degli anni Cinquanta, collocate al di là dello spartiacque della Seconda guerra mondiale, sono state definite da Levi stesso nel *Sistema periodico* «concise e sanguinose» (AI 971): a buon diritto le si potrebbero definire anche oscure. In parte ciò è dovuto a una ragione di chiarezza espositiva: lo stile di Levi poeta non è mai impervio, ma spesso i destinatari impliciti dei testi vengono taciuti e i cospicui modelli e calchi poetici vengono stravolti e rielaborati omettendo l'entità dell'intervento leviano¹², tanto che Levi, nel *Congedo* che

¹² Per fare due esempi: Da R.M. Rilke rielabora *Giorno d'estate* del poeta tedesco, cambiando il senso di numerosi passaggi; *Approdo* riscrive in negativo, fornendo un ritratto di un uomo "spento", un passo

chiude *L'osteria di Brema* (1975), definisce i suoi versi come «fatti per essere letti da cinque o sette lettori», sottolineandone il carattere da poco, ma anche la peculiare incomprensibilità al di fuori di una cerchia ristretta. La seconda ragione dell'oscurità è per così dire cromatica: le poesie postbelliche sono costellate di immagini di solarità perduta, che restituisce un senso di morte. Il Lager è un mondo senza luce (in *Buna* si immagina di ritrovarsi, con il Dante di *Inferno* VI, «Lassù nel dolce mondo sotto il sole», AI 681), in cui il tramonto è un'immagine di morte e disperazione (in *Il tramonto di Fossoli* «Ho visto il sole scendere e morire»), filtrata dal riferimento catulliano di *Carmina*, V («Possono i soli cadere e tornare: / A noi, quando la breve luce è spenta, / Una notte infinita è da dormire», AI 691), accettata a prezzo della perdita del proprio senso dell'umano (in *Approdo*, del 1964, «l'uomo come una fiamma spenta [...] guarda fisso il sole che tramonta», AI 702). La perdita e il ritrovamento dell'amore seguono ciclicamente l'andatura del sole. Levi immagina di ritrovarsi con Vanda Maestro, morta in Lager, «liberi sotto il sole» (25 febbraio 1944, AI 683), con immagini simmetriche a quelle trovate, in modo non casuale, per la poesia dedicata alla moglie Lucia Morpurgo: la poesia 11 febbraio 1946, che sin dal titolo richiama 25 febbraio 1944, ha per penultimo verso «Un uomo una donna sotto il sole» (AI 692). Il cerchio si chiude, benché la poesia, datata appunto 1946, manchi dall'*Osteria di Brema* e compaia solo in *Ad ora incerta* del 1984:

gioioso del poemetto *Il mare del Nord* di Heinrich Heine. Mi permetto di rimandare per un approfondimento di questi aspetti della poesia di Levi a L. Marchese, *La voce sommersa. Sulla poesia di Primo Levi dagli esordi all'Osteria di Brema*, in *Italianistica*, XLV, 2, 2016, pp. 157-185.

forse perché il parallelismo è sentito come troppo esplicito e personale all'altezza del 1975, o perché nel verso finale («Sono tornato perché c'eri tu») Levi aveva avvertito lo stridore concettuale di individuare una causalità forte della propria sopravvivenza individuale, che contravviene allo spirito delle pagine in prosa su Auschwitz. In *Attesa* compaiono dei «lampi senza tuono» (AI 696); nel *Canto del corvo (II)* l'animale, variamente interpretato come allegoria della depressione di Levi e come alter ego funebre dell'autore¹³, ha una «piccola ombra nera» (AI 698). In *Erano cento*, datata 1959 (cioè sei anni dopo la precedente *Il canto del corvo (II)*), il mutare della luce scandisce la costruzione drammatica dell'incontro fra un uomo e cento fantasmi che lo accerchiano. La comparsa degli astri è segnale mortuario, come già nelle poesie precedenti: i cento avanzano «quando il sole sorse nel cielo», fanno un altro passo quando fiorisce «in cielo la prima stella», appartengono a una dimensione notturna in cui il protagonista, terrorizzato, vuole ricacciarli («Ritornate alla vostra vecchia notte», AI 699)¹⁴. Anche

¹³ Si veda P. Febbraro, *Primo Levi e i totem della poesia*, ZonaFranca, Lucca 2011, p. 31 e *passim*.

¹⁴ Si noti che quest'ultima frase («Indietro, via di qui, fantasmi immondi: / Ritornate alla vostra vecchia notte») è una citazione nascosta di un verso del *Macbeth* di Shakespeare, in cui Macbeth vede il fantasma di Banquo che egli ha fatto uccidere per prendere il potere («Hence, horrible shadow!», Atto III, scena IV, v. 106). L'analogia fra l'anonimo protagonista di *Erano cento*, ridotto al suo grido di terrore e perseguitato dai suoi compagni fantasma, e un assassino come Macbeth, fa trasparire il senso di colpa di cui i versi di Levi, a quest'altezza cronologica, iniziano a essere intrisi. Sia concessa una piccola

nelle poesie successive, la persecuzione ebraica è legata alla dimensione notturna (in *Per Adolf Eichmann* «Intorno a sé farsi buio, l'aria gremirsi di morte»; in *Dies irae* «Ho bussato di notte, pallido ebreo fuggiasco», AI 700-701), che accompagna anche le figure demoniache come Lilit (che nell'omonima poesia «emerge a luna nuova» e sotto la cintura «è fiamma fatua e luce pallida», AI 703). Le poesie *Nel principio*, *Via Cigna* e *Le stelle nere* del cosiddetto «filone astronomico»¹⁵, com'è intuibile, sono contraddistinte da un'oscurità iperbolica e un'esasperazione negativa del dettato. In *Nel principio* l'inizio dell'universo è concentrato in un «un globo di fiamma, solitario, eterno», che

divagazione: la presenza di Shakespeare, in particolare di *Macbeth*, ricorre in tutta l'opera di Levi, anche non segnalata, come nota V. Geri, *Primo Levi e William Shakespeare*, in *Innesti. Primo Levi e i libri altrui*, a cura di G. Cinelli e R.S. C. Gordon, Peter Lang, Oxford 2020, pp. 143-159. Una presenza significativa è quella relativa al *Macbeth* come termine di paragone del Lager (sulla scia di *Erano cento*). A mia conoscenza, per esempio, non è stato notato l'evidente calco nei *Sommersi e i salvati*: «Nella memoria di tutti noi superstiti [...] i primi giorni di Lager sono rimasti impressi nella memoria nella forma di un film sfuocato e frenetico, pieno di fracasso e di furia e privo di significato» (SeS 1202). Il testo di partenza è ovviamente il monologo di Macbeth all'annuncio della morte della regina: «[Life] is a tale / Told by an idiot, Full of sound and fury / Signifying nothing», Atto V, scena V, vv. 26-28.

¹⁵ Così Levi le definisce in una lettera del 10 febbraio 1975 a Vanni Scheiwiller, che cura la pubblicazione dell'*Osteria di Brema*. Il carteggio integrale fra i due, conservato presso il fondo Scheiwiller del Centro Apice di Milano, è in *Appendice a L. Marchese, La voce sommersa*, cit., pp. 182-185, p. 183.

origina «mille e mille soli» (AI 704). In *Via Cigna* l'ambientazione è quella di un ritorno notturno a casa dal lavoro: un incrocio fra lo spunto del distopico *Lumini rossi*, che precede di due anni la datazione di questa poesia (VF 721-3), e la suggestione del documentario *Notte e nebbia* (1956) di Resnais sul genocidio ebraico da parte dei Nazisti («È nebbia e notte», AI 705). Levi crea un cortocircuito fra l'uomo alienato che torna in auto dal lavoro e un'atmosfera cupa («Forse non esiste più il sole. / Forse sarà buio sempre»), popolata di fantasmi senza corpo («le ombre sui marciapiedi / Che il chiaro dei fanali attraversa / Come se fossero intrise di nulla, grumi / Di nulla, sono pure i nostri simili») in cui chi dice «io» è immerso. È una situazione vagamente, ma non casualmente, concentrazionaria¹⁶, in cui il protagonista sente di non avere più ragioni per dirsi davvero sopravvissuto («Forse era meglio spendere la vita / In una sola notte, come il fuco»). In *Le stelle nere* la scoperta dei buchi neri, appresa da un articolo di Kip S. Thorne¹⁷, offre a Levi lo spunto di uno slancio lirico, a partire dalla descrizione dei buchi neri (corpi celesti dal campo gravitazionale così intenso da non emanare neanche la luce), sul nichilismo cosmico della condizione

¹⁶ La concretezza del rimando a Resnais è provata da un'altra circostanza in cui Levi usa l'espressione senza invertire l'ordine dei termini. Nell'articolo del 23 dicembre 1960, cinque anni dopo il film, Levi parla della gerarchia dei Tedeschi in Lager, «oscura ai prigionieri»: «tutta l'enorme macchina stava al di sopra di noi, e ci appariva appiattita, senza prospettiva; empireo di notte e di nebbia di cui ignoravamo la struttura» (RS 1081).

¹⁷ Kip S. Thorne, *The Search for Black Holes*, in *Scientific American*, CCXXXI, 6, dicembre 1974, pp. 32-43.

universale¹⁸ con accenti sconfortati: «Il sereno è cosperso d'orribili soli morti» e «La luce stessa ricade, rotta dal proprio peso» (AI 706). Sono aspetti che sanciscono l'insensatezza della vita umana, in un discorso poetico volutamente sopra le righe che non trova, in pratica, conferma in pagine successive¹⁹.

La «seconda ondata» della poesia leviana, che inizia nel 1978 con la collaborazione sistematica al quotidiano *La Stampa* ed è, per ammissione di Levi stesso, segnata da tinte più chiare, percorsa con meno ossessività da certe immagini (come quella del sole)²⁰, vede scemare il ruolo simbolico della luce e della sua assenza. Ciò non comporta una totale sparizione: l'angelo maligno di *Annunciazione* è pervaso dal «ribrezzo del vuoto e del buio»

¹⁸ Sul leopardismo che trapela da questa posizione, attraverso le poesie astronomiche, si veda A. Baldini, *Primo Levi e i poeti del dolore (da Giobbe a Leopardi)*, in *Nuova rivista di letteratura italiana*, VI, 1, 2002, pp. 163-202; sull'impatto della divulgazione scientifica internazionale sull'opera di Levi (e non solo), sono importanti D. Scarpa, *L'esordio dell'iperstoria in Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 842-848; M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015, pp. 578-581.

¹⁹ È infatti interessante confrontare *Le stelle nere* (composta da Levi probabilmente nel dicembre 1974, ma retrodatata di un mese per garantire che *L'osteria di Brema* si chiudesse con la poesia *Congedo*) con quanto egli scrive circa dieci anni dopo in *Notizie dal cielo*, incluso nell'*Altrui mestiere*. Gli spunti poetici sono rovesciati e lo sguardo è distaccato, visto che Levi menziona scettico i «fin troppo chiacchierati buchi neri, frutto per ora più di speculazione che di osservazione, presunte tombe e inghiottitoi celesti» (AM 937).

²⁰ Si veda A. Rudolf, *Primo Levi a Londra*, cit., p. 630.

(AI 712); Galileo Galilei parla di «macchie presaghe» che inquinano «la faccia del sole», rimandando alla scoperta delle macchie solari che accecano lo scienziato e lo gettano nella solitudine di una scoperta che è costretto ad abiurare (AI 739). Altrimenti, si rinsalda una bipartizione schematica fra una dimensione di buio, in cui vivono personaggi umani e animali ormai chiusi al mondo e prigionieri della loro rassegnazione: in *Verso valle* «A rifugiarsi all'ombra delle nostre cure» (AI 713); la creatura primordiale di *Autobiografia* striscia sul fondo del mare e «già desiderava la luce» (AI 719); il ragno di *Aracne* si mette al lavoro «appena sia fatto buio» con «l'addome gravido / Di buon filo vischioso lucente» (AI 723); la *Vecchia talpa* vive sola e «al buio» (AI 727); i pezzi degli scacchi, ostili e imperturbabili, vengono rinchiusi «dentro la scatola buia di legno» al termine del loro combattimento (AI 741). Ma non a caso le occorrenze più significative sono in poesie datate 1984 che al tema di Auschwitz tornano. Il sole spento delle «poesie concise e sanguinose», che è possibile persino fissare direttamente, compare nell'ambientazione di *Fuga* («Sole plumbeo senza raggi», AI 736); in *Il superstite* i vecchi compagni di prigionia che perseguitano il poeta, ripresa evidente delle figure di *Erano cento*²¹, hanno visi «lividi nella prima luce». E sappiamo che il titolo stesso di *Ad ora incerta*, espressione che apre *Il superstite* ed è presa da *La ballata del vecchio marinaio*, si riferisce a un preciso momento di trapasso dalla luce al buio o (come in questi versi) viceversa: «il momento fugace [...] in cui la luce si confonde con l'oscurità,

²¹ La criptocitazione di *Macbeth* si combina qui, con una variazione eloquente, con una reminiscenza dell'*Inferno* dantesco, aggiornata a un'epoca in cui *I sommersi e i salvati* è in corso di stesura: «Indietro, via di qui, gente sommersa».

in cui gli opposti si compenetrano»²², in cui morti e vivi si ritrovano e le ragioni dei primi vincono sulla ragionevolezza chiara dei secondi.

Narrativa

Non stupisce che la stesura di *Se questo è un uomo*, parallela a quella delle «poesie concise e sanguinose» degli anni Quaranta, condivida con loro l'insistenza su un sole ingannevole, che raddoppia la pena dei prigionieri in Lager. Qui però l'espressione tematica di luci e ombre è spesso impreziosita da una «vivacità aggettivale»²³, e meno di frequente è il prodotto di un approfondimento descrittivo – entrambi processi verbali che nei versi non trovano riscontro praticamente mai. Si deve notare che la ragione della piega “maligna” del sole in *Se questo è un uomo* è dettata dalle contingenze dell'esperienza ben prima di essere originata da certi codici espressivi: nel Lager «tutte le ore di luce sono ore lavorative» (SQU 180) e «per nessuna ragione gli Häftlinge possono trovarsi al lavoro nelle ore di oscurità o quando c'è nebbia fitta» (SQU 160): l'associazione di luce e lavoro schiavile crea dunque un'illuminazione inevitabilmente tragica. È come se il sole fosse naturale alleato della repressione o, con le parole di Levi, come se «si associasse agli uomini nella deliberazione di distruggerci» (SQU 143), tanto da essere caricato di occasionali tinte feroci («il sole tramonta in un vortice di truci nubi sanguigne», SQU 155). Di consueto, è un sole pallido

²² E. Mattioda, *Levi*, Salerno Editrice, Roma 2011, p. 29.

²³ Così P.V. Mengaldo, *Per Primo Levi*, cit., p. 38.

da Europa centrale, che «si può guardare fisso, attraverso le nuvole, come attraverso un vetro affumicato» (SQU 172; cfr. l'immagine finale della poesia *Approdo*); un «sole polacco freddo bianco e lontano, e non riscalda che l'epidermide» (SQU 192), che trasporta in scenari industriali («il sole sollevava dalla terra grassa un leggero odore di vernice e di catrame», SQU 225); la luce attraversata dalla polvere risulta non dissimilmente «opaca» (SQU 185). Il sole è un elemento di disperazione anche quando sparisce, aprendo a un inverno a cui pochi resisteranno («Sopra di noi si rincorrono le nuvole maligne, per separarci dal sole», SQU 167; «Ieri sera il sole si è coricato irrevocabilmente in un intrico di nebbia sporca, di ciminiere e di fili, e stamattina è inverno», SQU 236). Solo in apparenza è fonte di felicità nelle rare volte in cui scalda: nel capitolo *Una buona giornata* «a causa del sole oggi è un giorno di gioia» (SQU 196), perché finalmente i prigionieri possono guardarsi alla luce. Ma quest'ultima si rivela una tregua amara perché permette per qualche ora di «essere infelici alla maniera degli uomini liberi» (SQU 197), di specchiarsi nella miseria del proprio vicino. Il buio, viceversa, ha una natura meno ingannatrice del sole: è ricorrente, senza bisogno di sfumature particolareggiate («buio fitto», SQU 148; «aria buia», 174, «piena oscurità», 277), o con minimi correttivi («oscurità rotta solo dal rosseggiare della brace», SQU 267), oppure usato come attributo che contrappone le vittime in ombra (i parenti separati dai lavoratori, all'arrivo nel Lager, sono «una massa oscura», SQU 147; chi esce dal rifugio dell'infermeria «si sente proiettato nel buio e nel gelo dello spazio siderale», SQU 179) ai carcerieri («Emersero invece nella luce dei fanali due drappelli di strani individui», SQU 147). In altre evenienze il buio (più di rado il ricercato “oscurità”) si mostra come insieme semantico legato a una confusione animalesca, espresso con una

sinestesia che richiama l'ambito entomologico: prima di arrivare in Lager, la visione, alla luce di una «lugubre fiammella» (più avanti definita «luce misera dell'ultima candela»), di una massa di persone morenti, è un «brulichio fosco» (SQU 145). Il buio non è mai asettico, esattamente come il male non è mai, per Levi, “puro” e de-storicizzato: quando i Tedeschi abbandonano il campo, Levi e compagni nel capitolo finale *Storia di dieci giorni* si chiudono in baracca e sopravvivono «nella cameretta buia pullulante di germi» (SQU 267). All'arrivo in Lager del primo capitolo, «la panchina fu brulicante di ombre» e «il buio echeggiò di ordini stranieri» (SQU 146). Il buio è “sporcato”, oltre che dai continui rumori, anche dalle luci elettriche, ricorrenti nella dantesca scena d'arrivo. Il campo è «una pianura buia e silenziosa», il binario d'arrivo è contornato da «file di lumi bianchi e rossi, a perdita d'occhio» (SQU 146) e al suo termine c'è una «vasta banchina illuminata dai riflettori». Nel penultimo capitolo *L'ultimo*, la luce artificiale si carica di più intense sfumature mortuarie, nel suo accompagnare l'esecuzione di un prigioniero ribelle («Abbiamo visto la luce cruda del faro, e il profilo ben noto della forca»; «il condannato è stato introdotto nel fascio di luce del faro», SQU 257). Non stupisce, in una tavolozza luminosa così ricca da spiccare rispetto alle altre opere narrative di Levi, che la luce sia vista anche come termine di un processo di riconquista del proprio io. La luce in altre parole è il punto d'arrivo di una coscienza che si riscatta di fronte all'annichilimento nazista: dopo la selezione per lavorare in laboratorio, il «feroce struggimento di risentirsi uomo» assalta Levi «come un

cane all'istante in cui la coscienza esce dal buio»²⁴ (SQU 252); la conquista di una luce elettrica per illuminare la baracca chiude con speranza trattenuta una giornata di lotta per la sopravvivenza (SQU 268).

Nell'avvio della *Tregua*, persiste la cromia spenta e fosca di molte pagine di *Se questo è un uomo*: si parla di «cielo nero di Auschwitz» (T, 323), con il sole «scomparso dietro un velo di caligine» (T 327). I superstiti sono sospesi «fra il grigio della neve e il grigio del cielo» (T 310), e anche nel prosieguo del viaggio di ritorno ritorna il sole polacco «mite» (T 361) che abbiamo imparato a conoscere dalle descrizioni leviane. La luce artificiale (del fiammifero: T 357) rivela, anche fuori dal campo,

²⁴ Si noti a margine la similitudine «come un cane» in una scena impastata di vergogna e per la propria condizione di sopravvissuto colpevole rispetto ai lavoratori meno privilegiati. La risonanza con la considerazione di Josef K. che, nel finale del *Processo* di Kafka, viene accoltellato al cuore e ha tempo di pensare incongruamente «Come un cane!» prima di morire nella vergogna, non mi sembra casuale (Franz Kafka, *Il processo* [1983], trad. it. di Primo Levi, Einaudi, Torino 1995, p. 250). In questo senso forse si potrebbe datare una prima lettura di Kafka (o nella traduzione di Spaini o in originale) già a questa altezza cronologica, prima della rilettura sistematica in occasione della traduzione del *Processo* del 1983. Si potrebbe dunque riconsiderare quanto Levi afferma in un'intervista del 1983 («*Se questo è un uomo*, benché parli di cose terribili, è veramente poco affine a Kafka», F. De Melis, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, in *Primo Levi. Opere complete* III, cit., pp. 362-367, p. 365 [orig. in *il manifesto*, inserto del giovedì *la talpa*, 5 maggio 1983]. Su Kafka in Levi si vedano almeno S. Bellin, *Primo Levi and Franz Kafka: an Unheimlich Encounter*, in *Ticontre*, VI, 2016, pp. 139-159; M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., pp. 442-446.

un profilo ignoto e spaventoso dei compagni in agonia. Si veda la scena, analoga a quella dell'arrivo in treno al Lager in *Se questo è un uomo*: «Solo due o tre candele rompevano l'oscurità: le pareti e il soffitto si perdevano nelle tenebre, talché sembrava di penetrare in una enorme spelonca» (T 361: la sequenza è ripresa con parole molto simili in *Cerio*, su cui v. più avanti). Ma a cambiare nella *Tregua* è la solarità nel suo complesso. Per cominciare, sono segnalate albe e tramonti con molta più frequenza: segno che la temporalità della *Tregua* è più lineare dell'andirivieni irregolare fra fluire del racconto e cristallizzazione saggiistica in gioco in *Se questo è un uomo*²⁵. Nel corso del viaggio della *Tregua* fa la sua comparsa un sole «caldo e franco» (T 364: su questa coppia aggettivale si era già soffermato Mengaldo nel suo saggio), che dà vigore e serenità ai reduci (T 410), magari dopo un periodo di malattia (il narratore ammalato vede «farsi tutto nero», mentre nella guarigione «la luce ritornava, il sole si rifaceva caldo», T 385). Il sole non è più solo un ingannevole simbolo di morte, ma un emblema trasparente di felicità («con la fanciulla al fianco si avvia verso un felice avvenire, sotto il sole che appare fra le ultime nubi in fuga», T 437; «sotto un sole radioso», T 452) e la sua scomparsa genera angoscia («Anche la stagione contribuiva alla nostra inquietudine: nella prima decade di settembre il sole e il cielo si offuscarono», T 444). Come conseguenza, la luminosità diviene un attributo per i personaggi più vitali: quelli che nella lotta per la vita non si lasciano piegare, senza per questo perdere ciò che li rende umani e amabili. Così

²⁵ Si veda su questo C.E. Roggia, *L'indefinito presente. Tempo e tempi verbali* in *Se questo è un uomo*, in *Le forme dell'analisi testuale. Sette letture novecentesche*, a cura di P. Benzoni e D. Van den Berghe, Franco Cesati, Firenze 2018, pp. 23-45.

non è Mordo Nahum, sopravvissuto in guerra contro tutti, a meritare attributi di solarità, ma Cesare, più amichevole: «era un figlio del sole, un amico di tutto il mondo [...] era vario come il cielo, festoso, furbo e ingenuo» (T 363); «sventolava la camicia nel sole» (T 365); «aveva gli occhi pesti, in fondo ai quali balenavano tuttavia una luce fiera» (367). Solo un altro personaggio, il dottor Gottlieb, è definito in un passaggio «radioso di vittoria» (389). L'oscurità è un attributo meno ricorrente, come la dimensione del buio che non compare quasi mai (si registrano un «enorme edificio buio», T 400, e un comune «buio fitto», T 453), e riguarda non i Nazisti, ma i loro avversari: la «indecifrabile burocrazia sovietica, oscura e gigantesca potenza [...] negli effetti cieca come una forza della natura» (T 395). Solo in casi isolati, la compresenza di luce e buio genera ambientazioni pittoresche, quasi calligrafiche («La luce del giorno svaniva con estrema lentezza, prima rosea, poi viola, poi grigia; seguì lo splendore argenteo di un tiepido plenilunio», T 391), oppure fondate su contrasti drammatici che rievocano la meteorologia espressiva e violenta di *Se questo è un uomo* («mentre il sole, rosso come un granato, calando obliquo fra i tronchi con incantata lentezza, vestiva di luce sanguinosa le acque [...] in una oscurità assoluta, rotta a tratti dai lampi», T 400).

La fantascienza di Levi ha un rapporto altalenante con la luce. Se in *Storie naturali* le occorrenze sono poche e irrilevanti (SN 517), in *Vizio di forma* la situazione cambia. Scarse le parole che rimandano a una dimensione notturna («proprio sulla linea dell'orizzonte, una piccola gobba luminosa, rotonda e bianca; come una minuscola luna», VF 798; «Si era ormai fatto buio, e non c'era luna», VF 837). La luce può essere quella degli «orologi fosforescenti» (VF 685), ma può anche predisporre un'ambientazione di estremo dettaglio che dall'atmosfera si riverbera

sugli oggetti, ribadendo la propensione di Levi per «la ricerca di una precisione sfumata e sfaccettata»²⁶: «Il luogo era piacevole, luminoso e gaio: la luce, che proveniva attenuata da tutte le direzioni, era bianco-azzurra e tremolava leggermente. Le pareti erano bianche ed opache, e si perdevano verso l'alto in un bagliore indistinto» (VF 705). Il racconto *Nel parco*, già menzionato per la sua esplicita trattazione della luce come circostanziazione del discorso letterario, vanta un'illuminazione sbalzata e iperbolica, che passa da un sereno irreale («Le acque riflettevano i colori di un cielo quale Antonio non aveva mai visto: azzurro cupo in alto, verde smeraldo a levante, e viola con ampie striature di arancio a ponente», VF 775) al plumbeo («il cielo era color del piombo», VF 781). L'estinzione finale di Antonio nel “paradiso” degli scrittori, in cui sparisce come personaggio letterario allorché il ricordo di lui si perde fra i lettori, è raccontato come un passaggio verso la trasparenza, in cui la luce annulla i contorni della sua identità: «Quando casualmente levava le mani contro il sole, o anche contro una lampada forte, la luce le attraversava come se fossero di cera» (VF 782); «Percepiva ormai la luce da qualunque direzione provenisse» (VF 783). Due racconti sono esplicitamente a tema luminoso, nella chiave della luce artificiale come riflesso del progresso umano, o delle sue futuristiche aberrazioni: *Lumini rossi* (VF 721-3), una rielaborazione di spunti della poesia *Via Cigna* sotto l'influsso di Huxley, vede la luce come strumento normativo per la regolamentazione di ogni attività umana, produttiva e privata. *Visto di lontano* (VF 695-702) presenta un classico ribaltamento prospettico della fantascienza, come si trova ad esempio nel Fredric Brown campionato nella *Ricerca delle radici*. La vita umana è

²⁶ P.V. Mengaldo, *Per Primo Levi*, cit., p. 38.

osservata da uno sguardo alieno, a partire dall'evoluzione dei segnali luminosi che le civiltà della Terra nel corso dei secoli hanno emesso. L'ultimo paragrafo *Periodo anomalo*, incentrato sulla produzione luminosa durante la Seconda guerra mondiale, dalle battaglie navali alle bombe atomiche, acuisce lo straniamento di una visione spaccata in due fra l'asetticità della luce e l'implicazione distruttiva che la produzione di quelle luci comporta (VF 701-2).

