

Roberto Gigliucci

Triste, contemporaneo e finale

*Noterai che è un poco tecnico,
ed allo stesso tempo
un poco fantastico, un poco folle.*

Amelia Rosselli a Pier Paolo Pasolini¹

Concedetemi un rapidissimo esordio autobiografico. Mi è capitato di recente per la prima volta di dover scrivere la prefazione alle poesie di un giovane poeta *contemporaneo*... mi spaventava talmente questa prospettiva che ho esitato, prima di scriverla.

Cos'è contemporaneo? C'è un senso triviale della parola, un significato immediato: essere contemporaneo vuol dire essere coevo, vivere nello stesso tempo di qualcun altro o di qualcos'altro. E quindi più semplicemente contemporaneo è qualcuno a noi contemporaneo, qualcuno che, vivente, interferisce nella nostra vita e soprattutto influisce sul nostro pensare poesia, o uno che, morto in tempi recenti, ha rappresentato una paternità, una maternità, un punto di riferimento, comunque un pezzo di storia ovvero cronaca a noi terribilmente vicina, quasi ustionante. Per qualcuno sarà Zanzotto, per altri Manganelli, o Pasolini, per me certamente Pasolini, che è morto a metà degli anni settanta, quando non avevo ancora quindici anni, ma che sento morto ieri, 24 ore fa, anzi, ho sentito, ho visto morire ammazzato ieri notte.

Ma nonostante tutta questa nobiltà, c'è un altro senso molto più profondo, che ha a che fare con la poesia. E con l'arte, e con gli artisti in generale. Essere contemporaneo in tale accezione – cioè quella che userò d'ora in poi – sta per essere inattualmente distante dalla contemporaneità nel senso triviale dei vocabolari. Significa viverci dentro, per ovvio obbligo di logica, ma esserne esclusi, per cogente necessità d'arte.

Una semantica profonda di contemporaneità che non può non partire dalle riflessioni che da Nietzsche pervengono al più recente Agamben.² Il quale scrive:

«contemporaneo è colui che percepisce il buio del suo tempo come qualcosa che lo riguarda e non cessa di interpellarlo, qualcosa che, più di ogni luce, si rivolge direttamente e singolarmente a lui. Contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo. [...] Percepire nel buio del presente questa luce che cerca di raggiungerci e non può farlo, questo significa essere contemporanei. [...] Cioè ancora: essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare». Per Agamben dunque il contemporaneo è inattuale, o meglio intempestivo. Vero contemporaneo è chi non coincide perfettamente con la contemporaneità, non vi si adegua, ma ci vive dentro più che mai perché «intinge la penna nella tenebra del

¹ Amelia Rosselli, *Lettere a Pasolini 1961-1969*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, p. 10, a proposito del saggio *Spazi metrici*. Colgo l'occasione per precisare che questo nostro saggio è una rielaborazione della *lecture* tenuta in occasione del X Convegno degli Italianisti Scandinavi a Reykjavík, 13-15 giugno 2013.

² Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008.

presente». Il vero contemporaneo è in continuo asincrono con la contemporaneità, perché vi si relaziona «attraverso una sfasatura e un anacronismo».

Permettiamoci di semplificare. Un poeta contemporaneo è contemporaneo a Baudelaire o a Virgilio, molto più di quanto non lo sia a uno scrittore suo contemporaneo in senso triviale (non dico a Camilleri o a Baricco, ma anche a un Gabriele Frasca, per intenderci). Questo *non solo* perché il poeta si vesta di panni curiali e viva nel suo studio che puzza di lucerna, isolato e pazzo, disperatamente remoto. *Non solo* perché il poeta sia chiuso in una grotta, come Euripide, in colloquio con i suoi personaggi travestiti da donna e fatti a pezzi, o ubriachi, o pezzenti, o infelici d'amore e suicidi, sepolto in una grotta – anche se vicino al mare come la fanciulla del sonetto pseudocamoniano tradotto da Zanella³ – in attesa che un'aquila faccia precipitare sulla sua zucca lucida una tartaruga e così gliela spacchi. Il concetto di contemporaneità del poeta è più complesso. Riguarda il suo essere temporalmente anomalo, collocato non fuori del tempo ma in vettori temporali non convenzionali.

Con un telescopio molto potente vediamo la luminosità pazzesca di una quasar che ci arriva da miliardi di anni luce di distanza. Ciò significa che noi vediamo la quasar nelle condizioni in cui era non molto dopo il big bang, cioè come era in un tempo remotissimo. Com'è oggi non la vediamo.

Dunque potremmo inferire che in certi ambiti estremi *visibile è lo scomparso*, il perduto, il perento, mentre quindi *invisibile è il contemporaneo*. È in queste dimensioni *estreme*, appunto, che si colloca il poeta.

In tal modo il poeta vede l'invisibile, o, meglio, il non convenzionalmente visibile, e poco considera la luminosità e l'evidenza assolute del visibile, ovvero il contemporaneo triviale (mi si perdoni se comparo la quasi-stellar radio source con qualcosa di volgare). Il poeta segue dunque vettorialità temporali e spaziali alternative a quelli comuni. In tal senso è contemporaneo a Virgilio, ma è anche *precursore* di Baudelaire, pur vivendo magari nel 2013. Nella paradossalità risiede il poeta, ma intendendo il paradosso non come mero luccichio intellettuale o fumo negli occhi. Paradosso come fatto vivente, così vivente – ancorché anomalo e non endossale – che chi lo vive ne sente la tortura sul proprio corpo, come vedremo meglio.

Questo non determina necessariamente un'assenza del poeta dalla storia, un suo disimpegno, si sarebbe detto un tempo. La partecipazione alla contemporaneità triviale è possibile per un poeta, ma nelle forme della poesia, cioè nelle forme di una temporalità paradossica. Il poeta non è un aristocrate, può anche essere uno come Brecht, ma sempre poeta rimane, quindi osservatore di un presunto (per gli altri) invisibile che gli è contemporaneo anche se può sembrare morto, e poco osservante di un visibile troppo lucido per essere vero, troppo lucido per non essere *lucidato*.

Un'obiezione potrebbe essere che, se si denega valore alla storia, alla storiografia e alla cronicità, ma si sposta il poeta in un fluttuare di preposterazione, per così dire, il risultato è una genericità temporale da cui mancherebbe l'unico punto reale, cioè il presente, pur nel suo costante, infinito e puntuale riassetamento. Passato e futuro,

³ Pereira Caldas, *Versão italiana de soneto de Camões «Em uma lapa toda tenebrosa» por Giacomo Zanella*, Braga, Bernardo A. de Sá Pereira, 1884; il sonetto è ritenuto oggi spurio senza alcun dubbio ed espulso dal corpus camoniano; ciò non toglie che sia piuttosto bello.

insomma, non esistono, se non in il primo in una mappa filologicamente (o memorialmente, nel caso del passato prossimo) restaurata, mentre il secondo, il futuro, può solo essere oggetto di prospezioni programmatiche o utopiche, anche se di una utopia pragmatica. Quindi – prosegue l'obiezione – così si immergerebbe il poeta in un non essere, di nuovo, aristocratico, e a noi gli aristocratici alla Des Esseintes fanno ribrezzo (a non evocare l'ignobile copia-caricatura italiana dello Sperelli). Ogni obiezione è da prendere in considerazione, ma a volte anche da prendere in considerazione e basta, senza starci su poi troppo a riflettere. In ogni caso il poeta contemporaneo può essere impegnato nella lotta, nella piazza, nei cortei, nella politica, ma proprio perché non crede al visibile triviale, ma proprio per trasmettere la carica dirompente del suo big bang, o del suo universo in accelerata espansione già espanso del tutto, quando anche i buchi neri rimasti dopo decenni e decenni cosmologiche non hanno più niente da inghiottire in una rarefazione immane ed esplodono e quindi il buio e l'assenza di tempo regnano sopra nulla su cui regnare.

