

LE BELLE LETTERE 35

*L'estraneo e il familiare*

Bonifazio Mattei

# L'estraneo e il familiare

Asterios Editore  
Trieste, 2019

Prima edizione nella collana Le Belle Lettere: Aprile 2019

©Bonifazio Mattei

©Asterios Abiblio Editore

posta: [info@asterios.it](mailto:info@asterios.it)

[www.asterios.it](http://www.asterios.it)

I diritti di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento totale o parziale  
con qualsiasi mezzo sono riservati.

STAMPATO IN UE

ISBN: 978-88-913-109-4

*a Maria,  
ai miei figli Giacomo,  
Costanza e Filippo*

## INDICE

Introduzione, 11

### CAPITOLO I

Lo sguardo e lo specchio  
(la fenomenologia dell'estraneo)

- 1.1 *L'alba e l'estraneo*, 17
- 1.2 *Il vuoto aurorale e le ragioni dell'io*, 39
- 1.3 *Lo specchio e il punto di fuga*, 45

### CAPITOLO II

Lo sguardo cieco  
(l'io e la realtà)

- 2.1 *Le anime del poeta*, 55
- 2.2 *L'io-senza*, 71
- 2.3 *L'armonia e la morte*, 88

### CAPITOLO III

- L'ultimo sguardo  
(la poesia del familiare)
- 3.1 *Il vuoto inabitato*, 97
  - 3.2 *L'assenza e l'ascolto*, 121

Bibliografia, 143

## INTRODUZIONE

*«La porta è davanti a noi; a cosa serve desiderare?  
Meglio sarebbe andare senza più speranza.  
Non entreremo mai. Siamo stanchi di vederla.  
La porta aprendosi liberò tanto silenzio.*

*Che nessun fiore apparve, né i verzieri;  
solo lo spazio immenso nel vuoto e nella luce  
apparve d'improvviso da parte a parte, colmò il cuore,  
lavò gli occhi quasi ciechi sotto la polvere».*

*(Simone Weil)*

Le voci e le esperienze della poesia del Novecento che trovano spazio in questo studio sembrano corrispondersi e confrontarsi a distanza, non solo su temi ed immagini, che, nell'appartenere loro singolarmente, non possono non essere anche il riflesso di un patrimonio collettivo di storia e di cultura; ma anche tratteggiando i termini di un'unica e composita 'ragione poetica', che rende complementari le loro storie, le compone in un unico mosaico di pensiero e poesia.

È il fine del presente lavoro esplicitare l'affinità di queste esperienze, il fondo 'cordiale' del loro sentimento del mondo, i termini di una ragione poetica che le accomuna. E che vuole qui costituire un'analisi, per quanto aperta a suggestioni di senso, di un processo di pensiero che va 'appropriandosi' del mondo, che, muovendo dalla percezione della realtà estranea, scopre via via la ragioni etiche e affettive che la rendono familiare, la legano indistricabilmente a una storia e a un destino.

Le pagine di questo studio vogliono pertanto evidenziare, in alcuni grandi poeti del Novecento, da Pascoli a Sbarbaro e Montale, da Ungaretti a Caproni, una capacità di farsi mondo e sguardo, di poter identificarsi nell'estraneo per poter accedere a sé, di guardarsi dal di fuori per vedersi e conoscersi.

Una segreta innocenza è nell'esperienza della poesia, l'esperienza di una solitudine radicale, di un vuoto calmo in cui lo sguardo che si posa sul mondo diviene ciò che le cose sembrano vedere. Questo incrocio tra il vedente e il visibile rende incerta la linea di confine tra l'io e la realtà. È il momento in cui il mondo fa visita all'io, lo abita con immagini nuove, che non sembrano appartenere alle usuali esperienze dei sensi e dell'immaginazione; e in cui il poeta guarda con semplicità, come riflettendola, la realtà esterna, riconoscendosi nel tutto, in una prospettiva di insieme e di integrità. Questo vuoto primigenio, aurorale, che somiglia appunto a un'alba, è l'orma di un'originaria unità di soggetto e oggetto, di coscienza e mondo. Ma se da un lato esso può coincidere con un senso di libertà e di continua rinascita, a un lieto rigenerarsi nello sguardo, a un centro nostalgico dell'anima e dei versi; dall'altro esso costituisce altresì un momento di spaesamento, di possibilità sospese che non possono incarnarsi in una vita determinata. Anzi, la vita stessa sembra determinarsi solo al prezzo di una rinuncia a quella libertà, solo in un forzato recupero dei segni del vissuto, del tragitto esistenziale in cui essi si incidono.

Accade allora che la poesia si faccia testimonianza di questa impossibilità, che essa divenga il 'luogo' di una perdita di un'originaria trasparenza di vita, un luogo di solitudine dell'intelletto e del cuore. Perduto il suo vuoto aurorale, la poesia non può non protendersi verso una ricerca di significati e valori che costituiscano un centro gravitazionale opposto alla sua radice d'ispirazione. E nei suoi dialoghi, nei suoi moti interiori, essa di frequente mette in scena l'accordo e il conflitto delle sue voci, l'una ingenua e lontana, nostalgia di una musa aurorale, l'altra presente, incarnata nella storia, che proprio nella storia tesse il suo canto, di anelito di ricongiungimento e disperazione. Così si profila il destino del poeta: solo portando con sé i segni del proprio spaesamento, la

voce del grande mondo estraneo, egli può trovare le ragioni intime di un recupero, può guardare da lontano la sua vita, in un tragitto d'esilio che è necessario a una conquista di sé.

Solo l'attaccamento a un vuoto originario, a quello spazio incerto di anima e mondo, può costituire il principio di fede di questo viaggio. Anzi, è in nome di quel vuoto che è possibile accettare e sostenere il vuoto dell'esistenza, cogliere nel silenzio, nell'assenza e nella fine di ogni esperienza l'ultimo riflesso di familiarità, di piena inclusione dell'io nel cerchio di un ultimo orizzonte d'armonia. Non così diversamente, forse, fatte salve le debite distanze di contesto e cultura, Dante dovette riconoscere se stesso nel secondo dei cerchi del cielo, all'ultima visione, innesto nell'incarnazione. Ma ben aldilà dell'esempio dantesco, che pur costituisce un archetipo costante nell'orizzonte poetico del Novecento, più in generale, nella poesia novecentesca è possibile seguire lunghe orbite di pensiero intorno alla fine, all'armonia della morte.

La poesia dei poeti che qui si prendono in esame cerca il suo equilibrio, il suo principio di armonia che lega l'io alla realtà, in un ultimo libramento, in prossimità di un silenzio che costituisce una linea di confine tra ciò che resta e ciò che è assente, tra la vita e il nulla, come se la poesia stessa fosse, per dirla con un verso pascoliano, *voce nel punto che muore*. È nell'immagine di un ultimo vuoto che è possibile tradurre in dimora la propria fragilità, il proprio sguardo cieco. Eppure, per farlo, è necessario che il poeta tramuti in fede la propria immaginazione, una fede senza speranza che costituisca l'avamposto per un ultimo sguardo: sul tempo trascorso, sulle immagini care, sugli sguardi perduti che solo per l'ultima volta, in un supremo sforzo etico e di visione, possono rivivere.

La poesia del nostro Novecento sembra iscriversi nel centro di questo percorso esistenziale e escatologico. E, se essa è prova di un estremo impegno critico e immaginativo, lo è perché nell'esperienza poetica vive il doloroso compito di giustificare la vita, di indagarne a fondo il senso, di scorgerne con coraggio gli scenari ultimi.

Soltanto nell'assenza può perdurare quel che fugge. Certi e luminosi restano i fatti dell'anima, quando si dispongono, come scrive Montale,



*oltre lo scatto del ricordo*, quando rinascono, come una fenice, dalle spoglie e dalle ceneri del tempo. La poesia può giungere ad una riva di chiare permanenze solo attraversando un lago di desistenza e di rinuncia, un tragitto di perdita e dimenticanza.

Ma se la condizione dell'assenza è parte della vita dell'uomo, allora è necessario che essa non resti soffocata nell'essere, che il suo spazio non venga conteso dal pianto, dal dolore e dal rimorso in una continua vertenza con la vita, ma che offra alla vita la sua eco e la sua ragione poetica.

L'attimo in cui un'immagine si chiude e si completa, l'insufficienza di ogni chiusura, la presenza stessa della morte dietro l'ultima immagine di una poesia, rivelano la consapevolezza implicita che ogni istante di pienezza è effimero, ma proprio per questo allude a uno spazio e a un tempo eterni, alla permanenza di uno sguardo che non è mai solo quello del poeta, all'esistenza di un cuore mai solitario. Questo sguardo che trascende chi vede, di cui nessuno è proprietario, e che proprio per questo non è mai solitario, l'esistenza cioè di uno sguardo che solo attraverso l'esperienza di una contrastata solitudine può trovare l'accesso all'aperto del cuore, è l'ultima musa, la più inafferrabile, silenziosa e arcana, ma anche la più insostituibile e affidabile: quella che non cessando di migrare nella propria *altrità* non trasmigra mai definitivamente dalla sua fonte e dalla sua origine più sicura e trasparente.<sup>1</sup>

Alcuni poeti, tra quelli che abbiamo preso in esame, hanno trovato nelle figure familiari, nei cari più prossimi, questa fonte trasparente alla quale volgere lo sguardo, nella quale guardarsi e vedersi. Alla loro mancanza, al loro silenzio hanno prestato ascolto. Clizia, Arletta, Annina, senza considerare la poesia dei Lari del Pascoli, hanno rappresentato a loro modo le muse di un ultimo sguardo, sono state compagne segrete di scene vere e immaginarie, sempre al confine, in equilibrio ai margini di un punto di non ritorno. Eppure, nel loro ruolo di muse e di guide distanti, esse hanno altresì esercitato una forza d'attrazione e suscitato nella poesia un costante anelito di ricongiungimento, impegnando la parola nella

---

<sup>1</sup>G. MICHELETTI, *Una bellissima negligenza*, Firenze, 2015, p. 79.

tensione ad una meta, ad un fine di autenticità. È in questo fine che, rappresentando simbolicamente un ideale di accordo, di conciliazione tra la vita e l'essere, tra la vita e il sentire, tra la vita e il pensiero, è possibile scorgere il vertice etico della ragione poetica, il senso finalmente familiare della realtà che ci è estranea.

Se la poesia nasce, come sosteneva Schiller nel saggio *Sull'educazione estetica dell'uomo* del 1794, da un'esigenza d'espressione integrale dell'uomo, con tutte le sue funzioni, il pensiero, il sentimento e l'immaginazione, essa acquisisce il suo significato e valore proprio perché nella vita l'uomo è lontano da quella che deve essere la sua realizzazione integrale. Il poeta deve pertanto ricorrere alla poesia per esprimere questa impossibilità di realizzazione, che non può compiersi sul piano storico e sociale.

