

Mauro Candiloro

Poesia, modo fantastico e fantasticizzazione da Campana a De Angelis

Nel suo fondamentale *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Tzvetan Todorov bollò la poesia come incompatibile con il fantastico, genere che secondo lui può realizzarsi solo nell'ambito della narrazione in prosa. Negli anni la posizione di Todorov ha attirato su di sé grandi elogi e grandi critiche. Dal canto suo, Remo Ceserani pone la poesia addirittura all'origine della narrazione fantastica. Si tratta nella fattispecie della lirica romantica e della sua concezione assoluta dell'amore, sospesa tra reale e ideale. Karine Martin-Cardini ha poi studiato gli effetti di intensificazione che la poesia esercita sulla narrazione fantastica di alcuni autori italiani. Il presente articolo intende invece analizzare la *fantasticizzazione* nella poesia italiana che va da Campana a De Angelis, affermando la ricorrenza di motivi e temi che, come ha dimostrato Michel Viegnes, la poesia condivide con il modo fantastico, e delineando qualche ulteriore prospettiva di ricerca.

In his seminal Introduction à la littérature fantastique (1970), Tzvetan Todorov labelled poetry as being incompatible with the fantastic. According to him, in fact, the fantastic is a genre that can only be realised within the framework of prose narration. Along the years, Todorov's opinion provoked both great appreciation and strong critiques. Crucially, Remo Ceserani will restore the splendour of poetry, and even considered it as being at the origin of fantastic genre. This specifically refers to romantic lyric in its very conception of love, which oscillates between reality and idealisation. Later, Karine Martin-Cardini studied the intensification effects that poetry provokes on some Italian authors' fantastic narratives. In contrast, this paper aims at analyzing the fantasticization of Italian poetry, from Campana to De Angelis. It argues that there is a recurrence of motives and themes between poetry and the fantastic, as Michel Vignes demonstrated. The paper also outlines further research perspectives.

1. *Il modo fantastico e la poesia*

1.1. *Il fantastico da genere a modo*

Nel suo fondamentale *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Tzvetan Todorov riserva un trattamento del tutto speciale alla poesia. Messa al bando come tipo di lettura – il rifiuto della lettura poetica è una delle tre condizioni perché di fantastico si possa parlare, secondo Todorov (1970: 37-38) –, la poesia sconta ai suoi occhi una colpa doppia: al contrario del romanzo, forma della narrazione per eccellenza, la poesia rifiuta qualsiasi «aptitude à évoquer et représenter», anche se «cette opposition tend [...] à s'estomper dans la littérature du XX^e siècle» (64). Nel capitolo intitolato «La poésie et l'allégorie», Todorov sembra dapprima sfumare il suo anatema, quando concede che anche la poesia comporta «des éléments représentatifs», «et la fiction, des propriétés qui rendent le texte opaque, non transitif»; per poi tornare, però, immediatamente sui suoi passi: «Mais l'opposition

n'en existe pas moins» (64). Lo studioso emette quindi una sentenza definitiva: poiché l'immagine poetica è una «combinaison de mots, non de choses, et il est inutile, plus même: nuisible, de traduire cette combinaison en termes sensoriels», e poiché il fantastico esige «une réaction aux événements tels qu'ils se produisent dans le monde évoqué», esso «ne peut subsister que dans la fiction; la poésie ne peut être fantastique [...] (bien qu'il y ait des anthologies de "poésie fantastique"...)» (65). Tanto più, avverte Todorov, che «le discours poétique se signale par de nombreuses propriétés secondaires, et nous savons donc d'emblée que, dans un tel texte, il ne faudra pas chercher du fantastique: les rimes, le mètre régulier, le discours émotif, etc., nous en détournent» (65-66).

L'operazione critica di Todorov ha attirato su di sé elogi ditirambici, arrivando a fare scuola, o critiche durissime, come ricordano le pagine in cui Remo Ceserani traccia una brillante archeologia del *modo fantastico* (1996: 3-8 e 49-74). Dopo aver sottolineato pregi e difetti dell'una e dell'altra interpretazione dell'opera todoroviana, Ceserani prende chiaramente partito, riconoscendo a Todorov «il grande merito di "lanciare", alla fine degli anni Sessanta, e di imporre all'attenzione degli studiosi di tutto il mondo, con un'operazione critica e storiografica brillante, un'intera zona letteraria della modernità, quella della letteratura di modo fantastico» (7). Inoltre, Ceserani riconosce alla definizione todoroviana «almeno due pregi: quello della grande (fin troppo astratta) chiarezza, e quello di essere stata al centro, da quel momento, di un dibattito ampio e molto acceso e di aver dimostrato, nonostante tutto, di resistere, nel suo nucleo centrale, alle molte critiche e di mantenere ancor oggi una sua notevole utilità ermeneutica» (52). Di questo «dibattito ampio e molto acceso» (52) Ceserani passa in rassegna le posizioni a suo dire riduttive,¹ per poi soffermarsi con arguzia critica su quelle più vicine alla sua sensibilità. Nella fattispecie, Ceserani individua nelle analisi di Lucio Lugnani e di Irène Bessière degli elementi capaci di mettere in discussione il modello todoroviano dell'*esitazione*, arricchendolo di nuovi spunti e di messe a fuoco particolarmente efficaci. Di Lugnani (1983a), Ceserani sposa la definizione di fantastico, «che ha il merito di essere in linea con quelle di Caillois, Vax e Todorov, ma di essere più sottile e flessibile e di prendere come punto di riferimento non la realtà, il naturale o il soprannaturale, ma il "paradigma di realtà"» (Ceserani, 1996: 59).² Anche di Bessière (1974) Ceserani apprezza la definizione di fantastico, da intendere non più come genere ma come «modo», ossia come «una logica narrativa al tempo stesso formale e tematica che, sorprendente o arbitraria per il lettore, riflette, sotto il gioco apparente dell'invenzione pura, le

¹ Da quelle che concepiscono il fantastico come un insieme di «meccanismi testuali», a quelle che tendono «a dare del fantastico spiegazioni in termini di esperienza puramente psicologica, o psicanalitica», passando per quelle che «interpretano il fantastico come una delle forme del linguaggio dell'inconscio» (Ceserani, 1996: rispettivamente 61, 62, 63).

² Nel prosieguo, Ceserani riporta la definizione data dallo stesso Lugnani, che chiarisce il senso da attribuire al concetto di 'paradigma di realtà': «Come lo *strano* e il *meraviglioso* [designati da Todorov come due membri della triade relazionale che costituisce il genere fantastico, insieme al reale], il *realistico* e il *surrealistico* non designano generi narrativi e classi specifiche di racconti, ma al più categorie modali del raccontare» (Ceserani, 1996: 60; cfr. per l'appunto Lugnani, 1983a).

metamorfosi culturali della ragione e dell'immaginario sociale» (Ceserani, 1996: 65). In altri termini, il fantastico è una «controforma» (66), ossia un «elemento di decostruzione e di inversione» (67) rispetto ai discorsi dominanti, siano essi «teologico, illuminista, spiritualista o psicopatologico» (66). In tal senso, la narrazione fantastica diviene «il luogo di convergenza della narrazione tetica (romanzo dei *realia*) e di quella non tetica (meraviglioso, fiaba di magia)» (67). E sono proprio il paradigma di realtà e la nozione di modo letterario a informare la definizione che Ceserani dà del fantastico:

In questo libro, che vuol essere soltanto un'introduzione a una parola-chiave del lessico dell'estetica e un resoconto dell'attività interpretativa assai intensa che si è svolta attorno a una serie di testi esemplari, il fantastico viene di preferenza considerato non un genere ma un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creativa, in opere appartenenti a generi del tutto diversi. Elementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-cavalleresco, e altro ancora. E però c'è una precisa tradizione testuale, vivissima nel primo Ottocento, che è continuata anche nella seconda metà del secolo e in tutto quello seguente, nella quale il modo fantastico viene utilizzato per organizzare la struttura fondamentale della rappresentazione e per trasmettere in maniera forte e originale esperienze inquietanti alla mente del lettore. (11)

Identificato come «modo» dalle «radici storiche precise», il fantastico ha potuto in quanto tale concretarsi in forme e generi precisi, con frequenza maggiore in alcuni, minore in altri, rimanendo però trasversale rispetto ai generi. Quanto al fantastico storicamente e comunemente designato, quello fiorito pienamente «nel primo Ottocento», esso è un fenomeno storico, con una sua «precisa tradizione testuale». Tra i generi e le forme in cui ha potuto esprimersi il modo fantastico va annoverata anche la poesia, come suggerisce lo stesso Ceserani.

1.2. *La poesia nel fantastico*

Nel saggio di Ceserani, in cui peraltro non figura nessun riferimento all'anatema todoroviano, la poesia è per così dire presente *in absentia*. Laddove lo studioso elenca i modi entro i quali si è attuato il fantastico nel corso del tempo, il fantasma della poesia aleggia sopra alcuni di essi («mimetico-realistico», «patetico-sentimentale» e «comico-cavalleresco», 11), con tale vigoria che si può immaginare di ritrovarla anche fra alcuni degli altri generi e modi cui allude Ceserani. Pur se non esplicitamente nominata, la poesia potrebbe cioè figurare tra le «opere appartenenti a generi del tutto diversi» (11) entro le quali il modo fantastico ha potuto realizzarsi. Inoltre, fedele allo statuto di fantasma che Ceserani sembra finora attribuirle, la poesia fa qualche apparizione nel prosieguo del suo saggio.

