

RASSEGNE

Rassegna di poesia

Dante Alighieri, Inferno, a cura di Saverio Bellomo, Einaudi, Torino, 2013

Il «successo» della *Commedia* fu immediato: già prima del 1335 aveva ricevuto sette o otto commenti. Successivamente, dalla fine del Cinquecento al quarto decennio del Settecento, apparvero oltre un centinaio di edizioni a stampa e commenti. Né il suo cammino s'è più arrestato. Oggi la bibliografia dantesca è sterminata. Da aggiungere che, non esistendo un autografo dantesco bensì un gran numero di testimonianze manoscritte del poema (oltre ottocento), ci sono sempre stati problemi rilevanti per un'edizione critica dell'opera. Ad oggi, l'Edizione Nazionale è quella che fa riferimento ai manoscritti più antichi, anteriori al 1355, anno del primo manoscritto della *Divina Commedia* a cura di Giovanni Boccaccio.

Recentemente l'Einaudi ha pubblicato una edizione dell'*Inferno* con un nuovo commento curato da Saverio Bellomo, docente di Filologia della letteratura italiana presso l'Università «Ca' Foscari» di Venezia. Ogni canto inizia con le classiche rubriche (le coordinate spaziali: girone, bolgia, cielo, ecc.; e il nome dei personaggi incontrati dal viaggiatore). Segue – sempre per ciascun canto – un'introduzione in cui si riuniscono le notizie relative ai fatti storici e ai personaggi evocati, alle loro colpe e alle loro pene, nonché ai testi con cui Dante dialoga esplicitamente. Ogni canto ha poi delle note conclusive che contengono elementi più tecnici, formali, stilistici, e i riferimenti alle fonti.

Al prof. Bellomo abbiamo rivolto alcune domande sul lavoro da lui svolto.

D. – Prof. Bellomo, questo sembra un periodo in cui fervono gli studi su Dante. Come si spiega?

R. – Gli studi su Dante in realtà fervono da un pezzo, almeno dall'inizio dell'Ottocento. E non solo in Italia. Diciamo piuttosto che la «popolarità» di Dante conosce una nuova stagione. All'estero temo che sia questione di *marketing*, che sfrutta la popolarità di questo grande poeta e il fascino che lo circonda per essere il più significativo rappresentante del Medioevo, periodo storico tanto più avvolto da un'aura di favola quanto meno conosciuto. Ecco allora fenomeni che di Dante sfruttano

364 *Rassegne*

solo il nome, come un bizzarro *video game* in cui il poeta appare nelle vesti di un bellicoso cavaliere, o l'ultimo romanzo di Dan Brown, che sfrutta il titolo *Inferno* e alcuni versi della *Commedia* per banali giochetti enigmistici all'interno di una storiella degna di un film di spionaggio di serie B.

In Italia invece si deve molto al recente successo delle letture di Roberto Benigni, che ha saputo veicolare verso il largo pubblico un testo non facile, ma eccezionalmente avvincente sul piano narrativo per l'impatto patetico di molti episodi, approfittando di una lingua, come quella dantesca, ancora, nonostante tutto, in larga parte comprensibile, e magari anche facendo leva, come già aveva fatto Vittorio Sermoni, pur a un livello di approfondimento superiore, su antichi ricordi scolastici. Sì, la scuola italiana dà ancora, nonostante tutto, qualche timido frutto. Purtroppo in quantità e qualità in rapida diminuzione.

D. – Professore, viene subito da chiedersi: cos'altro si può dire della *Divina Commedia* che non sia già stato detto? Quali sono, quindi, i cardini e le novità del suo commento e a qual fine ha affrontato questa fatica?

R. – Parlare di «novità» in senso assoluto per un commento alla *Commedia* oggi non è evidentemente possibile: molte sono le informazioni e le acquisizioni ormai passate in giudicato che vanno semplicemente coordinate. La novità semmai sarà nel modo di porgerle, tale da suggerire al lettore un punto di vista sul testo che non aveva preso in considerazione, magari perché sommerso, nella lettura di pur ottimi commenti, da un profluvio di informazioni e di alate parole. Di qui la necessità di fornire uno strumento che accompagni gradatamente il lettore nella comprensione del testo e che non lo distraiga nella sua fruizione diretta. A tale fine ho adottato una struttura costruita da un'introduzione al canto che fornisce tutte le informazioni di carattere storico e culturale indispensabili per la comprensione del contenuto. In questo modo le note in calce sono ridotte al minimo e consentono così al lettore di interrompere il meno possibile la sua lettura e di non perdere il piacere della stessa. Il lettore più esigente trova alla fine di ogni canto una nota conclusiva, nella quale si cerca di mettere in evidenza i fatti normali, lo spessore intertestuale della parola poetica e gli elementi strutturali che collegano un canto con tutti gli altri. Tale sezione è naturalmente la più personale e innovativa, perché qui fornisce il taglio interpretativo che ritengo consenta un maggior avvicinamento a quella che, a mio parere, dovette essere l'intenzione del poeta.

D. – Come s'è destreggiato tra la tentazione del pigro adeguamento alle opinioni consolidate e l'ambizione all'originalità?

R. – È fatale che nella sterminata bibliografia sulla *Commedia*, appunto perché sterminata, vi sia una grande quantità di interventi fuorvianti o semplicemente inutili. Un primo compito che mi sono proposto è stato quello di trarre il troppo e il vano e di verificare proprio le posizioni più consolidate ripercorrendone la genesi e controllandone le fonti. Spesso il procedimento ne ha indicato la correttezza, talché il mio commento le ha avallate, facendo piazza pulita invece di molte nuove eclatanti proposte che oggi godono di particolare favore, specie nella dantistica all'estero. Non credo di avere calcolato troppo il pedale dell'originalità a tutti i costi, tale è il mio rispetto e l'ammirazione per la vecchia scuola filologica dantesca. E anche per i commentatori di Dante antichi, del Tre e del Quattrocento.

D. – È stato detto che il suo è un commento non retorico, non erudito: dunque, a che genere di lettori è indirizzato? Solo agli appassionati, agli «addetti ai lavori»? O anche ai giovani, agli studenti?

R. – Ho cercato di perseguire prima di tutto la chiarezza espositiva e la brevità, rifuggendo i vizi peculiari della nostra critica letteraria, che sono la fumosità e il gusto per lo sfoggio retorico. Mi sono messo insomma nei panni di un lettore fornito di un armamentario letterario e umanistico, ma non necessariamente un dantista o un filologo italiano: un lettore che rilegge, desideroso di godersi il testo, non superficialmente, ma in tutte le sue implicazioni culturali.

Per assecondarne le esigenze l'erudizione è necessaria, pena un approccio superficiale al testo. Sicché non è vero che il mio commento non è erudito, specie nell'individuazione delle fonti e dei luoghi paralleli danteschi, come mostra l'indice meticolosamente compilato da Luca Lombardo, che per la prima volta correda un commento alla *Commedia*. Ma ho cercato di limitare rigorosamente la scelta a ciò che è strettamente funzionale.

Vista la struttura del commento, e la semplicità espositiva, ancorché non aliena dall'impiego dei termini tecnici adeguati, credo che sia vantaggiosamente fruibile dagli studenti universitari, o da bravi e curiosi studenti liceali.

D. – Non pensa, professore, che i presupposti morali su cui il poema poggia siano ormai molto distanti dal nostro tempo e che quindi non trovino ascolto presso le nuove generazioni? Le sue categorie del «peccato» e delle «punizioni» come si possono commisurare alla morale odierna? Chi penserebbe, oggi, a considerare «colpe» gravi, tali da meritare una condanna eterna, l'avarizia o la prodigalità, la golosità, la lussuria, l'adulazione...?

R. – Penso che le categorie morali che scandiscono la struttura del poema siano del tutto inattuali, e non solo per le nuove generazioni. Del resto si riferiscono a una società completamente diversa. In una società senza vergogna come è la nostra, in cui la colpa può persino essere vissuta, da furbi o cialtroni, come un titolo di orgoglio, difficilmente si riesce a comprendere come veniva vissuto il peccato dall'uomo medievale. In questo i primi commenti alla *Commedia* sono illuminanti, perché mostrano di possedere un senso del peccato forte, ma allo stesso tempo poco interiorizzato, ove l'elemento negativo della colpa è principalmente quello derivante dal giudizio esterno della società. Le pene infernali, di conseguenza, sono sentite, da Dante e dai suoi antichi interpreti, prima che tragiche e dolorose, come infamanti.