Dunque un'opera poetica moderna contiene e manifesta una dialettica, uno scontro, un'antitesi interna.[...] Se si mima in modo immediato la vita moderna, impoetica, utilitaristica e reificata, non si darà poesia. La poesia moderna, per rappresentare la realtà, deve anche rappresentare un'opposizione alla realtà, contrapporvi un valore in forma di ricerca del valore, di ricerca dell'autentico contro una vita inautentica.<sup>2</sup>

La poesia dei nostri poeti esprime questa impossibilità. Pertanto, essa non può fare a meno di alludere ad una dimensione ideale, non può prescindere cioè da un ideale di attuazione che permane costantemente come meta, come traguardo costante e a suo modo irraggiungibile.

Ma è proprio questo bisogno di attuazione, questo progetto e destino della poesia, quello che Schiller definiva la «destinazione attuata dell'uomo», a tracciare il disegno di una conquista morale, di un'appropriazione etico-affettiva della realtà. Ed è un disegno sempre aperto, benché il poeta lo contempra al chiuso, nei margini della propria solitudine.

---

<sup>2</sup>V. SALTINI, *Questioni di estetica e di teoria della letteratura*, Assisi, 1970, p.15.

CAPITOLO I

## Lo sguardo e lo specchio

(La fenomenologia dell'estraneo)

*«...perciò sono necessari mezzi di riflessione, specchi, superfici d'acqua,  
metalli e altri occhi,  
attraverso i quali diventa visibile vedere il vedere».*

*(Peter Sloterdijk)*

### *1.1 L'alba e l'estraneo*

Capita a volte ai poeti, nella loro esperienza di scrittura, di intuire, sentire, rappresentare immagini estranee, come 'inabitate', che non sembrano appartenere alle usuali composizioni immaginative, né alle abituali scene che si aprono allo sguardo o che si schiudono nella memoria. Pur tuttavia necessarie, queste immagini svolgono un ruolo chiave nell'esperienza della scrittura, poiché rappresentano solo in apparenza delle fortuite interferenze, episodi accidentali dell'ispirazione. Esse sono, in un certo senso, la ragione primaria dell'intera vicenda della poesia nel suo svolgersi, il centro nostalgico verso il quale i versi successivi si protendono, in uno slancio di recupero per il quale non viene meno l'apporto segretamente consapevole del pensiero, del sentire del poeta, nonché i suoi condizionamenti culturali, la tradizione e la sua storia.

Qualcosa all'inizio, di vago, di così vago e semplice, sembra essere dato al poeta, e deve appartenergli come forse possono appartenerci i sogni notturni, senza scopo o apparenti ragioni. Immagini che prendono il

posto di un vuoto originario e che nei versi si vestono di fibre e colori. Di questo vuoto, di questo nulla che preesiste il poeta è custode, se giunge alla consapevolezza che la misura dell'io non può non essere alterata dal mondo, che l'io stesso è un ancoraggio debole di identità, che la poesia nasce simultaneamente al variare delle prospettive e degli incantamenti del suo sguardo, e, in definitiva, al dischiudersi delle molteplici possibilità del suo essere.

Così scrive ad esempio Antonio Tabucchi, riferendosi ad uno dei tanti eteronimi di Fernando Pessoa, Bernardo Soares, il quale, nel *Libro dell'inquietudine*, definisce l'anima del poeta come qualcosa che sta a metà strada tra coscienza e inconscio, tra l'io e il mondo esterno:

È ciò che sta fuori dell'Io e che l'Io fa suo, è il mondo esterno che *diventa* Io. L'anima di cui Soares parla quasi ossessivamente per tutto il suo libro è dunque uno spazio difficilmente definibile [...] È la vita che egli vive e l'archetipo della vita: una vita reale, e contemporaneamente una vita preesistente ed eterna.<sup>1</sup>

Se l'anima è il mondo esterno che diventa Io, l'esperienza della poesia non può prescindere da un rapporto tra l'io e la sua alterità, da una fusione di orizzonti che si congiungono nella voce di un sentire così profondo da risultare quasi anonimo, privo di un segno d'identità che apertamente lo riconduca a una vita definita.

Forse, prima ancora che in ogni altra figurazione lirica, è fondamento della poesia questa voce dell'*altro*, dell'estraneo, del molteplice. Ed è dei grandi poeti l'esperienza di questa linea di confine tra l'io e il mondo esterno, nella quale sembrano coincidere, in un nodo di risultanze, costrizione e libertà. Se da un lato, infatti, queste immagini preesistenti possono richiamare la vita ad un grado di autenticità, di libera partecipazione all'imprevedibile, alla pura possibilità del divenire; dall'altro esse sembrano essere prova dell'inconsistenza e della fuggevolezza degli istanti fatali dell'io, motivo di quell'angoscia e disperazione che Kierkegaard aveva indicato come l'effetto della mera possibilità dell'esistenza,

---

<sup>1</sup>A.TABUCCHI, *Bernardo Soares, uomo inquieto e insonne*, Prefazione a *Il libro dell'inquietudine* di F.Pessoa, Milano 1994, pp. 9-10.

di quella condizione che non si lascia ridurre ad attualità, che non può incarnarsi in una vita qualsiasi, riconoscersi all'interno di un'unica prospettiva. Di questo tormento lirico ed esistenziale vibra e s'anima molta poesia del Novecento. E se essa volge, in alcuni casi, verso esiti di costruzione di senso, nello scenario prevalente della denuncia del vuoto dell'esistenza e del dolore, è perché proprio da un vuoto originario, da un sentimento del nulla essa trae origine, quasi fosse questo vuoto, dell'esperienza poetica e umana, la sua matrice e il suo albore.

La tensione morale della poesia novecentesca nascerebbe allora da questo riverbero dell'io in una realtà estranea, dal tentativo di ricondurre al proprio *ethos* i suoi margini, dall'essere la poesia un'esperienza di marginalità e annullamento, che coincide tuttavia intimamente con una condizione di rinascita, di riappropriazione del sé.

È il tema dell'alba, nel Novecento, il grande mito di questo processo di senso. Il tema è così segretamente diffuso, da lasciar credere che la sua incidenza abbia qualcosa di più di un carattere di occasionalità. È in effetti un'immagine della vita. Un fatto esistenziale aperto a significati, un momento di concentrazione di memorie, di pensieri e presagi. Insomma, un fatto poetico per eccellenza.

Se è possibile trovare una definizione di sintesi, essa assume, in certi autori, la profondità figurativa e tematica di una dimensione metafisica, costituendo un punto di contatto di poesia e di vita, ma anche un momento di vicinanza e di reversibilità di vita e di morte.

Nella celebre operetta leopardiana, *Cantico del gallo silvestre*, il paratesto, il finto codice di un'antica religione, nel quale si racconta del gallo silvestre che annuncia agli uomini l'inizio del giorno, così pieno di solennità e di profetiche rivelazioni, diviene lo spunto per un'ampia orazione sul nulla, sull'assenza di senso e di scopo dell'esistenza, sull'essere per la morte che caratterizza il vivere.

Ci chiediamo perché Leopardi scelga il momento dell'alba, di un'alba carica di promessa e di sacrale attesa, per impiantare il suo apologo sul dolore dell'esistenza e sulla sua lontananza da ogni confortevole piano di senso; perché investa l'alba di una solenne funzione rivelatoria e disvesta il giorno di ogni verità rivelata, di ogni senso viepiù. Non occorre soffermarci sulla

modernità del messaggio leopardiano, che è possibile considerare, nell'ampia campitura allegorica delle sue favole filosofiche, un paradigma del pensiero letterario del Novecento. Ma, nel tentativo di azzardare una risposta, potremmo dire che l'alba rappresenta non solo il momento iniziale del giorno, il primo passo di una vicenda collettiva, che accomuna la natura e gli esseri viventi; ma anche il momento in cui, forse in modo più aperto e autentico, con più nitore si avvertono primari e primigeni riflessi d'assoluto. L'alba, insomma, allude, nella sua simbologia degli inizi, ad una dimensione finalistica dell'esistenza. È essa stessa implicazione di un fine, costituendone ragione precorritrice, albore e condizione.

Proprio all'alba la vita ci appartiene con lo stesso sentimento di estraneità con cui ci appartengono i sogni. Il crollo del passato e l'incertezza del futuro premono incalzanti nelle immagini che prendono forma. Pensiamo ad esempio la poesia intitolata *Alba*, compresa in una raccolta di Giorgio Caproni del 1935.

*Una cosa scipita,  
col suo sapore di prati  
bagnati, questa mattina  
nella mia bocca ancora  
assopita.*

*Negli occhi nascono come  
nell'acque degli acquitrini  
le case, il ponte, gli ulivi:  
senza calore.*

*Manca il sale  
del mondo: il sole.<sup>2</sup>*

Nella strofa centrale di questo piccolo testo, crediamo sia presente un tema cardine che rientra con piena pertinenza nel nostro discorso e che proveremmo a riassumere così: la tensione disvelatrice presente nel-

---

<sup>2</sup> G. CAPRONI, *Come un'allegoria, L'opera in versi*, Milano, 2009, p.8.

l'alba non trova il suo compimento, non conduce ad alcuna effettiva rivelazione. L'alba, cioè, sembra depositaria di una promessa di significato che non sa mantenere.

Ma andiamo con ordine: da un lato ci sembra di assistere ad un farsi evento della verità. Nascono negli occhi le cose, la luce a poco a poco le disvela. L'alba sembra in questo modo dischiudere il mondo, la vita, la genesi del senso che deve avervi luogo. La vibrazione delle apparenze ne costituirebbe il segnale. Dall'altra, tuttavia, a ben guardare, questo dischiudersi non approda ad alcuna pienezza di senso, nella sua apertura svela anzi una mancanza, l'assenza del sale del mondo, il sole.

Ecco, il passo di Caproni che abbiamo preso in esame mette in evidenza, con il suo tono asciutto, l'insussistenza dei significati, nel momento in cui la luce sembra aprire la scena del mondo.

Ma c'è un altro aspetto, che, come questo illustrato, può essere colto nella sua esemplare valenza di significato. I versi di questa seconda strofa mettono in luce una percezione della realtà quasi distratta, priva di partecipazione e non univocamente riferibile alla vicenda di un determinato soggetto. Gli occhi non vedono, in effetti. Si limitano a riflettere. La visione si riduce a rifrazione.

*Negli occhi nascono come/ nell'acque degli acquitrini/ le case, il ponte, gli ulivi:/ senza calore.* Gli acquitrini sono specchio della realtà, o sono gli occhi a rifletterla?