Nel primo capitolo, ad esempio, uno spazio significativo è dedicato al racconto «Der Sandmann» («L'Orco insabbia», 1817) di E.T.A. Hoffmann. Ciò che interessa in questa sede è la presenza nella novella hoffmanniana di una poesia scritta dal protagonista Nataniele, di cui però ci manca il testo: ne conosciamo il contenuto solo

perché essa ci viene «riferita dal narratore» (26). Nell'economia del racconto essa svolge una funzione precisa, quella cioè di anticipare la «visione autodistruttiva» di Nataniele che chiude il testo (26).³ La poesia, insomma, concorre alla *fantasticizzazione*⁴ della scena finale, assurgendo a strumento del fantastico hoffmanniano.⁵ Se è vero che in questo caso la poesia contribuisce alla fantasticizzazione di un'opera narrativa, ciò non significa che per Ceserani il rapporto tra poesia e fantastico sia unidirezionale:

L'introduzione in un sistema letterario di un nuovo modo, in un momento storico particolare, ha di solito la conseguenza di modificare l'intero sistema dei modi e dei generi di quella letteratura. È quanto è successo anche con il fantastico. La sua nuova presenza fu avvertita nettamente da gran parte dei generi lirici, narrativi e drammatici allora esistenti e praticati. I testi del fantastico, a loro volta, adottarono procedimenti e temi dai generi vecchi e nuovi, come per esempio dalla poesia lirica romantica o dal romanzo nelle varie sue forme: il romanzo d'avventure, il picaresco, la narrazione romanzesca, l'autobiografia, il romanzo di formazione, ecc. Persino i codici d'espressione non letterari, come la musica o qualcuna delle arti figurative prestarono qualcosa al fantastico [...]. (101)

In altri termini, se è vero che la poesia ha fornito «procedimenti e temi» ai «testi del fantastico», è altrettanto vero che il modo fantastico ha influenzato «gran parte dei generi lirici». È lo stesso Ceserani a fornire un esempio di lirica tratta dal «fantastico popolare», ossia il genere «di consumo» sviluppatosi a fine Ottocento e vivo in particolare «nel campo della letteratura orrorosa e della *ghost story*» (131). Nella fattispecie, questa «breve poesia “gotica”» è ascrivibile a «una tipica storia di fantasmi, concentrata in pochi versi, che adottano nell'originale inglese il metro della ballata popolare e uno stile che tende al poetico e all'arcaico» (131). Benché provenga «da una produzione assai diffusa, quasi stereotipa, di secondo Ottocento, con un che di manierato» (131), la poesia in questione dimostra che forma chiusa (due strofe di quartine rimate), metro (ogni quartina consta di tre novenari e un quinario) e sistema di rime e assonanze (schema ABAB – CDcD) non impediscono affatto la fantasticizzazione, contrariamente a quanto afferma Todorov. Insomma, il fantasma della poesia, aleggiante nel saggio di Ceserani, svela sempre più le proprie sembianze.

Nel capitolo intitolato «Le radici storiche del fantastico», il critico propone un'archeologia del modo fantastico di straordinaria acutezza ermeneutica. In queste pagine Ceserani individua l'origine della narrazione fantastica nella concezione dell'amore romantico:

³ Con essa il narratore racchiude in una breve scena d'incubo lo svolgimento dell'intero racconto e al tempo stesso mette in atto il proprio programma narrativo, che lui stesso ha descritto come volontà di trascinare il lettore dentro la scena stessa, spingendolo ad aggiungervi senza troppa fatica «colori sempre più ardenti e il groviglio vivente delle figure più svariate» (Ceserani, 1996: 26).

⁴ Per questo concetto si vedano Ceserani (1996: 101) e Puglia (2020: 289).

⁵ «[I]n un racconto come *Der Sandmann*, la realtà sia esteriore sia interiore viene rappresentata, con scelta deliberata, sotto forma di una molteplicità di possibili prospettive e punti di vista, in modo aperto e contraddittorio. È la caratteristica principale e strutturante del racconto, è una delle caratteristiche principali e più originali dell'opera intera letteraria di Hoffmann, è anche la caratteristica intrinseca della modalità fantastica nella letteratura» (Ceserani, 1996: 27).

L'amore romantico, sorto dalle trasformazioni sociali e culturali di fine Settecento, si presenta come un modello fortemente contraddittorio: esso convoglia tutte le energie e le pulsioni dell'eros verso un ideale proiettivo e assoluto di unione perfetta ed eterna di due corpi e due anime ed elabora procedimenti di liricizzazione, sublimazione ed esaltazione fantastica. Ma d'altra parte continuamente si scontra con una realtà dura e mediocre che ogni volta dimostra la totale irrealizzabilità dell'ideale». (110)

L'amore romantico fa uso di procedimenti lirici e fantastici per costruire un amore sublime ed eterno, che però la realtà si incarica di frustrare. «[L]'esitazione instillata da questo tipo di racconti [e poesie] nel lettore non sarebbe più tanto fra una spiegazione naturale e una sovrannaturale degli eventi raccontati, quanto fra una storia superficiale (che parla di avvenimenti inesplicabili, di comunicazione con l'altro mondo, di apparizioni di spiriti, ecc.) e un'altra storia, più profonda e significativa, che per tutto il tempo è stata indirettamente raccontata» (112). È questa esitazione romantica, con i suoi processi di «liricizzazione», a fondare la narrazione fantastica.

Dopo le prime timide apparizioni, la poesia (e il poeta, con la sua carica di visionarietà) irrompe così nella periodizzazione del modo fantastico allestita da Ceserani, e in particolare varca la soglia della narrazione fantastica quale si afferma nell'Ottocento, fornendole modelli di ispirazione, motivi e strumenti. È interessante a questo punto vedere in che misura la poesia abbia agito su una tradizione letteraria fortemente legata alla poesia come quella italiana.

Aderendo di fatto alla proposta di Ceserani circa la natura modale del fantastico, Karine Martin-Cardini (2013) attribuisce agli scapigliati l'introduzione del fantastico nella letteratura italiana.⁶ La studiosa francese, inoltre, si prefigge non già di individuare «les caractéristiques du fantastique italien [...], mais de s'interroger sur la place qu'y occupe la poésie, à première vue sans lien direct avec cette prose narrative» (2). La poesia, osserva infatti Martin-Cardini, «est loin d'être rare» (3) all'interno del fantastico italiano.⁷ L'articolo della studiosa si concentra essenzialmente su «quelques récits du XIX^e et du XX^e siècles», che le consentono di dimostrare come la poesia si presti a «un processus de réécriture narrative pour se métamorphoser en nouvelle fantastique» (3), operazione in seguito alla quale la narrazione fantastica finisce per acquisire «un sens nouveau» (14).⁸ Martin-Cardini allude anche alla possibilità del movimento opposto: che sia cioè la narrazione fantastica a tendere verso la poesia. Se esempi di testi poetici integranti il modo

⁶ «C'est donc à ces contestataires épris de poésie que l'on doit l'introduction du fantastique dans le paysage littéraire italien» (Martin-Cardini, 2013: 2).

⁷ «Nombre de textes exhibent des vers, des strophes de poèmes, héritage d'un passé lointain ou récent, parfois pure création. La poésie s'invite en épigraphe ou au cœur des récits; mention est faite de noms de poètes, italiens surtout, mais aussi classiques ou étrangers. Des personnages abritent la figure de poètes. Thème central, la poésie coïncide parfois avec la teneur même du texte fantastique. Elle s'avère une clé de lecture possible des faits insolites [...]. Enfin, l'écriture fantastique peut tendre vers la poésie, en épouser les ressorts, les desseins, révélant par là des affinités profondes entre genres distincts» (Martin-Cardini, 2013: 3).

⁸ Per la scelta dei testi e la loro analisi, cfr. in particolare la sezione dell'articolo di Martin-Cardini intitolata «Sources et métamorphoses: du fragment poétique à la prose fantastique» (2013: 3-14).

fantastico sono assenti dall'articolo, Martin-Cardini si sofferma sull'asse principale lungo il quale avviene questo movimento: il linguaggio.