D. – Ma esiste una «modernità» di Dante o resta inesorabilmente un poeta medievale? E se esiste, in cosa consiste?

R. – La «modernità» dell'opera di Dante è anzitutto quella del classico, cioè un'opera sulla quale si è forgiato, attraverso la pedagogia, il nostro gusto. Dunque è in certo modo la misura ancora oggi del bello. Di qui il motivo per cui la *Commedia* è un testo importante per molti poeti contemporanei.

Ma per quanto riguarda l'ideologia, non c'è nulla di più lontano dal nostro mondo che quello dantesco. Paradossalmente sta proprio in questo il principale motivo di interesse per la *Commedia*: l'alterità, e non la somiglianza, consente il confronto e suggerisce così il possibile, che è lo stimolo indispensabile per il cambiamento.

D. – Sulla «modernità» dell'*Odissea* però non si discute: perché?

R. – A dire il vero io discuterei. Temo che sia un'illusione quella di vedere analogie con il presente nelle opere del passato. E temo che sia anche un modo per rassicurarci nelle nostre convinzioni con il dire che il mondo è sempre stato lo stesso e non può dunque cambiare.

366 *Rassegne*

D. – Possiamo ancora pensare che la poesia sia sempre portatrice di verità e quindi ne discenda?

R. – Ecco un bel pensiero sul quale Dante conveniva *toto corde*. Ma non credo sia oggi sottoscrivibile almeno per due ragioni: l'una, che solo chi ha fede può pensare che una verità esista; l'altra, che la nostra società e cultura non assegna al ruolo del poeta uno statuto – quale l'Alighieri era convinto avesse – così alto da confondersi con quello del profeta, cioè di interprete della volontà di Dio.

Sylvia Plath, Tutte le poesie, a cura di Anna Ravano, introduzione di Seamus Heaney, Mondadori, Milano, 2013

Non si sarebbe potuto usare sgarbo maggiore a Sylvia Plath che farne il simbolo delle rivendicazioni femministe, mondo col quale in realtà non ebbe molto a che fare. Ebbe infatti un'esistenza drammatica ma piena in tutti i sensi, e certamente, come autrice, realizzò sé stessa al di là di qualsivoglia condizionamento. E niente fa intravedere un'educazione basata sui «rigidi valori della società statunitense». Luoghi comuni, forzature ideologiche. Scorriamo, rapidamente, la sua biografia.

Era nata a Boston nel 1932. All'età di otto anni perde il padre e la madre esclude i figli dalla partecipazione al funerale: queste esperienze lasciano certamente un segno nella sua memoria, come sarebbe stato per qualunque ragazzo della sua età. Comunque la sua vita successiva procede bene: frequenta con esiti brillanti buone scuole, riceve tre borse di studio, giovanissima comincia a pubblicare racconti con importanti riconoscimenti letterari. Non ancora laureata viene chiamata a New York per un mese di esperienza nella rivista «Mademoiselle», ha un vero e proprio fervore di attività editoriali e letterarie; ma tutto questo non la rassicura, cade in depressione e allude al suicidio per cui viene sottoposta all'elettrochoc. Malgrado ciò il 24 agosto del 1953 tenta il suicidio. Si riprende e nel 1955 va a Londra dove è stata ammessa, come sognava, all'Università di Cambridge. Nel febbraio del 1956 incontra Ted Hughes (aveva già avuto due storie amorose, con Dick Norton e con Richard Sassoon): lo considera l'uomo della sua vita. Hanno gli stessi ritmi, gli stessi gusti, una totale dedizione alla poesia. Viaggiano in Europa, quindi si sposano, nel giugno dello stesso anno. Lavorano molto, con reciproche soddisfazioni professionali e letterarie; si trasferiscono negli USA, fanno scelte condivise. Nel 1959 rimane incinta; comunque tornano in Europa e nel 1960 sono a Londra dove nasce la figlia Frieda Rebecca. A ottobre viene pubblicato il suo *The Colossus and Others Poems* (dedicato a Ted). Nel 1961 è di nuovo incinta. Scrive il romanzo *La campana di vetro*, comprano una casa in campagna; nel 1962 nasce Nicholas e scrive il radiodramma in versi *Tre donne*. Frattanto sono sorte ombre e tensioni con Ted. A maggio ospitano il poeta David Weavill e la moglie: a luglio scopre che Ted e la donna sono amanti. Sconvolta, dà fuoco a lettere e carte di lui. Si separano e si trasferiscono a Londra. Ora è sola, con due bambini piccoli. Ted le sta vicino, va spesso a trovarla, ma Sylvia ovviamente è condizionata dai problemi casalinghi e della maternità. Nel gennaio del 1963 viene pubblicato *La campana di vetro*. Comincia a prendere antidepressivi. Il 2 febbraio incontra Ted, forse parlano di riconciliazione. Sylvia ha alle spalle mesi d'intensissima produttività poetica. L'11 febbraio, nelle prime ore del mattino, si

Rassegne 367

uccide infilando la testa nel forno a gas dopo aver messo, accanto ai letti dei bambini, pane e latte, e aver spalancato la finestra della loro camera.

Si sa che la maternità è una prova psicologica impegnativa per una donna. Comunque non si può affermare che causò la crisi di Sylvia. Nel poemetto *Tre donne* le interlocutrici percorrono, all'incirca, il medesimo itinerario: lo stato di gravidanza crea in loro allarme, anche ribellione verso il nuovo stato che provoca un inevitabile cambiamento (fisico ed esistenziale) e quindi viola il loro *io*; la seconda fase è quella della paura del dolore fisico del parto; segue una graduale ma tenera accettazione del nuovo nato e infine il recupero di sé su tutti i piani. Non siamo quindi in presenza di un rifiuto della maternità. Sylvia, poi, negli ultimissimi tempi della sua vita scrive versi di totale «accoglienza» dei suoi figli. In *Bontà* (primo gennaio 1963): «Cosa c'è di più vero del grido di un bambino? / Il grido di un coniglio è forse più disperato / ma non ha anima. / [...] Oh bontà premurosa / [...] tu mi porgi due bambini, due rose»; e in *Bambino* (28 gennaio): «Il tuo occhio limpido è l'unica cosa infinitamente bella. / Voglio riempirlo di colore e anatroccoli, / lo zoo del nuovo». E quando decide di togliersi la vita, decide anche di non coinvolgere i figli mentre i versi del 5 febbraio avrebbero lasciato immaginare il contrario: «I bambini morti si sono acciambellati / ciascuno, bianco serpente, / presso la sua piccola brocca di latte, ora vuota. / Lei li ha raccolti / di nuovo nel suo corpo come i petali / di una rosa si chiudono quando il giardino / s'irrigidisce». Del resto, la nascita dei due figli non fermarono la sua creatività, né la sua affermazione letteraria, come s'è visto.

Il dramma di Sylvia Plath ha radici unicamente nella sua anima tormentata. Non c'era mai stata gioia nel suo «spirito della vita». Fin dalla prima giovinezza i suoi versi sono perentori e piegati su sé stessi, sembrano sempre presentire il fallimento e la fine. La natura, la vita, il mondo sono rappresentati con toni funebri, le parole si rincorrono con la forza ma anche la minaccia delle onde oceaniche (anche per lei il mare, come per Katherine Mansfield, fu una presenza assidua e terrorizzante, foriera di decomposizione). Una poesia lucida, coinvolgente e inquietante insieme, scritta con grande padronanza della parola e consapevolezza culturale. L'esistere era troppo pesante per lei, il tempo e i luoghi impietosi. La sua poesia – in cui l'io autobiografico ed emotivo coincide con la scrittura – esprime tutta la sua tragedia di creatura che si dà fin dall'inizio per sconfitta e non si concede alcuna via di fuga, alcuna consolazione. In fondo non scrive per gli altri, si ascolta e si confessa a sé stessa. Ma ovunque risuonano i suoi «no», «non voglio», «non c'entro col resto». Una grande malata della vita, una grande sofferente. Citiamo qualche verso in ordine cronologico (che poi è quello scelto anche per l'antologia di cui parliamo). 1956: «L'alba estingue il lucignolo consumato della stella, / che i teneri illusi d'amore proclamano eterna»; «le formiche – una fila che veniva, una che andava – / perseveravano su una rotta fissa / [...] obbedendo ordini d'istinto fino a quando non erano tolte / di scena / e ignominiosamente avvoltoilate / da un nero e vispo deus / ex machina». 1957: «Come si aggrappano a noi sempre e ovunque, come / li abbiamo incrostati addosso, questi morti! / [...] basta un tocco, un gusto, un profumo acre / perché quei banditi tornino al galoppo a casa / [...] finché noi non andremo / [...] a giacere / nella loro morsa». 1958: in *Perseo* (ovvero *il trionfo dell'arguzia sulla sofferenza*) la Plath vede, nelle statue che «incancreniscono alle pareti oscure di cappelle, / musei e sepolcri d'Europa», altrettante immagini del dolore che ha attraversato i secoli; e se è vero che Perseo riuscì a «trionfare sulla gorgonica smorfia /