Una sorta di sensibilità anonima registra gli eventi, rivela paradossalmente un intreccio, quasi una reversibilità tra l'io e il mondo, soggetto e oggetto, vedente e visibile. La realtà sembra farsi l'altra faccia della potenza visiva del soggetto<sup>3</sup>. Oppure entrambi, realtà e soggetto sembrano

---

<sup>3</sup>A tal proposito, è interessante sottolineare come questa idea di reversibilità tra soggetto e oggetto trovi ampio risalto nell'opera filosofica di Merleau-Ponty, secondo il quale il rapporto originario con il mondo si costruisce attraverso il corpo, la cui dimensione fondamentale è data proprio dall'esperienza della percezione, vera apertura sull'unità originaria di soggetto e oggetto, di coscienza e mondo. Così scrive, ad esempio, in un saggio scritto nel 1960: « [...] *Il mio corpo. Guarda ogni cosa, ma può anche guardarsi, e riconoscere in ciò che allora vede l'altra faccia della sua potenza visiva. Si vede vedente, si tocca toccante, è visibile e sensibile per se stesso. È un sé, non per trasparenza come il pensiero, che può pensare una cosa solo assimilandola, costituendola, trasformandola in pensiero* »

depotenziati, levigate superfici riflettentisi. La poesia dell'alba diviene allora celebrazione di un enigma: quello della visibilità della realtà e dell'essere, nel loro reciproco incrociarsi, nel loro coinvolgersi e permutare.

Ma le considerazioni fatte possono trovare plausibili conferme in altri testi. Il motivo della reversibilità tra io e mondo, del vuoto di senso e di mancata illuminazione, trovano in effetti riverbero in altri testi e in altri autori, nei quali il tema non costituisce un piccolo ramo isolato del pensiero poetico, ma compone un quadro più vario e complesso. Come nell'opera di Giuseppe Ungaretti, e, in particolare, in una delle sue poesie più note, *Nostalgia*.

*Quando la notte è a svanire  
poco prima di primavera  
e di rado qualcuno passa*

*Su Parigi si addensa  
un oscuro colore  
di pianto  
In un canto  
di ponte  
contemplo  
l'illimitato silenzio  
di una ragazza  
tenue*

*Le nostre  
malattie  
si fondono*

*E come portati via  
si rimane.<sup>4</sup>*

---

– bensì un sé per confusione, narcisismo, inerenza di colui che vede a ciò che vede, di colui che tocca a ciò che tocca, del senziente al sentito – dunque un sé che è preso nelle cose, che ha una faccia e un dorso, un passato e un avvenire...», M. MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo spirito*, Milano 1989, p. 18.

<sup>4</sup>G. UNGARETTI, *Nostalgia, L'allegria, Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, 1992, p. 54.



*Quando la notte è a svanire; in un canto di ponte.* È forse possibile intendere la parola *canto* nel senso più lontano, ma forse non estraneo all'immagine che Ungaretti potrebbe avergli attribuito: non come angolo, margine o appartata insenatura, ma come voce appunto, suono ed evocazione di canto.

Ebbene, ci pare che anche qui si possa evidenziare una sorta di inversione: il silenzio illimitato doveva forse riferirsi più logicamente ad un elemento paesistico, a uno sfondo di natura, comprensivo dello scorrere delle acque del fiume. Di quello scorrere di fiume che è conclamata metafora del tempo, e di cui il canto di ponte, il corso vociante dell'acqua, costituisce appunto allusione. La tenuità della ragazza meglio si accordava, in un rigore di immagini e di campi semantici, all'idea del canto. E il canto in sé a non altri se non alla ragazza stessa. E invece al fiume, allo scorrere vociante dell'acqua si attribuisce la proprietà del canto, alla ragazza quel silenzio illimitato che solo siamo soliti contemplare nella natura, nelle grandi apparizioni delle sue vastità.

Assistiamo appunto ad una sorta di inversione. Il contemplare, nel cui raggio la scena si iscrive, quasi con sbiadita consapevolezza, ha messo in atto un gioco di riflessi, un abbaglio di forme specchiate. L'elemento paesistico del fiume è finito in connotazione del silenzio della ragazza. La quale ha avuto in dote quella tenuità sottratta al canto, mentre il canto, che forse appunto era tenue nella voce della ragazza, è finito a designare il suono d'acqua corrente.

I vari elementi di questa visione non si sono però sovrapposti o intrecciati in un comune disordine di percezione. Essi hanno prodotto un effetto di inversione, ma hanno anche mantenuto un rapporto di reciprocità e di pertinenza con i propri corrispettivi. Il canto, ad ogni buon conto, può riferirsi infatti al vociare dell'acqua, così come alla voce della ragazza; il silenzio illimitato può riferirsi a sua volta alla ragazza o alla visione panoramica, quasi sovrasensoriale, che il ponte riesce ad evocare. Insomma, gli elementi di questa scena sembrano espressione di una biunivoca proprietà: sono parti di un ordito in cui due spole hanno in comune un unico filo di imbastitura. Nel testo, il canto, la tenuità, l'illimitato silenzio sono allora le spole in cui corre l'unico filo dello sguardo, l'unico

tessuto della visione. Lo sguardo è un filo unificante e gli elementi umani e naturali della scena sembrano non già fondersi e corrispondersi, ma intendersi e comprendersi in un piano di più alta sintesi.

Siamo in procinto di cogliere, in quest'alba parigina, il senso di questo accordo, una verità che il quadro vuol suggerirci?

Questo scambiarsi di elementi e di effetti lascia intendere già quanto i versi successivi ci rendono esplicito: *le nostre malattie si fondono*. La contemplazione del poeta finisce col fondersi con il contemplato. L'illimitato silenzio si fonde allo sguardo contemplante e, in quest'ampia visuale, lo sguardo contemplante include anche il canto di ponte, anche la voce del tempo che scorre come il fiume.

Cosa è accaduto alla contemplazione per tradursi in malattia? In un reciproco contagio, le cose non hanno rivelato il loro accordo. Si sono chiuse, sigillate nella loro malattia. Non hanno trovato reciproca illuminazione, ma buio e negatività.

*E come portati via si rimane*. Da dove si viene portati via? Da se stessi? Dal luogo? Da quei se stessi che sono anche i luoghi, o da quei luoghi che sono anche i se stessi, in virtù di un processo di compenetrazione e di identificazione che abbiamo descritto?

In tutti i casi, l'alba, quel momento qui non ritratto nel suo fenomeno di luce, ma nel vanire del buio, nel manifestarsi di un colore di pianto, apre solo in apparenza ad una vicenda rivelatrice, profonda. Il vanire del buio, il suo dileguarsi, apre ad un intreccio di visioni e di percezioni. Anche in questo caso, gli elementi scenici si prestano e invertono la propria potenza visiva, in un'esperienza profonda che però si chiude su se stessa, non conduce a verità, non rivela a pieno quanto promette. Il farsi alba, cioè, apre a possibili significati che si chiudono, che implicano una profonda vanità, un annullamento.

È forse questo processo a dare senso ad una delle immagini più celebri e più emblematiche appunto dell'esperienza poetica ungarettiana de *L'Allegria: corolla di tenebre*, il verso che chiude la poesia *I fiumi*. Dopo averli elencati, i fiumi che ha conosciuto e nei quali si è cercato, dopo averli passati al setaccio della memoria, come sappiamo, Ungaretti chiude in ultima strofa:

*questa è la mia nostalgia  
che in ognuno mi traspare  
ora ch'è notte  
che la mia vita mi pare  
una corolla  
di tenebre.*<sup>5</sup>

Ecco, quella corolla, la parte interna del fiore, non è, tra i vari significati, l'essenza di una verità cercata e persa, intuita nella sua viva sostanza, ma non attingibile e chiusa nelle sue tenebre? La poesia allora non è ricerca di una verità smarrita e nostalgia del suo canto?

La corolla, a ben vedere, richiamerebbe alla mente un delicato composto, di bellezza, di equilibrio, di un accordo che pur rimane avvinto nelle tenebre. Per questo essa potrebbe costituire il simbolo di quel procedimento, di quel rapporto di elementi del quadro parigino della poesia *Nostalgia*.

Non è un caso che la strofa finale de *I Fiumi* cominci con *Questa è la mia nostalgia*, e che la poesia del 'canto di ponte', scritta circa un mese dopo l'altra, nell'estate del 1916, abbia per titolo proprio la parola 'nostalgia'. Insomma, nostalgia è il dolore di un accordo sfiorito, di un visione che un poco si è mantenuta intatta, come fosse un tessuto, l'ordito di una profonda trama.

All'alba alcuni elementi della realtà si sono tenuti per mano, tenuti insieme da uno sguardo contemplante: il silenzio illimitato, il canto di ponte, la tenuità della ragazza si sono stretti come le parti di un fiore, di una corolla, prima che, nel loro fondersi, accadesse l'esperienza di un annullamento, di una deportazione (*come portati via si rimane*). Così l'alba, pervasa da una fortissima tensione di senso, si è aperta però ad una vanità dei significati ultimi.

La sottesa ambiguità che è alla base del rapporto tra l'io e la realtà; l'impersonalità che si affaccia nel dominio del soggettivismo lirico, la non univocità dei significati, sono questi gli elementi che sembrano condurci nel discorso a quegli stilemi e motivi tematici che contraddistin-

---

<sup>5</sup>G. UNGARETTI, *op. cit.*, p.45.

sero la stagione ermetica. E se essa interessò l'opera di Ungaretti, quella de *Il sentimento del tempo*, non sembrò però riguardare così direttamente la poesia di Caproni. Caproni ermetico non fu. Tuttavia, anche in un testo lontano da quelle generalità d'espressione, ci pare di ravvisare un'eco di un indirizzo culturale e di un dibattito aperto. La poesia è in effetti sempre una risposta ad un discorso poetico in atto, nella società e nel tempo. Caproni non è un ermetico. Né lo è l'Ungaretti de *L'allegria*. Pure ci sembra preferibile rintracciare in lui quei caratteri della poesia ermetica proprio perché possiamo dall'esterno comprenderli più a fondo. L'ermetismo ci appare nelle sue valenze più riconoscibili quando supera i limiti del suo ambito, quando, apparendo nell'opera di autori estranei come sporadica traccia indiziaria della sua presenza, si rende in effetti riconoscibile come voce di un'epoca. Ecco che il tema dell'alba è divenuto uno strumento di interrogazione del testo poetico, in una fase cruciale della sua ridefinizione, nel periodo che segue il magistero dei grandi di inizio secolo, Pascoli e D'Annunzio.

Ebbene, Giacomo Debenedetti, uno dei più importanti critici letterari del Novecento, così scrive, in *La poesia italiana del Novecento* del 1974, in un saggio sull'Ungaretti ermetico del *Sentimento del tempo*, opera che comprende i testi ungarettiani scritti tra il '19 e il '35:

È caratteristico che, in uno scritto del '57 sulla propria poesia, Ungaretti adoperi la parola anonimìa, invece che quella di universalità, per dire che la poesia non è estranea a nessun essere umano. Che sottointende, ancora una volta, sia pur in modo più meno inconscio, come il massimo di generalità è ciò che non ha più nome, come l'appartenenza a tutti coincide con l'appartenenza a un anonimo nessuno con la scomparsa dell'io empirico, personale, biografico. Anonimìa del poeta che coinvolge dunque, se la poesia deve giungere a tutti, una situazione analoga del lettore, una anonimìa del lettore, una scomparsa dell'io empirico, personale, biografico del lettore.

