

Francesca Nencioni

LA PROSA DELL'ERMETISMO

Caratteri e esemplari

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE — 2015



PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

– 52 –

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2015

Giampiero Nigro (coordinatore del Consiglio)

Maria Teresa Bartoli

Maria Boddi

Roberto Casalbuoni

Cristiano Ciappei

Riccardo Del Punta

Anna Dolfi

Valeria Fargion

Siro Ferrone

Marcello Garzaniti

Patrizia Guarnieri

Alessandro Mariani

Mauro Marini

Andrea Novelli

Marcello Verga

Andrea Zorzi

Francesca Nencioni

La prosa dell'ermetismo

Caratteri e esemplari

Firenze University Press
2016

La prosa dell'ermetismo: caratteri e esemplari / Francesca Nencioni. – Firenze : Firenze University Press, 2016. (Premio Città di Firenze; 52)

<http://digital.casalini.it/9788864533650>

ISBN 978-88-6453-364-3 (print)

ISBN 978-88-6453-365-0 (online)

Progetto grafico di copertina: Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra
Immagine di copertina: *Rifioriranno i tigli*, Dino Caponi, 1963, olio su tela

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M.C. Torricelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

CC 2016 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

*A Pietro e Luce,
quotidiana palestra
di amore e pazienza*

Sommario

Introduzione	9
Tavola delle abbreviazioni	19
Criteri per le concordanze	21
PARTE 1.	23
Capitolo 1	
I momenti del giorno	25
1. Uno sguardo d'insieme	25
2. La sera	30
2.1 Declinazioni poetiche di «sera» e riflessi in prosa	30
2.2 Valenze narrative di «sera»	35
3. La notte	48
4. L'alba	53
Concordanze - I momenti del giorno	59
Capitolo 2	
Luna, stelle, comete	75
1. Guardando il cielo notturno	75
2. La luna	80
2.1 Effetti di «luna»: stilemi e figure	87
2.2 Melodie di «luna»	89
Concordanze - Luna, stelle, comete	93
Capitolo 3	
Stagioni, mesi, giorni	99
1. Le stagioni	99
1.1 L'autunno	104
1.2 L'inverno	110
1.3 La primavera	112
1.4 L'estate	114
2. I mesi	117
3. I giorni	120
Concordanze - Stagioni, mesi, giorni	124

Capitolo 4

I quattro elementi	131
1. Teorie a confronto	131
2. Fenomenologia dell'acqua: acque vive e acque morte	134
3. Il fuoco: vento <i>urens</i> e traslati ignei	143
4. La terra o le varianti del «figliuol prodigo»	148
5. L'aria: uno schermo per l'altrove e il mito	154
Concordanze - I quattro elementi	159

INTERMEZZO	173
-------------------	-----

Capitolo 5

Quel che resta dell'ermetismo. Ristampe e varianti di <i>Biografia a Ebe</i> e della <i>Sposa bambina</i>	175
1. Premessa	175
2. Le «poche, numerate varianti» di <i>Biografia a Ebe</i>	176
3. Dall'addio come «atto mancato» di <i>Biografia a Ebe</i> all'«ovvia contrarietà» di <i>Trame</i>	179
4. «Tagliare, variare, avvicinare»: gli imperativi della <i>Sposa bambina</i> «nuova»	182

PARTE 2.	189
-----------------	-----

Capitolo 6

Le parole del mito, ovvero sulle tracce della donna persefonica	191
1. Inseguendo la donna ermetica: verso l'identità tra <i>alia</i> e <i>eadem</i>	191
2. Per una semantica trasversale	194
3. Trascorrenze poetiche: «Si sparpagliano ombre, sono donne / già all'antica finestra le fanciulle»	200
4. Epifanie muliebri nella prosa: trascorrenze orizzontali e verticali	205

Capitolo 7

La caducità

1. Il vocabolario della caducità: testimonianze e variazioni semantiche del termine	223
2. La fugacità astronomica nei <i>Giorni sensibili</i>	224
3. La vanità esistenziale in <i>Biografia a Ebe</i>	230
3.1 Grammatica e sintassi del caduco in <i>Luzi</i>	238
3.2 Moduli melodici della caducità in <i>Biografia a Ebe</i>	240
4. Il «male di vivere» come febbre nella <i>Donna miriade</i>	243
5. La labilità come morte nella <i>Sposa bambina</i>	246

Bibliografia essenziale ragionata	259
--	-----

Indice dei nomi	265
------------------------	-----

Ringraziamenti	267
-----------------------	-----

Introduzione

Di là o di qua dalla parola e dal suo silenzio?
M. Luzi, *Per il battesimo dei nostri frammenti*

Quando a Firenze nel gennaio del 1941¹ Alessandro Parronchi pubblica *I giorni sensibili*², Mario Luzi sta apportando gli ultimi ritocchi a *Biografia a Ebe*³ (1942) e ha già alle spalle l'esperienza poetica della *Barca*⁴ (1935) e di *Avvento notturno*⁵ (1940); Piero Bigongiari ha appena rinunciato a comporre le tessere del mosaico di «estravaganti capitoli»⁶ che chiamerà più tardi (1975) *La donna miriade*⁷, per dedicarsi al «romanzo sostitutivo»⁸ *La figlia di Babilonia*⁹ (1942); Alfonso Gatto, che vive in quel periodo la sua felice stagione fiorentina, attende alla seconda edizione delle *Poesie*¹⁰ (1941) e nello stesso tempo raccoglie i racconti della *Sposa bambina*¹¹ (edita nel 1943¹²).

La condivisa tentazione narrativa, sperimentata in parallelo alla poesia dai quattro protagonisti dell'ermetismo, rivela una stessa estrazione concettuale alla base dei due percorsi di genere e insieme testimonia la vocazione generazionale¹³

¹ Per la ricostruzione dell'ambiente storico-culturale della Firenze fine anni Trenta inizi anni Quaranta, si vedano almeno D. Valli, *La ricostruzione storico-critica*, in Id., *Storia degli ermetici*, La Scuola, Brescia 1978, pp. 42-57; A. Pini, *Incontri alle Giubbe rosse: Landolfi, Loffredo, Luzi, Malaparte, Montale, Parronchi, Thomas, Traverso*, Polistampa, Firenze 2000; C. Pirozzi (a cura di), «*La poesia – si sa – si affida al tempo*». *Rassegna stampa sul primo ermetismo fiorentino Luzi, Parronchi, Bigongiari*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2004.

² A. Parronchi, *I giorni sensibili*, Vallecchi, Firenze 1941 (è da questa edizione che il testo sarà citato nelle pagine seguenti).

³ M. Luzi, *Biografia a Ebe*, Vallecchi, Firenze 1942 (da questa edizione il testo sarà citato nelle pagine che seguono).

⁴ M. Luzi, *La barca*, Guanda, Modena 1935.

⁵ M. Luzi, *Avvento notturno*, Vallecchi, Firenze 1940.

⁶ S. Ramat, *Parronchi e I giorni sensibili*, in I. Bigazzi e G. Falaschi (a cura di), *Per Alessandro Parronchi*. Atti per la giornata di studio, Firenze – 10 febbraio 1995, Bulzoni, Roma 1998, p. 40.

⁷ P. Bigongiari, *La donna miriade (romanzo mancato) 1939-1940*, «Forum Italicum», IX, 2/3 giugno-settembre 1975, pp. 264-287; ora in P. Bigongiari, *La donna miriade con il testo inedito La Capra*, a cura di R. Donati, La Finestra, Trento 2006 (da quest'ultima edizione il testo sarà citato in queste pagine).

⁸ S. Ramat, *Parronchi e I giorni sensibili*, cit., p. 40.

⁹ P. Bigongiari, *La figlia di Babilonia*, Parenti, Firenze 1942.

¹⁰ A. Gatto, *Poesie*, Vallecchi, Firenze 1941.

¹¹ A. Gatto, *La sposa bambina*, Vallecchi, Firenze 1943 (tutte le citazioni da ora in poi saranno tratte da questa edizione).

¹² Si sa per diretta testimonianza di Luzi che la struttura centrale di *Biografia a Ebe* risale al biennio 1938-'39; l'indicazione contenuta nel contro-frontespizio dei *Giorni sensibili* reca come periodo di articolazione «(Settembre 1937 / Maggio 1940)»; quella apposta da Bigongiari nel sottotitolo della *Donna miriade* gli anni 1939-'40, gli stessi in cui anche Gatto porta a compimento *La sposa bambina*.

¹³ Gatto (1909), Bigongiari, Luzi e Parronchi (1914) appartengono alla terza generazione poetica novecentesca. La partizione generazionale proposta da Oreste Macrì (in *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di A. Dolfi, Franco Cesati editore, Firenze 1995; su cui si veda A. Dolfi, *Percorsi di Francesca Nencioni, La prosa dell'ermetismo: caratteri e esemplari*, ISBN 978-88-6453-364-3 (print) ISBN 978-88-6453-365-0 (online) CC BY 4.0, 2016 Firenze University Press

alla parola, tesa a ricercare la categoria retorica maggiormente aderente all'essenza verbale.

Attraverso gli esiti differenziati a cui approdano (prosimetro, biografia, romanzo, racconto), *Al di qua di una sera*¹⁴, *Biografia a Ebe*, *La donna miriade* e *La sposa bambina* delinano un esaustivo panorama del canone, ponendosi allo stesso tempo come *caratteri* e *esemplari*. Con il primo termine, rivolto allo sfondo comune, sono assunti stilemi, parole-chiave, schemi sintattici e melodici fondativi della *Weltanschauung* ermetica; con il secondo, orientato verso lo *specimen* individuale, declinazioni e soluzioni offerte da ciascun autore. Nelle peculiari soluzioni adottate i testi dimostrano l'interna dialettica di una forma che stenta a trovare la propria identità, non solo entro la *tranche* prosastica a cui appartiene, ma anche in relazione alla poesia che si costituisce nei suoi confronti come ineludibile termine di paragone, talvolta antagonista. In questa direzione si situano le raccolte poetiche coeve (sezione lirica de *I giorni sensibili*, *Avvento notturno*, *La figlia di Babilonia*, *Morto ai paesi*¹⁵), che consentono di vagliare lo specifico della scrittura in prosa grazie allo scarto che le separa da questa. L'individuazione del 'campione' di raffronto non va ricercata, infatti, nella lingua d'uso, troppo distante dagli elementi trasgressivi della *langue* ermetica, e neppure nel codice della tradizione letteraria, da cui pure si discosta per la costante operazione di de-stabilizzazione e ri-semantizzazione a cui sottopone i significanti, quanto nel linguaggio della lirica che traduce le medesime immagini con configurazioni lessicali talvolta analoghe, talaltra divergenti¹⁶.

Per un curioso ma non casuale destino, poi, le quattro opere sono andate incontro a una stessa ricorrenza: la ripubblicazione¹⁷ (o la pubblicazione, per *La donna miriade*) a stagione ermetica conclusa e superata. Il travagliato processo di conferma, rimozione, *repêchage* documenta il rapporto ambivalente dei poeti-scrittori con un genere che, quasi loro malgrado, li obbliga a confrontarsi con l'istanza narrativa e a chiarirne la posizione rispetto alla lirica¹⁸. Nel ritorno a distanza sugli stessi testi, attraverso il cambiamento di lingua e di stile, si profila infatti in controluce l'etimo dell'ermetismo.

macritica, Firenze University Press, Firenze 2007) comprende, infatti, il gruppo di poeti nati tra il 1906 e il 1914, che esordirono sulla scena letteraria tra gli anni 30 e 40. Seguendo l'interpretazione di Anna Dolfi, è alla terza generazione che pertiene in senso stretto il termine di ermetismo. Ma, per un'attuale riflessione «sull'aspetto teorico del problema, ovvero su cosa sia una generazione» cfr. A. Dolfi, *L'ermetismo: una generazione*, in G. Lo Castro, E. Porciani, C. Verbaro (a cura di), *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, ETS, Pisa 2014, p. 91.

¹⁴ A. Parronchi, *Al di qua di una sera*, in *I giorni sensibili*, cit., pp. 11-33.

¹⁵ A. Gatto, *Morto ai paesi*, Guanda, Modena 1937.

¹⁶ Ci sono infatti casi, come quello di «sera», nei quali il campo semantico si articola in maniera distinta nei versi o nella prosa; casi in cui, come per «donna», tornano nei due registri le stesse isotopie figurative e lessicali.

¹⁷ A. Gatto, *La sposa bambina*. Seconda edizione integralmente riveduta, corretta e accresciuta, Vallecchi, Firenze 1963; M. Luzi, *Trame*, Rizzoli, Milano 1982; A. Parronchi, *Ut pictura*, Polistampa, Firenze 1997.

¹⁸ «Tutti noi scrittori in versi – confessa Luzi – aspiriamo in qualche modo a un tipo di espressione in cui prosa e poesia coincidano» (M. Luzi, *Tutto in questione*, Vallecchi, Firenze 1965, p. 74).

Dal punto di vista metodologico, ci sembra che nessuna prospettiva più della semantica si riveli idonea a porre in primo piano la *parole*. Se per la poesia i paradigmi stilistico-grammaticali sono stati ricostruiti in maniera esemplare sia a livello di terza generazione che di singoli autori¹⁹, per la prosa mancano studi approfonditi, rivolti nella stessa direzione. È in questo vuoto di interventi critici che s'inserisce l'ottica esegetica assunta nelle pagine seguenti. A dire il vero, l'angolazione non è del tutto inedita poiché già Alfredo Luzi²⁰ e Gloria Manghetti²¹ avevano ricondotto a un nucleo di termini essenziali la lingua di *Biografia a Ebe* in rapporto ad *Avvento notturno*. La complementarità linguistica e stilistica fra *Stasi* e il secondo libro di poesie di Luzi («stesse parole, stessi valori significanti, stessi motivi poetici»²²) è rintracciata da Alfredo Luzi in un esiguo gruppo di vocaboli «immersi tutti nella notte»²³: «vento», «adolescenti», «mani», «passi», «cancelli», «tabernacoli», «cupole», «silenzio»; Gloria Manghetti estende il tessuto connettivo a una più ampia panoramica di consonanze lessicali: 13 sostantivi in prevalenza astratti («memoria», «mano», «ombra», «specchio», «sguardo», «tristezza», «vento», «febbre», «città», «silenzio», «speranza», «finestra», «limbo»), 8 aggettivi («cieco», «grigio», «bianco», «notturno», «oscuro», «tremobondo», «triste», «vuoto»), un unico avverbio («invano»²⁴), capace di esprimere tutta la *vanitas* della

¹⁹ Il testo cardine su linguaggio, stilemi e grammatica della poesia ermetica, com'è noto, rimane il saggio di P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Einaudi, Torino 1991, pp. 131-137, preceduto dallo studio di F. Chiappelli, *Langage traditionnel et langage personnel dans la poésie italienne contemporaine*, Université de Neuchâtel, Neuchâtel 1951 (in particolare le pp. 73-76). Per una recente riflessione in proposito, si legga A. Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, «Rivista di letteratura italiana», XXXII, 3, 2014, pp. 85-92. Ma per una 'grammatica ermetica' ritagliata a misura di autore, all'altezza delle opere poetiche che qui interessano, si vedano: per Luzi: V. Coletti, *Una grammatica per l'evasione. «Avvento notturno» di Luzi*, in Id., *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Il Melangolo, Genova 1978, pp. 96-124; per Bigongiari: F. Audisio, *Alcune caratteristiche della lingua poetica di Bigongiari*, «Paradigma», 3, 1980, pp. 355-381; per Parronchi: M. Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, in I. Bigazzi e G. Falaschi (a cura di), *Per Alessandro Parronchi*, cit., pp. 61-102; C. Toscani, *La tavolozza del poeta: linguaggio, metrica, ritmi e figure*, in Id., *Piovra celeste e specchio non difforme. La poesia di Alessandro Parronchi*, Campanotto, Pasian di Prato 2003, pp. 109-149, L. Manigrasso, *La trama rituale dei «Giorni sensibili»*, in Id., *«Una lingua viva oltre la morte». La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Società Editoriale Fiorentina, Firenze 2011, pp. 11-42; per Gatto: O. Macrí, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, in P. Borraro e F. D'Episcopo (a cura di), *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*. Atti del Convegno Nazionale di Studi su Alfonso Gatto [Salerno-Maiori-Amalfi, 8-10 aprile 1978], Congedo, Galatina 1980, pp. 66-78 (ora in O. Macrí, *Vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni 2002, pp. 378-394 da cui si cita); A. Pietropaoli, *Strutture in Gatto*, in Id., *Le strutture della poesia. Saggi su Campana, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Quasimodo, Gatto*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1983, pp. 15-163; M. Romolini, *La logica parallelistica di «Morto ai paesi»*, in A. Dolfi (a cura di), *Alfonso Gatto. «Nel segno di ogni cosa»*. Atti di seminario. Firenze, 18-19 dicembre 2006, Bulzoni, Roma 2007, pp. 47-62, poi in M. Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto. Temi e strutture in «Morto ai paesi»*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2009, pp. 11-27.

²⁰ A. Luzi, «Avvento notturno» e «Biografia a Ebe», in Id., *La «vicissitudine sospesa»*. Saggio sulla poesia di Mario Luzi, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 37-68.

²¹ G. Manghetti, *Luzi prosatore: «Biografia a Ebe» e «Trame»*, «Inventario», I, 3, settembre-dicembre 1981, pp. 77-93, ora in Id., *Sul primo Luzi*, Scheiwiller, Milano 2000, pp. 127-164.

²² A. Luzi, *La «vicissitudine sospesa»*. Saggio sulla poesia di Mario Luzi, cit., p. 64.

²³ *Ibid.*

²⁴ Confrontando i significanti isolati da Luzi con quelli di Manghetti, si rileva concordanza per «vento», «mano/i», «silenzio», «notte/notturna»; divergenza per le metonimie che rappresentano la città («cancelli», «tabernacoli», «cupole» vs. «finestra») e la donna («mani», «passi» vs. «mano»,

visione ermetica della vita. In entrambi i saggi la selezione linguistica segue un itinerario trasversale al testo di *Biografia*, non mirato a un tema, e la comparazione si svolge all'interno della produzione luziana.

Più vicino all'angolo visuale qui adottato si rivela il contributo di Leonardo Manigrasso, che raccoglie il linguaggio dei *Giorni sensibili* entro un significativo numero di ordini lessicali: l'ambito naturale, le determinazioni stagionali o giornaliere, le parti del corpo, i dati cromatici o visivi, le forme correlate all'effetto di attenuazione, i verbi di movimento, transizione, passaggio di stato²⁵. Ritroveremo molte di queste aree nominali nel corso della nostra indagine, ma con *focus* spostato dalla poesia alla prosa, da un'impostazione monografica a una comparatistica, da un'ottica globale a una prospettiva scandita per temi.

Originali spunti sui campi semantici della *Donna miriade* provengono da Donato Valli²⁶, tramite l'inserimento nella cornice dello «stupore» degli assi concettuali dell'«appiglio», del «delirio», del «brivido»²⁷; spunti che tuttavia non giungono a tradursi in riscontri verbali. Fino al «nuovo lessico del sentimento»²⁸ con cui Riccardo Donati definisce la risemantizzazione apportata dalla *Donna miriade*, mancano pertanto indagini che scavino nell'*humus* linguistico della prosa di Bigongiari. Il rinnovato valore degli affetti, morto «nelle parole d'uso»²⁹, è affidato a termini come «cuore», «commozione», «pianto», «riso», che insieme al «bianco» e al «rosso», colori simbolo del latte e del sangue, si collocano alla «frontiera del sentimento»³⁰.

Per quanto riguarda Gatto, si deve a Sergio Romagnoli³¹ il 'conio' della categoria della trascorrenza come «interscambio di valori fonici e di immagini»³², che mette in evidenza la comune matrice cognitiva tra *La sposa bambina* e *Morto ai paesi* e a Marica Romolini³³ lo sviluppo della felice intuizione di Romagnoli in una ricerca sulle strutture e le tangenze tra le due opere³⁴.

«sguardo»). Nelle pagine che seguono, incontreremo «vento» quale compagno inseparabile dell'autunno, «mano» *mot-clé* del mito di Proserpina, «silenzio» declinazione acustica della caducità, «notte» tempo dal volto ancipite.

²⁵ L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, cit., pp. 36-38.

²⁶ D. Valli, *Microstoria della prosa di Bigongiari*, in Id., *Dal frammento alla prosa d'arte con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Pensa Multimedia, Lecce 2001, pp. 165-189.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 166.

²⁸ R. Donati, *Il 'tempo' prima della pagina. Introduzione* a P. Bigongiari, *La donna miriade*, cit., p. XII.

²⁹ P. Bigongiari, *La donna miriade*, cit., p. 28.

³⁰ R. Donati, *Introduzione*, cit., p. XIV. Nella nostra proposta di *ésplication* gli indicatori semantici di gioia e dolore spiccano come punta di diamante della dialettica dei contrari, mentre nella diade cromatica si riflettono gli archetipi dell'acqua («latte») e del fuoco («sangue»).

³¹ S. Romagnoli, *Poesia della memoria nella prosa di Alfonso Gatto*, in P. Borraro e F. D'Episcopo (a cura di), *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, cit., pp. 93-117.

³² *Ivi*, p. 105.

³³ M. Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto. Temi e strutture in «Morto ai paesi»*, cit..

³⁴ Un breve cenno per l'individuazione dei campi semantici nella *Sposa bambina* si trova in P. Greco, *Alfonso Gatto prosatore*, PensaMultiMedia, Lecce 2000, pp. 124-125, che distingue tra circoscrizioni lessicali della memoria, dell'infanzia e del ricordo («mistero», «misterioso», «improvviso», «remoto», «strano», «vago» e «miracoloso»), dell'isolamento («silenzio», «notte», «isola», «insenatura», «golfo», «lontananza», «muro» e «muraglia»), del viaggio («carri», «velieri», «treni» e «carrozze») e della povertà.

Riconosciuto il ‘debito’ verso gli apporti pregressi, è importante sottolineare che è in queste pagine che per la prima volta l’ottica semantica è assunta a criterio sistematico (applicato a ogni nucleo mitopoietico individuato), tematico (articolato per temi e per singoli capitoli), intertestuale (allargato al confronto tra i quattro testi), intergenerico (esteso alla poesia).

Se la scienza del significato illumina sul modo di pensare e concepire la realtà in una lingua, applicata a una *koiné* letteraria aiuta a far luce sul sistema di riferimento speculativo condiviso da una generazione. In questo senso si può parlare di semantica generazionale come di un *plafond* di costellazioni tematico-lessicali alla base dello stesso immaginario³⁵; un quadro d’insieme che si forma attraverso modelli di lingue e di pensiero simili, ma con caratteristiche proprie. La dicotomia tra *langue* e *parole*³⁶ si rispecchia nel rapporto duale di ‘collettivo’ e ‘individuale’ che informa la nostra ricerca; ma il versante del ‘collettivo’ perde la referenza virtuale che *langue* riveste in Saussure³⁷ per acquistare uno spessore reale, grazie alla fitta rete intertestuale che accompagna ogni lemma. Ne deriva un effetto di lettura ravvicinata poiché, ponendo l’uno di seguito all’altro i vari prelievi citazionali, si rende tangibile il tessuto linguistico comune. Palesi esempi sono la semantica trasversale che racchiude i termini chiave del mito e il glossario della caducità, costruito attingendo in sincronia dal serbatoio verbale dei quattro testi.

La semantica, si sa, è una «scienza di frontiera»³⁸, dal confine instabile, che interseca fra gli altri domini la linguistica, la stilistica, la critica letteraria e la lessicografia. La barriera di demarcazione tra una disciplina e l’altra è così labile da rivelarsi inconsistente se non artificiosa, perché ogni lemma, pur di stretta pertinenza della lessicografia, già nello scandaglio che innesca per affiorare in superficie e nella densità di associazioni attivate, chiama in causa la semantica e, in quanto stilema autoriale, è spia stilistica; mentre nell’interpretazione del mondo che trasmette, si rivela *medium* esplicativo. In breve, sussiste una relazione di reciprocità tra isolamento di un lemma e chiarimento di senso. Per non fermarsi al piano teorico, possiamo seguire il circuito transdisciplinare disegnato da «sera». A livello lessicografico risalta l’entità delle occorrenze del significante, che confermano la fascia serale-notturna come tempo prediletto dall’ermetismo (in questo caso filologia e interpretazione procedono di pari passo); ma il campo iconico vespertino si articola in maniera originale nei vari autori, dei quali riflette la cifra stilistica e, nella particolare accezione che ricopre, aiuta a comprendere il complesso contesto culturale da cui trae forma (e qui si verifica la scissione tra ricorrenze, sfumature semantiche e credo filosofico a cui aderiscono gli autori). Il circolo ermeneutico, che

³⁵ A. Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell’immaginario*, cit.. Il saggio estende le costanti del linguaggio della poesia ermetica, individuate da Mengaldo a livello sintattico-stilistico, al piano della semantica e dell’immaginario.

³⁶ La bipartizione si riflette fin dall’endiadi del titolo di ascendenza macriana *La prosa dell’ermetismo: caratteri e esemplari*.

³⁷ «La lingua è una forma e non una sostanza [...] un sistema di valori puri: le idee e i suoni» (F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di T. De Mauro, Laterza, Bari 1970 (ed. originale 1922), pp. 117-118 e 136).

³⁸ Cfr. L. Rosiello, *La semantica moderna e l’opera di Stephen Ullmann*, in S. Ullmann, *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Il Mulino, Bologna 1967 (ed. originale 1962), p. VII.

ha preso avvio dal lemma di marca temporale, si chiude così con il suo valore arricchito di sfumature gnoseologiche (appercezione-agnizione), esistenziali (confine e specchio della solitudine ontologica e rifrazione della morte), dialettiche (compenetrazione degli opposti), coerenti con il messaggio testuale di cui fa parte.

L'aspetto stilistico si coglie in particolare nello spettro delle varianti con le quali l'immagine della luna è tratteggiata in queste prose. Risalta l'assenza del significante in *Biografia a Ebe*, in corrispondenza della visione estetica luziana che, rifuggendo da cedimenti all'idillio, predilige il buio; negli altri casi il valore suggestivo dell'astro è sottolineato da uno stesso ricorrente artificio, la *duplicatio*, declinato con originali soluzioni in ogni testo. Così la parola, da indice di frequenza, diviene indicatore di accorgimenti formali. Anche la diffrazione diegetica che «morte» assume in Gatto, segnalando specifiche funzioni narrative, conferma l'interazione tra ricorrenze, valenze di significato, figure retoriche e prospettive critiche. Seppure l'analisi lessicale propone un percorso inverso rispetto al processo compositivo, perché risale dall'asse della combinazione a quello della selezione, ugualmente conduce alla genesi dell'atto linguistico da cui si origina la trama del discorso e che qui preme raggiungere.

Nella selezione dei temi e nella conseguente individuazione dei lemmi, insieme alle presenze risaltano le assenze. Limitandosi all'ambito temporale, non si trova «aurora» per i momenti del giorno, scompare la voce «luglio» dal calendario dei mesi dell'anno, «luna» non si legge nelle pagine di Luzi. Queste «defezioni» denunciano una segmentazione della realtà diversa dalla norma che, attraverso l'esclusione di un significante, restringe la gamma dei termini appartenenti a una stessa categoria, ma al contempo amplifica il significato dei vocaboli superstiti, dotandoli della funzione referenziale rimasta vacante. Non sempre l'importanza di una parola corrisponde al numero delle occorrenze (e qui sta la differenza più rilevante rispetto alla lessicografia³⁹); spesso la sua forza iconica attrae nella propria orbita sul piano paradigmatico metafore e locuzioni analogiche sostitutive, a livello sintagmatico parole contigue, dando vita a strutture modulari ricorrenti. Le costanti di questi profili formano le coordinate del sistema temporale, spaziale, archetipico della lingua da descrivere.

È chiaro che il vaglio s'indirizza verso i cardini dell'impalcatura concettuale ermetica: i fenomeni astronomici (l'alternanza del giorno e della notte, l'avvicinarsi delle stagioni, la dialettica luce-tenebre, le costellazioni, le comete, la luna) e atmosferici (il vento, la pioggia, l'afa, le nuvole), i paesaggi archetipici o naturali, la figura femminile mediatrice di assenza, la filigrana della caducità che traspare da ogni risvolto dell'esistente. Non sfuggono da questa panoramica i termini consacrati dalla tradizione a simboli dell'ermetismo, ma sempre considerati entro precise sfere tematiche: «vetro», «smeriglio», «specchio» in relazione a «sera» e a «donna»; «assenza», «attesa», «memoria» congiunte a «incontro» ma anche a

³⁹ Schematizzando, possiamo dire che, se per la lessicografia la rilevanza di un lemma è attestata dalle frequenze concordanziali, per la semantica il nesso rilevanza-frequenza si presenta a maglie più larghe, estendendosi a campi e costellazioni semantiche. Nel primo caso la *parole* è «dato verbale», nel secondo «creato noematico denso di significato» (G. Savoca, *Lessicografia letteraria e metodo concordanziale*, Olschki, Firenze 2000, p. 123). L'indagine vocabolaristica, testuale, grammaticale della lessicografia si converte così in quella tematica e associativa della scienza del significato, riproducendo l'antica dicotomia tra filologia e ermeneutica.