Inoltre, e mi perdonerete il lugubre ma non malaugurante discorso, essere contemporanei significa essere morti, e risediamo un poco in questo paradosso fecondo.

Prima di tutto: cos'è un poeta? Diamo alcune risposte, se no non ci intendiamo.

Un poeta è uno morto. Se non sei morto non sei un poeta. Dove sta il poeta? Ad esempio al cimitero inglese della piramide Cestia a Roma: ci trovi Keats, ci aleggiano i versi di Pasolini (non è di maggio questa impura aria). Oppure al cimitero sempre inglese di Estrela a Lisbona, dove è sepolto Fielding che arrivò nel porto della torre di Belém già semi-cadavere («the total loss of limbs was apparent to all who saw me, and my face contained marks of a most diseased state, if not of death itself») ma assai lucido di cervello e la Lisboa pre-terremoto gli sembrò la città più brutta del mondo («the nastiest city in the world»),⁴ ma egli parlava già da morto, come ogni grande artista sa e deve fare, anche quando ironico e satirico come l'autore di Tom Jones. Una foce è il luogo giusto per i poeti: è il luogo dove ci si apre, dove si perde ogni figura in un oceano perennemente finale.

Il poeta è spesso un giovane morto: fa giusto pensare a cosa sia un poeta il giovane di marmo morto che accoglie fra i primi il visitatore del Verano, il cimitero monumentale di Roma. Il poeta è remoto: per questo ci parla così da vicino (chiedo ancora perdono per i paradossi, ma non è loro colpa se sono carichi di senso). In quanto morto, il poeta ci dice la morte come sostanza, ci fa sentire morti, ma in tal modo ci testimonia pure che non c'è la morte, che al limite la nostra esistenza, se pure fa schifo, è comunque autogiustificata dal fatto di non essere un non essere. Il poeta da morto, o morente perenne, ci permea di una certezza: dentro il nostro limite temporale c'è occasionalmente tutto, insomma nel circuito in cui restiamo necessariamente, senza un oltre, troviamo un abisso di visioni pressoché infinito, illogicamente infinito. E alla fine, in mezzo a queste frammentate apocalissi, il materialista ateo la pensa allo stesso modo di Leibniz e insieme concludono come il giovane agonizzante curato di

⁴ Henry Fielding, *The Journal of a Voyage to Lisbon*, London, A. Millar, 1755, pp. 42, 218. Per una immagine della Lisboa prima del *désastre* cfr. *Lisbon before the 1755 earthquake. Panoramic view of the city*, a cura di Paulo Henriques e Marcia De Brito, Chandeigne, Gótica, 2004.

campagna: che importa, tutto è grazia. Ecco come si è contemporanei, ci spiega Bernanos (e al suo seguito Bresson): un credente lo spiega anche a noi che non siamo credenti.

Ma basta con le astrazioni. Un dibattito sul «Corriere della sera» venne aperto nel caldo luglio del 2011 da Paolo di Stefano. I poeti sono meglio dei narratori, si suggeriva, e pur tuttavia i poeti sono ignorati dalla società odierna. Non hanno una presenza fisica, come un tempo ai festival estivi o sugli schermi televisivi, non hanno una identità, non hanno editori, non hanno ruolo, non hanno niente, non sono niente, eppure scrivono meglio dei romanzieri. La discussione continuò sulle pagine del «Corriere» con Cortellessa, Marcheschi, Berardinelli, conobbe eco altrove, ad esempio con Oldani su «Avvenire» ecc. ecc. Si disse che i poeti sono un bene dell'umanità, che nel cinismo dell'attuale società letteraria la poesia muore, ma anche che i poeti contemporanei (nel senso triviale, diremmo noi) sono per lo più astrusi e noiosi, self-centered, inutili. Da una parte la difesa a oltranza della poesia come avanguardia del linguaggio, motore primo della lingua, libertà dalla koinè e dal mercato, dall'altra lo sguardo sulla poesia come aristocrazia comunicante, che si appoggia a un presunto prestigio storico di supremazia, la cui fragilità è ovviamente clamorosa.

Allora torniamo al punto di partenza: i poeti sanno che la poesia è una questione fra morti? Di morti per morti? Cum mortuis in lingua mortua? I poeti degli anni zero, raccolti da Ostuni su un recente numero dell'«Illuminista» (2010), sanno che per essere poeti devono essere morti?

Chissà. I veri poeti lo sanno, temo. Cerchiamo ancora di stare dentro il paradosso, non di sfruttarlo solamente. Il poeta vive il martirio di questo essere morto coi morti. Ecco perché il modo di essere contemporaneo del poeta è diverso da quello degli altri. E non si tratta solo di un martirio eroico nel senso esteriore: può esserlo, come per i poeti folli (pensiamo ad Amelia Rosselli o a Dino Campana, a Lorenzo Calogero), ma può anche essere un martirio borghese (Montale o ancor meglio Pessoa). Certo non si scappa dall'essere indefinitamente morti dentro un martirio, non si scappa dalla fornace, e soprattutto in questa vicenda non si può non essere assolutamente soli. Un poeta è solo, è sociopatico, anche se poi magari nella vita fa il simpatico. Quando si concede agli altri, lo fa da buffone, e quindi mostra l'altra faccia della sua melanconia, cioè della sua totale solitudine, rabbia, misantropia e desiderio. Questa è contemporaneità vera. Indubbiamente un poeta è fuori della convenienza e fuori delle regole sociali: per questo un poeta non può essere se stesso in un'antologia trivialmente contemporanea o in un'assise di addetti ai lavori. Un poeta è il contrario di un professionista: infatti nessuno fa il poeta di professione, diffidiamo da chi si presenta e si qualifica come poeta. E diffidiamo da chi fa il critico di poesia di professione: professionista di qualcosa di così poco professionale... suvvia! Un noto poeta vivente che ho conosciuto si presentava così: «Piacere, sono tal dei tali, poeta». Actually non era un grande poeta, ma lo è stato soltanto quando *hélas* è sprofondato nella solitudine del lutto vedovile e ne ha scritto.

Ecco che allora chiedersi se i poeti siano migliori dei narratori potrebbe non avere senso, se non meramente giornalistico, intendo. I poeti non sono migliori, sono poeti. E

quindi anche narratori, se autentici. Usiamo la vecchia parola poeta come sinonimo di scrittore, di grande scrittore, questo si sarà capito.

Non vogliamo dire che la poesia trascenda l'umano: nessun prodotto umano trascende l'uomo, tutto è immanente il suo essere, il suo mal-essere. È solo una questione di definizione, di luogo psichico, di identità: il poeta è realmente morto, oppure vive da morto ed è inteso da lettori che nel momento in cui lo intendono sono morti. E per questo intensamente e inevitabilmente vivi, senza poter saturare il senso della vita, che non si dà se non per autogiustificazione dell'essere, ma saturando un senso specifico, quello della poesia, che non crea assoluti, né ci ha commercio, ma reclama l'interpretazione. Solitudine in mezzo al mare, nell'occhio di un'ode marittima, o gorgoglio da un pozzo, come diceva Pound vecchiando nella straordinaria intervista che gli fece Pasolini: io vi parlo da un pozzo. O Pessoa-Soares in Rua dos douradores, o Álvaro de Campos alla tabaccheria, o in un'estasi di totale passività e penetrazione, aperto a ogni prospettiva oceanica.