È attraverso lo stile, e in particolare tramite «images choisies, rythme particulier, recherche expressive», che l'autore di un testo narrativo fantastico «peut aisément se rapprocher [...] de l'écriture poétique» (19). Ne risulta così un'unione d'intenti tra poesia e fantastico, e nella fattispecie un intento gnoseologico comune nel rapporto al linguaggio:

Parfois unis pour sommer leurs effets, poésie et fantastique ont aussi en partage un usage novateur du langage, appelé à dire différemment ou à reconsidérer le monde. Sans se désolidariser complètement du réel, paradigme indispensable au surgissement de l'irréel et du fantastique, tous deux visent à en redessiner les contours, à en interroger les limites, à déceler des rapports inédits entre les mots et les choses. «Chacun – relève Michel Viegnes – contient, dans ses profondeurs sémantiques, une clé du domaine de l'autre». (20)

Gli esempi forniti da Martin-Cardini provengono dal territorio del racconto: da Bontempelli a Bonaviri, passando per Pirandello, Imbriani e Landolfi. Martin-Cardini conclude sottolineando la doppia teleologia che innerva l'operazione di quelli, fra i narratori italiani, che hanno dedicato alla poesia un posto speciale nei loro testi fantastici: al di là dell'operazione di evocazione e relative apparizioni della tradizione poetica, gli autori che inscrivono la poesia nel cuore della loro produzione fantastica danno voce a ciò che è stato messo al bando dalla nuova struttura culturale già individuata da Ceserani.⁹ Poesia (e poeta) e fantastico diventano così due agenti della contestazione:

Le recours à la poésie dans le fantastique n'est pas évasion du monde réel; au contraire le discours poétique allié au fantastique a valeur contestataire, de remise en question des orientations de nos sociétés. Héros d'aventures qui brisent les carcans du rationalisme, du matérialisme et du scientisme dominants, le poète invite à une autre approche du réel et met en garde l'homme contre toute velléité d'omnipotence. Loin d'être simple ornement esthétique, la poésie renforce ainsi le message d'un genre littéraire rarement gratuit, «engagé» à sa manière. (24-25)¹⁰

Se l'attributo di «engagé» rischia di essere fuorviante, quanto meno in termini di referente in base al quale la poesia si potrebbe definire tale, è vero però che quest'ultima è per definizione molto più che puro *divertissement*. In tal senso, risulta illuminante lo studio di Michel Viegnes.

⁹ «En mettant ainsi à l'honneur la poésie dans leur production fantastique, les écrivains italiens ne se bornent pas à redire sans relâche la richesse de leur patrimoine culturel. Ils revendiquent aussi dans un monde traversé par une profonde crise des valeurs, ébranlé dans ses certitudes [...], un monde bouleversé par l'accélération des sciences et le repoussement des limites de la connaissance, problématique qui perdure au XX^e siècle, l'importance de la littérature, de l'imaginaire, des œuvres de l'esprit» (Martin-Cardini, 2013: 24).

¹⁰ In riferimento al rapporto tra poesia e fantastico e alla questione della morte – o quanto meno dell'«obsolescenza» (Martin-Cardini, 2013: 25) – della poesia, si veda l'analisi che Martin-Cardini fa del «Versificatore», un testo teatrale che Primo Levi incluse nella raccolta di racconti *Storie naturali* (1966). In esso, i compiti più fastidiosi del poeta quali «fixer sujet, ton, style, époque, mètre» (25-26) sono affidati a una macchina, con risultati più o meno bizzarri. Tuttavia, nell'arco di due anni «la machine est devenue indispensable: elle allège le travail du poète, tient sa comptabilité, fait le courrier...» (26). Rivelando infine che il testo stesso del «Versificatore» è opera della macchina suddetta, Levi suggella, secondo la studiosa francese, la stretta relazione esistente tra fantastico e poesia.

1.3. *Il fantastico in poesia*

Pubblicato nel 2006, *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)* è imprescindibile per qualsivoglia analisi del rapporto fra poesia e fantastico. In primo luogo, Viegnes contesta a Todorov l'esclusività che quest'ultimo attribuisce alla narrazione come realizzazione ideale del modo fantastico, riabilitando l'immagine poetica: «l'image poétique, loin de s'enfermer dans la sphère de la *semiosis*, possède une indéniable valeur épistémologique: elle est censée, idéalement, procéder d'une intuition alogique, mais non illogique, sur la nature profonde du réel et les rapports insoupçonnés qu'entretiennent ses éléments» (2006: 45-46). La poesia è insomma *engagée*, per riprendere il termine scelto da Martin-Cardini, se la si considera come modo letterario dotato di una finalità prettamente gnoseologica, alla stregua del fantastico.¹¹ Condividendo effetto perturbante e ruolo di «*inquiéteur*»,¹² poesia e fantastico puntano ad attraversare la superficie delle cose rivelando «le mystère du réel» (Viegnes, 2006: 39) al lettore disposto ad accoglierlo,¹³ poiché una poesia è sempre connessa a «un fait de nature» (59).¹⁴ Posto dunque che un testo poetico ha «*devoir de cité*» (349) in seno al modo fantastico, Viegnes realizza un'analisi compiuta e rigorosa dei motivi e degli strumenti dispiegati dalla poesia fantastica – lavorando su un *corpus* di autori e testi ampio e ragionato, proveniente essenzialmente dalla tradizione francese – per restituire quell'«*effet de fantastique*» (59) o quella fantasticizzazione che le sono propri.

Per quanto riguarda i motivi, Viegnes ne individua essenzialmente cinque: le chimere, le ombre, i luoghi, le tenebre e le voci. Quanto invece agli strumenti, il primo di essi riguarda i nomi, il loro mistero, le loro funzioni magiche, il loro rapporto con la perdita e con l'indicibile. Il secondo riguarda la metrica, di cui i poeti fantastici si servono spaziando fra accordi e discordanze, rotture ritmiche, semantiche o sintattiche, figure della ripetizione e sottili «*arithmétiques lyriques*» (314).¹⁵ La terza e ultima famiglia di strumenti poetici viene denominata da Viegnes «*transfigurations*»: essa realizza la «*fonction transfigurative*» propria della poesia e del fantastico, ossia la capacità del loro linguaggio di «*redéfinir, sinon le monde lui-même, du moins son architecture logique, et les modalités de notre présence à lui*» (319). Matrice di questa famiglia di strumenti è l'immagine, senza la quale non è

¹¹ «À l'inverse du mythe, qui est fondateur de sens, le fantastique [...] perturbe les repères et les interprétations. Mais en même temps, il ouvre le sens et "creuse" le réel, met le lecteur dans un état qui correspond précisément à l'état poétique selon Heidegger, c'est-à-dire la "disponibilité" à ce qu'il appelle, en écho à Rilke, l'"ouvert". C'est par là que le fantastique et la poésie, loin de s'exclure, tendent à se rejoindre, dans une lutte commune contre le "désenchantement du monde" et le tarissement des sources intérieures» (Viegnes, 2006: 52).

¹² Termine che Viegnes (2006: 9-10) prende in prestito da Gide.

¹³ Sul tipo di lettura analogo tra poesia e fantastico: «C'est dans une typologie de la lecture qu'il faut chercher la nature du fantastique en tant qu'émotion, disposition intérieure, perturbation généralisée du sens» (Viegnes, 2006: 47).

¹⁴ «Même lorsqu'il n'inclut aucune "fonction" diégétique, le poème est connecté, par un biais ou un autre, à un "fait de nature", pour reprendre une expression mallarméenne. C'est la vision qu'il propose de ce fait qui donne accès au fantastique. Dans le cas d'un poème à contenu narratif, il est évident que son caractère fantastique augmente en fonction de la singularité du fait; toutefois, même dans ce cas, l'écriture poétique, la "partition", transforme le donné diégétique brut» (Viegnes, 2006: 57).

¹⁵ Questo sintagma corrisponde al titolo di un paragrafo compreso nella seconda parte del terzo capitolo, intitolata appunto «*Métrie*» (Viegnes, 2006: 314-318).

possibile concepire un testo poetico.¹⁶ In particolare, l'immagine evocata dal testo poetico ««parle un monde neuf [*sic*], à la fois évident et encore à déchiffrer» (320). Viegnes delinea poi le tappe della trasfigurazione: la sorpresa destata dal «surgissement» iniziale viene in un secondo momento sostituita dall'«éblouissement», cui si somma una sorta di «“tremblement”, comme on parle d'effet tremblé dans certaines peintures» (320-321).

Disinnescato l'anatema di Todorov attraverso un approccio di *modo* e non di *genere* al fantastico, si tratta ora di verificare se le riflessioni fin qui esposte possano valere anche per la poesia italiana del Novecento (e del nuovo secolo). Contrariamente a quanto fatto da Ceserani e da Martin-Cardini, e in ossequio alla posizione di Viegnes, il *corpus* proverrà quindi risolutamente dal territorio della poesia, sotto forma di prelievo di campioni accomunati da un *fil rouge* orfico, e secondo una periodizzazione delimitata a monte dai *Canti orfici* (1914) di Dino Campana e a valle da *Tema dell'addio* (2005) di Milo De Angelis.¹⁷

1.4. Le fonti orfiche della parola

Come osservato da Viegnes, i poeti romantici hanno cercato di «retourner aux sources orphiques de la parole, de refaire du langage poétique un espace pleinement signifiant» (2006: 348): operazione che simbolisti e post-simbolisti hanno spinto ancora più in là, convinti che il reale stesso fosse più chimerico dell'aldilà. Questo ritorno alle radici orfiche accomuna i poeti qui presentati. La filiazione risulta diretta per i due nomi più lontani cronologicamente da noi, ma più vicini alla versione simbolista e post-simbolista della poesia fantastica. Nella fattispecie, mi riferisco a Dino Campana e Antonia Pozzi, le cui opere qui esaminate, *Canti orfici* e *Poesie*, escono rispettivamente nel 1914 e nel 1939, a margine, in particolare, della temperie ermetica.¹⁸ La scelta di indagare i margini escludendo gli ermetici¹⁹ porta a percorrere una strada esistenzialista e visionaria, tesa a sondare il mistero del reale, come quella

¹⁶ Il quale, senza di essa, sarebbe privo di ciò che Jean Cohen considera come suo attributo fondamentale: la «modification quantitative du signifié» (1979: 125, citato da Viegnes, 2006: 319).