«notte» e a «donna»; «assenza», base del mito persefonico e del *sensus mortis*. Scaturisce un immaginario che, se esplicita l'ora serale-notturna come il tempo più congeniale, non indica una stagione preferita, per quanto nelle ricorrenti atmosfere insidiate da pioggia o percorse da vento, indirizzi verso l'autunno. In modo analogo, se riconosce come matrice primordiale i quattro elementi empedoclei, non assegna a nessuno di questi una preminenza, ma li elegge a fulcro di immagini e motivi collegati (basti pensare a «terra» con il connesso senso di abbandono e di esilio, esemplato nella parabola del figliuol prodigo). Se fa baluginare l'immagine della donna, è per dirci che quella breve apparizione è già trascorsa, distanziata da un passato irrecuperabile o definitivamente consegnata alla morte.

Scendendo ulteriormente in dettaglio, il percorso tracciato è scandito in due sezioni: la prima dedicata alle strutture del tempo e dello spazio, la seconda alle declinazioni dell'assenza. Lo *zoom* si avvicina o si allontana dal soggetto spostandosi dal particolare al generale; può quindi accadere che uno stesso motivo torni da angolazioni diverse nel corso dei capitoli, precisandosi in un andamento a spirale inverso, in quanto la messa a fuoco è proiettata dapprima sul dettaglio, poi dilatata a una più ampia tessitura, mai in direzione unilaterale. Un intermezzo diacronico, dedicato alle varianti subite da *Biografia a Ebe* e dalla *Sposa bambina* nelle seconde edizioni, s'interpone a separare le due parti.

Per il suo statuto liminare, la semantica si presta anche a fare da specchio alla prosa ermetica, per la quale ugualmente si può parlare di genere fuori dai generi o di genere in cerca di incasellamento retorico. Siamo di fronte a una tipologia disomogenea che, pur differenziandosene, incrocia e ingloba canoni diversi: la prosa lirica, il poema in prosa, il frammento, l'autobiografia, il racconto, il romanzo. Da ognuno di essi attinge e pure da ognuno aspira a distanziarsi.

La scelta del prosimetro per *I giorni sensibili* si muove verso la possibile coesistenza delle due grandi bipartizioni formali, dimostrando l'inclinazione dell'una verso l'altra e, all'interno di *Al di qua di una sera*, la ricerca di un confine tra prosa lirica e poema in prosa. Se si affida la ricomposizione del bivio alla voce dell'autore («campionario di motivi, ritagli di immagini, guazzabuglio di sentimenti»⁴⁰) si profila una terza prospettiva, quella dello scartafaccio o zibaldone. Anche se l'*ouverture* è stata sconfessata da Parronchi a partire dalle edizioni successive⁴¹, tanto da configurare un genere 'transfuga', è innegabile che in origine nascesse come nucleo inscindibile dalla sezione lirica, nei confronti della quale riveste il ruolo di antecedente strutturale (nella partizione interna), cronologico (per le atmosfere serali che precedono l'ambientazione notturna dei versi), psicologico

⁴⁰ A. Parronchi, *Riappari in forma nuova. Un autocommento inedito di Alessandro Parronchi*, a cura di E. Spano, con una nota di S. Ramat, Firenze, Polistampa 2012, p. 101.

⁴¹ Per una puntuale ricostruzione della tormentata vicenda editoriale dei *Giorni sensibili* cfr. ora M. C. Tarsi, *Appunti per una lettura diacronica de I giorni sensibili di Alessandro Parronchi*, «Rivista di letteratura italiana», cit., pp. 73-82 che ne ripercorre l'iter dalla prima edizione del 1941 all'assetto definitivo delle *Poesie* (Polistampa, Firenze 2000), passando attraverso le raccolte *Un'attesa (1937-1940)* (Istituto Statale d'arte per la decorazione del libro, Urbino 1962) e *Per strade di bosco e di città. Poesie dal 1937 al 1955*, (Firenze, Polistampa 1964). *Al di qua di una sera* viene espunto a partire da *Un'attesa*; se ne ritrovano alcuni brani in *Ut pictura*.

(per la trama di impalpabili eventi sollevata a livello interiore prima della traduzione in motivi lirici), epistemologico (perché soglia tra non sapere e sapere).

Già nella struttura tripartita, *Biografia a Ebe* si pone come amalgama intergenerico: prosa lirica in *Stasi*, dialogo in *Estasi*, finzione epistolare in *Una lettera dieci anni dopo*. È quindi fatale che il dibattito critico, fallendo il tentativo di imprigionare la cifra in un'unica formula, abbia finito per ammetterne l'«inclassificabilità formale»⁴². Ruotano attorno a *Stasi* le sigle «poema in prosa»⁴³ e «prosa poetica»⁴⁴ che puntano l'accento sulla continuità espressiva e stilistica rispetto alla poesia; si confà in particolare a *Estasi* la definizione di «dramma poetico»⁴⁵ che schiude il sipario teatrale; convogliano verso la cura del sé e il modello della *Bildung* le espressioni «esercizio spirituale»⁴⁶, «diario dell'anima»⁴⁷, «*journal intime* narrativizzato»⁴⁸, «libro di formazione»⁴⁹. L'approssimazione all'«archetipo» è ricercata anche *per viam oppositionis* con l'etichetta di «antiromanzo»⁵⁰, o giocando sul duplice aspetto di individuale-collettivo attraverso «biografia psicologica dell'autore»⁵¹, «storia di [un] 'uomo ermetico', sottratto al suicidio dal potere della memoria»⁵² da un lato e «biografia dell'ermetismo»⁵³, «trascrizione drammatizzata di *Letteratura come vita* di Bo»⁵⁴ dall'altro.

Quasi volesse indirizzare verso la corretta classificazione retorica, *La donna miriade* si avvale dell'esplicita definizione d'autore di «romanzo mancato»; tuttavia, nella finzione del carteggio tra Miriam e Silvana, si ripresenta il cliché epistolare intravisto in *Una lettera dieci anni dopo*; nel passaggio di testimone alla *Figlia di Babilonia* crolla infine ogni certezza perché, nel paradosso di affidare al genere anti-narrativo per eccellenza l'istanza romanzesca, si profila di nuovo la *mésaillance* formale. Quello che conta, lo ha ben notato Maria Carla Papini, è che «entro la

⁴² «*Biografia a Ebe* [...] certamente costituisce un *unicum*, non soltanto per la sua inclassificabilità formale, ma anche per il suo pregnante valore di documento» (C. Scarpati, *Mario Luzi*, Mursia, Milano 1970, pp. 37-38); «*Biografia a Ebe* rappresenta un *unicum* nel panorama letterario coevo e del Novecento in genere» (M. Marchi, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, Mursia, Milano 1998, poi in Id., *Introduzione* a M. Luzi, *Biografia a Ebe*, a cura di M. Marchi, Edilazio, Roma 2011, p. 7 [da cui si cita]; ora in Id., *Per Luzi*, Le Lettere, Firenze 2012).

⁴³ M. Marchi, *Introduzione* a M. Luzi, *Biografia a Ebe*, cit., p. 7.

⁴⁴ A. Luzi, *La «vicissitudine sospesa». Saggio sulla poesia di Mario Luzi*, cit., p. 65.

⁴⁵ P. Bigongiari, «*Primizie del deserto*» o il ritorno del padre, in Id., *Poesia italiana del Novecento*, Vallecchi, Firenze 1965, [pp. 291-301], p. 291.

⁴⁶ M. Marchi, *Introduzione* a M. Luzi, *Biografia a Ebe*, cit., pp. 8-9.

⁴⁷ A. Luzi, *La «vicissitudine sospesa». Saggio sulla poesia di Mario Luzi*, cit., p. 66.

⁴⁸ R. Donati, *Introduzione*, cit., p. VI, nota 11.

⁴⁹ S. Verdino, *Introduzione* a M. Luzi, *Prose*, Nino Aragno, Torino 2014, p. XI.

⁵⁰ S. Ramat, *Il critico come scrittore. La biografia metafisica*, in Id., *L'ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze 1969 [pp. 132-137], p. 136.

⁵¹ L. Rizzoli, G. C. Morelli, *Mario Luzi. La poesia, il teatro, la prosa, la saggistica, le traduzioni*, Mursia, Milano 1992, p. 42.

⁵² D. M. Pegorari (a cura di), *Testi di Mario Luzi*, in Id., *Mario Luzi da Ebe a Constant: studi e testi*, Stamperia dell'Arancio, Grottole 2002, p. 128.

⁵³ A. Romanò, *Biografia a Ebe*, «La Fiera letteraria», 14 agosto 1955, p. 5.

⁵⁴ S. Giovannuzzi, «*Biografia a Ebe*» di Luzi, ovvero come si protegge la poesia rifiutando il narrativo, in Id., *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Edizioni dell'Orso, Torino 1999, [pp. 84-92], p. 88.

scrittura bigongiariana si modifica e si supera [...] la distinzione tra prosa e poesia»⁵⁵.

Per *La sposa bambina* la ‘marca’ categoriale sembra a prima vista di più facile identificazione in quanto raccolta di prose e racconti; ma, a un’indagine che non si fermi in superficie, ecco riaffacciarsi il dilemma dei generi a causa dell’intersezione tra prosa lirica, frammento memoriale, autobiografia. Le suggestioni così si moltiplicano. Si prenda ad esempio *La strada di Brignano* e si cerchi di stabilire a quale delle tre *nuances* pertenga in senso stretto; oppure, rintracciati tutti i riferimenti a Gerardo, proviamo a dirimere la questione tra «dolente verità privata»⁵⁶ e rielaborazione lirica. Si capisce subito che ci stiamo muovendo su un terreno vischioso dove gli ‘assiti’ delimitativi non trovano punti fermi per radicarsi. Non resta allora che aderire alla duplice possibilità autobiografica, introdotta da Adriano Seroni⁵⁷ per *Isola*, distinguendo anche nella *Sposa bambina* una versione personale «più circostanziata, e quasi più ‘quotidiana’» nei rari casi in cui prevale la vena narrativa (per esempio nella *Polveriera*) da una più «distaccata e atemporale», che sfocia nel frammento lirico (ad esempio ne *Il bambino*).

Ma i rapporti tra prosa-poesia non si esauriscono nella comparazione e complementarità linguistica, bensì rivelano la loro interscambiabilità attraverso una triplice raffinata modalità: l’autocitazione di versi⁵⁸ all’interno della «trama logica e discorsiva»⁵⁹ (*Biografia a Ebe* e *La sposa bambina*), l’andamento melodico in corrispondenza di *écarts* emotivi⁶⁰, la dissimulazione entro le righe di unità ritmiche esatte o approssimative, concentrate di preferenza negli *incipit*, in clausola o in coincidenza delle alinee⁶¹. Muovendosi verso l’autonomia del significante, i tre

⁵⁵ M. C. Papini, *L’irrisolvibile quesito della Donna miriade*, in Id., *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione*, La Nuova Italia, Firenze 1981, [pp. 126-143], p. 126.

⁵⁶ S. Romagnoli, *Poesia della memoria nella prosa di Alfonso Gatto*, cit., p. 104.

⁵⁷ A. Seroni, «*Universo che mi spazia e mi isola*», «Incontro», 10, 1940; poi in Id., *Ragioni critiche*, Vallecchi, Firenze 1944, p. 112.

⁵⁸ Ne sono esempi in *Biografia a Ebe* «Il giorno era trascorso troppo povero d’amore» (p. 21) che riproduce con una lieve variante i versi 1-2 di *Terrazza* «Un giorno troppo povero d’amore / s’è spento» (in *La barca*), il prelievo dal *Canto notturno per le ragazze fiorentine* di «Noi non amiamo che quella vanità che ci addolora» (v. 21, *La barca*) per l’inserimento in una discussione sulla poesia. Per *La sposa bambina* il processo avviene in maniera contraria: le parole di *Elegia* «Tra noi è rimasto il modo di intenderci e di desiderare» (p. 95) influenzeranno quelle di *In quell’inverno* «Dicevi: basterebbe che restasse tra noi / il modo di chiamarci, il modo di tacere» (vv. 1-2, in *Storia delle vittime*) (su cui cfr. capitolo 7 *La caducità*, paragrafo 5. *La labilità come morte in Gatto*). Un evidente calco auto-citazionale si riscontra per il racconto *La domenica* e il componimento *Domenica (Poesie d’amore)* su cui si veda capitolo 3 *Le stagioni*, paragrafo 3. *I giorni*.

⁵⁹ A. Luzi, *La «vicissitudine sospesa»*. Saggio sulla poesia di Mario Luzi, cit., p. 63.

⁶⁰ La partitura ritmico-melodica del periodo riduce il divario tra prosa e poesia attraverso: la valorizzazione del significante rispetto all’esplicazione del referente, la prevalenza dell’istanza anti-narrativa e anti-mimetica, l’adesione di moduli e schemi ritmico-sintattici tipici della poesia (simmetrizzazioni e bilanciamenti, spazature de periodo vocale e recitativo), la tendenza ad assumere regolarità di movimenti musicali in prossimità di ‘picchi’ della tensione emotiva (cfr. G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d’arte*, Olschki, Firenze 1964 e G. Beccaria, *L’autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D’Annunzio*, Einaudi, Torino 1975, in particolare pp. 285-289).

⁶¹ Gli esordi dei sette capitoli di *Stasi* presentano una varietà di metri approssimativi che testimoniano l’andamento lirico della prosa; le alinee del preludio della *Donna miriade*, come ha notato Valli, cominciano con una frase o con un’unità ritmica di misura endecasillaba (cfr. D. Valli, *Microstoria della prosa di Bigongiari*, cit., p. 170). In clausola si registra di preferenza la struttura regressiva con il

espediti riconfermano nella pulsione anti-narrativa l'insopprimibile vocazione lirica di questa prosa.

Possiamo dunque assumere come crocevia fra i due poli retorici la catena di compromessi che investe *Al di qua di una sera* della relazione di «contatto e contrasto»⁶² nei confronti dei *Giorni sensibili*, fa di *Biografia a Ebe* il «parallelo e controcanto»⁶³ di *Avvento notturno*, rintraccia nella *Donna miriade* l'«ultima frontiera della prosa alle soglie dell'esordio poetico»⁶⁴, individua nella *Sposa bambina* la «matrice dello [...] scrivere, se non in poesia, almeno in versi»⁶⁵.

gerundio: ad esempio «tessendolo nel vuoto», «inarcando il cielo», «correndo a piedi nudi» (P. Bigongiari, *La donna miriade*, cit., pp. 3, 23 e 43) con anticipazione del verbo rispetto al sintagma sostantivale. Anche nelle strutture melodiche, come in quelle semantiche e stilistiche, si rinnova la stessa *vis* trasgressiva nei confronti della tradizione. Di rado, infatti, le unità melodiche si adeguano fedelmente ai modelli canonici, rispettandone scansioni sillabiche e rapporti tra i membri. Allontanandosi dagli stilemi ermetici (per esempio nel progredire da *Stasi* a *Una lettera dieci anni dopo* in *Biografia a Ebe*), la tendenza diversiva si appiattisce, a favore di una prosa maggiormente mimetica, e la struttura melodica tende a livellarsi ai moduli *standard*.

⁶² S. Ramat, *Parronchi e I giorni sensibili*, cit., p. 37.

⁶³ La definizione si legge nelle *Note* a M. Luzi, *Trame*, cit., p. 189.

⁶⁴ R. Donati, *Introduzione*, cit., p. V.

⁶⁵ A. Gatto, *La sposa bambina*. Seconda edizione, cit., p. 12.

Tavola delle abbreviazioni

A.1 Sigle dei titoli delle opere in prosa

AdS = *Al di qua di una sera*

BaE = *Biografia a Ebe*

DM = *La donna miriade*

SB = *La sposa bambina*

A.2 Sigle dei titoli delle opere in poesia

GS = *I giorni sensibili*

AN = *Avvento notturno*

FdB = *La figlia di Babilonia*

MaP = *Morto ai paesi*

occ. = occorrenze

genn. = gennaio

febr. = febbraio

mar. = marzo

apr. = aprile

magg. = maggio

giu. = giugno

lug. = luglio

ag. = agosto

sett = settembre

ott. = ottobre

nov. = novembre

dic. = dicembre

Criteria per le concordanze

Le concordanze, presentate in ordine alfabetico in relazione ai motivi conduttori dei primi quattro capitoli, sono introdotte da una riga in neretto che riporta sempre da sinistra a destra:

a) un numero progressivo che varia in ogni capitolo, a seconda dei lemmi individuati per quel tema (per il primo capitolo i numeri vanno da 1 a 25, per il secondo da 1 a 15, per il terzo da 1 a 24, per il quarto da 1 a 22);

b) il lemma nella forma in cui si incontra nel dizionario;

c) una sigla di due lettere minuscole, relativa alla categoria grammaticale a cui il lemma appartiene. I vocaboli omografi sono distinti secondo le categorie grammaticali corrispondenti. Il sostantivo è registrato nella forma del singolare e reca la distinzione per genere (sm-sf); l'aggettivo qualificativo è annotato al maschile singolare e indicato con ag; il verbo compare all'infinito segnalato con ve; il nome proprio con np;

d) un numero intero (in genere composto da una cifra, ma in qualche caso da due cifre), che indica la frequenza assoluta del lemma nelle quattro prose.

Nella zona sottostante sono contenuti i contesti suddivisi per opere. La prima riga esplicita l'indicazione del libro in sigla (si veda il quadro A.1 della Tavola delle abbreviazioni), seguita dal numero che indica la frequenza del lemma nel libro stesso. Quando il vocabolo è assente da un testo è omessa la corrispondente sigla identificativa.

Nelle righe successive si distinguono da sinistra a destra il riferimento e il contesto. Il riferimento è costituito da una duplice chiave: la prima comprende un numero di tre cifre (la prima e talvolta la seconda delle quali può essere lo zero) relativo alla pagina; la seconda un numero di due cifre (di cui il primo può essere lo zero) o due lettere (TS per titolo sezione, TR per titolo racconto) che indicano la riga o il titolo in cui compare il lemma. Quest'ultimo è sempre evidenziato in corsivo. Quando per la divisione in sillabe il termine è compreso entro due righe, si citano entrambe.

Il contesto riproduce la riga comprensiva del lemma, spesso tagliata a un'altezza variabile, utile a consentire la completezza logica e sintattica. L'omissione è

La prosa dell'ermetismo

evidenziata da 3 punti di sospensione entro parentesi quadre. Tutte le volte che il soggetto non si trova nella riga del lemma, è esplicitato tra quadre; ugualmente, quando il senso non risulta compiuto entro il margine della riga, la citazione viene prolungata al fine di rendere concluso il discorso. Nel caso di due realizzazioni del lemma nella stessa riga, il contesto è ripetuto.

PARTE 1.

Capitolo 1

I momenti del giorno

1. Uno sguardo d'insieme

Lo spettro dei momenti del giorno è ricomponibile (ad accezione dell'aurora) attraverso le gradazioni che si susseguono nelle quattro prose, ma solo in AdS e in SB compare nell'intero ciclo¹.

Si tratta di un tempo raramente ripercorso con linee mimetiche, che non scorre parallelo a quello esterno né segue una traiettoria interna (poiché le determinazioni temporali di una sequenza o tra sequenze non rispettano la scansione di contemporaneità, successione e anticipazione), bensì privilegia alcune ore e giochi di chiaroscuro elevandoli a paradigma, tanto da suscitare l'impressione di un'«estesa monotonia»² cronologica. Se GS predilige infatti la rappresentazione di «una realtà in lentissima trasformazione»³, espressa da «forme trascorrenti»⁴ colte quando l'aria appare «sospesa al colore infinito che precede il più deciso avventurarsi

¹ Elaborando i dati in relazione alla gamma delle ore, è possibile indicare alla base della rappresentazione completa di Parronchi l'occhio «impressionista» da pittore e critico d'arte, sensibile alle cangianti sfumature di luci e colori (su cui cfr. L. Lenzini, *Appunti sparsi per un ritratto di Parronchi*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Siena», XIV, 1993, pp. 207-223); per la visione di Gatto, insieme alla stessa disposizione percettiva da artista, l'articolata struttura della raccolta che contempla sullo sfondo i diversi momenti del giorno. Ma sulla natura dello sguardo dei poeti/pittori si veda ora R. Donati, *La palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Le Lettere, Firenze 2014. In BaE sono assenti i significanti «aurora», «mattina», «vespro», «crepuscolo»; in DM «aurora», «mezzogiorno», «pomeriggio», «vespro», «crepuscolo», anche se talune di queste ore sono alluse da perifrasi o desumibili dal contesto.

² L'espressione è presa in prestito dal verso ungarettiano «Trinano le cose un'estesa monotonia di assenze» (*Ritorno*, v. 1, in *L'Allegria*. Tutte le citazioni di Ungaretti sono tratte senza altra indicazione dall'edizione G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, "I Meridiani", Milano 1972).

³ L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, cit., p. 28.

⁴ *Ibid.*

La prosa dell'ermetismo

dell'ombra»⁵, BaE e DM cristallizzano il fluire periodico in una fascia serale-notturna, minacciata dalla pioggia e dalla tempesta o resa opprimente da situazioni afose; anche SB mostra una netta predisposizione verso quelle «specifiche ore del giorno, in primo luogo la sera ma anche l'alba, che si configurano come momenti ambigui di trapasso e di instabilità»⁶.

Riunendo in uno schema le sfaccettature antimeridiane⁷ (Tab. 1) e pomeridiane (Tab. 2), la giornata 'ermetica' si profila nettamente sbilanciata a favore delle seconde; la lettura evidenzia infatti un numero significativamente più alto di notturni (385 occorrenze) rispetto ai diurni⁸ (101).

Tabella 1. Momenti antimeridiani (di luce)

	alba	aurora	mattina/o	mezzogiorno	pomeriggio
AdS	5 occ.	0 occ.	3 occ.	1 occ.	2 occ.
BaE	1 occ.	0 occ.	0 occ.	1 occ.	3 occ.
DM	5 occ.	0 occ.	3 occ.	0 occ.	0 occ.
SB	38 occ.	0 occ.	21 occ.	9 occ.	9 occ.

Tabella 2. Momenti meridiani

	sera	tramonto	vespro	crepuscolo	notte
AdS	12 occ. ⁹	7 occ.	1 occ.	1 occ.	11 occ.
BaE	7 occ.	1 occ.	0 occ.	0 occ.	18 occ.
DM	34 occ.	1 occ.	0 occ.	0 occ.	31 occ.
SB	102 occ.	16 occ.	2 occ.	12 occ.	129 occ.

La coordinata temporale preminente è collocata tra sera e notte; i momenti intermedi (tramonto, vespro, crepuscolo) assumono minore rilevanza a livello di nominazione, ma acquistano spessore connotativo nella traduzione in sinonimi, perifrasi e analogie. Le ore diurne restano per lo più relegate sul piano denotativo, nella comune funzione di sfondo a situazioni descrittive (il giardino di AdS, ad esempio), a esili spunti narrativi (le passeggiate a due o con gli amici in *Una lettera dieci anni dopo*), a semplici azioni della vita quotidiana (risalire «la città verticale»¹⁰ verso il mezzogiorno, indugiare sulle panchine del porto in SB) o a presenze

⁵ AdS, p. 20.

⁶ M. Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto. Temi e strutture in «Morto ai paesi»*, cit., p. 33.

⁷ L'inclusione del pomeriggio nella fascia antimeridiana si giustifica per una duplice esigenza: di equilibrio numerico tra parti del giorno e della notte (in modo da non sbilanciare il computo delle occorrenze), e di presenza o persistenza della luce che accomuna questo frammento temporale alle ore diurne.

⁸ Si specifica che nelle occorrenze sono stati considerati i lemmi rappresentati da sostantivi, aggettivi e verbi derivati. Per alba: «alba/e», «albore», «albeggiare» (in due forme diverse: «albeggiavano», «albeggiava»), «scialbare» («scialbava», «scialbato»); per mattina/o: «mattina», «mattino/i», «mattiniera»; per mezzogiorno: «mezzogiorno»; per pomeriggio: «pomeriggio/i», «pomeridiano/e»; per sera: «sera/e», «serata», «stasera», «serale/i», «serotino»; per tramonto: «tramonto», «tramontare» («tramontar», «tramonta», «tramontano», «tramontava», «tramontata»); per vespro: «vespro» / «vespero»; per crepuscolo: «crepuscolo»; per notte: «notte/i», «mezzanotte», «malanotte», «notturmo/i», «notturna/e», «nottambuli», «annottare» («annottare», «annotta»).

⁹ Nelle occorrenze sono inclusi anche i termini contenuti nei titoli.

¹⁰ SB, p. 292.

secondarie (due ragazzi che si attardano su un muretto, i ciechi che chiedono l'elemosina sulla porta di San Pietro a Bologna, il preside che sonnecchia nell'intervallo delle lezioni nella «luce già calda e oziosa del marzo»¹¹, il rigattiere che lavora nella bottega dorata dal sole, ancora in SB). Si può quindi affermare che quando compaiono i nomi del mattino, del mezzogiorno o del pomeriggio si tratta nella maggior parte dei casi di puri riferimenti temporali.

Mentre tra mattini e meriggi non sussiste una reciproca implicazione (non vige cioè, per dirla con Giorgio Petrocchi, «un costante e preciso rapporto figurativo o psicologico o simbolico»¹²), la correlazione sera-notte-alba si struttura come un *continuum* in cui le specifiche significazioni si completano una con l'altra¹³. Alla sera pertengono fin dalla più lontana tradizione il senso del confine, la solitudine, la disposizione alla meditazione¹⁴, l'affacciarsi della morte; alla notte¹⁵, accanto al potenziamento delle referenze serali, spettano l'inquietudine, la malinconia, l'affanno dell'insonnia, la dolcezza del riposo e ancora la morte; all'alba la purificazione, il rasserenamento, l'inizio di un nuovo sguardo sulla realtà. La serie tenebre-chiarore può dirsi pertanto conclusa se considerata nell'insieme, con particolare evidenza per il 'ciclo del presentimento' in Parronchi o per quello della morte in Gatto. Su questi collaudati aspetti s'innestano le sfaccettature originali che i lemmi assumono in ciascun autore, declinate e analizzate nelle pagine che seguono.

Si delinea così un andamento di ore che non considera la scansione usuale o canonica, ma la sovverte prendendo avvio e compimento dalla sera e dintorni¹⁶, in un processo circolare che si riflette sull'*incipit* e, se non proprio sull'*exit*, sulla parte terminale delle prose.

¹¹ SB, p. 252.

¹² G. Petrocchi, *Svaggi tassiani. Notturni della «Liberata»*, «Cultura e scuola», XXVII, 105, gennaio-marzo 1988, p. 7-10, poi con il titolo di *Notturni della «Liberata»*, in Id., *Nuovi studi in onore di Mario Santoro*, Federico & Ardia, Napoli 1989, pp. 111-121, ora in Id., *Saggi sul Rinascimento italiano*, Le Monnier, Firenze 1990, [pp. 109-116], p. 113 (da cui si cita).

¹³ È per questo che, nel delinearne il percorso, seguiremo la stessa scansione a partire dalla sera.

¹⁴ La «dolce insistenza sui libri» (p. 8) con cui l'io di AdS trascorre l'*après-midi*, o il legare ad esso le «malinconie [...] pensate al buio, scritte sul marmo del [...] comodo, su un foglio di fortuna» (p. 26) da parte di chi narra in DM, sono esempi del valore riflessivo e introspettivo che la tradizione assegna a quest'ora; così come «[l]a sera ci aveva lasciati nella solitudine della strada» (p. 16) di BaE o il «colore sbiadito delle case che sembra[...]no illuminate di solitudine, azzurre nella sera» (p. 78) di SB esprimono il motivo del vuoto, la percezione di esclusione dal ritmo della vita, che il vespro porta con sé e che in quel frangente diviene decisivo tanto per la coppia di Stasi che per il protagonista de *La strada di Brignano* (SB).

¹⁵ Per un quadro generale dei notturni cfr. A. Dolfi, *Notturni in poesia. Riflessione sull'«effetto notte»*, in M. Giachino, M. Rusi, S. T. Goldmann (a cura di), *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, Cafoscarina, Venezia 2008, pp. 113-127.