Ci capita spesso di ricevere sollecitazioni da giovani poetesse e poeti che vogliono esordire. Che dobbiamo rispondere? Forse questo: avete coraggio di essere morti? Avete la forza di permanere nel vostro crepaccio, nella vostra foiba? Se sì, siete poeti, e andate avanti. Dove non so.

ma le divinità / cadevano reciprocamente nel gran buio della mia scala / poco divina: poco divina era la mia
insonnia e la tua / religione era un salto nel buio

Cadevano tutte le storie dei martiri e cadeva la mia precoce / insonnia. Cadeva a pezzi la religione di dio e le tue / illusioni non erano che le mie fandonie! Ecco la morte / arrivare con il suo bagaglio di precoci violette.⁵

Anche l'autrice di questi versi cadde nel gran buio ovvero nella pallida luce della chiostrina di un palazzo a via del Corallo a Roma, gettandosi dal quinto piano. Era l'undici febbraio 1996. Una finestra aperta, una seggiola appoggiata al davanzale. Un volo, la cima di un albero sfiorato, la caduta, la rottura, lo stacco. «Io volavo felicemente al fuoco del tuo / disordine»,⁶ scriveva nelle *Variazioni* del 1960-61, uno dei canzonieri d'amore più infocati e impetuosi della poesia italiana di tutti i tempi.⁷ Era Amelia Rosselli, poetessa d'amore e di solitudine («Trouvez Hortense», raccomandava Rimbaud, *Illuminations: H*, ripreso nella *Libellula* del '59).⁸ «La gloria scendeva / scendeva abbronzata e trucidata».⁹ Io non so se qualcuno in Italia nel Novecento ha scritto liriche d'amore così segnate dalla gloria. Penso proprio alla gloria in senso anche teologico, la *Herrlichkeit* di cui scrive von Balthasar nella sua estetica

⁵ Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Govannuzzi, Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emanuela Tandello, Milano, Mondadori, 2012 (d'ora in poi: *OP*), p. 112-113 in *capfinidad*. Per la vasta bibliografia su Amelia *OP* è ora uno strumento imprescindibile; rammento almeno la più recente monografia complessiva, quella di Florinda Fusco, *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007.

⁶ Ivi p. 128.

⁷ Credo si tratti dell'amore per il pianista d'avanguardia David Tudor, conosciuto a Darmstadt nel '59 (cfr. *OP* p. LXXVI); tuttavia Amelia specifica: «Non sono innanzitutto temi d'amore, apparentemente lo possono essere, ma sono temi di guerra», in: Amelia Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefaz. Laura Barile, Firenze, Le Lettere, 2010 (d'ora in poi: *Interviste*), p. 127.

⁸ Cfr. Emanuela Tondello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 65 sgg. Sulla solitudine: «Chi scrive è una persona molto sola, spiritualmente, stilisticamente sola», in *Interviste*, p. 71.

⁹ *OP*, p. 128.

teologica. Una gloria difficoltosa, una gloria anacronistica quantomai contemporanea e osteggiata dalla neoavanguardia¹⁰ e anche dall'amico Bobi Bazlen, come racconta Amelia stessa nell'intervista concessa a Spagnoletti.¹¹ Ma certo una gloria scompigliata dalla incipiente schizofrenia, complicata per meglio dire dalla paranoia, innervata di frantumi di canzoni e di visioni, costantemente sottoposta allo stress di un terrore o un desiderio incontrollabili. «Dentro della gloria», come dice Amelia nel suo italiano forzato inventato e disturbante, ci sta una luce strana, divorante e intermittente, ci stanno Cristi sfibrati e molti strazi, chimere e soprattutto coraggio di parlare come parla il grande stile dei grandi poeti (Campana, Montale ecc.), ma lasciando cadere subito in pezzi il sublime, e procurandosi ferite come se quei pezzi fossero – e lo sono – di vetro. Insomma, Amelia Rosselli, uno dei nostri poeti, un gigante del secondo Novecento. E ora scendiamo un po' alle stalle, e riguardiamo un gioco proposto dal Salone del Libro di Torino nel 2011 (cinquantenario dell'unità): l'allestimento di un canone, i 150 grandi libri, i 15 superlibri e i 15 autori che dal 1861 a oggi hanno segnato, modificato e inventato la storia d'Italia. Tra i 150 libri solo 15 scritti da donne, tra gli autori dei superlibri solo maschi, tra i 15 grandi soltanto Oriana Fallaci (che è tutto dire). Certo, si dirà, ogni canone è un gioco, e bisogna stare al gioco. Sì, ma il gioco è una cosa serissima, come ci insegna Gadamer, o anche Huizinga, e allora riprendiamo quel gioco di qualche anno fa, e facciamo il gioco duro. Un romanzo come *La storia*, del più grande narratore italiano del secondo Novecento, Elsa Morante, andava messo fra i superlibri senza battere ciglio. Tra i 150 troviamo *Dux* della Sarfatti, che sta lì come i cavoli a merenda. Soprattutto se non ci sono Ada Negri, Gianna Manzini, magari Alda Merini e soprattutto non c'è Amelia Rosselli. E si può continuare, col gioco, che però dopo un po' non ci diverte più. Soprattutto perché ritengo una ferita davvero irricucibile questa dell'esclusione di Amelia da un canone espanso in cui i poeti (da Moretti, Gozzano, Campana, Saba a Zanzotto, Caproni, Luzi ecc.) ci sono quasi tutti, con poi Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Ungaretti, Montale negli altri due canoni ristretti. È evidente che il criterio non solo belletteristico e stilistico ma anche storico-culturale e di costume doveva conciliarsi con la necessità di non emarginare comunque la grande poesia. E allora nella grande poesia e nella grande Italia c'è anche Amelia, figlia e nipote di

¹⁰ Sui rapporti complessi di Amelia col Gruppo 63 vd., fra i tanti, uno statement molto limpido della poetessa in *Interviste* p. 187. E vd. *Palermo 63* in *Primi Scritti*, OP pp. 666-669. Abbiamo da poco una ristampa di *Gruppo 63. L'Antologia a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani. Critica e teoria a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi*, Milano, Bompiani, 2013. È noto il fatto che Amelia avesse una predilezione particolare per la poesia di Antonio Porta (e vedeva bene, come conferma – se ve ne fosse bisogno – la recente edizione di *Tutte le poesie* di Porta, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009). Alcune poesie della raccolta *Sleep* tradotte da Porta uscirono nel 1989; vd. ora A. Rosselli, *Sonno – Sleep (1953-1966)*, versione italiana di Antonio Porta, prefaz. di Niva Lorenzini, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003. Tuttavia la poetessa aveva giudicato le traduzioni di Porta troppo «maschili e avanguardistiche» (OP, p. CXXXII). Su *Sleep* in generale vd. il saggio di un grande Andrea Cortellessa d'antan, *Il bosco, il sonno, la sipida musica*, «Galleria», XXXXVIII, 1997, 1-2 (n. monografico: *Amelia Rosselli*, a cura di Daniela Attanasio e Emmanuela Tandello), pp. 96-112. Morte, gloria e alto stile in sintesi cortesemente anti-neoavanguardistica nella lirica di *Palermo 63* intitolata *A me stessa: «Morirò nel vecchio stile preoccupandomi ancora per l'avvenire. // Parlare nell'ombra di un cipresso»* (OP, p. 667: cfr. la nota di Chiara Carpitia ivi a p. 1414: «consapevolezza che perseguire il proprio destino significa accettare la diversità nell'isolamento»).

¹¹ *Interviste*, p. 84.

antifascisti ammazzati, cosmopolita forzata,¹² folle paradigma di grandezza, o meglio, di gloria.