Consideriamo che quanto diciamo della poesia ha toccato nel frattempo il romanzo, dove già hanno fatto la loro comparsa personaggi estraniati, interiormente scissi e sempre più animati introspezzivamente dall'esigenza di dare un volto certo alla loro identità.

Ma come spiegare, nella poesia, queste interferenze dell'anonimia nelle più stabili radici dell'io? Dobbiamo aggiungere che l'anonimia non è una condizione del tutto estranea alla poesia. La poesia nasce anonima. Nasce anonima e così si diffonde. Pensiamo alla questione omerica, all'epica medievale, ai cantari cavallereschi. Ma, a ben guardare, l'anonimia interessava la sua primogenitura, la voce dell'autore, non già la dimensione dell'identità dell'uomo, che anzi era certa e sostanziale. Nella poesia che nasce nel periodo compreso tra le due guerre mondiali, nel Novecento, l'anonimia di cui parliamo investe il piano del soggetto lirico, di quella figura umana presente all'interno dei versi alla cui vicenda il lettore assiste, si sensibilizza, si affida. Nella cui vicenda egli stesso si scopre.

Insomma, la poesia traccia inevitabilmente, in ogni tempo, una linea del destino dell'uomo, sia esso intimo, privato e non partecipato, sia esso comune, riconducibile alla statura dell'Uomo, universale.

Nella poesia ottocentesca, ma anche in molta poesia novecentesca che ora non rientra pienamente nella dirittura della nostra analisi, questa linea del destino tende a coincidere con la vicenda biografica dell'autore, con la linea tracciata dalla sua stringente ed esclusiva vicenda privata. Quando leggiamo, ad esempio, *La sera del dì di festa* di Giacomo Leopardi, non esitiamo a riconoscere, nel recinto dei versi e nel loro orizzonte di senso, il consumarsi di una vicenda privata, dolorosamente solitaria, unica e, in quanto tale, per contrasto o per analogia, rapportabile all'esistenza di tutti. Ecco, la lirica leopardiana, non può prescindere da un senso di stretta e diretta reciprocità tra l'io biografico e l'io lirico, tra la dimensione storico-esperienziale e quella metastorica dell'uomo, tra vicenda intima e circostanziale e prospettiva universale, tra quei termini insomma, per usare un'efficace sintesi di Giacomo Debenedetti, che prima abbiamo posto a capo dell'intera questione: tra la linea biografica e la linea del destino. Nella poesia novecentesca, quella che culmina negli esiti espressivi dell'Ermetismo, le due linee sembrano invece spezzate, non sovrapposte, né apparentemente convergenti. Questo è un tratto distintivo di questa poesia. L'Ermetismo ruota intorno al perno dell'anonimia dell'io lirico, del soggetto poetico. E le soluzioni espressive e stilistiche sono effetto di questo elemento cardinale che riguarda le ra-

gioni e lo statuto della poesia. In fondo, i mutamenti degli stili poetici assecondano di necessità l'insorgenza di temi e nuovi contenuti. E debole è quella rivoluzione culturale che si basa più sulla ricerca di un nuovo linguaggio che sulla preminenza delle idee.

Prendiamo allora in esame quei testi che possono meglio approfondire e comprovare quanto qui abbiamo preliminarmente indicato. Volgiamo con più attenzione lo sguardo alla poesia di Ungaretti, alle albe di un Ungaretti più maturo, pienamente ermetico, quello del *Sentimento del tempo* del 1933.

È proprio il critico Giacomo Debenedetti a mostrarci un illustre esempio, nel suo saggio sull'ermetismo di Ungaretti contenuto nel volume *Poesia italiana del Novecento*.

*Lago luna alba notte:*

*Gracili, arbusti,  
ciglia di celato bisbiglio...*

*Impallidito livore rovina...*

*Un uomo, solo, passa  
col suo sgomento muto...*

*Conca lucente,  
trasporti alla foce del sole!*

*Torni ricolma di riflessi, anima,  
e ritrovi ridente  
l'oscuro...*

*Tempo, fuggitivo tremito...<sup>6</sup>*

Sembra un arbitrario aggregato di momenti, ma in realtà in essi si consuma, in un ordine di cronaca lirica, l'esperienza del tempo, il suo sentimento, appunto.

---

<sup>6</sup>G. UNGARETTI, *Sentimento del tempo*, op. cit., p. 115.

Nessuna strofa sarebbe comprensibile, se non ci fosse nel titolo una definizione ostensiva, l'attribuzione di un nome distinto a ciascuno degli enti, se non ci fosse cioè una nomenclatura di quanto poi in frammenti lirici viene espresso. Il testo, nelle sue singole componenti, sembra caratterizzarsi per una non obbligatorietà dei significati. Le metafore sono così aperte e assolute che possono essere comprese solo presuntivamente. Chiamiamo assolute quelle metafore che, facendo a meno di ogni esplicito riferimento con il rappresentato, lo evocano in qualità di equivalenza sostitutiva. Per esempio, celato bisbiglio come lago; la metafora relativa mantiene per converso un punto di contatto con il rappresentato: gracili arbusti, simili a ciglia. Scrive Debenedetti:

Solo quando sappiamo che si tratta di un lago, riusciamo alla lettura, cioè a reperire il rapporto tra il segno e la cosa rappresentata; a capire insomma che una gracile siepe orla come un ciglio, quello che nella metafora visiva si chiama occhio del lago, una pupilla d'acque. Ma invece che la solita metafora visiva, il poeta ne ha adoperata una uditiva; invece che l'occhio, che la luce delle acque, ne ha colto lo sciacquio, il sommesso rumore, di cui l'origine è nascosta dalla siepe di arbusti. Se non fossimo avvertiti che siamo davanti a un lago, potremmo anche pensare legittimamente che quegli arbusti nascondano un segreto, sussurrato colloquio [...].<sup>7</sup>

Insomma, i gracili arbusti e gli altri elementi del testo si prestano ad equivoci. Appaiono, hanno intrinsecamente una forza di apparizione, e si manifestano senza un rapporto con un prima e con un poi, con soppressione di legami logici e articolazioni.

Seguendo questo tracciato di segni, dilatati nella pagina bianca quasi fossero simboli visivi, quasi fossero cioè degli ideogrammi, il poeta si è mantenuto anonimo, quasi un informatore neutro.

Cerchiamo di ricostruire il senso: i gracili arbusti rappresenterebbero una siepe di flessuosi arbusti che velano, celano, come fossero le ciglia di un occhio verecondo, uno specchio d'acqua sommessamente mormorante. Gli arbusti gracili, per via analogica, velano dunque un occhio di

---

<sup>7</sup>G. DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, 1993, p. 70.

lago. Ma all'improvviso, né potremmo capirlo se non ricorressimo alla didascalia del titolo, un impallidito livore rovina, cioè una pallida luna, con ostile intromissione, per livida insinuazione di luce, incolpa quel lago di un non precisato misfatto. L'enigma non può risolversi, perché il neutro osservatore riduce gli eventi a lirico e stilizzato compendio, in elaboratissima sintesi. Come i segni delle pitture rupestri, anche questi versi sottraggono alla vista tutti gli elementi di contesto, la storia che tra l'una e altra sequenza deve pur scorrere unitariamente. Così non possiamo comprendere le ragioni, le cause di un dramma che pur si è consumato. Il livore, lo si voglia o no, ha sgranato quell'occhio di lago. E di questo è prova, se vogliamo, lo sgomento di quell'uomo che passa, muto, senza che di lui traspaia un solo indizio di identità. Al punto più estremo, possiamo dire, l'universalità della vicenda, di un dramma che forse riguarda l'esistenza nel suo significato più ampio e comune, si è tramutata in anonimìa. Proprio mentre l'alba sta per sorgere. Sull'oscuro misfatto del lago, sul muto sgomento dell'uomo, si apre una conca di luce che trasporta alla foce del sole. Sul male accaduto cresce l'alba. Ma è un'alba che si rivela in due dimensioni distinte. L'una terrena, una conca di luce che abbraccia su più estese distanze il lago e le avvallate campagne circostanti; l'altra celeste, pura, che porta alla foce del sole, in quei precordi di cielo che si fanno iridescenti.

Il duplice inverarsi dell'alba ci riporta ad un passo del *Convivio*, nel quale, con riferimento al sole, inteso come principio fontale, Dante ci dice che il sole fisico riduce le cose a sua similitudine di lume, come il sole intellegibile, Dio, riduce gli uomini a sua similitudine di bene, per quanto è possibile a Lui assomigliare.<sup>8</sup> Ecco, questa distinzione, tra una luce aurorale sensualmente e sensitivamente esperita e una luce vissuta intellettivamente, attraversa tutta l'opera di Ungaretti, trovando la massima concentrazione nelle opere poetiche che vanno dal *Sentimento del Tempo* alla *Terra Promessa*, dagli anni '20 ai '50.

---

<sup>8</sup> *Onde vedemo lo sole che, discendendo lo raggio suo qua giù, reduce le cose a sua similitudine di lume, quanto esse per loro disposizione possono da la [sua] virtude lume ricevere. Così dico che Dio questo amore a sua similitudine reduce, quanto esso è possibile a lui assomigliarsi.* DANTE, *Convivio*, III, XIV.



Ma, seguendo il tema dell'alba nel *Sentimento del tempo*, possiamo cogliere un importante sviluppo del pensiero ungarettiano intorno al tema della verità cercata e persa, così come ci appariva dall'analisi della poesia del 1916, *Nostalgia*, testo centrale de *L'Allegria*.

Ma prima vale la pena rimarcare come Ungaretti si esprime, nel 1964, in occasione di alcune lezioni tenute alla Columbia University, discutendo i temi della propria opera poetica:

Se prendete il *Sentimento del Tempo*, vi trovate tre temi principali [...]: il tema dell'aurora – un'aurora non edenica, non di perfetta felicità, in qualche modo contaminata dalla storia; il tema del desiderio a un ritorno dello stato edenico; il tema della morte, del nulla.<sup>9</sup>

L'alba nel *Sentimento del tempo* è un'eco di una conoscenza lontana, è immagine di un'antica purezza, «uno stato incontaminato della natura» come scrive lo stesso poeta nelle Lezioni americane – «si allontana sempre più da noi. Insomma, come diceva Platone, noi non conosciamo le idee, noi abbiamo reminiscenze, ricordi, echi di idee»<sup>10</sup>. Per questo, sostiene Ungaretti, l'immagine dell'Aurora non è altro che eco di una prima immagine non scomparsa dall'universo.