¹⁶ Gli attualizzatori spazio-temporali in clausola in tre casi con andamento melodico regressivo («nella prima sera», «su queste campagne» e «nella sera d'estate»), pur creando un'apparente tendenza alla precisazione, non apportano concretezza, ma rimangono sul piano generalizzante. Anche nel comparativo di DM, che tenta di individuare in una delle «maree più violente e stordite» lo scenario naturale da legare all'incontro con la donna, si può cogliere un analogo espediente di attualizzazione, ugualmente mancato per l'accentuazione metaforica che fa della tempesta il destino di Silvana prima e di Miriam poi.

La prosa dell'ermetismo

Da lungo tempo seguo senza domanda le minime oscillazioni dei tralci nella prima sera¹⁷;

[...] ora che anche del sole *non è rimasto che il corso* e una legge astratta di vita su queste campagne¹⁸;

[...] l'ora purpurea su cui la laguna premeva con una delle sue *serali* maree più violente e stordite¹⁹;

Rimane nella memoria, la sposa bambina, dura e nutrita d'un vestito rosso nella *sera* d'estate²⁰.

Fin dagli esordi il lettore s'imbatte nel termine che inaugura il *cronos* del meriggio, in tre casi direttamente evocato dal sostantivo o dall'aggettivo corrispondente, nel quarto alluso dal sole che è già sceso all'orizzonte poiché non è rimasto a testimoniare il passaggio che il «corso» o «un rimpianto di luce»²¹; ma anche in BaE si legge poco dopo, quando finalmente nominata, la sera appare nella desolante cornice di un autunno «che cola»²².

Il *dies* – e con esso la narrazione – scaturisce dunque da un avvento vespertino²³, sia la «prima sera» di Parronchi, la sera «affranta dall'autunno»²⁴ di Luzi, l'«ora purpurea» di Bigongiari, la «sera d'estate» di Gatto, entro cui s'inquadrano rispettivamente una contemplazione naturale *au ralenti* («le minime oscillazioni dei tralci» osservate, quasi riprese, con una tecnica da *multiflash*), un incontro d'amore (la «donna che irrompe senza indugio quest'aria che non bagna»²⁵ di BaE; il tu, Silvana, che dal portone di bronzo viene avanti come una figura di zolfo in DM), una visione femminile captata «nell'ora latente»²⁶ e fissata per sempre nella memoria («la sposa bambina, dura e nutrita d'un vestito rosso») in SB. Il significato metaforico è intrecciato e richiamato da quello proprio, per cui la vicissitudine serale cala attraverso un filtro esistenziale: la formula privativa «senza domanda» di Parronchi allude all'istanza speculativa, evasa ma non ignorata; la «legge astratta di vita» di Luzi rimanda alla ricerca di senso da attribuire all'alternanza giorno/notte ormai avulsa da riferimenti concreti; «l'ora purpurea» e le violente maree configurano uno stato d'animo tormentato dall'inquietudine del passato e dall'incertezza del futuro; «l'ora latente» in cui compare la sposa bambina fa presentire una svolta di destino e sfuma l'immagine in archetipo, racchiudendo in sé

¹⁷ AdS, p. 7. Da ora in avanti, se non diversamente segnalato, il corsivo è nostro.

¹⁸ BaE, p. 11.

¹⁹ DM, p. 3.

²⁰ SB, p. 11.

²¹ BaE, p. 12.

²² BaE, p. 13.

²³ Non si tratta dello squillo dell'Ave Maria che annuncia la fine del giorno, né della campana di compieta al cui suono i clerici intonavano l'inno *Te lucis ante*, ma delle ombre che nel divenire più intense rendono palese la consapevolezza della distanza, svelano la malinconia di una stagione, la caducità di un incontro, l'ambivalenza di un'immagine.

²⁴ BaE, p. 13.

²⁵ BaE, p. 11.

²⁶ SB, p. 11.

tutte le fanciulle chiamate a condividere prematuramente un ruolo contrastante con l'età acerba²⁷.

La stessa atmosfera crepuscolare si ritrova scorrendo le pagine finali: è nella «pietra liquida del cielo» che in AdS si scioglie il tenue bagliore delle lampade appese ai balconi nel tentativo «di prevalere sull'ombra»²⁸; nella luce del pomeriggio «divenuta eccessiva»²⁹ che s'illumina la definitiva distanza tra l'io e la cugina in *Una lettera dieci anni dopo*; nel «vento di questa sera»³⁰ che si perde l'immagine di Miriam o forse cade la sua maschera; nelle parole di Giulia, monito a «restar soli, poveri ed esposti come un filo d'erba»³¹, che l'io narrante distilla le tenebre durante la contemplazione della sera (SB).

Di ombra in ombra si scivola inevitabilmente nella notte. In AdS il buio s'insinua tra le case e «guadagna un vano densissimo nel pomeriggio tranquillo»³²; in BaE sale «[d]al fondo delle soglie»³³ simulando il moto ascensionale proprio dell'alba; in DM è ricondotto per emanazione a un'origine divina, nascendo dal «volto uliva di una madonna»³⁴. Se in GS la notte non è mai totalmente buia poiché trattiene o annuncia semi di luce e nell'acuire i sensi si rivela fase predittiva del giorno, in DM la persistenza cromatica è dovuta alle tinte del tramonto che riflettono sui vetri iridescenze aranciate. In BaE il colore *au bout de la nuit* è il nero, appena sfumato dal prolungarsi violaceo degli ultimi raggi e dal baluginare del grigio perla dell'alba; la notte di SB è «fonda e stellata»³⁵, rischiarata dalla luna e allietata dai canti³⁶.

All'interno del notturno illune o lunare si apre il tempo del prodigio: si tratti della cometa di AdS che dopo aver «indorat[o]» il cielo «tornava opaca sul mondo»³⁷ o di quella di BaE che poteva indicare il destino al prezzo di saperlo decifrare o dello stesso «avvento notturno» dal volto ancipite che può preannunciare sventure o far trapelare un lampo di luce se si «incide» sul profilo femminile³⁸; si riferisca il portento alla perdita della fanciulla, novella Euridice, che va verso la

²⁷ Cfr. capitolo 6 *Le parole del mito, ovvero sulle tracce della donna persefonica*, paragrafo 4. *Epifanie muliebri nella prosa: trascorrenze orizzontali e verticali*.

²⁸ Le due citazioni sono tratte da AdS, p. 32.

²⁹ BaE, p. 57.

³⁰ DM, p. 52.

³¹ SB, p. 302. Ma per un'interpretazione di *Lettera a Giulia* come «rispo[sta] per le rime» a *Una lettera dieci anni dopo* cfr. S. Giovannuzzi, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa*, cit., pp. 93-94 e note 105 e 106. Gli elementi di contatto/divergenza sono indicati da Giovannuzzi nei seguenti aspetti: *cliché* epistolare; identità di riferimenti cronologici, ossia ripresa del lasso temporale di dieci anni; sintagma *Lettera a Giulia* che «si prefigge il compito di ridurre a norma, giocando sull'uso della preposizione «a», la preziosa forzatura ermetica di *Biografia a Ebe*» (ivi, p. 93, nota 106); Giulia, nome della destinataria della *Lettera*, «completamente allergica alla cifra neoclassica di Ebe» (ivi, p. 93).

³² AdS, p. 11.

³³ BaE, p. 25.

³⁴ DM, p. 15.

³⁵ SB, p. 61.

³⁶ Nella notte del sabato risuonano «gli ultimi canti» (SB, p. 190), «un canto di fortuna» (SB, p. 239) si perde nel «plenilunio di nuvole» romano (*ibid.*) o nella luce «sulfurea e gialla» di Napoli (*ibid.*), in «una notte generosa come questa» (SB, p. 242) echeggiano i canti delle brigate nottambule.

³⁷ AdS, p. 29.

³⁸ Cfr. BaE, p. 24.

notte³⁹ (DM) o all'«[a]mpliarsi»⁴⁰ in donna della sposa bambina, o ancora all'innocenza scambiata con la colpevolezza nell'avventura della *Polveriera* (SB), siamo sempre in presenza di una cifra, un segno che impone l'attribuzione di un senso, pena vederlo sfumare nel magma indistinto degli eventi ordinari.

Man mano che ci si allontana dalla notte, la frequenza nei testi delle ore del giorno si riduce: se all'alba, a cui è affidata la funzione di *limen*, è ancora riservato spazio attraverso l'inseguimento nelle tenebre fin dai suoi più lontani fremiti o presagi, la mattina non sempre è antonimo di sera, se può bastare un chiasmo a trasformare le sue «luci smorte»⁴¹ nelle «smorte luci»⁴² del crepuscolo (GS), un interrogativo «[s]arà ancora, sera o notte, giorno o mattino?»⁴³ (DM) a farla scivolare in un indistinto atemporale di equivalente valore e durata o un ossimoro a fonderla insieme con la sua negativa: «[c]osì la mattina è solo una notte morta che si va rasserenando»⁴⁴ (SB). Il soffio del mezzogiorno, che in GS richiama il fauno trasportando in un clima mallarmeano⁴⁵, in BaE è inquadrato nel più prosaico interno di un caffè vuoto e in penombra, mentre in SB corrisponde all'ora calda sospesa sulla campagna in cui Gerardo è stato lasciato nel cimitero. Sfumato da ombre «intense»⁴⁶, il pomeriggio anticipa la notte che stenta ad aprirsi un varco in GS, in BaE avanza assolato, «appena interrotto dalle ombre delle case e delle querci»⁴⁷ o abbagliante di luce nell'affollata piazza domenicale; incendiato da nuvole presaghe di pioggia e incrinato dalla ripercussione dei tuoni, fa la comparsa in SB.

2. La sera

2.1 Declinazioni poetiche di «sera» e riflessi in prosa

Il differenziale semantico della prosa ermetica si coglie non nello scarto con la lingua d'uso, da cui è ovvio che si distingue a livello per così dire ontologico, ma nel confronto con la lingua poetica che traduce e struttura gli stessi nuclei concettuali fondanti. Nell'individuare gli assi portanti del processo di formazione di significati e stilemi, è utile dunque rifarsi alla poesia ogni volta che le medesime immagini siano state codificate in una costellazione o riunite in isotopie di coerenza figurativa. È il caso di «sera», il cui campo semantico si articola nelle raccolte poetiche⁴⁸ intorno a

³⁹ Com'è noto, anche la prima sezione della FdB reca il titolo «*Ella andava verso la notte*».

⁴⁰ SB, p. 11.

⁴¹ AdS, p. 14.

⁴² Cfr. «le smorte luci / che non sono più il giorno» (*Caducità*, vv. 14-15).

⁴³ DM, p. 28.

⁴⁴ SB, p. 295.

⁴⁵ Cfr. capitolo 6 *Le parole del mito, ovvero sulle tracce della donna persefonica*, paragrafo 4. *Epifanie muliebri nella prosa: trascorrenze orizzontali e verticali*.

⁴⁶ AdS, p. 7.

⁴⁷ BaE, p. 86.

⁴⁸ Ovviamente il contrappunto poetico è rappresentato dalla sezione lirica dei GS per Parronchi, da AN per Luzi, da FdB per Bigongiari, da MaP per Gatto. Le raccolte si intendono citate da ora in poi per Luzi da *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Mondadori, "I Meridiani", Milano 1998; per Bigongiari da

un trinomio ricorrente: IRIDE-VETRO-LUNA. Non si tratta di una struttura archetipica come nella tetriade mitopoietica (MARE-LUNA-MADRE-MORTE) genialmente coniata da Oreste Macrí per l'opera di Gatto⁴⁹, né del sistema nucleare a quattro membri (DONNA, LUNA, ACQUA, FIORE) che Manigrasso ha evidenziato in GS, poiché in questi casi vengono vagliati gli elementi-base intorno ai quali si coagula un archetipo (la madre, la vicenda amorosa) o la poesia stessa, mentre nella nostra combinazione il riferimento è all'area iconico-simbolica che dà forma poetica alla sera, secondo associazioni e attrazioni di significanti e significati⁵⁰. L'indagine qui affrontata coinvolge quindi in misura maggiore il piano sintagmatico rispetto a quello paradigmatico poiché l'impulso conativo non sovrintende tanto al formarsi delle idee o al setaccio dei vocaboli, ma si dirama da SERA sull'asse orizzontale attraendo le combinazioni ad essa riferibili. Ne risulta una sfaccettata orbita di immagini dotate di reciproco potere evocativo, intercambiabili *in absentia* nelle scelte che preesistono alla singola attestazione della poesia e soprattutto *in praesentia* attraverso la *variatio* del significante-chiave con sinonimi, iperonimi/iponimi, meronimi.

L'IRIDE, nel richiamo allo spettro cromatico e allo sguardo, traduce i colori in iridescenze oppure li assimila a sfumature oculari; il VETRO, segno ambivalente di schermo e trasparenza, svela l'assenza perché separa il volto che si riflette da chi lo contempla proiettandolo sul *plateau* virtuale; la LUNA orienta verso la natura muliebre sia nell'aspetto del materno evidenziato da Macrí, sia in quello di morte e mutamento adombrato nel mito persefonico, sia in quello di algida distanza che riveste nel ruolo di «casta diva»⁵¹. Ogni membro del trinomio implica a sua volta un rimando alla donna, che si palesa quindi come anello di congiunzione facendo della sera un tempo al femminile con valenza luttuosa; solo in MaP la sfumatura funebre è rivestita da Gerardo.

Quando i tre fattori sono presenti insieme con SERA generano un quadrinomio; nella maggioranza dei componimenti si ottiene un trinomio includendo SERA. Se IRIDE non compare direttamente, s'incontrano al suo posto «occhi», «sguardo», «pupilla», «ciglia», «palpebra»; VETRO può subire la trasformazione in «cristalli», «prisma», «finestra», «balconi», «logge», «smeriglio»; LUNA trovarsi sostituita da «Orsa», «Carro», «astri», «stelle».

Nella sezione lirica di GS il trinomio con i termini propri si rileva in *Veglia in Arcetri*: LUNA («luna»), IRIDE («iridi»), SERA («sera») e in *Distanza*: LUNA («pupilla serale», «stella», «luna», «astro di Venere»), SERA («sera»), VETRO («vetro»). La struttura triadica realizzata con l'uso di iperonimi, vocaboli contigui o attualizzatori è riscontrabile in *Alla casa, mentre dormiva*: LUNA («luna»), VETRO («finestra»), SERA («stasera»); in *Caducità*: SERA («stasera»), LUNA («luna»), IRIDE («occhi») e in *Ragazza pensile*: SERA («sera»), LUNA («luna»), IRIDE («palpebra», «occhi»).

Tutte le poesie I. 1933-1963, con la raccolta inedita *L'Arca*, a cura di P. F. Iacuzzi, presentazione di C. Bo, Le Lettere, Firenze 1994; per Gatto da *Tutte le poesie*, a cura di S. Ramat, Mondadori, Milano 2005.

⁴⁹ O. Macrí, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, cit., pp. 378-394.

⁵⁰ L'utilizzazione del carattere maiuscolo per distinguere i termini della costellazione dalle analoghe ricorrenze testuali si pone in continuità con i citati studi di Macrí e Manigrasso.

⁵¹ La specificità dei vari aspetti della luna sarà illustrata nel capitolo 2. Per la suggestione della luna nei testi poetici della terza generazione cfr. A. Dolfi, *Leopardismo e terza generazione*, in Id., *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Le Lettere, Firenze 2009, pp. 61-100.

L'accostamento a due elementi si palesa in *Transito*: LUNA («lampada romita»), SERA («sera») e in *Balcone fiorentino*: SERA («sera») e LUNA («luna»). La donna è nominata in *Transito* («donna», «un'ombra / di straniera»), in *Distanza* («lontana», «donna», «Urania», «amica») e in *Balcone fiorentino* («donna/e»); in *Caducità* è sottintesa nei vocativi «amica», «cara»; in *Veglia in Arcetri* nelle «brune giovani»; in *Alla casa, mentre dormiva* nelle «fanciulle» e in *Ragazza pensile* in «bambina».

In AN⁵² la composizione modulare, pur non registrando la serie originaria, forma un quadrinomio con ingredienti sostitutivi in *Esitavano a Eleusi i bei cipressi*: SERA («sera»), VETRO («vetro», «cristalli»), IRIDE («occhi»), LUNA («Orsa», «astri») e in *Cimitero delle fanciulle*: VETRO («finestre», «balconi»), IRIDE («ciglia», «sguardi»), LUNA («luna», «stelle»), SERA («sera»); un trinomio in *Cuma*: SERA («sera»), LUNA («carro»), VETRO («finestre»); in *Allure*: SERA («sera»), LUNA («Orsa»), VETRO («finestre») e in *Patio*: VETRO («vetri», «miraggi vitrei», «prisma»), IRIDE («sguardo», «sguardi»), SERA («sera»); un binomio in *Evento*: IRIDE («ciglia», «clemenza iridata», «occhi»), SERA («sera») e in *Periodo*: LUNA («stelle»), SERA («sera»); un monomio in *Passi*: SERA («rose serali») e *Giovinette* SERA («sera»). La valenza femminile è identificata nella destinataria delle liriche o espressa da «ninfe» e «fanciulla/e» in *Cuma*; «fanciulle» e «donne» in *Cimitero delle fanciulle*; «giovinette» in *Passi* e in *Giovinette* (nel titolo); «donna» in *Esitavano a Eleusi i bei cipressi*.

In FdB⁵³ l'articolazione iconica dà luogo a un quadrinomio in *Mazzo*: LUNA («stelle»), VETRO («vetri»), IRIDE («vetri iridati»), SERA («sera»); in *Assenza*: IRIDE («iridano»), VETRO («vetro»), SERA («sera»), LUNA («astri»); in *Una mischia la tua serata d'ombra*: SERA («serata» nel titolo), IRIDE («occhi», «sguardi»), LUNA («Sirio», «luna», «stella»), VETRO («vetri») e in *Evidenza e oblio*: IRIDE («occhi», «palpebre», «sguardo»), SERA («sera»), LUNA («Orse»), VETRO («vetri»). Si registra un trinomio in *Giro di vite*: VETRO («invetriata»), SERA («sera»), LUNA («luna»),

⁵² A sera giunge in *Cuma* la fanciulla, tardi quindi per suggerire una direzione, e nelle mani «semispente» reca un presagio di morte (cfr. vv. 7-8). Lo stesso presagio si riflette «sul vetro della sera» su cui affiora un volto femminile «già assente» in *Esitavano a Eleusi i bei cipressi* (cfr. vv. 9-10). Il doppio schermo del vetro e della sera, pur nella comune trasparenza, rafforza la barriera che separa l'io dalla donna, rendendola così intangibile e irraggiungibile, evocabile al solo rimpianto. Il valore di ormai contenuto nel «già» consolida il significato d'irriducibile assenza e richiama l'analogia immagine di BaE, introdotta dallo stesso avverbio in posizione incipitaria: «già il tuo viso appariva riflesso in un lontano prisma indolore» (p. 68), dove il prisma fa le veci del vetro. Anche l'interrogativo «e i balconi della sera?» di *Cimitero delle fanciulle* (v. 14) s'inserisce nel campo semantico luttuoso suggerendo la *coincidentia oppositorum* del momento vespertino: balcone per l'attesa dell'amore e per la contemplazione della morte. Le «chimere che inalano la sera» (*Periodo*, v. 25) riportano l'alone suggestivo del mito; la «clemenza iridata delle sere d'aprile» favorisce la comparsa di Aretusa «che insegue i verdi anni sul prato» (*Evento*, v. 10); dalle «bianche lucerne» di *Patio* ricompaiono «immagini strane» (cfr. vv. 10-11), simili a quelle suscitate dagli occulti bagliori delle lampade di AdS.

⁵³ In *Mazzo* la «o» disgiuntiva, che separa i due emistichi e introduce la forma interrogativa, fa da spartiacque tra il dato auditivo del mare («un mare / tranquillo mugola») e quello visivo dei «vetri iridati» che «consumano la sera» (vv. 7-8); in *Assenza* sono le risa della donna che «s'iridano al vetro / della sera» (vv. 2-3); in *Piazza S. Maria Sopr'Arno* le finestre si aprono «innamorate della luce ai venti / serali» (vv. 3-4). In *Sera di Pasqua* il colore serotino che si riflette nei «cancelli» è il «rosa» (cfr. v. 5), che diviene «blu e viola» in *Evidenza ed oblio*, per confarsi allo sguardo della donna «insonne di mentire» (cfr. vv. 16-17). Nella «sera d'amore» (*Viso di fiamma*, v. 12) rischiarata dal plenilunio, risalta la nullità delle creature, come nell'*Ombra della luna* («nulla, più nulla, un suono non ti regge», v. 1).

«bagliori notturni»); in *Duello*: SERA («sera»), LUNA («luna», «astri»), IRIDE («occhi»); in *Piazza S. Maria Sopr'Arno*: LUNA («comete»), VETRO («finestre»), SERA («venti / serali», «l'Arno serale») e in *Trama*: VETRO («finestra»), SERA («sere»), IRIDE («sguardo»); un binomio in *La nostra notte*: SERA («sera»), LUNA («luna»); in *Viso di fiamma*: IRIDE («occhi»), SERA («sera»); ne *L'ombra della luna*: LUNA («plenilunio», «luna»), SERA («stasera») e in *Albireo*: LUNA («luna», «Albireo»), SERA («sera», «stasera»); un monomio nel titolo della lirica di apertura *Vetrata*: VETRO («Vetrata»), *L'amica*: SERA («sera») e in *Sera di Pasqua*: SERA («sera»). La figura femminile è la protagonista assente della raccolta, ma tracce della sua presenza sono disseminate nei componimenti attraverso il «tu», il possessivo «tuo» e la particella pronominale «ti» che fungono da attualizzatori, il vocativo «prigioniera» (*La nostra notte*) o «sognante» (*Trama*), oppure il richiamo delle apposizioni «amica», «amiche», «vergine» (*L'amica*), «fanciulla» (*Piazza S. Maria Sopr'Arno*), «sposa raggiunta» (*Evidenza ed oblio*).

Con MaP⁵⁴ si attenua la ricorrenza modulare: su 18 poesie contenenti SERA prevalgono 4 monomi e 7 binomi. Quadrinomio si trova in *Morto di primavera*: SERA («sera»), LUNA («luna»), VETRO («balcone»), IRIDE («occhi»); in *Sera d'estate*: SERA («sera»), IRIDE («occhi»), VETRO («balconi»), LUNA («luna») e in *Gerardo*: SERA («sera»), VETRO («balconi»), LUNA («luna»), IRIDE («sguardo»); trinomio in *Prato*: SERA («sera»), LUNA («luna»), IRIDE («occhi»); *Nel ricordo dell'aria*: SERA («sera»), LUNA («luna»), VETRO («vetri»); in *Novilunio*: SERA («sera»), LUNA («luna»), VETRO («arcate») e in *Periferia*: SERA («sera»), VETRO («vetro»), LUNA («luna»); binomio in *All'altezza dei gridi*: SERA («sera»), VETRO («loggianti»); in *Alba di luna*: LUNA («luna» nel titolo), SERA («sera»); in *Marina d'agrumi*: SERA («sera»), LUNA («stelle»); in *Pianura*: SERA («sera»), IRIDE («occhi»); in *Elegia* IRIDE («occhi»), SERA («sera»); in *Largo di sera*: SERA («sera»), IRIDE («sguardo») e in *Assedio*: SERA («sera»), LUNA («luna»); monomio in *Naufragio*: SERA («sera»), in *Musica*: SERA («sera»), in *Via Appia*: SERA («sera») e in *Morto ai paesi*: SERA («sera»). Nella raccolta la figura di riferimento della sera è Gerardo, per cui la sembianza femminile tende a scomparire; solo in *Prato*, in *Largo di sera* e in *Morto ai paesi* si possono riscontrare presenze di donna contigue o prossime a SERA.

Se si cerca nella prosa, la costellazione non appare con la stessa evidenza, benché continui ad agire sottilmente a livello iconico/semantico.

In AdS, su 12 occorrenze, in un solo caso SERA forma binomio con VETRO, anche se la fragile parete non scherma il volto femminile ma svolge funzione di

⁵⁴ In MaP il parallelismo sera-morte si estende agli aspetti descrittivi, tanto da attrarre nell'orbita luttuosa i referenti vicini al significante-tema. Così lo stesso motivo di fine, vacuità e tristezza è assunto in *Naufragio* dall'«ultima spiaggia» (v. 9), in *Ricordo dell'aria* dal «vento triste» che fa oscillare «i lumi» (cfr. vv. 1-2); in *Novilunio* dall'odore dell'addio che la sera porta con sé (cfr. v. 1), in *Assedio* dal risveglio della nostalgia di «altre sere» (v. 11). Anche il «vuoto» che si apre in *Largo di sera* (cfr. v. 25), la stanchezza che affiora in *Sera d'estate* (cfr. v. 2), gli «alberi fuggiti / nel silenzio» e i «recessi / tristi dell'acque» in *Lungo la Via Appia* (vv. 1-2 e 7-8) concorrono a trasmettere la malinconica dell'immagine del vespro. Nelle «rocce di limpida sera» (*Marina d'agrumi*, v. 1), la trasparenza serale si cristallizza, infine, in pesantezza e amovibilità della materia.

discrimine conoscitivo⁵⁵; l'IRIDE che appare sullo sfondo atemporale dei «prati iridati»⁵⁶ non è collegata direttamente al momento serale, ma vi si può riconnettere attraverso i «prati diffusi» su cui il crepuscolo «compie un'altra illusione»⁵⁷; la LUNA presentita, ma non ancora sorta, è intuita nel tempo antecedente alla notte⁵⁸.

In BaE SERA è abbinata a VETRO nella raffigurazione della «sera fredda e insicura [che] si raccoglie nella volta dai vetri chiusi»⁵⁹, dove l'arco vitreo non lascia trasparire l'effigie della donna, ma forma una sorta di nicchia in cui convergono incertezze e dubbi interiori; il preludio dell'imbrunire si annuncia sui «vetri grevi [che] incominciavano raramente a illuminarsi alle lampade»⁶⁰. Anche le «voci colorate dai colori sfuggiti al tramonto [...] si sfasciano ai vetri»⁶¹: torna quindi lo scolorarsi del giorno unito al cristallo, in questo caso barriera del suono e non dell'immagine; l'IRIDE, non più metonimia degli occhi, si rispecchia nelle «iridescenze della pioggia»⁶²; i riferimenti alla LUNA scompaiono.

In DM il sistema nucleare si ripercuote con maggiore evidenza. Si ritrova VETRO nel «vetro incomparabile [che] sfavilla tra le immagini e la sera di fumo»⁶³, nella «pasta vitrea di una sera»⁶⁴, nel «gettito di vetri opachi [che] in alto dissimulava la luna»⁶⁵. Significato analogo a quello della lirica affiora, ma già in ambientazione notturna, dai «vetri dementi, sorgivi, sui quali un silenzio di pianeta molceva il viso triste di una donna»⁶⁶. Il verso luziano «sul vetro della sera»⁶⁷ ispira «al vetro / della sera» di Assenza (vv. 2-3) e si protrae nella determinazione spaziale «Sul vetro della serra scivolano purpurei bioccoli»⁶⁸: VETRO è accostato però a «serra» (paronomasia di sera) e i «purpurei bioccoli» spostano l'ora al tramonto. L'IRIDE si sfaccetta nei riflessi che palpitano «sotto le lampade»⁶⁹ o dentro la pupilla di Silvana confondendo l'immagine di Venezia in una «fantasia tellurica»⁷⁰; negli occhi neri di Miriam che s'intonano alla «sera amara»⁷¹ e diffondono il focherello acceso dal vento di Boboli; o ancora in quelli d'oro di un'Ecate⁷² che propagano il pulviscolo

⁵⁵ Cfr. «il vetro che mi divide da una sera troppo chiara per gli uomini parla di una consuetudine che non s'interrompe» (AdS, p. 19).

⁵⁶ AdS, p. 31.

⁵⁷ AdS, p. 28.

⁵⁸ Cfr. «I sempreverdi perdono i rami più sterili; e quel parere più nudi, interrotti, e cedere alle vicine acque correnti, e presentire vivamente la luna, segna l'inizio di un'epoca in cui chiederanno ombre vaganti alle nuvole» (AdS, p. 10).

⁵⁹ BaE, p. 23.

⁶⁰ BaE, p. 16.

⁶¹ BaE, pp. 29-30.

⁶² BaE, p. 15.

⁶³ DM, p. 13.

⁶⁴ DM, p. 17.

⁶⁵ DM, p. 18.

⁶⁶ DM, p. 16.

⁶⁷ (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*) (AN), v. 10.

⁶⁸ DM, p. 30.