Argon, il racconto che apre *Il sistema periodico*, riserva lunghe riflessioni linguistiche sulla parlata ebraico-piemontese ormai perduta degli avi di Levi. Sono uno spunto di partenza utile per il nostro discorso in quanto «la sua radice umiliata è evidente: vi mancano ad esempio, in quanto inutili, i termini per “sole”, “uomo”, “giorno”, città”, mentre vi sono rappresentati i termini per “notte”, “nascondere”, “quattrini”, “prigione”, “sogno”» (SP 866). Un elemento distintivo della semantica luce-buio nel *Sistema periodico* rispetto agli altri libri è senz'altro il collegamento fra buio, persino minaccioso, e sventura degli anni futuri del fascismo e della guerra (dalla prospettiva della giovinezza, collocazione temporale di molti racconti): perciò, «per me la chimica rappresentava una nuvola indefinita di potenze future, che avvolgeva il mio avvenire in nere volute lacerate da bagliori di fuoco» (SP 876); quando Primo trova il coraggio di riaccompagnare una ragazza a casa sua dall'università («Era buio, e la casa non era vicina», SP 886) l'ostilità intrinseca del buio è espressa («Mi pareva di aver vinto una battaglia, piccola ma decisiva, contro il buio, il vuoto, e gli anni nemici che sopravvenivano», SP 887); la «notte» morale del fascismo e la guerra incipiente non penetrano nel laboratorio in cui Levi compie il suo apprendistato. Anzi quel luogo è, con esplicita opposizione di colori, un «bianco limbo di anestesia» (SP 888); più

avanti si parla di una «prima luce funerea, che pareva venire dalla neve e non dal cielo» (SP 896). Si notino altri effetti non puramente descrittivi, ma di una certa espressività, come quello della «vampa rossa» di un focolare, davanti alla quale Lanza «in un succedersi di rapidi bagliori, faceva ballare la sua ombra enorme e stravolta sulla parete di dietro, come in un cinematografico primitivo» (SP 978). Un'occorrenza isolata ma significativa è in *Argento*, dove il duplice trapasso, niente affatto pacifico, di materia di lavoro del chimico e discorso letterario dal caos all'ordine (e viceversa) è sintetizzato così: «doveva essere una storia delle nostre, in cui ci si arrabatta nel buio per una settimana o un mese, sembra che sarà buio sempre, e viene voglia di buttare via tutto e di cambiare mestiere: poi si scorge nel buio un bagliore, si va a tentoni da quella parte, e la luce cresce, e infine l'ordine segue al caos» (SP 1010). I racconti di guerra e prigionia, in una consonanza evidente coi primi due libri narrativi di Levi, vedono un aumento di questa figuralità cupa: in *Oro* (sulla prigionia italiana) la cella ha «una sola lampadina fioca» (SP 958) e il locale caldaia in cui il prigioniero Levi viene tradotto è «fosco di fuliggine» (SP 959). In *Cerio* c'è una scena che potremmo definire ricorrente nell'opera leviana²⁷, cioè il momento in cui il narratore distingue nell'ombra i visi dei compagni morenti: «Lo scenario era tetro da piangere: una sola lampadina elettrica illuminava fiocamente il grande capannone di legno, e si distinguevano nella penombra, come in una vasta caverna, i visi dei compagni stravolti dal sonno e dai sogni»; i loro visi sono «tinti di morte» (SP 967).

²⁷ Si vedano SQU 145, e T 361, dove la situazione è quasi la stessa, con la candela al posto della luce elettrica e un antichizzante «spe-lonca» in luogo del più comune «caverna».

Nella *Chiave a stella* le rare occorrenze della luminosità, per via della natura linguistica del testo (prevalentemente in italiano regionale che ricalca lemmi e sintassi del dialetto piemontese), sono elementari: Faussone dice «nero» o «buio», mai «oscurità» o «tenebre» o termini più astratti e ricercati. Durante un lavoro con un flangione, Faussone si trova in un ambiente completamente buio («vedo nero», CS 1051), appena rischiarato («solo quando ho abituato gli occhi al buio ho visto come un biancore giù in basso, che si vedeva appena appena», CS 1051), e i segnali luminosi sono descritti con attributi umanizzanti che sottolineano l'effetto sulla percezione, nel verso della leviana tendenza alla «concretizzazione dell'astratto» («si vedeva solo tante righe bianche *coricate*, e un polverino di scintille che facevano girare la testa», CS 1082). Come qui, in tutto il libro la luce è espressa per contrasti, con poche sfumature: «Al crepuscolo il cielo velato si è fatto limpido» (CS 1099); «una lunga riga nera contro il cielo pallido [degli stormi delle gru]» (CS 1100); «contro il cielo ormai scuro, si è visto il pulsare delle luci di posizione» (CS 1163). Se dalla parte di Faussone ci spostiamo verso quella di Levi, la risoluzione di un problema professionale da chimico è preparata dalla comparsa del sole: «Quel giorno era un giorno di sole, il primo dopo una settimana di nuvole: onestamente, penso che se il sole fosse venuto fuori prima anch'io avrei capito prima il fatto dei provini granulosi» (CS 1170). Infine, è curiosa la similitudine extra-norma che Faussone usa per una collega ingegnere: «simpatica, brava come il sole» (CS 1145) in luogo di un «bella come il sole» di uso co-

mune in italiano. Un calco dialettale (che non trova però riscontri, almeno a un primo sguardo)²⁸ o una prova della creatività linguistica di Faussone, che adatta un'espressione consueta per far risaltare la professionalità e la simpatia della donna?

Necessitano di un discorso più sparpagliato e disorganico le raccolte di racconti dell'ultimo decennio della vita di Levi: *Lilìt e altri racconti* e la sezione *Racconti* di *Racconti e saggi* (la sezione *Saggi* è affrontata nel prossimo paragrafo). Nella sezione *Passato prossimo* di *Lilìt e altri racconti*, in cui ancora una volta Levi torna sull'esperienza bellica, l'uso della luce è sporadico ma conserva l'originalità di *Se questo è un uomo* e nella *Tregua*: il suono del violino di Rognawolf è, con una forzatura sinestetica, «esile come quel cielo e quel sole», lo strumento vibra «teso al sole» mentre il musicista volge lo sguardo al di là dell'(immancabilmente) «pallido cielo polacco» (LL 261). Ma è in particolare il successivo *La bestia nel tempio* a giocare tutto su una sovrapposizione di velature che preparano l'ingresso dei visitatori nell'enigmatico tempio del titolo, sancendo il passaggio da una dimensione ordinaria della realtà a una fantastica, in cui nulla è come sembra (come prova l'illusione ottica generata dalla disposizione delle colonne): progressivamente, troviamo «una bruma luminosa che velava il sole» (309), una «mezza luce a cui ci stavamo abituando» (LL 311), il «cielo opaco della laguna (LL 311)», una luce «troppo scarsa» per poi uscire dal tempio nella «luce del pomeriggio, che ci parve abbagliante»

²⁸ Non è attestato per esempio nei classici V. Di Sant'Albino, *Gran dizionario piemontese-italiano* [1859], presentazione di Corrado Grassi, Bottega d'Erasmus, Torino 1965; G. Pasquali, *Nuovo dizionario piemontese-italiano* [1869], Forni, Bologna 1997.

(LL 313). La «luce abbagliante» torna anche in un altro racconto, *Gli stregoni* (LL 374). È da notare altrove un'aggettivazione meno convenzionale: in luogo di «buio fitto», il «buio spesso dell'oscuramento nelle notti senza luna» (LL 391). Nelle prose propriamente narrative ospitate in *Racconti e saggi* riscontriamo invece «buio fitto» e un descrittivo «viottolo privo d'illuminazione» (RS 1005); le fasi di luce intermedia fra notte e giorno sono rese o con «luce incerta» (RS 1006), che rimodula il ricorrente «ora incerta» della poesia, o con un'espressione più ricercata («cielo fumoso del mattino», RS 1006); le ingiustizie della Storia sono definite «brutture senza ritorno né rimedio che oscurano il nostro avvenire» (RS 1024), secondo una declinazione «nera» del futuro già distintiva del *Sistema periodico*. Nel racconto *Erano fatti per stare insieme*, l'amplesso geometrico fra due entità «piatte» (Plato e Surfa) è ambientato al tramonto, con tratti esplicitamente bidimensionali («appariva e spariva il segmento intensamente luminoso del sole»; «Plato incominciò a distinguere, a sinistra del sole, il trattino verde-azzurro della casa di Surfa», RS 1007). La trasformazione della luce in buio («il sole si andava spegnendo», RS 1008) accompagna l'unione dei due («Non accesero il lume [...] Si unirono infine, nell'oscurità», RS 1008) e fa intravedere la possibilità di una dimensione più profonda e tridimensionale, in cui luce e pienezza esistenziale vanno di pari passo: «in un lampo subito svanito, balenò in entrambi l'intuizione di un mondo diverso, infinitamente più ricco e complesso, in cui la prigione dell'orizzonte era spezzata, vanificata da un cielo fulgido e concavo, e in cui i loro corpi, ombre senza spessore, fiorivano invece nuovi, solidi e pieni» (RS 1008). Uno stato raggiunto e subito perduto, con il racconto che si chiude con Plato che torna a casa «strisciando lungo la pianura ormai buia» (RS 1008).

Ultima prova narrativa lunga e primo romanzo vero e proprio di Levi, *Se non ora quando* ricapitola molte delle evoluzioni tematiche di luce e buio all'interno della prosa di racconto di Levi. Le puntualizzazioni luminose sono qui più frequenti e graduate che in ogni altra opera precedente, e l'ambientazione nell'Europa centrale non può che richiamare in causa la «luce grigia e spenta» (SNOQ 481) già vista nella Polonia di *Se questo è un uomo* e *La tregua*, che fa da contrasto ai bagliori delle frequenti sparatorie («Ci fu uno schiocco e un lampo azzurro», SNOQ 622). Il cielo ha numerose gradazioni, presentate in descrizioni d'apertura («il cielo era tutto nero di fumo», SNOQ 422; «il cielo era ancora leggermente luminoso», SNOQ 430; «il cielo era rimasto basso e minaccioso, talmente opaco che non era possibile orientarsi», SNOQ 481) ed è presente anche come elemento d'immaginazione. La cosiddetta canzone del Ragazzo sciocco (brano di musica popolare brano di musica popolare yiddish di cui si hanno le prime attestazioni a fine Ottocento, e che ha avuto numerose incisioni anche nella musica leggera), viene eseguita da Gedale durante un matrimonio, e accompagna chi la ascolta in «un sogno stralunato» che fa immaginare, sopra il soffitto, «un cielo buio e nevoso» (SNOQ 607)²⁹. I personaggi

²⁹ Questa occorrenza merita un breve approfondimento. Nella scena di Levi, il «cielo buio e nevoso» contiene altre immagini di sogno che coronano la festa di nozze: dentro il soffitto nuotano «un gran pesce d'argento, una sposa vestita di veli bianchi, e un caprone verde a testa in giù» (SNOQ 607). La precisione dei tre elementi farebbe pensare a una memoria iconografica. È possibile infatti che la frase rimandi alle immagini del quadro *La mariée* (olio su tela, 1950, collezione privata) di Marc Chagall, che su uno sfondo blu scuro, attraversato da biancori invernali, dipinge una scena di matrimonio con una sposa

si muovono e agiscono dentro una luce di volta in volta diversamente connotata: «nella luce vivida del crepuscolo», SNOQ 507; «nella luce incerta dell'alba», SNOQ 524; «sotto un sole vivido, innaturalmente caldo» (SNOQ 484); «nella luce bianca del cielo, che minacciava altra neve» (SNOQ 613). Spesso, la luce arriva di riflesso, dentro i nascondigli dove Mendel e compagni si rifugiano nelle pause dalla lotta: «la luce entrava in abbondanza non solo dai due oblò, ma anche dalle crepe delle lamiere» (SNOQ 430); «un fascio di luce intensa entrava dalla finestrella» (SNOQ 482). Nel finale, se ne trova un uso peculiare come sottolineatura luminosa della gioia monca alla nascita del figlio di Isidor e di Rokhèle (mentre arriva la notizia della bomba atomica su Hiroshima, a suggerire che la guerra non potrà mai cessare) «quest'alba milanese che sorge dietro i vetri smerigliati» (SNOQ 670). Il buio è ancora una volta usato per le ambientazioni notturne («fra le sagome buie dei veicoli e dei rottami si aggirava una popolazione furtiva», SNOQ 622; il chiasmo «le strade erano buie e buie la maggior parte delle finestre», SNOQ 638), ma, cosa più interessante, è indicatore di epoche difficili, che forse non possono terminare («mai sarebbe venuto giorno», SNOQ 479). Se ci concentriamo su un utilizzo di luce e buio pienamente metaforico, l'oscurità può testimoniare l'impossibilità di spiegarsi il proprio senso di colpa per l'essere sopravvissuti fra tanti, secondo una polarità chiaro/oscuro in cui la colpa è tanto più persistente quanto più non è razionalizzabile: «[Mendel] aveva anche, oscuramente, vergogna di se stesso» (SNOQ 602). Altrove, l'attributo è riservato alla spavalderia del giocatore di scacchi («Peiami tendeva

velata, un enorme pesce antropomorfo e un caprone verde-giallo (che non è però a testa in giù, come nell'ecfrasi di Levi).

invece a un gioco temerario e lampeggiante», 434), oppure serve per rendere figurale il dilemma di Mendel, incerto fra due donne «Sissl era come una palma al sole, Line era un'edera intricata e notturna» (SNOQ 502). Proprio nel campo del desiderio sessuale si trovano due ultimi esempi degni di attenzione. L'eros è la dimensione in cui la chiarezza (visiva e mentale) non è possibile: i personaggi sono immersi «nella nebbia rossa del desiderio» (SNOQ 552); Mendel scopre le ginocchia di Line che mai aveva visto prima «se non con le dita veggenti, tremule dal desiderio, nell'oscurità dei loro giacigli ogni notte diversi, o attraverso il panno opaco dei pantaloni» (SNOQ 670).

Saggistica

Nelle pagine saggistiche vengono per forza di cose a mancare quasi del tutto luce e buio come elementi che caratterizzino un'ambientazione, o facciano da contorno alle azioni dei personaggi. Essi conservano comunque due valenze, spesso mutualmente esclusive: quella simbolica (per la quale luce e buio sono figure di significato / attributi di qualche aspetto morale dell'esistente, oppure sono termini di paragone per stati d'animo o processi cognitivi) e quella più propriamente scientifica (la luce come fenomeno naturale è al centro di non poche pagine di Levi). Nella *Ricerca delle radici*, definita sin dalla *Prefazione* come un'«opera notturna, viscerale e in gran parte inconscia» rispetto al «lavoro lucido, consapevole e diurno» (RR 7) della scrittura in proprio, la grana simbolica è prevalente perché riflettere sui propri amori letterari significa rendere visibile qualcosa di non chiaro a se stessi. D'altronde, l'atto della lettura nella formazione di Levi è definito «una sorta di fata morgana nella

direzione della sapienza» (RR 6). Alcuni degli autori convocati combattono a vario titolo con «il pozzo buio dell'animo umano» (RR 125: Melville)³⁰, magari venendoci a patti («l'angoscia del buio cede il posto all'alacrità della ricerca», RR 37: Bragg). Oppure sono calati in una cornice luminosa che ne esemplifica certe qualità di scrittura: «Che il lettore mi perdoni se lo scaravento dalla mezzaluce dello studio di un poeta solitario [Lucrezio col *De rerum natura*] al fragore e alla strage di una guerra spietata» (RR 147: è il cappello introduttivo a Babel). Infine, il più volte menzionato Kip S. Thorne, con le sue teorie sui buchi neri, torna dalla poesia *Le stelle nere* al cappello a lui dedicato, con toni più distesi e distaccati rispetto ai versi (ma abbiamo visto che negli anni Ottanta la posizione di Levi verso questa teoria è più moderata, non esente da un certo scetticismo): «Nel cielo non ci sono Campi Elisi, bensì materia e luce distorte, compresse, dilatate, rarefatte in una misura che scavalca i nostri sensi e il nostro linguaggio» (RR 229).

Una considerazione di Levi su *Inferno*, IV, 151 potrebbe essere posta a epigrafe di questa rassegna, per significare che il modo di comunicare la luce è soggetto a una serie infinita di variazioni e declinazioni. Quando Levi commenta la difficoltà di tradurre l'intensità espressiva della poesia, massima a paragone dei testi tecnici, si chiede retoricamente: «che cosa resta di "e vegno in parte ove non è che luca" se viene ridotto e tradotto come "giungo in un luogo buio"?» (AM 889). Nell'*Altrui me-*

³⁰ Curiosamente, nessuna occorrenza sull'oscurità è nel cappello a *Fuga di morte* di Celan; qualcosa di più sul poeta tedesco si trova in *Dello scrivere oscuro*, su cui si veda. il capoverso dedicato all'*Altrui mestiere*.

stiere le comparse luminose, in verità, non sono granché frequenti, se si escludono poche occorrenze tutto sommato consuete legate alla semantica della conoscenza, ampiamente battuta dall'Illuminismo in poi («guardare il mondo sotto luci inconsuete», AM 801; «il poeta-scienziato capace di estrarre armonia da questo oscuro groviglio», AM 937). Più proficuo è il filone tecnico-scientifico occasionalmente venato di tracce poetiche, come quando si scrive di «granelli di polvere che danzavano in un raggio di sole» (AM 899) e dei parameci «in caccia di luce e d'aria» che sembrano scambiarsi qualcosa nel loro «coniugarsi cieco» (AM 950). La “loquacità” della luce artificiale presente in *Notizie dal cielo* sviluppa la vena fantascientifica del racconto *Visto di lontano*, già esaminato a proposito di *Vizio di forma* («la Terra, a quelle lunghezze d'onda, è “luminosa”, è loquace» (AM 935). Il buio è sporadicamente annuncio di una regione oscura dell'animo umano (la paura per topi, ranuncoli, ragni ci aiuta «a relegare nell'ombra altre paure più vicine e più vaste», AM 992) o di una ricaduta depressiva che è la concretizzazione individuale della biblica vanità del tutto («Dal nero alveo primigenio senz'alto né basso, senza principio e senza fine, dalla contrada del Tohu e del Bohu», AM 818)³¹. Si tratta di poche presenze rispetto al centro di gravità dell'*Altrui mestiere*, che secondo questa chiave di ricerca non può non essere *Dello scrivere oscuro*. L'oscurità è un attributo polivalente, che sta in

³¹ Per l'approfondimento di questa dimensione di cosmologia negativa si rimanda al saggio di E. Zinato, *Primo Levi scienziato: figure dello straniamento e tentazioni del non senso*, in *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 149-165.

parte nell'occhio di chi guarda, e cambia con le modalità di ricezione dei lettori («tutto può darsi: che uno scritto oscuro per il suo stesso autore sia luminoso ed aperto per chi lo legge; che uno scritto non compreso dai suoi contemporanei diventi chiaro ed illustre decenni e secoli», AM 843). Senza chiamare in causa contestualizzazioni diacroniche, l'oscurità può essere spia di una falsa coscienza e di una voluta disonestà intellettuale (come in Ezra Pound), oppure sintomo di un'epoca storica di conflitto, come avviene in Celan. Nella scrittura del poeta tedesco, interpretata come una «tenebra che cresce di pagina in pagina» (AM 842), la scarsa chiarezza non è condivisibile, ma da ammirare a distanza, perché senza di essa sarebbe difficile capire cosa sia stato il Novecento: «L'oscurità di Celan non è disprezzo del lettore né insufficienza espressiva né pigro abbandono ai Bussi dell'inconscio: è veramente un riflesso dell'oscurità del destino suo e della sua generazione» (AM 842). Si noti anche l'ossimoro, credo pienamente consapevole, «riflesso dell'oscurità»: in assenza di luce, come Levi sapeva bene, non si dà riflesso visivo.

L'impressione complessiva della scrittura saggistica di Levi è proprio che la dominante luce-ombra sia presente solo quando si entra in certi ambiti: comunicabilità, trauma storico, scrittura come espressione di un'angoscia non codificabile. Nella sezione *Saggi dei Racconti e saggi*, per quanto si è potuto riscontrare, solo due articoli accolgono presenze significative del nostro tema. *Il comandante di Auschwitz* (1960), cronologicamente vicino alla scrittura incentrata sull'esperienza del Lager, inclina come quei testi a una tonalità nera, che restituisca la sospensione della morale nell'operato nazista. Si parla, con espressioni ricercate e coppie aggettivali non lessicalizzate, di «mille altri fedeli e ciechi esecutori di ordini» (RS 1082), di sogni «insieme corruschi e pregnanti» (RS 1089), fino a lambire

una teologia negativa già all'opera nella poesia *Annunciazione* (che non è cronologicamente lontana): ne è esempio «il seme gettato da questi neri apostoli» (RS 1082)³². In questo importante articolo, che esce pochi anni dopo la riedizione Einaudi di *Se questo è un uomo* e vede un Levi all'inizio del suo lavoro di divulgatore (quando il pubblico italiano verso i Lager non è ancora ricettivo come sarà nei decenni seguenti), la posta in gioco è alta. Quindi, se serve a scuotere le coscienze, non si esita a scegliere un tono apocalittico (con esiti di voluto sovraccarico figurale, come per l'ossimorico «fosche meteore nel cielo buio dell'Europa», RS 1082). Nell'altro saggio di argomento letterario *Tradurre Kafka* (che esce, come la traduzione del *Processo* per Einaudi, nel 1983), lo sviluppo del tema "oscuro" si fa meno lineare ed esasperato. Piuttosto, l'immagine di Kafka è soggetta a un'ambivalenza irrisolvibile, che lo allontana dall'oscurità sintomatica di Celan. Se dapprima si parla per Kafka di un processo creativo che rovescia l'usuale «trapasso dall'oscuro al chiaro» (RS 1096) alla base dell'iter di scrittura di Levi stesso, andando piuttosto dal chiaro dell'esposizione kafkiana all'oscuro dei recessi umani, nel prosieguito dell'articolo Kafka viene riassunto nel nome di una paradossale chiarezza (una sola eccezione: la «solennità oscura del duomo», RS 1097, in cui si svolge il penultimo capitolo del *Processo*). Una luce così forte da annullare la nostra capacità di discernere e comprendere. Quella di Kafka è una «chiaroveggenza che stupisce» (1097) e

³² Sulla presenza, anche parodica, del sacro in Primo Levi, si veda A. Cavaglion, P. Valabrega, «*Fioca e un po' profana*». *La voce del sacro in Primo Levi*, in *Lezioni Primo Levi*, a cura di F. Levi e D. Scarpa, Mondadori, Milano 2019, pp. 497-569.

che «ferisce come una luce troppo intensa» (RS 1097). Il termine di paragone stranamente, per un autore che Levi sente così diverso dalla propria *clarté*, è proprio il sole («altre volte si cede alla tentazione di fissarlo, e allora si rimane abbagliati»; «Come quando si guarda il disco del sole», RS 1097). Kafka non è oscuro perché incomprensibile o elitario nella scelta dei destinatari: Levi percepisce il suo senso per la vergogna atavica di essere uomini, il suo confuso presentimento dei devastanti conflitti bellici (che non visse abbastanza per vedere), la sua scelta di arrendersi a un mondo che sembra regolarsi in base alla legge sconosciuta di annientare l'individuo, come figurazioni di chiarezza insopportabile. L'interpretazione di Kafka come profeta (di Auschwitz e, per esteso, della condizione umana) è personale e criticabile, largamente autobiografica: sebbene non venga mai portata fino in fondo, lambisce queste pagine e altre interviste sulla traduzione del *Processo*³³.

Può essere interessante rilevare che una traccia di questa qualità abbacinante, contraltare tragico della chiarezza, torna nei *Sommersi e i salvati*, dove l'angoscia umana è descritta come «bianca, indifferenziata» (SeS 1187). Fatta esclusione per una frase in cui la liberazione del prigioniero viene descritta come

³³ Si veda almeno P. Levi, *Nota al Processo di Kafka* in *Opere complete* II, *Pagine sparse 1947-1987*, cit., pp. 1532-1533; le interviste di L. Genta, *Primo Levi: così ho rivissuto il Processo di Kafka*, in *Opere complete* III, cit., pp. 359-361 [orig. in *Tuttolibri*, IX, 354, 9 aprile 1983]; F. De Melis, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, cit. Sulle modalità di traduzione del *Processo* e sulle implicazioni nella scrittura di Levi, è utile A. Marelli, *Primo Levi e la traduzione del Processo, ovvero il processo della traduzione*, in *Ricercare le radici: Primo Levi lettore – lettori di Primo Levi*, a cura di R. Speelman, E. Tonello, S. Gaiga, *Italianistica Ultraiectina*, 8, 2014, pp. 178-198.

un passaggio dal buio alla luce, e fuor di metafora dalla cecità selettiva di chi non pensa che a sopravvivere, alla condizione di chi ha tempo ed energie per riflettere sul contagio casuale del male («All'uscita dal buio, si soffriva per la riacquistata consapevolezza di essere stati menomati» SeS 1190), *I sommersi e i salvati* è il libro di Levi che ha meno luci e ombre in assoluto. Può forse sorprendere, in un testo così sconsolatamente paradossale, e cupo, che non ci sia traccia di tenebre nemmeno metaforiche. Ma a pensarci bene, è giustificabile se si pensa che alla potenza retorica delle tinte forti e dei contrasti luminosi subentra qui la compresenza degli opposti, l'ampia gamma delle sfumature intermedie. A predominare è il grigio, colore che riassume l'ambiguità morale del Lager e che definisce una sfera di corresponsabilità morale degli oppressi.

Grigio

Nel capitolo *La zona grigia* il colore acromatico del grigio, che nella sua accezione primaria unisce gli ambiti della luce e del buio³⁴, in senso traslato decostruisce l'interpretazione totalizzante e a-storica della pura innocenza della vittima e del male

³⁴ Per una rapida sintesi tecnico-scientifica sul colore, è utile la pagina della Treccani *online*: https://www.treccani.it/enciclopedia/grigio_%28Dizionario-delle-Scienze-Fisiche%29/.

assoluto dei carnefici, attenuando perciò la divaricazione fra innocenti e colpevoli³⁵. A tali condizioni, il grigio non è un ossimoro, ma una figura di compromesso (che pure non implica si compia una rielaborazione pacifica del danno subito) sulla reazione umana di fronte alla sopraffazione violenta: qualcosa che indica adattamento al ribasso della morale. Resterebbe dunque da capire se la commistione di bianco e nero sia qualcosa di pienamente visibile e tematizzato solo nell'ultima parte della vita di Levi, provando a verificare le occorrenze del grigio (non come mero elemento descrittivo ma come estensione di un attributo morale) nell'opera dell'autore. La questione non è importante solo per ampliare una rassegna tematica. È capitale perché può aiutarci a capire quanto la sfiducia dell'autore verso la propria opera di testimonianza e la considerazione delle corresponsabilità oggettive dei prigionieri nell'opprimere e danneggiare i propri compagni di sventura (due aspetti che contraddistinguono *I sommersi e i salvati*) siano il prodotto dell'“ultimo” Levi. Fra i maggiori sostenitori della tesi di un'inversione di polarità nel pensiero di Levi a cavallo della seconda metà degli anni Settanta, Cavaglion ha individuato a suo tempo nei *Sommersi e i salvati*

³⁵ «quella tra sommersi e salvati è una distinzione più virtuale che reale, più morale che effettuale, che non oppone necessariamente i sopravvissuti ai non-sopravvissuti, e che si misura piuttosto a gradi, su una gamma sfumata e carata in base al maggiore o minore “contagio del male”», M. Giuliani, *La stella della salvezza nella selva di Auschwitz: l'approccio di Primo Levi in La memoria del male. Percorsi tra gli stermini del Novecento e il loro ricordo*, a cura di P. Bernardini, D. Lucci, G. Luzzatto, Voghera Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, Padova 2006, pp. 123-133, p. 124.

uno scarto rispetto ai precedenti discorsi sul Lager, e l'emersione del grigio come segno di ineludibile coinvolgimento morale (in senso per lo più negativo) ne sarebbe una prova:

L'ultimo libro, *I sommersi e i salvati*, invece segna un'inversione di tendenza, un allineamento allo spirito dei tempi. Non un contrasto, non la difesa a oltranza di un pensiero minoritario, ma la visione di quella che sarà l'idea della maggioranza, una previsione del grigio che è in noi³⁶.