Che poi della gloria e della grandezza dell'Italia non ci interessi granché, anzi che essa sia una grandezza presunta è pacifico. Ma della gloria vera, quella della luce d'inferno dei poeti,¹³ quella della *contemporaneità* insomma, ci importa eccome. Se Amelia nella notte improvvisamente levandosi vedeva «che il cielo era / tutta una rissa di angeli»,¹⁴ cioè *vedeva* e lucidamente annotava, come Dante piuttosto che come i poeti veggenti, questo lo faceva per noi, non soltanto per sfogare la sua paranoia o il suo eros. E quindi le dobbiamo molto. Almeno la presenza in un già vecchio canone, redatto da qualche potentato delle patrie lettere. E un po' di coraggio con questi canoni! Non è perché la Tamaro stravenda che il suo nome debba soffocare quello di una Rosselli. Chi stravende merita il silenzio e lo sdegno, quando scrive male o ammicca o semplicemente non ha strumenti umani e letterari. Mettete la Rosselli in quel canone, o vergognatevi.

Qualche parola permettetemela ancora sul suicidio¹⁵ e l'essere contemporanei, l'uno quasi esito ideale, quando non reale, della seconda condizione.

Ricordate la canzone *Gloomy sunday*? «È cupa questa domenica, le mie ore sono insonni, le ombre più care con cui vivo sono innumerevoli ... Io e il mio cuore abbiamo deciso di finirla con tutto». Billie Holiday ne ha lasciato un'interpretazione meravigliosa e straziante. L'aveva musicata un ungherese durante una domenica parigina del suo più nero scontento, fallimento, delusione amorosa, nel 1933, ed ebbe inaspettatamente uno straordinario successo. Pare però che fosse una canzone maledetta: in Germania, in Inghilterra, in America ci fu chi si tolse la vita dopo aver ascoltato quelle note e quelle parole disperanti, salendo sulla «oscura carrozza del dolore», e alla fine anche il compositore si gettò da una finestra a Budapest nel 1968. Sarà una leggenda, ma è interessante.

Tutto ciò è sconcertante, ma anche surreale, se non vagamente comico. Sentiamo la voce di Thomas Bernhard dal romanzo *Perturbamento* del 1967: «Tutte le volte che parliamo di suicidio, tiriamo fuori qualcosa di comico. Mi tiro una pallottola in testa, mi sparo, mi impicco, sono espressioni comiche».¹⁶ Certo a parlare è in questo romanzo un personaggio piuttosto folle, ma la sensazione che si tratti di un perturbato alter ego del grande scrittore austriaco è forte. Suicidi comici non mancavano già nel melodramma del Seicento e nella commedia dell'arte ... ma il suicidio (e quindi lo stato di contemporaneità) può essere comico, o tragicomico? O rappresenta la tragedia assoluta per la razza umana? La sconfitta, la resa? Oppure la scelta dignitosa di chiudere senza aspettare ulteriori umiliazioni dalla vita è assolutamente difendibile? Per il saggio, diceva Seneca, la via del suicidio è sempre aperta (*patet via*) e praticabile quando sia necessario.

¹² Ma non apolide, definizione giornalistica che Amelia rifiutava.

¹³ «L'inferno della luce era l'amore»: *OP*, p. 73.

¹⁴ *OP*, p. 96. L'immagine anche in una lirica di *Documento*, ivi p. 321 e cfr. *Interviste* p. 149.

¹⁵ Come tematizzazione vd. Daniel Rolfs, *The Last Cross: A History of the Suicide Theme in Italian Literature*, Ravenna, Longo, 1981.

¹⁶ Mi permetto di rimandare al saggio di chi scrive *Comici suicidi*, «Intersezioni», XXXI, 2011, 1, pp. 113-125.

I suicidi sono omicidi timidi, scrisse Cesare Pavese.¹⁷ C'è una carica di aggressività melanconica nel suicidio, una forma di offesa, di ferita che viene inferta agli altri uomini e alla vita stessa. Pavese si avvelenò con i sonniferi nell'estate del 1950: era al culmine del successo, aveva ricevuto il Premio Strega, era andato provocatoriamente e mondanamente (lui che era così anti-mondano) a ritirarlo con Doris Dowling, l'attrice di *Riso amaro*, sorella della Constance (Connie, come cunnus) che era stata la stella diana nella fredda Cervinia dell'innamoramento sempre in quell'anno, la morte stessa «fredda nel sole», come recita una variante espunta della lirica *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Bianco è il colore della dea e della neve e dell'alba. Come l'alba sul Tevere in attesa del risveglio di Bianca Garufi (che ci ha lasciato da poco tempo), Afrodite-Astarte. O come le suddette nevi di Cervinia, nel marzo 1950, durante la spasmosa vacanza con Constance Dowling l'amata americana ed altri amici. Pavese scrive nel diario: «(Cervinia) Stamattina alle 5 o 6. Poi la stella diana, larga e stillante sulle montagne di neve. L'orgasmo, il batticuore, l'insonnia. Connie è stata dolce e remissiva, ma insomma staccata e ferma. Il cuore mi ha saltato tutto il giorno, e non smette ancora» (da *Il mestiere di vivere*, 6 marzo 1950). L'ultima, la vera dea bianca, l'americana, è Connie, nel cui nome è iscritto il centro magnifico e tenebroso della donna, il *cunnus*, la vigna, l'estasi e la morte. Questo episodio biografico in Val d'Aosta, questo *décor* innevato, freddo e luminoso, dove sgorga la luce della stella del mattino, spiega probabilmente il verso, poi cassato, come dicemmo, che figurava nella suprema poesia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*: «fredda nel sole». Sempre nella raccolta di versi per Connie, la lirica *Hai un sangue, un respiro* mostra nell'autografo una variante significativa: da «cielo di marzo, neve» a «cielo di marzo, luce», come a dire l'identità o quasi di luminosità e di gelo nivale. E ritroviamo nella prima poesia della serie: «frozen snows», «wind of March», insomma un marzo nel bianco nel freddo nella luce. Il ricordo di quei giorni a Cervinia costruiscono poeticamente un paesaggio dove situare l'epifania letale. La dea della morte si eleva in una bianchezza gelata, con la forza di un semplicissimo, attico ossimoro, *fredda nel sole*, secondo quello stile di depurazione mortuaria proprio di una poesia posta al centro del nostro Novecento con una atrocità ombelicale che non va mai persa di vista per misurare appieno il valore del miglior Pavese poeta. L'ultima poesia pavesiana è una danza macabra asciutta come poche altre, sintesi severissima di un auto-sacrificio che si nutre di consapevolezza spietata. C'è in tale poesia una forma di classicismo particolare, una capacità di essere greca, mediterranea, in quanto nuda da ogni abbellimento, ove la colonna o la statua si leviga a tal punto da rivelare la natura originaria di pietra, roccia, rupe. E per Pavese la rupe è il sesso, la ferocia primigenia e stabile per sempre. E però un suicidio nel trionfo letterario, per Cesare, non nella corona di spine della sfiga come sarà per Morselli. Ma qualcosa (l'ennesimo fallimento amoroso? o solo la depressione indotta dal caldo infernale di Torino?), qualcosa lo aveva confermato nella rigorosa necessità e fatalità di dover levare la mano sopra di sé. Lo sapeva da quando era adolescente. Il suo martirio è stato anche la salvezza di molti altri che hanno letto le

¹⁷ Un ulteriore meramente pratico auto-rimando, per ogni approfondimento e referenza dei dati qui esposti, a *Cesare Pavese*, Milano, Bruno Mondadori, 2001 (cui aggiungere almeno lo scribillo *Lo scrittore e la dea bianca*, «il Caffè illustrato», 30, maggio-giugno 2006, pp. 31-34).