368 *Rassegne*

dell'umano tormento» nella testa mozzata la Plath intravede con pietà «uno sguardo che intorpidisce / le membra, / [...] il cumulo dei gemiti estremi e dei lamenti / e delle grida e dei distici eroici che concludono i milioni / di tragedie messe in scena su queste tavole zuppe di sangue, / e ogni fitta di dolore segreto è un aspide sibilante / che pietrifica gli occhi, ogni catastrofe / di villaggio l'ondulata lunghezza di un cobra, / e il declino degli imperi [...]»; e così prosegue, consegnandoci la sua precisa e definitiva lettura della storia: «Immagina: il mondo / contratto a pugno in una testa di feto, scavata, incisa / di sofferenza dal concepimento in poi, ed eccotelo / in mano. [...] l'intero globo / che esprime dolore trasforma gli dèi, come i re, in pietre» che «spargono la disperazione sulla faccia oscura / della terra».

Si accennava al mare sentito come tomba che cancella la vita e la degrada. Siamo al 1959. In *Point Shirley* ricordando la nonna morta: «[...] Che cos'è / che sopravvive, che piange / un'assenza, su questa tormentata, ostinata striscia / di ghiaia? / [...] Contro spiaggia e torre si avventa il nero mare». E ancora (a proposito di un suicida davanti a Egg Rock): «Il sole colpiva l'acqua come una dannazione. / [...] Lui aveva dentro un fuoco sopito, era come sordo, bendato, / il suo corpo gettato a riva insieme col pattume del mare». La vita è come una prigionia e noi si cammina «sul treno da cui non si scende», in attesa della fine. In *Casa di riposo per vecchi*: «la morte, calvo avvoltoio, / aspetta nelle sale dove lo stoppino / si accorcia a ogni respiro». Nel 1960 c'è un'altra poesia sulla morte, intitolata *L'impiccato*: «Le notti sparirono di scatto come palpebra di lucertola: / un mondo di giorni bianchi e nudi in un'orbita senz'ombra. // Una noia d'avvoltoio mi affissò in questo tronco».

1960, in *Svegliarsi d'inverno*: «Stanotte non ho fatto che sognare distruzioni, annientamenti: / una catena di montaggio di gole tagliate».

Nel 1961 c'è un'allusione a qualche tensione con Ted e al relativo stato d'animo che gliene deriva, in *Weekend di Pentecoste*: «Tu non sei più soddisfatto di me. / Un vigile addita una scogliera deserta» (2 febbraio); e il 18 marzo, in *Tulipani*: «[...] Io non volevo fiori, volevo solamente / giacere con le palme arrovesciate ed essere vuota, vuota. / Come si è liberi, non ti immagini quanto / [...] Prima del loro arrivo l'aria era calma / [...] Poi i tulipani l'hanno riempita come un frastuono. / [...] concentrano la mia attenzione, che era felice / di vagare e riposare senza farsi coinvolgere. // [...] I tulipani dovrebbero essere in gabbia come animali pericolosi». A settembre: «Gli orizzonti mi circondano come fascine, / inclinati e diversi, e sempre instabili»; il 21 ottobre: «Il mio specchio si appanna / pochi altri respiri, e non rifletterà più»; il giorno dopo: «Gli alberi della mente sono neri / La luna [...] si trascina dietro il mare come un delitto oscuro, è silenziosa, / la bocca fissa nell'O della disperazione». In *Olmo* questa resa è più esplicita ancora: «Sono abitata da un grido. / [...] Mi terrorizza questa cosa scura / che dorme in me». 1962, 8 novembre: in *Talidomidi*, «I frutti scuri compiono il loro ciclo e cadono. / Lo specchio s'incrina da parte a parte»; il 16, «L'eternità mi annoia, / non l'ho mai voluta» (16 novembre). E infine il 1963. Il 1° febbraio: «dal fondo dello stagno stelle fisse / governano una vita»; il 4, «il mare succhia ossessivo. / [...] il segno fatale / striscia giù per il muro. / Il cuore si chiude / il mare rifluisce, / gli specchi sono velati»; il 5: «La donna ora è perfetta. / Il suo corpo / morto ha il sorriso della compiutezza / [...] Siamo arrivati fin qui, è finita». L'11 pone fine alla sua vita. Una fine lungamente annunciata.

Enrico Testa, *Ablativo*, Einaudi, Torino, 2013

Il mondo potrebbe essere – o apparire – nient'altro che un immenso succedersi di «quadretti di genere» ma invece è di più. In che consiste ciò? Nell'impatto col destino umano e il *pathos* della coscienza; cioè nella consapevolezza drammatica di un universo che non ci appartiene, ovviamente, ma al quale apparteniamo noi e che ci coinvolge nel profondo. Col risultato di un continuo interrogare, credere e dubitare e temere perché – scrive Testa – «di preghiera in preghiera / e di speranza in speranza / [...] siamo finiti in questa foschia / che nasconde tranelli e dirupi». L'uomo – premiato e punito dall'Essere nel suo darsi e sottrarsi, nel suo mistero – chiede invano «ragione / di fatti ignoti», il perché degli eventi che al contempo ci danno gioia e fiducia e ci crocifiggono; sempre comunque disposto ad assaporare «un lontano profumo di rose». Perché anche se «persino i narcisi s'interrogano l'un l'altro» comunque è nell'essere raccolto e diffuso il suo compimento: nel vivere consiste l'adempimento dell'esserci. Il merlo «[...] verticale in volo risale / sulla cima del cipresso» ed è questo che conta.

Ecco, questo è il sentiero lungo cui cammina la poesia di Enrico Testa, tra fede in un fondamento occulto del mondo e il turbamento del pensiero. La storia che abbiamo alle spalle – sembra talvolta chiedersi – è ancora sufficiente a nutrire speranze per il futuro delle creature, in quest'epoca orfana di dèi? Possiamo sentirci come in un continuo «letargo invernale, / prossimo all'eterno»? La domanda ha echi dolorosi specie se commisurata all'incedere impietoso del tempo come nei versi dettati dall'incontro con gli antichi compagni di scuola in cui ciascuno espone l'inventario dei «successi» e delle «sventure», e si contano i «dispersi», ed è la delusione dei risultati che vince. Con l'amarezza che ne consegue. La realtà odierna non consola e non aiuta, tanto più che alla fin fine di veramente «globale» ci sono solo «la rete, le armi e i poveri». Ma il poeta, pur turbato, non rinuncia a guardare oltre, alla sua voglia di *altrove*, di un *di più*: «Aspetto, nel gelo, / che qualcuno mi chiami»; e intanto *stiamo qui* «immobili ad aspettare / creduli e fiduciosi / nel chiuso dei nostri forti / – noi, la parte viva dei morti», chiedendosi, drammaticamente: «chi è il padrone dell'ombra? / la luce che la riflette / o il corpo da cui promana?». Nel mondo c'è una «geometria ancestrale» che ci fa sentire parte di un tutto che ci precede e ci segue, cioè – forse – di una storia in evoluzione che ha un senso e una logica segrete («lo sbriciolarsi dell'umana malinconia nell'odore dei millenni che si respira all'improvviso»); e ovunque «brilla qualcosa / che dà luce al mondo». Resiste dunque la speranza di qualcosa che riscatti «la tristezza degli scomparsi» e tutti coloro che la storia ha reso «giusti» in quanto sue «vittime». Una distesa di lapidi suggerisce a Testa questi versi colmi di partecipazione affettiva: «tra i tigli, avanza senza spavento / una luce umile e gloriosa: / è la ritrosa, piccola gioia del silenzio». Perché siamo tutti «viaggiatori travolti dal vento» i cui resti non sono che «umili cose». Questa *pietas* si ripete in toni molto umani nei versi suggeriti da un cimitero abbandonato, folto di lapidi senza nome, visto in Sudamerica: «Assenti perché cancellati dalla pioggia e dal vento? / O mai stati?». È il luogo «dove il niente fatalmente agghindato dal tutto / tace». Sempre un silenzio che è un rinvio, una meditazione, non una negazione. Testa non si fa conquistare dalla trappola del nichilismo: «Nel silenzio degli stagni e dei prati / il verde inazzurrandosi / indica il futuro. / Che sia nostro oppure no poco importa».