⁶⁹ DM, p. 17.

⁷⁰ DM, p. 3.

⁷¹ DM, p. 14.

⁷² Cfr. DM, p. 18.

prezioso sul cielo della sera. LUNA torna in coppia con «stasera» a illuminare la «piazzetta» o gli «amici celesti»⁷³.

In SB VETRO, nel derivato «vetrate», è unito a SERA nella «sera limpida in cui la strada sale dai tetti e dalle vetrate di Firenze già in ombra»⁷⁴, «nei vetri delle case» sui quali la «luce si speng[e]»⁷⁵, e sul «vetro» in cui la luce riflette un «fanale»⁷⁶. L'IRIDE si riverbera nella dolcezza degli occhi materni aperti sulla campagna e nello sguardo del padre che segue i piani digradanti delle colline; la LUNA sorge come «luna chiara d'oriente»⁷⁷, è «luna che è chiara prima della sera»⁷⁸, oppure che si fa «ariosa»⁷⁹ per contemplare Gerardo sul letto di morte.

2.2 Valenze narrative di «sera»

Ma al di là dei punti di contatto o di ripresa dello stesso significato, il lemma assume nella prosa specifiche declinazioni: di appercezione/agnizione in AdS, d'incontro o morte in BaE, di coincidenza degli opposti in DM, di cornice o rivelazione della Solitaria⁸⁰ in SB.

Pur nell'impossibilità di pervenire a una configurazione univoca come per la lirica, non è vano estrapolare per ogni accezione una serie di significanti-spia che conducono a ricostruirne il campo associativo. Per il senso di «sera» come discriminare (appercezione/agnizione) si indicano in AdS i sostantivi: «vetro», «luci», «cammino», «velo»; gli aggettivi che esprimono attualizzazione o definizione: «questa sera»⁸¹, «prima sera», «una sera troppo chiara»⁸² e il gerundio con valore ipotetico-modale: «Celandò il cammino»⁸³, «Ricominciando dalla sera»⁸⁴. In BaE per «sera» come incontro valgono i sintagmi: «solitudine della strada», «attenzione stanca», «suono dei nostri passi»⁸⁵, «febbre lontana»⁸⁶; gli attributi e participi con valore aggettivale: «affranta», «fredda e insicura»⁸⁷, «(sere) vuote»⁸⁸, «aperti»⁸⁹ e la connotazione privativa «senza ardore e senza remotezza»⁹⁰; le voci verbali: «ci aveva lasciati»⁹¹, «t'annunziarono»⁹², «venni»⁹³, «ritrovai»⁹⁴; per la circoscrizione

⁷³ Cfr. DM, p. 65.

⁷⁴ SB, p. 151.

⁷⁵ SB, p. 153.

⁷⁶ Cfr. SB, p. 248.

⁷⁷ SB, p. 220.

⁷⁸ SB, p. 286.

⁷⁹ SB, p. 64.

⁸⁰ L'espressione è tratta da *Idillio del piccolo morto*: «il sonno bianco della Solitaria» (*Isola*) in A. Gatto, *Tutte le poesie*, cit., p. 33.

⁸¹ AdS, p. 12.

⁸² AdS, p. 19.

⁸³ AdS, p. 12.

⁸⁴ AdS, p. 21.

⁸⁵ Le tre citazioni si leggono in BaE, p. 16.

⁸⁶ BaE, p. 31.

⁸⁷ BaE, p. 23.

⁸⁸ BaE, p. 31.

⁸⁹ BaE, p. 16.

⁹⁰ BaE, p. 13.

⁹¹ BaE, p. 16.

⁹² BaE, p. 31.

semantica della morte: «declina», «si addensa», «estensione di pace e d'ombra»⁹⁵. Esprimono l'identità dei contrari della «sera» in DM il «sospett[o]» suscitato dall'imbrunire che «quello che ci divide è sempre con una fine»⁹⁶ e «un'avventura incominciata senza fine»⁹⁷. Al medesimo scopo assolvono l'intercambiabilità tra «sera o notte, giorno o mattino»⁹⁸, il «sacrificio»⁹⁹ contrapposto alle «burle»¹⁰⁰, il «riso allucinat[o]»¹⁰¹ alternato al «pianto» ingoiato¹⁰². In SB svolgono funzione di cornice serale i termini di passaggio tra dentro/fuori: «finestre», «balcone/i», «balconcino», «terrazze», «porta», «finestre murate», «stanze aperte»; i sostantivi riconducibili alla sfera mnestica: «memoria», «immagine/i», «ricordo/i» e i verbi che indicano un moto ascensionale o di discesa: «salire», «scendere», «calare». S'inscrivono nell'ambito luttuoso connesso a «sera»: «aria», «luna», «erba», «terra», «campo», «vento», «morte» e tutte le forme verbali riconducibili a «morire», «dormire», «cadere», «ricordare». I segni del ricordo si collocano a metà tra sfera mnestica e circoscrizione funebre.

Fin dal titolo della prosa di Parronchi, *Al di qua di una sera*, il sostantivo compare a delimitare l'inconsapevolezza dei giorni che precedono una sera («questa sera», «prima sera», «una sera *troppo* chiara») individuata come rivelazione e scoperta, dalla consapevolezza dei dì che seguono. C'è dunque un evento che segna il confine tra il tempo dell'al di qua, consegnato all'affidarsi ancora ignaro alla consuetudine, e il tempo che si pone al di là, che contraddistingue i giorni sensibili. L'accadimento è lasciato però indefinito come l'avvento notturno luziano: può pervenire dalla parete di «vetro»¹⁰³ che segna due diverse fasi della vita e del pensiero; trovarsi segnalato dalle «luci tremende»¹⁰⁴ che si pongono come soglia tra vecchio e nuovo modo di sentire; essere inciso nel «cammino» attraverso il quale l'io ha «raggiunto l'erba sottile»¹⁰⁵, apparire schermato dal «velo bruno dell'aria»¹⁰⁶. Ciò che conta è il senso di distacco tra un «prima» e un «poi» e quindi il valore di limite che la sera riveste. La consunzione crepuscolare diviene così fonte di agnizione e appercezione: agnizione perché riconoscimento della caducità umana, camuffata sotto mentite spoglie di persistenza dal fulgore del giorno e svelata nella sua fragile parabola dal trascolorare della luce; appercezione in quanto acquisizione di un'idea (un'immagine, un nucleo poetico, un sintagma, un verso), che si fa sempre più chiara e distinta e si rivela particolarmente nei momenti di passaggio tra l'*éclat* e l'*ombre*.

⁹³ BaE, p. 84.

⁹⁴ BaE, p. 86.

⁹⁵ Le tre citazioni sono tratte da BaE, p. 23.

⁹⁶ DM, p. 19.

⁹⁷ DM, p. 15.

⁹⁸ DM, p. 28.

⁹⁹ DM, p. 16.

¹⁰⁰ DM, p. 31.

¹⁰¹ DM, p. 29.

¹⁰² Le due citazioni si trovano in DM, p. 29.

¹⁰³ AdS, p. 19.

¹⁰⁴ AdS, p. 21.

¹⁰⁵ AdS, p. 12.

¹⁰⁶ AdS, p. 17.

Accanto al senso del margine si profila la dimensione mitica¹⁰⁷: in questo caso il *discrimen* separa ombre fisiche da immagini ctonie. Attraverso le illusioni che il chiaroscuro crea diffondendosi sui prati, si rinnova la sorte di Proserpina e Euridice, «figure femminili della morte»¹⁰⁸. Le fanciulle che con «mani nervose e inesperte» non giungono a raccogliere in abbondanza «strani fiori»¹⁰⁹ assumono l'eredità delle leggendarie precorritrici e divengono così tramite tra sera e morte¹¹⁰.

In BaE la sera costituisce lo spazio privilegiato per l'attesa e l'incontro: può sembrare in apparenza tempo attivo, dedicato all'alterità, in realtà è tempo passivo nel subire il trascinarsi degli eventi e interstizio di solitudine perché scava la distanza tra i due partner. La sfera semantica dell'incontro interseca quindi quella della solitudine verso la coincidenza degli opposti, tanto che le parole-chiave possono essere attribuite sia all'uno che all'altra, o per meglio dire confondono e scambiano le connotazioni. Il senso di abbandono, anziché di accoglienza e calore che ci aspetteremmo dalla *rencontre*, è trasmesso da «ci aveva lasciati», «solitudine», «(attenzione) stanca», «(febbre) lontana», «(sere) vuote» che orientano verso il distacco, la lontananza, il vuoto. L'elemento di unione contenuto nel possessivo «nostri» («nostri passi»¹¹¹) è smorzato da «stanca» che rivela un'attenzione affievolita nei confronti del procedere comune. L'annunciarsi della donna è connesso a un sostantivo di alterazione e delirio («febbre») che non traduce l'impazienza dell'attesa o la passionalità dell'incontro, ma trasporta sul piano del ricordo attraverso «lontana». La stessa istanza doppia è contenuta nell'espressione «senza ardore e senza remotezza» con cui «cola» la sera, implicando nell'«ardore» il richiamo alla febbre e nella «remotezza» il nesso con «lontana», per cui si ritrova alla base di questa immagine l'identificazione sera-donna.

Anche a livello descrittivo predominano caratteristiche di desolazione e tristezza, costanti pur nel variare delle stagioni: se la qualificazione di «affranta» s'intona alle piogge autunnali, il sintagma binario «fredda e insicura» e l'apparenza «vuot[a]» «tra lo spiovere del marzo»¹¹² discordano con il *topos* della sera primaverile. Solo nella terza parte di BaE, includendo nell'arco serale le prime ore pomeridiane, lo scenario acquista tonalità che dissolvono la precedente patina desolata a favore di un clima idillico: «ozio tra le ombre rare», «merende negli orti raccolti», «gioco del cielo e delle fronde»¹¹³.

¹⁰⁷ Il tempo serale predispone all'affiorare del mito tanto in AdS che in BaE e in DM, ma in quest'ultimo testo non sempre è attinto dalla classicità, come nel caso di «Orsola, amica nostra, dove correvi quella sera coi passi accesi?» (p. 17) ispirato invece alla leggenda aurea.

¹⁰⁸ R. Donati, *Note per un commento al testo*, cit. p. 98, nota 224.

¹⁰⁹ Cfr. AdS, p. 28.

¹¹⁰ I fiori hanno perso i colori vivaci della tradizione classica e risultano «strani» (GS, p. 8), più vicini ai «neri fiori dell'Ade» di Luzi (*Già colgono i neri fiori dell'Ade*, v.1) che non ai «candida lilia» di Ovidio; le «mani nervose» (AdS, p. 28) che esprimono turbamento rimandano al ratto di Proserpina da parte di Ade e alla morte nascosta tra l'erba che attende Euridice; l'attributo «inesperte» (*ibid.*) suggerisce uno spazio inusitato in cui è difficile compiere le azioni che si svolgono normalmente sulla terra. Cfr. capitolo 6 *Le parole del mito, ovvero sulle tracce della donna persefonica*, paragrafo 2. *Per una semantica trasversale*.

¹¹¹ BaE, p. 16.

¹¹² BaE, p. 31.

¹¹³ Le citazioni si leggono in BaE, pp. 86-87.

Ma la sera è anche il tempo in cui matura la scelta del suicidio da parte della giovinetta di *Estasi* e che insieme alla pioggia l'accompagna nella discesa *ad inferos*. L'ombra della morte si allunga su BaE fin dall'*incipit*, annunciata insieme al sorriso nella sintesi dei contrari. In riferimento alla sera, attrae i significanti affini («declina», «si addensa», «ombra») facendoli convergere verso il senso della fine. Ne è esempio il vaso di fiori, dove si raccoglie e consuma il breve spazio di pace e d'ombra che la sera primaverile consente di «sperare»¹¹⁴; ma la promessa di rinascita è offuscata dall'avanzare della consunzione floreale, metafora di disfacimento e quindi di morte. Il palesarsi della «triste mietitrice»¹¹⁵ nell'arco serale accomuna Luzi e Gatto, anche per gli aspetti di contingenza che riveste. In *Estasi* il confine tra *to be or not to be* è così labile che anche un attimo potrebbe bastare perché la ragazza «volge[sse] la testa»¹¹⁶ e scegliesse la vita; in SB, pur rivelandosi all'imbrunire, la morte raggiunge l'effettivo avverarsi solo nella notte ed è con l'alba che può dirsi compiuta¹¹⁷. In questo senso è contingente perché momentanea, quasi casuale e implicante successivi stadi di elaborazione.

In DM la sera è il momento che fa intuire la compenetrazione degli opposti lasciando intravedere l'unione in ciò che separa, oppure offrendosi come l'ora favorita per l'incontro e come quella predestinata a segnare il distacco. La «fine» si presenta come limite («quello che ci divide è sempre con una *fine*») o come spazio indeterminato («avventura cominciata *senza fine*»); in entrambi i luoghi il valore positivo è occultato da «sospetto» o smentito da «avventura» che circoscrive la durata della storia. L'attributo «allucinato», trasformando la positività di «riso» nell'eccesso visionario, prelude al «pianto» e avvicina le due manifestazioni emotive allo stesso stato d'animo turbato. La doppia opzione della sera si ripete nell'indirizzare indifferentemente verso il «sacrificio» o le «burle».

Le oscillazioni semantiche sono modulate sui luoghi: a Venezia la sera scende con toni cupi, talvolta lugubri; l'ora purpurea che fa salire la marea, gli ostri remoti, le acque appannate avvolgono la laguna e i canali entro un'atmosfera sinistra che proietta un senso di logoramento sulla storia d'amore tra l'io e Silvana. Alla «sera fiorentina»¹¹⁸, riservata a Miriam, e agli oggetti che la fanno risaltare, è affidata in genere una funzione salvifica: il vaso che «domani sarà ancora intatto»¹¹⁹ diviene correlativo del sentimento e quindi auspicio al suo prolungarsi. Ma anche a Firenze si conserva un aspetto ambivalente: il vento che spira su Boboli si riverbera sulle «caviglie accese»¹²⁰ di Miriam e crea un «inusitato fenomeno»¹²¹ di fumo rosso (il

¹¹⁴ Cfr. BaE, p. 23.

¹¹⁵ A. Battistini, *Il riflesso nello «specchio di un'acqua in tempesta». Forme e modi delle autobiografie novecentesche*, in A. Dolfi, R. Sacchetti, N. Turi (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento*, ETS, Pisa 2008, p. 68.

¹¹⁶ BaE, p. 75.

¹¹⁷ Ha ben colto questo passaggio Marica Romolini sottolineando nell'alba il sollevarsi del bambino verso un'altra dimensione e il distendersi del compianto da parte dei familiari (cfr. M. Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto. Temi e strutture in Morto ai paesi*, cit., p. 154).

¹¹⁸ DM, p. 10.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ DM, p. 25.

¹²¹ DM, p. 41.

ventus urens che allude al mito persefonico¹²²), velando i cipressi e le mura e interponendo uno schermo tra i due innamorati.

Le modalità con cui la sera si presenta in DM sono espresse da similitudini, metafore condensate in analogie, aggettivi. Le comparazioni introdotte dal «come» rendono esplicito il movimento con cui la sera invade il cielo usurpando lo spazio alla luce («cresce come un'edera»¹²³) o la tristezza di Miriam di cui s'intride l'ora nella «sera amara come un mallo»¹²⁴. Tra le metafore «sera di fumo»¹²⁵ mette in evidenza l'inconsistenza e l'inevitabile dissolversi del tempo e della relazione affettiva; l'«impalpabile ombra azzurra»¹²⁶, se nell'azzurro fa intravedere una nota di colore, nell'ombra prolunga il fumo rendendo evanescente la durata. Negli epiteti «amara», «tebana»¹²⁷, «fiorentina»¹²⁸, «piumata»¹²⁹ e «bellissima»¹³⁰ (che ripetono una varietà fenomenologica a uso e consumo dell'autore) si registra al contempo il ricorso a un linguaggio cifrato («tebana»), a uno stato d'animo particolare («amara»), a notazioni descrittive che vanno dal generico e scontato («bellissima») al dettaglio ricercato (effetto lunare ottenuto con «piumata»¹³¹). Si determina da un lato una sera parziale e strettamente autobiografica, dall'altro una sera indeterminata. Se si confrontano queste qualificazioni con quelle di FdB, la «pasta vitrea di una sera» trova corrispondenza nel «vetro / della sera», la «sera amara come un mallo»¹³² acuisce il sapore aspro in «sera di fiele»; la «sera bellissima» estende il superlativo a quella «dolcissima di fulmini» di *Assenza* (v. 3) o «lunghissima» di *Giro di vite* (v. 10), con lo stesso andamento a pendolo.

Passando al piano del predicato spicca il processo attivo; anche quando il senso farebbe presupporre la diatesi passiva, si trova infatti una relativa: la sera «che ella credette un sacrificio» (in luogo di 'sera creduta un sacrificio') sposta l'accento dal soggetto all'oggetto, di modo che le redini del credo passano in mano alla donna. Il verbo non esprime azioni pertinenti al fenomeno temporale ma tipiche della referenza umana, con effetto di antropomorfizzazione e straniamento: la sera «paventa» («la nave di rame»¹³³), «cresce», «suscita[...] delirii»¹³⁴. Solo in un caso il predicato nominale indica un modo d'essere: «la sera è bellissima».

In SB il vespro è lo scenario ideale per le rievocazioni d'immagini familiari o figure incontrate nell'infanzia-adolescenza, oppure è il tempo dell'assenza in cui la morte fa la sua prima comparsa; in una occorrenza è scala da percorrere per

¹²² Cfr. R. Donati, *Note per un commento al testo*, cit., p. 92, nota 180.

¹²³ DM, p. 4.

¹²⁴ DM, p. 15.

¹²⁵ DM, p. 14.

¹²⁶ DM, p. 55.

¹²⁷ DM, p. 31.

¹²⁸ DM, p. 10.

¹²⁹ DM, p. 31.

¹³⁰ DM, p. 48.

¹³¹ Si noti il tragitto poetico che la luna compie da «piuma di cielo» in *Ultimo quarto* di Ungaretti (v. 2, in *Sentimento del tempo*) a «sera piumata» in DM; mentre «velina» (v. 3, *Ultimo quarto*) sembra attrarre la «luna tanto fine» di AdS (p. 27).

¹³² Ma il «mallo» si recupera nel verso «il palpito nel mallo del turchese» (*Il ventaglio cinese*, v. 7).

¹³³ DM, p. 13.

¹³⁴ DM, p. 6.

imparare a nascere («Sera per sera, salendo sulle ginocchia del babbo, ho imparato a nascere»¹³⁵).

Le «finestre» o le «terrazze» spalancate a sera, dopo il lungo giorno, sono il trasparente schermo che fa affiorare il ricordo della madre; dal «balcone», al quale è appoggiato, il padre affida in eredità ai figli il suo desiderio di una «passeggiata calma per la sera»¹³⁶; dal «balcone di adolescente»¹³⁷, l'io narrante in convalescenza seguiva il dottore che a «prima sera»¹³⁸ saliva verso la sua casa; dalle «stanze aperte» si diffondeva nell'«ultima luce del giorno»¹³⁹ la musica dell'orfanotrofio; dalla «loggetta triangolare»¹⁴⁰ il protagonista osservava Maddalena confinata nel giardino d'aranci finché l'ombra non invadeva il muro; dal suo «balconcino» la giovinetta inviava baci al fidanzato nella «larga sera del sabato»¹⁴¹; dalle piccole «finestre murate»¹⁴² di San Vittore era possibile intravedere nella sera grigia uno sguardo di pietà rivolto ai carcerati. La panoramica dimostra la stretta connessione che «sera» ha con «balcone». L'elemento architettonico a metà tra interno ed esterno è in qualche modo connesso alla liminarietà della sera e allo spazio introspettivo che con essa si apre: *speculum* per eccellenza per contemplare la discesa delle ombre, è anche diaframma che separa dalla potenziale essenza-assenza della morte. Parafrasando un celebre detto, si potrebbe affermare che *s'assombrir est un peu mourir*; più esattamente, tra l'immagine della sera e quella della morte, sussiste un rapporto biunivoco, per cui l'una genera l'altra ed entrambe caricano di rinnovate valenze i campi semantici, con reciproco scambio.

I termini mnestici, deputati per natura a contenere l'ambito della *rêverie*, rispettano nella tripartizione la gradazione semantica: le immagini persistono solo se fissate a particolari ambienti o stati d'animo, il ricordo non riesce a sopravvivere nella precisione del contorno oltre un tempo immediato, la memoria trattiene come in sogno l'impronta della vita passata. L'alternante traiettoria elegiaca è segnalata dall'opzione di salita o discesa delle figure rievocate: il dottore «saliva calmo»¹⁴³, l'io narrante «risale» «verso le case di Anacapri»¹⁴⁴, gli orfani «scendevano»¹⁴⁵ per

¹³⁵ SB, p. 34. La locuzione temporale allude ad un tempo prenatale che non può essere ricordato dall'autore e che ha fatto parlare persino di platonismo «come possibilità di un ricongiungimento ad un modello di idea archetipica e indipendente dalla coscienza dell'individuo» (M. L. Vanorio, «Scrivere in versi»: *La sposa bambina di Alfonso Gatto*, in N. Merola e G. Rosa (a cura di), *Tipologia della narrazione breve*. Atti del convegno di studio «Il Vittoriale degli italiani», MOD, Gardone Riviera, 5-7 giugno 2003, Vecchiarelli, Roma 2004, p. 271). Macrí nota invece la corrispondenza tra morte e caduta, nascita e salita: alla «caduta corrisponde la salita [...] del neonato sulle gambe di babbo e mamma ad ascoltarli, la salita sulle ginocchia del babbo per imparare a nascere, l'emersione dal concubito dei genitori a smaltirlo e guardare le stelle, motivo frequente di pittura metafisica nei versi gattiani» (O. Macrí, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, cit., pp. 367-371).

¹³⁶ SB, p. 99.

¹³⁷ SB, p. 67.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ SB, p. 50.

¹⁴⁰ SB, p. 83.

¹⁴¹ SB, p. 216.

¹⁴² SB, p. 189.

¹⁴³ SB, p. 67.

¹⁴⁴ SB, p. 147.

¹⁴⁵ SB, p. 50.

la consueta passeggiata, la «sera è scesa senza un grido per la città»¹⁴⁶ o si «allontana rapida»¹⁴⁷.

La contemplazione della sera («Guardo la sera, supino»¹⁴⁸), intrisa della malinconia che inevitabilmente accompagna l'agonia della luce («sera attonita»¹⁴⁹, «cattivi presagi», «quel nulla che porta la sera»¹⁵⁰, «colori attoniti», «distacco perenne»¹⁵¹, «mesta lusinga»¹⁵², «ultima luce»¹⁵³), è seguita in diretta, quasi minuto per minuto, in *Lettera a Giulia*, ma ha due prologhi in *Paese di mare* e *Varietà*. In *Paese di mare* è l'ora speculare all'alba, quella in cui le tonalità dei luoghi decadono «in silenzi freddi»¹⁵⁴; in *Varietà* si fa strada attraverso il ricordo («Ricordo una sera attonita di crepuscolo») in una *mimesis* di secondo grado; in *Lettera a Giulia*, insieme all'avanzare dell'ombra, scandisce il progredire delle fasi del distacco. Dal confronto delle tre prose emerge una rete concettuale che abbraccia stupore, presentimento, congedo, ombra. L'area dello stupore è espressa dall'aggettivo «attonito» («una sera attonita di crepuscolo», «colori attoniti») e può elevarsi fino alla meraviglia del prodigio («come viene la sera è un miracolo»¹⁵⁵). Il presentimento, a distanza di una pagina, muta «dolci»¹⁵⁶ in «cattivi presagi», e rende le «figure che s'allontanano [...] presaghe del loro apparire nell'orizzonte così attento»¹⁵⁷. Collegato al presentimento si delinea il congedo, annunciato dalla «musica povera d'un varietà che dice [...] di partire»¹⁵⁸, iscritto nelle curve delle strade che sboccano nei vicoli ciechi dell'addio¹⁵⁹, ripetuto dai colori che si spengono «persuasi della loro lontananza e del loro addio»¹⁶⁰. L'ombra si confonde con la luce attraverso perifrasi che includono semantemi di estinzione: «verso la fine del giorno», «l'ora [che] tarda a morire»¹⁶¹, «[gli uomini] appaiono e spapiono come ombre», «esiliati nel crepuscolo»¹⁶².

Ma è nel fondersi con l'avvento della 'falciatrice muta' che la sera acquista inequivocabilmente il significato drammatico. Il lemma ricorre 3 volte nel *Bambino* e 4 nel *Piccolo ciclista*, in entrambi i luoghi unito alle parole-chiave in comune con

¹⁴⁶ SB, p. 157.

¹⁴⁷ SB, p. 212.

¹⁴⁸ SB, p. 299. L'aggettivo «supino» facilita in Gatto la contemplazione, specialmente quando implica un presagio di morte. «Supino» è ritratto Gerardo mentre dorme sull'erba, come se in quella posizione «riuscisse a contemplarsi già da lontano» (SB, p. 63); «supino e sereno» (SB, p. 141), in comunione con la città addormentata, vorrebbe vedersi l'io di *Immagine d'Italia*; «supino» giace l'io narrante in *Vento su Capri* mentre, seguendo la suggestione di una frase di Goethe, si dispone a «vedere nel sogno» (SB, p. 147); «supino» guarda calare la sera il personaggio che dice io in *Lettera a Giulia*.

¹⁴⁹ SB, p. 242.

¹⁵⁰ Le tre citazioni sono tratte da SB, p. 242.

¹⁵¹ Le due citazioni si leggono in SB, p. 299.

¹⁵² SB, p. 300.

¹⁵³ SB, p. 299.

¹⁵⁴ SB, p. 205.

¹⁵⁵ SB, p. 205.

¹⁵⁶ SB, p. 241.

¹⁵⁷ SB, p. 299.

¹⁵⁸ SB, p. 242.

¹⁵⁹ Cfr. SB, p. 205.

¹⁶⁰ SB, p. 299.

¹⁶¹ Le due citazioni sono in SB, p. 300.

¹⁶² Le due citazioni si leggono in SB, p. 299.

morte. I significanti che circoscrivono la sera e l'asse semantica del *thanatos* rivelano infatti il rapporto d'interscambio e di stretta corrispondenza tra i due nuclei concettuali. Delle quattro categorie che tramano l'idea del funebre, la componente temporale (sera-notte-alba) include «sera», quella spaziale (terra-zolle-prato-erba) interseca gli elementi dove si fa più sensibile la rivelazione delle ombre, l'area del materno (madre-luna) abbraccia le caratterizzazioni serali (accoglienza, tenerezza, culla, trasmissione/negazione di vita), la sfera dell'assenza (silenzio-vuoto-sonno-deserto) si ripete nel silenzio e nel sonno a cui predispongono le ore del vespro¹⁶³.

Nel *Bambino* «morte» ha 2 occorrenze¹⁶⁴, cui si aggiunge l'infinito sostantivato «morire»¹⁶⁵ (1), «aria» 2¹⁶⁶, «vento» 3¹⁶⁷, «terra» 5¹⁶⁸, «erba» 2¹⁶⁹, «luna» 1¹⁷⁰, «madre/mamma» 5¹⁷¹, «silenzio» 1¹⁷² e «sonno» 1¹⁷³; strettamente collegate a sera appaiono «aria» («l'aria a poco a poco porta la sera intorno al letto»¹⁷⁴) e «luna» (la «luna ariosa della prima sera lo ricorda»¹⁷⁵). I verbi registrano «morire» (4¹⁷⁶ ricorrenze di cui 2 nella forma «è morto»), «cadere» (1: «è caduta»¹⁷⁷), «dormire» (6: «dorme», «mi addormento», «si dorme», «s'era addormentato», «addormentata», «dormire»¹⁷⁸), «ricordare» (2: «Ricordiamo» e «ricorda»¹⁷⁹). Nel *Piccolo ciclista* «morte» ricorre 5 volte¹⁸⁰, «aria» 2¹⁸¹, «vento» 3¹⁸², «terra» 4¹⁸³ (1: «terrapieno»), «erba» 2¹⁸⁴, «campo» 4¹⁸⁵, «sonno» 1¹⁸⁶, «mamma» 2¹⁸⁷. Direttamente attinenti a sera risultano «erba» e «vento» congiunti nel periodo «trovò fresca [l'erba] e restò a

¹⁶³ Si ritrovano in MaP le parole chiave di SB deputate a tradurre il mito di Gerardo: «mani consuete al tempo della sera» (*Morto di primavera*, v. 2), dove «consuete» rivela l'affidarsi alla sera e quindi la 'familiarità' con la morte; «caduto nella vacanza / dell'erba di sera» (*Alba di luna*, vv. 1-2), che con «caduto» si ricollega all'insistita serie dei verbi *cedendi* nel significato di morire («*cadendo per scale*», «non volevi / *cadere per le scale nel tuo sonno*» in *Morto di primavera*, vv. 3, 12-13), con «erba» rievoca il trionfo terra-prato-zolle allusivo della sepoltura. In «prima che la sera cada» di *Morto ai paesi* (v. 4) «cadere» sottintende di nuovo «morire», equivalenza semantica resa esplicita nel verso precedente da «sarò morto» e ripetuta in «dove muore / nel suo grido fa sera» (vv. 7-8).