sue opere e amato il suo personaggio. «Lui è morto per me», ha scritto Elias Canetti nei suoi diari. La cosa che più stupisce è però il messaggio finale di Pavese: «Perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi». O meglio, a stupire è il fatto che Cesare, poco prima di darsi la morte, lasciasse un messaggio quasi ricopiato da quello che vergò Vladimir Majakovskij nel 1930, letto nell'antologia *Il fiore del verso russo* di Poggioli. Le parole di Majakovskij suonavano così: «A tutti. Se muoio non accusate nessuno. Niente pettegolezzi. Il defunto non li poteva soffrire. Mamma, sorelle, compagni, perdonatemi» (poi si sparò al cuore). Come uno scivolare dell'irrisolto autolesionista Cesare nel solco tracciato dal più virile e deflagrante genio russo. Che oltretutto usò la pistola, con un coraggio fisico, materiale, che Pavese non avrebbe mai avuto. Ma entrambi ormai, come dire, dormono sulla collina, sulla stessa collina. E già ci dormivano da vigili quando erano vivi, quando scrivevano *Lo steddazzu* o il *Flauto di vertebre*.

Questo 1950 che segna la rinuncia alla vita da parte di Cesare Pavese indica per noi quindi una marca temporale novecentesca cruciale. Il mondo dei letterati è d'altronde affollato di suicidi. C'è il suicidio del razionalista scampato al lager, come Primo Levi; c'è il suicidio dello scrittore rifiutato costantemente dalle case editrici, come Guido Morselli, che però lasciò scritto di non avere rancori; c'è il suicidio di chi non accetta la condizione di malattia, come Hemingway, l'autore di *Death in the Afternoon* in cui, descrivendo il modo perfetto di mattare il toro con la spada, sintesi figurativa ideale di uccisore e ucciso che si scontrano e si compenetrano, è esplicito nel disegnare la esteticità plastica dell'*homo necans*: «poi la figura disfatta dall'urto dello scontro – e viene un momento che i due sono uniti dalla spada che sembra piantarsi lentissima – è il modo più arrogante di dare la morte ed è una delle cose più belle che si possono vedere in una corrida». L'attimo dell'uccisione è un «baleno», un lampo che fonde i due esseri in un complesso monumentale dinamico: «la morte unisce le due figure nell'emozionante, estetico e artistico culmine del combattimento».¹⁸ Un orrore che fa di Hemingway un autore che diremmo di destra, ma pure *Death in the Afternoon* è un capolavoro che ci spiega come per qualche poeta contemporaneo risiedere nella morte e insieme nell'omicidio sia la stessa cosa, ci piaccia o no (a me personalmente fa schifo, ma capisco che la poesia è anche orribile: il lamento per Ignacio non è meno meraviglioso del poeta a Nuova York). C'è ancora il suicidio di Sylvia Plath, la grandissima poetessa, e quello recente di suo figlio, Nicholas Hughes, che aveva un anno quando la madre si avvelenò col gas: anche la amante del padre Ted Hughes, poeta di rilievo, si era tolta la vita; c'è il suicidio della ventiseienne Antonia Pozzi, poeta delicatissima e scarna, di cui almeno alcuni versi potrebbero consuonare con l'estremo Pavese (cfr. *Certezza*, del '38)¹⁹; c'è il suicidio del grande poeta americano John Berryman, figlio di un padre anch'egli morto suicida, lirico carissimo ad Amelia Rosselli.²⁰ ci sono suicidi recentissimi, come quello di David Foster Wallace, e ci sono

¹⁸ Ernest Hemingway, *Romanzi*, a cura di Fernanda Pivano, vol. I, Milano, Mondadori, 1992, pp. 823, 832.

¹⁹ Antonia Pozzi, *Parole*, a cura di Alessandra Cenni e Onorina Dino, Milano, Garzanti, 1998², p. 305.

²⁰ Vd. John Berryman, *Canti onirici e altre poesie*, a cura di Sergio Perosa, Torino Einaudi 1978; Id, *Omaggio a mistress Bradstreet* [1956], Torino, Einaudi, 1969, su cui vd. Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 169 sg. e cfr. indice *ad voc.* Nel giugno '69 Amelia dichiara che sta

i grandi suicidi romantici, come Chatterton o Kleist; c'è la leggenda del suicidio di Lucrezio (capitombolando all'indietro nel passato) che per professare una fede materialista doveva per forza essere pazzo, secondo l'interpretazione ideologica protocristiana, e anche attuale: si può essere materialisti, ma il suicidio fa sempre paura e disgusto agli esseri umani, all'homo sapiens insomma.

La biografia dei poeti contemporanei conta, eccome. Non amo i critici letterari cui ripugna parlare della biografia-biologia degli artisti. Il suicidio corona perfettamente l'esistenza dell'artista, ne sigla la contemporaneità. Anche quando è dettato da un impulso improvviso, uno scatto di disperazione non premeditato e dovuto a una forte depressione (come fu il caso di Francesco Borromini, l'architetto barocco, il mago del capriccio nell'ordine, che si trapassò con una spada malaccortamente lasciata incustodita). Anche se al limite addirittura casuale, il suicidio dell'artista è sempre la palma che illustra il suo capo infelice. Noi vogliamo che sia così. La società si sente protetta se pensa che ad ammazzarsi siano solo i pazzi e i geni squilibrati. Capri espiatori, in un certo senso. Ma la realtà è che tutti i suicidi, speciali o comuni, ci dicono col loro rancore o col loro singolare stupore che la fine è la nostra sostanza, che la fine ci accompagna insonne e ci concede solo la non gustosa scelta di anticiparla. I suicidi ci insegnano cosa significa essere contemporanei.

In un viaggio statunitense del 1959, Elsa Morante conosce Bill Morrow, un pittore di New York, un angelo giovane e arruffato come i piscelli dell'amico Pier Paolo. Nel 1962 fa in tempo a fargli tenere una mostra a Roma, alla Galleria La Nuova Pesa, con la presentazione di Moravia. Poi Bill ritorna a New York e vi perde la vita, precipitando da un grattacielo. Per Elsa sopravvivergli è atroce; scrive al ragazzo «partito» con la sua «smorfia d'addio» alcune poesie interminabili come poemetti gonfiati dalla disperazione. «La tua morte è una luce accecante nella notte / è una risata oscena nel cielo del mattino»,²¹ suonano due versi dell'*Addio* che apre la raccolta *Il mondo salvato dai ragazzini*. Una variante redazionale del primo verso leggeva: «La tua morte è una luce *agghiacciante* nella notte». La si poteva vedere, insieme a infinite altre carte autografe della Morante, nella mostra che si tenne alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.²² Di recente alla Nazionale ne è stata allestita una seconda, segno di grande interesse per la grandissima scrittrice.²³

Lo schianto di Bill sul selciato è stato dunque una vera bestemmia, un tuono dissonante venuto dal Paradiso, una luce *agghiacciante*, gelata, innervata nella schiena della notte, ma poi anche *accecante*, una parodia blasfema del lampo dei mistici che acceca di pienezza, ove questa acceca e svuota di senso ogni cosa. Si può vivere una commozione filologica sino alle lacrime? Vi assicuro che immergendosi nelle pagine

leggendo *Hommage [sic] to Mistress Bradstreet* e che lo trova assai bello e sorprendente, più dei 77 *Dream Songs* (del 1964) che ritiene assai meno originali dell'*Homage*.

²¹ Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, vol. II, Milano, Mondadori (d'ora in poi: *O II*), 1990, p. 8.