Mengoni, nei suoi importanti studi su Levi e lo sviluppo diacronico della zona grigia³⁷, propende per una continuità più forte fra le fasi della scrittura, ricostruendo una genealogia del grigio «come area graduata di collaborazionismo»³⁸ a partire da letture di saggi sull'argomento, come *Gli assassini sono tra noi* di Simon Wiesenthal (uscito in italiano nel 1967). La presentazione del dottor Müller che Levi, sul calco del vero dottor Meyer con cui collaborò in Lager, definisce «un esemplare umano tipicamente grigio» (SP 1024), sarebbe per Mengoni «la prima elaborazione assoluta del concetto di “zona grigia”»³⁹, all'altezza dei primi anni Settanta. Attraversando l'opera di Levi, innegabilmente il grigio è associato a molte sensazioni, ma non alla sfera dell'ambiguità morale: all'indefinitezza negativa (nel distopico *Protezione* «Marta provò un piacere intenso e breve che la

³⁶ A. Cavaglioni, *Attualità (e inattualità) della zona grigia*, in *La memoria del male*, cit., pp. 135-146, p. 143.

³⁷ Si veda almeno M. Mengoni, *Variazioni Rumkowski. Primo Levi e la zona grigia*, Zamorani, Torino 2018; Idem, *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro*, cit.

³⁸ M. Mengoni, *I sommersi e i salvati di Primo Levi*, cit., p. 179.

³⁹ *Ibid.*, p. 164.

riempì di una tristezza grigia, luminosa, non dolorosa», VF 664), allo spegnimento della volontà di vivere (in *Capaneo* Valerio, soccombente predestinato, ha il colore del fango del Lager e «col poco di luce che le sofferenze gli avevano lasciato, sapeva di essere risibile», LL 241), a un dolore senza picchi né riscatti («una sofferenza grigia e fiacca», SNOQ 602), a esemplari umani di pericolosa, perché imperscrutabile, medietà (nell'articolo *I padroni del destino* «Non sappiamo perché, ma sulla scena mondiale, oggi, appaiono ed agiscono uomini grigi, vaghi, effimeri, privi di demonismo e di carisma: doti solo apparentemente di segno opposto, ed entrambe da detestare», AM 933).

Forse, tuttavia, l'occorrenza del grigio come attributo "di connivenza" potrebbe essere retrodatata. Non si tratta di un'ipotesi inedita: l'«anticipazione della zona grigia» è visibile già nel capitolo *I sommersi e i salvati* di *Se questo è un uomo* secondo Mengaldo⁴⁰, in un personaggio come Henri. L'ambiguità morale, esemplificata da uno stile che sospende la resa drammatica dei personaggi per scivolare verso una riattualizzazione dell'etopea, troverebbe a quest'altezza cronologica una prima realizzazione⁴¹. A comprovare questa ipotesi ermeneutica si possono citare alcune occorrenze. In una celebre scena di marcia di *Se questo è un uomo*, i prigionieri rivelano di avere assimilato la logica di sopraffazione dei Tedeschi:

Non c'è più volontà: ogni pulsazione diventa un passo, una contrazione riflessa dei muscoli sfatti. I tedeschi sono riusciti a questo.

⁴⁰ P.V. Mengaldo, *Per Primo Levi*, cit., p. 110; Mengaldo parla espressamente del grigio come «colore dominante», *Ibid.*, p. 111.

⁴¹ Si veda R. Donnarumma, *Raccontare l'altro. Primo Levi, il personaggio non finzionale, l'etopea*, in *Enthymema*, XXV, 2020, pp. 184-200.

Sono diecimila, e sono una sola grigia macchina; sono esattamente determinati; non pensano e non vogliono, camminano. Alla marcia di uscita e di entrata non mancano mai le SS. Chi potrebbe negare loro il diritto di assistere a questa coreografia da loro voluta, alla danza degli uomini spenti, squadra dopo squadra, via dalla nebbia verso la nebbia? quale prova più concreta della loro vittoria? (SQU 174-175).

I lemmi «grigia macchina» e «uomini spenti», calati in un contesto di nebbia, rimandano a un ottundimento morale, a un'accettazione passiva delle ragioni degli oppressori che annulla le identità individuali (le declinazioni sono tutte al plurale o al singolare per nomi collettivi). Ha funzione analoga un brano successivo in cui il grigiore non è ambientale. Piuttosto è una *pointe* astratta che enfatizza lo spegnimento del pensiero, la perdita dell'umano e del caratterizzante⁴²:

La processione del secchio e i tonfi dei calcagni nudi sul legno del pavimento, si mutano in un'altra simbolica processione: siamo noi, grigi e identici, piccoli come formiche e grandi fino alle stelle, serrati l'uno contro l'altro, innumerevoli per tutta la pianura fino all'orizzonte; talora fusi in un'unica sostanza, un impasto angoscioso in cui ci sentiamo invischiati e soffocati; talora in marcia a cerchio, senza principio e senza fine [...] ancora una volta percepiamo il nostro cervello mettersi in moto al di fuori del nostro volere; picchia e ronzia,

⁴² Un'occorrenza simile anche nei *Sommersi e i salvati*, dove Levi distingue fra colti credenti, colti laici, incolti credenti e incolti laici. Queste categorie sono quattro eccezioni alla norma e annoverano pochissimi esemplari: «quattro piccole isole frastagliate e colorate, che si stagliavano sul mare grigio, sterminato, dei semivivi che forse colti o credenti erano stati, ma che ormai non si ponevano più domande», (SeS 1239).

incapace di riposo, fabbrica fantasmi e segni terribili, e senza posa li disegna e li agita in nebbia grigia sullo schermo dei sogni (SQU 184).

E ancora: «tutto è grigio intorno, e noi siamo grigi» (SQU 192); «nostra moltitudine senza colore» (SQU 192). Se «la Buna è disperatamente ed essenzialmente opaca e grigia» (SQU 193), mi sembra che in questa rete di significati il grigio non possa dirsi solo un attributo ambientale che essenzializza il campo polacco⁴³: tanto che può indicare uno stato d'animo astratto, oppure viene applicato a sostantivi astratti, a negarne l'immediata funzione descrittivo-visiva («il futuro ci stava davanti grigio e inarticolato», SQU 231). È in sostanza il riflesso di una propensione (a)morale, in cui le vittime non sono migliori dei carnefici, e si vergognano di questo, al punto da sconfessare anche il loro valore aggiunto di testimoni in quanto sopravvissuti alla *Shoah*. Non casualmente nel capitolo *L'ultimo*, quando i prigionieri assistono a capo chino, senza alcuna reazione neanche emotiva, all'esecuzione di un ribelle, le espressioni di grigio ricompaiono insistenti: «Siamo rimasti in piedi, curvi e

⁴³ Questa è l'interpretazione di Cavaglion, per rimarcare la discontinuità fra prima e seconda fase della scrittura leviana: «Il grigio è semplicemente il colore della Buna, non il grigio del contagio fra bene e male. Levi adopera il colore grigio per descrivere i tedeschi, una tonalità di grigio che assomiglia piuttosto al nero [...] Il grigio assolve a una funzione per così dire cinematografica», A. Cavaglion, *Primo Levi: guida a* Se questo è un uomo, cit., p. 93. Rimandando a futuri studi una riflessione più organica su una possibile discontinuità interpretativa del sistema morale in Lager e del valore di testimonianza per Primo Levi (che mi trova vicino alla linea interpretativa di Cavaglion), ritengo che tale discontinuità non si percepisca dallo sviluppo del “grigio” nelle opere in esame.

grigi, a capo chino, e non ci siamo scoperta la testa che quando il tedesco ce l'ha ordinato». Assieme a luce e colore, i superstiti perdono anche il loro potere di testimonianza: «Possono venire i russi: non troveranno che noi domati, noi spenti, degni ormai della morte inerme che ci attende» (SQU 258). In questa pagina i vincitori sono i Tedeschi, che hanno spogliato i prigionieri di umanità attraverso il contagio del male: un'ombra grigia che, a giudicare da queste occorrenze, pare proiettata in nuce dall'esordio di Levi fino alla fine della sua opera, con i suoi dubbi sul senso della testimonianza e con la creazione di una zona senza ombre in cui gli innocenti, con uno dei paralogismi più lancinanti di Levi, sono coloro che non sopravvivono.

Lorenzo Marchese

VII. La luce come riflessione metaletteraria in Del Giudice e Borges

di *Francesca Medaglia*

L'intento di questo contributo è quello di porre in evidenza come la luce sia un elemento fondante per due opere della modernità, ovvero *In questa luce* di Daniele Del Giudice e *l'Aleph* di Jorge Luis Borges. In particolare, nelle due opere oggetto d'analisi, profondamente diverse tra loro, i due autori sembrano porre al centro del loro scritto la presenza della luce sia come forma di conoscenza sia come fonte di ispirazione letteraria. Di conseguenza, l'elemento luminoso diviene per entrambi gli scrittori il cardine intorno al quale ruota una riflessione metaletteraria, che nel caso di Del Giudice conduce ad un ragionamento sulla propria scrittura e sulla percezione del mondo, mentre in Borges porta ad una alterazione dei ruoli attanziali e alla riconsiderazione della letteratura come forma artistica.

1. Del Giudice

Il tema della luce, al centro della poetica dell'autore, è stato affrontato più volte da Del Giudice, già a partire, ad esempio, da *Atlante Occidentale* (1985), in cui è la luce stessa a consentire una diversa percezione delle cose e degli oggetti. Ira Epstein, lo scrittore protagonista del romanzo, vuole scrivere proprio un *Atlante della luce*, in quanto ha compreso che tutto sta dive-

nendo luce, al punto che questa diviene autosufficiente¹: è questo elemento che lo unisce a Pietro Brahe, giovane fisico italiano, che lavora con una materia talmente piccola da essere, di fatto, pura luce. In particolare, lo spazio qui diventa esso stesso luce:

Tutto, forma, colore, suono, materiali di combustione vi è nominato con la massima precisione: i fuochi sono fasci di luce, la densità e il movimento dei quali producono traiettorie dal diverso colore, durate dalla persistenza diversa; lo spazio si rarefa, vive di tracce luminescenti, irradia, è luce; il tempo accelera, si contrae, si concentra anch'esso in un attimo di luce².

Attraverso Epstein in un dialogo mentale con Brahe, lo scrittore riflette sulla sua concezione della luce:

Lei riesce a capire? Riesce a sentire? Avrei voluto dirgli: è strano, lei guardando vede ancora le cose, proprio lei che lavora nell'assoluta scomparsa delle cose! Sì, potevo dirglielo fuori dai denti: non vede come le cose che cominciano ad esserci, che ci saranno, sono pura energia, pura luce, pura immaginazione? Non vede come le cose ormai cominciano ad essere non-cose? Come non chiedono più movimenti del corpo ma sentimenti? Non più gesti ma intelligenza, e percezione? Non sente che sono linee di forza intimamente connesse alle

¹ M. Varga, *Sulla soglia tra visibile e invisibile. Letteratura e scienza in Atlante occidentale di Daniele Del Giudice*, in *Nuova Corvina*, VI, 2001, pp. 50-60, p. 51.

² M.C. Camerino, *Lo spazio e il tempo nella narrativa di Del Giudice*, in «*Un viaggio realmente avvenuto*». *Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, a cura di A. Cinquegrani e I. Ricorda, Ed. Ca' Foscari, Venezia 2019, pp. 189-198, p. 193.

nostre linee di forza, traiettorie coincidenti con le nostre traiettorie, senza più oggetti in mezzo?³.

In quest'opera la luce serve alla valorizzazione del rapporto umano tra i due protagonisti, proprio in relazione al fatto che la percezione della luce è mutata sia come concetto che come materia, grazie via via alle diverse scoperte scientifiche⁴.

È, però, con *In questa luce* (2013) che la riflessione di Del Giudice su questo tema si fa sistematica: infatti, all'interno di tale raccolta di saggi-racconto, in parte già editi, tutti dedicati a diverse tematiche particolarmente sentite dall'autore, uno prende il nome dell'intero volume ed è dedicato interamente all'analisi del tema della luce, sia attraverso il tempo sia attraverso la scrittura e il sentire di Del Giudice. È proprio in tale brano che Del Giudice, a proposito della scrittura e della luce, afferma: «Io credo che uno scrittore “vede” veramente soltanto quando scrive»⁵; è questa la luce di cui parla l'autore. Non solo, dunque, una luce materiale, ma una luminosità che consente all'autore di aprirsi al lettore sulla pagina scritta e di riflettere sulla propria scrittura e sulla propria autorialità. Infatti, sostiene Del Giudice a proposito del ruolo dell'autore:

L'autore è soltanto il primo lettore di un testo narrativo; ciò che egli conosce più del suo lettore è tutto quanto nel libro non c'è più, l'autore è consapevole della miseria di quel che è rimasto, perché ha bene presenti tutte le possibilità che sono state falcidiate, ricorda

³ D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino 1985, p. 77.

⁴ F. Milani, *Luce e pathos nella narrativa di Daniele Del Giudice*, in *Critica delle emozioni*, a cura di R. Gasperina Geroni, F. Milani, Franco Cesati, Firenze 2020, p. 192.

⁵ D. Del Giudice, *In questa luce*, Einaudi, Torino 2013, p. 41.

l'assassinio continuo che ha dovuto compiere a ogni frase, a ogni personaggio, a ogni pagina: un mare di cadaveri che restano attorno a quel che sussiste⁶.

Per quel che concerne tale riflessione metaletteraria, Del Giudice sostiene che nelle narrazioni contemporanee l'identificazione da parte del lettore è proprio con la voce dell'autore, che però di fatto si sovrappone quasi completamente alla figura del narratore: per lui, infatti, la coincidenza tra i diversi ruoli è pressoché totale e dipende dalla maniera nella quale la voce autoriale si dispone tra il linguaggio e la realtà⁷.

Il volume si struttura in quattro macroaree, ovvero una sorta di introduzione orientativa intitolata *In questa luce*, cui seguono *Phantasia*, *Tempo* e *Volo*, ognuna contenente diversi episodi di riflessione sul senso della letteratura; è da notare che se una delle macroaree prende il titolo dal volume, anche uno dei saggi-racconto lo fa, ma viene inserito all'interno di una diversa sezione, quella intitolata *Phantasia*. Sembra quasi che l'autore abbia voluto tracciare una sorta di percorso in crescendo all'interno della sua riflessione metaletteraria.

Nella stessa nota dell'editore, infatti, si legge che:

Questo lavoro nasce da un lavoro di scelta e discussione dei testi fatto con Daniele Del Giudice nel corso degli anni. Si tratta di scritti editi e inediti selezionati non tanto con l'intenzione d'archivio, quanto con l'idea di ripercorrere il vivo cammino di uno scrittore⁸.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ *Ibid.*, p. V.

L'intento di Del Giudice in questa raccolta appare, secondo Citati, però, meno lineare di quel che sembra:

Da un lato, Del Giudice fa progetti: dichiara le proprie intenzioni; fa considerazioni sull'atto di narrare; abbozza sistemi, che sembrerebbero possedere una consistenza. Ma, al tempo stesso, si augura che questi progetti falliscano, e con una fantasia precisa e meticolosa cancella quello che fa, distrugge il libro che con tanta pazienza ha costruito. Sabota la sua narrazione; o, per meglio dire, la circonvolge; segue tutte le strade e tutte le possibilità, arrivando a risultati bellissimi⁹.

In effetti, ciò che emerge dalla narrazione di Del Giudice è proprio una frammentazione delle istanze narrative, che concorrono a costruire uno *storytelling*, che si manifesta come fortemente contemporaneo.

In questa raccolta di saggi-racconto l'autore, intento a scrivere di sé, dialoga con il lettore, che sembra accogliere completamente all'interno del suo percorso creativo¹⁰: ciò che viene svelato è, infatti, lo stesso processo creativo dello scrittore, che ammette le proprie "manie", quali, tra le altre, il tempo e il volo. L'autore afferma che preferisce chiamarle manie piuttosto che ossessioni, come fanno molti, rifacendosi al mondo antico, in cui mania era una parola doppia, che rappresentava sia il bene che il male¹¹.

⁹ P. Citati, *Naufragare nella luce. Del Giudice unifica le contraddizioni. Lasciando il mistero*, in *Corriere della Sera*, 10 febbraio 2013, <http://il-luminations-edu.blogspot.com/2013/02/naufragare-nella-luce.html#>

¹⁰ R. Grasso, Recensione a *In questa luce*, in *Le reti di Dedalus*, maggio 2013, http://www.retididedalus.it/archivi/2013/maggio/LET-TURE/5_delgiudice.htm

¹¹ D. Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 14.

In questo percorso, Del Giudice svela al lettore non solo i suoi nuclei narrativi del passato, ma anche quelli del futuro, mettendo a nudo anche i suoi riferimenti culturali:

assumevano valore i linguaggi che tendevano a un rapporto *immediato* col significato, i linguaggi dell'ideologia politica, del pensiero negativo in filosofia [...] la psicolinguistica di Lacan, la storiografia degli *Annales* o quella antirepressiva di Foucault; Laing e la destrutturazione della famiglia, o il pensiero rizomatico di Deleuze e Guattari, che per la prima volta descriveva la realtà come “rete”, anticipando alcune forme delle attuali connessioni globali. Quei linguaggi hanno fatto parte della mia formazione e delle mie esperienze¹².

Al centro del suo percorso di scrittore, vi è una linea narrativa che l'autore stesso traccia e che va da Robert Louis Stevenson e Italo Calvino, fino a Joseph Conrad, che è probabilmente il suo massimo modello¹³. Ciò può essere compreso anche in relazione al fatto che accanto alla luce vi è la forte presenza dell'ombra – della cui rappresentazione e valorizzazione Conrad è maestro: se «la parola illumina [...] è l'alone oscuro che fa nascere a produrre narrazione»¹⁴. A tal proposito le parole stesse dell'autore Del Giudice risultano particolarmente esplicative:

Ha a che fare, forse, proprio con l'ombra, con la quantità di ombra che il linguaggio porta con sé, che ogni parola porta con sé nel

¹² *Ibid.*, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ R. Ferrucci, Recensione a *In questa luce*, in *L'indice dei libri*, IV, aprile 2013, <https://www.ilprimoamore.com/blog/spip.php?article775>

suo medesimo far luce, dunque dell'ombra che ciascuno di noi riesce a trattenere, a conservare e a far "parlare" all'interno della continua e *probabile*, puramente probabile luce delle parole¹⁵.

Già in altri momenti delle dichiarazioni poetiche di Del Giudice, l'ombra sembra necessaria alla narrazione esattamente quanto la luce, come se le due istanze fossero inseparabili:

A me interessa la parte in ombra, notturna, delle storie e della lingua, perché è lì che passano mistero, conflitto e abbandono. Per produrre ombre occorre luce, parecchia luce: almeno per me è necessaria una cura "luminosa" del linguaggio, un ascolto profondo, un non ingombro della pagina. Mi pare che solo così si possano costringere i gesti, i sentimenti, le cose a *mostrarsi*, con la loro aderenza al mondo. Insomma, si tratta di lavorare il linguaggio fino a renderlo invisibile. È come stare in bilico su una contraddizione: si può narrare solo attraverso il linguaggio, ovviamente, ma del linguaggio conta solo tutto ciò che lo "buca"¹⁶.

La luce acquista valore nel momento in cui è necessaria a porre in evidenza l'ombra che gli oggetti proiettano e che l'autore vuole leggere come fonte di emozione e di realtà. È l'ombra che consente di lasciare degli spazi invisibili, da cui la parola stessa ha la possibilità di emergere:

Se è necessaria una grande precisione nel far luce, è necessaria al tempo stesso una grandissima cura di quell'ombra, perché quell'ombra custodisce e rinnova il mistero, e ci permette ancora e

¹⁵ D. Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 5.

¹⁶ A. Sette, *Fuga dalla fiction, intervista a D. Del Giudice*, in *Rinascita*, n. 2, 18 febbraio 1990.

sempre di strappare qualche lembo all'invisibile lasciandolo ricrescere nel medesimo giro di una frase¹⁷.

Dagli spazi invisibili creati dalla relazione tra ombra e luce emerge il mistero, che diviene la base dell'impianto narrativo: è l'ombra stessa che custodisce il mistero della scrittura¹⁸. È proprio in un'epoca, come è quella contemporanea, in cui tutto è manifesto e visibile, che l'ombra e il mistero divengono fondamentali per la scrittura.

Per non cessare di comprendere la materia che circonda l'umanità, Del Giudice suggerisce di guardare agli enti e agli oggetti ponendoli sotto la luce della realtà che li illumina, in un luogo in cui scrittura e lettura divengono inscindibili¹⁹.

Per l'autore la luce rimane al centro della scrittura in quanto serve a produrre un effetto che corrisponde al sentimento suscitato da un lato in chi scrive e dall'altro in chi legge: «Ciascuno di noi fa di tutto per mettere in chiaro, in luce, e per produrre un effetto, perché la narrazione serve a produrre degli effetti che sono innanzitutto *emotivi*, di movimento nell'anima e nei sentimenti di un lettore [...]»²⁰. Eppure la chiarezza, il far luce, servono soltanto a costruire un enigma, a costruire e a custodire un mistero. È come se la luce fosse il meccanismo di innesco della narrazione stessa, in grado di far emergere nel lettore emozioni altrimenti rimosse o difficilmente individuabili. Per

¹⁷ D. Del Giudice, *Elogio dell'ombra*, in *Corriere della Sera*, 17 febbraio 1991.

¹⁸ M. Varga, *Sulla soglia tra visibile e invisibile*, cit., p. 51.

¹⁹ R. Ferrucci, Recensione a *In questa luce*, <https://www.ilprimoa-more.com/blog/spip.php?article775>

²⁰ D. Del Giudice, *In questa luce*, cit., pp. 29-30.

Del Giudice, la luce sembra essere la fonte e la custode del mistero della scrittura: da qui emergono il conflitto e la relazione tra luce e ombra che insieme operano sul linguaggio in modo che la luce proiettata sulle parole sia in grado di preservare al contempo l'ombra di queste da cui scaturisce la parte più reale della scrittura. Il compito del narratore è quello di «custodire l'ombra della lingua lavorando al tempo stesso con la sua parte in luce»²¹.

A proposito del tema in oggetto risulta interessante anche il brano intitolato *La conoscenza della luce*, in cui, fin dall'apertura, Del Giudice riflette ancora una volta sulla luce e sulla sua esperienza di scrittore e nel quale amplifica gli elementi già presenti in *Atlante occidentale*, di cui si è precedentemente detto:

L'esterno è l'unico punto fisso, visibile, che posso riconoscere nel mio lavoro e di cui posso essere certo. Gli altri due, infatti – ciò che inevitabilmente devo presupporre come una mia interiorità e la tecnica, cioè il linguaggio –, si definiscono e vengono in luce soltanto nella continua visione dell'esterno, solo nel sentimento dell'esteriorità, e solo nell'atto di rappresentarla²².

Di conseguenza, la struttura narrativa, inclusiva di tutte le sue caratteristiche, compreso il linguaggio intorno al quale si organizza, emerge esclusivamente attraverso una focalizzazione dall'esterno degli oggetti, che consente di proiettare su di essi una luce concreta che ne metta in risalto le pieghe e le ombre più misteriose e reali. Ciò di cui si serve l'autore è materiale preesistente, impercettibile, che acquista visibilità solamente nel

²¹ *Ibid.*, p. 30.

²² *Ibid.*, p. 40.

momento della scrittura: è, dunque, la rappresentazione a dare vita all'atto della narrazione. Per l'autore la luce è una forma di conoscenza che consente una riflessione sul suo lavoro di scrittore e sulla sua capacità di indagare e rappresentare il mondo²³. Nella scrittura ciò che è necessario fare, attraverso la conoscenza e la capacità di utilizzare la luce, è:

percepire l'esterno (e questa percezione-rappresentazione [...] è costitutiva della mia interiorità) nella sua natura almeno doppia, come è quella della luce, di forma prettamente definita – quella forma, non un'altra, e di forza diffusa, di onda e di particella. Si tratta di rappresentare attraverso il massimo della precisione, il massimo della definizione, ciò che è indefinitamente movimento; di arrivare, attraverso la descrizione, a un'immagine di forma fluente, rappresentazione dell'interno e dell'esterno²⁴.

La questione della conoscenza in relazione alla luce diviene perno centrale attorno al quale ruota la materia narrata dall'autore, anche in relazione al fatto che ogni riflessione e concettualizzazione «porta con sé una nube di frantumi e cenere e ogni visione è viziata dalla luce atmosferica, luce rifratta: “se vedere è un modello di sapere, la conoscenza è, nella maggior parte dei casi, diffusa. Nient'affatto confusa né oscura, ma moltiplicata per frange e diffrazioni”»²⁵. La visione degli oggetti per come sono illuminati conduce alla reale comprensione del

²³ *Ibid.*, p. 41.

²⁴ *Ibid.*, p. 47.

²⁵ P. Antonello, *Metafisica del racconto*, in *Nuova corrente*, XLII, 1995, pp. 129-146, p. 135. In questo brano Antonello riflette sulle parole già espresse da M. Serres (*Passaggio a Nord-ovest*, Pratiche, Parma 1984, p. 64).

mondo dei sentimenti e dell'emotività, in quanto si giunge alla percezione dell'invisibile e dell'inesprimibile.