¹⁶⁴ SB, pp. 64 e 65.

¹⁶⁵ SB, p. 63.

¹⁶⁶ SB, pp. 61 e 64.

¹⁶⁷ SB, pp. 62 (2 occorrenze) e 65.

¹⁶⁸ SB, pp. 62, 63, 64 (2 occorrenze) e 65.

¹⁶⁹ SB, pp. 62 e 63.

¹⁷⁰ SB, p. 64.

¹⁷¹ SB, pp. 62, 63, 64 (2 occorrenze), 65.

¹⁷² SB, pp. 61, 62

¹⁷³ SB, p. 65.

¹⁷⁴ SB, p. 61.

¹⁷⁵ SB, p. 64.

¹⁷⁶ Rispettivamente SB, pp. 64, 65 e p. 61 (2 occorrenze).

¹⁷⁷ SB, p. 64.

¹⁷⁸ Nell'ordine SB, pp. 62; 62; 63; 63; 64;64.

¹⁷⁹ Rispettivamente SB, pp. 63, 64.

¹⁸⁰ SB, pp. 245, 246 (2 occorrenze), 249 e 250.

¹⁸¹ SB, pp. 246 e 248.

¹⁸² SB, pp. 245 e 247 (2 occorrenze).

¹⁸³ Rispettivamente SB, pp. 247, 248 e 249 e p. 245.

¹⁸⁴ SB, pp. 245 e 247.

¹⁸⁵ SB, pp. 245, 246, 247 e 249.

¹⁸⁶ SB, p. 248.

¹⁸⁷ SB, pp. 246 e 247.

vederla rabbrivita dal primo vento di sera»¹⁸⁸; «terra» e «campo» abbinati nella frase «la terra risuona debolmente, sbiadita su questo campo della sera»¹⁸⁹. Nel settore dei predicati compaiono «cadere» (2: «non cadere», «cade»¹⁹⁰), «dormire» (3: «si dorme» in due luoghi, «s'è addormentato»¹⁹¹), «ricordare» («Ricordò», «si ricorda», «ricorda»¹⁹²).

Nell'*incipit* del *Bambino* («Ora è morto, intorno alla casa s'è fatta sera»), l'avverbio di tempo e la preposizione spaziale fissano il cronotopo dell'evento: sera/casa. Svelato dall'attualizzatore «ora» e diffuso da «intorno», il crepuscolo ha stabilito il termine della vita di Gerardo e la fine dei giochi dei bambini, trasformandosi da segnale ciclico a indizio luttuoso. La locuzione temporale «a poco a poco» consente di assistere al graduale progredire dell'ombra che dall'esterno penetra all'interno, istituendo una semantica seconda allusiva al trapasso; correlazione ripetuta dalla preposizione invariata «intorno» che stringe in un unico nodo di significato l'avvolgente spirale di sera/morte. La gamma semantica dell'assenza pervade la piazzetta «dove i bambini non giocano più»¹⁹³; calamita i carri «deserti» che assorbono l'abbandono della dimora e la strada «silenziosa» che s'intona al raccoglimento dei familiari intorno al piccolo morto; attrae la «fronte vuota» della mamma e gli «zoccoli vuoti» dei cavalli che alludono al posto vuoto lasciato da Gerardo¹⁹⁴.

I quattro periodi iniziali del testo presentano un andamento di unità melodiche oscillanti da progressive a regressive. Pur nelle peculiarità stilistiche dei diversi moduli, l'immagine risulta ugualmente disposta in due momenti, facilmente distinguibili: il primo definisce l'evento o esplicita il soggetto («Ora è morto», «Restano i carri deserti», «Il bambino è morto», «La luce dura nel risalto della stanza col cielo»); il secondo, ampliato o ridotto in gruppi intermedi, nel caso della progressiva sviluppa l'attesa suscitata *ex abrupto* dalla prima unità, nella regressiva la racchiude in formule di sapore lirico o sentenzioso.

Ora è morto,⁴ / intorno alla casa s'è fatta sera,¹¹ / una piazzetta con il lume dove i bambini non giocano più¹⁹ / e rientrano man mano delusi alle proprie case¹⁶//.
Restano i carri deserti⁸ / cui tra poco si avvicineranno i vetturini:¹⁴ / la strada sarà silenziosa⁹ / con gli zoccoli vuoti dei cavalli sul selciato,¹⁵ / nella notte fonda e stellata⁹//

Il bambino è morto,⁶ / abbiamo spalancato la finestra sulla sua stanza dopo tanti giorni²² / e l'aria a poco a poco porta la sera intorno al letto, odore di campagna,²³ / ed una brezza sempre più trepida che muove la tenda¹⁷. / La luce dura nel risalto della stanza col cielo,¹⁶ / coi comignoli,⁵ / ed il morto ne è bianco,⁷ / passato all'ordine delle cose¹⁰//

¹⁸⁸ SB, p. 245.

¹⁸⁹ SB, p. 247.

¹⁹⁰ Rispettivamente SB, pp. 248 e 249.

¹⁹¹ Nell'ordine SB, pp. 246, 249 e 248.

¹⁹² Rispettivamente SB, pp. 245, 248 e 249.

¹⁹³ SB, p. 61.

¹⁹⁴ Cfr. M. Romolini, *La «memoria velata» di Alfonso Gatto. Temi e strutture in «Morto ai paesi»*, cit., pp. 149-154.

La frase incipitaria, di stampo progressivo, fissa l'immagine inconsueta (la morte del bambino) attraverso la lapidaria enunciazione, per passare a specificare i riflessi della morte in una serie di azioni che ripetono il motivo della fine nell'estinguersi del giorno e nel termine dei giochi. Aderisce alla crudezza e irreversibilità dell'evento la brevità dell'estensione melodica, resa grave dalla «o» chiusa di «Ora» e vibrante dall'allitterazione della «r». La trama sonora che reca ancora l'eco della «r» nella seconda unità, muta nel terzo gruppo la sostanza fonetica in liquide nasali e fricative, per ricomparire nell'ultimo membro in «rientrano» e «proprie».

La seconda struttura regressiva descrive la staticità del frangente immediato, destinata di lì a poco ad animarsi come testimoniano i dati di moto («si avvicineranno», «zoccoli vuoti sul selciato») per culminare nella clausola discendente della «notte fonda e stellata». Le sillabe dilatano il numero in corrispondenza del movimento; al silenzio («la strada sarà silenziosa») e all'idillio («nella notte fonda e stellata») corrispondono 9 sillabe, agli elementi dinamici quasi il doppio di unità sillabiche, rispettivamente 14 e 15 («cui tra poco si avvicineranno i vetturini» e «con gli zoccoli vuoti dei cavalli sul selciato»). Il terzo periodo, di tendenza progressiva, suona come *variatio* del primo («Il bambino è morto»): l'unità breve d'esordio svela il soggetto, taciuto in *incipit*, che viene così a occupare il posto del deittico temporale «Ora»; la seconda unità più estesa favorisce con la curva melodica esterna quella di interiore rielaborazione iconica. Il costruito seguente, ancora di carattere descrittivo, torna al modello regressivo, sottolineato dalla sentenza in *exit* con valore gnomico «passato all'ordine delle cose». In tutti questi casi si palesano le suggestioni di intonazione e melodia assunte dalla poesia per assecondare il rilievo delle immagini e il conseguente elevamento emotivo.

Anche per Billo (*Piccolo ciclista*), *alter ego* di Gerardo¹⁹⁵, la morte giunge di sera, al termine di una corsa in bicicletta. Le sfumature del binomio sera-morte includono almeno un significante per ognuna delle categorie implicate nel concetto di morte: l'«erba» trasmette nel brivido la premonizione, la «terra» addita la ricongiunzione con l'elemento d'origine, il «sonno» fittizio anticipa quello eterno, la «madre» pur nelle azioni della vita quotidiana tradisce l'*imago mortis*.

Nella *Strada di Brignano* la sera, dedicata alle visite al cimitero, raffigura un momento successivo all'accadere della morte. L'evolversi del tempo e del lutto è sottolineato anche dalla *variatio* del verbo che dal passato prossimo del *Bambino* («È morto») si muta nel trapassato prossimo («era morto»¹⁹⁶). La trama lessicale è intessuta dai vocaboli concettuali che collegano «sera» (2 occ.¹⁹⁷) a «morte» (3¹⁹⁸): «erba»¹⁹⁹ (3), «vento» (2²⁰⁰), «terra» (2: 1 «terrapieno»²⁰¹), «aria» (3²⁰²), «campo»

¹⁹⁵ L'identificazione tra Billo e Gerardo è resa esplicita nel finale dal repentino passaggio dalla terza alla seconda persona: «Fosti un bambino ed altro nome era il tuo da questo» (SB, p. 249) che rivela la partecipazione emotiva dell'autore. Ma per un approfondimento del *transfert* Gerardo/Billo cfr. capitolo 7 *La caducità*, paragrafo 5. *La labilità come morte nella Sposa bambina*.

¹⁹⁶ SB, p. 77.

¹⁹⁷ SB, pp. 78 e 81.

¹⁹⁸ SB, pp. 80 (2 occorrenze) e 82.

¹⁹⁹ SB, p. 79 (2 occorrenze).

²⁰⁰ SB, pp. 80 e 81.

²⁰¹ Rispettivamente SB, pp. 78 e 77.

(3²⁰³), «silenzio» (4²⁰⁴), «ricordo» (2²⁰⁵), assente «madre/mamma» (individuabile però nella precisazione «a casa»). In stretto rapporto con «sera» appare «terra» nella frase «sera che trovava odorosa la terra»²⁰⁶, così come i *verba moriendi* rappresentati da «dormire» («dormissi»²⁰⁷) e «morire» («era morto»). A un apparente intento descrittivo si accompagna l'oltranza metaforica del progressivo distacco da Gerardo («Ero ansioso di giungere alla città, di popolarmi da solo nelle sue vie, in balia della sera che presto, allo spiovere, si sarebbe curvata limpidamente sui monti»²⁰⁸): per cui la sera è insieme referenza di solitudine e desiderio di fondersi con la folla, elegia del dolore e prospettiva di superamento. L'ambivalenza emotiva è riassunta nell'ossimoro «popolarmi da solo» e declinata nella figura antitetica che si scava tra la solitudine delle case illuminate e l'affollamento della città²⁰⁹.

Addentrandosi nella grammatica, appare dominante per qualificare il sostantivo di riferimento l'uso della particella «di» che collega sera a stagioni, mesi, giorni con un complemento di specificazione («sera d'estate» 5 occ.²¹⁰, «sera d'inverno» 1²¹¹, «sera d'ottobre» 1 occ.²¹², «sera del sabato» 1 occ.²¹³ con *variatio* «di sabato sera»²¹⁴), di qualità («sera di festa»²¹⁵, «sera della periferia operaia»²¹⁶), o con un'espansione mista tra specificazione/denominazione («sera di Venere»²¹⁷). Sfalsando i piani semantici tra il termine determinato («sera») e quello determinante, si crea una lieve *suspense* nella struttura progressiva che fa risaltare il significante subordinato in maniera marcata rispetto all'analogia resa aggettivale, prescelta invece per «sera provinciale»²¹⁸ e «sere comuni»²¹⁹. La precisazione restringe l'alone semantico di «sera» e in tal modo è la stagione²²⁰, la particolare valenza di un giorno settimanale o di festa, l'impronta di una classe sociale o lo stigma dell'ambientazione a qualificarne la fisionomia. Se cade di sabato reca con sé «una povera idea di gloria»²²¹, osservata in periferia è «ancora nuda, e fiorita d'alberi»²²²,

²⁰² SB, pp. 77, 79 e 81.

²⁰³ SB, pp. 79, 80 e 81.

²⁰⁴ SB, pp. 78, 79 (2 occorrenze) e 81.

²⁰⁵ SB, pp. 77 e 78.

²⁰⁶ SB, p. 78.

²⁰⁷ SB, p. 81.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Per una lettura in chiave psicoanalitica, in cui si evidenziano i sintomi della malinconia cfr. A. Pietropaoli, *Le strutture della poesia. Saggi su Campana, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Quasimodo, Gatto*, cit., pp. 131-133 e 137-139; per un'identità di contenuto tra il racconto e le stagioni di *Isola e Morto ai paesi* cfr. S. Romagnoli, *Poesia della memoria nella prosa di Alfonso Gatto*, cit., p. 99-106 e S. Giovannuzzi, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa*, cit., pp. 96-97.

²¹⁰ SB, pp. 11 (2 occorrenze), 14, 67 e 90.

²¹¹ SB, p. 287.

²¹² SB, p. 189.

²¹³ SB, p. 217.

²¹⁴ SB, p. 190.

²¹⁵ SB, p. 26.

²¹⁶ SB, p. 57.

²¹⁷ SB, p. 160.

²¹⁸ SB, p. 218.

²¹⁹ SB, p. 229.

²²⁰ In un caso la stagione è evocata dalla circonlocuzione «ultime sere all'aperto» che alludono al mese di settembre, esplicitato poco sopra nei «giorni smemorati di settembre» (SB, p. 26).

²²¹ SB, p. 217.

in estate apporta sollievo e odore di erbe²²³. La varietà fenomenica è affidata in prevalenza agli epiteti raggruppabili per luce e colore («limpida»²²⁴, «lucida»²²⁵, «stinta nel grigio»²²⁶, «rossa»²²⁷, «cald[a] e rose[a]»²²⁸), per estensione nello spazio e nel tempo («lunga»²²⁹, «larga», «tarda»²³⁰), per stati affettivi o di genere attinti dalla sfera umana («vuota»,²³¹ «fragile»²³², «attonita»²³³, «stracca»²³⁴, «mascolina»²³⁵, «sere consumate»²³⁶ e «felici di nulla»²³⁷). In un caso al predicato è consegnata la funzione definitoria che esprime il vissuto dell'autore: «la sera è un miracolo».

Soglie a metà tra sera e notte, tramonto vespro²³⁸ e crepuscolo sono rispettivamente collegati a una referenza dominante: il fuoco o l'indeterminato che sfuma nell'effimero²³⁹.

L'elemento igneo attrae in GS i riferimenti linguistici del tramonto: «fiamma serale»²⁴⁰, «l'albero fiammeggiava»²⁴¹, «il velo bruno dell'aria incendiarsi»²⁴²; ma la predilezione per l'area nozionale del fuoco non si limita all'evento astronomico facendo gravitare intorno a sé tutte le immagini di GS connesse alle modulazioni

²²² SB, p. 57.

²²³ Odori, suoni e colori sono i *senhal* che accompagnano la sera: l'odore di erbe e in particolare «dell'erba cedrina» (SB, p. 25), il «fumo lieve delle case» (*ibid.*) che porta «un odore buono di sera» (SB, p. 50), «un odore risollevato di pianura» (SB, p. 165), «un odore di violette e di pioggia» (*ibid.*), «un odore di sera vuota» costituiscono la tastiera aromatica; «la musica solare d'una tromba» (SB, p. 49) che risuona dalle stanze dell'orfanotrofio, il «rumore di famiglie serali sparse davanti alla cena» (SB, p. 165), «un piccolo canto di donne» (SB, p. 205), «la fanfara d'un circo straniero» (SB, p. 218), le parole di Giulia sono gli sfondi acustici; la «sera rossa del nostro vento», il «verde umidore della sera», la «sera stinta nel grigio dei piovaschi», le «sere quasi calde e rosee» le sfumature di cui l'ora si tinge.

²²⁴ SB, p. 151.

²²⁵ SB, p. 299.

²²⁶ SB, p. 152.

²²⁷ SB, p. 59.

²²⁸ SB, p. 285.

²²⁹ SB, p. 67.

²³⁰ SB, p. 196.

²³¹ SB, p. 212.

²³² SB, p. 213.

²³³ SB, p. 242.

²³⁴ SB, p. 218.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ SB, p. 281.

²³⁷ SB, p. 287.

²³⁸ «Vespro» registra 3 occorrenze: in AdS è metaforizzato nei «lini consunti» (p. 16) che anticipano e riprendono i «veli» della sera e dell'alba; in SB accompagna la strada che sale ai colli e fiancheggia l'aia dove le famiglie si radunano al lume di luna; la pace del «vespero grandioso» (p. 234) ispira calma e riposo ai bambini.

²³⁹ È per questo che il tramonto sarà affrontato anche nel capitolo 4 dedicato ai quattro elementi empodoclei, il crepuscolo nel settimo intitolato alla caducità.

²⁴⁰ AdS, p. 16.

²⁴¹ AdS, p. 8. La proposizione temporale «quando l'albero fiammeggiava al tramonto» ricalca anche nella costruzione il verso pascoliano «Quando brillava il vespero vermiglio» (*Fides*, in *Myricae*). Si noti lo stesso avverbio temporale in *incipit*, l'imperfetto narrativo dei predicati, il sintagma «vespero vermiglio» riassunto nel sostantivo «tramonto», ma alla base della metafora «fiamma serale».

²⁴² AdS, p. 17.

della luce. Il tramonto si moltiplica e frantuma in «falò»²⁴³, «fiaccole»²⁴⁴, «favill[e]», «incendio»²⁴⁵, «muto splendore»²⁴⁶, «seno di fuoco orizzontale»²⁴⁷, «forte barbaglio»²⁴⁸, «ardore»²⁴⁹, «abbaglio continuo»²⁵⁰, «accecato e lento barbaglio»²⁵¹, «bagliore lontano»²⁵².

Quando non compare la fiamma, è la porpora a fornire il substrato iconico alle metafore del tramonto. In DM prevalgono infatti i dati visivi e tattili ispirati al colore a alla morbidezza del tessuto: «ora purpurea», «purpurei bioccoli», «ombre e [...] gesti violacei»²⁵³, «luce violetta»²⁵⁴; solo nella sinestesia «schianto purpureo»²⁵⁵ emerge l'elemento acustico.

L'oro e la luce sono invece alla base della raffigurazione di un tramonto «così puro»²⁵⁶, di «una rassegnata mestizia d'oro e di tramonto»²⁵⁷ e di uno «sfacelo d[i] luce»²⁵⁸ in SB. In particolare, nella raccolta di Gatto il termine riveste in prevalenza significato metaforico e per questa via s'imbatte nella sfera del caduco: le stagioni sono investite dal declino («Tramonto dell'estate»²⁵⁹, «Ora tramonta [...] la stagione»²⁶⁰, l'«estate tramonta»²⁶¹), la storia è affidata a una memoria che decade («È tramontata ogni storia»²⁶²), il tempo è «povera cosa, un bisbiglio di vite che appaiono»²⁶³ e scompaiono «in quel lungo tramonto del tempo»²⁶⁴, l'estinguersi del mondo è abbracciato nella sua «avventurosa tristezza» («il mondo tramontava»²⁶⁵).

Il crepuscolo si avvale di una semantica complessa che nel valore di presagio incrocia l'alba, in quello di effimero la categoria della caducità e con essa la morte. Nella sezione lirica di GS è definito per attenuazione: di durata e persistenza («tremite dell'ora»²⁶⁶ e «ora [che] dilegua»²⁶⁷), di echi e risonanze («fioca ora»²⁶⁸),

²⁴³ *Eclisse* (GS), v. 6.

²⁴⁴ AdS, p. 4.

²⁴⁵ Le due citazioni si leggono in AdS, p. 29.

²⁴⁶ AdS, p. 32.

²⁴⁷ AdS, p. 16.

²⁴⁸ AdS, p. 12.

²⁴⁹ AdS, p. 29.

²⁵⁰ AdS, p. 22.

²⁵¹ AdS, p. 28.

²⁵² AdS, p. 18.

²⁵³ DM, p. 28.

²⁵⁴ DM, p. 57.

²⁵⁵ DM, p. 36.

²⁵⁶ SB, p. 139.

²⁵⁷ La «rassegnata mestizia d'oro e di tramonto» (SB, p. 272) si ripete con la *variatio* «d'incantata / mestizia e d'oro il suo tramonto» in *Largo di sera* (vv. 10-11), dove il passaggio da «rassegnata» a «incantata» predispone alla *rêverie*.

²⁵⁸ SB, p. 306.

²⁵⁹ SB, p. 209.

²⁶⁰ SB, p. 211.

²⁶¹ SB, p. 212.

²⁶² SB, p. 302.

²⁶³ SB, p. 161.

²⁶⁴ SB, p. 80.

²⁶⁵ SB, p. 99.

²⁶⁶ *Eclisse* (GS), v. 22.

²⁶⁷ *Reliquie del giorno* (GS), v. 17.

²⁶⁸ *Eclisse* (GS), v. 27.

di luce («smorte luci», «giorno [che] sfuma»²⁶⁹); una volta è connotato dalla totale assenza di suoni e voci («muta ora dei pascoli»²⁷⁰). Nella prosa si trovano forme fraseologiche che ne descrivono il lento progredire: «di fronte al buio che s'avvicina»²⁷¹, «quanto sulla terra va ad imbrunire»²⁷², «il più deciso avventurarsi dell'ombra». Le formule sfumanti o perifrastiche hanno in comune un fondamentale tratto lessicale: il moto senza fratture che conduce gradualmente dalla luce al buio.

Anche in BaE²⁷³ e in DM²⁷⁴ il crepuscolo è un momento in divenire. Avanza in *Stasi* avvolto dalla «tenebra ancora immatura» o si rivela nel «cupo affanno» che rende «assorte» le querce²⁷⁵ e nella tinta «bruna» che vela la città²⁷⁶; in DM è colto nell'ora che di lì a poco «scolorirà sui palmeti»²⁷⁷ e nelle «prime ombre serali»²⁷⁸ che assorbono la febbre di Miriam.

In SB è definito tramite un'aggettivazione in apparenza aderente all'esperienza sensibile («felice», «lontano», «strano», «lunare»), ma a ben guardare non speculare al reale. Il «felice crepuscolo delle rondini»²⁷⁹ con il complemento di specificazione delimita il valore aggettivale riferendolo alle rondini; il «crepuscolo lontano»²⁸⁰, introdotto da «come», circoscrive la portata entro lo spazio della similitudine; lo «strano» risalta in «questo strano crepuscolo odoroso di sgelo»²⁸¹ che rende eccezionale la durata della luce; il «lunare» del sintagma «crepuscolo lunare»²⁸² crea un effetto di depistaggio facendo pensare alla sera, mentre si riferisce all'alba. Attratto nell'orbita dell'effimero, e quindi di nuovo con valore traslato, il crepuscolo sconfinava con l'esilio connotando come «esiliati» gli uomini al punto da dubitare persino della loro presenza nel mondo, o con opzione rovesciata, esalta nel giorno che muore l'amore per la vita dei poveri²⁸³.

3. La notte

La costellazione di immagini che risalta in poesia per la sera non si presenta con uguali linee di coerenza iconico-linguistica per la notte, poiché in ogni raccolta assume caratteri propri. Si può al più individuare nello stesso autore una zona di continuità tra registro poetico e prosastico dove persistono alcuni contorni semantico-concettuali: per Parronchi la persistenza della luce e del chiarore che si riassume nell'estetica del presentimento, per Luzi la figura della donna come

²⁶⁹ *Transito* (GS), v. 20.

²⁷⁰ *Ivi*, v. 2.

²⁷¹ AdS, p. 8.

²⁷² AdS, p. 15.

²⁷³ In AN il crepuscolo è l'«ora [che] langue sui colli» (*Cimitero delle fanciulle*, v. 29).

²⁷⁴ In FdB il crepuscolo è celato nella «luce peritura» (*Sulle cale gelate di piazza Mentana*, v. 6).

²⁷⁵ BaE, p. 51.

²⁷⁶ Cfr. BaE, p. 15.

²⁷⁷ DM, p. 9.

²⁷⁸ DM, p. 33.

²⁷⁹ SB, p. 50.

²⁸⁰ SB, p. 124.

²⁸¹ SB, p. 144.

²⁸² SB, p. 168.

²⁸³ Cfr. SB, p. 299.

rivelazione dell'evento/avvento notturno, per Bigongiari il senso di febbre e tempesta che tormenta le notti bianche, per Gatto la doppia istanza idillica e funebre.

Coesistono infatti nel tempo opposto al giorno riflessi di travaglio e turbamento, processi di erosione/evasione dal quotidiano (*divertissement*, trasgressione e avventura), interfacce metaforiche (prodigio e morte). La prima accezione è evidente soprattutto in Luzi e Bigongiari, la seconda in Gatto e in Bigongiari, l'ultima in Parronchi, Luzi e Gatto.

In AdS l'arco della notte è seguito nel suo avanzare attraverso le variazioni della luce: «colore [...] scomparso del sole»²⁸⁴, «gremito pianto dei lumi»²⁸⁵, «notte fatua e stellata»²⁸⁶, «cometa che aveva indorata la notte»²⁸⁷, «luce profonda e notturna»²⁸⁸, «foci candide»²⁸⁹. L'esito rischiarante risulta smorzato però dalla gamma di sostantivi e attributi attinti dall'ordine linguistico del funereo e del caduco: «pianto», «scomparso», «consunti», «fatua», «opaca» trasmettono infatti il logoramento («scomparso», «consunti»), la perdita («pianto», «fatua»), l'intransitività («opaca»). Gli aggettivi – in coppia («fatua e stellata»), in una sorta di *tricolon* («profonda e notturna, parente delle stelle») o isolati («leggera») – sono essenzialmente finalizzati all'esigenza visualizzante. Solo «fatua» suona dissonante nel rifarsi al piano psicologico che viola il paradigma descrittivo e si riallaccia all'effimero e al senso d'ingannevole incanto. Nella notte «si fanno più vive le voci delle fontane»²⁹⁰, il bosco «si colma di [...] lemuri bianchi e informi»²⁹¹, i rami si ritraggono con fare «damascato e cerimonioso»²⁹², la luna si trasforma in «valle abbastanza vasta e boscosa per una corsa notturna»²⁹³: tutta la selva assume i connotati della foresta incantata, fatalmente destinati a dissolversi con l'alba²⁹⁴. Anche la cometa, che insieme agli astri rischiarà il cielo, assolve alla funzione di prodigio del notturno, ma la portata di evento straordinario si rivela di nuovo caduca perché si esaurisce rapidamente tornando indecifrata nell'opaco del mondo.

Nelle liriche si tramanda la consegna della luce dalla sera alla notte e dalla notte all'alba. Il «margine / dell'ombra»²⁹⁵, la «pallida sera»²⁹⁶, l'«aria illividita», «i notturni falò»²⁹⁷, il «leggero / alone» della luna in seguito «incandescente»²⁹⁸, il «fiotto roseo di luce»²⁹⁹, il «roseo corno»³⁰⁰, il «pavido biancore»³⁰¹, fino al

²⁸⁴ AdS, p. 11.

²⁸⁵ AdS, p. 8.

²⁸⁶ AdS, p. 11.

²⁸⁷ AdS, p. 29.

²⁸⁸ AdS, p. 7.

²⁸⁹ AdS, p. 16.

²⁹⁰ AdS, p. 23.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² AdS, p. 22.

²⁹³ AdS, p. 16.

²⁹⁴ Cfr. capitolo 2 *Luna, stelle, comete*, paragrafo 2. *La luna*.

²⁹⁵ *Eclisse* (GS), vv. 3-4.

²⁹⁶ *Distanza* (GS), v. 10.

²⁹⁷ *Eclisse* (GS), vv. 5 e 6.

²⁹⁸ *Distanza* (GS), vv. 21-22 e 26.

²⁹⁹ *Eclisse* (GS), v. 19.

³⁰⁰ *Ragazza pensile* (GS), v. 5.

³⁰¹ *Eclisse* (GS), v. 33.

profilarsi della «forbice d'oro»³⁰² dell'aurora descrivono il progredire del chiaroscuro³⁰³.

L'accezione di travaglio e inquietudine, pur di minore rilevanza, affiora dalle «fragili cadute del [...] riposo»³⁰⁴ che discordano con il ritmo notturno e con la fatica richiesta per superare le «tempeste»³⁰⁵ tipiche della *nox* faticosa di Luzi; se ne coglie un riflesso nella «notte turbata» di *Veglia in Arcetri* (v. 10), nell'«ansia notturna» di *Un'adolescente* (v. 5), nella «notturna / ansietà dei giardini» di *Reliquie del giorno* (v. 8) e nei «veleni della notte» di *Pietre e musica* (v. 12); ma «veleni» richiama la sfera del sortilegio e quindi collabora all'intersezione tra mistificazione e inquietudine.