370 *Rassegne*

E questa è un'altra costante della poesia di Testa: la consapevolezza che l'umanità procede tutta insieme, sicché «dovremmo essere l'uno dell'altro attento / e gentile anche, finché c'è un po' di tempo»; e ciascuno si porta dentro tutto, il non «compiuto» e i «frammenti dei sogni». E sa riconoscere il valore sempre attuale di una testimonianza di fede che semmai fa sentire *fuori ruolo* gli assenti, come nei versi che riflettono sulla diminuzione, anno dopo anno, delle vecchie alle funzioni religiose, strette attorno all'anziano prete claudicante: lì per lì verrebbe da pensare a un rito ormai inutile ma poi il sacerdote pronuncia i loro nomi e subito è come se si *aprisse un passaggio*: «capisco allora che siete voi / i veri officianti della cerimonia / pronti sempre ad insegnarmi / che qualcosa non è ancora svanito / anche se, nel tempo, tutto è finito».

Forse ha ragione chi pensa che in fondo un poeta non può che *credere*.

Hans Magnus Enzensberger, Chiosco, Einaudi, Torino, 2013

Poeta complesso, Hans Magnus Enzensberger. Da una parte, nella sua poesia, c'è forte il senso della «sconfitta» dell'uomo; dall'altra il rispetto per la fatica e persino l'umiltà con cui questi va avanti nella vita. Così in molte pagine la sua è la voce di un poeta e di una persona senza speranze, sepolto nella visione negativa della storia e dell'esistenza, assurde e vane. Tutto ciò che esiste è governato fundamentalmente dalle leggi della materia; la vita, in questa ottica, è solo un insieme, a volte ripugnante, di fenomeni chimici, pura aggregazione e putrefazione di molecole che si comportano in maniera autonoma, quasi diabolica, rendendo del tutto inattendibile ogni visione superiore e sublime della Creazione. Il nostro corpo non è che un laboratorio da cui escono solo, alla fine, decomposizione e morte. Le conquiste e il progresso umani, casuali «incidenti di percorso»; quel che conta veramente – in questa visione di Enzensberger – è che da una parte c'è la tragedia della storia, dall'altra la *routine* banale e frustrante del quotidiano. Una continua guerra di atomi e di esseri. E se qualche accento rivela – via via – l'umanità di base del poeta, lo troviamo nella sua partecipe sensibilità per la condizione dei poveri, dei diseredati. In *Inno alla stupidità*: «soltanto gli eletti fai partecipi della tua dote più rara, / la benedetta semplicità dei semplici». Per il resto, in una società in cui tutti vivono in una *infaticabile stupidità*, nel *fracasso invincibile*, e ciascuno «giorno dopo giorno si alza, / un bell'enigma, fino alla pensione», si vive tra la miseria dei fatti di cronaca e gli spot pubblicitari, «tutto arriva via satellite, / si salva in memoria cioè si dimentica».

Tutto dunque in questa poesia è messo in discussione, dalla storia alla morale alla natura alla scienza, fino alla domanda più inquietante: ma esiste l'*io*? La sua percezione è che «l'io non sia un dato di fatto / bensì una sensazione / di cui non mi libero. // [...] Ma sensazioni si possono contare all'infinito, / cioè si lasciano sostanzialmente numerare, / fino alla noia». Ancora: «L'io: una forma cava, / definita da ciò che tralascia. / Quel che si può tener stretto, / quel che ci tiene stretti, / è il meno». Per cui la nostra «famosa identità» non è altro che «un chiassoso sonaglio e uno sbattere nel vento». In questo frangente, il trascorrere degli anni anestetizza, cancella («anche la stanchezza / ti diventerà indolore, / anche il dolore»), e l'amore è «fugace e inafferrabile, / un dono improvviso, / un segno d'amore corrisposto / che nessuno ha meritato. // Incomprensibile / cosa ci sia di tanto sublime / nel culo

Rassegne 371

nudo di una donna». In questa banalità del mondo, «davanti ai semafori sono in attesa le anime» (cioè della morte) dato che l'uomo è sottoposto «all'insondabile quieto / respiro del metabolismo». Il fatto è, confessa il poeta, che «siamo stati delusi, duramente delusi, per tutta la vita», persino «dal buon Dio, che mai ha tenuto in dovuto conto / le nostre inclinazioni».

In questa cornice buia dell'esistenza, la poesia di Ensensberger però presenta l'altro suo volto quando confessa che quasi si stupisce davanti all'uomo che, comunque, per tutta la vita riesce a camminare eretto, «angelo zoppicante», «affrontando la forza di gravità» (cioè tutte le avversità che continuamente lo insidiano); e lo fa quasi con inconsapevolezza, grazie alla «bussola giroscopica» che lo guida, spinto dalla misteriosa forza cosmica che opera «dietro le spalle di colui che invece / di pensare viene pensato». Pensato da cosa? Dalla stupefacente sapienza dell'Essere, la «rete neuronale» che manda avanti «questo universo misterioso buio / sotto la pelle», questa giungla interna arcaica della vita mentre «soltanto l'operatore / con la sonda osserva / sullo schermo / il tumulto, enorme, / degli organi». E mentre riscatta il valore dell'uomo, ribadisce la sua fascinazione per il vortice dei fenomeni naturali: attorno a noi tutto fremente di energia, siamo circondati da una macchina gigantesca, che mai si arresta e che rende superflui l'odio, l'amore e persino la paura; anche lo scienziato è surclassato e richiamato ai propri limiti: «anche lui, / il biologo, pronto ad apprendere e smarrito / in cerca come la sua focena, / finché pigia, ah, ma di rado / sul tasto liberatorio. // Allora è una breve illuminazione, / uno strabordare di felicità, / lampi nella vita / di nuovi eclissi». La medicina, per esempio, può solo rendere un po' meno dolorosa la malattia: «trionfante la scienza s'inchina / su immacolatissimi letti / e mormora la sua preghiera funebre». Perché la mente umana, dice il poeta, è una «piccola pellegrina / sul suo caotico tragitto, / questo errante / nulla che manda luce»; e cosa cerca? «Fruga nel spazzatura, / instancabile, in cerca di verità / che sono sparite di colpo / [...] Non sa darsi pace, / non vuole convenirne, / semplicemente non riesce a capire, / la minuscola pellegrina».

Tutto il tormento umano, dunque, si esplicita in questa insoddisfazione, in questa angoscia, in questa ricerca dello spirito che non si rassegna. Ma allora l'uomo – si chiede il poeta – ha inventato la luce contro la paura della notte o perché vuole *essere visto*? «L'universo / deve prendere nota di te». Su questo cosmo che tace forse – e qui il poeta raggiunge il vertice della sua umanità – può aiutarci la *misericordia*: «[...] un po' di grazia / sarebbe pur sempre qualcosa. Il supremo dei sentimenti. / Un po' di grazia sarebbe meglio di niente. / Un po' di grazia a me basterebbe». Parole che suonano come un'invocazione. Tanto più che arriva – in *Destinatario ignoto* – addirittura a un «grazie» alla Creazione, anche se scettico – grazie delle nubi, del clavicembalo, per l'aria, le stagioni, e perché no?, per il Bordeaux, il caffè, le fragole, il sonno e soprattutto «per l'inizio e per la fine / e per i pochi minuti che ci stanno in mezzo». Senza mai dimenticare che l'uomo comunque – vittima innocente della realtà – cerca di interagire col mistero: «una vocale / di poca importanza / mette in moto molte cose. / Una volta che hai aperto la bocca / porti le tue spoglie mortali / a operazioni di complessità cosmica». Del resto le «rivoluzioni», la filosofia, degli uomini come dei gatti o delle api, sono «reciprocamente / insondabili come quelle degli dèi»: ciascuno conosce il proprio universo e le proprie leggi – questa è l'unica differenza tra le creature che abitano la Terra. E, sia pure privo di una certezza, prova una tenera rassegnazione al *nien-*

372 *Rassegne*

te che tanto però ci turba e ci fa pensare. Dove? «In una chiesa, dove fa fresco, / e contemplo senza fede / le aureole dei santi».