¹⁷ Così facendo, si fa un salto in avanti di un secolo rispetto alle delimitazioni temporali del *corpus* di Viegnes, operazione giustificata dal fatto che, in primo luogo, gli stessi fenomeni culturali e letterari hanno tempistiche diverse nella poesia italiana, essendone altrove l'epicentro. In secondo luogo, questa sfasatura si spiega anche con la differenza di tradizioni letterarie fra Paesi diversi: con un mondo latamente anglosassone e francese impregnato di romanzo, da una parte, e dall'altra un sistema letterario, linguistico e persino politico fortemente legato alla poesia come quello italiano.

¹⁸ È grosso modo entro questo lasso temporale che in Italia domina una postura poetica che dell'orfismo ha fatto il suo credo: l'ermetismo. Eppure, nessun autore proveniente da quella galassia figura tra quelli qui presentati, per un motivo squisitamente teorico. Posto che la scelta di Campana come primo poeta di cui occuparsi ci pare imprescindibile, in particolare per il carattere di visionario realmente, veracemente vissuto dal poeta di Marradi, ne consegue che il giudizio che di lui ha dato il principale teorico dell'ermetismo italiano, Carlo Bo, influisce profondamente sulla scelta del *corpus*. Per Bo, infatti, che pure le riconosce una certa validità, l'opera di Campana compone un «discorso poetico dissennato» e il suo orfismo è semplicemente «una sollecitazione culturale del tutto fuori posto» (Campana, 2002: VIII). Eppure, nessuno degli ermetici ha tentato come Campana di realizzare quell'«[u]nità di vita e di poesia» (VIII) tanto cara al Bo di *Letteratura come vita* (1938).

¹⁹ Un discorso a parte meriterebbero nomi che esulano dalla semplice definizione di ermetici, come quelli di Ungaretti e Montale.

che va da Campana a De Angelis passando per Antonia Pozzi, Alda Merini e Dino Buzzati.

Detto della prossimità di Campana e Pozzi con i modelli, l'avvento di Alda Merini sulla scena poetica italiana coincide con la pubblicazione del suo primo libro, *La presenza di Orfeo* (1953), che le vale fra l'altro la recensione di Pasolini, il quale ne sottolinea il carattere di «“oscurità” e “attesa”» (Merini, 2010: XIX) evocando Campana come matrice. A rendere ancora più calzante il riferimento al poeta dei *Canti orfici* è l'esperienza atroce del manicomio, cantata nella *Terra santa* (1984), il cui io poetico è di fatto un Orfeo in carne e ossa che restituisce «il suono dell'ombra» (LXIII)²⁰ e le «visioni di chi ha visitato l'inferno e ora deve cantarne l'orrore» (XXXIX).

Un discorso a parte merita la scelta di Buzzati, di cui qui si analizza esclusivamente *Poema a fumetti* (1969). Come rilevato opportunamente da Martin-Cardini (2013: 2-3), il modo fantastico si realizza in Italia facendo abbondantemente leva sull'intertestualità. E *Poema a fumetti* è un vero e proprio oggetto transmediale, combinante poesia, disegno e fumetto. La storia è una rivisitazione in chiave moderna del mito di Orfeo: la star della canzone Orfi si reca infatti nell'aldilà per cercare di riportare a sé l'amata Eura.

A chiudere questo percorso è Milo De Angelis, il cui orfismo è, contrariamente a quanto afferma Stefano Verdino, se non «allucinatori[o]» (De Angelis, 2017: 442), quanto meno oscuro nella sua prima stagione, che va dall'esordio del 1976 con *Somiglianze a Biografia sommaria* del 1999. Da *Tema dell'addio* (2005) in poi, esso si fa sicuramente più «fantasmatic[o] nell'assedio evanescente quanto persistente di momenti, figure, voci che dal perduto di infanzia e gioventù concretano epifanie di testo “in un sussulto di fiammiferi, fragili quanto luminosi”» (2017: 442).

2. Un percorso nella poesia fantastica del Novecento

2.1. Dino Campana: La Chimera e oltre

Pubblicati nel 1914, i *Canti orfici* si suddividono in quattro sezioni, le prime due delle quali, intitolate rispettivamente «La Notte» e «Notturni», rimandano al *topos* del notturno caro al fantastico. Opposto alla luce del giorno, metafora della razionalità apollinea, il notturno è il cronotopo entro il quale si muovono fantasmi, ombre, *revenants*, chimere. E proprio «La Chimera», la poesia di Campana in assoluto più nota, apre la seconda sezione del libro, il che le conferisce un ruolo di primo piano, rafforzato dal valore metapoetico che il motivo della chimera e del

²⁰ Sintagma che Ambrogio Borsani, curatore del *Suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009* (cfr. Merini, 2010), preleva da un testo di Merini contenuto nel volume di prose *Il ladro Giuseppe* (1965): «Ecco l'unica cosa che mi piacerebbe veramente di tenere in pugno, il suono dell'ombra».

chimerismo portano spesso con sé.²¹ Nella fattispecie, «La Chimera» campaniana si configura come un dialogo tra l'io poetico e la personificazione della Chimera stessa, descritta come una «Regina adolescente», «giovine / Suora de la Gioconda» e «Regina de la melodia» dal «pallido / Viso», «la china eburnea / Fronte fulgente», «le labbra sinuose» e «il vergine capo» (Campana, 2002: 23). Inscrivendosi in un *topos* del fantastico, l'io poetico rende conto dell'apparizione della Chimera, benché non sappia dire se sia avvenuta tramite il «pallido viso», il «sorriso / Di lontananze ignote» o «la china eburnea / Fronte» (23). Ma ciò che importa davvero all'io è affermare la propria ostinata presenza a ogni sua apparizione:

Ma per il tuo ignoto poema
Di voluttà e di dolore
[...]
Ma per il vergine capo
Reclino, io poeta notturno
Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,
Io per il tuo dolce mistero
Io per il tuo divenir taciturno. (23)

Ambivalente, Campana ritrae la Chimera come in costante «divenir», riallacciandosi così all'idea di movimento che le attribuivano già i poeti romantici. Qualificandosi come «poeta notturno» che veglia per riconoscere e dire l'indicibile della Chimera, l'io poetico – mai così coincidente con l'autore come nel nietzschiano Campana – si pone di fatto come «fils de la Chimère» (Viegnes, 2006: 124) e di ciò di cui essa è simbolo, ossia «l'immanence d'une quête indéfinie» (106). In quanto tale, l'io poetico è alla costante ricerca della matrice chimerica, come si evince dagli ultimi versi della poesia:

Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti
E l'immobilità dei firmamenti
E i gonfii rivi che vanno piangenti
E l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi argenti
E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti
E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera. (Campana, 2002: 23-24)

Desideroso di andare oltre la superficie del reale, l'io poetico campaniano non rinnega tuttavia la materialità della realtà ordinaria, così vivida in quelle «ombre» umane al lavoro o nei luoghi²² essenzialmente naturali da lui osservati e attraversati da «lontane chiare ombre correnti», altro motivo fondamentale della poesia fantastica. Struttura e strumenti dispiegati da Campana nella «Chimera» concorrono a farne un esempio di poesia fantastica. Innanzitutto, occorre evidenziare l'alto grado

²¹ «À la chimère, en effet, correspond un “chimérisme”, une réflexion sur la nature même du rêve et de l'inspiration, qui constitue une sorte d'art poétique en creux, dont les axes principaux touchent au cœur même de la notion de poésie fantastique» (Viegnes, 2006: 103).