All'interno del saggio-racconto *In questa luce*, presente poco prima della metà del percorso dell'intero volume dal quale prende lo stesso titolo, l'autore ripercorre brevemente la sua storia di narrazioni sulla luce, a cominciare dalla prima volta che si occupò in modo esplicito di questo tema e che fu nel racconto militare relativo alla missione *Light Knowledge*. Fin da questo primo racconto emerge il rapporto d'amore che lega l'autore alla luce e al contempo all'ombra, rapporto che avvisa essere valido per tutte le generazioni, che, di volta in volta, a seconda del secolo e del proprio temperamento, si troveranno più vicine all'uno o all'altro elemento, senza che questi siano nettamente separati. È proprio il caso del lungo racconto *Nel Museo di Reims* (1988), in cui al centro vi è la narrazione dell'ambiguo rapporto tra Barnaba e Anne; a tal proposito lo stesso autore afferma che:

In questo testo ci sono due livelli del tema sul rapporto fra luce e ombra. Il primo è connesso al racconto e al personaggio che sta perdendo la vista e che quando ci parla di sé lo fa solo quando si trova al buio. [...] Come all'ombra è connesso il personaggio di Anne, legato alla menzogna e al motivo per cui mente. Il secondo livello è invece tutto interno alla frase. Ho sempre pensato che ogni parola che scriviamo fa un cono di luce e questo cono di luce crea una zona d'ombra. Io fin qui ho cercato di avere cura di questa zona d'ombra senza renderla esplicita, perché mi auguravo che proprio in quell'ombra passasse il mistero, passasse la zona notturna di una scrittura, la mia, che è apparentemente molto luminosa, molto nitida, netta. Nel Museo di Reims, invece, ho provato a tirare l'ombra dentro allo spazio, a conservare cioè una struttura di frase che fosse sì luminosa, ma che avesse

dentro di sé delle zone d'ombra, e lungo la narrazione, ne prendesse sempre di più²⁶.

Per Del Giudice, la luce subisce nel tempo dei mutamenti, tanto che, inizialmente appare come esterna a noi, ma in realtà non serve solamente a illuminare ciò che ci circonda, bensì a produrre i nostri gesti e ad esserne, al contempo, il prodotto stesso. La luce, che all'inizio della storia è *phōs*, diviene poi interna al mito stesso, superandolo²⁷. Del Giudice traccia, quindi, una sorta di storia della luce che procede in ordine cronologico attraverso le varie scritture e le materie, dal mito e la metafisica, attraverso teologia e arte, fino a giungere, nella sua scrittura, all'universo narrativo contemporaneo.

In generale, fin dai tempi più antichi, la luce ha sempre visto attribuirsi elementi particolari, che la connettevano al mondo del divino e della superiorità: dal Dio Mitra, al filosofo Aristotele – che attribuisce alla luce la caratteristica di essere il quinto elemento, ovvero l'etere – attraverso il mito Platonico della caverna, fino a Dio come fonte immensa di luce e conoscenza. Pur essendo la letteratura greca antica permeata di luce, a mio parere, merita di essere ricordata in questo percorso, l'originale interpretazione della stessa nel cosiddetto *Poema fisico e lustrale*, opera di Empedocle, filosofo, medico e forse mago. Proprio nel Proemio del *Poema fisico* Empedocle, con lo stile proprio del poema didascalico, inizia con un'invocazione alla Musa Calliope, la Musa del canto Epico, e un accenno alla luminosità; ciò che, però, risulta interessante è quanto Gallavotti

²⁶ R. Ferrucci, *Intervista a Daniele del Giudice*, in *Il Reportage*, XXVII, 2016, www.ilreportage.eu/prodotto/numero-27.

²⁷ D. Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 49.

mette in risalto circa il frammento 9: qui, si tratta della composizione delle membra umane da parte di Afrodite. La dea, che in questo caso rappresenta l'Amore, all'interno del vortice (*Dine*) dei quattro elementi fondamentali, creato dall'Odio (*Neikos*), riesce a creare corpi che sono come noi li conosciamo e non più le creature mostruose create quando era l'Odio a prevalere. I corpi vengono creati partendo dagli occhi e negli occhi ciò che prevale è l'elemento luminoso (il fuoco), la luce stessa: infatti l'occhio viene definito simile a una lanterna che contiene la luce²⁸. Ma la luce inonda tutto il *Poema Fisico*, sommamente omerico come affermava Aristotele; a tal proposito, basta l'ulteriore esempio del frammento 21²⁹ dove Empedocle si rivolge al suo allievo Pausania, destinatario del poema, in cui vi è un'esortazione a godere del trionfo luminoso della natura, cosa che sicuramente ha influenzato il Lucrezio del *De rerum natura* che proprio nel suo I libro, v.731 ss. proclama la sua ammirazione per Empedocle, citando le di lui "luminose" scoperte.

Nel suo testo, in particolare, Del Giudice dedica ampio spazio a ripercorrere la luce all'interno dell'universo cristiano, in cui afferma che questa appare in diverse forme e gradi di intensità, rappresentando, per fonte e purezza, la gerarchia degli attributi di Cristo e della Chiesa stessa³⁰. Del Giudice, nella sua "mania" per la luce, viene anche influenzato dal percorso che

²⁸ Empedocle, *Poema fisico e lustrale*, a cura di C. Gallavotti, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, Milano 1975, p. 27.

²⁹ *Ibid.*, p. 33.

³⁰ Vastissima era l'interpretazione e la diversificazione dei caratteri della luce, come "luce vera", "luce del mondo", "luce degli uomini"; cfr. Origene, *Commento al Vangelo di Giovanni*, libro II, vv. 160-168.

essa compie attraverso uno stretto intreccio tra metafisica e teologia, da Sant'Agostino, Pseudo-Dionigi l'Areopagita, Giovanni Scoto Eriugena, Ugo di San Vittore, Roberto Grossatesta – per il quale, nel *De luce seu de inchoatione formarum*, la luce non è soltanto una forma prima e corporea, ma è elemento che genera lo spazio – fino a Bonaventura da Bagnoregio³¹. Per Del Giudice, che descrive per sommi capi il lungo cammino della luce attraverso i secoli e le sue modificazioni, questo è un percorso che potrebbe essere seguito passo dopo passo e che condurrebbe fino ad un'estetica stessa della luce. L'arte ha il compito di rendere “fisicamente sensibile” ed “emotivamente percettibile”³² la luce di oggi, che non ha nulla in comune con quella del passato. Ed è ciò che è necessario avere in mente quando ci si accinge a narrarla, perché la luce è ormai un

elemento antropologico, forse l'elemento della più radicale mutazione antropologica [...] A cominciare dal nostro occhio, dal nostro sguardo. [...] gli oggetti che usiamo oggi sono oggetti di luce, emanano luminosità: leggiamo luce, guardiamo luce, tutto si sta trasformando in luce, tutto deve essere visibile in qualunque istante a prescindere dalle condizioni di luce, e per questo produce da sé la propria³³.

La luce contemporanea, per come si presenta, penetra ovunque, nelle vite professionali e personali e avvolge tutta l'esistenza, arrivando a determinare un'assuefazione che non consente di vederla e comprenderla realmente: per riuscire ad affermare e descrivere la luce diviene necessario allora porsi in una

³¹ D. Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 52.

³² *Ibid.*, p. 55.

³³ *Ibid.*, pp. 56-57.

posizione inedita, che conduce a narrazioni complesse, in cui sia possibile ritrovare la profondità di una luce, che non è sempre costante e onnipresente, ma pura e immediata. In questo senso, nelle opere di Del Giudice, e ancor più nel testo *In questa luce*, la scrittura «gioca sul filo dell'indicibile, oscillando tra un'estrema sensibilità percettiva e un'oggettivazione del dato reale»³⁴. Una scrittura ibrida e costantemente in bilico quella dell'autore, che consente un suo continuo riposizionamento all'interno dei suoi testi, al fine di una sempre più profonda riflessione metaletteraria.

Per l'autore gli oggetti che usiamo e che sono intorno a noi sono fatti di luce al punto da non essere più materia, al punto da pretendere di dover essere percepiti in un modo differente, che implichi anche una diversa percezione di noi stessi e del mondo, un margine che renda liquido il confine tra interno ed esterno, rappresentato dalla fluidità dello *storytelling* contemporaneo. Le stesse strutture narrative allora si piegano in direzione di una scrittura che mira alla conoscenza del reale e di se stessa attraverso gli occhi del suo autore; proprio in relazione a ciò la forma del racconto-saggio risulta particolarmente adatta, in quanto l'autorialità può autoanalizzare le sue zone d'ombra e valorizzarle nel rapporto con il lettore. Le strutture narrative non lineari, del resto, sono proprie di Del Giudice fin dai suoi esordi con *Lo stadio di Wimbledon* (1983), che rimane un testo costantemente in bilico tra saggio e *reportage*³⁵.

La luce, dunque, che viene emanata dagli oggetti e che diventa oggetto essa stessa, non li illumina, bensì li fa mutare in

³⁴ F. Milani, *Luce e pathos nella narrativa di Daniele Del Giudice*, cit., p. 189.

³⁵ *Ibid.*, p. 190.

relazione alla percezione delle differenti focalizzazioni: il vedere, e con esso il rappresentare, cambiano la natura del mondo che viene descritto, portando alla luce nuovi sentimenti relativi al sé e al sé in relazione agli altri. Gli sguardi conducono a una difformità delle rappresentazioni degli oggetti per come questi sono messi a fuoco³⁶, al punto da portare a differenti forme di narrazione. La luce che investe le parole diviene ciò che illumina il buio, riuscendo a proiettare ombre e avvicinando il lettore alla comprensione del mondo, pur lasciandogli mantenere un aspetto misterioso. Il legame tra luce e parola diviene allora inscindibile, per cui l'una è indispensabile all'altra nel tentativo di comprensione di sé e del mondo, pur tenendo presente che rimarrà sempre qualcosa di oscuro: è solo nel momento della narrazione che il vedere diviene racconto e che il mondo può essere realmente percepito ed esperito.

In un'epoca, come quella contemporanea, in cui, come si è affermato precedentemente, tutto è fin troppo visibile e palese, ciò che deve essere descritto è la visione dell'invisibile, che si trova sul margine tra luce e ombra. Il margine diviene, dunque, il luogo privilegiato della scrittura, che deve riuscire a dimenticare ciò che di consueto le offre la realtà circostante, per indagare gli spazi della coscienza ingoiati dalla quotidianità.

2. *Borges*

È lo stesso Del Giudice nel testo *In questa luce*, e più precisamente nel racconto intitolato *Mezzanotte*, a richiamare l'attenzione sull'uso di luci ed ombre che fa Borges all'interno

³⁶ A. Damasio, *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano 2000, p. 386.

dell'*Aleph*; in particolare afferma che: «A mezzanotte Jorge Luis Borges, nel suo *El Aleph*, racconta di aver calpestato l'ombra nera del palazzo opera degli dèi sulla sabbia gialla, e di aver pensato che quegli dèi che lo avevano edificato erano morti, che erano pazzi»³⁷. Si nota come Del Giudice abbia in comune con Borges non solo l'uso del tema luminoso, ma soprattutto la presenza dell'ombra, che viene svelata solo grazie alla luminosità degli oggetti.

Si può rivolgere, quindi, ora l'attenzione proprio a Borges, probabilmente il più influente dei discepoli di Unamuno e, in particolare, oltre alle altre opere, proprio al citato *L'Aleph* (1949), una raccolta di racconti apparsi in precedenza su diverse riviste. La luce, apparentemente meno centrale in questa narrazione che nei saggi-racconto di Del Giudice, è in realtà il motore che muove e da cui parte la riflessione metaletteraria di Borges nei confronti della letteratura in generale e, più in particolare, sul suo ruolo di autore.

All'interno dell'intera raccolta risulta particolarmente interessante, rispetto al tema principale di questa analisi, proprio il racconto che dà il nome all'intero volume, ovvero *L'Aleph*, in quanto in quest'ultimo Borges alla vista di un punto di luce che irradia conoscenza, ripenserà il suo ruolo in relazione alla sua stessa scrittura, entrando all'interno della narrazione come personaggio. Tralasciando l'importanza di questo racconto e dell'intera raccolta per quel che concerne il genere fantastico e per la realtà visionaria che Borges è riuscito a creare e

³⁷ D. Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 17.

di cui numerosi studiosi si sono già ampiamente occupati³⁸, è da notare il modo in cui l'autore, dapprima miscredente, una volta entrato in contatto con l'Aleph, viene da questo illuminato e comprende che la letteratura è un luogo di finzione, in cui i ruoli attanziali possono divenire fonte di alterazione delle strutture narrative più tradizionali, ma anche di gioco letterario.

La storia si dipana intorno all'incontro tra il protagonista-personaggio Borges e Carlos Argentino Daneri, il cugino della donna da lui amata e da poco scomparsa Beatriz Viterbo. Alcuni studiosi pensano che si tratti di Dante Alighieri – di cui Argentino Daneri è una forma anagrammatica corrotta – e di Beatrice³⁹ e interpretano l'opera di Borges come una sorta di rilettura, o meglio, di una riduzione parodica della *Divina Commedia* dantesca. In quest'ottica, l'autore sarebbe un novello Dante, Beatriz Viterbo corrisponde a Beatrice Portinari, mentre Carlos Argentino Daneri interpreterebbe, al contempo, da un lato Dante e dall'altro Virgilio, a seconda del momento della narrazione⁴⁰.

³⁸ A tal proposito, tra gli altri, cfr. S. Lévy, *El Aleph, Símbolo cabalístico, y sus implicaciones en la obra de Jorge Luis Borges*, in *Hispanic Review*, XLIV, 2, 1976, pp. 143-161; J. Ortega, *El Aleph y el lenguaje epifánico*, in *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, ed. Rafael Olea Franco, Colegio De Mexico, Pedregal de Santa Teresa 1999, pp. 21-34; L. Block De Behar, *Rereading Borges's 'The Aleph': On the Name of a Place, a Word, and a Letter*, in *CR: The New Centennial Review*, IV, 1, 2004, pp. 169-187; G. Brotherston, *Aleph and Borges*, in *Variaciones Borges*, 31, 2011, pp. 233-238.

³⁹ J. Thiem, *Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision*, in *Comparative Literature*, XL, 2, 1988, pp. 97-121.

⁴⁰ A. Porro, *Borges lettore di Dante*, in *Studi interculturali*, II, 2013, pp. 74-99, p. 97.

Uno dei protagonisti della vicenda è, dunque, Carlos, un poeta mediocre, ma così arrogante da voler raccontare in versi la storia dell'intero pianeta; questo personaggio sembra rappresentare la scrittura stessa in posizione antitetica rispetto all'autore. Come afferma anche Klein:

In this connection, it becomes obvious that Daneri is to be read as some sort of personification or allegory of writing-or rather, its material aspect. Thus his tone resembles the tone of the written word stylistically or conceptually. It tends to hypotaxis, to monologue, to reification, and agglomeration. It draws from a range of sources that are themselves textually enshrined. Whenever Daneri talks about his work, he reaches out and crams into one verse everything that Occidental poetry has to offer. Thus, it cannot be a coincidence that he has received letters from the beloved Beatriz, as the narrator ultimately discovers. The narrator himself, on the other hand, dedicates his cuento to the beloved specifically as a "canto", that is, if one accepts the phonic version of a estela canto./ Accordingly his tone, stylistically or conceptually, imitates spoken language. This is especially evident at the beginning of the cuento, when Borges describes the photographs of Beatriz that are placed in the living room of the house in the calle Garay. It can also be observed during the fantastic vision of the Aleph towards the end of the text⁴¹.

La presenza di Carlos come autore di un'opera risulta funzionale a porre il problema della possibilità della narrazione e del funzionamento della creazione artistica:

⁴¹ D. Klein, *Aleph/ALEF. On the Relationship of Media and the Fantastic in Borges's 'El Aleph'*, in *Variaciones Borges*, XLIII, 2017, pp. 23-44, p. 30.

El problema que se pone de manifiesto así es el de la posibilidad de narrar (puesto que aunque el texto de Daneri esté compuesto en verso, constituye un poema de carácter narrativo-descriptivo), o de dar cuenta del mundo a través de la literatura: cómo poner en un sistema simbólico lineal sucesivo una totalidad que es simultánea⁴².

Un giorno Carlos viene a sapere che dovrà lasciare la sua abitazione per far posto a una pasticceria ed è sconvolto in quanto non vuole lasciare ciò che di più prezioso ha al mondo: l'Aleph⁴³, un punto nascosto nella cantina da cui è possibile contemplare tutti i luoghi del mondo, secondo ogni prospettiva.

Risulta interessante la definizione dell'Aleph per Carlos, in quanto sostiene che questo è un punto dello spazio che contiene tutti i punti e che gli è necessario e indispensabile per terminare il suo poema⁴⁴: l'Aleph è, dunque, l'ispirazione primigenia della poetica, in quanto rappresenta l'intero mondo, con le sue luci e le sue ombre. E così come lo è l'ispirazione anche l'Aleph non è visibile da chiunque, ma una volta posseduto è inalienabile: ecco, dunque, che si approfondisce passo dopo passo la riflessione metaletteraria di Borges, inizialmente reticente che, calato nel suo stesso racconto in qualità di personaggio, lentamente si lascia trasportare in questa misteriosa ricerca dell'ispirazione letteraria.

⁴² M. Del Carmen Marengo, *El Autor Ficticio en la obra de Jorge Luis Borges: Crítica y Renovación de la Literatura Argentina*, in *Variaciones Borges*, X, 2000, pp. 167-183, p. 177.

⁴³ Per *L'Aleph* Borges è debitore, come lui stesso afferma nell'Epilogo del volume, a *The Crystal Egg* (1899) di H.G. Wells; J.L. Borges, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 172.

⁴⁴ J.L. Borges, *L'Aleph*, cit., p. 161.

Carlos chiede aiuto a Borges il quale, considerandolo solo un povero folle, inizialmente, lo asseconda, seguendo passo per passo le istruzioni per ammirare anch'esso l'Aleph. Borges rimarrà scioccato quando realizzerà che Carlos non è poi così pazzo e che l'Aleph, dunque, esiste:

Arrivo, ora, dunque, all'ineffabile centro del mio racconto; comincia qui, la mia disperazione di scrittore [...] Nella parte inferiore della scala, sulla destra, vidi una piccola sfera cangiante, di quasi intollerabile fulgore. Dapprima credetti ruotasse; poi compresi che quel movimento era un'illusione prodotta dai vertiginosi spettacoli che essa racchiudeva. Il diametro dell'Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era contenuto, senza che la vastità ne soffrisse. Ogni cosa (il cristallo dello specchio, ad esempio) era infinite cose, poiché io la vedevo distintamente da tutti i punti dell'universo [...] vidi in un cassetto della scrivania (e la calligrafia mi fece tremare) lettere impudiche, incredibili, precise che Beatriz aveva diretto a Carlos Argentino, vidi un'adorata tomba alla Chacarita, vidi il resto atroce di quanto deliziosamente era stata Beatriz Viterbo, vidi la circolazione del mio oscuro sangue, vidi il meccanismo dell'amore e la modificazione della morte, vidi l'Aleph, da tutti i punti, vidi nell'Aleph la terra e nella terra di nuovo l'Aleph e nell'Aleph la terra, vidi il mio volto e le mie viscere, vidi il tuo volto, e provai vertigini e piansi, poiché i miei occhi avevano visto l'oggetto segreto e supposto, il cui nome usurpano gli uomini, ma che nessun uomo ha contemplato: l'inconcepibile universo⁴⁵.

L'Aleph sorge dall'oscurità, un'oscurità che Borges definisce come totale⁴⁶, nonostante la presenza di una piccola fessura, che inizialmente non riesce a distinguere. A quel punto da

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 164-167.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 164.

questa profonda e completa ombra emerge una sfera dai colori mutevoli, che appare di una luminosità quasi intollerabile per l'essere umano. Come una lunga allegoria, in questo brano, lo scrittore Borges deve prima dimostrare di saper affrontare il buio, per poi poter accedere alla conoscenza attraverso una luce, che inizialmente non riesce a gestire perché contiene il tutto. In questo senso, la luminosità dell'Aleph, che consente di vedere ogni cosa in ogni luogo e in ogni momento, investe l'intera materia, riuscendo a rendere tutto immateriale. L'autore da tale esperienza riesce a pervenire ad una conoscenza completa dell'universo letterario, che gli consente di riplasmare la narrazione alterandone le caratteristiche tradizionali. La luce in Borges diviene, quindi, dapprima fonte di ispirazione e conoscenza e, successivamente, motore che innesci non solo una riflessione metaletteraria, ma anche una sperimentazione sulla materia narrativa trattata.

Tale sperimentazione risulta visibile dal fatto che i ruoli della finzione letteraria vengono alterati; infatti, in tale narrazione Borges ricopre, fin dal principio, molteplici ruoli: è l'autore del racconto, è uno scrittore, è il protagonista e il narratore al tempo stesso. Borges, con le sue sperimentazioni sui ruoli atanziali, riesce a manifestare anche la discrepanza che vi è tra la persona e l'autore; a tal proposito risulta interessante il breve racconto *Borges y yo* pubblicato nel 1960 all'interno della raccolta *L'artefice*:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccio-

nario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página⁴⁷.

Borges, dunque, non cessa di riflettere sul ruolo dell'autore in relazione a tutti i differenti attanti, cercando di marcare anche le differenze tra questo e la persona che scrive, e analizzando il rapporto di entrambi con l'universo letterario.

Questo interesse per la riflessione sul ruolo che l'autore assume è presente ne *L'Aleph*, tanto che tutto il racconto sembra basarsi in realtà su una riflessione di tipo metaletterario sulla scrittura fantastica e sull'idea della creazione: al centro di questo

⁴⁷ J.L. Borges, *L'artefice*, Adelphi, Milano 1999, p. 92.

processo creativo non può che esserci ovviamente l'autore illuminato dalla luce della conoscenza; per tale motivo, si potrebbe ipotizzare, Borges decide di farsi personaggio proprio di questo racconto.

Al centro della narrazione, in effetti, vi sono proprio due scrittori, che si relazionano con una fonte mitica e mitologica di luce, che appare dall'ombra più scura; una sorta di specchio multidimensionale, che consente loro di vedere il mondo da molteplici punti di vista: è come se l'autore, trovato questo punto cardine fosse in grado di possedere la visione completa dell'opera, come in una sorta di matrice originaria. La luce della conoscenza e dell'ispirazione poetica attraverso l'esperienza della visione dell'Aleph influenza lo scrittore e ne moltiplica le percezioni. Al centro di ciò, è presente, quindi, il confronto di due personaggi-autori: da un lato vi è Borges che è al contempo scrittore del racconto e co-protagonista, dall'altro vi è Daneri, personaggio che rappresenta un autore. In un gioco di specchi e grazie all'inversione completa dei ruoli degli attanti narrativi la struttura dell'intero racconto si amplifica fino a varcare la stringente misura di ciò che è realtà e di ciò che è finzione, in quanto l'Aleph è entrambi nello stesso momento.

In conclusione, la luce, elemento che ha attraversato le materie e i secoli, assumendo di volta in volta una connotazione differente, nel testo *In questa luce* di Del Giudice e nel racconto *L'Aleph* di Borges diviene forma di conoscenza, che conduce ad una riflessione metaletteraria. Come si è potuto constatare, seppur in misure differenti, l'elemento luminoso, in questi due autori, appare come inscindibile rispetto all'ombra, dalla quale è in grado di emergere e che gli consente di proiettare la forma degli oggetti, al fine di pervenire ad una completa conoscenza

ed esperienza. Proprio la conoscenza del mondo nel suo complesso, compreso quello letterario, permette agli autori oggetto di questo studio, seppure con le dovute differenze di cui si è trattato in precedenza, di sperimentare con le forme narrative rivolgendosi ad una complessità tipica della contemporaneità: da un lato la scelta del saggio-racconto, dall'altro la riflessione sui ruoli attanziali. La luce, e con essa l'ombra, diviene per Del Giudice e Borges elemento costitutivo dello stesso apparato letterario: la conoscenza, sia pur attraverso la luce, rimane, dunque, forma primigenia di ispirazione poetica.

Francesca Medaglia

Sezione miscellanea

VIII. «*La solitudine della vita*». Buzzati e l'immortalità del dolore

di Itala Tambasco

A conclusione della sua analisi dettagliata sulla narrativa infernale contemporanea, Michele Barbolini risolve che sia possibile distinguere la cifra portante dell'Aldilà contemporaneo nella solitudine: non quella antica degli spazi immensi solitari e delle lande desolate, ma una «solitudine moderna e affollata» che l'uomo vive quotidianamente nelle grandi metropoli¹. È questo lo scenario privilegiato per l'ambientazione della contemporanea idea del male che – lontana dalla prefigurazione dantesca del gigantesco imbuto rovesciato – somiglia sempre più alla kafkiana deplorazione delle nostre città e della nostra vita, adeguatamente rappresentata dai purgatori urbani di Malerba, Cavazzoni, Piovene, per citarne alcuni².

¹ Cfr. M. Barbolini, *Immaginazioni dell'Aldilà nella narrativa italiana dal secondo dopoguerra ad oggi*, in *Studi di italianistica nell'Africa australe*, II, 2010, pp. 53-81.

² Non si può prescindere da P. Camporesi, *La casa dell'eternità* [1987], Il Saggiatore, Milano 2018, che ricostruisce le immagini infernali proiettate dalla storia letteraria, dalla trattatistica teologica e dalla predicazione medievale e moderna. Tali rappresentazioni raggiungono, tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, un livello nefando e «insopportabile per la nostra delicata sensibilità e per la nostra caritatevole pietà postconciliare» (p. 264). Intessute di un immaginario tutto carnale, dominato, più che dal diavolo, dall'insopportabile

Il brusco mutamento architettonico delle grandi “città verticali”, registrato tra fine 800 e inizi 900, e insieme il dinamismo della vita moderna, salutato da molti poeti con futuristica esaltazione produce, al contrario, effetti demoniaci già nell’archetipo dannunziano. Ne *Le città terribili* il «miserevole piede umano» che incede tra il fremito delle macchine in corsa è quello del cittadino che si aggira di notte come un’anima in pena, in cerca di tranquillità mentre le miriadi di luci accese delle «case mostruose» illuminano un treno sulle rotaie, affollato di «scorie umane»³. L’autore assiste con distacco superomistico all’orrido spettacolo degli uomini che si affannano inutilmente mentre, ancora prima e più in linea con la narrativa contemporanea, Verga ammette di esserne travolto e di non potersi sottrarre dallo stesso ritmo incessante e infernale prodotto dalla fiumana del progresso, che travolge tutti «ciascuno con le stimate del suo peccato»⁴.

bile presenza degli altri, in un’assenza completa di intimità e di rispetto. Esse conducono gradualmente alla prefigurazione dello scenario infernale novecentesco, il cui sovraffollamento dilaga ma fa emergere, per contrapposizione, la paradossale condizione di solitudine a cui l’uomo è irreversibilmente condannato.

³ Cfr. G. D’annunzio, *Maia*, in *Versi d’amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, vol. II, Mondadori, Milano 2010. Il canto di sterminio che viene dai campi di battaglia greci è accostato dall’autore al trambusto delle moderne città. La loro è per contrapposizione «orrida gloria» di uomini che si affannano inutilmente e si agitano senza motivo.