«Solamente» – ci dice – «la prima immagine non ci giunge se non come un'eco, se non come la reminiscenza di un'idea perfetta. C'è dunque un'aurora perfetta, e c'è un'aurora imperfetta che è quella che conosciamo. Noi tendiamo però con tutte le nostre forze a conoscere la prima immagine nella sua perfezione, malgrado l'ostacolo dei 'muri' [...] che ci escludono sempre più dalla 'prima immagine'. Succede infatti che per illuminazione, per lampi, si riesca a rompere questa infinità di muri, e che in qualche senso si abbia non soltanto l'eco dell'idea, ma si conosca l'idea stessa»<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> G. UNGARETTI, *Note a La terra promessa, Seconda Lezione* alla Columbia University del 1964, *op. cit.*, p.551.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 561.

<sup>11</sup> *Ivi*.

Possiamo comprendere, alla luce di questa lettura, la centralità del tema dell'alba nella poesia di Ungaretti. Ma il piano delle rappresentazioni aurorali adesso si complica. Eravamo rimasti ad una descrizione bidimensionale. L'immagine sensuale e terrena, la conca di luce, era richiamo dell'aurora celeste, di un'infanzia del cielo che si può cogliere intellettivamente. Ora le due dimensioni rinviano ad una terza. L'alba celeste, l'alba del cielo, rimanda a sua volta a quella che Ungaretti definisce una prima immagine, ad una reminiscenza di alba assoluta, di cui la poesia, non può che essere privilegiata investigazione. Così la poesia *Eco*, del 1927:

*Scalza varcando da sabbie lunari,  
Aurora, amore festoso, d'un'eco  
popoli l'esule universo e lasci  
nella carne dei giorni,  
perenne scia, una piaga velata.*<sup>12</sup>

Aurora, nella sua muliebre personificazione, è aurora d'un'eco, che popola un universo esule, che da lei si allontana in un esilio inesorabile.

Tre movimenti qui si affacciano nel breve canto: il moto d'esilio, che è l'esilio della Storia dell'uomo. Ungaretti stesso visse la sua vicenda esistenziale come pellegrinaggio, esilio dalla verità e dalle terre d'infanzia, adombrando nella sua stessa dimensione biografica il destino di trasmissione dei popoli biblici; il moto dell'alba celeste, di un'alba mitologica che varca scalza le sabbie lunari; il movimento sotteso e impercettibile dell'alba assoluta, trascendente, pura e d'*oltrecielo*, se così si può dire. Una perenne scia, una piaga velata che scorre nella memoria e nei sensi, nella carne dei giorni.

Le varie declinazioni del tema dell'alba diventano il *discrimen* essenziale per addentrarci e comprendere la poesia di Ungaretti, consentono di trovare l'intima causa della sua cifra poetica, la formula che ne semplifica l'alfabeto. Basta prendere a caso tra le altre divagazioni sul tema. Scrive in un periodo più tardo, nel 1961:

<sup>12</sup>G. UNGARETTI, *Sentimento del tempo*, op.cit. p.137.

*Se unico subitaneo l'urlo squarcia  
l'alba, riapparso il nostro specchio solito,  
sarà perché del vivere trascorse  
un'altra notte all'uomo  
che d'ignorarlo supplica  
mentre l'addenta di saperlo l'ansia?*<sup>13</sup>

Qual è il piano di senso cui allude il poeta? Il grido dell'uomo all'alba, davanti al consueto specchio del mondo, non è simbolo di una lacerazione che si compie nella coscienza, per effetto di due tensioni opposte, per l'ansia di sapere e il desiderio di ignorare, per il dolore che provoca quella piaga velata della verità nella carne dei giorni? Insomma l'uomo sente l'ansia della verità, mentre supplica di incamminarsi cieco nello specchio dei giorni, nelle strade della storia. La vita, la storia dell'uomo, è segnata da una perdita di quell'innocenza che l'alba assoluta rappresenta quasi come inattingibile specchio. Tutta l'esistenza si dipana allora come un riflesso. E anche l'alba di ogni giorno non può non essere che allegorica rappresentazione di un'alba primigenia, rito quotidiano del trascorrimento dell'eterno nel piano umano del tempo. La dimensione reale dell'alba, il piano trascendente della prima immagine, quello immanente della storia trovano ripetutamente nei versi ungarettiani una loro figurazione. Così è pure in *Nascita d'Aurora*, del *Sentimento del tempo*:

*Nel suo docile manto e nell'aureola  
dal seno, fuggitiva,  
deridendo, e pare inviti,  
un fiore di pallida brace  
si toglie e getta, la nubile notte.  
È l'ora che disgiunge il primo chiaro  
dall'ultimo tremore.  
Del cielo all'orlo, il gorgo livida apre.*

*Con dita smeraldine  
ambigui moti tessono*

---

<sup>13</sup> G. UNGARETTI, *Apocalissi*, op.cit., p. 289.

*un lino.  
E d'oro le ombre, tacitando alacri,  
inconsapevoli sospiri,  
i solchi mutano in labili rivi.<sup>14</sup>*

Verrebbe da notare che la parte centrale del componimento, *È l'ora che disgiunge il primo chiaro/ dall'ultimo tremore.// Del cielo all'orlo, il gorgo livida apre*, è l'unica parte in cui la rappresentazione coglie l'alba come fenomeno di concreta apparizione. Le altre parti si innestano nell'immagine come trasfigurazioni allegoriche. Così, se nella prima parte la personificazione della nubile notte, fuggitiva e presaga, matura in una pallida brace d'alba, nella parte finale una luce già smeraldina si espande, quasi con le filature di un tessuto. Ci troviamo in definitiva in una dimensione che supera l'umano, che ne è causa, ma a cui l'umano partecipa, dal momento che queste figurazioni sono rappresentate attraverso delle personificazioni di deità, come la notte, l'aurora, la storia. Prima che giungesse alla sua struttura definitiva, il testo contemplava infatti la presenza di Clio, musa della storia e voce alla quale venivano attribuite le ultime due strofe<sup>15</sup>. Allegoricamente, dunque, la storia dell'uomo comincia dal nulla della notte, si determina, dal nulla, nel suo tessuto segreto. E il testo si chiude con l'immagine dell'acqua, i labili rivi, che sembrano in Ungaretti testimoniare in modo ricorrente il passaggio del tempo, come abbiamo visto del resto nella poesia *Nostalgia*.

Dunque, per riassumere, la rappresentazione dell'alba terrena, nell'ora che disgiunge il primo chiaro dall'ultimo tremore del buio, è collocata tra due momenti di forte valenza allegorica: il secondo, che rappresenta il corso della storia e del tempo, e il primo, che rappresenta il momento assoluto, non altrimenti riproducibile se non nella rappresentazione di una deità, di una personificazione, di un costrutto mitologico. Il mito, nell'Ungaretti del *Sentimento del tempo*, riproduce in figurazione fan-

<sup>14</sup> G. UNGARETTI, *Sentimento del tempo*, op. cit. p. 121.

<sup>15</sup> È interessante constatare che, in alcune varianti, come ad esempio ne *La fiera letteraria* il 16 ottobre 1927, il testo si sviluppava in forma dialogica, attraverso le voci di Clio e del coro.

tastica ciò che non può essere detto, ciò che, come l'alba assoluta, prima immagine di ogni altra alba, resta ineffabile.

Ora, il linguaggio allegorico ungarettiano è una cifra stilistica insolita nel panorama della poesia novecentesca. Non che, nel Novecento, l'allegoria non sia presente. La poesia ermetica, del resto, non ne fa a meno, in quanto implica, abbiamo visto, un approccio ermeneutico, interpretativo col testo. Forse, se vogliamo però indicare una sostanziale differenza tra l'allegoria della poesia antica e quella della poesia moderna, possiamo dire che la prima, un po' come accade in certe parti del *Sentimento del tempo*, fa richiamo ad una tradizione di immagini e costrutti di ascendenza biblica o mitologica, perché in essi trova quella sostanza che deve preservare nell'arte; l'allegoria moderna tende invece a nuovi schemi, a soluzioni nuove che tendono più a fondare che a richiamare immagini mitologiche. Un'allegoria che nasce da una nuova intenzione mitopoietica, che è propria di quella facoltà della parola di inventare, di statuire immagini poetiche. La natura di queste nuove immagini è spesso caratterizzata da negatività, da forza destrutturante. Sembra di cogliere, al di sotto di un *cogito* riflesso, che si articola nel linguaggio razionale, un *cogito* tacito, silenzioso, preverbale, autonomamente dotato di una capacità simbolico-espressiva. Il verso della poesia novecentesca sarebbe prova di una plurima valenza di significati. Alcuni consapevoli e intenzionali, altri, come pensa C.G. Jung<sup>16</sup>, che sarebbero manifestazione di un subcosciente sovrapersonale, di una fantasia creatrice che rivela il mondo ignoto e numinoso dei suoi contenuti primigeni, dei suoi archetipi. Questo ci lascia intendere che il linguaggio della poesia del No-

---

<sup>16</sup> Jung distingue due differenti tipi di opere d'arte: quelle caratterizzate dalle intenzioni dirette e dalle finalità coscienti dell'autore, e quelle in cui il processo creativo sembra invece risultare autonomo e indipendente dal soggetto. Nelle prime la forza creatrice è rappresentata dalla volontà soggettiva dell'autore; nelle seconde, invece, si presenta come una forza estranea e dominante, altra, non legata al completo controllo del soggetto. A questo secondo tipo di opere va l'interesse di Jung: esse esprimono infatti un'alterità radicale rispetto alla vita cosciente dell'individuo e sono dotate di una valenza simbolica che le lega a quel patrimonio di immagini primordiali, di archetipi, di simboli mitici che formano l'«incoscienza collettiva». C.G. JUNG, *Psicologia dell'inconscio*, trad. it. di S. Dainoff, in *Opere*, vol. X, Torino, 1985.

vecento non è solo radicamento, ma anche profondo spaesamento, non solo vicinanza, ma anche lontananza, non solo familiare, ma anche estraneo, radicale alterità. Prendiamo un altro testo di Caproni. Anche questo, come l'altro, si intitola *Alba* e apre la raccolta *Il Passaggio di Enea*.

*Amore mio, nei vapori di un bar  
all'alba, amore mio che inverno  
lungo e che brivido attenderti! Qua  
dove il marmo nel sangue è gelo, e sa  
di rinfresco anche l'occhio, ora nell'ermo  
rumore oltre la brina io quale tram,  
odo, che apre e richiude in eterno  
le deserte sue porte?... Amore, io ho fermo  
il polso: e se il bicchiere entro il fragore  
sottile ha un tremittio tra i denti, è forse  
di tali ruote un'eco. Ma tu, amore,  
non dirmi, ora che in vece tua già il sole  
sgorga, non dirmi che da quelle porte  
qui, col tuo passo, già attendo la morte.<sup>17</sup>*

La prima alba di Caproni, quella di *Come un'allegoria*, raccontava della vita come fosse il proscenio di una mancato evento, come asciutta descrizione del vuoto incantesimo di un'alba.