²² «[U]n lieu [...] est une intersection de l'espace et du Sens» (Viegnes, 2006: 165).

di intertestualità che percorre i suoi trentacinque versi, fra ipotiposi²³ desunte dalla grande tradizione pittorica italiana (il Leonardo della *Vergine delle rocce*), riferimenti mitici («Cerere-Proserpina, la *regina delle primavere spente*», 135) e un fantasma dannunziano rinvenibile in particolare nella forte componente simbolica e allegorica. A questo si aggiunge un richiamo infratestuale, dato che «La Chimera» «[t]iene dietro alla *Notte*», la serie di *tableaux* in prosa che aprono l'omonima sezione: «già lì la Chimera teneva fra le mani il suo antico cuore, era il mito chimerico dell'Amore eterno dell'uomo» (135). Va notato inoltre che l'apparizione *éblouissante* della Chimera, il suo «divenir» quale motore della *quête* incessante del poeta, è accompagnata da una metrica libera, entro la quale prevale il verso breve, spezzato da potenti inarcature («pallido / Viso», «eburnea / Fronte», «giovine / Suora, ecc.) che, introducendo una pausa ritmica, sembrano tradurre quei tremori che seguono l'*éblouissement* suscitato dall'immagine.²⁴ Evidente poi la volontà di Campana di strutturare il ritmo intorno a numerose figure di ripetizione, quali le frequenti anafore.²⁵ Quella per esempio del «Non so», che apre la poesia e ritorna in seguito altre due volte, rafforza il valore semantico del sintagma, adottato dal poeta per esprimere il senso di mistero che accompagna l'apparizione della Chimera; l'anafora «E ancora» dei due versi conclusivi, invece, s'innesta su quella più mascherata della congiunzione «E» che dà il *la* ai tre versi immediatamente precedenti, per poi sfociare nella ripetizione, interna all'ultimo verso, di «ti chiamo», creando così un effetto di amplificazione quasi ossessiva che esprime l'urgenza della *quête* del poeta, chiamato a mettere in comunicazione l'aldiquà e l'aldilà del reale. Ma il motivo della chimera e del chimerismo non è l'unico fattore di fantasticizzazione all'opera nei *Canti orfici*: un testo come «Sogno di prigioniero» ne è la dimostrazione. Collocato quasi alla fine della seconda sezione dei *Canti orfici*, «Sogno di prigioniero» è un poemetto in prosa o *tableau* di gusto baudelairiano che evoca chiaramente la serie scultorea dei *Prigionieri* michelangioleschi. La voce dell'io poetico giunge da una «cella bianca», dove anche «il giaciglio è bianco», così come bianche sono le «sbarre» attraverso le quali passano «il viola della notte» e «il blu del sonno» (63). La tavolozza muta nella seconda parte del sogno, in concomitanza con il mutare delle immagini sognate e delle «voci» di cui è pregnata la cella. Posto ora «al parapetto del cimitero» (63), luogo quest'ultimo di intersezione tra «ici-bas et au-delà» (Viegnes, 2006: 178), l'io poetico percepisce «il cammino nero delle macchine», le stesse macchine che «rimangiano il nero silenzio nel cammino della notte», lo stesso silenzio che si va via via animando, poiché da semplice fenomeno acustico diventa «nero», non prima di essere qualificato come «occhiuto di fuoco» (Campana, 2002:

²³ Secondo Viegnes, è uno strumento tipico della poesia fantastica (2006: 79-80).

²⁴ «Le rythme expressif [...] est un produit de continuités et de ruptures. Ces dernières sont hautement significatives, surtout lorsqu'il s'agit de rendre de brusques bouleversements émotionnels, que ce soit dans le sens de l'émerveillement ou de la peur. Cette dernière [...] est bien souvent présente dans la poésie fantastique, où enjambements et rejets peuvent être exploités avec une virtuosité quasi perverse pour traduire les vertiges du *je lyrique*» (Viegnes, 2006: 311).

²⁵ Secondo Viegnes, l'anafora è lo strumento spesso utilizzato nella poesia fantastica per restituire l'indicibile. Si veda inoltre l'analisi delle figure di ripetizione proposta da Viegnes nel capitoletto intitolato «Vertiges du même».

63). Il silenzio è poi spezzato da un treno che «si sgonfia arriva in silenzio», per confluire però in un «rombo» demoniaco (63) insieme a tutto il resto. La dimensione onirica, il luogo di clausura, le voci che lo popolano insieme al silenzio, l'atmosfera notturna, un cimitero, un silenzio cosmico che si trasforma in rombo assoluto: questi i motivi fantastici che innervano «Sogno di prigionia», ai quali si sommano gli strumenti adottati da Campana per svilupparli. Fra questi spiccano la sinestesia iniziale che iconizza una percezione sonora («Nel viola della notte odo canzoni bronzee»), o ancora le figure di iterazione, in particolare anafore confinanti con l'anadiplosi («La cella è bianca, il giaciglio è bianco. La cella è bianca», 63) o sintagmi che ritornano anche a distanza di qualche riga contribuendo a strutturare il resoconto del sogno, ad accentuarne l'evocatività. La personificazione di elementi e oggetti costituisce infine un'altra soluzione ricorrente nel modo fantastico: in particolare, la personificazione di oggetti simbolo della modernità quali la macchina e il treno indica la volontà del Campana fantastico di respingere l'ipotesi positivista della *ratio* scientifica come vettore di esauribilità del senso, che porterebbe il mondo dei *realia* a trasformarsi in un «“non-lieu” généralisé, ou un lieu d'oubli» (Viegnes, 2006: 348).

Per motivi e strumenti, il modello campaniano che filtra dalle due liriche prese in esame è insomma affine a quello che caratterizzava i poeti simbolisti e post-simbolisti, nella fattispecie francesi. Non se ne discosta nemmeno Antonia Pozzi.

2.2. *Al di là del limite: la poesia di Antonia Pozzi*

Pubblicato nel 1939 in una versione ridotta,²⁶ *Parole* risente dell'influenza della migliore poesia coeva, straniera (Rilke, Pound, Valéry, Eliot su tutti) e italiana (Ungaretti e Montale segnatamente).²⁷ Una certa ingenuità che caratterizza le prime liriche lascia via via spazio a un'esattezza e precisione di dettato tese a esprimere una forma se non di panismo, quanto meno di contiguità fra ciò che è reale e ciò che sta al di là della superficie delle cose. Per quanto riguarda i temi riconducibili al fantastico, essi sono già presenti nelle liriche giovanili, ma tendono a prendere sempre maggiore consistenza con il passare degli anni. Tra i più frequenti nell'opera pozziana troviamo la morte, spesso messa in relazione con la vita e lo slancio vitale, il mostruoso – in particolare applicato all'io –, la percezione del mistero del reale, l'amore e la poesia come sublimazione ultima, le nozioni di tempo e spazio sempre più sottoposte a processi di disarticolazione. Di pari passo con l'evoluzione in senso fantastico dei temi, nonché del valore attribuito alla poesia, evolvono anche gli strumenti impiegati dalla poetessa milanese: iterazioni, analogie, lessico del mistero – voci, ombre, tremori – e ritmo espressivo.

Particolarmente frequente nelle liriche di Pozzi è il motivo del sé mostruoso. Tra quelle più significative sul tema vi è senza dubbio «Canto della mia nudità», risalente

²⁶ La più recente e fedele edizione dell'opera pozziana è quella allestita da Alessandra Cenni per Mondadori nel 2021.

²⁷ Del modello ungarettiano Pozzi apprezza «il dominio intellettuale sulla tendenza visionaria», mentre di quello montaliano la seduce «il forte senso etico del suo esistenzialismo» (2021: VIII).

al 1929. I diciannove versi di questa lirica, percorsa da una forte ansia esistenziale, ricalcano alcuni motivi tipici del modo fantastico. In particolare, la nudità cui allude il titolo e sulla quale si apre la lirica («Guardami: sono nuda») è il punto di partenza di una sorta di autospettralizzazione cui si sottopone l'io poetico,²⁸ rafforzata dal cromatismo dell'autoritratto: alla «magrezza acerba / inguainata in un color d'avorio» si aggiunge infatti il pallore della carne, attraverso la quale «[s]i direbbe che il sangue non [...] scorra. / Rosso non ne traspare» (Pozzi, 2021: 41). L'impressione generale di «languore» (41) che avvolge l'io lo rende insomma ombra di se stesso, in un contesto di «rêverie spectrale» (Viegnes, 2006: 157) in cui il soggetto giace sulle soglie della morte:

Oggi, m'inarco nuda, nel nitore
del bagno bianco e m'inarcherò nuda
domani sopra un letto, se qualcuno
mi prenderà. E un giorno nuda, sola,
stesa supina sotto troppa terra,
starò, quando la morte avrà chiamato. (Pozzi, 2021: 41)

L'autospettralizzazione è spesso associata nell'opera di Pozzi al tema dell'amore infelice, come si può vedere in «Capriccio di una notte burrascosa». L'ascensione iniziale dell'io poetico per un amato sentiero di montagna²⁹ è scandita dal suono delle campane, e da una personificazione della notte che «vapora dai prati» e «gorgoglia dal folto / dei boschi» (56). Le campane stesse si fanno via via «fonde, faticose, lente» come l'«ascendere» (56) dell'io. L'antropizzazione di elementi caratteristici del luogo partecipa del senso che il soggetto attribuisce alla storia d'amore di cui dà conto nella seconda parte della lirica.³⁰ Introdotto dalle iterazioni sintattiche e lessicali della prima parte che ne preannunciano l'eccezionalità³¹ e da una tempesta annunciatrice, un evento straordinario sorprende l'io giunto sulla cima. Si tratta della visione di un amore mortifero sublimato, resa particolarmente angosciante dal crescendo di anafore legato alla parola «morti», che designa i due amanti.³² Il motivo dell'apparizione ritorna peraltro altrove nell'opera pozziana. In «Presagio», per esempio, porta con sé la disarticolazione di tempo e spazio, come si può vedere nella parte finale della lirica:

²⁸ Sull'autospettralizzazione cfr. Viegnes, 2006: 154.