Dora Raparo Bianchi, Le stanze del tempo, Campanotto, Pasion di Prato (UD), 2012

Quelle di Dora Raparo Bianchi sono poesie brevi e intense, scritte con mano leggera, con un linguaggio semplice ma elegante, ricco di risonanze profonde. E contengono sempre un pudico rimando ad *altro dal qui ed ora*, qualcosa in più dietro le quinte delle parole e dei sentimenti. Versi sussurrati con una delicata inquietudine metafisica: «Dimmi, Dio, / dove si nasconde la primavera che non venne. E la promessa». L'autrice si guarda attorno dando a immagini ed esperienze di vita valore e sfumature di valore esistenziale, di chi sa ascoltare e ascolta: «Quando odi soltanto lo stridere di un sole / assalire il giorno / che scende innominato, / per morire accosto al tuo silenzio»; «Giungeva solo la voce / a toccarmi, impercettibile. / Ma era già un segno / che la luce si facesse più gaia / [...] A me bastava l'esistere dell'esistenza».

La poetessa conosce bene il divario, la distanza che corrono tra il «sogno della vita» e il volgere rapido del tempo che fugge ma anche questa fuga occorre sentirla con saggia serenità, perché è solo in questo modo che la morte può assumere la dimensione di una «riconquista» di sé: «Avrò da stare col silenzio mio, / prima di poggiare all'ombra del cipresso che non amai / e a quei fiori / non partoriti dalla mia primavera». Il tempo batte spesso tra questi versi, nella consapevolezza che consiste proprio in questo la vera tragedia umana, il non poterlo né possedere né fermare, ma al contempo è anche l'unica occasione di «presenza» data all'uomo: «Così giocavi tra le eriche / alla brughiera, quando l'autunno / allontanava, quasi a lasciare un vuoto / che nessuno tornava a riempire; / né posava il giorno un nulla, / una sorte, / almeno ammaliata a una risposta». Nella natura, forse, una promessa di salvezza («Non piangete salici nell'acque della notte, / vi sono maghi buoni al tremulo ruscello»; «Sono tristi, oggi, / gli occhi del mondo; / ma io li adorerò di petali / rubati al mio mattino felice») ma certo c'è, al fondo e alla base dell'universo mentale di questa autrice, una forte gioia dell'essere («Sento una musica cantarmi dentro / [...] nella sublime notte»). E questo atteggiamento positivo al di là di ogni turbamento permette di fare evolvere il dolore in tenerezza («Non fu più buia dell'anima / quella notte. // Si fecero pietà, le stelle»). Penso ci sia un breve testo-chiave, in questa raccolta, che dice, ma con un sorriso di accettazione, la convivenza, tra noi, del dolore e della gioia, riposti nel profondo di noi stessi: «Io sono la mia felicità, / sono il mio dolore / dimenticati dal tempo, ombra dell'infinito, / dove ogni cosa che nasce è».

Sigurour Pàisson, È accogliente, la mia casa, a cura di Silvia Cosimini, Mobydick, Faenza, 2013

Sigurour Pàisson è nato nel Nord dell'Islanda ma si è laureato alla Sorbona di Parigi. Le sue origini si rivelano nelle immagini, che qua e là trapelano in questa raccolta, di una natura maestosa ma anche impietosa, minacciata anch'essa dal cinismo dello sfruttamento economico, avvertito dal poeta: «Possiamo ancora raschiare via / i simboli della morte / i simboli della ricchezza / i simboli del potere / dalla pagina

Rassegne 373

bianca del nostro paese / dai prati verdi e dagli scuri dirupi». Le ritroviamo, inoltre, nell'eco un po' malinconica di antiche saghe delle sue terre, come nei versi che ricordano quella dei valligiani della Laxárdalur (che risalgono al Medioevo e narra le vicende della sua famiglia, che si stabilì nella «valle dei salmoni» durante la colonizzazione dell'Islanda). Occorre ricordare che questa nazione fu colonizzata a partire dalla fine del IX secolo ad opera di un certo numero di famiglie norvegesi in fuga dalla madrepatria; sembra che una buona percentuale della popolazione femminile avesse origini irlandesi. Proprio riferiti alla colonizzazione, citiamo questi bei versi, intrisi di nostalgia per antichi tempi: «Lei è ancora accanto a me / la fanciulla dagli occhi scuri con l'arpa celtica / venuta dalla genti d'occidente. / Mi segue come la luna / [...] adesso altri padroni s'aggirano / [...] suona l'arpa celtica / fanciulla dagli occhi scuri / [...] Un attimo di mare sul suo sorriso / forte fragranza di betulla sui suoi seni / il chiaro di luna nel suo canto». Il mondo è cambiato, dice il poeta, ma «svaniti i sentieri battuti dal vento / la strada delle saghe e dei poemi è ancora aperta e libera».

L'Islanda s'intravede tra i venti gelidi, le distese ghiacciate che ispessiscono il silenzio, gli immensi spazi anche rischiosi sui quali ogni tanto appaiono, come approdi salvifici, i rifugi d'emergenza, le «case beate» di colore arancione provviste di cibo, carburante e coperte, in cui possono trovare ospitalità gli sventurati viaggiatori che rimangono bloccati a causa del maltempo. «L'Islanda – dice il poeta – è un'idea / antica e nuova / in movimento».

Pàisson sente la vita come un «grande viaggio» attraverso il tempo. Un tempo che fugge inesorabilmente («tutto vuole andarsene / [...] nessun rifugio al giorno nel cuore della notte / nessun riparo alla notte in pieno giorno»); nel tempo la vita è «splendidamente cieca» e «avanza a tentoni» perché «vuole solo andare avanti» e con lei se ne va «la vita umana / così breve» sicché «tutto sembra finire in luce / [...] la luce della nostalgia / che tremola ai nostri occhi / molto dopo che l'orizzonte / se l'è inghiottita»; e noi «passiamo di corsa / come barca sull'acqua / [...] apriamo le braccia / accogliamo / quest'eterna magia / che ci sussurra: / adesso!». Il presente come unica realtà tangibile quanto inafferrabile. E se da una parte l'uomo deve avere costanza nel bussare «per trovare risposte», dall'altra non può sottrarsi alla tristezza delle lontananze e al timore del fallimento ma anche all'interrogazione metafisica. Così nella poesia intitolata *Niente*: «questa parola che ricorda il momento / prima dell'alba // niente...»; ma che allude anche a un misterioso *dopo*. In cui il tempo può diventare «beatitudine arcana» ove i percorsi sono insondabili e i momenti «si affastellano». Perché il tempo è anche e soprattutto «motore d'eternità / combustibile trainante / della memoria».

La *casa*, parola presente nel titolo della raccolta, allude metaforicamente al *luogo* dove si ritrova il senso del tutto, tra ricordi e silenzio, e si può fuggire e difendersi dagli aspetti meno edificanti del reale. Quindi rappresenta anche la poesia, *accogliente*, appunto, come una casa, dove si ascoltano le voci segrete delle cose e del mondo per poi farle volare con la parola. In un moto di magico e misterioso scambio: «Chi dà ali alle parole? / Chi dà parole alle ali?».

Giano Perale, *La luna su la porta de casa, Mobydick, Faenza, 2013*

Giano Perale (1923-1967) era un uomo molto attivo sul piano professionale, culturale, politico e creativo. Purtroppo morì giovane, a quarantaquattro anni. Aveva

374 *Rassegne*

un progetto: restituire dignità alla poesia dialettale bellunese operando una ricollocazione letteraria di Belluno rispetto a Venezia e agli altri poli dell'officina letteraria del Veneto novecentesco. Ci è riuscito solo in parte, naturalmente, data la prematura scomparsa. Ha lasciato però un'opera in versi, scritti in dialetto, che testimonia da una parte il valore intrinseco del suo lavoro, dall'altra l'indicazione di una strada che varrà la pena che gli studiosi del settore prendano prima o poi in considerazione. Meritorio quindi che la casa editrice Mobydick, del resto da sempre sensibile alle lingue «altre», abbia pubblicato l'intera opera del poeta: un'opera di tutto rispetto che si distende su quasi trecento pagine più altre cento di versioni interlineari.