²² *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di Giuliana Zagra e Simonetta Buttò, Roma, Editore Colombo, 2006.

²³ *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, a cura di Giuliana Zagra, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012.

autografe di Elsa, e lo saprete meglio di me, si piange per l'emozione che procura l'osservazione degli strati redazionali dei testi, il brulicare degli appunti su grandi fogli di quadernoni da disegno, la nervosa urlante frenesia correttoria, la compresenza di scrittura, disegni, schemi, autoritratti in mezzo ai gatti, l'autoepitaffio e gli elenchi di parole (con quattro punti esclamativi: «Parole!!!!»), i versi torturati, le figure infantili e il campeggiare dei titoli a centro pagina, insomma la proliferazione grafica della mente e del cuore della scrittrice più contemporanea della nostra recente tradizione letteraria. E non mancano gli enigmi, in questo oceano di scrittura. Ad esempio il ricorrere di una sigla, I.J.C., che è stata diversamente interpretata. Compare già nel febbraio del 1938, fra le pagine del diario detto *Lettere ad Antonio* o *Diario 1938* (curato postumo da Alba Andreini per Einaudi nell'89),²⁴ in coda a due auto-riferimenti al racconto *Via dell'Angelo* (poi confluito nello *Scialle andaluso*): «Pensala la vera "Via dell'Angelo". I.J.C.»; «Mi pare che "Via dell'Angelo" vada. I.J.C.».²⁵ Poi riappare fra le carte manoscritte di *Menzogna e sortilegio* e dell'*Isola di Arturo*, diversi anni dopo, ecc. Sembra una sorta di formula beneaugurante, posta generalmente all'inizio o alla fine di uno scritto, e le due lettere J e C hanno fatto pensare inevitabilmente a Jesus Christus (diversamente la Palli Baroni, che suggestivamente e raffinatamente, ma poco convincentemente, evoca la poetessa barocca Juana Inés de la Cruz). L'ipotesi più avanzata è quella di Giuliana Zagra che, nel bel catalogo della citata mostra, propone lo scioglimento: *Imitatio Jesu Christi*, cioè imitazione di Cristo, titolo del celeberrimo libro di devozione di Tommaso da Kempis. Del resto le invocazioni sacre, nel diario, nelle poesie e altrove non sono affatto insolite per Elsa; uno dei motivi per cui forse la Morante (con certo Pasolini) non è stata amata da molta critica di sinistra, nonostante la consacrazione ad opera di Lukács, è anche la sua non-laicità, certo sempre trasgressiva e dostoevskijana, beninteso.

Ma I.J.C. potrebbe stare anche per *Incarnatio Jesu Christi*, facendo riferimento all'evento sacro più viscerale, l'incarnazione di Cristo, l'inizio della maternità di Maria e quindi il contestuale annuncio dell'angelo (25 marzo, fra l'altro poco dopo gli appunti del diario in cui compare la sigla, datati alla fine di febbraio 1938). Anche il racconto che Elsa stava scrivendo, *Via dell'angelo*, tramato di memorie oniriche testimoniate dal diario, narra di una sorta di annunciazione, di un angelo infelice, degradato e bellissimo, che forse ingravida la protagonista Antonia con la delicatezza di un alito.²⁶ La maternità è il tema di Elsa Morante: in questo modo l'acronimo I.J.C. ricorderebbe sempre il farsi carne dello spirito, la chiave interpretativa dell'essere, il nucleo del primo senso e del primo dolore.

D'altra parte però – e forse è l'ipotesi più plausibile – I.J.C. può stare per l'invocazione *Iuva Jesu Christe*. Sarebbe quindi una formula di rito, una richiesta di aiuto, un rivolgersi a Cristo in modo confidente e diretto.²⁷ Gli studiosi della Morante dovranno tenerne conto, credo.

²⁴ Poi in *O II*, pp. 1575 sgg.

²⁵ In *O II* pp. 1612, 1614 con l'erronea scrizione «S. J. C.»; cfr. Alba Andreini in *Santi, Sultani...*, cit., p. 50, nn. 2-3.

²⁶ Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, vol. I, Milano, Mondadori, 1988 (d'ora in poi: *O I*), pp. 1449-1461.

²⁷ Ringrazio Gian Piero Maragoni per il suggerimento.

C'è troppo altro da dire a proposito di queste due emozionanti mostre romane su Elsa. Ad esempio segnalare tutti i materiali relativi ai romanzi lasciati incompiuti o appena abbozzati dall'autrice, come *Superman* del 1975, solo 22 carte con ben quattro prove di *incipit*. Si tratta della storia di un ragazzo che perde coscienza improvvisamente, più volte, e si ritrova poi senza ricordare nulla in situazioni spesso estreme, a volte nudo, ferito, in uno spaesamento di risurrezioni replicate e tormentose. Sono «cadute nel vuoto» di un personaggio che anticipa qualcosa del protagonista di *Aracoeli* (tanto per dire, ha una madre spagnola) e rappresenta l'ennesima incarnazione di un cristo sfigurato e abnorme, malato, disperato e confuso. Cui rimane però sempre l'exasperata necessità di «piangere per amore».²⁸

Anche Elsa tenta il suicidio con il gas nell'aprile del 1983, dopo la pubblicazione di *Aracoeli*, ma le sue condizioni fisiche erano già penose in seguito alla rottura del femore nel 1980 e sarebbe morta solo due anni e mezzo dopo. Un personaggio della *Storia*, Davide Segre, si dà la morte con una overdose di droghe e farmaci, ma forse, come scrive l'autrice, la sua volontà non era stata quella proprio di uccidersi, piuttosto quella di dormire, dormire profondamente e forse risvegliarsi, sì, «ma il risveglio, in questi casi, uno lo lascia allo sbaraglio e alla ventura: un punto ipotetico stellare, che intanto nella prospettiva si allontana dalla terra per una distanza di secoli-luce...».²⁹ *La storia* è ancora un romanzo controverso, amato e odiato, a dirla con semplicità.³⁰ Per noi resta uno dei romanzi centrali del secolo scorso, una ripresa del modello manzoniano dei *Promessi sposi* (come Sciascia riprendeva la *Colonna infame* con la sua produzione narrativo-storico-saggistica)³¹ in opposizione al mainstream verghiano novecentesco (anche se comunque Elsa amava Verga),³² con un attraversamento di Dostoevskij e un'assunzione della paradossalità cristiano-materialista e un raggiungimento di apici espressivi e di strazio. Davide Segre è l'alter Christus (non l'anticristo, come è stato suggerito) che incarna su di sé tutta la contemporaneità come categoria di incomunicabilità col proprio tempo, ma nel disperato tentativo esistenziale di *intervenire* sul proprio tempo (un Cristo operaio fallito, ad esempio), e questa è la grandezza della condizione contemporanea: essere alla ricerca spasmodica di una interlocuzione (devo pubblicare, farmi leggere, per provarmi che esisto, per scrivere

²⁸ Tempo fa Carlo Cecchi ha negato a me e a una mia laureanda, la scrittrice Angela Bubba, la lettura integrale e l'analisi scientifica del dattiloscritto di *Superman*. Confiderei in una maggiore disponibilità degli eredi degli scrittori in un prossimo futuro.

²⁹ O II, p. 988.

³⁰ Vd. il recente bel volume «*La Storia*» di Elsa Morante, a cura di Siriana Sgavicchia, Pisa, ETS, 2012.

³¹ Vd. Carlo Boumis, *La verità bella. La «Storia della colonna infame» tra riscrittura e invenzione*, in *Leonardo Sciascia: la mitografia della ragione*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Roma, Lithos, 1995, pp. 141-203.