Con Luzi la notte diviene referenza metaforica dalla natura equivoca. È un tempo che si specifica tramite i sintagmi a cui è collegata dalla preposizione «di»: la «notte dei miei occhi»³⁰⁶ si congiunge alla cecità simbolica, l'«ostinata notte dei corpi»³⁰⁷ all'obnubilamento dei sensi, l'«alta notte di primavera»³⁰⁸ al precipitato affettivo condensato in un volto di donna e ripetuto nel profilo su cui s'«incide la luce di questo avvento notturno»³⁰⁹. C'è dunque un'ambivalenza di fondo tra i termini che connotano la notte, di segno ugualmente positivo e negativo; ma anche all'interno di questi ultimi si ripete lo stesso sdoppiamento. Se per «ostinata notte dei corpi» non s'intravedono spiragli di rasserenamento poiché nel breve giro della frase compare «morte», la «notte dei miei occhi» equivale sì al destino, ma non necessariamente a un destino in caduta. Nella *noche obscura* può baluginare infatti una scintilla di natura metafisica: la conoscenza per ardore rivelatrice di sensi non altrimenti accessibili, positiva quindi nell'approdo ma lacerante e travagliata nel percorso. Il senso di tormento è reso in particolare dagli attributi che ne fanno un momento di lotta: «ostinata», «faticosa»³¹⁰, «invano combattuta»³¹¹, «fortunosa»³¹². Entro lo spazio del «fortunoso» avanza la mancanza di speranza che, da una meta prossima come il domani («non aspettavamo un domani»³¹³), si estende a ogni *realia*, così che tutto appare «inutilmente confidato dalla morte»³¹⁴. In un solo caso la struttura sintattica («vigilia faticosa della notte»³¹⁵) inverte il rapporto tra termine reggente e subordinato, facendo della notte il complemento di specificazione che consente l'intercambiabilità con «vigilia». Nel significato etimologico di veglia,

³⁰² *Distanza* (GS), v. 29.

³⁰³ Ma per il concetto di «immagine umbrata» e per i valori del notturno in Parronchi si veda A. Dolfi, *La città e la notte. L'immagine umbrata e le forme della luce*, in *Per Alessandro Parronchi (1914-2007)*. Atti della giornata di studio – Siena, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, 3 marzo 2010, Cadmo, Fiesole 2012, pp. 7-19.

³⁰⁴ AdS, p. 20.

³⁰⁵ Cfr. AdS, p. 24.

³⁰⁶ BaE, p. 12.

³⁰⁷ BaE, p. 20.

³⁰⁸ BaE, p. 21.

³⁰⁹ BaE, p. 24.

³¹⁰ BaE, p. 31.

³¹¹ BaE, p. 49.

³¹² BaE, p. 52.

³¹³ BaE, p. 16.

³¹⁴ BaE, p. 20.

³¹⁵ BaE, p. 24.

«vigilia» implica il preludio a un cambiamento, una svolta, un addio: si manifesta dunque aperta a uno sbocco di duplice valenza; «faticosa» allontana il *cronos* dall'alone di sereno rifugio e lascia emergere pena e travaglio. Anche le «imposte» riflettono ambiguità: chiuse impediscono l'accesso all'esterno, aperte consentono di vedere il sorgere del giorno e quindi a livello metaforico l'annuncio della sorte.

L'ambivalenza si alleggerisce nel *divertissement* con la scena dell'«etera», ma si conferma il contrasto nelle immagini in successione della Vergine racchiusa nel tabernacolo e della cortigiana che si allontana in carrozza. La sua apparizione «bianca e velenosa»³¹⁶ è appena un flash, prolungato dall'attesa e accompagnato con lo sguardo dal gruppo di giovani che sostano sulla strada, sufficiente a declinare il *leitmotiv* trasgressivo della notte³¹⁷.

Anche nel prodigio – mostro o miracolo – si protrae la possibilità di risvolti ambivalenti: la cometa che la madre addita al figlio al di sopra della plaga luminosa del mare («Là» – disse –³¹⁸) può indicare la via ma non esplicita dove questa conduca. La comparsa della cometa non è il solo segnale del fato; anche lo stridere sui cardini della porta si rivela indizio per afferrare una potenziale essenza nascosta; tuttavia la traccia rimane ugualmente inesplorata perché non conduce ad accertare chi ha bussato: «Gli anni poi si sono succeduti, nessuno è entrato allora e mai più»³¹⁹.

Pochi autori come Bigongiari costellano la loro pagina descrittiva di deittici dimostrativi. L'uso dello stesso aggettivo («quella sera»), già incontrato in Parronchi dove fissava il termine *a quo*, obbedisce ora a intenti diversi: prestare alle determinazioni una parvenza di realtà («In quelle notti»³²⁰, «di quelle notti ladre», «di quella notte»³²¹, «l'opale di quella notte»³²², «Quella notte confitta»³²³). La coazione anti-narrativa non consente però di collegare a un particolare concreto il dimostrativo che finisce per essere trasparente solo per l'autore, mentre per il lettore resta una traccia uditiva, un *refrain* fonico-semantic. Anche quando la notte è preceduta dalla marca funzionale «nella», predomina l'intransitività della connotazione, indeterminata tanto nel generico «nella notte» (2 occ.³²⁴) quanto nella ricercatezza dei dettagli che non giungono a puntualizzarla. Si tratti di sfumature desuete come nel caso dei limoni che «smagliano»³²⁵ o di atmosfere tendenti all'esotico come in «un'orgia di gong»³²⁶, la resa stilistica permane simbolica, lontana dall'opzione realistica.

L'ambito del travaglio e dell'inquietudine è associato sul piano naturalistico alla tempesta, su quello psicologico alla febbre di Miriam che assimila la «notte agitata e

³¹⁶ BaE, p. 45.

³¹⁷ Per un'interpretazione della sequenza come crocevia tra dati realistici e «ansia metafisica» cfr. S. Giovannuzzi, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa*, cit., p. 86, nota 84.

³¹⁸ BaE, p. 51.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ DM, p. 3.

³²¹ Le due citazioni si trovano in DM, p. 5.

³²² DM, p. 15.

³²³ DM, p. 14.

³²⁴ DM, pp. 7 e 14.

³²⁵ Cfr. DM, p. 14.

³²⁶ DM, p. 13.

[...] inferma»³²⁷. Il deflagrare dei fulmini, il rullo delle barche cozzanti, la marea che s'innalza, la luce di zolfo che si propaga dal vaso di limoni trasmettono *pathos*, mentre la dimensione distensiva proviene dallo «scoppietto di una chitarra»³²⁸, dai riflessi aranciati del tramonto che ancora persistono o dai balli che si protraggono per tutta la notte.

Dal confronto con FdB emerge la consonanza figurativa e lessicale: «la vicenda delle notti»³²⁹ si specifica nel più colloquiale «parapiglia / di troppe notti»³³⁰ incrementando il senso di agitazione; «l'opale di quella notte» si generalizza e impreziosisce nelle «gemme notturne»³³¹; le «tenebre della notte»³³² assumono la veste lirica di «notti illuni»³³³; l'«ombra della notte»³³⁴ è resa ancora più impalpabile e sfuggente da «vana notte»³³⁵ (che richiama «fatua» di GS); il vocativo «o notturna»³³⁶ si precisa in «tu sposa / notturna»³³⁷ palesando la dimensione persefonica della donna³³⁸; il prolungarsi del tramonto si rende manifesto nella «loggia vermiglia»³³⁹ e nei bagliori notturni. Anche i predicati suggeriscono una corrispondenza: la notte che si incrina per effetto della luna³⁴⁰ trova un'eco nell'«ogiva [che] trapunge d'uno splendido / rame la notte»³⁴¹; la «notte del mio paese»³⁴² avvolge le origini di Silvana, «verso la notte» va la fanciulla che l'io narrante vede scomparire³⁴³ e nella notte si perde la protagonista di FdB («*Ella andava verso la notte*»³⁴⁴).

I notturni di SB si presentano con i connotati dell'idillio, riassunti nella dolcezza («l'aria della notte era dolce»³⁴⁵, «dolce piovere della notte»³⁴⁶, «queste dolci notti di settembre»³⁴⁷) e nel riposo³⁴⁸ («la notte aveva pace»³⁴⁹, «notte tranquilla»³⁵⁰, «il

³²⁷ DM, p. 18.

³²⁸ DM, p. 14.

³²⁹ DM, p. 22.

³³⁰ *Giunchiglia* (FdB), vv. 10-11.

³³¹ *Linea selvaggia* (FdB), v. 6.

³³² DM, p. 33.

³³³ *Alla sua donna* (FdB), v. 2.

³³⁴ DM, p. 47.

³³⁵ *Una mischia la tua serata d'ombra* (FdB), v. 8.

³³⁶ DM, p. 33.

³³⁷ *Eco in un'eco* (FdB), vv. 5-6.

³³⁸ Per una puntuale disamina dell'aspetto persefonico della donna cfr. capitolo 6.

³³⁹ *Linea selvaggia* (FdB), v. 4.

³⁴⁰ Cfr. DM, p. 4.

³⁴¹ *La nostra notte* (FdB), vv. 23-24.

³⁴² DM, p. 3.

³⁴³ Cfr. DM, p. 30.

³⁴⁴ Corsivo dell'autore.

³⁴⁵ SB, p. 57.

³⁴⁶ SB, p. 154.

³⁴⁷ SB, p. 163.

³⁴⁸ Il significato di quiete e riposo torna in MaP: la notte «s'inserena» (*Largo di sera*, v. 20), «[è] redenta all'ordine» (*Notte*, v. 16) o «sfiora il suo riposo» (*Novilunio*, v.13), il «respiro [la] fa placida» (*Prato*, v. 9). Un doppio movimento di salita e discesa l'accompagna: la «notte bianca sale» per illuminare il «desco fragrante dei marinai» (*Marina d'agrumi*, vv. 13-14) o «il limpido canto / dei prigionieri stormiti di luna» (*Cielo*, vv. 1-2), la notte di luna «scende al pigro sonno» (*Ricordo dell'aria*, v. 9) o si perde con i treni «che curvano» (*Periferia*, v. 10).

³⁴⁹ SB, p. 13.

³⁵⁰ SB, p. 271.

sollievo che [...] mi coglie e mi calma avviandomi alla notte»³⁵¹, «notte [...] *sommessa*»³⁵², «sugli uomini scenderà la tregua della notte»³⁵³). La gamma semantica della dolcezza, includendo «buona» («Com'è buona la notte»³⁵⁴), «generosa» («notte generosa»³⁵⁵) e «tranquilla» («notte tranquilla»³⁵⁶), si arricchisce di una sfumatura etica che descrive al contempo la mitezza del clima e la predisposizione alla pausa del sonno. Nell'area lessicale del riposo, a termini desunti a contrasto dall'ambito militare («pace», «tregua»), si alternano referenti tipici del silenzio e della tranquillità («sollievo», «mi calma», «tranquilla», «sommessa»). Lo statuto modale della bellezza è affidato all'aggettivazione: si può trovare un solo attributo per qualificare l'aspetto predominante («stellata», «nitida»³⁵⁷), dittologie sinonimiche («fonda e stellata», «mite e deserta»³⁵⁸) per rappresentare la varietà; una diade interrotta dalla posticipazione di «notte» e dalla virgola («bella notte, infinita [...] così in pace»³⁵⁹) per evidenziare l'ultimo membro, rafforzato dal complemento di modo con cui forma un anomalo trinomio.

Ad assicurare l'idillio concorre il *topos* luna-notte che si ripete 14 volte. Gatto sembra infatti privilegiare situazioni miti e luminose: le notti buie sono davvero rare. La luna che spunta dalle case e le contempla dall'alto intravede una via di fuga attraverso i tetti; il plenilunio si adagia sulle «cassette» o risulta «leggero di case»³⁶⁰; nel novilunio, appiattendosi i rilievi, la luna stende le case³⁶¹. È pertanto un astro trasposto in uno spazio domestico che si avvale di aspetti opposti all'algida distanza con cui brilla nelle altre raccolte³⁶².

Ma l'affinità con le prose sorelle si manifesta nell'increspatura di destino segnalata dalla *Sposa bambina* e nel risvolto di avventura della *Polveriera*. Nel viaggio (sonno/sogno) che simula la notte («dormi amore andrai lontana con la notte»³⁶³) si compie il passaggio da bambina a donna della *Sposa*. L'alba la coglierà «Svelata nel bianco del letto»³⁶⁴, «senza velo e senza preghiera»³⁶⁵, privata dunque dell'alone romantico e quasi liturgico che fino allora l'aveva protetta. Nella notte della *Polveriera* matura la decisione del protagonista dodicenne di abbandonare la dimora paterna e nella notte Cirillo cade in mare, segnando una cesura tragica entro la trasgressione iniziata quasi per sfida o gioco³⁶⁶. L'eco della morte di Gerardo affiora nella precoce scomparsa di Cirillo e si prolunga in quella del bambino di

³⁵¹ SB, p. 190.

³⁵² SB, p. 271.

³⁵³ SB, p. 302.

³⁵⁴ SB, p. 69.

³⁵⁵ SB, p. 242.

³⁵⁶ SB, p. 271.

³⁵⁷ SB, p. 211.

³⁵⁸ SB, p. 205.

³⁵⁹ SB, p. 128.

³⁶⁰ Cfr. SB, pp. 211-212.

³⁶¹ Cfr. SB, p. 302.

³⁶² Ma per un approfondimento sul tema cfr. capitolo 2 *Luna, stelle, comete*, paragrafo 2. *La luna*.

³⁶³ SB, p. 12.

³⁶⁴ SB, p. 13.

³⁶⁵ SB, p. 15.

³⁶⁶ L'importanza di questa accezione come *limen* tra bene e male è accentuata dalla collocazione del racconto tra la prima e la seconda parte di SB, come per segnare il definitivo congedo da un'infanzia protetta dagli affetti e l'ingresso nell'inquietudine dell'adolescenza.

Anacapri. L'*incipit* del *Bambino* «[o]ra è morto» si ripropone infatti quasi invariato in «ora [...] il piccolo Cirillo era morto»³⁶⁷; mentre in *Vento su Capri* l'analogia è celata nell'avverbio «pure» («pure il bambino di Anacapri è morto verso la mezzanotte»³⁶⁸) che sottintende un'altra fine, quella appunto del fratello.

L'antitesi tra morte e bellezza si rinnova nella *Polveriera* e nel *Bambino*: lo «stellato intenso»³⁶⁹ e il «gran cielo stellato»³⁷⁰ richiamano la «notte fonda e stellata» della veglia a Gerardo. Il contrasto non coinvolge solo gli elementi naturali, ma si estende a persone e cose: dalla casa vicina a quella in lutto si propagano voci allegre e di lontano giunge il suono di un pianoforte. La doppia faccia della notte si palesa come *trait d'union* tra gli «avvenimenti antagonisti dell'esistenza»³⁷¹ per cui morire può apparire una festa: come nelle nascite «si vede la notte passare» e la casa è «allarmata e felice»³⁷².

4. L'alba

Un *topos* ricorrente nelle prose ermetiche³⁷³ è l'omissione dell'aurora inglobata nell'alba con un processo di fusione dei connotati. Le «rose dita» di omerica memoria sono così assorbite nel rosso e vermiglio³⁷⁴ di GS, nel «fiammeggiante» bagliore di una stella o nel rosato di DM.

Oltre che dal termine proprio (4 occorrenze in prosa, 1 con variante plurale in poesia), l'alba è evocata in GS da sinonimi ispirati al chiaroscuro: «albore» (1 in prosa³⁷⁵, 1 in poesia³⁷⁶), «bianca / polvere»³⁷⁷ e «pavido biancore»³⁷⁸. Se la trama cromatica comune ai tre casi è il candore della luce, l'effetto del suo avanzare timoroso e incerto è reso nell'ultima combinazione dall'accostamento di diversi ambiti nozionali. Convivono così nello stesso sintagma un aggettivo attinto dalla sfera delle emozioni e un sostantivo coloristico astratto.

L'asse lessicale dell'inizio del giorno ruota attorno a «velo», «soglie», «foci», «limiti»: al «velo» (e forme verbali corrispondenti «velarsi», «svelare») e alle «foci» è connesso il senso di proiezione («E già ho sentito i *veli* dell'alba aprirsi al passo vivaci»³⁷⁹; «solo d'albore si *vela* il taglio sereno dell'orizzonte»³⁸⁰; «affluire

³⁶⁷ SB, p. 128.

³⁶⁸ SB, p. 145.

³⁶⁹ SB, p. 128.

³⁷⁰ SB, p. 130.

³⁷¹ S. Romagnoli, *Poesia della memoria nella prosa di Alfonso Gatto*, cit., p. 110.

³⁷² SB, p. 63.

³⁷³ Nella sezione lirica di GS l'aurora compare in *Distanza* col suo «forbice d'oro tepido» (v. 29) a tagliare i ponti con la notte e a determinare la fine dell'incontro, brilla con il suo «gran viso» mentre subentra «rutile» all'alba vermiglia in *Concerto* (v. 48); in FdB «transita tra due colori» (*Alla sua donna*, v. 8), forse il «nero travolgente / delle [...] notti illuni» (vv. 1-2) e il celeste del «sembiante» (v. 3); in AN «disancora / ingeminata nel suo rosso corno» (*Bacca*, v. 23).

³⁷⁴ Si noti la corrispondenza tra «nel rosso dell'alba» (AdS, p. 23) e «nell'alba vermiglia» (*Concerto*, v. 37).

³⁷⁵ AdS, p. 9.

³⁷⁶ *Caducità* (GS), v. 6.

³⁷⁷ *Concerto* (GS), vv. 30-31.

³⁷⁸ *Eclisse* (GS), v. 33.

³⁷⁹ AdS, p. 17.

d'azzurro verso le *foci* candide che schiude senza fine la notte»³⁸¹, «ai *veli* tesi intorno alle tue notti»³⁸²); alle «soglie» e ai «limiti» quello di passaggio e confine («E il tuo destino / si chiude, amica, nelle stanze / alle *soglie* d'albore»³⁸³; «M'accade di tornare / ai *limiti* che l'albe trattenevano»³⁸⁴). Le accezioni di «velo» non rimandano soltanto al sipario che scherma il chiarore, ma contengono un'evidente traccia gnoseologica. Anche nella prima gradazione lessicale la velatura non è prerogativa esclusiva dell'alba, poiché torna a definire ugualmente l'oscurità della sera nella perifrasi «il velo bruno dell'aria». Si convalida in tal modo la 'gemellarità' tipologica tra crepuscolo serale e mattutino. Il significato cognitivo, che s'intravede in relazione all'ambito temporale, è reso esplicito dall'interrogativa «[m]a è questo il tempo che io tolga il *velo* che per ancora vi copre, e ch'io vi lasci corrompere?»³⁸⁵ e dalla successiva rettifica dei sentimenti «[a]nche per me quei *veli* si sono aperti su quanto finiva, e avevo creduto di amare»³⁸⁶. I verbi di movimento («aprirsi», «si sono aperti», «tolga», «copre») delineano un itinerario di conoscenza che per affermarsi deve dissolvere le cortine fuorvianti o lusinghevoli (false credenze o ingannevoli aspetti dei dati sensibili), a cui non è estraneo il mito della caverna platonica o il velo di Maya di Schopenhauer.

Al di fuori dell'abbinamento con alba, «limiti» segnala indifferentemente i margini metaforici della stanchezza e di un'oasi³⁸⁷ o quelli reali di un libro³⁸⁸. «Soglie» ha 2 occorrenze connesse a «donna», investita così della prospettiva di demarcazione tra ignoto e conosciuto, indefinito e distinto, mostrarsi e celarsi. Nella prima ricorrenza il movimento prefigurato si espande dalle «soglie indeterminate» ai «divini cortili»³⁸⁹; nella seconda dai «gradini delle case» ai «boschi intricati»³⁹⁰. Soglie implica quindi un'associazione sintagmatica per via architettonica con cortili e gradini, luoghi di passaggio, per similarità liminare con alba. Accanto ai «cortili» e alle «soglie» si trovano gli «stipiti» (metonimia e iponimo di porta, a sua volta metafora di alba) o i «limitari» costituiti da balaustre di pietra, ferro o legno, che «frena[no] insensibilmente [...] le nostre vallate»³⁹¹. L'elenco rappresentato da «cofani e pettini e stipiti»³⁹², costruito su paradigmi semantici non unitari coordinati per polisindeto, consente allo scrittore di associare oggetti diversi ma 'imparentati': il primo e il secondo dalla comune funzione di *toilette* e adornamento femminile, il primo e il terzo dalla finalità di chiusura e protezione, senso che qui interessa e che riconduce al *limen*. Anche se non si può parlare a rigore di eterotopia, ossia di scontro di categorie diverse, né di *rencontre fortuite*, risalta la modalità di minare segretamente il linguaggio attraverso la vicinanza di termini non contigui.

³⁸⁰ AdS, p. 9.

³⁸¹ AdS, p. 16.

³⁸² *A un'adolescente* (GS), v. 12.

³⁸³ *Caducità* (GS), v. 6.

³⁸⁴ *Acanto* (GS), v. 8.

³⁸⁵ AdS, p. 22.

³⁸⁶ AdS, p. 18.

³⁸⁷ Cfr. AdS, p. 15.

³⁸⁸ Cfr. AdS, p. 31.

³⁸⁹ AdS, p. 26.

³⁹⁰ AdS, p. 31.

³⁹¹ AdS, p. 26.

³⁹² AdS, p. 23.

Il senso di margine stabilito da «soglie» e «limiti» trova corrispondenza in «orlo» e «confine», pur in contesti diversi dall'alba: «[t]uttavia ho saputo trattenermi incolume sull'orlo»³⁹³, «la donna che questi ultimi tempi hanno condotta sull'orlo di ogni decisione»³⁹⁴, «[n]on ho potuto, dinanzi a loro, che retrocedere, sino all'orlo di un prato indicibile»³⁹⁵. I predicati di «orlo» svolgono l'ambivalenza del lemma: «ho saputo trattenermi», di valore positivo, indica il tempestivo arresto al momento opportuno, «hanno condotta», di segno negativo, l'incertezza e l'incapacità di risoluzione, «non ho potuto che retrocedere» l'impatto con una barriera, una soglia interdetta oltre la quale è impossibile spingersi. I «confini» risultano scompaginati dal vento che non sa riconoscerli («E il vento smarrisce oltre i suoi vivi traguardi i confini da cui fu inviato a raccogliere le labbra gonfie di sete»³⁹⁶), o disegnati per delimitare il traguardo di un «desiderio vagante»³⁹⁷.

C'è dunque in AdS un serbatoio d'immagini linguistiche a metà tra «alba», «velo», «limite», «orlo» che interferisce sul piano semantico intersecando gli assiti tra un termine e l'altro, tutti ugualmente deputati a trasmettere lo stesso valore di ansia e tensione. L'ansia ribadita da «contratti» è espressamente associata all'alba nell'anelito verso la luce: i giorni sono infatti «contratti nell'ansia di scoprire le luci»³⁹⁸; il presentimento è segnalato in maniera emblematica dalle figure impalpabili che popolano i boschi al chiarore lunare. Rispetto all'incanto notturno, l'origine del giorno si pone come antagonista nella funzione di smascheramento: le fontane, nel rosso del cielo, appaiono «smagate»³⁹⁹, ossia rivelate nella loro effettiva essenza, pur perpetrando la malia in «pelagheti cupidi e trasparenti»⁴⁰⁰; anche i «lemuri», al contatto con i primi chiarori, si dissolvono in corpuscoli e onde luminose, perdendo l'alone fiabesco.

In BaE l'alba costituisce un *hapax* a doppia faccia: è barlume ottico che traluce dalla dissolvenza delle tenebre e spiraglio metafisico che nel «credo» affida alla «notte fortunosa» una possibilità conoscitiva. Sotto forma di perifrasi s'intravede nel «grigiore saturo»⁴⁰¹ che si annuncia sui colli.

In DM la stessa parte del giorno è metaforizzata nella stella per contiguità spaziale, con l'esito di non essere subito riconoscibile. Nella «stella innaturale, dell'alba»⁴⁰² la conseguenza straniante è potenziata dalla virgola che separa il soggetto dal complemento di specificazione, sottolineando «innaturale»; nella «stella fiammeggiante dell'alba»⁴⁰³ tornano comparazione e costruzione, ma il sintagma indiviso da segni interpuntivi riduce il rischio di equivoco. Quando la funzione descrittiva è assegnata agli epiteti si può ripetere la stessa *variatio* tipologica riscontrata per la notte: un solo attributo condensa la caratteristica predominante

³⁹³ AdS, p. 18.

³⁹⁴ AdS, p. 24.

³⁹⁵ AdS, p. 30.

³⁹⁶ AdS, p. 13.

³⁹⁷ AdS, p. 23.

³⁹⁸ AdS, p. 30.

³⁹⁹ AdS, p. 23.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ BaE, p. 35.

⁴⁰² DM, p. 8.

⁴⁰³ DM, p. 19.

(«innaturale», «fiammeggiante», «gelide»), il trinomio «fredda, rosata, lontana»⁴⁰⁴ rappresenta la varietà con una serie mista di sensazioni termiche, di colore e spazio. La notazione positiva è concentrata, come per soffermare l'attenzione, nel secondo membro della triade; alle estremità sono relegate «fredda» che ripete il gelido dei colori delle albe («albe gelide»⁴⁰⁵) e «lontana» che, come «innaturale», proietta in una dimensione irreali. La valenza di presagio rilevata in Parronchi si ritrova in Bigongiari come «indizio»: «[i]l giorno cresceva da quel minimo *indizio* in tutta la sua crudità»⁴⁰⁶ e col giorno si materializza il definitivo addio di Silvana.

In SB l'alba si aggira in un «vuoto antelucano», sospesa nella «sfera senza tempo» che segna il «cadere della notte»⁴⁰⁷. Come nella sera, i colori si fanno «freddi e lucidi»⁴⁰⁸, rendendo a poco a poco visibili i particolari (tetti, vasi di limoni, giarre di nespole, ringhiere, piatti di creta, statuette delle Vergini⁴⁰⁹). Al contrario degli altri momenti del giorno, l'alba non è accompagnata da una ricca aggettivazione (ad esclusione di «azzurra»⁴¹⁰, «umida»⁴¹¹, «silenziosa»⁴¹²), come se l'elemento qualificativo fosse insito nel sostantivo stesso.

Il valore temporale è rilevato dagli elementi di connessione sintagmatica, rappresentati per lo più dai morfemi funzionali «alla» (7 occorrenze) e «nella» (2). Sul piano del significato, all'interno del valore primario di cambiamento, si apre un ventaglio di gradazioni che dallo scarto («Dovevo ripartire all'alba per la campagna»⁴¹³, «L'alba le avrebbe donato l'ultimo freddo»⁴¹⁴) conduce all'interruzione delle abitudini o dello stato d'animo precedente («all'alba in silenzio avrei abbandonato la casa immersa nel sonno»⁴¹⁵; «sposa senza velo e senza preghiera nell'alba lasciata dai morti»), fino alla presa di coscienza di quanto si è compiuto nella notte («levandoci dal pianto nell'alba»⁴¹⁶, «all'alba vagavano i primi scampati dalla notte»⁴¹⁷, «In queste parole io vidi l'alba – oggi posso dire che per la prima volta in quell'istante io sentii di cedere alla memoria misteriosa»⁴¹⁸). Il culmine della cesura, con conseguente rasserenamento e purificazione, è condensato nell'ultima fase del manifestarsi della morte, l'elaborazione del lutto, contrassegnata da termini di ascesa, risveglio e sorpresa: «sollevato», «libera», «d'improvviso», «desta». La struttura melodica regressiva con il gerundio narrativo in clausola («Egli sarà sollevato, e sua, per sempre libera, sarà la fronte che d'improvviso sentiamo desta, levandoci dal pianto nell'alba») segnala l'innalzamento della tensione emotiva. Il periodo, scandito dall'interpunzione, segue nell'andamento lo svincolarsi

⁴⁰⁴ DM, p. 35.

⁴⁰⁵ DM, p. 22.

⁴⁰⁶ DM, p. 9.

⁴⁰⁷ Cfr. SB, p. 203.

⁴⁰⁸ SB, p. 204.

⁴⁰⁹ Cfr. *ibid.*

⁴¹⁰ SB, p. 183.

⁴¹¹ SB, p. 186.

⁴¹² SB, p. 190.

⁴¹³ SB, p. 72.

⁴¹⁴ SB, p. 13.