L'antologia ovviamente testimonia anche l'ampia evoluzione che, negli anni, la poesia di Perale mette in atto. Dimostrando, via via, la sua sensibilità ai temi e ai contenuti romantico-crepuscolari, epici, religiosi, paleosociali (qua e là si avvertono le influenze pascoliane e gozzaniane, del futurismo di un Palazzeschi, fino a d'Annunzio; ma anche le sue lontane assonanze coi modelli di Ruzante e di Goldoni). Sul piano sociale Giano Perale era particolarmente attento: non ignora la realtà di una campagna povera e arretrata, drammi come quelli dell'emigrazione o del Vajont, l'invasione dell'alienazione industriale e urbana, e registra anche i primi sintomi dell'emancipazione femminile fino ad allora impedita.

Ma è proprio sul piano delle scelte linguistiche, consapevoli, che si compiono le sue scelte di fondo, letterarie ed etiche. Fino ad allora – come ricorda, con estrema precisione, nell'introduzione, il figlio Marco – partendo dall'ultima scia di Alessandro De Luca (1865-1923) e Ignazio Chiarelli (1888-1968), che avevano continuato con toni prima neoromantici e poi crepuscolari a seguire le orme antiche del cinquecentesco Bartolomeo Cavassico e due secoli dopo di Giuseppe Coraulo, la poesia dialettale bellunese era il prodotto di una serie anche qualitativamente interessante di osservatori di un mondo altrui, visto con partecipazione, bontà, ironia e compassione, ma sempre da un osservatorio lontano. È con Giano Perale e con la sua generazione che si compie la cesura sociale che spezza l'incantesimo cristallizzato di un'Arcadia di periferia che separava totalmente città e campagna, attori protagonisti e semplici comparse della storia. Si apre cioè in quegli anni – sottolinea l'introduttore – una nuova consapevolezza linguistica e contenutistica, capace di dare voce a figure sociali, temi di cronaca, aree culturali e geografiche fino a quel momento del tutto afone.

Di questo nuovo «protagonismo» sociale e culturale i versi di Giano Perale sono una puntuale ma anche umanissima testimonianza.

Renzo Ricchi

Le occasioni del Diario Postumo di Annalisa Cima: tredici anni di amicizia con Eugenio Montale

Le occasioni del Diario Postumo (Edizioni **Ares**, Milano con prefazione di Cesare Cavalleri) sono una rilettura delle poesie per gli amici che appartengono al florilegio delle 84 poesie lasciate da Eugenio Montale ad Annalisa Cima, da pubblicare postume, che furono editate nello specchio mondadoriano nel 1996.

Le occasioni del Diario Postumo sono le conversazioni tra Montale e Cima, conversazioni che davano vita alle poesie del *Diario Postumo* per Montale e del *Diario Parallelo* per Cima, quest'ultimo ancor oggi inedito.

Rassegne 375

Cesare Cavalleri, nella sua prefazione, cita una frase di Annalisa Cima «Ho vissuto e vivo in un mondo elitario, [...]».

Il mondo al quale Cima allude non è quello in cui trionfa il denaro o il successo o il potere, ma invece il mondo dove trionfa il Logos, che è pensiero e parola.

Non contemplazione dei beni materiali, ma contemplazione del creato, che diviene un messaggio di stupore e di meraviglia.

È in questa linea d'interpretazione che le occasioni trovano il loro terreno fertile in cui erano cresciute.

Tra Montale e Cima nacque un'amicizia iniziata con un atto di curiosità da parte di Montale, il quale si rivolse a Scheiwiller dicendo: «Con tante persone che mi introduci sempre pronte a chiedermi due righe o una breve prefazione, possibile che tu non mi abbia mai presentato questa tua autrice, così originale da preferire la compagnia di Aldo Palazzeschi e Luchino Visconti? Non dovrei sopportare questa volta facce da menagramo o questuanti sempre pronti a elemosinare qualcosa. Inoltre tu la descrivi disinteressata, pianista che ha studiato canto, la pubblichi come pittrice e parli entusiasticamente delle sue poesie. Insomma, cosa aspetti? Vai subito da lei con il mio invito: dille che l'attendo con ansia».

Vanni Scheiwiller andò dalla Cima portando in omaggio il libretto *Pastelli e disegni* di Eugenio Montale, edito *All'Insegna del Pesce d'Oro*.

Cima ricambiò con la monografia dei suoi quadri fresca di stampa, edita da Vanni Scheiwiller e vi appose questa dedica: – 20 gennaio 1968 –.

Nel giorno del mio compleanno (27 anni), ad Eugenio Montale che ha la mia stessa età invertita (72 anni). Fecero seguito omaggi da parte di Montale ai quali Cima rispondeva ricambiando. Fino a che Vanni Scheiwiller e Eugenio Montale ordirono un tranello per far sì che Annalisa Cima fosse obbligata a conoscere Montale.

In una dedica ad un volumetto sempre *All'Insegna del Pesce d'Oro* di Vanni Scheiwiller, Annalisa Cima aveva declinato l'incontro con Montale scrivendo queste parole: «Conosco già troppi mostri sacri, Marianne Moore, Murilo Mendes, Aldo Palazzeschi, Giuseppe Ungaretti, non desidero superare la misura».

Fu allora che Vanni Scheiwiller ordì l'iganno, invitando Cima ad una presentazione alla quale partecipava Montale, fu inevitabile l'incontro e la conoscenza tra i due poeti Montale e Cima.

Nella prefazione acuta e veritiera, sensibile e appropriata, Cesare Cavalleri traccia da par suo, un ritratto inusuale di Eugenio Montale, libero da pregiudizi e cristiano, credente e al tempo stesso incerto; l'uomo del *dubito ergo sum*.

Ma di una cosa Montale era certo, che l'amicizia si sarebbe proiettata nel futuro.

Eugenio Montale nella poesia il cui *incipit* recita «Vivremo mai nella nostra / comune di New York» (cfr. *Diario Postumo*, cit., p. 84) chiude con questo bel verso «L'amicizia questo può: / donare oblio, e all'estremo / farci rivivere insieme in nuove albe».

I legami d'amicizia che si crearono, sin dal primo incontro, tra Montale e Cima, ebbero due motivi conduttori: il primo la *musica*, ambedue melomani amavano cantare duetti insieme; il secondo motivo conduttore fu il profondo *femminismo* di Montale che infatti scrisse: *ho sempre pensato che solo le donne avessero un'anima*.

Condivise l'idea di Cima di proiettare le sue poesie in altri Paesi, crearono insieme la Fondazione Schlesinger, della quale Montale fu Presidente *ad honorem* sino alla sua morte.

Scrisse la prefazione al primo volume di poesie di Annalisa Cima, *Terzo Modo*, edito da Vanni Scheiwiller nel 1968 in soli tre esemplari, anticipò i giudizi che oggi

376 *Rassegne*

vengono ribaditi. (vedi alla voce «presentazioni» lo scritto di Montale per *Terzo Modo*, home page: www.annalisacima.com).

Tra musica e musicalità delle parole, tra femminismo e rivoluzione, non con armi, ma con le sinapsi in attività, si concretò tra Montale e Cima un triplice legame basato sulle arti: musica, poesia, pittura.

In *Diario Postumo* Montale parla dei tre talismani che riconosce nell'amica Cima.

Montale, nell'età del tramonto, ha vissuto attraverso l'amicizia con Cima «nuove albe».

L'occasione, termine tanto caro a Montale, si era rivelata portatrice d'amicizia, necessaria per sopravvivere nella vecchiaia.

E *l'occasione* divenne motivo di riconoscimento che trovò la sua espressione nella paternità, maternità, amicizia fuse insieme.

Isaac Blowberg tradotto da George Glombik

Il sonno dei grandi isolani.

**Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Bufalino,
davanti alla morte, secondo Ernestina Pellegrini**

«*L'Italia senza a Sicilia nenti cunta, a Sicilia senza l'Italia nun si scanta*» recita un detto ormai popolare, assai, assai vicino alla realtà. Del resto, Peyrefitte, Shelley, Byron e tanti altri hanno avuto tenerezza, amore, passione, mai sottraendosi al senso della morte sempre molto radicato nell'isola. Pirandello (qui ben presente nelle pagine della Pellegrini) diceva che i siciliani hanno una paura istintiva della vita e per ciò si chiudono in sé stessi, accontentandosi di quel poco in grado di dare loro sicurezza.

Ciò spiega, *l'incipit* critico-narrativo dell'Autrice verso le «immagini della morte» (tema da lei già affrontato in anni precedenti e qui sviluppato e compendiato), secondo cui parlando del senso della morte negli scrittori siciliani si postula un saldo enunciato assolutamente valido per altre geografie.

Nella Prefazione si ricorda la prestigiosa rivista «Studi Tanatologici», nonché gli scritti di Jacques Derrida circostanziali alla morte di amici come Barthes, Foucault, Deleuze, singolarmente coincidenti con una preziosa riflessione di Arnaldo Pini: «Chi ha visto morire qualcuno che amava sa, per esperienza diretta, che con quella persona è morta anche una parte di sé stesso. Ognuno di noi è *moribundus inde a puero*». Peraltro, come non ricordare come questo tema sia tornato d'attualità, sia oggetto di seminari e materia di riflessione in «master» (quale «End Life» all'università di Padova).

Certo, il «grande sonno» non è lo stesso per tutti e tuttavia l'isola che affascina e inamora sembra avere, da sempre, lo stesso dolce potenziale mortifero, liberamente condiviso. A partire dal grande verista catanese, saldo rappresentante di quel funebre ipogeo della letteratura italiana fra Otto e Novecento. «Di qui le paure – ci dice la Pellegrini di Verga –, le debolezze e gli eroici furori del Mastro Don Gesualdo di fronte al male oscuro. Certo, sia il tema della malattia che della morte mostrano all'inizio i molti debiti che lo scrittore ha contratto con il repertorio e con le mode narrative del tempo, ma anche rivelano l'appartenenza di questi brani alle

Rassegne 377

medesime metafore ossessive da cui scaturirà la sua arte maggiore, anche perché rispondono a quel metodo di infittimento degli eventi, tipicamente tragico, che produce un'accelerazione drammatica anche nei capolavori». Per la Pellegrini Verga «è grande proprio nel pudore rappresentativo, nella reticenza con cui descrive l'agonia e la morte dei suoi personaggi maggiori: la loro statura è ingigantita dal contrasto con la volgarità della vita, ma non perché se ne distaccano, come i protagonisti romantici, anzi proprio perché ci sono dentro senza possibilità di riscatto. Come nella tragedia greca, tutto è già avvenuto, appartiene al prologo...». Ed ancora, cogliendo un tema di grande attualità, si afferma: «Precedendo di ventidue anni lo studio di Durkheim, il cui saggio è del 1897, Verga relega l'autodistruzione del personaggio a quelle opere che riproducono la vita delle grandi città, fino alla novella *L'ultima giornata* che chiude significativamente la raccolta di *Per le vie*, e fa del suicidio, con incredibile intuizione, un fenomeno sociale». *Morire e non sentire più nulla*, *Morti pulite in un mondo sporco*, *Morire dentro e sotto la storia*, *La morte sterile delle grandi città*, sono gli altri capitoli che argomentano l'esegesi verghiana della Pellegrini che, alla fine, ci riporta a Baudrillard e Perniola (*Il simulacro della morte*), secondo cui «c'è distinzione fra la tradizione luterana e nordica, che culmina col pensiero di Heidegger, e quella gesuitica e barocca, tipicamente mediterranea; nella prima la morte è ciò che si ascolta, è voce interiore, mentre nella seconda è ciò che si vede, è simulacro».

E la morte come spettacolo è proprio nel funerale della principessa Uzeda di Francalanza, descritta da Federico De Roberto (il discepolo segreto di Verga). Per la Pellegrini, De Roberto «studia e rappresenta l'automatismo del gesto, il bizzarro e patetico atteggiarsi delle fisionomie», [...] «studia e rappresenta soprattutto la classe aristocratica siciliana. Teresa Uzeda è la Bovary siciliana che troverà nel suo funerale – la grande parata estetica del lutto – il complessivo e definitivo spettacolo della sua vita».

Difficile trovare un cantore della morte più ironico di Pirandello. Giustamente dice la Pellegrini che «si potrebbe pensare che avesse egli stesso l'idea di fare un'opera al nero quando aveva allestito due raccolte dal titolo curioso: la prima, *Beffe della morte e della vita*, del 1902, e la seconda, diciassette anni dopo, col titolo *Il carnevale dei morti*. Ogni novella scelta è un esempio emblematico della complessa fenomenologia del macabro pirandelliano...». *La morte addosso* (nella versione teatrale *L'uomo dal fiore in bocca*), la morte è in primo luogo «spazio fisico», dove è data estesa attenzione alla fenomenologia della fine e della degenerazione, un dopo (di cadaveri, funerali, cimiteri) attento al corpo del cadavere, ingombro e corpulenza e sedimento che diventa anche spazio mentale. Del resto, i punti essenziali del testamento dello scrittore del Nobel concernevano le ultime volontà da rispettare: lasciar passare in silenzio la morte, non lo si vesta da morto, carro d'infima classe, cremazione.

Corteggiare la morte è il titolo associato a Giuseppe Tomasi di Lampedusa di cui ricordiamo l'indimenticabile versione viscontiana del *Gattopardo*, vera e propria ininterrotta meditazione sulla morte. Nel dialogo del principe di Salina c'è il compendio ontologico della Sicilia di sempre: «Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò che i siciliani vogliono [...] Tutte le manifestazioni siciliane sono manifestazioni oniriche, anche le più violente: la nostra sensualità è desiderio di oblio, le schioppettate e le coltellate nostre, desiderio di morte; desiderio di immobilità voluttuosa, cioè ancora di morte...».

378 *Rassegne*

Per Sciascia la Pellegrini ritiene di riandare al *Cavaliere e la morte*, da considerarsi il suo testamento spirituale oltre che il capolavoro della sua terza e definitiva stagione narrativa. «Parlare di questa dialettica fra l'uomo e la morte significa dunque, per Sciascia, fare la storia di un rapporto di forza, un rapporto inevitabilmente impari e dalla conclusione scontata, dal quale però esce esaltata la strategia coraggiosa, indomita di una 'resistenza umana', [...], un problema di interiore libertà». E tornando alla personificazione della morte si azzarda una doppia prospettiva: il binomio della «morte fuori» (compimento di un destino passivo) e della «morte dentro» (compimento di un destino attivo). Insomma, ognuno ha il «diritto di vivere la propria morte». La burocratizzazione della morte è un atto di espropriazione, così come lo scrittore consegna ai processi verbali degli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*.

Infine Gesualdo Bufalino, che la Pellegrini ha conosciuto di persona e che ha definito il *Borges siciliano*. Fra i due c'è un epistolario in cui la morte è argomento privilegiato che ebbe inizio con una lettera dello scrittore di Comiso dal titolo *Giovanni Verga dalla Banda Nera*, che prendeva le mosse dal racconto della morte di Verga lasciato da Federico De Roberto: il suggerimento ebbe buon esito quando la Pellegrini scrisse *Necropoli immaginarie*, raccogliendo la rappresentazione della morte in Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoevskij e Tolstoj, un libro seguito e amichevolmente emendato dallo stesso Bufalino: nella sua opera c'è una «insistita frequentazione della morte» che investe l'intera società capace di viverla a metà strada fra l'intimità e lo spettacolo. Infine prende in prestito e condivide il giudizio di Francesca Caputo (*Introduzione a G. Bufalino*, Milano, 2007) in cui sono messe a fuoco le diverse fenomenologie del «sentimento della morte», della «seduzione della morte», della «attesa della morte», che vanno ben oltre – ci dice la Pellegrini – le tracce del maledettismo baudelairiano. Insomma, *Il grande sonno* (volume carezzato da fotografie di Cecilia Tosques), alla fine, è davvero un singolare viaggio ipogeo e tanatologico che merita davvero di essere esperito.