⁴ Cfr. G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Einaudi, Torino 2014: «Ogni movente di cotesto lavorìo universale, dalla ricerca del benessere materiale alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo

In appendice alla prefazione a *I Malavoglia*, un suo autoritratto in figura di gentiluomo assorto per le vie della metropoli lombarda, restituisce tale scenario della città:

Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte di una grande città, davanti al fanale spento e col sigaro in bocca, non vi ha colpito l'impressione straordinaria che produce in voi quella calma? Allora forse avrete cercato dietro le finestre chiuse le vaghe forme indistinte di persone ancora deste, o il capo sull'origliere che cerca sonno con occhi spalancati, o il pallido volto chino sulle pagine di un libro, o il passo ebbro dell'uomo che ha giuocato l'ultimo suo denaro, o il respiro pesante dell'operaio che riprenderà col giorno il lavoro,

fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada quest'immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi intorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via [...] chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere». Si fa strada con Verga l'idea di una relazione tra il progresso e lo svilimento artistico: il poeta osservatore non ha il diritto di giudicare (in linea con le direttive veriste) ma solo di riportare fedelmente le dinamiche messe in atto dalla lotta per l'esistenza, soffocando metaforicamente il suo istinto creativo. Fra le righe verghiane si legge, in controluce, l'idea di un inferno inteso come perdita della bellezza, ben descritto da Pirandello ne *I Giganti della montagna* che uccidono Ilse, privando gli umani (che simbolicamente scontano la pena di essere loro schiavi) del mito artistico, volgendo le spalle all'uomo e lasciandolo senza più consolazione. Cfr. L. Pirandello, *I giganti della montagna*, in *Maschere nude*, vol. IV, Mondadori, Milano 2007.

un'espressione qualsiasi della vita che sentite in voi, e che vi tace intorno. Di fantasticheria in fantasticheria tutta questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfilava davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, in una processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccine; le cure che devono trambasciare quei sonni, le ansie che vegliano, le preoccupazioni che si agitano nell'incubo. Davanti alle scintille del vostro sigaro allora passano in rivista dei visi pallidi o accesi, che cercano qualche cosa, sempre. E quella folla nera, che popola le vie buie, cammina, cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente⁵.

La processione fantasmagorica della folla nera che popola le vie buie e cammina senza mai arrestarsi anticipa l'apparato scenico delle moderne rappresentazioni cittadine, dominate dalla frenesia e dal sovrappopolamento anche nell'inferno contemporaneo di Dino Buzzati.

Nella premessa al racconto *Fatterelli di città*⁶ lo scrittore ravvisa il macroscopico paradosso della moderna metropoli proprio nella consistente «concentrazione di unità umane» che – lungi dall'essere garanzia di vicinanza – suggerisce al contrario

⁵ *Ibid.*, p. 377. Cfr. L. Perroni, *Preparazione de «I Malavoglia»*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, Bibliotheca Editrice, Roma 1934, pp. 107-125, p. 124.

⁶ Pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera*, il 22 Marzo 1970, il racconto confluisce poi in D. Buzzati, *Le notti difficili*, Mondadori, Milano 1971.

l'idea di un inevitabile isolamento dal quale nessuno può sottrarsi⁷. A ciò si aggiunga l'asfissia dovuta all'agitazione, la smania, la frenesia che scandisce il tempo del quotidiano, dai ritmi sempre più concitati e incessanti. Vista da tale prospettiva, la metaforica fuga di Drogo dall'inferno cittadino può essere letta come il tentativo estremo di sottrarsi al tempo concitato della città per catapultarsi nella dimensione sospesa della fortezza, in cui il protagonista finisce per subire il contrappasso degli effetti di un tempo che scorre, al contrario, con spietato silenzio, trascinandolo in uno stato di solitudine irreversibile.

Il tempo intanto correva, il suo battito silenzioso scandisce sempre più precipitoso la vita, non ci si può fermare neanche un attimo, neppure per un'occhiata indietro. «Ferma, ferma!» si vorrebbe gridare, ma si capisce ch'è inutile. [...] Proprio in quel tempo Drogo si accorse come gli uomini, per quanto possano volersi bene, rimangono sempre lontani; che se uno soffre il dolore è completamente suo, nessun altro può prenderne su di sé una minima parte; che se uno soffre, gli altri per questo non sentono male, anche se l'amore è grande, e questo provoca la solitudine della vita⁸.

Non si cada nell'errore di credere che tale solitudine sia imputabile alla vita desertica dove, seppur limitatamente, ha

⁷ Cfr. G. Iacoli, *Critica della vertigine. Le forme dell'architettura nei reportage di Buzzati*, in *Studi Buzzatiani*, X, 2005.

⁸ D. Buzzati, *Il deserto dei tartari*, Mondadori, Milano 2014. Lo stato di isolamento da cui prende avvio l'amara constatazione di Giovanni Drogo è specularmente affine al sovraffollamento delle città: Drogo ha bisogno di prenderne le distanze mentre il suo "ascetico" ritiro rafforza l'idea che la solitudine sia il risvolto paradossale e irrimediabile della vita di ogni uomo.

modo di interagire con alcuni personaggi: la questione si fa ancora più complessa e la lontananza diventa più acuta quando Buzzati racconta degli affollati contesti metropolitani.

In *Viaggio agli inferni del secolo*⁹ il tempo è scandito dalle frenetiche abitudini che deformano e avviliscono l'umanità e non le consentono di percepire realmente la vita e gli altri: è questa la pena che gli uomini sono destinati a scontare. È intitolato *Accelerazioni*, infatti, l'emblematico capitolo in cui il giornalista, condotto su un alto pinnacolo vetrato, assiste con sgomento al sadico passatempo delle diavolesse che si divertono a torturare i dannati – nient'altro che i cittadini – intensificando con una leva i ritmi già frenetici delle loro giornate:

Dinanzi a me si stendeva a perdita d'occhio il travaglio degli uomini. Li vedevo dibattersi fremere ridere inerpicarsi cadere inerpicarsi e nuovamente cadere percuotersi parlarsi sorridere piangere giurare, tutto nella speranza di quel minuto che verrà, di quella storia che verrà, di quella storia che si compirà, di quel bene che...¹⁰

Al concitato spettacolo seguirà un brusco cambio di scena che costringerà il protagonista a confrontarsi, poi, con la parte intima dell'inferno metropolitano. Davanti ai suoi occhi si materializzano altissimi e bellissimi palazzi e un ritmo decisamente più lento, quasi immobile, introduce il *peregrinus* nel te-

⁹ D. Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, in *Il Colombre*, Mondadori, Milano 2016.

¹⁰ *Ibidem*. L'ingegner Tiraboschi, prototipo del professionista affermato e indaffaratissimo, viene maneggiato dalle diavolesse come un burattino, fino all'accelerazione ultima che lo fa sprofondare nel vortice di un impetuoso *nonsense* metropolitano.

pore del quotidiano. Dalle finestre, come dalla lente di un microscopio, il dottor Buzzati studia a fondo quei «microbi», gli stessi umani che si agitavano per le strade, per vedere come sono realmente quando si annidano nelle loro case¹¹. Il “dentro” si identifica con una dimensione temporale sospesa, intima e impenetrabile. All’interno delle abitazioni e degli uffici egli scopre che, separati da pochissimi metri, gli abitanti vivono la medesima condizione di solitudine [*Solitudini* è proprio il titolo del capitolo in questione]. Tanti vicinissimi microinfernì che viaggiano parallelamente senza mai incontrarsi. Mentre al settimo piano si consuma una tragedia terribile, «una madre si è messa a lavare il suo bambino morto perché se ne vada bello pulito», negli altri piani tutto procede regolarmente, al piano di sotto «è acceso un transistor che emette musica swing», un tizio si affaccia al davanzale della sua finestra e «sorride, chi più tranquillo di lui?». Nessuno dei condomini interromperà la madre sofferente e nessuno le negherà di compiere il suo gesto estremo – si allude velatamente ad un suicidio – annunciato solamente da un

¹¹ È attestato in Buzzati il motivo delle finestre che diventa organico in I. Tambasco, *Oltre le finestre: l'Inferno di Buzzati*, in *Mosaico Italiano*, CXLV, II, 2016, pp. 28-17, indirizzato a una riflessione posta in controluce con l’archetipo dell’inferno dantesco che agisce come inevitabile *monstrum* mentale dell’inurbazione contemporanea: i viluppi dell’architettura meneghina, le vite dannate che vi si narrano, trovano nelle finestre quel “sipario” che si apre sulla scena di un Ade moderno. Cfr. P. Guida, *Il varco (in)superabile: iconografia della finestra nella narrativa di Verga, Pirandello e Svevo*, in *Otto-Novecento*, II, 2011, pp. 177-191.

tonfo «seguito da un grande silenzio a forma di mostro con la lunghissima coda»¹².

L'incapacità di partecipare al dolore altrui è senza dubbio l'aspetto più immorale dell'Ade moderno. Chiusi tra le mura domestiche, gli uomini sfiorano inconsapevolmente le tragedie degli altri, esse si fondono con i drammi personali in una dimensione temporale, quella della contemporaneità degli eventi che è meglio identificabile, ancora una volta, con il concetto junghiano di sincronicità, costantemente sullo sfondo dei suoi racconti e della sua cronaca¹³.

Sempre in *Fatterelli di città* spiega molto bene questo principio quando, dopo un'allusiva premessa sull'addensamento urbano, racconta di una strana credenza milanese secondo cui, se un trolley saltava su un punto preciso della linea

¹² Per tutte le citazioni cfr. D. Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 443.

¹³ Dell'influenza che lo psicanalista ebbe sulla narrativa buzzatiana parla E. Convento, *Presenze entomologiche perturbanti nella narrazione di Buzzati*, in *Philological Review*, XLVI, I, 2019, pp. 161-176, segnalando come il mondo degli insetti, che ben si presta a raccontare il lato cupo e perturbante dell'animo umano, derivi in qualche modo dalle considerazioni che Jung riversa in *Ricordi, sogni e riflessioni* (1961). Molto si potrebbe ancora dire sul condizionamento che Jung esercitò sul suo pensiero e sulla sua narrativa a partire dall'idea che l'inconscio collettivo venga espresso dall'individuo mediante la proiezione in archetipi. È un'idea che fa sua e riferisce in D. Buzzati, *Si chiama disco volante il diavolo dei nostri giorni*, in *Corriere della sera*, 28 giugno 1962, da cui derivò l'ispirazione del racconto *Il Disco si posò* (cfr. Id., *La boutique del mistero*, Mondadori, Milano 2016), su cui ci riserviamo di tornare in un più esaustivo approfondimento.

tramviaria numero sei per una irregolarità tecnica, contemporaneamente «in quel preciso istante moriva un bambino»¹⁴.

Quella buzzatiana è una vera e propria ricerca sul campo che mira a cogliere di sorpresa l'uomo autentico che abita le viscere dei moderni palazzi, illudendosi di nascondervi le sue debolezze e i suoi segreti. Pullulanti come sono di vite umane, essi si prestano molto bene alla dimostrazione di tale postulato e il loro sezionamento architettonico costituisce, per questo, lo sfondo di molti suoi racconti e dipinti.

«Ma se adesso facessi io lo scherzetto di raccontare come vanno realmente le cose, se dicessi quello che succede fra le quattro mura di casa vostra? Se lo mettessi qui sul giornale?», scrive sarcastico nel racconto *Insinuazioni*¹⁵. È l'assioma didascalico di dipinti come *I misteri dei condomini*, *Toc Toc*, *Il delitto di via Calumi*, per citarne solo alcuni, volti a cogliere la simultaneità degli eventi nella loro spontanea banalità. È un postulato che il pennello restituisce in modo più immediato, sebbene meno esplicito, della penna¹⁶.

¹⁴ D. Buzzati, *Le notti difficili*, Mondadori, Milano 1971, p. 54.

¹⁵ D. Buzzati, *Insinuazioni*, in *Corriere della Sera*, 1° aprile 1945, p. 2.

¹⁶ Cfr. A.R. Daniele, *Il segno nel disegno*, in *Bollettino '900*, I-II, 2014, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2014-i/Daniele.html>; A. Finco, *Buzzati fumettista e pittore*, in *Romance notes*, XXXIX, 3, 1989, pp. 191-194; G. Dell'Aquila, *Cronaca di una visione: Dino Buzzati e Hieronymus Bosch*, in *Rivista di letteratura italiana*, XXXVIII, 3, 2009, pp. 131-142; M. Tiziano, *Dino Buzzati: dalla pittura alla cronaca noir*, in *Noir come l'inchiostro: True Crime e Fake News sulla pagina e sullo schermo*, a cura di A. Calanchi e T. Mancini, Aras Edizioni, Fano 2019, pp. 107-122.

Ragazza che precipita è l'omonimo dipinto di una delle sue trasposizioni narrative di maggior successo¹⁷. Marta è una giovane ragazza di 19 anni che si sporge dalla sommità di un grattacielo, attratta dal bagliore del vespro metropolitano, e fatalmente cade. Lo spettacolo d'insieme, concesso dalla prospettiva verticale del «dolce abisso brulicante di luci» racconta un formicolio che pare uno scintillare di gioielli, pullulante di uomini e donne potenti, di macchine di lusso, di grandezza e di gloria che si interseca con gli spaccati di quotidianità che osserva precipitando. Piano dopo piano, i suoi occhi assistono a un variegato campionario umano fatto di gente ricca che prende cocktail e intrattiene sciocche conversazioni, di impiegate avviliate davanti ai monitor del computer, infine di una coppia che è colta in atteggiamenti di quotidiana normalità e sorreggia un caffè, conversando distrattamente sull'età di Marta che, ormai attempata, continua a precipitare¹⁸.

¹⁷ Apparso per la prima volta sul *Corriere della Sera*, il 16 marzo 1960, il racconto confluisce poi in D. Buzzati, *Ragazza che precipita*, in Id., *La boutique del mistero*, cit., pp.169-172.

¹⁸ Il moto discendente di Marta, seppur per contrapposizione, ricorda la *descensio* del protagonista del racconto *Sette piani*: il precipitare della ragazza, a ridosso di un grande edificio, è entusiastico e volontario e riceve la sua spinta propulsiva da un'idea illusoria della vita (e della morte). Diverso e più consapevole è l'incedere inarrestabile di Giuseppe verso i piani bassi di un altro edificio infernale, l'ospedale, simbolo dell'ineluttabilità del destino e dell'incapacità di accettare la morte. Cfr. R. Palmieri, «*Questioni ospedaliere*»: *medici e pazienti in Buzzati e in Pirandello* in *Figures de la crise et crises de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati*, Éditions de l'Université, Savoie Mont Blanc, Chambéry-France 2018, pp. 305-306. Il motivo della *descensio*

È necessario, quindi, tornare al principio di sincronicità di Jung per specificare che mentre nel suo ideatore esso rappresenta una fonte seppur inconscia di compartecipazione, in Buzzati si traduce nella prova inconfutabile di un destino comune di estrema solitudine, acuita dal frangente che mette in relazione la banale monotonia del quotidiano con la tragedia personale e collettiva¹⁹.

Il mondo esterno è solo apparentemente separato da noi poiché ciò che accade ci riguarda irrimediabilmente. Esso invade lo spazio intimo e sicuro delle case ed entra forzatamente nell'appartamento del protagonista de *Il logorio*²⁰ dove le rassicuranti abitudini mattutine di un uomo comune vengono bruscamente interrotte dal nefasto busso alla porta. L'apertura sul

connota anche il contesto purgatoriale che Malerba ricostruisce ne *Il Serpente*, pubblicato per la prima volta nel 1966, dove «ogni tanto qualcuno mette male un piede e precipita giù in basso». Cfr. L. Malerba, *Il serpente*, Mondadori, Milano 2018, p. 174.

¹⁹ C.G. Jung, *Buchet/Chastel* [1954], Paris 1994, p. 528: «Ecco quindi il concetto generale di sincronicità nel senso speciale di coincidenza temporale di due o più eventi senza nesso di causalità tra di loro e con lo stesso o simile significato. Il termine si oppone al “sincronismo”, che denota la semplice simultaneità di due eventi. La sincronicità significa quindi anzitutto la simultaneità di un certo stato psichico con uno o più eventi collaterali significanti in relazione allo stato personale del momento, e – eventualmente – viceversa». Cfr. M. Teodorani, *Sincronicità. Il Legame tra Fisica e Psiche. Da Pauli e Jung a Chopra*, Macro Edizioni, Diegaro di Cesena 2011; A. Carotenuto, *Jung e la cultura del XX secolo*, Bompiani, Milano 2010.

²⁰ D. Buzzati, *Il logorio*, in *Corriere della Sera*, 18 aprile 1965; poi in D. Buzzati, *Il colombre e altri cinquanta racconti* [1966], Mondadori, Milano 2016.

pianerottolo annulla ogni distanza e allora «via ancora una volta trascinato dalla corrente e intorno da una parte e dall'altra mi scivolavano a precipizio le cose del mondo, le cose che succedono»²¹. Inizia la lettura a intermittenza delle notizie sul quotidiano: il caso di un nuovo progetto sovietico in Vietnam si sovrappone alla tragedia di una bambina uccisa per sbaglio dal cuginetto, mentre un attentato mafioso segna la fine di due uomini a bordo di un'auto. La banalità del male irrompe brutale e si interseca all'inalterata routine del protagonista mentre realizza che la lametta da barba non taglia più e qualcuno, al piano di sopra, attacca Milva a pieno registro.

Comincia a delinearsi quella che potremmo definire “relatività del tragico”: ogni evento drammatico perde la sua dimensione oggettiva e la tragedia, persino la catastrofe naturale – al netto delle macerie concrete e tangibili – assume una dimensione tutta personale.

Il giornalista de *La frana*²² è svegliato di soprassalto dallo squillo del telefono²³: il direttore gli affida una calamitosa valanga che ha sotterrato un intero paese in Valle Ortica. Subito si mette in auto per raccontare l'immane tragedia e mentre, ansante, scruta tra le vetture in sorpasso se vi fosse un collega più

²¹ *Ibid.*, p. 3.

²² D. Buzzati, *La frana*, ne *Il Crollo della Baliviera* [1954], introduzione a cura di F. Gianfranceschi, Mondadori, Milano 2018.

²³ È interessante quanto ancora S. Lazzarin, *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, cit. p. 114, precisi a proposito della reiterante funzione incipitaria del suono del campanello o lo squillo del telefono, e il busso alla porta, come presagio catastrofico che accomuna lo scrittore bellunese alla prassi narrativa di Edgar Allan Poe: «sia in Poe che in Buzzati l'incipit è fioriero di sventura».

veloce di lui, irrompe distrattamente una fugace e dolorosa considerazione: «forse era una catastrofe con centinaia di vittime; ci sarebbe stato da scrivere un paio di colonne per due o tre giorni di fila; né il dolore di tanta gente lo rattristava, benché egli non fosse d'animo cattivo»²⁴.

Del paese sommerso nei pressi di Goro non si conoscerà il nome poiché la tragedia in realtà non esiste, se non nel racconto dei personaggi che il trafelato giornalista interroga. Ciascuno gli parla della propria frana e l'avvenimento assume una dimensione tutta soggettiva, a seconda della prospettiva di chi parla²⁵.

La tragedia, sia essa personale o collettiva, diventa per lo scrittore un'opportunità per compiere considerazioni sull'uomo e sull'incapacità di vedere oltre sé stesso. Che si tratti di narrativa o di cronaca, Buzzati continuerà a chiedersi per tutta la vita come sia possibile che mentre si consumi una dramma e per qualcuno la vita si fermi, mentre si fa strada per i suoi cari la

²⁴ D. Buzzati, *La frana*, ne *Il Crollo della Baliviera*, cit., p. 54.

²⁵ Cfr. *Ibidem*. L'albergatore riferisce che l'unica frana di cui ricorda è quella avvenuta dieci anni prima, mentre il figlio è sicuro di aver sentito di una frana avvenuta ad un paese a pochi chilometri da lì. Sant'Elmo è invece intatto e il giornalista, affranto, chiede informazioni all'unico giovane che incontra per strada che lo conduce in un luogo vicino, davanti ai resti di una gigantesca frana di terra rossiccia, avvenuta forse tre o quattrocento anni prima. È poi la volta di un signore attempato che gli mostra il proprio orticello, coltivato col sudore della fronte ma invaso per un terzo dallo smottamento di terra e sassi, mentre un uomo lo rimprovera poiché è convinto che stia cercando di far passare la sua casetta in vendita a Sant'Elmo per un'abitazione abusiva a rischio di frana.

mostruosa epifania del dolore, intorno tutto proceda regolarmente o peggio che vi si assista senza la possibilità di una partecipazione sincera.

Anche il resoconto del catastrofico incendio della miniera in Belgio, avvenuta la notte dell'8 agosto 1956, riflette in controluce la crepa dell'umana e scandalosa indifferenza. L'apparente coinvolgimento annunciato nel titolo *Tragedia nostra*²⁶ – definita tale anche per la morte di minatori italiani – è subito sconfessato dall'avvio dell'articolo:

Questa sera, mentre tutta l'Italia dispone gli animi al Ferragosto, e le città già semideserte progressivamente si afflosciano in una atmosfera spensierata [...] mentre le saracinesche calano giù con un frastuono pieno di allegria [...] mentre nei rifugi di montagna si intonano le vecchie canzoni e in riva al mare il ritmico fruscio della risacca si confonde con le armonie delle orchestre, contemporaneamente a Bois du Cazier, in Belgio, nell'inferno della miniera arroventata si sta svolgendo la tremenda lotta per liberare i minatori chiusi dentro²⁷.

²⁶ D. Buzzati, *Tragedia nostra*, in *Corriere della Sera*, 9 agosto 1956. Il titolo dell'articolo lascia supporre un afflato di commossa partecipazione al dolore da parte dei concittadini italiani, ma basta incedere di poche righe per essere travolti dal solito sarcasmo buzzatiano che lascia cadere il velo dell'ipocrisia solidale per rivelare il più drammatico risvolto dell'umana indifferenza.

²⁷ *Ibid.*, p. 5.

Questa volta, il reiterato «mentre»²⁸ condensa la simultaneità di una disgrazia che colpisce due nazioni. La notizia raggiunge prepotente dal Belgio la vita degli italiani che, già proiettati al tanto agognato riposo estivo, non possono che concedere se non un istante al rimorso, per poi riprendere la loro vita regolarmente: «e le mamme e le mogli che stasera stanno preparando la valigia (Hai messo via i costumi? L’hai presa la boccetta dell’olio per il sole?), udendo la notizia alla radio si arrestano per improvviso smarrimento, per un confuso senso di rimorso»²⁹.

Non è certamente la distanza chilometrica a scoraggiarne la partecipazione. Ancora suscettibile al dolore incomprensibile di alcuni drammi, Buzzati prende per la giacca il lettore e per scuoterlo chiama in causa la comune responsabilità sulla solitudine che si consuma a pochi passi da noi.

Al netto dell’assoluta impossibilità di condivisione, anche la tragedia di Giuseppe De Blasi che uccise la moglie per poi suicidarsi, è per mero sincronismo *Una tragedia della città*, e forse si sarebbe potuta evitare:

Noi dormivamo mentre il metronotte De Blasi passava in bicicletta sotto casa nostra alle tre-quattro di notte, maturando la sua atroce ribellione. Per noi egli non esisteva neppure. Chissà se qualcuno lo avesse salutato dalla finestra e gli avesse rivolto una parola

²⁸ È un procedimento reiterante, in effetti, quello di riferire di eventi tragici, siano essi personali o collettivi, mediante il ricorso alla congiunzione temporale “mentre”, per esprimere con funzione subordinante la contemporaneità “durativa” di situazioni antitetiche (drammatiche e quotidiane).

²⁹ D. Buzzati, *Tragedia nostra*, in *Corriere della Sera*, cit. p. 5.

gentile. Forse la città maledetta gli sarebbe sembrata diversa. Forse sarebbe stato salvo³⁰.

È la stessa sensazione di umana indifferenza che si aggira tra le righe cronachistiche che raccontano l'eccidio di via san Gregorio, dove Rina Fort massacrò per vendetta la moglie del suo amante e i suoi tre figlioletti, l'ultimo di appena dieci mesi³¹:

L'altra sera noi eravamo a tavola per il pranzo quando poche case più in là una donna ancora giovane massacrava con una spranga di ferro la rivale e i suoi tre figlioletti. Non si udì un grido. Negli appartamenti vicini continuavano, fra tintinnio di posate e stanchi dialoghi, i pranzi familiari come nulla fosse successo e poi le luci ad una ad una si spensero [...] Così la città intera vegliò inconsapevole, sulla mamma e sui tre bambini morti senza sacramento, in tutta la loro corporale miseria e fino a che non tornò il giorno e non suonarono le nove non ci fu a consolarli la pietà di nessuno³².

L'abominio del dolore risiede ancora nel contemporaneo svolgimento di eventi antitetici. Buzzati non si capacita di

³⁰ D. Buzzati, *Una tragedia della città*, in *Corriere della Sera*, 31 agosto 1963, p. 4.

³¹ Buzzati dedicò ben 14 articoli a Rina Fort, che uccise a sprangate la signora Pappalardo (moglie dell'amante) e i suoi tre figli, a Milano il 29 novembre del 1946. Si veda in proposito l'interessante contributo di Antonio R. Daniele, *Omicidi "in stile Buzzati". Quando l'uomo uccide per troppa umanità*, in *Fronesis*, XXI, Novembre 2015, pp. 43-70. Dello stesso autore vedi la voce "Fort, Caterina (surnommé Rina)", in *Dictionnaire de la Méchanceté*, a cura di L. Faggion e C. Regina, Max Milo, Parigi 2013, pp. 138-139.

³² D. Buzzati, *Un'ombra gira tra noi*, in *Corriere della Sera*, 3 dicembre 1946, p. 1.

come il tragico, nella sua terrificante imprevedibilità, non riesca a squarciare il torbido velo delle abitudini quotidiane e di come la vita di coloro che vivono «poche case più in là», quella dei vicini condomini, prosegua regolarmente, riducendo il tutto ad «una tragedia altrui, buona per quattro chiacchiere tra comari e dopo dieci minuti non ci si pensa più»³³.

Appurata l'impossibilità di compartecipazione, restano da chiarire le ragioni di tanto accanimento al dolore e le motivazioni che inducono la gente a voler conoscere con avida curiosità i particolari delle catastrofi.

«Un fatterello da nulla, purché singolare, attira molto più che una catastrofe»³⁴. Buzzati apre con questo assioma il lungo articolo *L'«importante» non importa più*, scagliandosi con il giornalismo moderno, troppo dedito al racconto del particolare cronachistico a danno della corretta informazione d'insieme. L'«ingiustizia qualitativa» è prodotta dal fatto che i piccoli episodi e i minuscoli drammi, posti ai margini di una grande tragedia, colpiscano, per il loro contenuto umano, più della stessa sciagura. A cadere sotto accusa è l'inverecondia fotografica dei colleghi che riempiono le pagine dei loro giornali con i volti in primo piano di persone colte di sorpresa, nel pieno sgorgare del loro dolore o in uno stato di apprensione, in espressioni «grottesche e repellenti»³⁵. *Non fotografare la gente che soffre*

³³ *Ibidem*.

³⁴ D. Buzzati, *L'«importante» non importa più*, in *Corriere della Sera*, 13 maggio 1950, p. 3.