²⁹ *Topos* della poesia italiana, a conferma di come i poeti italiani facciano esplicito riferimento alla propria tradizione.

³⁰ Come osserva Viegnes, infatti, la «ressemblance humaine» di un luogo è ciò che costituisce «l'être-lieu d'un lieu» e che conferisce a quest'ultimo «son étrangeté et sa familiarité, selon le principe de l'*Unheimliche*» (2006: 194).

³¹ Si vedano in particolare i primi due versi delle prime due strofe di «Capriccio di una notte burrascosa»: «Le campane mi scandono il ritmo / della salita, stasera [...] // I miei passi non lasciano il ritmo / delle campane, stasera» (Pozzi, 2021: 56). Quell'avverbio «stasera», posto in *explicit* di verso e isolato tramite la virgola, sottolinea al contempo la regolarità delle ascese dell'io e l'eccezionalità di quel che accade quella notte, sicché l'arrivo in cima induce il lettore all'attesa di un nuovo evento eccezionale.

³² «Al mattino ci troveranno morti. / Morti fra i rododendri. / Morti fra le rocce / che hanno volti di tombe. / Morti in una notte di tempesta. / Morti d'amore» (Pozzi, 2021: 57).

[...] in cielo le dita dei pioppi
s'inanellano di stelle –

Qualcosa dal cielo discende
verso l'ombra che trema –
qualcosa passa
nella tenebra nostra
come un biancore –
forse qualcosa che ancora
non è –
forse qualcuno che sarà
domani –
forse una creatura
del nostro pianto. (62-63)

Ciò che appare ha tutta l'indefinitezza che si porta dietro quel «[q]ualcosa» reiterato tre volte, rafforzato dall'iterazione ancora più persistente di «forse». Per di più, questo fenomeno non meglio specificato muove verso l'«ombra che trema» posta dietro il noi, che trema «di freddo e d'attesa». L'immagine indefinita dell'apparizione è insomma annunciata dal tremore, come già in Campana, e come se non bastasse, attraversa la «tenebra nostra / come un biancore».

L'opera di Pozzi esplora dunque strumenti e motivi della poesia fantastica, convinta che la poesia stessa sia, orficamente, quel «venturoso superamento di ogni limite» (X) necessario per accedere alla piena comprensione del mistero del reale. Una concezione simile anima la poesia di Alda Merini.

2.3. Merini fra visionarietà e «suono dell'ombra»

Se la visionarietà orfica informa la poesia di Alda Merini sin dalle origini,³³ è senza dubbio con *La Terra Santa* che essa si colora più propriamente dei motivi e degli strumenti del modo fantastico. Pubblicato nel 1984 in due diverse edizioni,³⁴ *La Terra Santa* è unanimemente riconosciuto come il capolavoro di Merini, dove la poetessa racconta la tragica esperienza del manicomio. Esperienza che, come si può leggere in «Canto di risposta»,³⁵ l'ha costretta a frequentare «certi luoghi»,³⁶ a «coltivare fantasmi» (Merini, 2010: 141). Il manicomio è peraltro luogo di trasfigurazione reale, soprattutto a quell'epoca.³⁷ Il suo carattere trasfigurativo riguarda innanzitutto la dimensione spaziale. In «“Affori, paese lontano...”», il quartiere milanese in cui si trova l'ospedale psichiatrico è al contempo «paese lontano / immerso nell'immondezza» e «posto nuovo» (208), in altre parole ambivalente espressione

³³ Il primo libro di poesia da lei pubblicato s'intitola significativamente *La presenza di Orfeo* (1953).

³⁴ La seconda riprende la prima aggiungendo nuove liriche. La pubblicazione della *Terra Santa* certifica il ritorno sulla scena di Alda Merini dopo un lungo periodo di silenzio, dovuto all'esperienza del manicomio e/o di pubblicazioni intime, marginali (benché non prive affatto di valore).

³⁵ Uno dei pochi inediti di *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove* (1980). Tono, atmosfera e temi annunciano proprio la stagione della *Terra Santa*.

³⁶ Quei «gironi infernali» di cui Merini parlerà nell'*Altra verità* (1986), una serie di prose sul manicomio.

³⁷ «Il manicomio è una grande cassa / di risonanza / e il delirio diventa eco / l'anonimità misura, / il manicomio è il monte Sinai, / maledetto, su cui tu ricevi / le tavole di una legge / agli uomini sconosciuta» (Merini, 2010: 204).

dell'*Unheimliche*. All'effetto di fantasticizzazione cui è sottoposto Affori contribuiscono anche le «domande» e le «tante, tante paure» che lo abitano, così come la personificazione che esso subisce a partire dall'anafora sintattica iniziale che richiama l'*incipit* della lirica: «Affori, posto nuovo / che quando si conviene / ti manda il suo raggio nudo / dentro la cella muta» (208). Altrove, a essere personificata è la tangenziale che scorre nei pressi del manicomio. In «Tangenziale dell'ovest», l'io poetico imbastisce infatti un dialogo diretto con la tangenziale, alla quale chiede di distruggere quel fiore del male che è il manicomio chiamato «Villa Fiorita» (221).³⁸ La metamorfosi è invocata affinché si porti via il manicomio, fiore che «germina» nella «continuazione dell'ovest»: il manicomio, insomma, è già per natura metamorfosi mortale. La mutazione in atto è una vera e propria tanatomorfosi: i malati sono «acque amare» private di qualsivoglia «rimbombo del risanamento», e anche chi, tra loro, ha in dono una facoltà artistica non può che soccombere, come quei «pittori isolati» che «muoiono un mutamento» (221) – dove la transitività impossibile del verbo *morire* rimarca l'ineluttabilità della fine di ogni metamorfosi che non sia di morte. A Villa Fiorita «muore tutto putrefatto conciso / con una lama di bisturi azzurro / con un bisturi folle» (221): l'immagine del bisturi allude per sineddoche a chi è stato a sua volta colpito da questa tanatomorfosi di massa. Si tratta *in primis* di chi dovrebbe prendersi cura dei malati, esserne il «balsamo sulle ferite»: come fu per gli ebrei il sommo sacerdote biblico Aronne cui è dedicata la lirica «Le parole di Aronne», e che invece dialoga «con calci e pugni» negando loro qualsiasi parola (si veda l'iterazione «a noi nessuno parlava») o gesto («a noi nessuno dava la manna»), contribuendo così a fare del manicomio un luogo infernale in cui «nulla fioriva» (227). Il manicomio, insomma, ha trasformato perfino chi ci lavora: lo si evince dalla fortissima «“Il dottore agguerrito nella notte...”», dove il «dottore di guardia» è un vero e proprio essere infernale, come evidenziato, fra l'altro, dal diffuso rotacismo e dalla costruzione a scalare dell'impaginazione.³⁹ Se il manicomio è luogo per eccellenza della tanatomorfosi in cui agiscono agenti infernali, il ricovero non può che essere a sua volta rappresentato, anche tipograficamente, nei termini di una discesa agli inferi, come si può notare in «“Laggiù dove morivano i dannati...”» (224-225). Eppure, è proprio lì che germinano attimi di sublimazione quasi mistica, realizzando ciò che secondo Viegnes può avvenire ai luoghi cantati nella poesia fantastica: «l'espace a des prolongements dans l'invisible, [...] un ailleurs absolu affleure dans l'ici» (Viegnes, 2006: 168). È proprio «[l]aggiù dove morivano i dannati», «laggiù dove le ombre del trapasso / ti

³⁸ Si noti come i tre imperativi posti in apertura di tre versi consecutivi, dal secondo al quarto, scandiscono il ritmo della prima parte della lirica, dando impulso sonoro all'angoscia e alla rabbia dell'io poetico: «Tangenziale dell'ovest, / scendi dai tuoi vertici profondi, / squarta questi ponti di rovina, / allunga il passo e rimuovi / le antiche macerie della Porta, / sicché si tendano gli ampi valloni / e la campagna si schiuda» (Merini, 2010: 221).

³⁹ «Il dottore agguerrito nella notte / viene con passi felpati alla tua sorte, / e sogghignando guarda i volti tristi / degli ammalati, quindi ti ammannisce / una pesante dose sedativa / per colmare il tuo sonno e dentro il braccio / attacca una flebo che sommuova / il tuo sangue irruente di poeta. / Poi se ne va sicuro, devastato / dalla sua incredibile follia / il dottore di guardia, e tu le sbarre / guardi nel sonno come allucinato / e ti canti le nenie del martirio» (Merini, 2010: 210).

lambivano i piedi nudi», «laggiù, nel manicomio» che «facile era traslare / toccare il paradiso», che «tu vedevi Iddio / non so, tra le traslucide idee / della tua grande follia» (Merini, 2010: 224). Vettore di questa mistica sublimazione del manicomio e della (r)esistenza al suo interno è il corpo, l'eros, *lato sensu* la poesia: «Lo facevi con la mente affocata, / con le mani molli di sudore, / col pene alzato nell'aria / come una sconcezza per Dio» (224). La visione di Dio al cuore dell'inferno trasfigura definitivamente il corpo dei malati, che si trasforma in «briciole bionde e odorose», cibo potenzialmente mortifero per «sciami di rondini improvvise» (225). Eppure questo è il compito dei poeti secondo Merini, questi «esseri turgidi di male / che ci infettano il cuore e le reni / perché non ci arrendiamo...» (239), esseri speciali che percepiscono e restituiscono il reale e l'indicibile *in corpore vili*.⁴⁰

Insomma, per la Merini della *Terra Santa* l'esperienza di internamento è sostenibile solo se l'io poetico prova a tenere viva la luce del canto, il «suono dell'ombra» (LXIII), a farne crescere lo «stelo» che «una lunga pesante catena d'angoscia / [la quale] non si dissolve» (229) cerca di inchiodare a terra, impedendo «[I]e mille metamorfosi / le molte primavere perdute / nei giardini del manicomio» (260). Un alto valore viene attribuito alla poesia anche da Buzzati nel suo *Poema a fumetti*.