Ora quale spaesamento, quale lontananze attraversano l'alba de *Il passaggio di Enea*? Qui l'alba è un'immagine in bilico tra l'essere delle cose e il nulla. E il testo è una delle prove più chiare della dubbiosità e della mancanza di radicamento che pervadono il sentire poetico. Proprio al centro del sonetto, dopo rabbrivite impressioni di un'alba invernale, ci imbattiamo in una domanda di sbigottita introspezione, di istantanea analisi di un fatto della coscienza: *ora nell'ermo/ rumore oltre la brina io quale tram/ odo, che apre e richiude in eterno/ le deserte sue porte?* La certezza dell'esperienza si tramuta in interrogazione, in dubbio, in pensiero inquisitivo.

---

<sup>17</sup>G. CAPRONI, *Il passaggio di Enea*, op. cit. p. 111.

Ma, leggendo meglio: ora un tram che stride sulla brina apre e richiude in eterno le porte. Perché in eterno? Il rumore di un istante che fa di gelo un'alba di brividi e vapori si tramuta in immagine di una durata senza fine. L'eco di quel rumore, vuole dirci il poeta, perdura oltre il limite fenomenico dell'accadere. Si dilata in un eterno presente, oltre i limiti fenomenici dell'ascolto.

Nella sua prima opera, del 1889, Henri Bergson distingue due ordini di realtà: uno, omogeneo, caratterizzato dal dominio della dimensione spaziale, dalla quantità e dalla molteplicità; l'altro, eterogeneo, caratterizzato dall'esperienza del tempo come durata, dalla percezione della qualità e della indeterminazione numerica. Il primo ordine è connesso con l'estensione e l'esteriorità, il secondo con l'intensità e l'interiorità<sup>18</sup>. Ci muoviamo nel primo ordine, quando siamo mossi dagli interessi della vita quotidiana; il secondo ordine invece è quello dei sentimenti profondi, che coinvolgono gli strati profondi della coscienza. Ecco, il tram di quell'alba si lascia inghiottire nella durata illimitata degli eventi interiori. L'alba appare come un momento rivelatorio, come momento in cui l'ordine omogeneo, seguendo Bergson, quello della realtà spaziale, dell'ordinaria quantità e molteplicità delle cose, lascia spazio all'ordine eterogeneo degli strati profondi della coscienza, dell'intensità e dell'interiorità del sentire.

Le porte che si aprono e si chiudono diventano così segnali di un'esperienza di sradicamento, di partenza, di perdita dell'amore, di arrivo, di morte.

Vengono in mente altre immagini consimili, versi celebri, immagini di porte dischiuse, come quelle del Pascoli ne *L'assiuolo*: *Sonavano le cavallette/ finissimi sistri d'argento/, tintinni a invisibili porte/ che forse non s'aprono più/. E c'era quel pianto di morte/, chiù. O i versi di Montale, in *Corno inglese*: *Il vento che stasera suona attento/-ricorda un forte scotere di lame-/ gli strumenti dei fitti alberi e spazza/ l'orizzonte di rame/ dove strisce di luce si protendono/ come aquiloni al cielo che rimbomba/ (Nuvole in viaggio, chiari/ reami di lassù! D'alti Eldo-**

---

<sup>18</sup> H.BERGSON, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, trad. it. di F. Sossi, in *Opere 1889-1896*, Milano, 1965.

*radi/ malchiuse porte!*). Ecco, le porte nella poesia raffigurano una soluzione estrema, di una morte irrimediabile in Pascoli; di un varco verso beatitudini impossibili in Montale. Insomma, le porte sono accesso e chiusura di quello spazio sacro nel quale la poesia contempla e consuma la propria esperienza lirica.

Così anche in Caproni, le porte che stridono, insieme al tremito tra i denti del bicchiere, diventano segnali precorritori di un'esperienza finale, che culmina nel timore-presagio della morte.

L'alba si è così manifestata come punto di contatto e di reversibilità di vita e di morte. Così come interscambiabili, e ininfluenti rispetto al senso di fine che rappresentano, sono l'aprirsi delle porte e il loro chiudersi?

Questo senso di totale sradicamento e di vuoto, legato all'alba, si ripete in più parti nell'opera di Caproni e in tempi tra loro assai distanti. Leggiamo in una delle ultime opere di Caproni, nella parte finale di *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*. La Moglia è una località alpina della Val Trebbia, nella terra ligure, dove Caproni inscena figurativamente questa missione della ricerca di senso in sentieri costeggiati dal vuoto.

*E solo  
quando sarò così solo  
da non aver più nemmeno  
me stesso per compagnia,  
allora prenderò anch'io la mia  
decisione.*

*Staccherò  
dal muro la lanterna  
un'alba, e dirò addio  
al vuoto.*

*A passo a passo  
scenderò nel vallone.*

*Ma anche allora, in nome  
di che, e dove  
troverò un senso (che altri,*



*pare, non han trovato),  
lasciato questo mio sasso?*<sup>19</sup>

È l'alba che separa, nella sua sottile lama di trasparenze, la vita dalla non vita, dal vuoto, dal nulla. L'ora dell'alba è attraversata da ricordi profondi, dalle plaghe di cielo sconfinato come i sogni, dalle ombre fredde della coscienza che si dileguano; è l'ora delle fucilazioni dei condannati a morte, degli occhi bendati, del primo ed ultimo sapore della vita. È in questo momento, senza prudenza e consiglio, senza se stessi, che si scenderà nel vallone.

È un'alba della terra in Caproni, la stessa alba della storia, e poi celeste e assoluta di Ungaretti. È una strada pervia in cui si scende una volta per sempre, senza ritorno. O forse ogni giorno, negli irreali turni della vita. Per riandare *in un'aria di vetro*, con il vuoto dietro e un terrore di ubriaco.

### *1.2 Il vuoto aurorale e le ragioni dell'io*

Ora, sia che l'alba appaia come il punto di attrito tra un tempo eterno e la storia, sia che essa rappresenti la linea di confine tra la vita e la morte, essa sempre richiama nei versi un'alterità radicale, la polarità dell'estraneo. Ma quell'apertura sul vuoto, che si frappone tra la notte e il giorno, si rivela apertura alla circostanza dell'*alterità* con cui la condizione umana fonda la sua prima relazione. Il poeta opera in questo senso un riscatto, scopre nei versi tutto ciò che precede la lucida vita della coscienza, ciò che appare ignoto al soggetto e riluttante al suo principio di identità, la molteplicità, la frammentarietà, l'estraneo. La sua prossimità al nulla diviene così la premessa stessa della poesia. Se il pensiero della filosofia moderna riconosce infatti nel soggetto il punto di partenza e il fondamento di ogni filosofare, alla poesia, d'altro canto, sembra affidato il compito di mettere in dubbio ed annullare l'identità del soggetto, di discendere anzi ad un 'grado zero', ad un vuoto originario che si rivela condizione di purezza e di autenticità, libertà dell'io nel suo 'non essere ancora'.

<sup>19</sup> G. CAPRONI, *Il muro della terra*, op. cit., p. 351-352.

In questo senso il pensiero poetico sembra poter conferire una valenza positiva alla stessa idea del nulla, non inteso come arido assoluto o ultimo approdo della ragione. Il nulla della poesia dell'alba è infatti percepito come un vuoto generativo, che garantisce l'apertura, la rivelazione di ciò che altrimenti rimarrebbe nascosto ed escluso. Dal nulla si proclama l'*incipit* di un'azione creatrice che, attraverso la spersonalizzazione dell'io, attraverso un'unione di orizzonti dell'io e della realtà, del vedente e del visibile, permette al poeta di pensare la totalità, l'assoluto da cui sfila le frange della propria storia<sup>20</sup>.

Il vuoto aurorale si rivela per questo un centro d'attrazione, intorno al quale la vicenda della poesia si lega inestricabilmente alla prospettiva dell'uomo, proprio perché il verso e la vita si incontrano e si legano in un punto aurorale che precede ogni determinazione, ogni domanda, ogni sentimento di pienezza o di mancanza.

Ora, nella poesia novecentesca che abbiamo preso in esame, questo vuoto, l'incerta linea di confine tra l'io e il mondo esterno, tra il tempo assoluto e la storia, costituisce un luogo non soltanto di libertà, ma anche, simultaneamente, di necessità e costrizione.

Se da un lato, infatti, come detto, il vuoto dell'alba coincide con l'aurora della poesia, se esso costituisce il luogo di contatto tra l'anima e le cose, lo spazio della loro libera relazione; dall'altro, al contempo, esso costituisce altresì un luogo di mere possibilità che non si lasciano ridurre ad attualità, che non possono incarnarsi in una vita determinata. Essa, la vita, si determina anzi solo al prezzo di una rinuncia a quella libertà,

---

<sup>20</sup> L'idea di un *nulla* generativo di poesia è un tema-chiave del *Canzoniere apocrifo* di Antonio Machado. In *La metafisica di Juan de Mairena*, Machado spiega, per bocca del suo apocrifo che il problema metafisico non è rintracciabile in quel che appare – la realtà identificata con l'essere – ma in ciò che non appare, il *nulla*, [*la nada*]. Infatti, se la realtà è, per Machado, “somma delle apparizioni dell'essere”, pertanto sottomessa al fluire temporale, il *nulla* rappresenta il dato immutabile, che resiste al di sotto delle modificazioni del reale: “Chi pensa all'essere puro, all'essere così com'è, pensa al puro nulla”. Il pensiero creativo nasce così proprio dalla percezione del non-essere, che Machado fa corrispondere al *nulla*: il *nulla*, nella sua visione teologica, si presenta come “dono divino” che permette all'uomo di pensare la “totalità” attraverso la rivelazione del non-essere. È l'esperienza stessa dell'assenza che porta a superare la limitazione dell'essere. Cfr. A. MACHADO, *La metafisica di Juan de Mairena, Da un Canzoniere apocrifo*, Milano, 2010, pp. 595-611.

solo nella consapevolezza di un sentimento di mancanza, di una non sufficienza ad essere. E tale insufficienza, se costituisce il pregiudizio di un io che si determina, che risale il crinale della sua storia, parimenti pervade la poesia che si fa testimonianza di questa consapevolezza.

Accade allora che l'esperienza della scrittura poetica porti con sé l'istintivo rimpianto per quell'allontanamento dal suo centro ispirativo, dalla sua ragione aurorale, per così dire; che sia cioè il canto di un distacco, la testimonianza lirica di un'impossibilità della poesia. Per questo, l'esperienza della scrittura poetica porta con sé, inevitabilmente, l'intima negazione della poesia stessa, e la vana tensione verso il suo centro perduto. La poesia, che nasce nell'estraneo, muore nelle mani del poeta, che ne afferra il vuoto simulacro, come forse Orfeo, nella vasta simbologia del suo mito, fa con le ombre che rapiscono l'amata<sup>21</sup>.