³⁵ È l'accusa posta al centro di D. Buzzati, *Non fotografare la gente che soffre*, in *Corriere d'informazione*, 7-8 agosto 1956, p. 3, che si apre con una provocatoria sollecitazione rivolta ai suoi colleghi e ai lettori:

chiarisce come la smania di fotografare il dolore non sia solo una mancanza di buon cuore ma un compiacimento che lascia supporre volgarità e bassezza d'animo e se la prende con il lettore, perché non c'è dubbio che la fisionomia complessiva, la struttura e il gusto dei giornali siano condizionati dalla mentalità di chi legge.

Buzzati analizza la questione con rigore quasi scientifico e compie un viaggio alla riscoperta dell'ancestrale crudeltà insita all'animo umano, proponendo diverse prospettive del dolore che diviene persino misurabile ne *Il dolore numerico*³⁶.

La commiserazione, la pietà, la costernazione, sono direttamente proporzionali al numero delle vittime [...] Ci vuol altro per scuoterci, per trapassare l'arida corteccia, per costringerci a ricordare finalmente le miserie e le lacrime degli altri. Per scuoterci ci vogliono le cannonate, le tragedie, ci vogliono le alluvioni con intere città devastate, ci vogliono massacri con decine di persone, calamitosi naufragi, stermini di paesi sotterrati da frane³⁷.

«è segno di civiltà pubblicare tante immagini di madri in lacrime che gli spietati obiettivi ritraggono in espressioni grottesche e repellenti?». Ci sia consentito solo di aggiungere quanto sia significativo il fatto che Buzzati prenda come riferimento di un momento topico di esternazione del dolore, lontano da qualsiasi dubbio di autenticità, quello materno. Cfr. I. Tambasco, «L'unico tipo di amore». *Il dolore autentico delle madri di Buzzati*, in *Sinestesi online*, V, 15, 2016, pp. 1-9. Molti spunti di riflessione sul rapporto madre-figlio vengono da Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, (Luglio-settembre 1971), YP éditions, Paris 1995, p. 41.

³⁶ D. Buzzati, *Il dolore numerico*, in *Corriere della Sera*, 2 marzo 1967.

³⁷ *Ibid.*, p. 3.

Il paradosso risiede nel fatto che tale proporzione non regga il peso di eventi catastrofici, nei quali trova invece la sua confutazione a causa della mancanza di qualsiasi forma di partecipazione. Non si tratta di moralismo, basta leggere poche pagine di Buzzati per coglierne l'irriverenza verso i perbenismi e le ipocrisie. Tanto il giornalista quanto lo scrittore sono perfettamente consapevoli di non potersi sottrarre da tale "automatismo dell'indifferenza" e anche a lui non resta che accettare, con la consueta coscienziosa lealtà, di non essere immune da questo assioma.

Ammettere nel resoconto di un disastro collettivo di non riuscire a provare dolore sarebbe stato sconveniente. Lo spunto verrà da un fatto di cronaca rosa, tragicamente macchiato di nero dal presunto suicidio di Marilyn Monroe: «e guardai allora anche dentro di me. E anche in me c'era una reazione intensa, drammatica, straordinaria, ma il dolore no, non c'era»³⁸.

Resta, allora, da indagare l'ultima prospettiva del dolore, quella che focalizza in lui il suo vertice e che lo vede protagonista dell'evento tragico. Anche nel resoconto funebre che accom-

³⁸ D. Buzzati, *La favola sbagliata di Marilina*, in *Corriere d'informazione*, 6-7 agosto 1962, p. 2. È probabile che anche in questo caso Buzzati tenti di trasformare, nel titolo, la personale tragedia della diva internazionale in un fatto di cronaca nostrano: chiamando la Monroe "Marilina" adombra la possibilità, da lui stesso poi sconfessata, che si possa provare dolore per la tragedia altrui.

pagna il feretro della madre al cimitero di Belluno de *I due autisti* il dolore è acuito dalla sincronicità dell'evento ordinario che sovrappone irriverente le chiacchiere dei due conducenti alla personale tragedia³⁹:

A distanza di ormai quasi due anni, ancora mi domando che cosa si dicevano i due autisti del furgone scuro mentre trasportavano la mia mamma morta al cimitero lontano [...] quello era l'ultimo discorso umano, le ultime parole della vita che mia mamma poteva udire. [...] Di che parlavano? Del caldo? Del tempo che avrebbero impiegato nel ritorno? Delle loro famiglie? Delle squadre di calcio? [...] oppure si raccontavano addirittura barzellette sconce? [...] perché quei due certamente erano convinti di essere soli; la cosa chiusa nel furgone alle loro spalle non esisteva neppure, se ne erano completamente dimenticati⁴⁰.

La lunga carriera cronachistica ha offerto al “dottor” Buzzati non poco materiale umano su cui decrittare i codici del meccanismo tragico e lo ha ricondotto, alla fine della sua ricerca, esattamente al punto di partenza. L'amara constatazione affidata a Drogo, proposta in apertura, si è propagata in ogni sua pagina e si è consolidata in una sorta di “legge del dolore” ben compendiata dallo scrittore in una delle considerazioni più celebri sul suo giornale: «Il dolore ciascuno deve soffrirlo da sé,

³⁹ D. Buzzati, *I due autisti*, in *Corriere della Sera*, 22 maggio 1957; poi in Id., *La boutique del mistero*, cit. p. 3.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 3.

senza aiuti, fino all'ultima goccia. È come una stanza ermeticamente chiusa e misteriosa. Gli altri di fuori, come noi, parlano, parlano, ma non possono entrare»⁴¹.

Itala Tambasco

⁴¹ D. Buzzati, *L'angoscioso risveglio della madre che ignora la morte dei suoi tre figli*, in *Corriere d'Informazione*, 2 dicembre 1954, poi in Id., *La «nera» di Dino Buzzati*, vol. II, *Incubi*, cit., pp. 75-78. Nel 1954, nello stabile di via Aurelio Saffi, a Milano, l'intera famiglia Ge muore a causa di una fuga di gas. Solo la madre, Maria Fana, riuscirà miracolosamente a salvarsi. Nel suo articolo, Buzzati discute sul dato paradossale dell'evento in cui la salvezza della madre, convenzionalmente considerata "miracolosa", l'avrebbe al contrario condannata a un infinito tormento. Cfr. D. Buzzati, *L'angoscioso risveglio della madre che ignora la morte dei suoi tre figli*, in *Corriere d'Informazione*, 2 dicembre 1954, poi in D. Buzzati, *La «nera» di Dino Buzzati*, vol. II, *Incubi*, cit., pp. 75-78.

IX. La discesa agli inferi in *Eros e Priapo* e in altri luoghi della prosa gaddiana

di Alberto Fraccacreta

*Testimone del traghetto sarà quel portitor
che il neolatino cioè rimator volgare discerne
e dinota col nome inferno di nocchiero...*

Il τόπος infero tra simbolo e metafora

Il *descensus ad inferos*, per la sua complessità tematica e per la biunivocità nella ricerca di uno spazio “altro”, è uno dei τόποι più utilizzati della contemporaneità³²⁴. Se rivolgiamo per un attimo lo sguardo alla sola poesia novecentesca italiana, l'ampiezza dei riferimenti alla catabasi e all'Averno percorre pressoché tutti i maggiori poeti: Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Vittorio Sereni, Giorgio Caproni. Impressiona in questo elenco – sommario e incompleto ma utile a fini pratici – la plasticità del riuso che va da un'aggressione diretta del tema

³²⁴ Per una panoramica generale, legata al tema della cristianità e al piano teologico e figurativo, si rimanda a E. Zolla, *Discesa all'Ade e resurrezione*, Adelphi, Milano 2002. Ma si veda anche W. Fuchs, *Le immagini della morte nella società moderna. Sopravvivenze arcaiche e influenze attuali*, traduzione di G. Dore, Einaudi, Torino 1973. Inoltre, M. Blanchot in *Lo spazio letterario*, traduzione di F. Ardenghi, postfazione di S. Agosti, il Saggiatore, Milano 2018, ha riportato alle origini dell'ispirazione poetica il mito di Orfeo: lo scrittore-Orfeo, sostiene Blanchot, deve scendere nei recessi dell'«altra notte» per riportare alla luce l'«ispirazione»-Euridice.

(ad esempio: Sereni con i *Versi a Proserpina*³²⁵ e *Un posto di vacanza*³²⁶, Caproni con *Ad portam inferi*)³²⁷ a un accostamento indiretto e circostanziale (Ungaretti con *Mio fiume anche tu*³²⁸, Montale con *La primavera hitleriana*)³²⁹. Un aspetto interessante è la carica valoriale che ciascun autore sembra conferire

³²⁵ A questo proposito si legga l'articolo, interessante e teoreticamente inquadrato, di R. Deider, *All'Ade e ritorno: i Versi a Proserpina*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Ledizioni, Milano 2014, pp. 101-113.

³²⁶ Cfr. L. Barile, *Una luce mai vista. Bocca di Magra e Un posto di vacanza di Vittorio Sereni*, in *Lettere Italiane*, LI, 3, Leo Olschki, Firenze 1999, pp. 383-404.

³²⁷ Per il largo utilizzo del viaggio anche in senso "infero" in Caproni si veda G. Remigi, *Il tema del viaggio nella poesia di Giorgio Caproni*, in *Italica*, LXXXVI, 2, 2009, pp. 239-253.

³²⁸ Mi permetto di rimandare al mio *Il vedere chiaro di Ungaretti in Mio fiume anche tu*, in *Mosaico Italiano*, XIII, 201, Editore Comunità, Rio de Janeiro 2020, pp. 18-23.

³²⁹ Cfr. M. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze University Press, Firenze 2012, p. 283: «Sia le epifanie di Clizia che quelle di Arletta sono infatti connotate da una spazialità che si svolge su un asse rigorosamente verticale, che segue la fondamentale polarità sopra/sotto: la fantasmatica sagoma di Anna degli Uberti affiora dal sottosuolo (del regno acheronteo, della coscienza, della memoria, di un passato forzatamente sepolto) fino al livello in cui si trova il poeta, mentre Clizia prosegue questa anabasi con un volo che spicca verso il cielo, verso il sole, concludendo il viaggio in un annientamento plenario. Anche in questo senso Arletta è *figura*, dantesca intesa, di Clizia, è la guida che può portare il pellegrino Montale fino a un certo punto del tragitto. Dopo deve succedergli un'altra, capace di condurre il poeta a maggiori altezze e di sostenere

al *subjectum acherunticum*, quasi che la codificazione del genere assuma nel testo il volto non già di un mero *jeu littéraire*, ma di una sorta di rimando esistenziale variamente inteso. È significativo inoltre che, quando la ripresa sembra “piena” e diretta, la tematizzazione appare soggettiva e simbolica; mentre, quando la ripresa è smussata, decentrata e indiretta, la tematizzazione risulta storica e metonimica. Se Caproni e Sereni si rivolgono a vicende esclusivamente soggettive, cristallizzate nella bolla d’aria del simbolo, Ungaretti e Montale – rispettivamente nel *Dolore* e nella *Bufera* – sottolineano l’infernalità del tempo storico (Seconda guerra mondiale): entrambi provocano il movimento *ad inferos* per poi augurarsi una risalita (che coincide metonimicamente con una “rinascita”). La metafora è sin troppo comprensibile. L’aspetto simbolico è, invece, connesso con la presenza dell’elemento acherontico nell’*hic et nunc*, come fotografato, istantaneamente presente, soggettivamente percepibile. Possiamo, dunque, tracciare queste approssimazioni metodologiche:

ASSIOLOGIA DEL RIUSO DEL *DISCENSUS AD INFEROS*

la vista accecante dell’“Altro”. In questo itinerario i saluti, “i pegni e i lunghi addii” non devono dunque rientrare, correggersi in un impossibile *rewind*, ma semmai radicalizzarsi in una *Spannung* verso l’annullamento “in Lui”, da cui scaturisca una nuova, palingenetica “alba [...] bianca ma senz’ali / di raccapriccio”».

SIMBOLO

contingenza soggettiva

ripresa diretta

luogo presente

METONIMIA-META-
FORA

Mio fiume anche tu

contingenza storica

ripresa indiretta

luogo dei morti

Ma come,
come può, lei, sentire,
mentre le resta in gola
(c'è un fumo) la pa-
rola,
ch'è proprio negli oc-
chi dei cani
la nebbia del suo do-
mani?

Ad portam inferi

Vedo ora chiaro nella
notte triste.

Vedo ora nella notte
triste, imparo,

So che l'inferno s'apre
sulla terra

Su misura di quanto

L'uomo si sottrae,
folle,

Alla purezza della Tua
passione.

Mio fiume anche tu

Ma è anche evidente che tali linee assiologiche possono confondersi, fondersi e invertire. In Montale la contingenza storica è mediata sempre da una contingenza soggettiva (il soggetto empirico diviene soggetto trascendentale), così come in Sereni dall'io lirico ci si apre a una realtà condivisa storicamente. Nel caso della lirica caproniana l'andamento del racconto è misurato su Annina, *lei*, madre del poeta, che tra «fumo» e «cani» incarna una situazione psicologica legata alla morte; l'«inferno» di Ungaretti è relativo a un allontanarsi dal Cristo, rappresenta quindi la storia umana, l'*uomo*. Spostandosi sul versante della prosa, ciò che interessa – sebbene in termini alquanto euristici – ai fini di un'analisi di alcune opere gaddiane è che lo scrittore lombardo abbia pensato innanzitutto a una catabasi sulla linea ungarettiana-montaliana. Partendo da *Eros e Priapo*, si analizzeranno alcuni luoghi della prosa di Carlo Emilio Gadda¹ in cui il

¹ Per un orientamento ermeneutico, nella foltissima selva di studi gaddiani, cfr. E. Gioanola, *L'uomo dei topazi. Interpretazione psicanalitica dell'opera di C.E. Gadda*, Librex, Milano 1987; G. Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Einaudi, Torino 1989; E. Ferrero, *Invito alla lettura di Carlo Emilio Gadda*, Mursia, Milano 1987; F. Pierangeli, *Carlo Emilio Gadda. Biografia per immagini*, Gribaudo, Torino 1995; A. Pecoraro, *Gadda*, Laterza, Roma-Bari 1998; C. Verbaro, *La cognizione della pluralità. Letteratura e conoscenza in Carlo Emilio Gadda*, Le Lettere, Firenze 2005; R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006; R. Rinaldi, *Gadda*, il Mulino, Bologna 2010.

τόπος degli inferi² possiede una valenza metaforico-metonymica con un chiaro riferimento alla contingenza storica e con una ripresa che oscilla dal dato diretto al dato indiretto, descrivendo il movimento tra il qui e il laggiù e l'identità dall'uno verso l'altro, fino al riconoscimento, in un «realismo della interiorità»³, di una struttura larvatamente simbolica del riuso.

Eros e Priapo

Pubblicato nel 1967, ma solo recentemente riportato alla fisionomia originaria grazie alla scoperta dell'autografo risalente al '44-'45, *Eros e Priapo* è un saggio di psicopatologia delle masse

² Per i rapporti di Gadda con il mito e il mondo classico: N. Lorenzini, *Gadda, il mito, la «deformazione»*, in *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*, a cura di F. Curi e N. Lorenzini, Pendragon, Bologna 1995, pp. 319-351; C. Benussi, *Il mito classico nel riuso novecentesco. Marinetti, Savinio, Bontempelli, Gadda, Calvino*, in *Il mito nella letteratura italiana del '900*, a cura di P. Gibellini, in *Humanitas*, LIV, 4, 1998, pp. 553-577; D. Isella, *I cari «latini» di Gadda*, in *I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani*, I, 2001, pp. 105-115. Si vedano inoltre M.L. Cecchotti, M. Sassi, *La cultura latina in C.E. Gadda*, ILC-CNR, Pisa 2002; E. Narducci, *La gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Leo S. Olschki, Firenze 2003; G. Cenati, *Carlo Emilio Gadda e i «cattivi maestri» latini*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di M. Gioseffi, LED, Milano 2010, pp. 387-405.

³ Il «realismo della interiorità» e la «crisi della rappresentazione» in Gadda *et alteris* sono indagati da V. Baldi in *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia 2010.

a carattere freudiano, scritto tuttavia con l'inconfondibile fervore stilistico di Gadda (della continiana «funzione Gadda»⁴, un idioletto pasticciato e «caleidoscopico», scapigliato *gnommero* mistilingue), la cui disarmonicità stilistica *à la* Folengo⁵ pare già di per sé legata all'idea di un joyciano⁶ e multiforme oltretomba⁷. Un mondo babelico e fanatizzato, virgilianamente connotato di ombre sdegnose e di «finte furie di scaccarione sifoloso», mondo al quale comunque l'Ingegnere, con puntuti riferimenti alla storiografia svetoniana e tacitiana e soprattutto con la precisa linearità topografica dell'antico, adatta la «tonitruante logorrea d'un sudicio Poffarbaccho»: Mussolini e il ventennio rappresentano così la vera e propria umana caduta della coscienza collettiva nella guazza, nella dantesca Giudecca, nella «bestiaggine» catabatica⁸. E, mentre tenta di «notificare»

⁴ Cfr. G. Contini, *Espressionismo gaddiano*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino 1988, pp. 95-101.

⁵ Cfr. C. Segre, *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 169-183.

⁶ Su rapporti tra l'Ingegnere e Joyce ha scritto molto approfonditamente L. Di Martino in *Il caleidoscopio della scrittura: James Joyce, Carlo Emilio Gadda e il romanzo modernista*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2009. Cfr. anche D. Fairservice, *Il peso d'un paragone, Gadda e Joyce*, in *Spunti e ricerche*, XIV, 1999, pp. 91-96.

⁷ Per la definizione del genere cfr. M. Bevilacqua, «*Eros e Priapo*»: *trattato, romanzo o divagazione parodistica?*, in *La Rassegna della Letteratura Italiana*, LXXXIX, 1, 1996, pp. 142-147.

⁸ E tale caduta nel fango possiede persino un carattere scatologico, come sottolineato da R. Rinaldi, *Merda*, in *Pocket Gadda Encyclope-*

l'aspetto oscuro di tale coscienza con una puntigliosa quanto esacerbata trattatistica barocca, Gadda riesce persino a intravedere sin dalle primissime pagine il barbaglio del riscatto. Scrive Maurizio Rebaudengo: «In *Eros e Priapo*, un Gadda sarcastico, furente, fa la cronaca impietosa della discesa agli inferi di un intero popolo, gabbato da una retorica vitalistica, quella fascista, ma letale nei fatti»⁹. Osserviamo un importante passaggio iniziale del saggio:

Riparò, la coscienza collettiva, di là dall'odio e dalla bestiagine: tra profughi, perseguitati, carcerati, oltraggiati e congiunti e figli di deportati e fucilati: e la risorga alfine quasi dal nero fondo della miniera alla luce, chiedendo a Dio di poter proferire le parole della vita. [...] L'atto di coscienza con che nu' dobbiamo riscattarci prelude alla resurrezione, se una resurrezione è tentabile da così paventosa macerie¹⁰.

dia, edited by F.G. Pedriali, in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, II, 2002: «Proprio il dittatore fascista, trasformato in “Merdonio” (RR II 365) o nell'antonomastico “Merda”, incarna del resto il Male universale negli apologhi del *Primo libro delle Favole* (SGF II 35-36, 41, 59): la scatologica rappresentazione degli Inferi, governati dal “Somaro” Mussolini e dalla “merdosa” Megera, corrisponde specularmente a quella di un mondo-cloaca, nel quale il nauseato Io dello scrittore è costretto a vivere». L'articolo è reperibile all'URL <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/merdarnald.php>.

⁹ M. Rebaudengo, *Dolore*, in *Pocket Gadda Encyclopedia*, edited by F.G. Pedriali, in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, II, 2002. L'articolo è reperibile all'URL <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/dolorebaud.php>.

¹⁰ C.E. Gadda, *Eros e Priapo*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Adelphi, Milano 2016, pp. 12-13.

Il termine «resurrezione» collega ovviamente la tradizione classica al *descensus Christi ad inferos*¹¹. Eppure, il rapporto con l'aldilà latino e, in particolare, con Virgilio è un dato inoppugnabile se si fa riferimento alla prima edizione di *Eros e Priapo*, uscita per Garzanti ed epurata con l'aiuto di Enzo Siciliano, nella quale figura una Premessa in cui «Gadda finge (come aveva già sperimentato nella *Cognizione*) di aver avuto incarico da parte dell'editore di scrivere una Nota biografica e una giustificazione del libello, ma di non potervi adempiere perché impedito da impellenti ragioni morali»¹²:

Il redattore di questa nota è sollecitato dalle Stampe a delineare in essa il breve corso d'una vita e il significato del libello – cioè minimo libro – che state per aprire, se non per leggere. Compito ingrato all'animo. Il redattore non crede sia lecito farsi biografo, nemmeno per accenni, d'un essere solo e già confuso dalla silente fumèa che rende inetta al volo ogni ala al di sopra del lago mortifero: unde locum Grai dixerunt nomine Aornon. Qual testimone veridico al ribollire tumultuato del secolo che oggi si dissolve se non il tragittatore che grida guai a le prave anime e promette loro quell'altra riva nell'al di là dove le ombre discendono? Solo quello che ha portato attimo per attimo insin da cupo e rimoto oroscopo la pena del viver proprio potrà tenersi biografo di sé: altri biografi che non fosser lui s'incontreranno a dover mentire, quand'anche nolenti, alla misera ventura d'un misero e al residuo della di lui cenere.

¹¹ Per un'ipotesi di Gadda "cristiano" o "cristologico" cfr. G. Somavilla, *C.E. Gadda (1893-1973): I, L'etica; II, La religione*, in *Uomo, Diavolo e Dio nella letteratura contemporanea*, Edizioni Paoline, Ciniello Balsamo 1985, pp. 244-300.

¹² *Nota al testo di Paola Italia e Giorgio Pinotti*, in Gadda, *Eros e Priapo*, cit., p. 403.

Testimone del traghetto sarà quel *portitor* che il neolatino cioè rimator volgare discerne e dinota col nome inferno di nocchiero e per apòcope indi *nocchier*, da far bisillaba ne la voce e ne le Stampe la lungagnata vale a dire stampita del pentasillabo nostro vocabulo traggittatore: e ne celebra lanose gote e la bragia dello sguardo: dentro la notte soprastante Acheronte lo ritrae sene dimonio colmo d'infero vigore e d'imperio: e in ciò segue obediante la sua guida, e maestro al poetare nello antico idioma: che vide colui solo insignito d'un brèndolo a la sinistra clavicola, quasi di mantello sopra interminata fatica.

Portitor has horrendus aquas et flumina servat
terribili squalor Charon, cui plurima mento
canities incultajacet, stant lumina flamma
sordidus ex umeris nodo dependet amictus...
Jam senior, sed cruda deo viridisque senectus.

La moltitudine anelante al tragitto implora il traggittatore, come rapita al di là d'ogni conforme brama verso la riva: e il poeta ne signifera le voci e i gesti, comuni a la turba, d'ognuno il gesto onde sollecita la sperata preferenza. Così e non altramente potrà dal buio terrore biografare di sé quello per cui tali o tali altri vorrebbero farsi ad ultimo non domandati biografi.

Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat,
matres atque viri defunctaque corpora vita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
impositique rogis iuvenes ante ora parentum...
Stabant orantes primi transmittere cursum
tendebantque manus ripae ulterioris amore...

così e non altramente¹³.

¹³ C.E. Gadda, *Eros e Priapo*, Garzanti, Milano 1967, pp. 7-8.

Molteplici sono le citazioni esplicite dal VI libro dell'*Eneide*: «Unde locum Grai dixerunt nomine Aornon», ad esempio, è il v. 242, ma «probabilmente non è di Virgilio: manca in fondamentali codici antichi e appare una glossa dotta; quindi gli editori generalmente espungono il verso»¹⁴. Gli altri blocchi riprendono i versi 298-301 e 304, e anche 305-308 e 313-314¹⁵. Riportiamo il commento di Paola Italia e Giorgio Pinotti nell'edizione adelphiana che spiega, anzi traduce, le intenzioni della premessa gaddiana del '67:

Con le parole del VI libro dell'*Eneide*, che aveva dichiarato di sapere interamente a memoria, celebrando una nuova discesa agli inferi il «redattore» dichiara di non appartenere quasi più al mondo dei vivi, e che non vale dunque la pena raccontare la sua vita: già su di lui alita l'aria limacciata dell'Erebo; potrà invece fungere da «testimone

¹⁴ A. La Penna, *Latino e greco nel plurilinguismo dell'Eros e Priapo*, in *Per Carlo Muscetta*, a cura di N. Bellucci e G. Ferroni, Bulzoni, Roma 2002, pp. 299-316, p. 302.

¹⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 304: «Proseguendo con la fantasia verso l'oltretomba il Gadda incontra il *portitor*, il *traghettatore*, cioè Caronte; nel ritratto barocco sono chiare le tracce di Dante, poeta molto familiare a Gadda, ma dalla *Divina Commedia* risale al VI dell'*Eneide* e cita il ritratto di Caronte: 298-301 e 304 (omessi 302-03). Alla fine della prefazione richiama, sempre dallo stesso brano del VI dell'*Eneide*, un quadro di attesa angosciosa, quello delle anime affollate sulle rive dell'Acheronte, che anelano di passare sull'altra riva. [...] E cita *Aen.* VI 305-08 e 313 sg. (omettendo 309-12). La liricità di questa prefazione deve molto all'*Eneide*». Per la relazione con Virgilio si veda A. Fo, *Virgilio nei poeti e nel racconto (dal secondo Novecento italiano)*, in *Il classico nella Roma contemporanea. Mito Modelli Memoria*, a cura di F. Roscetti, Atti del convegno di Roma, 18-20 ottobre 2000, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 2002, pp. 181-239.

veridico» al secolo che si dissolve colui che ha portato su di sé «insin da cupo e rimoto oroscopo la pena del viver proprio». Ciò che al narratore è precluso verrà portato a compimento dal suo alter ego: Alì Oco de Madrigal, simile a Caronte che traghetta le anime dall'inferno alla salvezza, mescolando pietà e invettiva¹⁶.

Nell'introduzione Alì Oco de Madrigal, anagramma di Carlo Emilio Gadda, conduce il lettore negli inferi dell'epoca fascista per riportarlo alla resurrezione della «luce» e delle «parole della vita»: catabasi e anastasi, visibili sin dalle prime battute del testo, esistono in quella coesistenza di piani o, addirittura, *coincidentia oppositorum* segnalata da Zolla. Vi è in questo caso un duplice piano simbolico sullo sfondo generalmente metaforico-metonymico del saggio: il *redattore* sente su di lui «l'aria limacciosa dell'Erebo» e chiama in causa l'*alter-ego* che simboleggia Caronte, traghetta «le anime dall'inferno alla salvezza».

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana

La caratterizzazione acherontica del ventennio è presente anche nelle atmosfere di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*¹⁷,

¹⁶ Nota al testo di Paola Italia e Giorgio Pinotti, in Gadda, *Eros e Priapo*, cit., p. 404.