2.4. *Poesia, fantastico e transmedialità: Poema a fumetti di Buzzati*

Nel viaggio ultraterreno che Buzzati fa compiere al suo protagonista Orfi, versione rockstar del mitico Orfeo, ci s'imbatte in un aldilà totalmente laico, popolato di ragazze in abiti succinti o nude,⁴¹ collocate spesso in luoghi di passaggio. Alle anime che abitano questo mondo è stata tolta l'unica cosa che fa bella la vita terrena, ossia «la libertà di morire» (Buzzati, 2017: 78), come spiega un «diavolo custode» (77) che ha le sembianze di una giacca da top manager, sorta di *revenant* cui è stato tolto il potere di ritornare.⁴² La privazione della libertà di morire costringe i morti a un conciliabolo eterno per cercare di ricordare: «Oh la perdita angoscia, gli incubi, l'angustia, i dolori sociali perduti / tutti sani, qui, uguali, appagati. / Cara infelicità!» (80). Orfi viene così invitato a esibirsi per allietare la vita di questi poveri morti. La sua canzone, imperniata sull'insistente anafora di «quando», inanella una lunga serie di ricordi che Orfi fa rivivere per il suo pubblico di trapassati. Nelle immagini evocate dal moderno Orfeo, il reale e l'indicibile convivono, come da manuale del modo fantastico:

Ti ricordi i treni dei diavoli
che uscivano dalle nuvole

⁴⁰ Si vedano i versi finali di ««Abbiamo le nostre notti insonni...»»: «Lasciamoli al loro linguaggio, l'esempio / del loro vivere nudo / ci sosterrà fino alla fine del mondo / quando prenderanno le trombe / e suoneranno per noi» (Merini, 2010: 239).

⁴¹ Un immaginario che evoca al contempo le atmosfere del coevo romanzo buzzatiano *Un amore* e le rivendicazioni e il vocabolario femministi degli anni Sessanta, come dimostrano le tavole e i versi del capitolo iniziale intitolato «Le streghe della città», che è l'ultima canzone pubblicata da Orfi.

⁴² «[...] io sono un vecchio demonio piuttosto corrotto e krusceviano, / già grande signore del regno / ora degradato a guardia confinaria» (Buzzati, 2017: 105).

senza strepiti
alle sei di sera?
I diavoli scendevano
i diavolini scendevano
su di te. Eri felice.

Quando le foglie
sparse dal
vento formano
strani fantasmi
nel cielo. (114-115)

Quando nei giardini felici passano i maghi
d'autunno lasciando la lunga ombra. (117)

Quando i soldati marciano cantando verso la
immancabile vittoria.

Quando il babau nottetempo si aggira
per la città
addormentata. (118-119)

Quando laggiù sulla cengia sconosciuta
che sembra perdersi nell'apicco
guizza allontanandosi una esile strana figura,
la quale tosto svanisce. (130)

Quando si conclude il combattuto consiglio d'amministrazione. (132)

Una volta finita la canzone, Orfi vorrebbe rimettersi alla ricerca della perduta Eura, ma i morti che hanno assistito alla sua esibizione invocano a gran voce altre canzoni, altri ricordi, altre storie e immagini. Dopo aver cantato storie «contenenti / il grande mistero che voi non avete più», storie in cui il confine tra reale e indicibile è pressoché inesistente, popolate quali sono di mostri, *revenants*, spettri, eventi inspiegabili, ecc.,⁴³ dopo aver narrato queste «piccole storie» (138), insomma, Orfi riparte alla ricerca della sua Eura. Visita così uffici anagrafe da incubo, con infiniti casellari gestiti da procaci e provocanti ombre di donne nude, per poi imbattersi nei «treni dei morti» (196). Ed è proprio su uno di questi «espressi dell'eternità» (196) che ritrova Eura. Egli prova a riportare in vita l'amata, la quale però è consapevole dell'impossibilità della missione, perché la morte è insovertibile.⁴⁴ Quando arrivano

⁴³ Si vedano infatti temi e titoli delle storie in questione: la storia della scomparsa della giovane Onizia (Buzzati, 2017: 140-143), «La storia dell'uomo che si voltò» (146-147), «La storia dei nove gentiluomini» (148-149), «La storia del casellante» (150-153), «Il visitatore del pomeriggio» (154-157), «La storia delle Melusine» (158-161), «la storia [...] [del]l'amore che vi è negato» (162-173), e per finire «la storia di Dio» (174-178).

⁴⁴ Si veda il seguente dialogo in prosa tra i due amanti: «– No, le tue canzoni non bastano. Qui comanda la grande legge. Non credere alle vecchie favole. / – Ancora settanta minuti. Vieni, Eura, ti dico. Dobbiamo trovare la porta. / – Orfi caro, tesoro, ci sono potenze che anche gli uomini come te sono polvere, formiche sperdute. Ma un giorno ci ritroveremo, forse. / – Coraggio, Eura, mancano cinquanta minuti. / – Te l'ho detto, tesoro. È inutile. Non posso accompagnarti lassù. Povera favola di Orfeo. Anche se tu non ti volterai indietro, non servirebbe lo stesso. Adagio, ti prego, Orfi, io sono stanca. Tutti qui siamo stanchi» (Buzzati, 2017: 204-205).

davanti alla porta dell'inferno, Orfi si ripromette di cantare perché quella si apra: senonché «una forza irresistibile lo pre[nde], lo trascin[a] via» (209), separando per sempre i due amanti. Nella scena successiva, davanti a casa propria, Orfi ritrova l'uomo – la chimera? – che gli aveva indicato l'accesso all'aldilà. Questi cerca di convincerlo dell'irrealtà di quanto da lui vissuto, con una fatalità accentuata da un ritmo imperniato su numerose iterazioni sintattiche e lessicali.⁴⁵ Ciò che Orfi ha visto, in altri termini, non era che «sogno, larva, fantasima. / Fantasma anche Eura» (214). La frontiera tra reale e irreale non è tuttavia salda, perché, mentre l'uomo annuncia a Orfi che ritroverà Eura soltanto quando sarà morto, il protagonista vive un evento inquietante: «Mentre ascoltava, Orfi si rese conto che la sua mano sinistra stringeva una cosa» (217). È l'anello di Eura: Orfi prova a chiedere il senso della presenza tra i vivi di un oggetto recuperato nell'aldilà, ma il suo interlocutore è sparito. L'apparizione dell'anello, oggetto mediatore per antonomasia nel modo fantastico (Lugnani, 1983b), è la prova che reale e irreale hanno confini porosi, ambigui, se non addirittura inesistenti, come dimostrano i versi, e relative tavole, che chiudono *Poema a fumetti*:

In quel preciso momento sulle creste della Gran Fermeda
 turbinava la tempesta con le sue solite anime in pena.
 Gli ultimi re delle favole si incamminavano all'esilio
 E sul deserto di Kalahari le turrette
 nubi dell'eternità passavano lentamente. (220-222)

Reale e irreale sono sempre contestualmente operanti, sembra volerci dire Buzzati in guisa di conclusione, così come nel *Poema a fumetti* «convivono tutti i Buzzati – lo scrittore, il pittore, il giornalista –, i suoi linguaggi – la parola e l'immagine –, e ciò che più gli piace: il fantastico, la Pop Art, il Surrealismo, la Metafisica. E naturalmente il fumetto» (Viganò, in Buzzati, 2017: 227). La compresenza, in ogni istante, di reale e irreale è peraltro uno dei motivi fondanti dell'opera di Milo De Angelis.

2.5. De Angelis e la spirale della presenza/assenza

Nell'opera del poeta milanese, la questione del tempo è fondamentale. Per il De Angelis di «Cosa è la poesia?»,⁴⁶ infatti, il tempo non si suddivide in passato, presente e futuro, bensì queste tre dimensioni convivono al suo interno. Il tempo è in divenire perpetuo, un fiume fatto di infiniti istanti tutti potenzialmente fertili per un osservatore attento e aperto alla percezione. Se un istante può racchiudere in sé molteplici piani temporali, se il tempo è a forma di «spirale» (De Angelis, 2017: 415), esso può anche conferire un più ricco spessore ai luoghi, in particolare a quelli amati. Il poeta è chiamato a rendere conto della fecondità della spirale di tempo e

⁴⁵ «Non tormentarti ragazzo. / Quello che hai visto non c'è. / Quello che hai visto è solamente, / solamente un sogno. / I morti che hai visti erano sogno, / sogno le diavolette i diavoli lui il / guardiano della notte» (Buzzati, 2017: 213).