Francesco Gurrieri

D'Annunzio e la cultura francese

Nel 150° anniversario della nascita di Gabriele d'Annunzio la casa editrice Carabba ha dato vita a una collana dedicata a questo autore diretta dal prof. Gianni Oliva, docente all'Università di Chieti. Sono già usciti una quindicina di testi che raccolgono materiali quasi sempre inediti riguardanti soprattutto i carteggi del poeta, fondamentali per comprendere più compiutamente la genesi e l'evoluzione della sua opera.

Ultima pubblicazione, *D'Annunzio e la cultura francese* di Guy Tosi (saggi e studi 1942-1987), due volumi di complessive 1286 pagine, a cura di Maddalena Rasera che ha anche stilato l'introduzione (alla quale questo articolo farà puntuale riferimento), prefazione di Gianni Oliva e testimonianze di Piero Gibellini e François Livi.

Guy Tosi (1910-2000), professore ordinario e poi emerito alla Sorbona, è stato il maggiore studioso del rapporto tra la cultura francese e d'Annunzio, al quale ha dedicato tutta la vita. Conoscendo capillarmente l'opera dannunziana e la letteratura francese tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, certamente egli ha

Rassegne 379

contribuito in maniera decisiva a far capire il poeta e narratore italiano in Francia e a restituire il volto francese di questo scrittore. Tosi infatti lo ha studiato, fin dall'inizio, senza pregiudizi ideologici, attento sempre ai documenti e sulla base di solidi principi filologici e le sue opinioni si sono puntualmente ispirate all'individuazione e all'analisi delle fonti francesi degli scritti dannunziani, nonché all'approfondimento delle relazioni con gli ambienti culturali d'oltre frontiera. Italianista appassionato ed elegante, Guy Tosi diresse anche le Edizioni Denoel e, per qualche anno, l'Istituto Francese di Firenze. Proprio in quest'ambito, nel 1967 contribuì a riunire cento firme di scrittori e uomini di cultura del suo Paese a favore della città, duramente colpita dall'alluvione, ed inoltre raccolse fondi per aiutare le biblioteche del Gabinetto Vieusseux e dell'Università, che erano state danneggiate.

Lo studioso scrisse su d'Annunzio, nel corso degli anni, una cinquantina di saggi e articoli; in questi tomi ne vengono riuniti quarantuno, tradotti naturalmente in italiano. Nel complesso, essi dimostrano che l'italianista studiò il poeta sia al microscopio (cioè occupandosi dei suoi testi editi ma anche inediti), sia in una visione d'insieme e nella cornice di un'epoca letteraria. Per approdare alla consapevolezza continua che l'opera dannunziana è modellata dalla sua cultura – leggiamo nell'introduzione – che si è nutrita in un Paese straniero, scoperto prima attraverso le pagine dei grandi scrittori, poi nella frequentazione quotidiana dei maggiori intellettuali. «Nei salotti parigini di primo Novecento – scrive la Rasera – e nelle numerose amicizie strette con romanzieri e poeti francesi, d'Annunzio trovava un terreno fertile e ricco, vivace, capace di rispondere a una curiosità che l'Italia non era in grado di soddisfare».

A partire dal 1891 d'Annunzio è introdotto nell'ingranaggio della macchina letteraria francese dal suo traduttore (Georges Hérelle, traduttore de *L'innocente*: nella collana di cui stiamo parlando un volume è dedicato al carteggio tra i due); inoltre il poeta italiano segue con attenzione e approfondisce i suoi rapporti con l'ambiente inviando i suoi libri ai colleghi francesi, intrattando contatti con gli intellettuali di spicco; e frattanto conosce i due «astri» nascenti (Romain Rolland e André Gide). Negli anni, stringerà amicizie importanti con personaggi del mondo teatrale come Sarah Bernhardt, Jacques Rouché e Gabriel Astruc e, più in generale, con Claude Debussy, Anna de Noailles, Maurice Barrès, Paul Valéry, Anatole France, Gabriel Faure. Nei suoi studi, Tosi prende atto delle reminiscenze francesi (Maupassant, Zola, Flaubert, Goncourt, Paul Alexis...) nei testi dannunziani, che rispondono a suo avviso a una sua intima esigenza: scegliendo quelle fonti egli sceglie, in fondo, sé stesso. Accanto al Naturalismo e al Realismo francese troviamo altri due aspetti fondamentali di questa cultura che si riflettono nell'opera di d'Annunzio: l'«esotismo» e l'«erotismo». In generale – sostiene Madalena Rasera – l'affinità con la letteratura francese che colpisce immediatamente in d'Annunzio è il comune culto della parola, portatrice di un potere sacro, «essere vivente in carne e ossa». D'Annunzio, afferma ancora la Rasera, trova soprattutto in alcuni scrittori francesi parole che lo colpiscono particolarmente e che lo spingono a cercare la forma italiana corrispondente, o per lo meno latina, senza cadere nell'errore di utilizzare inutili francesismi. Sicuramente la frequentazione con la cultura francese ha ravvivato nel poeta il gusto per la parola carnale, ma allo stesso tempo ha anche agito sulla sua sintassi, su quell'ideale di prosa contemporaneamente movimentata, colorata, ritmata, che d'Annunzio riconosceva ad

380 *Rassegne*

esempio nel suo maestro Carducci. Inoltre, nella teoria del romanzo che d'Annunzio viene delineando in quegli anni, egli si serve di numerose fonti francesi (tra cui Gabriel Séailles e Joseph Caraguel ma soprattutto Theodor de Wyzewa). Indubbiamente d'Annunzio era immerso nel dibattito europeo sul romanzo e aspirava, come gli intellettuali francesi, al sogno di un'arte totale.

Gli studi del Tosi – sottolinea la Rasera – indicano che la cultura francese giocò un ruolo fondamentale anche nell'avvicinamento di d'Annunzio al romanzo russo e a Nietzsche. In particolare individua in Edoardo Scarfoglio un possibile mediatore, un consigliere che indirizzò l'attenzione del poeta verso il pensiero del filosofo tedesco. Tra l'altro, lo studioso scopre che la fonte francese utilizzata da d'Annunzio per la stesura di alcune parti del *Trionfo della morte* non è un articolo della «Revue des deux mondes» (secondo il suggerimento di Scarfoglio) ma un articolo del francese Jean de Néthy apparso sulla «Revue blanche» del 1892 con il titolo *Nietzsche-Zarathoustra* assieme ad alcuni passi dell'antologia di Lauterbach e Wagnon *A travers l'oeuvre de Frédéric Nietzsche*. Persino il wagnerismo, poi, presente nel *Trionfo*, risente fortemente di suggestioni francesi (ed è la prima volta che in Italia il dramma wagneriano agisce profondamente sulla psicologia dei personaggi).

L'opera che forse rappresenta le diverse componenti del complesso rapporto del poeta italiano con la Francia – sostiene la Rasera – è il *Martyre de Saint Sébastien*, sia perché è un'opera scritta direttamente in francese, sia perché ispirata da un'amizizia francese che saprà dar vita e gesti al dramma: Ida Rubinstein. Fu lei a fargli decidere di scrivere direttamente in francese (ma il poeta lo fece anche per piacere personale). Il poeta si attornia dell'iconografia del santo, di antichi libri francesi, consulta l'amico Tenneroni (esperto di poesia religiosa medievale) e trova a Parigi Gustave Cohen (compagno e guida per le sue ricerche alla Biblioteca Nazionale). Tosi individuò documenti fondamentali per lo studio di quest'opera, manoscritti autografi, note e bozze, quasi tutte in francese, prove, correzioni autografe e testimonianze diverse. Ne deriva uno studio che mira a far luce sulle scelte linguistiche e stilistiche suggerite da numerose letture (Chateaubriand, Paul Allard, l'Apuleio delle *Metamorfosi*, Franz Cumont, Flaubert...) e rende ragione dell'uso, nel testo dannunziano, di numerosi metri, l'*octosyllabe*, il verso tipico della poesia medievale francese, qualche volta ritmato qualche volta no.

Concludendo, è doveroso dire che questi due volumi costituiscono un bell'omaggio della cultura italiana a Guy Tosi che fu un eccezionale interprete dell'opera dannunziana in Francia e in Italia. Essi, tra l'altro, mettono a disposizione degli studiosi italiani pagine essenziali, che costituiscono un vero e proprio monumento nella storia della critica dannunziana. E ci ricordano, tra l'altro, che d'Annunzio è stato ed è un grande scrittore europeo.

Renzo Ricchi