¹⁷ Per un'indagine generale dell'opera si faccia riferimento a M.A. Terzoli, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, Carocci, Roma 2015. Si veda anche P. Antonello, *Il mondo come sistema di relazioni: il pasticciaccio gnoseologico dell'ingegnere Carlo Emilio Gadda*, in Id., *Il «ménage» a quattro. Scienza,*

ambientato a Roma nel '27. Il commissario Ciccio Ingravallo, originario del Molise, è chiamato a indagare su due casi, probabilmente collegati, avvenuti in pochi giorni nello stesso palazzo in via Merulana: il furto di gioielli alla contessa Menagazzi e l'omicidio di Liliana Balducci, amica di Ingravallo, della quale il commissario era segretamente innamorato. Anche qui la lingua di Gadda è un *pastiche* ad alta concentrazione, con una presenza forsennata di dialettismi ed espressioni gergali, talora mediate dai tecnicismi di vere e proprie riflessioni sociologiche che ricordano *Eros e Priapo* proprio per la loro incidenza infera¹⁸. Tra i vari punti del romanzo in cui aleggia un'aria sulfurea da κατάβασις, si tenga in considerazione questo stralcio:

Le nuove forze operanti nella società italiana quel rinnovamento profondo che, atteggiatosi all'antica severità o almeno alla faccia severa de' littori, aveva però già preso l'aire della loro dotazione dei bastoncelli (mazzetto di stecchi rilegati strinti d'attorno il fusto della scure, non soltanto emblematico), si addiedero poi senza sciu-parsi nei filosofemi (primum vivere) a lastricare de' più verbosi buoni propositi la patente via dell'inferno. Gassificate indi a funeraria minaccia e fattesi verbo e vento, cospirano d'impeto in quella tromba d'aria e di polvere che levò se stessa...¹⁹

filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento, Le Monnier, Firenze 2005, pp. 22-78.

¹⁸ Per i problemi tra realtà e lingua in Gadda si rimanda a G. Bárberi Squarotti, *Realtà e lingua di Carlo Emilio Gadda. La tradizione plurilinguistica lombarda e l'odio oggettivo come modello pseudonaturalistico*, in *Letteratura italiana. Novecento*, VI, Marzorati, Milano 1980, pp. 4926-4967.

¹⁹ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di G. Pinotti, Adelphi, Milano 2018, p. 85.

Opere evidentemente collegate fra loro, alle quali l'Ingegnere comincia a dedicarsi seppur in forma embrionale tra il '44 e il '45, *Eros e Priapo* e il *Pasticciaccio* presentano in sostanza quel movimento metaforico di cui si diceva in precedenza: il ventennio è *come* una discesa infernale; dopo di esso bisogna risalire. Lo segnala il vocabolario gaddiano, fortemente orientato alle micidiali e graveolenti atmosfere stigie: «scure», «inferno», «funeraria minaccia», «vento», «tromba d'aria», «polvere». Non sembra esserci molto spazio per la soggettività del simbolo, anche perché la mimesi del narrato è accompagnata dalla riflessione dell'Ingegnere sul tempo storico. Fin qui c'è la metafora²⁰: esiste una relazione di continuità spaziale, temporale e causale tra il nostro mondo e il mondo infero. E il simbolo? Quando cioè i due termini della relazione (qui e laggiù) coincidono, come nel caso della premessa del '67?

La cognizione del dolore

*La cognizione del dolore*²¹, apparsa in lunghi stralci su *Letteratura* dal 1938 al 1941, poi in volume nel '63 e nel '70, ambientata

²⁰ Sul concetto generale di metafora nel *Pasticciaccio* si legga anche A. Vergelli, *La metafora nel «Pasticciaccio»*, in *Arcadia*, VI, 1973, pp. 77-101.

²¹ Per un'ottima analisi centrata sugli aspetti "dolorosi" si legga la monografia di F. Pierangeli, *Carlo Emilio Gadda. L'indagine dolorosa*, Studium, Roma 1999. Cfr. anche F. Mariani, *Carlo Emilio Gadda e «La cognizione del dolore»*, Loescher, Torino 1990; R. Luperini, *La «costruzione» della «cognizione» in Gadda*, in *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990, pp. 259-278; R. Donnarumma, *Gadda e*

nello stato del Maragadàl in un Sudamerica fantastico, è la storia del rapporto tormentato tra Gonzalo Pirobutirro e sua madre, ma anche qui in controluce si può scorgere l'ombra dell'Italia del ventennio. Lo sfondo è, dunque, lo stesso del *Pasticciaccio* e di *Eros e Priapo*: tuttavia in uno dei capitoli più noti dell'opera, il primo della seconda parte, segnato dalla scansione anaforica dei capoversi «vagava nella casa», la madre del protagonista assume su di sé una condizione infera, sempre più sola e affondata nella propria «cognizione del dolore». Uno studio di Donatella Martinelli mette in rilievo una ragnatela di citazioni dalla letteratura latina, che spaziano da Virgilio a Ovidio²².

Nessuno la vide, discesa nella paura, giù, sola, dove il giallore del lucignolo vacillava, smoriva entro l'ombre, dal ripiano della mensola, agonizzando nella sua cera liquefatta. Ma se qualcuno si fosse mai trovato a ravvisarla, oh! anche un lanzo! avrebbe sentito nell'animo che quel viso levato verso l'alto, impietrato, non chiedeva nemmeno di poter implorare nulla, da vanite lontananze. Capegli effusi le vaporavano dalla fronte, come fiato d'orrore. Il volto, a stento, emergeva dalla fascia tenebrosa, le gote erano alveo alla impossibilità delle lacrime. Le dita incavatrici di vecchiezza parevano stirar giù, giù nel plasma del buio, le fattezze di chi approda alla solitudine. Quel viso, come spetro, si rivolgeva dal buio sottoterra alla società superna

il sublime. Sul quinto tratto della «Cognizione del dolore», in Italianistica, XXIII, 1, 1994, pp. 35-66.

²² Cfr. D. Martinelli, *La voce dei «cari latini» nel quinto capitolo della «Cognizione», in I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani, III, 2004, pp. 205-212.* Ma si veda anche R. Rinaldi, *L'indescrivibile arsenale. Ricerche intorno alle fonti della «Cognizione del dolore»,* Unicopli, Milano 2001.

dei viventi, forse immaginava senza sperarlo il soccorso, la parola di un uomo, di un figlio²³.

È assai evidente il lessico della κατάβασις in questo scorcio narrativo, ancor più acuto di quello rilevato nel *Pasticciaccio* («ombre», «vaporavano», «fiato d'orrore», «fascia tenebrosa», «buio», «buio sottoterra», «società superna dei viventi»), accompagnato per altro da una poderosa immagine di progressiva discesa. Evidente anche il contenuto simbolico²⁴ dell'atmosfera infera, proprio perché contornato di una riflessione sulla soggettività, sull'individualità della madre del protagonista e non rivolto al generico tempo storico. E anche qui c'è una forza di risalita: lo sfarfallio luminoso del nome Gonzalo, come ha sottolineato Floriana Di Ruzza²⁵. Similmente a *Eros e Priapo*, persiste la dialettica dicotomica luce/buio, basso/alto, sotto/sopra.

²³ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di P. Italia, G. Pinotti e C. Vela, Adelphi, Milano 2017, pp. 131-132.

²⁴ Aspetto già segnalato da L. Grassi in *L'aspetto figurale-simbolico e la polifonia dei linguaggi nella «Cognizione del dolore»*, in *Lingua e stile*, XXIV, 2, 1989, pp. 245-264.

²⁵ Cfr. F. Di Ruzza, *La lingua riflessa: metalinguaggio e discontinuità come forma narrativa in Carlo Emilio Gadda*, Nuova Cultura, Roma 2012, pp. 44-45: «Nella discesa agli inferi rappresentata in questo tratto della *Cognizione*, l'apparizione di un nome, il nome del figlio, che si affaccia alla mente della madre, si configura come l'apparizione di una luce nel buio. Nome e connotazione di luminosità si intersecano. Il nome *Gonzalo* (ma prima ancora, e in modo più netto, il nome *figlio* nel quale si racchiudono il figlio morto e il figlio vivo) ritorna alla memoria come luce nell'oscurità, speranza, salvezza. Nel cuore

La singolarità della persona è più facilmente assimilabile al simbolo, mentre la storia o il generico consorzio umano appartengono con maggiore agilità al rilievo metaforico.

Per concludere, Gadda sembra utilizzare entrambe le tecniche letterarie della ripresa del mondo infero, la metafora e il simbolo. La prima è però maggiormente presente, in particolare in *Eros e Priapo* e nel *Pasticciaccio*, ogniqualvolta l'Ingegnere voglia segnalare un *trasferimento esplicativo* del periodo in cui vive: l'intenzione è quella di descrivere un'epoca attraverso una metalessi di senso²⁶, ossia secondo una trasposizione intermedia (al pari dell'«uomo» «folle» di Ungaretti). Del secondo si ha traccia nella premessa a *Eros e Priapo* del '67 e soprattutto nella *Cognizione*, allorquando, nella rappresentazione del personaggio della madre e dunque di uno stato soggettivo, Gadda intende comunicare un *riconoscimento interpretativo*: l'intenzione è quella di comprendere l'individualità umana effigiandola attraverso un preciso contrassegno, una *focalisation* capace di essenzializzare il personaggio descritto (si ricordi l'Anina caproniana). Perché la natura di tali strutture di pensiero – e non semplici figure retoriche –, al di là di divergenze compo-

del V tratto il nome *figlio* scandisce una sequenza ritmica di rappresentazione sonora e visiva allo stesso tempo. La salvezza (il “soccorso”) si manifesta come “cara parvenza”, “luce”, ma ancora prima come “parola”, dunque voce, suono». Molto interessante, nella disamina di Di Ruzza, il parallelo con il nome-ricordo leopardiano della Nerina delle *Ricordanze*.

²⁶ Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976, p. 282: «Ogni intrusione del narratore o del narratorio extradiegetico nell'universo diegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico, ecc.)».

sitive e contraddizioni interne, si mostri in questa precisa maniera, come si è osservato nella ripresa del mito, potrebbe forse essere l'argomento di una più approfondita analisi delle scienze cognitive nella letteratura.

Alberto Fraccacreta

Interventi critici

**X. *Le carte di Eugenio Montale negli archivi italiani*, a cura di Gianfranca Lavezzi
Novara, Interlinea, 2021, pp. 354.**

di *Manuele Marinoni*

Esce nel 2021, presso l'editore Interlinea di Novara, nella prestigiosa Biblioteca di "Autografo", il volume *Le carte di Eugenio Montale negli archivi italiani*, a cura di Gianfranca Lavezzi, che raccoglie gli atti del convegno tenutosi a Pavia fra il 3 e il 4 aprile 2019.

Ci troviamo dinanzi a una vera e propria «mappa», come riferisce la curatrice, cui disamina ed esplicazione delle molteplici tappe sono state affidate «o ai responsabili degli archivi stessi o a studiosi che si sono occupati delle carte montaliane nei singoli archivi» (p. 15). Tale premessa è già un segnavia per la natura laboratoriale, artigianale e anche da "cantieri in corso" del materiale presentato. Non si tratta, infatti, nel complesso, solo di una recensione degli archivi e dei fondi, peraltro, come vedremo, assai numerosi, e dei loro rispettivi contenuti, sistemazioni e natura, ma anche di un produttivo dialogo, vivo e felice (dove il secondo aggettivo contrassegna la dominante idea di «felicità mentale» di Maria Corti), tra il mondo delle carte e il mondo al quadrato della letteratura. Tanto più che il soggetto in questione è a tutti gli effetti uno dei massimi protagonisti della scena letteraria europea del Novecento; protagonista – non importa se, realmente o meno, vivificato sotto il 5% – per cui vale sempre il monito continiano: «occorrono troppe vite per farne una». E aggiungiamo anche, sulle indicazioni iniziali di

Lavezzi e poi di Maria Antonietta Grignani, che con i celebri tre bloc-notes Montale è stato a tutti gli effetti «suggeritore, suo malgrado, della costituzione del Centro Manoscritti di Pavia» (p. 24).

Punto di partenza, dunque, nell'orchestrazione degli archivi che conservano materiale montaliano, non può che essere il Centro Manoscritti di autori moderni e contemporanei dell'Università degli studi di Pavia. A descriverne fisionomia e sintetica ma puntuale storia è Giovanni Battista Boccardo. E così l'atto di nascita, immortalato da Maria Corti nella narrazione di *Ombre dal fondo* (Einaudi, Torino 1997): «lui nella poltrona dall'alta spalliera che chiama la Gina, governante di casa: "Apri quel cassetto e dà alla signorina Maria tutti i fogli che ci trovi". Era il settembre del 1968»; una di quelle occasioni da *rêverie* del concreto. Nel suo intervento Boccardo esamina un problema futuro estremamente importante – dopo non poche accurate e significative riflessioni metodologiche ed epistemologiche –, nella traccia dell'ipotesi, a partire dal convegno stesso: «la ricostruzione virtuale dell'intero archivio Montale: facendo ad esempio convergere su un portale web dedicato la descrizione di tutti i complessi archivistici di cui Montale risulta soggetto produttore» (p. 55). Un progetto ambizioso, e per un ordine di studi filologici e critici futuri pressoché necessario (pensiamo solamente, in parallelo, alla grande utilità offerta agli studiosi dall'*Archivio Giovanni Pascoli nello specchio delle sue carte*). Ciò non toglierà comunque mai l'esigenza di uno sguardo diretto sulle carte, sugli autografi, pur aiutando notevolmente il recensire codici bibliografici qua e là sparsi (e molto altro). E ciò non solo per faccende di variantistica o generalmente filologiche, ma anche per testimoniare la plasticità di un tempo reale che altrimenti evaporerebbe in ipoteche d'oblio.

Sostando tra le “ombre” del Fondo, per un poeta degli “oggetti” come Montale, non stupisce sentir parlare, tra i segreti svelati degli archivi, di reperti, appunto, oggettuali, divenuti ormai famosi, come la celebre Olivetti Lettera 22, o l’upupa e il martin pescatore impagliati, donati al poeta da Goffredo Parise. Tutta una schiera di “carabattole” che sanno di storia ed emozioni. Per non parlare poi di copiosi album, disegni, schizzi e fotografie. Scrive a tal proposito Grignani che «i materiali restituiscono un senso dinamico alla produzione, ai contesti culturali in cui questa è avvenuta e perfino alla complessità e variabilità di una vita» (p. 38). Si aggiunga *a latere* che presso il Centro Manoscritti di Pavia sono conservate le lettere di Montale a Maria Luisa Spaziani (la «Volpe» della *Bufera*), molte delle quali, riferisce Grignani, forniscono materiale avantestuale e paratestuale per svariati nuclei poetici dei *Madrigali privati* e di *‘Flashes’ e dediche* (p. 31).

Tra altri numerosi documenti iconografici ricordiamo, piluccandoli dall’intervento di Silvia Chessa (*Documenti immagini visioni. Montale nell’archivio Rosanna Bettarini e in altre carte fiorentine*), il *Diario dell’ex Versilia*, che avvicina i nomi di Montale e del poeta Roberto Papi; il *Cahier de Normandie*, «un blocco con quattordici disegni a tecnica mista dell’agosto 1955» (p. 195) e il *Diario del Forte dei Marmi*, «un altro blocco con trentasette disegni di cui la maggior parte firmati e datati (1952, 1966)». Alle pagine 203-206 alcune riproduzioni fotografiche del primo *Diario* citato (interessante il paesaggio riprodotto nell’ultima pagina, siglato «Eusebio»).

Nei dintorni degli archivi, tra oggetti, memorie, paesaggi e luoghi non mancano anche le case. La storia vuole che alcune di queste siano cronotopi reali di incontri, amicizie e grandi lavori. Pensiamo alle abitazioni milanesi *in primis*, ma anche, per

fare un solo esempio concreto, alla casa di Arenzano di proprietà della triestina Lucia Morpurgo Rodocanachi, «l'intellettuale e traduttrice». Abitazione in cui si conservano «quasi 2700 “pezzi” riconducibili a un'ottantina di corrispondenti legati da rapporti di amicizia o di lavoro» (le lettere di Montale corrispondono a 169 unità; p. 111), di cui dà ampia e dettagliata notizia Andrea Aveto nell'intervento sulle *Carte genovesi di Eugenio Montale*. La casa di Arenzano, richiamata anche in altri lavori, è uno di quei centri di destini incrociati della nostra tradizione letteraria.

S'è detto dunque della mappatura di luoghi e di “cose” conservate e sottratte, il più delle volte, a un destino tanto faustiano quanto funambolico. Non a caso, nel volume, a partire dal *Saluto* iniziale di Bianca Montale, è costante il rimando alla poesia *Per finire*, dal *Diario del '71 e del '72*, in cui Montale, con kafkiana ironia, vorrebbe destinare tutto il materiale accumulato e conservato ad «un bel falò». Di natura simile è quanto il poeta scrive, il 12 febbraio 1971, a Emidio Cerulli, allora direttore della Biblioteca nazionale di Roma, che, progettando di creare un archivio della letteratura italiana contemporanea, aveva invitato vari scrittori a donare le proprie carte: «e men che meno ho mai supposto che i miei brogliacci possano diventare materiale di archivio e di consultazione» (p. 89; la ricostruzione di questo archivio – per cui è fondamentale il Fondo Falqui – si legge nell'intervento di Eleonora Cardinale e Andrea De Pasquale, *Montale nelle collezioni della Biblioteca nazionale centrale di Roma*). Ma sappiamo, per chiudere il cerchio, quanto poco credibili siano queste fedeltà in chiave nichilistica nell'intricato Secolo breve.

Luoghi, “cose” e incontri. Le carte sussurrano di poesia, di letteratura, in tante forme, ma raccontano anche scambi culturali, amicizie e vita vissuta. E tra le più importanti testimonianze di queste amicizie partiamo dal caso di Giorgio Zampa. Francesca Castellano (*Tra le carte di Giorgio Zampa*) analizza la biblioteca dello studioso e il ricchissimo materiale (montaliano) presente. Assai succulento appare l’«affresco dei diari (inaugurato nel crucialissimo 1939 e interrotto nel 2004), che offrono la prodigiosa testimonianza di un esercizio pressoché quotidiano di scrittura» (p. 132). Tra il materiale rinvenuto, a garantire il costante dialogo di natura critica, due «piccoli taccuini» dalla copertina verde, titolati *Montale I* e *Montale II*: progetti di un lavoro mai portato a termine sul poeta, nella forma-diario. Tutte occorrenze che meritano particolare attenzione, specie da parte della critica. Molti cantieri, nella natura dell’appunto, della postilla, o del diario, del taccuino, potrebbero produrre notevoli contributi all’interno del già immenso continente bibliografico (si veda la preziosa *Bibliografia degli scritti su Eugenio Montale (1925-2008)*, a cura di Francesca Castellano, Sofia D’Andrea, prefazione di Franco Contorbis, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2012; nonché la *Bibliografia on line degli scritti su Eugenio Montale* al sito bibliografiamontale.it). Penso, passando dal diario all’annotazione critica all’appunto esegetico, al valore (critico e bibliografico) che possa assumere l’esemplare degli *Ossi di seppia* del 1956 «con fitte note di studio di Bettarini» di cui parla Chessa. Ma torniamo brevemente a Giorgio Zampa. Il primo incontro tra il germanista e il poeta, ricorda Castellano, avvenne nell’inverno del 1939-1940 presso le Giubbe Rosse a Firenze, mediatore fu Luigi Fallacara. Zampa, come l’archivio testimonia, ebbe un ruolo di «eccezionale rilievo

[...] all'allestimento di alcuni dei più significativi libri montaliani» (p. 135), e si tratta, in particolare, di *Satura* e del *Diario del '71 e del '72*, ma anche di libri successivi in prosa. L'edizione dei primi quattordici *Xenia*, nell'autunno del '66, presso la tipografia di Narciso Bellabarba di San Severino Marche, avvenne anche grazie al lavoro di Zampa. Per restare tra le pieghe del privato, è curioso, per sondare il temperamento di entrambi, leggere di alcuni «segni di amarezza» che Zampa evoca, una volta morto l'amico poeta, lamentando di non aver mai visto il proprio nome tra le dediche dei grandi libri montaliani (scatta il ricordo di Montale che lamentava di non aver mai avuto in dono un quadro da Morandi!).

Anche nell'ambito delle amicizie, numerosi approfondimenti partono, come è naturale che sia, dal già pubblicato. E tra i documenti più importanti si erge il carteggio *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella (Milano, Adelphi, 1997). Dunque Montale, Contini e l'Einaudi. Nel capitolo di Maria Villano si legge, prendendo le mosse da un lemma adoperato da Giorgio Pinotti per Gadda, di una vera e propria «einaudizzazione» montaliana (che sembra poi avere il sapore, su ricetta continiana, di una canonizzazione); e dalle carte veniamo a conoscenza che il ruolo di Contini, in questo processo, è stato decisivo. Rilevante, anche per altre più generiche questioni culturali – non da ultima la musica – è il carteggio tra Montale e Massimo Mila, edito a cura di Stefano Carrai e Mila De Santis (in *Per Franco Contorbis*, a cura di Simone Magherini e Pasquale Sabbatino, SEF, Firenze 2019, pp. 625-647). Il lavoro sulle lettere einaudiane porta al cantiere del “monumento” dell'*Opera in versi*. Il progetto, le cui prime notizie arrivano già dalla fine degli anni '30, non è da su-

bito un'edizione critica. La «svolta filologica» di cui parla Vilano avviene a cavallo tra il 1977 e l'anno successivo; ed è stata idea di Rosanna Bettarini di allestire un apparato critico (che sarà tutto il secondo tomo), di cui poi discuterà Contini con Giulio Bollati in una lettera del 29 marzo 1978.

Abbiamo seguito nella mappa il legame con Zampa, e la notissima lunga fedeltà con Contini; non può mancare, nel novero delle grandi amicizie, il nome di Marco Forti (e quello di Domenico Porzio). Si salta così dall'universo-Einaudi all'universo-Mondadori, di cui scrive Anna Lisa Cavazzuti. Le prime comunicazioni epistolari con Forti, rileva la studiosa, risalgono al 1966, dopo che, per questioni editoriali e critiche, Montale aveva intrecciato scambi anche con Vittorio Sereni. Il rapporto tra il poeta e Forti era già vivo però dal 1957, prima che quest'ultimo approdasse alla casa editrice milanese. Nell'Archivio è presente quello che Forti stesso ha chiamato "fondo montaliano", consistente prevalentemente nei «materiali relativi alla fase di gestazione del Meridiano *Prose e racconti*» (p. 289). Di estremo interesse, fra altro materiale, un "fascicolo Montale" nell'archivio personale di Giorgio Colli. Potrebbero essere davvero non poche le riflessioni in sede critica su eventuali rapporti profondi tra il pensiero (post-nietzschiano) del filosofo e quello di Montale, soprattutto per quanto concerne la fase poetica e teorica da *Satura* in avanti.

Zampa, Contini, Forti... ed ecco all'appello Sergio Solmi, su cui si sofferma Francesca D'Alessandro. Si tratta di sondare le carte montaliane conservate presso la Fondazione Sapegno di Morgex (Aosta), la quale ospita il Fondo Solmi (in Appendice, Giulia Radin tratta dei *Libri e dediche di Montale* presenti tra i «circa 11.000 volumi» della biblioteca di Solmi). D'Alessandro parla di 237 missive «inviata all'amico e da lui con

scrupolo conservate in 17 camicie divise per anni» (p. 243). Suggerisce Grignani, da *pars construens*, che sarà ora interessante confrontare il materiale per produrre nuove riflessioni critiche (a p. 28 vediamo, riportata e commentata sempre da Grignani, una lettera di Solmi a Montale del 23 settembre 1931 riguardante la recensione di Giuseppe De Robertis agli *Ossi* dell'edizione Carabba). Il carteggio parte dal 28 febbraio 1918 e arriva al 7 luglio 1980, ed è di prossima pubblicazione (per l'editore Quodlibet di Macerata). Assai gustosa una lettera del 19 luglio 1933 in cui Montale parla a Solmi di Contini: «Ti ho mandato un art. di certo Contini, di Domodossola, su di me. È un giovane che non conosco. Che te ne pare? Mi sembra assai promettente» (pp. 243-244). Più in generale, prosegue D'Alessandro, il carteggio «dà conto, di missiva in missiva, di alcuni snodi imprescindibili del dibattito letterario ed estetico di quegli anni» oltre che della «nascita [...] della vita di alcune riviste» (p. 245). Stando alle anticipazioni della curatrice, si tratta di conferme empiriche di un dialogo che non verte solamente su questioni critiche e teoriche, ma trasporta nel vivo della fucina di entrambi gli scrittori.

Proseguendo nell'itinerario, notiamo che taluni archivi promettono dati più precisi riguardanti letture, stimoli culturali e passioni di Montale. Interessante quanto emerge dalle Carte Tito Rosina, in riferimento all'*Antologia ceccardiana* curata dallo stesso Rosina (che già nel '37 aveva dato alle stampe un «molto lodato» profilo critico, *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi*, a Genova presso le Edizioni degli Orfini) e che Montale volle far avere a una triade di non poco valore: Contini, De Robertis e Pancrazi. Andando a ritroso nel tempo, anche dal Fondo torinese Pietro Gobetti si estrapolano dati interessanti sugli inter-

venti critici montaliani e rispettive letture. Il rapporto con Gobbetti, oltre che per la pubblicazione dei primi *Ossi*, occupa lo spazio della collaborazione montaliana al *Baretti*, in particolare, seguendo la precisa ricostruzione di Ersilia Alessandrone Perona, al numero sulla letteratura francese (aprile 1925), con l'articolo *Valery Larbaud* (sappiamo quanto abbia valso la letteratura francese per Montale – così come per Solmi). Fra altri interventi pubblicati ci sarebbe dovuto essere anche un «lunghissimo articolo» su Logan Pearsall Smith, ma che non fu mai scritto (p. 213). Il nome di Smith andrebbe ripescato nelle ricerche delle fonti montaliane; è il poeta stesso a citarlo, a proposito del personaggio di Menalco della prosa *Senza partito*, edita sulla *Nazione del Popolo* il 4 gennaio 1945, in una riflessione sui “personaggi immaginari”.

Molto ricco appare anche il contenuto montaliano dell'Archivio Scheiwiller del Centro Apice raccontato da Carla Riccardi. Parte del materiale inedito era già stato pubblicato e minuziosamente sondato nel volume di Interlinea del 2014, *Montale dietro le quinte*. Nell'intervento attuale, Riccardi, dopo aver ripercorso le principali scoperte già rese note, individua altri documenti interessanti presenti nell'Archivio. Anzitutto una copia della *princeps* delle *Occasioni* che contiene una lettera del poeta a Gabriele Mucchi «con la trascrizione di tre testi della *Bufera*: *La bufera*, *Nel sonno*, *Su una lettera non scritta*: unici autografi finora noti» (p. 296). Altre varianti d'autore assai significative si ritrovano in un esemplare del *Quaderno di traduzioni*. Si esplora così un'altra galassia montaliana assai importante, quella del lavoro sulle traduzioni: «è per altro cosa notissima che Montale chiedesse più di un aiuto per le sue traduzioni» (p. 300).