⁴¹⁵ SB, p. 103.

⁴¹⁶ SB, p. 64.

⁴¹⁷ SB, p. 173.

⁴¹⁸ SB, p. 130.

del piccolo morto dai legami terreni e il superamento dello shock da parte dei familiari. L'inciso «per sempre libera», isolato tra virgole che rallentano il ritmo, richiama l'attenzione sul senso di libertà acquistato con l'alba da Gerardo.

La semantica del cambiamento si avvale di sostantivi, aggettivi, verbi di moto, di perdita e *cogitandi*. La traiettoria motoria, oltre che da «passo», è delineata dai predicati che esprimono l'accordo tra avanzare della luce e ripresa dell'attività: «levarci», «muovere [il passo]», «incamminare», «ripartire», «seguire», «salire», «svoltare», «viaggiare», «allontanare», «vagare»; il senso di perdita è reso tramite *verba* che condividono con i precedenti il movimento ma con accento spostato sull'abbandono o sul logoramento («lasciare», «abbandonare», «cedere», «spegnersi», «consumare», «scolorire», «cadere» e «morire»). Lo stesso effetto privativo si ritrova nella gradazione degli attributi che coinvolge le categorie dell'ordine («ultimo/i/e»), del lutto («funebre», «esanime»), del vuoto («solo», «deserto»), della debolezza («slogati», «fragile»); poi ripetuto dai sostantivi che accentuano la separazione («distacchi») e incrociano l'asse lessicale della morte («sonno», «silenzio», «pianto», «grido»). Nella sfera cognitiva rientrano i vocaboli *memorandi* («memoria», «pensieri», «pensare», «scoprire», «ricordare», «capire», «vedere» nel senso di scoprire); il deverbale del fato «destino» e «segreto». Quest'ultimo, ricollegandosi al mistero celato nella vicenda del giorno, sembra attribuire anche all'alba l'istanza di agnizione propria della sera, sigillando la specularità del ciclo sera-notte-alba⁴¹⁹.

⁴¹⁹ Cfr. A. Dolfi, *La torre delle ore. Cadenza dall'alba alla notte in forma di lieder*, in P. Baioni e D. Savio (a cura di), *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, p. 72.

Concordanze - I momenti del giorno

1

alba

sf

44

AdS 4

018 08 [E già ho sentito] i veli dell'*alba* aprirsi al passo vivaci, [...]

023 07 [il bosco più negro] [...] [si colma di quei lemuri] bianchi e informi che preludono l'*alba*.

023 13 [...] nel rosso dell'*alba*

027 07 [Era una luna tanto] fine sospesa sull'*alba* che oltre un minuto non [si poteva ricordare.]

BaE 1

052 20 [credo nella] notte fortunosa dove i fremiti dell'*alba* [perforano i neri vapori]

DM 4

008 27 [la stella in]naturale, dell'*alba* su una cupola verde scivolava [...]

019 16 [Tu piangesti] accosto all'alto muro e alla stella fiammeggiante dell'*alba*,

022 09 [...]. Chi ti liberava ai colori delle *albe* gelide, Mi[riam] [...]?

035 12 [contemplasti gli occhi dei tuoi cavalieri] [...] dando loro il senso d'un'*alba* fredda, rosata, lontana.

SB 35

013 07 [...]. L'*alba* le avrebbe [donato l'ultimo freddo]

015 12 [sposa senza velo e senza preghiera] nell'*alba* lasciata dai morti. [...]

064 24 [levandoci dal pianto] nell'*alba*.

065 02 [ma la mamma non sa questo] vento che ci porta radi a seguirti per l'*alba*.

072 02 Dovevo ripartire all'*alba* per la campagna,

091 13 [il grido di Maddalena echeggiava di stanza in stanza sino alle lon]tane terrazze dell'*alba*. [...]

098 23 Nella nostra gloria che odora d'*alba* e di [freddo]

103 04 [Una causa certamente dovette esserci a lasciarmi pensare per tutta la notte] [...] al modo come all'*alba* in silenzio [avrei abbandonato la casa]

106 13 Raggiunsi il mare, spianato dall'*alba*:

130 06 In queste parole io vidi l'*alba* [...]

138 22 [Ricordiamo] [...] [la lenta mole degli uomini e degli animali innalzati all'orientamento a sco]prire l'*alba* [...]

139 20 [Nel nostro passato avvenne l'Italia] [...]: le *albe* odoravano di pineta agli zingari [fieri del suo canto]

144 18 [...] Era l'*alba* e mi parlava ancora della [sua casa triestina]

156 07 Con l'*alba* la periferia è fragile, esanime,

162 08 [e come fu nera la notte] [...] [ricordo, sciolta di capelli e fresca nel letto] che l'ospitava sino all'*alba*.

163 07 [...]. Vedemmo l'*alba* allo spe]gnersi d'ogni luce]

168 23 [Per il lido deserto s'allontanava la luce] del crepuscolo lunare, volgendo all'*alba* del [giorno]

173 01 Intorno ai templi, all'*alba* vagavano [i primi scampati dalla notte]

177 12 [la Toscana] [...] [voleva – mi parve – che gli uomini incammi]nati per la sua *alba* si sentissero evidenti,

181 02 [Così si allontanano] i visi dell'*alba*, [...]

- 144 07 [È durato a lungo] questo strano *crepuscolo*, fortemente odoroso [di sgelò]
 144 15 [per il golfo gelato dalla solitudine si] sfasciava il vaporetto partito col *crepuscolo*
 [addosso]
 145 10 [...] l'isola al *crepuscolo* apparirà lu[minosa al suo scendere profondo nel mare.]
 203 08 [Il cielo n' esce ancora] amoroso di un suo *crepuscolo* tardo fra le [nuvole]
 208 13 [...] il *crepuscolo* si popola [d' un esodo di carri d' argento e di ghirlande]
 242 12 Ricordo una sera attonita di *crepuscolo*,
 299 26 [il lavoro] [...] li lascia ora esiliati nel *crepuscolo*. [...]
 306 13 [i poveri] [...] [sfolgorano] nel cielo del *crepuscolo*. [...]

6 malanotte sf 1

SB 1

- 240 25 Passa senza rispetto la «*malanotte*» sgar[giante di seta cruda.]

7 mattina sf 21

AdS 3

- 014 11 [...] Di lì le luci smorte della *mattina*, [...] [fanno scaturire le delicate mazze fiorite]
 014 21 [...] Il pianto della *mattina* inferma s'asciuga [sulle spalliere di cemento]
 017 05 Nella *mattina* mossa appena, [...] [si propaga l'odore degli alberi.]

DM 2

- 020 08 [...] una *mattina* il cui rosa, si difendeva ancora [dal freddo]
 035 05 [Cambiasti di colore negli] occhi tutta la notte [...] e la *mattina* s'erano induriti
 [come lo splendore d'uno smalto bianchissimo]

SB 16

- 054 22 [Il giorno seguente fu un' ilare] *mattina*, io e Mario non andammo a scuola
 071 07-08 [...] nella casa davanti a cui ogni *mat-tina* passavo trattenendo il respiro [...]
 074 21 Era una *mattina* di febbraio, fredda:
 092 12-13 [...] in una *mat-tina* soleggiata di novembre. [...]
 110 10 [e non pensai ad altro che a tener dietro al] compagno nella luce celeste della *mattina*.
 126 03 [scorgemmo] [...] [il] fratello che la *mattina* era scappato a gambe larghe [sul
 puledrino]
 146 08 [...] pure, in una *mattina* d'inverno, come [questa ventilata e trasparente, vorrei
 riposare]
 157 02 [...] le sirene spaziano la *mattina* gron[dante del suo lumino, del suo clamore]
 223 06 [l'ul]timo casamento, a *mattina* sfinestrato [dalle voci e dai campanili, dava sulla
 strada ferrata]
 225 04 [le donne] [...] [lasciano entrare nelle stanze la luce ventilata della] *mattina*. [...]
 252 06 [Il preside] [...] [nel]l'ora d'intervallo fra le lezioni della *mattina* [e quelle del
 pomeriggio, dormiva seduto alla sua poltrona]
 262 21 [lo zio] [...] [parlava] [...] [della sua] vergogna di portare sulle spalle ogni *mattina*
 [un piccolo bidone di latte]
 265 07 A prima *mattina*, vederla, la casa nuova, [tutta fresca, odorosa di smalto]
 294 24 [La leg]gera *mattina* s'immilla in questo fugace scon[certo]
 295 08 Così la *mattina* è solo una notte morta [che si va rasserenando]
 297 07 [Ha piovuto] tutta la notte, è sorta una *mattina* chiara, [purissima]

8 mattiniero ag 1

SB 1

161 02 [i] caffè già bui con i *nottambuli* fissi sulle sedie,

13 notte

sf 167

AdS 8

008 11 [Balzano i monti] [...], come a una carezza, in cui goda leggera la *notte*

011 06 [il] [...] [colore esita tra quello scomparso del sole e gli altri della *notte* fatua e stellata [...]]

011 08 Fra le due ultime case in alto la *notte* della [città natale s'insinua]

016 08 [pure i monti] [...] [s'incurveranno ancora per un affluire d'azzurro verso le foci] candidhe che schiude senza fine la *notte* [...]

020 04 Ma le *notti*, che allora battevano frequenti [sui rami svestiti] [...] [non seppero avvicinarsi alle fragili cadute del mio riposo]

024 19 [l'accanimento animale] [...] [porta] con sé nella *notte* quanto s'era affidato all'incerto]

027 20 [primi rami] [...] piegati dal vento che rovinò le figure di cenere [della *notte*]

029 10 [quella co]meta che aveva indorata la *notte* tornava [opaca sul mondo]

BaE 14

012 10 [...] Forse la *notte* dei [miei occhi è quello che noi credemmo un destino, amici miei]

016 12 [gli alberi si tramutavano rari] nella *notte*: e non aspettavamo un do[mani]

020 13 [tutto avrebbe potuto apparire inutilmente confidato] dalla morte e confuso nell'ostinata *notte* [dei corpi]

021 12 e se tu ricerchi il tuo viso, è l'alta *notte* [di primavera]

022 01 [intanto nella stanza lontanamente appesa] alla *notte* avveniva come dentro un co[rallo]

022 07 [i corpi leni delle due fanciulle] [...] [delusi, erano profondati] nella *notte*.

024 06 [a che troncava la vigilia faticosa della] *notte* chiudendo le imposte? [...]

025 23 Dal fondo delle soglie la *notte* [saliva]

031 13 [...]. La *notte* faticosa inumidiva i parchi,

035 13 [A quelle] *notti* succedeva un grigiore saturo sui [colli]

045 01 [Come quel tremito viola era dive]nuto la *notte*, le sue mani erano pesanti [e concordi]

049 19 [Se ora o in avvenire] [...] [tu dovessi piangere perché non ho saputo dividere] con te il calore di questa *notte* invano [combattuta, rimpiangerai allora che la mia favola non abbia avuto che quei colori nascosti incapaci d'indurti a disperare di me]

052 20 [credo nella] *notte* fortunosa dove i fremiti dell'alba [perforano i neri vapori]

088 08 Ma a *notte* avveniva qualcosa di più [perturbante]

DM 25

003 21 [...] La prima volta, venendo anche tu dalla *notte* del [mio paese, scompigliasti il tuo sonno biondo davanti a me]

004 25-26 [Un rivo di latte] [...] incrinava la *not-te* come una scriminatura.

004 27 In quelle *notti* sollevarsi fino a incorniciarsi in un'e[spressione, in una parola, diveniva inutile e disumano]

005 18 [Eri lo zecchino di quelle] *notti* ladre [...]

006 23 [Intorno, da quei lillà che il piede con]vulso pestava, nasceva tutta l'allusione di quella *notte*

007 28 [la chiesa ancora per me] brancola senza incensi nella *notte* [...]

008 26 I fulmini deflagrarono nel resto della *notte*; [...]

La prosa dell'ermetismo

- 013 05 [...] sarà nella *notte* un'orgia di gong.
014 02 [e da ultimo restava solo lo scoppiettio di] una chitarra dai vetri aranciati nella *notte* come un fatuo [murmure di sterpi]
014 06 Quella *notte* confitta sul tuo singhiozzo che riodo, debbo [ripeterla a Miriam?]
014 08 I limoni sui vasi cozzano, nella *notte* smagliano in [una luce di zolfo]
015 15 [un pudore risolveva una testimonianza come] le ardesie e l'opale di quella *notte*. [...]
016 01 La *notte*, dove i capelli di lei emularono una sostanza leta[le e aurata, consuma un segreto fuggito]
017 01 [Il volto uliva di una madonna] [...] [si sepa]rava facendo nascere la *notte* con una attenzione divina. [...]
018 13 [...] nella *notte* agitata e resa inferma da riflettori e da [balconi di marmo rosa] [...] [talora la tua veste rimaneva lambita] [...] [da un raggio]
021 09 [queste maglie di luce pescano quanto vi passa in uno strido mortale e lo] consegnano alla *notte* piena di nidi sotto le eccelse gron[daie]
023 03 [Scendevo come un dio dal]l'elicona de tuoi sguardi sopra la vicenda delle *notti*:
028 13 Sarà, ancora, sera o *notte*, giorno o mattino? [...]
030 16 [io vidi scomparire] [la fanciulla] [di spalle] [...] ma verso la *notte*, per riportarvi una farfalla sperduta, pic[chiattata di sangue]
033 18 [...] e tutto è nelle tenebre della *notte*: [...]
035 04 [...] ballasti tutta la *notte* [...]
035 05 [Cambiasti di colore negli] occhi tutta la *notte*: [...]
035 12 [contemplasti gli occhi dei tuoi cavalieri tutta la] *notte* [...]
047 03 I doppiieri nella stanza sull'ombra della *notte* ancora ar[deranno]
047 12 [I soli violenti, le clandestine fine]stre aperte di *notte* sulle viole [...] [tutto riassente al tuo diniego.

SB 120

- 012 14 [la sposa] [Era anche la mia gloria, un ricordo di treni freschi di] *notte*, la pagliacciata dei marinai. [...]
012 24 [«Dormi amore andrai lon]tana con la *notte*».
013 03 [...] anche la *notte* aveva pace, ma [lontana dai suoi mali era una squallida aria di rintocco]
024 17 [quel suo riso giovane che corse per tante] *notti* dietro l'amore a muoverle un figlio.
033 13 [lo zio Sà] [...] [si trovava impacciato nel suo] estro, come in una camicia da *notte*. [...]
039 10 [Poi, da tutta] la *notte*, avveniva il mio risveglio [...]
043 24 [la nostra piccola carrozza mi portava nella mia allegra] paura di vedere la *notte* [...]
044 12 Gli echi della campagna per la *notte* mori[vano nelle siepi]
044 22 [ma amavo vedermi, protetto dall'oscuro presentimento che nella] *notte* arrivava dalla città, con altre carrozze [dietro di noi]
045 03 [anch'io ricordavo] [...] [di aver dormito per] tante *notti* in un veliero con lui
045 09 [Alle loro parole anch'io ero sicuro] di aver compreso così la *notte* in cui ero nato,
045 16 [questo senso che la vita finalmente cambiava, con] un mutar paese di *notte*, gli ridavano la sua [infanzia come un pericolo]
046 25 [Era uguale, infinita] la *notte*, per la nostra carrozza, per le altre [che seguivano]
047 04 [Così fummo seduti sulle tavole di un ve]liero mentre la luna risaliva la *notte* alta,
050 07 [si incominciavano ad udire le voci] della buona *notte* [...]
057 07 [e di noi,] [...] [non rimaneva che una memoria] perduta nella *notte*, dietro il nostro desiderio [di partire]
057 26 [l'aria] della *notte* era dolce nei capelli. [...]

- 058 15 [il cammino del treno] [...] [scompareva lasciando] nella *notte* un'eco che noi ascoltavamo all'ora [di rincasare]
- 061 07 [la strada sarà silenziosa] [...] nella *notte* fonda e stellata.
- 061 16 Con la *notte*, intorno alla casa, v'è una [rada dove giungono a tratti, in vecchie carrozze, parenti da lontano]
- 063 02 In una *notte* come questa di maggio si dorme [accanto ai vetri]
- 063 05 Morire è una festa, si vede la *notte* pas[sare]
- 063 11 [...] Nella *notte* [profonda suona un pianoforte da una casa aperta]
- 063 23 Poi, nella *notte*, le fortezze son dure:
- 064 12 Per *notti* sempre [più lunghe s'è abituato a dormire vicino al suo petto]
- 068 15 [la luce e le voci degli uomini] [...] ancora si movevano nella *notte* col fresco [parlare delle donne]
- 069 10 [...] «Com'è buona la *notte*» –ri[peteva mia madre –«Anche i malati riposano»]
- 070 02 E sulla *notte* bianca non s'udì più la musica [del piano]
- 071 15 [La mia coscienza] [era il battito forte del cuore che l'orecchio premuto contro il cuscino mi rendeva sul punto di prender sonno] ogni *notte*.
- 071 19 [...] Una *notte* avevo dormito [con lei] [nella sua stanza]
- 071 20 [...] fu una *notte* leggera [e quasi incantata che non dimenticherò mai]
- 073 01 Sorrideva increspata dall'aria della *notte*,
- 077 11 [il verde degli alberi] [...] [splendeva tra le] acquate che passavano di *notte* in notte.
- 077 11 [il verde degli alberi] [...] [splendeva tra le] acquate che passavano di notte in *notte*.
- 082 22 [I ra]gazzi cantavano Valencia per la *notte* stel[lata]
- 086 07 [una fanciulla traboccava poi al balcone col suo riso] e con la sua voce affacciandosi alla *notte*.
- 086 13 [E così] [...] [digradanti nel fresco] umidore dei giardini e della *notte* [...] [le case finivano in solitudine quel pianto]
- 087 24 [Ero il ragazzo seduto] [...] a guardare la *notte*.
- 088 08 [era un addio che mi serrava nella gola il pianto di cui avrei voluto parlare] solo nella *notte* [...]
- 088 11 [Nel mio dolce soliloquio dicevo per me le parole che avrei voluto dire a Madda]lena, una *notte* che tutti l'avessero ascoltata,
- 091 04 [«La mia bambina, la mia bambina»,] grida nella *notte* Maddalena dal profondo [delle case]
- 103 03 [Una causa certamente dovette esserci] a lasciarmi pensare per tutta la *notte*, solo [nel letto, al modo come all'alba] [...] [avrei abbandonato la casa]
- 104 01 la *notte* potrai dormire nei vagoni che re[stano intere settimane sui binari morti]
- 106 14 le barche tornavano dalla *notte* di pesca [...]
- 125 26 [Ci spinsero sul molo e, al chiarore di] stacco che il fortino prendeva nella *notte*, [scorgemmo ad uno ad uno Bebé e al suo braccio Nella]
- 128 12 si videro nella *notte* ormai assoluta vagare [i primi lumi sulla strada ferrata]
- 128 19 [...]. Era una bella *notte*, infinita intorno a noi e così in pace, giusta,
- 130 17 «ormai sono brevi le *notti*», diceva il canto[niere]
- 130 23 [riposavo] nella blanda deriva della *notte* [...]
- 132 09 era la spiaggia su cui il mare finiva la *notte*.
- 133 14 In quella *notte*, ognuno di noi aveva de[ciso con se stesso di essere per sempre innocente o cattivo]
- 137 01 Chi immagina le città, le case, nella *notte* [...] [sogna la sua patria]
- 137 08 [chi s'affaccia] alla *notte* vede la sua terra lieve, appena di[segnata sul mare]
- 137 12 [Il silenzio è lo stupore soprannaturale degli] uomini e l'unico risalto della terra nella *notte*:
- 138 05 [...] La *notte* è il gran [viaggio dell'anima per i suoi luoghi]

La prosa dell'ermetismo

- 139 02 [nel giro dei giorni] e delle *notti*.
140 05 Quando non ci saremo più, altre *notti*, [bella come questa, passeranno sulla terra]
144 11 [nell'isola brulicante di salsedine s'è risve]gliato l'urlo della *notte*.
147 16 [Fa freddo come in tutti i piccoli paesi che mettono lume per la] *notte*, un freddo che è dell'anima [...]
147 18 Cammino per la *notte* stellata [...]
154 10 [Gli alberi ancora son chiari, finiti nel dolce pio]vere della *notte* [...]
155 11 [La speranza è il principio] della lena infinita che avvolge la *notte* [...]
160 24 È una *notte* di settembre, e tarda la luna [dopo il tocco ad apparire]
161 12 [Tra ombra e luna nette, la città a vie] lunghe trova l'azzurro oriente della *notte*,
161 16 [Forse] Bologna con la *notte* scende nel silenzio [...]
162 04 [Cammino così in] pace con me questa *notte* fra gli ultimi lu[mini azzurri delle case]
162 06 e come fu nera la *notte* dietro la giovinezza [ricordo]
162 20 [Era deserta fin] dentro le case la città al culmine della *notte* [torrida]
163 13 [Se tornassi quassù per una di queste dolci] *notti* di settembre, riavremmo l'antico cuore,
163 17 [Ora so bene che in] questa città di *notte* la terra si turba, assalita [dal proprio mistero]
167 16 Così era *notte*, nella franchezza sensuosa [con cui le madri sedevano popolate a mano a mano di figli]
167 26 [...] Al di là della *notte* [il paese] passava, a poco [a poco bianco]
168 15 [la bianca sposa] [unica spe]ranza, e fonda delle nostre *notti*, laggiù.
169 05 [vedevamo la] *notte* sfociare nella vena di questo oriente [ancora velato]
169 16 [Affranta anche] la *notte*, e non ancora nato il giorno senza [vento, il freddo era solo il volume desolato di una garitta contro luce]
172 08 [Al primo spazio della tenebra tutti erano scomparsi, le cornacchie erano sempre più nere nel buio, visi]bili nella fermezza della *notte*. [...]
173 02 [Intorno ai templi, all'alba vagavano] i primi scampati dalla *notte* [...]
183 06 Per la *notte* rada rimase la ballerinetta [sola col gatto]
186 24 [A quel passo rispose] tutta la *notte* [...]
190 17 [Ed io non cerco di spiegare il sollievo che] [...] [mi] calma avviandomi nella *notte*. [...]
190 21 [riposando sul giaciglio come su un campo aperto] alla *notte*. [...]
190 24 [gli] ultimi canti della *notte* la lasciano sbiancata [sul cielo]
192 18 [Passava] [...] [nel cielo un aeroplano] [...] ampliava la *notte* [del suo dolce rumore]
193 06 La *notte* libera dei viaggi [e della luna era in noi come un'incontenibile infanzia]
199 09 [Dorme questa mia vecchia città sotto il] fruscio della *notte* [...]
202 23 [ogni casa gode di tutte le altre] [...] [e della] *notte* portata col fresco in braccio alle donne [che parlano da porta a porta]
203 02 [Il paese] trova nella *notte* l'alba [...]
203 15 [le montagne] [...] [muovono] l'aria al cadere della *notte* in una sfera senza [tempo]
205 21 [poi con le prime stelle, anche il vapore] si illumina ed ha per porto la *notte* mite e [deserta del Sud]
210 09 E dietro la sua prima *notte* di mare aperto [...] [forse partirà per sempre l'estate]
211 15 [Sentiamo di abbandonare] [...] [questa leggera marina che ci arrise] [...] con la sua nitida *notte* [d'estate]
212 09 [E l'osteriola che fu allegra di cene] e a *notte* quasi stormita di innamorati ora è [chiusa]
212 22 Ci resterà nella *notte*, ancora aperto dalla [finestra, l'odore degli oleandri]
218 08 Il vento del sabato apre e chiude la *notte*

- 223 05 [la nonna a poco a poco rinchiusa nella sua] memoria dove a *notte* corrono i treni [...]
 225 05 [Una franca simpatia col mondo dopo] la solitudine della *notte* va bene [...]
 227 22 [Il sonno era una marcia d'estate] [...] [sino al bianco sollievo del lenzuolo con cui gli Arabi si fasciavano per] la *notte* con l'odore dei gelsomini. [...]
 239 03 [Si ricorderà di noi il «varietà» di ogni tempo che] si accompagna alla gloria nelle *notti* di mezza [estate]
 239 10 [Sarà] [...] [Napoli sulfurea e gialla, a ridare all'ultimo uomo della *notte* un canto [di fortuna]
 240 05 [«Mai più»: per] esso tutto il mondo di *notte* è di pietra.
 241 05 [Io mi son detto sempre ch'essi, brillanti o buffoni, recitano sulla terra come se ricordassero un paradiso che fu città tutta] piena delle sue *notti* [...]
 242 05 [risalirà in] brigate di canti una *notte* generosa come [questa]
 259 14 [sul golfo, per la] *notte* già scesa, passavano i soldati cantando:
 265 06 [Quando in casa c'è lo sfratto] [...] [il bambino può accorrere finalmente dovunque] [...] e la *notte* dormire come [in un campo]
 271 17 [meglio il] silenzio, una *notte* tranquilla che non si [stanca di essere continua]
 273 15 [Ora l'amore la ricorda] [...] pallida, incarnata nell'ebbro riso d'una *notte*.
 283 21 [Era stata il pensiero somnesso della mia] *notte* [...]
 283 24 [lasciando l'aria per tutta la] *notte*. [...]
 284 23 [dietro la disperata allegria della] sua prima notte di primavera [la città] ha lasciato ca[dere foglie e foglie]
 289 02 la *notte* ha allontanato dolcemente l'estate [...]
 290 15 Ci affacciammo alla finestra; nella *notte* [umida] [...] [la pioggia lasciava misteriosamente calma la città]
 291 20 [Continuerebbe l'inerzia della] giornata per me ferma alla *notte* [...]
 292 14 [S'avvicendano re e cavalli] [...] [a gloria] della *notte* che avremo per sempre incontrata.
 293 06 [fuggo dalle città inventate con la luce del solo giorno in cui sentii di poter morire, di non esser presente alle strade che attraver]savo correndo quasi verso la *notte*. [...]
 294 16 [in un'unica] *notte* ricordo la luce diffusa e l'umido. [...]
 295 08 Così la mattina è solo una *notte* morta [che si va rasserenando]
 297 07 [Ha piovuto per] tutta la *notte*, è sorta una mattina chiara,
 299 14 [È una] spiaggia remota, allineata per la *notte* [...]
 302 07 [sulla terra e sugli uomini scenderà la tregua della] *notte*.
 302 15 La *notte* viaggia sul mio capo [...]

14 notturno

ag 16

AdS 3

- 007 05 [...] la luce profonda e *notturna*, [parente delle stelle e della calma del cielo]
 016 13 la luna [...] [sarà valle abbastanza vasta e] boscosa per una corsa *notturna*
 023 12 [battito inconcreto] degli uccelli *notturni* [...]

BaE 2

- 024 18 [dove il suo profilo incide la luce di questo] avvento *notturno*, presso ai vetri, tro[verei forse i confini del suo smorto delirio]
 045 09 Dove volgemmo, un riquadro di luce caliginosa e informe [...] maculava il pavimento *notturno* [...]

DM 6

La prosa dell'ermetismo

006 28 [più in là] [...] oscillava una fluida e *notturna* dimenticanza [nella quale attentarci era folle]

015 04 [sul filo] della corrente *notturna*. [...]

017 13-14 [Il] rullo delle barche cozzanti tra loro sulla marea, così *nottur-no*, era un invito a non pensare di vedere più [...]

033 21-22 [ora io] posso dormire il tuo sguardo penetrante, perfetto, o *nottur-na*, [...]

039 06 [Nel giardino] *notturmo* [...]

039 07 [...] il ventolino *notturmo* [...]

SB 5

058 04 [il mondo era più] grande e *notturmo*.

124 03 [e il lontano rumore dei battitori di pesca all'orizzonte] [...] era la loro *notturna* e profonda cadenza. [...]

261 12 per le strade *notturme* [...]

285 08 [i balconi già schiusi alle prime brezze] *notturme*, in balia dei venti che lasciano il [cielo solo]

303 07 [Addio amica, e che la tua e la mia solitudine] [...] non siano mai un paese *notturmo* e sereno [...]

15 pomeridiano

ag 2

SB 2

078 12 [Erano le] mie poche ore del passeggio *pomeridiano* [...]

233 24 Con le lunghe ore *pomeridiane* la bottega [del rigattiere era tutta dorata di sole]

16 pomeriggio

sm 12

AdS 2

007 04-05 [...] l'ombra v'erano intense fino dal *pome-riggio*, [...]

011 10 nel *pomeriggio* tranquillo [...]