³² O I, cit., p. LXXIV. In realtà l'antitesi-equilibrio di Manzoni-Verga come modelli della *Storia* configura un problema molto complesso, non certo risolvibile in una nota. I personaggi della *Storia* sono degli "umili", ma anche dei "vinti": «Il presente libro non vuol essere altro che il resoconto di una "piccola" storia nella "grande" Storia. [...] ...ci sono esempi sacri e famosi di uomini che si sono assunti il peso di tutto il male del mondo, fino a venirne schiacciati; ma è possibile che un tale destino possa toccare creature innocenti, e ignoranti di ogni male, al punto da consegnarsi inconsapevoli al sacrificio?», scrive Elsa in autocommenti inediti (evocati da Monica Zanardo in *Santi, Sultani...*, cit., pp. 150 sgg.). Dunque storia di vinti, ma con una cristologia di fondo che li pone in oggetto come sacrificali, ed è insieme anche una cristologia penzolante, franante, materialista addirittura. Insomma Verga, negato come assetto romanzesco in favore di Manzoni, sembrerebbe recuperato nel "messaggio", ma talmente attraversato e quasi decomposto da Dostoevskij, dai Vangeli e dal tragicomico cristiano che alla fine pare assentarsi del tutto dalla scena della *Storia*.

ancora, smaniava Campana)³³ e al contempo odiare melanconicamente tutto il genere umano guardando un remoto invisibile e restando ciechi al visibile troppo squallidamente vicino. Il punto di arrivo estremo di questo odio per l'universo umano (tutti sono fascisti, tutti sono assassini, la storia è oscena) è l'odio riassuntivo per se stessi. Il soggetto diventa l'aleph cumulativo di ogni essere cioè di ogni male: «Tutta la popolazione del mondo è fascista, tutti hanno assassinato sua madre [di Davide, nel *lager*], e uno di loro è lui. Finalmente, in se stesso Davide odia tutti, e questo è un male nuovo, da lui mai provato prima»,³⁴ si legge nella lunga sequenza del delirio di Davide che lo conduce alla morte. Una specie di inversione della notte dell'Innominato, e anche una evocazione stilisticamente per contrario del flusso coscienziale di Molly Bloom. Un ennesimo frutto di antinovecentismo e antimodernismo inattuale (e quindi contemporaneo) da parte della Morante che sfida il proprio tempo interpretandolo. Un po' come lo stesso Davide Segre nell'altra scena infinita all'osteria (tormentatissima nelle varie redazioni del romanzo),³⁵ dove emerge vivida la estrinsecazione comica o tragicomica della contemporaneità quale incomunicazione, in una situazione da soglia, da dialogo-monologo sulla frontiera, di quelle situazioni che Bachtin deduceva dalla satira menippea per interpretare Dostoevskij.³⁶ Anche la scelta della comparazione contro la metafora è una scelta quantomai antinovecentesca: l'esempio è naturalmente un'altra pagina delle ultime della *Storia*, una pagina che sconvolge sino alle lacrime, quella in cui Usepe recita una sua poesia infantile-demenziale tutta impostata sui *come* e Davide gli risponde con un esempio tratto dal *Paradiso: Come a raggio di sol che puro mei*.³⁷ Non ingenua la citazione, visto che in quel sovrumano ventitreesimo del *Paradiso* (sovrumano come sottoumano è il canto di Usepe) i paragoni celebri sono ben quattro, quello di apertura, sublime (*Come l'augello, intra l'amate fronde*), quello, se possibile ancor più sublime, della luna-Trivia (*Quale ne' plenilunii sereni*), quello sul fulmine dalla nuvola (*Come foco di nube si diserra*) e quello appunto del raggio di sole che si fa largo *per fratta nube*. Ciò forse vuol dire che la dimensione animale-umana di Usepe si fonde con quella cristologica anche attraverso la mediazione letteraria della dimensione ultrapoetica della *Commedia*. E certamente si tratta del più alto esempio novecentesco italiano di ripresa dantesca insieme a *Se questo è un uomo* di Levi. Dunque anche Usepe è un alter Christus (come il fratellastro Nino), e la sua nascita dall'unione – quasi dolce stupro – di Ida con il soldatino Günther è una parodia seria della nascita di Cristo da Maria e dallo spirito santo. Forse, se non certamente, Elsa conosceva la leggenda della nascita di Gesù da Maria e da un soldato romano di nome Panthera, diffusa maliziosamente dalla tradizione ebraica talmudica³⁸ e delle *Toledoth*,³⁹ meno maliziosamente e diversamente

³³ In una celebre lettera a Prezzolini del genn. 1914: cfr. Carlo Pariani, *Vita non romanziata di Dino Campana*, a cura di Cosimo Ortosta, Milano, Guanda, 1978, p. 122.

³⁴ *O II*, cit., p. 981.

³⁵ Vd. Monica Zanardo, *Appunti sui manoscritti della «Storia» di Elsa Morante*, in corso di stampa su «Filologia e Critica».

³⁶ Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

³⁷ *O II*, cit., pp. 869-874.

³⁸ Cfr. Peter Schäfer, *Jesus in the Talmud*, Princeton and Oxford, Princeton Univ. Press, 2007, pp. 15 sgg. e *passim*.

³⁹ Cfr. Robert E. Van Voorst, *Gesù nelle fonti extrabibliche* [2000], Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo edizioni, 2004, pp. 144 sgg.

anche da fonti islamiche,⁴⁰ riportata da Celso e quindi confutata da Origene nel *Contra Celsum* (I, 32-33).⁴¹ La Morante poteva aver letto di questa storia in più di una fonte, non ultima il *Gesù* di Charles Guignebert che Einaudi aveva pubblicato nel 1950. Ma di questo basti, per ora.

In circostanze poco chiare, come suona la vulgata, muore anche Lorenzo Calogero a 50 anni, un poeta calabrese di culto anche se non ancora noto come dovrebbe. Il suo corpo senza vita viene ritrovato nella sua casa di Melicuccà (prov. Reggio Calabria) nel marzo del 1961. Aveva già tentato il suicidio più volte, la prima volta sparandosi, la seconda tagliandosi le vene, e aveva trascorso numerosi ricoveri a Villa Nuccia, scrivendo sterminate pagine di quaderni su cui oggi si esercita l'amorosa filologia calogeriana. Muore nella più totale solitudine, e quasi certamente per morte volontaria:⁴² lascia accanto a sé un biglietto in cui prega di non essere sotterrato vivo e la sua presumibile ultima lirica che è un *Inno alla morte*, dove dichiara: «fra poco e alla svelta morirò».⁴³

Certo un poeta che rappresenta in modo addirittura troppo esemplare la condizione di contemporaneità che stiamo definendo, o inseguendo. Nevrotico, patofobico, con un corpo infelicemente sfatto e il disordine assoluto nei suoi abiti, ambienti, nelle sue stanze, per certi aspetti anche nella sua mente, pur con la lucidità di scrivere sulla poesia con affilatezza, e con la forza, finché ce la faceva, di fare la vita del medico condotto in provincia di Siena, o nelle remote province di origine. Assillato dalla volontà di pubblicare versi, ottiene qualche riconoscimento ma mai ovviamente riesce a sfondare. La sua è una poesia che inverte l'ermetismo (quasi come la Rosselli con la neoavanguardia), rendendolo una verità esistenziale e disconnettendone i cauti analogismi, riformulando così l'universo con le parole sull'orlo dell'insensatezza costante, in questo ancora vicino alla Rosselli che ne riconobbe il valore.⁴⁴ In realtà non ho timori a dire che Calogero è il nostro maggiore poeta ermetico: infatti, escludendo ovviamente Ungaretti che precede gli ermetici e poi li fiancheggia sbaragliandoli con lo zenitale *Sentimento del tempo*, isolando Montale nella sua poetica del realismo metafisico sostanzialmente antiermetico,⁴⁵ e considerando l'anoressia poetica di tutti gli altri, o meglio il loro limite programmatico e la loro angusta chiusura, resterebbe il primo Quasimodo, che però è greco prima di essere ermetico, o

⁴⁰ Cfr. *Deti islamici di Gesù*, a cura di Sabino Chialà, traduz. di Ignazio De Francesco, Milano, Mondadori («Fondazione Lorenzo Valla»), 2009, pp. 82, 287 sg.