Per tornare ancora sui sentieri mappati della critica, sono determinanti studio e analisi della collaborazione montaliana al *Corriere della Sera*, di cui si è occupato nel volume Andrea Moroni. Montale firmò «più di mille articoli», in un sodalizio che ha avuto inizio il 2 gennaio 1947. Va però accolto il dato di Moroni che «a questa imponente mole di scritti non corrisponde una proporzionata quantità di documenti nell'archivio del giornale» (p. 312). Il fascicolo montaliano consta infatti di sole 85 lettere, «in gran parte risalenti al periodo 1945-1960», fatto, quest'ultimo, che rileva una data precisa per quanto concerne l'inizio della collaborazione: la fine del secondo conflitto mondiale. Anche in questo caso notiamo un aspetto interessante delle intenzioni montaliane: fu lui a insistere affinché «la sua richiesta fosse presa in considerazione dal direttore Mario Borsa»; tentò anche, indica Moroni, «appoggi e raccomandazioni» da Luigi Baldacci e Francesco Flora. Nel '48 il desiderio montaliano è realizzato, e il 30 aprile venne assunto; la collaborazione termina nel 1964 con il pensionamento. Oltre ci furono nove anni di interventi conclusisi definitivamente l'11 dicembre del 1973. Questo copiosissimo lavoro non consta solo di «recensioni, elzeviri, cronache teatrali», ma «anche manovalanza redazionale» (p.319). Nell'indagine svolta da Moroni si riscontrano non pochi problemi riguardanti la bibliografia degli scritti montaliani. Sulle pagine della rivista risultano pubblicati molti articoli solamente siglati, e altri anonimi, e non sempre riconducibili alla mano del poeta-critico. Un sondaggio scrupoloso comproverebbe la necessaria rimodulazione del materiale già esistente, a partire dalla «meritoria e pionieristica bibliografia di Laura Barile» di cui parla Stefano Verdino nell'*Introduzione al Convegno* (p. 18). Anche Franco Contorbia, indagando, fra altro materiale, nel suo intervento *Tra Firenze e Roma: documenti per*

Montale azionista, delle collaborazioni giornalistiche di Montale del triennio 1943-1946, sostiene la necessità di restaurare a fondo le bibliografie già esistenti (p. 156). Sempre Contorbias gareggia con un altro aspetto della biografia del poeta, ossia la «partecipazione di Montale alla primissima fase della ricostruzione degli strumenti e delle forme di vita democratiche a Firenze» (p. 155), documentando anche la domanda di iscrizione che Montale presentò il 1 dicembre del 1944 al Partito d'Azione. Il «punto più alto e riconoscibile» di questo itinerario politico è individuato da Contorbias nella pubblicazione, su *Italia libera. Organo del Partito d'Azione* il 1° novembre 1945, dell'articolo *A proposito di Referendum*, spedito inizialmente a Carlo Levi (si legge l'articolo in Appendice, alle pp. 172-175). Sostiamo ancora per un poco sulle sponde dell'attività giornalistica. Notiamo che la mappa degli archivi dà traccia anche del fondamentale periodo in cui il poeta ricoprì la carica di direttore del *Vieusseux*, dal 1929 al 1939. Gloria Manghetti ricorda le numerose corrispondenze che Montale intrattenne in quegli anni, le quali hanno un particolare pregio che «sta tutto nella sintesi tra dimensione privata e [...] professionale» e ciò consente, ancora una volta, di «ricostruire, da un osservatorio privilegiato, amicizie (e inimicizie), collaborazioni, incontri, occasioni di lettura e di scrittura» (p. 72).

Al termine di questo sintetico itinerario, fra luoghi, carte e oggetti – testimoni tutti di un tempo e di più vite intrecciate – scrupolosamente mappati, possiamo pensare, con maggiore emipiria, che i prossimi lavori sul poeta si affidino alla speranza epistemologica (molto aperta) delle parole conclusive dell'intervento di Grignani, che a sua volta riflette idee della Corti: «ridando la dimensione del tempo alle vicende documentate dalle

officine d'autore, forse siamo meno orfani di noi stessi e possiamo penetrare nelle dinamiche e nelle pieghe della storia» (p. 38).

Manuele Marinoni

XI. Quando a vincere è la poesia...*Poeta cileno* di Alejandro Zambra

di *Marco Camerini*

1991: in una Santiago chiassosa «al tempo delle madri oppressive, dei padri taciturni, dei plaid e dei poncho»¹, sullo sfondo di un paese troppo impegnato a tenere in piedi la recuperata, traballante democrazia nel quale i giovani tentano di decifrare paure, frustrazioni, traumi, perplessità rischiando in prima persona, fra psichologas, churruscas, marmellata di alcayota, cola de mono e piure (tutto il campionario di cibi e bevande cilene è minuziosamente declinato nel plot), «Frammenti di un discorso amoroso», «Le vene aperte dell'America latina», Tom Waits, bachate tradizionali di J.L. Guerra e gruppi rock dai nomi ridicoli e improbabili, si incontrano e vivono la loro focosa, ingenua, ansiosa educazione sentimentale i due protagonisti di un *bildungsroman* (ma la definizione, vedremo, gli sta stretta) innovativo e spiazzante: Carla – capelli nerissimi, attraente, «un disordine di nei sulla guancia sinistra», precocemente afflitta da tormenti assai poco spirituali ma, «al netto di pudori e simbolismi», prettamente fisici, circondata da amiche angeliche e noiose o chiassose e variopinte...intuibile la condizione discriminante che incide sul loro umore/carattere – e il primo uomo della storia (forse), anche se il suo imprevedibile autore lo congederà per l'intera seconda parte dell'intreccio: Gonzalo. Adolescente «dagli occhi strani», propenso a concepire scenari spaventosi e futuri assetti apocalittici, geloso, possessivo – e per

¹ Tra virgolette le citazioni testuali.

questo violento suo malgrado – idealista con attacchi di timidezza o di serietà, capace di «ascoltare, aspettare, accelerare, fermarsi» e di ammettere (come accadrà) i fallimenti dell'assenza, dell'inconsistenza, dell'egoismo, fatalmente segnato, già in tenera età, dalla stigmata romantica della delusione trasfusa in 42 bruttissimi, maldestri, vittimistici sonetti dai toni cupi e disperati sino alla comicità che, sbagliando clamorosamente, leggerà nell'intimità ad «una donna troppo bella per lui». Si lasceranno (limiti ed inconvenienti della poesia), si ritroveranno nel 2000, superate molte ipocrisie, equivoci, luoghi comuni di «anni caricaturali di ignoranza collettiva» per lasciarsi ancora e cercarsi sempre. Lei senza tempo per la nostalgia, nessuna idea di futuro, nessun amore («nella modalità turbolenta-destabilizzante-passionale»), insonne, narcolettica, «incrementata nel peso e nella radiosità» contro ogni equilibrismo dietetico (ma legge Salman Rushdie, va meglio) e, castigo feroce, un bambino avuto dall'uomo sbagliato, Leon, godibile prototipo del padre biologico separato (irresponsabile e infantile ama i suoi figli con presunta, vittimistica abnegazione; atteso non arriva ma non succede nulla, può anche sparire continuerà ad essere perdonato, qualunque ritardo/offesa si sistema con poco: partita allo stadio e maratone da McDonald's in discutibile compagnia di fidanzate carine poco più grandi dei figli stessi cui confessa, con carica drammatica da Actor's Studio, l'impossibilità di fare progetti nobilitato dal profumo cinico dell'esperienza). Lui, avviato ad una vita autonoma, anonima, coraggiosa fra «lotte perdute e battaglie inconcluse» (più umilianti), una raccolta di liriche pubblicata che nessuno leggerà mai e la disciplinata passione per letture necessarie e salvifiche (Joyce, Virginia Woolf, il Carver di «Cattedrale», i versi della Szymborska, Cotzee e Thomas

Mann) che lo hanno indotto a riflettere sull'opportunità più gratificante di insegnare, come docente universitario, i testi di quanti verranno letti per sempre. Con/fra loro, dopo i lontani furori giovanili, «immensi occhi umidi e neri», intelligente, fantasioso, sarcastico, burlone consumato dipendente dal cibo per gatti, «scoiattolo astuto e capriccioso o prigioniero di lungo corso deciso a sfidare il guardiano», dolorosamente consapevole – alla veneranda età di nove anni – del senso del tempo, del valore dei soldi e dell'inesistenza di Babbo Natale, Vicente, il figlio di Carla con il quale Gonzalo – patrigno, fratello maggiore, zio indulgente, clown personale, amico – intratterrà un rapporto complesso cementato dalla comune predilezione per la letteratura, dal senso dell'umorismo, dalla capacità empatica di intendersi senza parlare che – scandito da momenti di assoluta comicità (fra tutti la lettura inutile delle favole la sera, la scheda scolastica di valutazione e il culto parossistico per la «verGINE cucCIA» *Oscuridad*, che strappa l'immagine di copertina) – costituisce uno dei capitoli più felici del libro. Incontrare nuovamente Carla, del resto, è come ripetere l'anno scolastico che ha perduto il ragazzo – ricevendo dal «padaastro» una lettera che indurrebbe tutti ad essere bocciati almeno una volta per leggerla (cfr. p. 148) – e così, inevitabilmente attratti «mentre il rumore dei giorni si perde», i tre parlano insieme o da soli, occasionalmente condividono i rituali di un'esistenza familiare immaginata più che vissuta, comunque non avvertono «mai che sarebbe meglio trovarsi da un'altra parte, magari essere qualcun altro»: a suo modo un'idea di felicità, che si infrange quando naufraga una maternità attesa certamente più dal «marito adottivo» dividendo definitivamente la precaria coppia e lasciando solo Vicente ad affrontare il «mestiere di crescere», impegnativo quanto l'altro

più nobile e noto: sognatore a occhi aperti, fervente democratico sostenitore della presidente Bachelet, affettuoso, brillante, timoroso della sconfitta, insicuro di ciò che scrive perché anche lui a 18 anni...poeta, per vocazione ed educazione, di fatto alter ego speculare di Gonzalo (lo stesso personaggio ritratto in differenti fasi della vita? Azzardiamo un'ipotesi critica). Certamente doppio complementare di Carla è la fascinosa «gringa» Pru, ambiziosa giornalista rampante in cerca di consacrazione con un'inchiesta sociologico-letteraria da lui sentimentalmente intercettata grazie alla quale, nella seconda parte, l'intrigante favola narrativa di «anime alla deriva» si trasforma, impercettibilmente, in un saggio romanzato esaustivo e mai accademico sullo stato della poesia cilena con i suoi classici venerati – Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Salgado e il Bolaño non prosatore, l'ardua, misteriosa Gabriela Mistral, l'ermetico César Vallejo e l'iconico antipoeta centenario Nicanor Parra, idolatrato e detestato in egual misura, il minimalista Gonzalo Millán e l'ombra lunga di Neruda che sta a tutta la lirica sudamericana come Montale a quella italiana – accanto ai nuovi talenti, alcuni dei quali non ancora tradotti: Tania Miralles, Carmen Frías, Hernaldo Bravo, Chaura Paillacar e Maitén Panguí – di etnia mapuche e lingua mapudungun, tenacemente rivendicate quanto la loro condizione femminile – Javiera Villablanca, che (ri)scrive versi di altri dopo averli letti e credere di averli dimenticati (distorsioni liriche, molti ne soffrono inconsciamente) e Aurelia Bala, che compone con due mani su quaderni diversi «frammenti simultanei». Un variegato universo in disordinata, stimolante espansione di «cani randagi» geniali ed eccentrici («essere un poeta cileno è come essere uno chef peruviano o un calciatore brasiliano o una modella venezuelana»), sorta di eroi nazionali cronicamente

spiantati comunque più famosi degli scrittori, ammiratori dichiarati di Eliot, timidi nell'imporsi ma straordinariamente competitivi e litigiosi sino all'odio reciproco (Neruda, De Rokha e Huidobro si detestavano pubblicamente...la nostra patria «triade» non sfigurava comunque), inclini al pettegolezzo, al vino, al suicidio, al fallimento – come topos tematico ed esito biografico – esperti nell'incostanza dell'amore. «Neoterói» a vita – l'esercizio della poesia non dà soldi, costringe ad una doppia esistenza ma prolunga notevolmente la gioventù – riuniti in luoghi più simili a rissose arene che a raffinati caffè letterari nell'attesa di essere selezionati dalla Fundaciòn Neruda per il laboratorio di scrittura diretto dall'ottantaduenne Floridor Pérez (primo step verso il successo) e tenacemente convinti che il nuovo corso della letteratura nazionale – in uno stato sessista, classista, indebitato, cattolico e depresso – debba essere ispirato e animato dall'impegno politico e rivoluzionario contro il capitalismo centralista-patriarcale della società contemporanea (il quale, fra l'altro, ostacola l'attività delle «poete», considerato spregiativo il termine “poetesse”) e attento alle voci della produzione indigena e “queer”.

Irriverente, vitale, calvinianamente “leggero” dunque anche profondo *Poeta cileno* (Sellerio 2021) si avvale di uno stile (arricchito di inserti iconografici che possono ricordare *Molto forte, incredibilmente vicino*) divertito, caustico, immediato sino all'eccesso (non sempre controllato), con passaggi imprevedibili dall'imperfetto narrativo al presente di contemporaneità e frequenti intrusioni metaletterarie del narratore esterno (cfr. p. 47 – «è grazie a quell'incontro se questa storia raggiunge la quantità di pagine necessarie per essere considerata un romanzo» – o quella, clamorosa e bellissima, di p. 348) sino ad un finale fiducioso e (in)atteso che sembra scritto dai personaggi insieme ai

lettori nel quale a vincere sono le ragioni della poesia, certo non solo cilena². Seguace delle illusioni, devota strenuamente ad una fede esclusiva e selettiva, sovversiva nella misura in cui «ti espone, ti fa a pezzi e allora trovi il coraggio di non fidarti più di te stesso, di disobbedire a tutti, di parlare invece che balbettare e credere in un mondo meno falso e conformista», fatta per essere memorizzata/ripetuta/rivissuta/invocata/evocata, «variegata famiglia di gente instabile che vive in bilico su una palafitta gigantesca perennemente sul punto di affondare» le sue parole servono, assolutamente. A ferire, vibrare, guarire, consolare, agire, rimanere. Soprattutto a ritrovarsi, sperando di non perdersi più.

Marco Camerini

² Sulla “necessità” della poesia oggi segnaliamo il recente intervento di F. Arminio, *Voglia di poesia*, in *la Repubblica-Robinson*, 21 agosto 2021.

XII. Ricordo di un Maestro, Giorgio Bàrberi Squarotti

di *Fabio Pierangeli*

La declamazione onesta. L'attività critica di Giorgio Bàrberi Squarotti, a cura di Walter Boggione, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2020.

Era una delizia critica di inusitato valore, come solo i grandi maestri sanno fare, discorrere con lui, di un argomento letterario, in particolare poetico contemporaneo, perché riusciva a rappresentarti un panorama seppure complesso con poche linee che ti esprimevano l'interesse dei problemi e della discussione storico-critica e, soprattutto, riusciva ad evidenziare, attraverso paragoni e riprese di parole, immagini e costrutti, le peculiarità di ogni scrittore o poeta, con giudizi critici sempre nuovi e ripensati attraverso l'esame costante delle parole utilizzate dall'autore [...] da qui poi la sua ferma speranza che l'avventura della letteratura fosse sempre arricchita da quel binomio di "bellezza" che solo un animo poetico come il suo poteva vedere come espressione di felicità "dello scrivere come del vivere". La parola che diventa vita, la bellezza che arricchisce la scrittura e consola la vita dell'uomo. [...] Era un fanciullo innocente ed allegro che voleva sperimentare le bellezze nuove della vita.

Così scrive Raffaele Giglio ricordando gli incontri con Giorgio Bàrberi Squarotti nel saggio *La speranza nella parola e nella bellezza. Rileggendo il secondo Ottocento*, compreso nel volume *La declamazione onesta. L'attività critica di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Edizioni dell'Orso.

La collana che ospita la cospicua pubblicazione è stata avviata proprio dal Maestro con un titolo estremamente allusivo di una qualità eterna della letteratura, «L'infinita durata»; una dimensione che oltrepassa il tempo contingente ma a quel tempo appartiene, con la potenza della memoria e degli affetti, come questo volume dimostra, in tutti i suoi articolati interventi, sotto la saggia regia di Valter Boggione.

A queste voci unanimi, coro di intonazioni diverse in stupenda armonia, si unisce, all'unisono, umilmente di fronte alla ampiezza della cultura e della sensibilità di Bárberi, il mio personale ricordo di un Maestro a cui devo, in senso concreto (la sua collana per Tirrenia Stampatori, da lui diretta) e in "allegoria" l'entrata nell'avventura letteraria. Fu proprio il mio primo libro sul Pavese dei *Dialoghi con Leucò* da Bárberi accolto con sollecitudine e incoraggiamento per il giovane studioso ad aprire il lungo capitolo di una amicizia preziosa nel tempo e coltivato anche attraverso i suoi allievi curatori de *La declamazione onesta*. In particolare Francesco Spera, attivissimo coordinatore delle attività editoriali intraprese da Bárberi, con editori nazionali e locali, sempre di altissima qualità. Attraverso Pavese e di seguito Fenoglio, Sbarbaro e tanti altri, ho appreso dal Maestro, innanzitutto, il valore della letteratura come ricerca del linguaggio archetipico, dentro la sua visione originale e nello stesso tempo onnicomprensiva dei miti, tenendo conto, suggestivamente, dell'evoluzione dei generi letterari, altro tema che ha impegnato in notevoli collane un numeroso gruppo di giovani allievi su scala nazionale. Rafforzando in me, per il tramite autorevole di Emerico Giachery, tra i colleghi più stimati da Bárberi, la persuasione dell'orientamento critico della stilistica nel delineare il legame inscindibile tra aspetto strutturale, fonico e messaggio del testo. Tema, motivo e parola, ma anche, tra Emerico

e Giorgio, letteratura come amicizia, frequentazione affettuosa, dialogo in presenza ed epistolare.

Conservo decine di lettere del Maestro, con cura, nello scrigno della memoria, per rileggerle cercando conforto al mio impegno universitario e di saggista alla luce dei suoi incoraggiamenti e dei suoi preziosi consigli.

Invito a leggere con attenzione l'intervento introduttivo di Boggione alla *Declamazione onesta*, suggestivo titolo che racchiude gli atti del convegno di studi svoltosi a Torino nella primavera del 2019. Un ritratto commosso quanto oggettivo nel quale chi l'ha conosciuto e ha beneficiato dei suoi insegnamenti può ritrovarsi completamente. Eccone alcuni tra i più significativi passaggi:

Per Bàrberi la parola letteraria non può stare sullo stesso piano della comunicazione quotidiana, esserne una mimesi: il termine declamazione – spesso usato in senso spregiativo e da lui orgogliosamente rivendicato nella sua originaria dimensione di tecnica espressiva – segnala questo scarto, e sottolinea il ruolo di annuncio, rispondente a precise regole d'intonazione e di dizione, retoricamente impostate, che è della letteratura [...] la letteratura ricrea la vita, la interpreta, la reinventa: e ciò la rende la più sublime delle attività umane, perché sola capace di ripetere l'opera creatrice di Dio. L'onestà è il riconoscimento di questo particolare statuto, che comporta tuttavia una profonda responsabilità etica: l'assunzione in proprio, da parte dello scrittore, della totale responsabilità delle proprie scelte e delle proprie invenzioni [...] uno dei suoi grandi meriti: l'assenza di qualsiasi dogmatismo, di qualsiasi preclusione sia al livello di tematiche da trattare, sia di scelte stilistiche e espressive, sia di impostazioni ideologiche degli scrittori. [...] Feroce nel condannare ogni tentativo di applicare alla letteratura categorie interpretative di carattere extraletterario,

non si è negato nessuno degli strumenti della critica, dall'indagine storica a quella sociologica, dalla psicoanalisi allo strutturalismo, dall'indagine linguistica e stilistica a quella simbolica, dalla filologia alla comparatistica: ma con una predilezione sempre più forte con l'avanzare degli anni, per tutte le forme che oggi si definiscono dell'intertestualità.

Da queste parole ci accorgiamo come il Maestro abbia seminato, in modo per così dire naturale, senza il bisogno di speculazioni accademiche, di plasmare sudditi o alter ego, favorito colloqui di alta levatura con colleghi di ambito nazionale e internazionale, creando intorno a sé l'interesse di decine di giovani, divenuti poi suoi fedeli compagni di strada.

Volutamente la scelta dei curatori si orienta sull'opera saggistica del Maestro, rimandando ad una analoga iniziativa per quel che riguarda l'amplessima produzione poetica, ancora ingiustamente in ombra rispetto alla attività dello studioso, ma con questa legata a filo doppio.

Come Bàrberi ha operato lungo l'arco di tutta la storia letteraria italiana, così il volume procede diacronicamente, nel difficile compito di organizzare, riassumere, cogliere i punti fondanti di un instancabile percorso ermeneutico, sempre originale e, come si è colto dalla parole di Boggione, pronto a sperimentare in contrasto con ogni formula oppressiva e castrante.

Dopo l'intervento per così dire di poetica critica di Gino Ruozzi, infatti, il volume si avvia con l'amato Dante per i sentieri degli autori maggiori prediletti da Bàrberi, Boccaccio, Machiavelli, Giordano Bruno, per dare poi uno sguardo complessivo ai secoli dal Settecento al Novecento, con una sosta monografica su Manzoni e su Pascoli e D'Annunzio a cui il Maestro ha dedicato studi memorabili. Un canone ricchissimo di costellazioni

minori, di affondi su tematiche quali l'importanza del mito in ambito moderno, con l'invenzione critica del "tragico cristiano" focalizzato in due vette della sua produzione, *Le sorti del tragico. Il novecento italiano: romanzo e teatro*, del 1978 e *Il tragico cristiano da Dante ai contemporanei*, del 2003, ma rincorso e rilevato anche in molte altri volumi e interventi a convegni.

Pagine, in particolare il saggio conclusivo del volume del 2003, che hanno avuto una rilevanza centrale nelle mie riflessioni critiche, in particolare su Guido Morselli e, di seguito, sull'Ottocento in prosa e in poesia, su Silvio D'Arzo e Mario Pomilio, come in parte proprio per lo stesso Pavese, quello, ad esempio, dei *Dialoghi con Leucò*, *Il mistero* e *Gli dei* su tutti, e di alcune pagine de *Il mestiere di vivere*.

Ecco un passaggio fondamentale di quell'ultimo intervento che dà il titolo complessivo al volume, *Il tragico cristiano*, che, colto nel dialogo tra Cristoforo e Renzo nel lazzaretto, illustra una dinamica prettamente novecentesca, introducendo, in quell'ambito religioso, pagano, ebraico o cristiano che sia, parole come ambiguità e dubbio:

Padre Cristoforo ha perfettamente capito che c'è, tra la tragedia classica di *hybris* e quella ebraica e cristiana con la conclusione di beatitudine eterna e di giudizio di Dio, una possibilità ulteriore: l'incertezza, l'ambiguità, il dubbio. E questo punto è in rapporto con l'umana vita, che non è né eroica né così certa della fede in Dio al di là della morte da non trovarsi in una situazione ancipite, se, insomma, l'uomo nelle motivazioni così difficili e concrete della vita quotidiana e della storia di sentimenti e di vicende, troverà la letizia del cuore (e, correlativamente, la malvagità, la violenza, la crudeltà, la colpa), oppure la delusione, la rovina, la disperazione dell'anima perduta e dolorosa senza conforto e riscatto.

Così la vicenda di Renzo, come significativamente notava anche uno scrittore inserito a pieno titolo nelle “sorti” del tragico, Giovanni Testori, è sempre in equilibrio tra desiderio di vendetta, definita magistralmente nelle sue componenti “mondane” e accettazione della fede, fino a quell’ultimo colloquio (almeno nel tempo del romanzo).

Il capitolo manzoniano viene affidato a Giuseppe Langella che ricorda, insieme ad altri saggi lungo tutto il corso della carriera di Squarotti, i due volumi di maggior impegno, unanimemente ritenuti autentiche pietre miliari della storia della critica sui *Promessi sposi: Il romanzo contro la storia. Studi sui “Promessi sposi”* del 1980 e *Manzoni o le delusioni della letteratura* del 1988. Il tragico riaffiora, dentro un senso profondissimo della parola, nel suo rapporto con una realtà complessa, nel caso del Manzoni in un senso profondo della storia intravisto da una sensibilità acuta, di cui la «riflessione più tremenda», nella sua sinteticità, appare il frammento dell’inno incompiuto *Il Natale del 1833* in cui, scrive Bàrberi in *Il tragico cristiano*: «Il Manzoni confronta in modo vertiginosamente ossimorico Gesù appena nato nella più estrema fragilità col potere infinito che Egli ha in quanto Dio».

Una larga parte della vita e dell’opera di Bàrberi hanno al centro le Langhe con gli amati Pavese e Fenoglio ma anche con altri scrittori dell’*Ottocento ribelle* (altro titolo emblematico e seducente del volume miscelaneo edito da Anemone purpurea nel 2005), come Tarchetti e Sacchetti.

Anna Nozzoli si intrattiene sul rapporto di Bàrberi con Pavese ricordando queste frasi del Maestro: «Nulla è più lontano dall’opera di Pavese del Neorealismo che pure gli è stato addebitato come uno dei maestri maggiori [...] Il motivo centrale dell’opera narrativa di Pavese è l’evocazione e la disperata

conoscenza dei fantasmi, dei mostri della mente che egli cerca di obiettivare in personaggi, in eventi di un mondo preciso quello contadino delle Langhe o il sud de *Il carcere*, o l'alta borghesia de *Il diavolo sulle colline* e di *Tra donne sole* in una ricerca che ha i suoi momenti più alti quando più scopertamente e coscientemente aggredisce l'esistenza scatenata dei mostri del sesso, della violenza del sangue, della morte».

Di seguito la Nozzoli individua nell'ultima attivissima stagione di Bàrberi il libro più rappresentativo proprio quello dedicato alle Langhe: *Le colline, i maestri, gli dèi* pubblicato dall'editrice Santi Quaranta di Ferruccio Mazzariol che contiene una breve ma profondissima testimonianza dal titolo significativo *Il paesaggio dell'anima*, in cui le Langhe vengono definite il microcosmo della nascita e della morte, l'alfa e l'omega riassuntivo dell'intera civiltà del Piemonte.

Paesaggio che diventa originalmente mitico nel ricchissimo versante poetico di Bàrberi, capace di spaziare dal minimalismo all'amplificazione letteraria a tratti barocca, percorrendo sentieri sempre intriganti, dei veri labirinti arborei, selve percorsi da ninfe e fauni dai volti moderni nell'idea, comune alla saggistica, per cui la presenza di queste figure può darsi soltanto in falso, per addizione o sottrazione ironica, deformante.

Attendiamo, come annunciato da Boggione, un altro volume che renda conto della vasta produzione poetica del Maestro, ancora in gran parte da esplorare, rimasta un poco in ombra per la stessa umiltà del poeta e per la grandezza del critico.

Fabio Pierangeli