Non così solitamente, come nel caso della poesia sull'alba, la scrittura poetica lascia scorgere in chiaro la crisalide del suo vuoto aurorale, nonché il trapasso nei limiti e nelle circostanze storiche dell'io. Accade, il più delle volte, che il momento aurorale, "il dono divino", come direbbe Machado, si eclissi, che i versi manifestino soltanto il declivio di un pensiero, di un ragionamento sulla circostanza dell'io. In questi casi, se la poesia sembra per un verso interdire la voce dell'estraneo, dall'altro essa sembra comprenderlo in forme più mediate, per intrinseci richiami.

Ne è prova il *Pianissimo* di Sbarbaro, del 1914. Proprio nei suoi versi possiamo riconoscere alcuni aspetti di questa mediazione che contempera l'alterità del mondo e le ragioni presenti dell'io, la percezione della realtà e la sua assimilazione nella dimensione del vissuto. La necessaria relazione tra questi elementi si pone talvolta in termini di difformità, ed è forse la sproporzione che deriva dalla loro aderenza a motivare un possibile ragionamento sulla loro reciprocità.

---

<sup>21</sup> "dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras/ commixtus tenues, fugit diversa, neque illum,/ prensantem nequiquam umbras et multa volentem/ dicere, praeterea vidit, nec portitor Orci/ amplius obiectam passus transire paludem". VIRGILIO, *Georgiche*, IV, vv. 499-503.

È possibile individuare, nel paesaggio sbarbariano, ad esempio, una sorta di prima immagine, che la più fitta realtà esistenziale pone in rapporto d'interdipendenza con altri composti visivi e psicologici. Si segua ad esempio l'immagine di questo brevissimo scorcio di paesaggio notturno:

*Mi desto dal penoso sonno solo  
nel cuore della notte.  
Tace intorno  
la casa come vuota e laggiù brilla  
silenzioso coi suoi lumi un porto.*

Il porto coi suoi lumi. Sono questi gli elementi di una realtà distante che si pone in rapporto di contrasto con la stretta vicinanza della pena, su cui l'io ragiona, nella quale si rispecchia. La percezione delle cose lontane dilata le ragioni dell'interiorità, le estende a spazi remoti, per ascoltarne l'eco. E qui, come in altri casi, quella prima immagine si scompone all'urto della coscienza che la indaga:

*Ma sì freddi e remoti son quei lumi  
e sì alto il silenzio nella casa  
che mi levo sui gomiti in ascolto.  
Improvviso terrore mi sospende  
il fiato e allarga nella notte gli occhi:  
separata dal resto della casa  
separata dal resto della terra  
è la mia vita ed io son solo al mondo <sup>22</sup>.*

La realtà lontana ed estranea si riduce a scena, a stilizzata immagine del mondo. Eppure, proprio i lumi lontani del porto rivelano all'io la loro freddezza, conclamano da un'imprecisata lontananza la separazione dell'io dalla sua casa, l'inesorabile distanza dalla sua terra, la sua piena estraneità, nella notte profonda che l'avvolge. I lumi lontani propagano così lunghezze crescenti di solitudine, i cui confini si iscrivono, per gradi di pena e di inquietudine, nei limiti della casa, della terra, del mondo.

<sup>22</sup> C. SBARBARO, *Pianissimo*, in *L'opera in versi e in prosa*, Milano, 1985, p. 23.

E, benché la circostanza dell'alterità resti sullo sfondo, circoscritta all'interno di un'ampia affabulazione dell'io, nondimeno essa costituisce il termine di confronto attraverso il quale la vicenda dell'io si determina, si sviluppa nel suo movimento di pensiero, recupera le sue circostanze biografiche e storiche.

*Lacrime, sotto sguardi curiosi  
non mi scoppiate a un tratto mentre parlo  
di vane cose (mi sovviene a un tratto  
del mio cammino sotto cieli bui,  
non avendo una mano che m'incuori;  
e l'inutilità di ciò che dico  
di ciò che faccio mi fa grave il cuore)*<sup>23</sup>.

Anche in questo caso la coscienza di una condizione di dolore si afferma attraverso l'improvviso ricordo di un elemento di straniamento, i *cieli bui* che accompagnano un cammino di solitudine. Ma si tratta, a ben vedere, di cieli scenici, che scorrono invariabilmente, senza forma o direzione, con un carico di tenebra che è tutt'uno con il loro peso di senso. Ogni aspetto del frammentario e del molteplice della realtà, ogni improvviso accadimento di fatti che esulino dalla circospezione dell'io sembra ridursi a forma vaga, assorbito in verità da una ragione poetica che ne svela l'azione e l'influenza soltanto entro il confine in cui hanno luogo gli intimi fatti della vita umana. Non si tratta, per Sbarbaro, di rappresentare una fenomenologia dell'estraneo, di vedere le cose nel loro punto di contatto con l'io, ma di costeggiarle, riassumendo la loro figurazione in un recinto di accadimenti interiori, dove le cose stesse cessano di essere mere circostanze e permangono cristallizzate, come episodi in forma di pensieri, occasioni necessarie. Ma la poesia che nasce da questa consapevole omissione del suo vuoto originario assume presto, e come un dato certo, il carattere necessario e vincolante della realtà esterna, la costrizione del sentiero della vita che in essa si incide. E si fa per questo ancor più tragica, perché sottrae alla realtà ogni margine di

---

<sup>23</sup> C. SBARBARO, *op. cit.* p. 34.

assenza, di equivocità, di incertezza delle sue identità. Riassorbita la sua ispirazione aurorale in una drammatizzazione continua del mondo interiore, la poesia non può non protendersi verso una ricerca di significati e valori che costituiscano un centro gravitazionale opposto alla sua radice d'ispirazione. Perduta la nostalgia radicale del vuoto, nonché il legame con quella circostanza dell'*alterità* con cui la poesia è chiamata a fondare la sua relazione, la poesia non può fare a meno di porsi, problematicamente, come ricerca di senso, né può sussistere nel suo squilibrio e nella sua tensione, se non può intravedere, nell'orizzonte dei versi, come elemento di contrasto e di compensazione, un significato morale.

Per questo Sbarbaro trova in sé intime ragioni di dialogo. E costruisce i suoi miti, i personaggi di un dramma d'introspezione, ora il Dolore, ora il Deserto o la Lussuria, intagliandoli e scolpendoli nel grande monolite dell'anima.

Ma proprio a capo della sua intensa confessione, nel testo di apertura di *Pianissimo, Taci anima stanca*, non può esimersi da quella dolorosa avvertenza che si imprime sull'intera raccolta come un'amara epigrafe:

*Perduta ha la sua voce  
la sirena del mondo,  
e il mondo  
è un grande deserto*

Non restano che carte versicolori da affidare alla fanghiglia di un rignagnolo, come scrive di Sbarbaro Montale, ma il mondo è senza voce, né risuona il suo canto di sirena, né l'anima e le cose possono fondere i loro orizzonti.

### *1.3 Lo specchio e il punto di fuga*

Fu proprio Montale ad agitare in certi versi celebri un poderoso succedersi di fatti naturali, di "mere circostanze". Leggiamo uno dei più celebri *Movimenti* degli Ossi di seppia di Montale.

*Il vento che stasera suona attento  
 – ricorda un forte scotere di lame –  
 gli strumenti dei fitti alberi e spazza  
 l'orizzonte di rame  
 dove strisce di luce si protendono  
 come aquiloni al cielo che rimbomba  
 (Nuvole in viaggio, chiari  
 reami di lassù! D'alti Eldoradi  
 malchiuse porte!)  
 e il mare che scaglia a scaglia,  
 livido, muta colore,  
 lancia a terra una tromba  
 di schiume intorte;  
 il vento che nasce e muore  
 nell'ora che lenta s'annerà  
 suonasse te pure stasera  
 scordato strumento,  
 cuore.<sup>24</sup>*

È un unico pensiero, un sospiro teso fino al tardo ottativo “suonasse”, che diventa, se non quello necessario, il predicato logico di un movimento assai dispersivo, dove le cose giungono dal disordine dell'apparenza all'evidenza di una sorta di immagine finale, composta dalla voce del vento e dallo strumento del cuore, vento e cuore che ultimano, in qualità di cardini estremi, le altre opposizioni interne al testo: *l'orizzonte di rame, le strisce di luce, gli aquiloni al cielo* da un lato; *le scaglie del mare, il livido colore, le schiume intorte* dall'altro. Si estende uniformemente, invece, l'effetto delle parole che richiamano una sonorità: *lame-rame, rimbomba-tromba*.

Ma quest'apparire di elementi opposti sembra il frutto di una lunga percezione, di un esteso trascinarsi dello sguardo lungo instabili parvenze, di una natura che si manifesta, che sovrasta chi vede e lo coinvolge in una grandezza d'insieme.

Si direbbe che è proprio al fine di manifestarsi come unicità che questa grandezza giunge a un contrapporsi di dettagli, a un dissidio di fraternità

---

<sup>24</sup> E.MONTALE, *Movimenti, Ossi di seppia, Milano, 2004*, p.13.

dei suoi elementi, rispetto al quale, come elemento di disparità e differenza, l'immagine finale cui si giunge è quella di un cuore che non vibra della sua vita interiore, ma resta contratto strumento che neppure il vento, (eppure potesse) è in grado di far risuonare.

L'immagine del cuore con tutta evidenza si contrappone al febbrile moto degli elementi naturali. È un cuore che si stacca dal cieco accordo che unisce le forze della realtà esterna, non già per mozione interiore, ma perché l'incessante permutare del tutto è scena della sua stasi. O, forse, esso stesso è il vuoto teatro di uno spettacolo inarrestabile, platea muta dinanzi a un lungo susseguirsi di atti unici e tuttavia non definitivi.

Ora, perché tutto questo si compia, perché il cuore si riconosca nella sua immobilità, è necessario che esso si faccia specchio del mondo, che 'prenda a cuore' la scena, che ne faccia parte di sé cogliendola dal suo fondo, dal molteplice e incoerente agitarsi di tutto quel che appartiene e che oltrepassa il campo visivo. Ma, al contempo, è necessario che anche il mondo si faccia sguardo, che veda chi vede, che rovesci sulla percezione diretta la propria riflessa e si dispieghi nella sua reversibilità. I turbini del vento e il loro frastuono sul mare da un lato; il cuore, scordato strumento dall'altro, costituiscono allora i termini a specchio di un esteso campo di visione, in cui soggetto e oggetto, coscienza e mondo, nel compenetrarsi, nel perscrutarsi a fondo vicendevolmente, sembrano rinnegare la loro originaria unità. È anzi l'attenzione minuziosa ad ogni dettaglio il rimando ad un ascetismo di contrasto e di opposizione che, come detto, deve pur trovare il suo punto di appoggio in un principio di intersoggettività, di scambio degli sguardi. A ben vedere, infatti, il manifestarsi del fenomeno appare scandirsi nelle specifiche incidenze delle sue forze, nel rapporto interno degli elementi, nel continuo passaggio dall'intrinseco all'estrinseco delle sue sequenze. Sono intrinseci ad esempio quegli elementi che appartengono strettamente all'accadere del fenomeno, che lo caratterizzano e iscrivono in una sua propria contingenza di spazio e di tempo, *i fitti alberi*, *le strisce di luce*, *le schiume intorte*; estrinseci quelli che invece rimandano più apertamente a campi di significato correlativi, *l'orizzonte di rame*, *gli alti Eldoradi*, *le malchiusse porte*, a possibilità di senso che si so-



vrappongono, quasi fossero epifenomeni della coscienza della visione.