⁴¹ *Contro Celso* di Origene, a cura di Aristide Colonna, Torino, UTET, 1971, pp. 77-80.

⁴² Cfr. comunque Giuseppe Antonio Martino, *È morto o ha voluto morire?*, in *L'ombra assidua della poesia. Lorenzo Calogero 1910-2010*, a cura di Vito Teti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, pp. 27-38.

⁴³ Lorenzo Calogero, *Opere poetiche*, I, a cura di Roberto Lerici e Giuseppe Tedeschi, Milano, Lerici, 1962 (d'ora in poi: *OOPP*), autografo p. 405, trascriz. pp. 411 sg. Su Calogero ormai la bibliografia è vasta; rimando per ora a *L'ombra assidua della poesia*, cit.; Antonio Piromalli, Tommaso Scappaticci, Carmine Chiodo, Paolo Martino, *Lorenzo Calogero poeta*, Vibo Valentia, Qualecultura-Jaka Book, 2004; Caterina Verbaro, *Le sillabe arcane. Studio sulle poesie di Lorenzo Calogero*, Firenze, Vallecchi, 1988. Oltre al secondo volume di opere poetiche pubblicato da Lerici nel 1966 (un terzo con la nuova Lerici, per la cura attenta della Rosselli, non è mai uscito), vd. Lorenzo Calogero, *Parole del tempo*, a cura di Mario Sechi, introduz. di Vito Teti, Roma, Donzelli, 2010.

⁴⁴ Vd. Caterina Verbaro, «Al bivio di tutte le sognanze»: *Amelia Rosselli e Lorenzo Calogero*, in «Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo». *Per Amelia Rosselli*, a cura di Ead., ivi, 2008, pp. 33-56. Il saggio più ampio di Amelia su Calogero si può leggere in A. Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., pp. 109-123.

⁴⁵ Vd. di chi scrive *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

meglio traduce in emigrazione verso il centro-nord cioè in ermetismo sul piano della sodalitas una originarietà straordinariamente e accecantemente mediterranea: «Tindari, mite ti so» viene da «Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἄδειν», primo verso della terza olimpica di Pindaro, che leggendo in metrica suona: *Týndaridáis te philóxeinóis hadéin*,⁴⁶ la celeberrima *Ed è subito sera* ha dietro naturalmente la Saffo del tramonto della luna e delle Pleiadi col verso «e io dormo sola», che il poeta tradurrà nei *Lirici greci* ecc.⁴⁷ Così il meridionalissimo Bodini, intraneo al barocco leccese, sarà da escludere dalla categoria dell'ermetismo, salvo parlare di un «ermetismo barocchizzato» che segue subito una linea propria e maliosa, specie nella *Luna dei Borboni*.⁴⁸ Dunque resta Calogero, come frutto tardivo e verace di una stagione poetica a cui egli è estraneo sul piano sociale, della comunicazione materiale, se si eccettua l'impegno intenso di Sinisgalli per promuoverlo ed aiutarlo. La raccolta più importante pubblicata da Calogero (eccettuando quindi lo sterminato inedito e le precedenti sillogi) è *Come in dittici*, del '56, ove il senso complessivo risiede nelle parole chiave *spazio – screzio – strazio*. La prima è il respiro vitale (*La vita è ne lo spazio*),⁴⁹ la seconda rappresenta la cromaticità e la bellezza, le stelle, i fiori, l'età dell'oro (anche se più tardi si riporterà al senso doloroso di strappo e litigio),⁵⁰ mentre la terza è la verità del soggetto torturato («Vivida viola è uno strazio», *Anelli a catena e la calma*).⁵¹ Le tre parole ovviamente si sovrappongono: «Si screzia una vita»,⁵² lo spazio rima con strazio ecc. La ricerca delle allitterazioni più spesso sfocianti in paronomasie, che gli venne rimproverata e che nell'estremismo ingenuo dell'omofonia sembra attingere statuti di poesia neppure italiana (si pensi alla poesia di lingua tedesca, a Wagner addirittura), è costante, inutile dire ossessiva e compulsiva.⁵³ Si prenda una lirica come *Mi dissero...* e si leggano i versi: «e, perché venute su / come perle, l'erbe si screziano / e spaziano, spingono sul verde / qualcosa, che trasse te, fredda / intrecciata a fredde impervie cose». E ancora le ultime linee: «Giuocavano venti e veli verdi. Là ero solito, / la sera calda d'agosto, casta / nel suo nascosto seme, essere simile / a un'ala nel canto che s'allontana». ⁵⁴ Si nota che non c'è parola che non consuoni con una o più altre, in un canto continuato dove il prelinguistico pascoliano è certamente attivo come modello assoluto e primario, ma dove soprattutto il soggetto si aggrappa al canto, quasi si avvinghia ad esso come alle vesti di una donna impredibile o, in altro momento, a una madre invece sempre disponibile (almeno fino alla di lei morte, che avvenne nello stesso '56). La «deità lontana» che è «astro fedele / umile ai capelli»,⁵⁵ si rivela poi nella lirica finale eponima della raccolta una portatrice di morte, come *deve* essere la donna ideale della

⁴⁶ Devo il suggerimento alla collega Claudia Chierichini, che ringrazio.

⁴⁷ Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1996.

⁴⁸ Cfr. Vittorio Bodini, *Poesie (1939-1970)*, Introd. di Oreste Macrì, Milano, Mondadori, 1972 (rist. anast. Galatina, Congedo, 1980), p. XIII. Vd. anche Id., *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò (LE), Besa, s.d., soprattutto il saggio eponimo alle pp. 79-83.

⁴⁹ *OOPP*, p. 215.

⁵⁰ Ivi pp. 256 sg.

⁵¹ Ivi p. 66.

⁵² Ivi p. 11.

⁵³ Cfr. Caterina Verbaro, *La poetica panteistica di Lorenzo Calogero*, in *L'ombra assidua della poesia*, cit., pp. 161-174, per un inquadramento più complessivo del dato.

⁵⁴ *OOPP*, p. 214.

⁵⁵ *Ibid.*

poesia d'amore occidentale dalle scaturigini cortesi in avanti nei secoli: «Se le monotone cose vuoi / la morte come una sera negli occhi / ti è sorella carnosa e vicina».⁵⁶

Nella stanza afosa, piena di cicche di sigarette, libri, carte, con un piccolo letto, una maschera mortuaria, la caffettiera, le macchie del caffè, il cappotto e il cappello sulla poltrona anche d'estate, in questo sporco ma austero rifugio nella periferia di Melicuccà Calogero era contemporaneo cioè poeta, poeta fino alla morte, fuor di ogni metafora. Ci piace chiudere su questo interno con una sorta di dissolvenza al nero.

⁵⁶ Ivi p. 218. Sul «petrarchismo rovesciato» di Calogero cfr. Giorgio Patrizi, *Poesia dai margini: Calogero, «l'immagine e l'intento assiduo»*, in *L'ombra assidua della poesia*, cit., pp. 11-19: 18-19.