⁴⁶ Testo nato sotto forma di discorso tenuto alla Triennale di Milano nel 2016 e poi confluito in De Angelis, 2017.

spazio: «E il poeta, fissando quell'istante fecondo, crea l'alone di un'altra storia sfiorata, di qualcosa che *può essere*. È un istante che bisogna cogliere tra i mille possibili, è l'istante cruciale, il *kairòs*» (415). Il poeta è un (ri)creatore di istanti, o perlomeno dell'alone che ne sottolinea l'eccezionalità rispetto a tutti gli altri, il che rende *eccezionale* anche l'atto di poesia: «E infatti la lirica narra ciò che avviene una volta sola, porta con sé l'ombra delle esistenze escluse» (415). In particolare da *Tema dell'addio* (2005) in poi, la disarticolazione di tempo e spazio genera una visione della poesia e del poeta come osservatori privilegiati di un'esistenza in cui convivono reale e irreale, dicibile e indicibile, riconoscibilità immediata dei *realia* quotidiani e delle ombre che li accompagnano.

Sorta di «lampeggiante diario poetico» (441), *Tema dell'addio* è il toccante, affilato resoconto della malattia e della morte della moglie di De Angelis, la poetessa Giovanna Sicari. Confrontandosi con la morte, motivo prediletto del modo fantastico, l'io poetico si pone «sulla soglia in una reiterata e interminabile partita tra la parola e il silenzio [...] un silenzio come monito costante del limite e della fine» (441). È da questa soglia che ci restituisce i tanti istanti fecondi, le ombre, le esistenze della sua relazione con l'amata, come già lasciano intendere i titoli delle sei sezioni che compongono il libro.⁴⁷ La morte della moglie investe tutto ciò che circonda l'io poetico, come si può leggere nel componimento «“In te si radunano tutte le morti, tutti...”», dove le molteplici anafore, in particolare quella di «si radunano» (290), rendono ancora più diffusa la morte che dalle mani di lei si propaga in ogni cosa. L'io poetico prova a instaurare un dialogo con lo spettro dell'amata ed è suggestivo che questo avvenga in una sezione, la seconda, intitolata «Scena muta», quasi a dimostrare che parola e silenzio si contendono lo spazio del dolore del soggetto, proprio come reale e irreale si contendono il mistero della vita umana. Si veda in tal senso «“Ci teniamo vicini...”», che apre la sezione:

Ci teniamo vicini
all'urlo, mentre passa il dodici
e l'attimo separato
dal suo vortice resta qui, nel cuore
buio dell'estate, nell'annuncio
di una volta sola. Tu
non ci sei. Resta la tua assoluta
voce nella segreteria, questa
morte che non ha luogo. (293)

Senza luogo e dunque ubiqua, la morte fa sì che l'ombra di lei sia contemporaneamente accanto all'io poetico in apertura di lirica, con quel verbo coniugato alla prima persona del plurale, e poco oltre assente («Tu / non ci sei»), con un forte *enjambement* a sottolineare l'assenza. La presenza/assenza dell'amata, della sua ombra, è così forte che la sua «voce nella segreteria» è «assoluta», mero nastro

⁴⁷ «Vedremo domenica», «Scena muta», «Trovare la vena», «Quel lontano di noi», «Hotel Artaud» e «Visite serali».

registrato e voce realmente proveniente dal mondo dei morti.

Nella penultima lirica di questa seconda sezione, l'io poetico dà invece conto di una passeggiata che sembra a tutta prima di coppia, se non fosse che improvvisamente il dettaglio dei sandali di lei mette sullo stesso piano presente e passato: «Lungo una strada di Roserio / e di ombra, cammino, resto accanto / a te, ai tuoi sandali / che l'asfalto bruciava / l'asfalto di ogni estate» (296). L'asfalto è l'elemento reale sul quale camminano l'io e l'amata e/o la sua ombra, e al contempo ciò che presumibilmente ha scatenato la malattia di quest'ultima, penetrandole «nel seno» (296). È così che «appare» una nuova ombra, un nuovo fantasma: «finché appare / la ferita, finché la vista / è silenziosa come la sua fine» (296); dove l'anafora della congiunzione «finché» e la paronomasia che essa imbastisce con la parola-*explicit* «fine» rendono ancora più intensa la visione.

La dicotomia presenza/assenza, l'onnipresenza della morte, la coincidenza di tempi diversi e l'ambiguità che ne consegue contraddistinguono anche le altre sezioni di *Tema dell'addio*, libro dal quale emerge prepotentemente il ruolo che De Angelis attribuisce al poeta. A quest'ultimo, infatti, non resta che raccogliere ciò che la voce della presenza/assenza o il suo «ritmo e silenzio» (305) portano con sé: «[...] tu, filo di voce, / canta il bel raggio / sepolto nelle parole» (314). Il fine dell'operazione deangelisiana è di natura panica: dire il mistero del reale, l'indicibile che irrorà la realtà, la spirale di tempi e spazi, e al tempo stesso procedere verso l'«appello totale», quell'«appello / che conduce al sorriso, / che conduce / e fa nostro ogni globulo» (313).

3. Conclusione

Alla fine di questo percorso, con la consapevolezza che un'indagine più approfondita sarebbe auspicabile, è possibile, nondimeno, trarre qualche conclusione provvisoria. Posta alle origini della narrazione fantastica, la poesia ha un rapporto molto stretto con il modo fantastico, di cui non si limita a essere un potenziale ingranaggio, poiché ne subisce a sua volta gli effetti secondo quel processo di fantasticizzazione individuato da Ceserani e precisato da Puglia. E ciò accade anche lontano dai centri europei di massima espressione della narrazione fantastica: per esempio all'interno di una tradizione letteraria, quella italiana, i cui fondamenti storici sono ben più poetici che romanzeschi. Ciò avviene, certo, in maniera per così dire dilazionata, come spesso succede quando un fenomeno si allontana, esaurito, dai suoi epicentri e si propaga altrove e in altre forme. Nella fattispecie, compito del poeta diventa quello di dare la parola a un reale oltremodo prismatico, sfidandone i limiti – novello Orfeo – attraverso motivi e strumenti che coincidono con quelli dispiegati dal modo fantastico, come si è potuto osservare nei campioni testuali analizzati. E proprio dal percorso qui intrapreso emerge il secondo carattere forte degli autori prescelti: la fantasticizzazione tende a fare della loro poesia lo strumento più adatto per dire il

mistero del reale, costituito da chimere, presenze, ombre, istanti fecondi, morti, spettri, *revenants*, ecc. Spettri che aleggiano d'altronde anche sugli autori qui presentati; spettri evocanti molteplici prospettive di analisi, che vanno dall'eventuale rapporto fra ermetismo e modo fantastico a un'indagine sulla visionarietà nella poesia italiana del Novecento e di questo secolo, passando, infine, per un tuffo nel filone della *poésie brute*.⁴⁸

Bibliografia

- BESSIERE, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, Paris.
- BO, Carlo (1938): «Letteratura come vita», in Carlo Bo, *Otto studi*, Vallecchi, Firenze.
- BUZZATI, Dino (2017): *Poema a fumetti*, a cura di Lorenzo Viganò, Mondadori, Milano.
- CAMPANA, Dino (2002): *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Neuro Bonifazi, Garzanti, Milano.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- COHEN, Jean (1979): *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Flammarion, Paris.
- DE ANGELIS, Milo (2017): *Tutte le poesie (1969-2015)*, postfazione e nota bibliografica di Stefano Verdino, Mondadori, Milano.
- LUGNANI, Lucio (1983a): Per una delimitazione del “genere”», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 37-73.
- (1993b): «Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi, Carla Benedetti, Emanuella Scarano, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, pp. 177-288.
- MARTIN-CARDINI, Karine (2013): «Sources, métamorphoses, coincidence(s): la poésie revisitée par le fantastique italien», *E-CRINI*, 4, 2013, pp. 1-26, <https://crini.univ-nantes.fr/publications-crini/e-crini/journee-detude-sources-heritages-representations-reecritures-images-et-poesie-poesies> [ultimo accesso 20.08.2023].
- MERINI, Alda (2010): *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009*, a cura di Ambrogio Borsani, Mondadori, Milano.
- POZZI, Antonia (2021): *Poesie, lettere e altri scritti*, a cura di Alessandra Cenni, Mondadori, Milano.
- PUGLIA, Ezio (2020): *Il lato oscuro delle cose. Archeologia del fantastico e dei suoi oggetti*, postfazione di Angelo M. Mangini, Mucchi, Modena.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du

⁴⁸ Neologismo coniato sul modello di *art brut*: *poésie brute* e *art brut* hanno infatti in comune un rapporto fondamentale con una capacità percettiva non ordinaria.

Seuil, Paris.

VIEGNES, Michel (2006): *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.