Ma perché dunque queste maglie così strette, perché una rete così fitta, tesa nel gran mare di fatti senza nome? Perché insomma uno sguardo così attento ai *movimenti*, ai disordinati accordi della natura? E, per converso, perché l'immagine in chiusura di un cuore senza più forze, senza accadimenti e prospettive? La rimarчевole sproporzione consente forse di tracciare un altro, nuovo paradigma della fenomenologia dell'estraneo: al cospetto dell'incessante accadere della realtà esterna, l'io si riduce a specchio riflettente, svuotandosi del tutto di sé, delle istanze sempre incombenti che abitano il suo io pre-poetico.

La nudità dello specchio rimanda di fatto a quella condizione di povertà radicale che l'esercizio della poesia comporta, a un'esperienza di marginalità che è condizione del risalto del mondo, della sua trasparente presenza. Solo in questo modo, del resto, sembra possibile stabilire una condizione, come scrive Maria Zambrano, «di quiete limpida, donata», in cui «si forma uno spazio di trasparenza tra lo sguardo e il suo oggetto, tra il contenuto della visione e il vedere».<sup>25</sup>

Questo svuotamento, in quanto tale, è altresì esperienza di un'essenziale e radicale *altrità* dell'io, il quale, libero da ogni presupposto, arriva a riconoscersi come puro schermo, luogo di avvertimento di presenza e assenza, del tutto e del nulla.

Ma lo *scordato strumento cuore* di cui parla Montale, a ben vedere, non coincide in effetti pienamente con questo luogo di presenza e assenza, di integrità ed equilibrio nel tutto-nulla. Dove nasce allora la frattura? Dove si interrompe il circuito?

Se leggiamo i versi di una lirica cinese, scelta quasi a caso tra le testimonianze della millenaria tradizione orientale<sup>26</sup>, si fa forse più chiara quell'idea di integrità negata che caratterizza il cuore montaliano.

<sup>25</sup> M. ZAMBRANO, *Dell'aurora*, trad. it. Genova-Milano, 2000, p.114.

<sup>26</sup> Fu proprio Montale a curare un'interessante prefazione all'edizione delle *Liriche cinesi*. In essa, mirabilmente, si sofferma sui caratteri della poesia della tradizione occidentale, riconoscendo come, a differenza del millenario universo lirico orientale, la sfera dell'arte si sia resa «più vasta, anche se più incerta, perché s'è allargato in noi lo spazio interiore, che l'arte aspira sempre più a riflettere e (paradosso estremo) a immobilizzare. Di qui la maggior brevità delle nostre stagioni d'arte, a partire della stessa arte greca in cui maturava

*Tutta la notte non potei dormire  
Per il chiaro di luna sul mio letto;  
Udivo sempre una voce chiamare,  
Dal Nulla il Nulla rispondeva: «sì».<sup>27</sup>*

Potremmo partire da un quesito spontaneo. Cerchiamo di capire come si risolve in questi pochi versi la piccola e pur sempre eterna tensione problematizzante della poesia: dove giunge il sentimento di disparità, di differenza, che la coscienza dell'individuo avverte, qui e negli eterni turni della storia, rispetto al grande fondo dell'essere?

Forse, ad uno sguardo attento, la domanda così formulata si rivela poco fondata, frutto di una ragione critica e inquisitiva che la genera, partendo di fatto da premesse di ricerca che distorcono e dunque fraintendono l'oggetto e il fine del cercare. Forse, infatti, sarebbe più corretto ammettere che la tensione problematizzante e la disparità dell'io siano nel testo vertenze solo apparenti, finzioni di quell'identità tra il nulla e l'essere che, nell'acuire il riflesso delle loro rifrazioni, nel loro apparente radicalizzarsi, appunto si annullano e si fondono.<sup>28</sup> La domanda che attraversa la notte e il Nulla che la disincarna nella piena trascendenza sono allora aspetti di un unico biancore lunare che vela e rivela ad un tempo un'integra dimensione di totalità.

Il *Nulla dal Nulla* è l'espressione che traduce il declinarsi della vita nella Vita, il suo riflettersi per passaggi di forme nei gradi della realtà.

Tralasciando le implicazioni filosofiche e religiose di questa concezione<sup>29</sup>,

---

già il trapasso fra i due mondi: la natura che esiste e l'umanità che diviene. Ed è nata da questa rivoluzione, tutt'altro che finita, quella lotta tra l'uomo e Dio che è alla radice della nostra condizione umana e che durerà finché il mondo civile (che vuol dir sempre meno il nostro, l'occidente) proceda un'altra volta a darsi una nuova misura di sé, e a svoltar pagina». E.MONTALE, *Liriche cinesi*, a cura di G.Valensin, Torino, 1987, *Prefazione* pp. XIV-XV.

<sup>27</sup> Anonimo, *Liriche cinesi*, op. cit. *Cinque canzoni «Tzu-yeh»*, p.78.

<sup>28</sup> cfr. nota 3.

<sup>29</sup> Questa aspirazione a una comunione con le cose, nell'ottica di una mistica del pensiero poetico, è possibile rintracciarla in alcune correnti spiritualistiche del primo Ottocento, in particolare nell'opera di Goethe. Così in una poesia che si sofferma sulla relazione tra il Tutto e il Nulla: «L'eterno in tutti senza sosta freme,/ poiché tutto deve in Nulla dissol-

che richiama alla mente alcune idee fondanti del pensiero di Borges, nonché alcuni fondamenti delle religioni orientali, ci limitiamo a riconoscere che anche nei versi di *Corno inglese* sembra presente quella sorta di semplicità dello sguardo che sta a fondamento della vocazione del poeta di farsi specchio, di collocare le cose nel tutto, in una prospettiva d'insieme e d'integrità. Eppure, la fenomenologia dell'estraneo costituisce nel Novecento poetico una via di negazione di quelle premesse di adesione ai grandi universali della poesia.

Il cuore che si disarmava, trasfigurandosi nelle immagini dello sguardo, nella visione non trova dissolvenza. Come detto, la minuziosità della descrizione della realtà esterna è prova del resto di un'impossibilità di fusione, di una resistenza quasi dantesca ad annullare il vedente nel visibile. Come Dante arriva anzi al limite estremo di sostenibilità delle sue alte visioni, a una trasfigurazione dell'io che giunge però fino a un limite di irriducibilità e di necessaria perseveranza nell'intelletto dell'uomo; così Montale, si può dire, arriva a quel limite minimo in cui l'esperienza della percezione riassume e comprende il disegno dell'essere, salvo negare gli esiti di una fusione di orizzonti con la realtà esterna. È quel limite minimo, a pensarci, che scinde la storia dal tempo universale, l'uomo dalla natura.

Così scrive del resto lo stesso Montale con riferimento alle liriche cinesi, nella citata prefazione:

Limpidissime come sono, esse sfuggono a quel metro nuovo che l'età cristiana ha regalato al mondo occidentale, e forse non solo a questo. Non è solo che manchi in esse quell'umanizzarsi del tempo e della natura e quella divinizzazione della donna che son proprie della lirica europea; è piuttosto che qui, come nel miracolo della scultura egiziana e, in minor grado, in quello dell'arte greca, l'uomo e l'arte tendevano alla natura, erano natura; mentre da noi, e da molti secoli, natura ed arte tendono all'uomo, si fanno uomo.<sup>30</sup>

---

versi/ se nel suo essere vuole permanere». J.W.GOETHE, *Uno e tutto*, in *Tutte le poesie*, trad. it. Milano, 2008, I, 2, pp. 1002-1005.

<sup>30</sup> E. MONTALE, *Prefazione alle Liriche cinesi*, op.cit., p. XIV.

Ecco allora che quel limite minimo del cuore, aperto sul mondo e poi inesorabilmente richiuso, come un feudo invaso e poi abitato dagli echi incessanti delle armi che l'hanno defraudato e consegnato all'eterno come una rovina, quel limite sembra costituire il punto d'appoggio per un ribaltamento della visione. Non già il vento ed il mare, non già il loro urtarsi, gli aloni grigi delle luci e i frastuoni accadono, ma l'umanizzarsi del loro grido primitivo, il loro farsi uomo. E il cuore è una monade che concentra nella sua camera atomica tutto il molteplice e l'estraneo delle sue visioni esplose.

È questa forse una via che s'apre negli *Ossi di seppia*, che guida da fatti avventizi alla storia dell'uomo. Seguiamola, per quel che interessa al nostro discorso.

Lo sguardo del primo Montale sembra volgersi a certi tratti della realtà esterna come a un luogo di incontro tra la natura e l'uomo. La natura, in particolare, ha in sé i segni di un'età primitiva, sacra, nella sua cieca espressione di libertà.

La sezione *Movimenti* degli *Ossi di seppia* sembra la più ricca riserva di queste "immagini selvatiche", vive di quel filtro vitale che la natura porge all'uomo, antico fanciullo<sup>31</sup>. In essa è quasi possibile imbattersi nei segni di un'arte primitiva, come quella rupestre che traccia sulla pietra le scene della caccia, per celebrare il rito magico della natura ed esorcizzarne forse il pericolo e l'ignoto.

Anche le scene rupestri sono a loro modo uno specchio. Ad una lettura distante e ricognitiva, esse sembrano rappresentare della natura una concentrazione di elementi intensamente tragici, una sequenza di eventi

---

<sup>31</sup> Così in *Riviere*, poesia tra le più antiche di *Ossi di seppia*, eppure collocata in chiusura di raccolta, per centralità di temi, e punto di raccordo dei loro significati: *Rammento l'acre filtro che porgeste/ allo smarrito adolescente, o rive:/ nelle chiare mattine si fondevano/ dorsi di colli e cielo; sulla rena/ dei lidi era un risucchio ampio, un eguale/ fremer di vite,/ una febbre del mondo; ed ogni cosa/ in se stessa pareva consumarsi.// Oh allora sbalottati/ come l'osso di seppia dalle ondate/ svanire a poco a poco;/ diventare/ un albero rugoso od una pietra/ levigata dal mare; nei colori/ fondersi dei tramonti; sparir carne/ per spicciare sorgente ebbra di sole,/ dal sole divorata...// Erano questi,/ riviere, i voti del fanciullo antico/ che accanto ad una rosa balaustrata/ lentamente moriva sorridendo. E. MONTALE, *Riviere, Meriggi e ombre, Ossi di seppia*, Milano, 2004, pp. 103-104.*