BaE 3

086 07 [Era un] *pomeriggio* assolato, interrotto dall'om-[bra delle case e delle querci]

092 18 [la piazza] piena di gente nel *pomeriggio* della do[menica]

093 11 [La luce] di quel *pomeriggio* diveniva eccessiva per [te e ormai anche per me]

SB 7

024 15 [Allora parve a mia madre di meritare] [...] una loggetta per il *pomeriggio*

093 02 [Nessuno ricorderà più come eri appog]giato al balcone nei *pomeriggi* di estate [...]

117 16 [Non pensavamo più a Matteo, a Bebè, alla] battaglia che ci aspettava per il *pomeriggio*:

151 07 la città era calma lungo il *pomeriggio* [...]

159 04 il temporale al *pomeriggio* d'estate incendia [le nuvole]

187 22 [Lo spettacolo di rito si ripeteva ogni] giorno: poi riprendeva al *pomeriggio* [...]

252 07 [Il preside era vecchio, e] [...] [nell'ora dell'intervallo fra le lezioni della mattina] e quelle del *pomeriggio*, dormiva seduto alla [sua poltrona]

17 scialbare

ve 2

SB 2

- 026 17 [la tristezza di cui è povero] tutto il paesaggio, *scialbato* nel muro che [rasenta la villa]
 166 06 [Nel grigio incantato si consumava sco]lorendo il mare, *scialbava* di freddo i monti

18 **sera**

sf **134**

AdS 10

- 007 TS Al di qua di una *sera*
 007 02 [seguo senza domanda le] minime oscillazioni dei tralci nella prima *sera*.
 008 15 [...]. Dopo una *sera* di dolce insistenza [sui libri] [...] [tutte le ombre evocate reclamano di fronte al buio che s'avvicina]
 009 18[...] talvolta la *sera* scalda le siepi, [...]
 012 10 [celando il cammino attraverso cui ho] raggiunto l'erba sottile di questa *sera*. [...]
 015 14 [...] nello specchio gracile della *sera*,
 019 11 [il vetro che mi] divide da una *sera* troppo chiara per gli uo[mini]
 021 03 Ricominciando dalla *sera*, e dalle sue luci [tremende, posso dimenticarmi se ancora mi spettano decisioni tangibili]
 028 04 [Per questi prati] diffusi la *sera* compie un'altra illusione. [...]
 032 10 La pietra liquida del cielo in queste *sera* [si dilata]

BaE 6

- 013 06 [...] questa *sera* affranta dall'autunno che [cola]
 016 03 [...]. La *sera* ci aveva lasciati [nella solitudine della strada]
 023 08 [...]: la *sera* fredda e in[sicura si raccoglie nella volta dai vetri chiusi]
 031 03 [la feb]bre lontana di quelle *sera* vuote che [t'annunziarono]
 084 12 Soltanto la *sera* dopo venni a [casa tua]
 090 21 [...]. Pure la *sera* ritrovai [nella memoria la tua immagine più confidenziale]

DM 25

- 004 15 [...], una *sera* scendendo da S. Maria della Salute, [...]
 004 22 [...]. Sin che la *sera* cresce come [un'edera]
 006 02 [...]. La *sera* con i suoi ostri remoti [suscitava delirii]
 010 05 [un sentimento che] [...] trascolora [...] alle vicende della *sera* [fiorentina]
 013 04 [...]. La *sera* paventa la nave di rame che la [tiene lontana dal suo squero più triste]
 013 11 [Quale colpa se il collo che pare singhiozzare tornisce la sembianza più bella] una *sera* che non ha sede se ne toglie la possibilità più irra[gionevole]
 014 21 [il vetro incomparabile sfavilla tra le] immagini e la *sera* di fumo: [...]
 015 16 [Così i mutismi di questa] *sera* amara come un mallo sono sul volto di Miriam [...]
 015 24 [E comincia davvero il rumore] del gong della nave di quella *sera*.
 016 08 (piange una giovane qui la *sera* che ella credette un sacri[fizio]
 017 18 [Orsola, amica nostra, dove correvi quella *sera* coi passi [accesi?])
 018 10 [Tutto è confuso nella pasta vitrea di una *sera* come nella fronte senza luce di un dio]
 [...]
 019 01 [l'oro di quegli occhi si spandeva sulla nostra] *sera* sospettandoci che quello che ci divide è sempre con [una fine]
 025 24 [un focherello che] si strugge nella *sera*, [...]
 026 05 Lego qui alcune mie malinconie dell'altra *sera*, [...]
 028 12 Sarà, ancora, *sera* o notte, giorno o mattino? [...]
 028 22 [come se il] diverbio di questa *sera*, che ha saputo rapprendersi in [immagine] [...] [non fosse mai esistito?]

La prosa dell'ermetismo

- 029 16 Io non posso credere questa *sera* che nei tuoi gesti i quali [...] [fanno una cortina piena di vento]
029 24 Quel tuo pianto d'una *sera*, che non volevi mostrarmi, e lo [ingoiavi silenziosa]
031 06 [Ricordi le] burle della nostra *sera* "tebana"? [...]
031 08 [Forse perché ci faceva pensare a un tetto spiovente di corallo] sulla *sera* piumata?]. [...]
041 01 non avevo saputo per tutta la *sera* capacitarmi d'un tale [inusitato fenomeno]
048 19 [...]. La *sera* è bellissima.
053 02 [...] al di là di questo vento di questa *sera*, [...]
055 17 [l'impalpabile ombria] della *sera*, [...]
- SB 94
011 02 [Rimane nella memoria, la sposa bambina,] dura e nutrita d'un vestito rosso nella *sera* [d'estate]
011 20 [Ampliarsi nella] *sera* d'estate e nell'ombra le parve sogno e [ricordo insieme]
012 06 [e un affrontarci fu amore, un tacere la tenerezza di cui volevamo essere] passivi con gli uomini e con la *sera*. [...]
014 20 nella *sera* d'estate [...]
025 12 [mia madre] malinconicamente sorrideva a *sera* aprendo [le finestre]
025 22 [L'odore dell'erba cedrina, il fumo lieve delle case] [...] [la brezza dorata] [...] [appas]sivano la *sera* sull'erba, al silenzio monotono [dei grilli]
026 05 [Così posa malinconicamente alla terrazza, in] una *sera* di festa [...]
026 19 Ricordo l'aria di quella *sera* [...]
026 25 [era ormai] una delle ultime *sera* all'aperto. [...]
034 22 [...]. *Sera* per [sera, salendo sulle ginocchia del babbo, ho] [imparato a nascere]
034 23[Sera per] *sera*, salendo sulle ginocchia del babbo, ho [imparato a nascere]
049 15 [...]. Sino alla *sera* questa [musica] [...] [durava ad accompagnare i carri]
050 01 [...] la *sera* era [già scesa sulla città]
050 23 un odore buono di *sera*.
051 13 A rivederli scendere ogni *sera* con il [cuore sempre più pronto all'emozione, erano tutti bambini]
057 13 [già l'adolescenza adom]brava il volto a popolare la *sera* della peri[feria operaia]
058 05 I treni venivano dalla Calabria: ogni *sera* [forse, parlavo con Mario di questa terra]
059 05 [Eravamo forse felice, di nulla] [...] [da correre, da] lasciare la *sera* rossa del nostro vento.
061 02 [intorno alla casa s'è fatta] *sera*, [...]
061 10 e l'aria a poco a poco porta la *sera* intorno [al letto]
064 20 [...] ma la luna ariosa della prima *sera* [lo ricorda]
067 01 Il dottore, a prima *sera*, saliva calmo verso [la nostra casa]
067 14 [respirando l'odore di] erbe in cui la lunga *sera* d'estate giungeva [con sollievo]
068 05 [intorno ai piccoli villaggi ran]nicchiati nel verde umidore della *sera* stor[miva il vento]
069 01 [«Come] va il mio malato?» – diceva ogni *sera* [il dottore] in [un modo nuovo]
069 22 [«È forte – lei diceva – un] ragazzo, questa *sera* passeggia per Barcellona,
078 08 [al colore sbiadito delle case] [...] [az]zurre nella *sera* che trovava odorosa la terra.
081 23 [Ero ansioso di giungere alla città] [...] [...] in balia della *sera* che presto, allo spiovere, [si sarebbe curvata limpidamente sui monti]
084 23 [con l'ombra pie]gata verso la *sera* e l'odore dell'erba. [...]
085 01 [La guar]davo sino a che la *sera* non la coglieva con [la sua bambinella ancora incerta]
089 05 [Una piccola febbre che] m'accaldava la fronte a *sera* [...]

- 090 15 [La città fragorosa, spalancata nella] *sera* d'estate come in una festa, m'era ad[osso]
 092 07 [Poteva vivere sola se non avesse avuto bisogno del latte riscaldato] sul focherello a *sera*. [...]
 093 04 [Le colline] ventilate della prima *sera*. [...]
 097 25 [...]. Era appoggiato verso *sera* al balcone,
 099 07 Una passeggiata calma per la *sera* è il [desiderio che egli ci lascia]
 120 07 [il giorno] andava calando verso *sera*. [...]
 139 03 Ogni *sera* l'Italia è piena della sua soli[tudine]
 144 03 Verso *sera* il vento è calato con la luce,
 147 12 Risalgo verso le *case* d'Anacapri, la *sera* [finisce in pace la loro solitudine]
 151 01 [Forse le ricamatrici sul prato di Greve] avrebbero aspettato la *sera*, la sera limpida
 151 01 [...] la *sera* limpida [in cui la strada sale] [...] [verso le stelle del Fioralle]
 152 06 [...] e la *sera* ci freddava sulla fronte [l'aria dei marmi]
 152 18 [...] resta la *sera* stinta nel grigio [dei piovvaschi]
 160 03 [la pioggia] [Rugginosa colora le vie di au]tunno e di *sera*.
 160 07 [...] questa la *sera* di Venere, [...]
 162 13 [In queste] *sera* [...] [io rivedo la nostra Bologna]
 165 03 [Nel ricordo] della *sera* e del paese spaziato finalmente dal [cielo]
 172 04 [la stracca convenzione cadde] prima di *sera*, [...]
 175 04 [...] le *sera* [fiatano un cielo così mite da struggerlo]
 179 01 La *sera* è scesa senza un grido per la città,
 189 06 [la nostra povera nostra casa di prigionieri] [...] Sembrerà già spiovente nella *sera*, [...]
 189 16 [L'odore] [...] [d'erba, di pane, è tepido, ma nella larghezza del cielo in] cui si perde adombra già la *sera* d'ottobre. [...]
 190 15 [la carta rosea del giornale sportivo ha un effimero ricordo] di sabato *sera*. [...]
 196 05 [Sulla tarda] *sera* – ricordo – la città era bianca e verde
 197 18 [il vecchio e il rissoso] rione dei pescatori dove son nato è a *sera* [salutato dalle rondini]
 205 07 [...] Come viene la *sera* è un miracolo, [...]
 205 15 [...] Nella *sera* s'ode un piccolo canto di [donne]
 208 20 [il povero s'appro]pria delle sue pene, s'addossa la *sera*, [...]
 212 07 [l'erba] [...] lascia nell'aria un odore di *sera* [vuota]
 212 15 [...] La *sera* [le si allontana rapida]
 213 01 Guardiamo sulle acque la fragile *sera* che resiste al vento,
 216 15 [...], il cielo incanta la *sera*, [...]
 216 23 [...] La larga *sera* [del sabato] [...] [si rianimava all'idea gloriosa della domenica]
 217 16 una povera idea di gloria la *sera* del sabato,
 218 11 [...] La *sera* [provinciale] [...] [odora di violette e di pioggia]
 218 19 suonava quella *sera* la fanfara d'un circo straniero.
 227 17 [...] ritornare nella *sera* stanchi ai [nostri letti]
 229 18 [...] per le *sera* comuni bastava [una sola lampada, quella portabile da stanza a stanza]
 242 12 Ricordo una *sera* attonita di crepuscolo,
 242 24 [Chi dirà di noi che fummo vivi] [...], [teneri di] quel nulla che porta la *sera*? [...]
 243 26 [Non dovevamo abbandonare mai più la nostra figura e la memoria che smembrava spiccata dietro gli] anni, dietro le *sera*, come un'ombra.
 245 11 [Odorava quasi l'erba del campo] [...] [Billo la trovò fresca e restò a vederla rabbrivida] dal primo vento di *sera*. [...]
 246 19 [questo suo vivere nella loro memoria è quasi una morte avvenuta come] la *sera* per cui si dorme.

La prosa dell'ermetismo

- 247 09 [E gli specchi da una stanza all'altra a godersela così abbracciata adagio] del balcone e della *sera*, rispondono alla vasta [luce dell'orizzonte]
247 22 [Come la terra risuona debol]mente, sbiadita su questo campo della *sera*,
254 08 [Strada da] innamorati, ora lo sapevamo, dove la *sera* [lunga non lasciava mai tramontar la luce]
256 14 [il treno partiva disegnandosi da lon]tano già azzurro nella *sera* in cui volavano [le rondini]
256 20 [...]. Quella *sera* ci ritrovammo [tutti di nuovo innamorati di Lietta]
265 18 [Nella vecchia casa s'indovinavano le ore del giorno dai muri delle stanze] [...] [uguali] e monotoni sul far della *sera*. [...]
276 06 [Era] bella la stazione di *sera*, con qualche treno [remoto che finalmente giungeva a fermarsi]
277 23 [vita] [così povera tra casa e casa, così spiegata al sollievo nelle] passeggiate e nell'amore ultimo della *sera*.
281 03 [arriverà la primavera dopo piogge] lunghe che odorano d'erba, da queste *sera* [consumate sino all'ultima luce]
285 16 Erano *sera* quasi calde e rosee d'un desi[derio da nulla]
286 05 Da quelle *sera* cerchiamo disperatamente di [darle un nome, di dirle parole mortali, che tremino]
286 11 [...] i fanciulli gridano da tutte le *sera*, [...]
286 17 [...] luna che è chiara prima della *sera*, [...]
287 10 [Come miracolose e giuste si sono incontrate ad essere uguali le nostre voci, a] comporre *sera* felici di nulla: [...]
287 19 [le parole resteranno] senza di noi a comporre sulla *sera* d'inverno [la nuova stagione]
298 14 [Guardavo le montagne che chiudono il golfo; sono alte] e azzurre e con la *sera* si velano della loro [lontananza]
299 04 [...] i colori attoniti in cui la *sera* lucida [si stacca col cielo dalle case]
299 08 Guardo la *sera*, supino, rivolto al sole già [scomparso dietro i monti]
300 10 [...] la *sera* s'è allargata sino ai magri [pascoli dei cavalli che fissano la solitudine]
300 20 [...]. E la *sera*, le case, i velieri partivano con [me verso un rimpianto]
302 03 [Con queste tue] parole io guardo la *sera*, la luce è ferma, nuda [di stacco alle ultime case del litorale]

19 serale

ag 14

AdS 1

016 14 Forse la fiamma *serale* non dovrà più im[porporare una nube]

DM 5

003 08 [...] una delle sue *serali* maree più violente e stordite;

022 12 [I muri tumultuari acco]gliavano il sole *serale*: il mondo era triste e labirintico sot[to di te]

033 02 [con le prime] ombre *serali*. [...]

054 13 [...] dietro le tue spalle *serali* ardenti

057 12 [Così vedemmo una capretta rossa], [...] su per le pendici già *serali* – arrampicarsi furtiva [...]

SB 8

023 17 [...], la dolcezza *serale* dei suoi occhi [aperti sulla campagna]

068 12-13 [...] la larga carità *se-rale* [...]

La prosa dell'ermetismo

AdS 6

- 008 04 [Tanto vivo e irrealmente il nastro d'un fiume dove un] *tramonto* si chiude! [...]
008 07 quando l'albero fiammeggiava al *tramonto*
010 04 [Ancora prima] del *tramonto*, se a valle è un liberarsi dalle [gemme di lana molliccia]
[...] [i boschi più cupi rinfrancano la loro vecchiezza corrosa]
011 01 Ora, verso il *tramonto*, [...] [scendono figure in vesti lunghissime]
028 19 [L'esser così vicini alle reti nelle quali si di]batteva il *tramonto* non conobbe la
febbre [dell'impazienza]
032 02 [più su del] *tramonto* brilla ancora a lungo il rosso dei [garofani]

BaE 1

- 030 01 [l'ozio delle voci] colorate dai colori sfuggiti al *tramonto*.

SB 9

- 025 15 [la vedevamo rimanere so]spesa al lungo *tramonto* del cielo [...]
080 14 *tramonto* del tempo. [...]
139 14 [La nostra donna prese tristezza da un] *tramonto* così puro, [...]
139 24 [l'armoniosa solitudine dei morti intepidiva d'un roseo] ammattonato al *tramonto* le
città rimaste [nell'aria]
159 16-17 [Il cielo è vuoto, lascia] cadere le nuvole, espanse le illumina di *tra-monto*, e ne
crolla.
209 TR *Tramonto* dell'estate
219 11 [il campanile a poco a poco piegato sulle case e sempre spostato come una
meridiana] al *tramonto*. [...]
272 11 una rassegnata mestizia d'oro e di *tramonto*.
285 20 [volare ci parve un sogno] [...] dietro quell'infinito *tramonto* di case [e di nuvole]

25 vespero/vespro

sm 3

AdS 1

- 016 06 [pure i monti che s'adagiano nei] lini consunti del *vespro* s'incurveranno an[cora]

SB 2

- 095 17 [...], al *vespero*, [...] [ci saremo incamminati insieme]
234 13 [...] calavamo trafelati da un *vespero* gran[dioso]

Capitolo 2

Luna, stelle, comete

1. Guardando il cielo notturno

Non si può tuttavia distogliere lo sguardo dal cielo notturno (e per di più notturno ermetico) senza soffermarsi sulla luna e sulla «pallida coorte»¹ di stelle e comete che l'accompagnano. Non solo per gli insoliti scorci di paesaggio che vengono così a delinearci o perché alla presenza-assenza degli astri è affidato, in accordo con la notte, il compito di conferire o sottrarre all'uomo la possibilità di un riposo/riscatto (in scala crescente: «solievo d'aria»², «pigro sonno»³, pace, salvezza), quanto perché la diva *triformis* costituisce una tentazione e un banco di prova per lo stile di ogni autore, con soluzioni spesso diverse in prosa e in poesia. Risulta quindi obbligatoria la conduzione dello spoglio lessicale in parallelo per mettere a confronto l'*écart* creativo che sovrintende ai due generi.

Tabella 1. Luna, stelle, comete in poesia

	luna	stelle / costellazioni	cometa
GS	12 occ.	7 occ.	0 occ.
AN	8 occ.	17 occ.	1 occ.
FdB	24 occ.	20 occ.	1 occ.
MaP	24 ⁴ occ.	1 occ.	0 occ.

In questo caso possiamo dire che sono le occorrenze⁵ a fare la differenza: all'incremento o diminuzione delle attestazioni, corrisponde infatti un variato rilievo

¹ *Concerto* (GS), v. 20.

² SB, p. 168.

³ *Nel ricordo dell'aria* (MaP), v. 9.

⁴ Nelle occorrenze sono inclusi anche i termini contenuti nei titoli.

⁵ Nelle occorrenze sono stati considerati per luna: «luna/e», «lunare», «sublunare», «stralunati», «plenilunio», «novilunio»; per stelle: «stella/e», «stellato/i», per «astro/i»; per costellazioni oltre a Francesca Nencioni, *La prosa dell'ermetismo: caratteri e esemplari*, ISBN 978-88-6453-364-3 (print) ISBN 978-88-6453-365-0 (online) CC BY 4.0, 2016 Firenze University Press

del significante, un'accezione distinta del significato. Se nel totale le ricorrenze non si discostano in maniera eclatante (luna: 68, 80; stelle: 45, 39; cometa: 2, 3), a livello di singolo scrittore la disuguaglianza intergenerica è indice di un mutato modo di porsi di fronte allo stesso fenomeno. Lo scarto si rende particolarmente evidente con Gatto: in MaP, dove la luna è in prevalenza segno di morte, le 24 occorrenze si dispiegano per lo più entro l'ordine lessicale del funereo; in SB, pur mantenendo in parte la stessa valenza, il termine diviene anche e soprattutto 'spia' di idillio e le 48 frequenze si distribuiscono così lungo le circoscrizioni semantiche del lutto e della contemplazione. Altrimenti detto: alla duplice valenza del significato, si accorda il raddoppiamento del significante.

Tabella 2. Luna, stelle, comete in prosa

	luna	stelle / costellazioni	cometa
AdS	6 occ.	2 occ.	1 occ.
BaE	0 occ.	2 occ.	1 occ.
DM	26 occ.	14 occ.	0 occ.
SB	48 occ.	21 occ.	1 occ.

In GS persiste una sostanziale continuità di segni tematici, iconici e linguistici. Prelevando alcuni campioni dal serbatoio del firmamento, troviamo «diafana / luna» in *Veglia in Arcetri* (vv. 14-15) e «lampada romita della sera» in *Transito* (v. 19), affini a «perla del creato»⁶ e a «lampada occulta»⁷ di AdS⁸ e possiamo collocare «Vince l'incanto più puro la notte», «di stelle una pallida coorte» di *Concerto* (vv. 1 e 20) sulla stessa linea di «luce profonda e notturna, parente delle stelle»⁹ di AdS.

Anche se i lemmi specifici ricorrono nella prosa in numero ridotto rispetto alla sezione lirica, a compensare il divario contribuiscono le metafore e le apposizioni sostitutive. «[P]erla del creato», «face inestinguibile»¹⁰, «lampada occulta», «verde medaglia infantile»¹¹ consentono di scorgere punti luminosi in molte pagine altrimenti sospese «al colore infinito che precede il più deciso avventurarsi dell'ombra»¹². Così, se non proprio la quiete, è possibile intravedere da «qualche strappo [...] stole, criniere, braccia disperse di costellazioni imminenti»¹³ o un «gremio pianto di lumi»¹⁴, indizi di un chiarore che consola, quello che Anna Dolfi ha definito «l'immagine di un ossimorico 'giorno'»¹⁵.

«costellazioni» e «costellato», i nomi propri: «Orsa», «Carro», «Venere», «Marte», «Sirio», «Iadi», «Antares», «Albíreo», «Re Magi», «Scorpione».

⁶ AdS, p. 16.

⁷ AdS, p. 8.

⁸ L'effetto traslucido implicito in «perla» è reso manifesto dall'aggettivo «diafana», il senso recondito passa da «occulta» a «romita», «lampada» resiste invariata al vaglio intergenerico.

⁹ AdS, p. 7.

¹⁰ AdS, p. 16.

¹¹ AdS, p. 8.

¹² AdS, p. 20.

¹³ AdS, p. 22.

¹⁴ AdS, p. 8.

¹⁵ A. Dolfi, *La città e la notte. L'«immagine umbrata» e le forme della luce», cit., p. 9.*

Il massimo della divaricazione lessicale si raggiunge nel passaggio da AN a BaE, quando da 8 occorrenze di «luna» e 17 di «stelle» si passa rispettivamente a zero e a 2 frequenze. Nella *recensio noctis* di AN non poteva mancare, infatti, il significante dell'astro sacro a Diana: ecco dunque una luna di cui risalta l'instabilità da funambolo («*pencolante* una luna si districa / dai vetrici»¹⁶), appena controbilanciata dal s'«*imperna*» concesso dalle «alture» di *Vino e oca* (vv. 12-13); resa inaccessibile dall'«*impervia*» con cui sorge sulle «rampe» di *Yellow* (v. 6) o consegnata alla categoria dell'effimero da «lune / frante»¹⁷ e dalla «caducità bianca di chiome»¹⁸. Se al contrario in BaE non brilla alcuna luce, è perché alla *noche obscura* non si addicono cieli stellati o chiari di luna; per giungere alla possibilità conoscitiva, ormai lo sappiamo, è necessario avanzare nel buio e nell'angoscia. Alla conoscenza per ardore si confà invece la cometa, nella quale più del barlume prevale il messaggio; e «cometa»¹⁹ si legge in coerenza sia in AN che in BaE, collegata alla madre. L'archetipo materno si palesa in Gatto all'interno della quadriade intercambiabile con luna, in Luzi la stessa epifania conduce a cometa. All'apparizione luminosa è sempre congiunta la figura materna: meditativa e tentata di affidare il destino al corso delle stelle in AN («E una madre sui sassi pensierosa / abbandona il suo fianco alle profonde / comete, astri»²⁰), vigile e lapidaria in BaE («Mia madre mi prese per mano e mi condusse via lungo il sentiero [...]. – Là. – disse. [...] – La cometa. – aggiunse»²¹).

Da FdB a DM le ricorrenze pressoché equivalenti confermano un epicentro generativo comune: basti pensare alla sintesi analogica lucciole-polvere di stelle ugualmente utilizzata in poesia («Ti rivolti, le *luciole* sul tardi / sono il vento che spuma sotto l'*Orsa*»²²) e in prosa («Sul vetro della serra scivolano purpurei bioccoli *stelle* o *luciole* pazze»²³); al potere degli astri richiamato nei due generi tanto per suscitare che per sedare il senso di febbre («oltre quei gesti *sfebrata* dalle Orse»²⁴, *Lunare, con la sciarpa rossa, calzata di febbre*, «i raggi *febricosi* della luna»²⁵, «sotto la luna [...] le scarpine avevano freddo come la pelle d'un *febricitante*»²⁶); al ricorso *double face* all'Averno, evocato in senso metafisico nell'«averno celeste» di *Mood indigo* (v. 3), o riflesso con resa mimetica in DM nel canale che «sostiene

¹⁶ *Città lombarda* (AN), vv. 13-14. Ma per il senso d'«impedimento» collegato all'immagine del districarsi dai «vetrici» della luna cfr. A. Dolfi, *La torre delle ore: cadenze dall'alba alla notte in forma di lieder*, cit., p. 72.

¹⁷ *Bacca* (AN), vv. 18-19.

¹⁸ *Annunciazioni* (AN), v. 19.

¹⁹ Le comete appaiono sotto forma di metonimia di stampo barocco in AdS: «stole, criniere, braccia disperse di costellazioni imminenti», come circoscrizione spaziale in FdB: «la luna / tra le comete è senza luce astrale» (*Giunchiglia*, vv. 11-12), come metafora in SB, dove una «cometa d'aria» è retta al filo, come un aquilone, da mani di bambini (cfr. SB, p. 93).

²⁰ *Terra* (AN), vv. 7-9.

²¹ BaE, pp. 50-51.

²² *Sonno* (FdB), vv. 14-15.

²³ DM, p. 31.

²⁴ *Evidenza ed oblio* (FdB), v. 18.

²⁵ DM, p. 33. Cfr. il ritorno dell'immagine in *Euridice seduta su un muretto del Lungarno* («una fanciulla che seduta / su un muretto, sull'Arno, guarda, stretto / il suo capo in un berretto di lana / con un grande pompon, la strana luce, della luna sull'acqua», vv. 6-10) in P. Bigongiari, *Dove finiscono le tracce* (1984-1996), Le Lettere, Firenze 1996, pp. 165-166.

²⁶ DM, p. 34.

una luna d'averno»²⁷. La luna si sfaccetta così in un ventaglio di immagini amalgamate e ricucite dal *fil rouge* del fuoco che, dalle suggestioni *western* di *Linea selvaggia* («luna / selvaggia che di lava / infantile rosseggia», vv. 8-10), giunge alle variazioni ctonie di DM («tristissime lune»²⁸, «tristissima luna bassa»²⁹, «luna gemebonda»³⁰). Coperte di segni luttuosi in FdB («cupe strisce»³¹, «fuoco fatuo»³², «macerie della notte»³³), le stelle riacquistano luce in DM con la «stella fiammeggiante dell'alba»³⁴ e i «purpurei bioccoli»³⁵, oppure sfilano in «corteo [...] pure tersissime anelanti»³⁶.

Nel passaggio da MaP a SB il cambiamento di sintagmi, stilemi e connotazioni comporta, oltre al raddoppiamento delle presenze di luna, la dilatazione della frequenza di stelle. Il volto selenico nella raccolta lirica è prevalentemente collegato al *sensus mortis*, in maniera esplicita in «luna morta» (2 occorrenze³⁷, di cui una con *enjambement* tra sostantivo e attributo per evidenziare «morta»), indirettamente negli attributi e predicati che smorzano toni e luci: «da leggera / farsi attonita luna»³⁸, «prossima ad esalare scialba»³⁹, «sfinita», «consuma»⁴⁰. E se tra i versi si affaccia il plenilunio, è per gravitare nell'orbita del lutto: «nata / al plenilunio con i monti, morte / le mani sul declivio, addormentata / sull'erba»⁴¹, «una salita mesta / al plenilunio e al mare»⁴², dove tornano a velare la luce le parole della circolarità funebre.

Da «morta» e «scalfita»⁴³ in MaP, la luna diviene «ariosa»⁴⁴, «leggera»⁴⁵, «trepida»⁴⁶ e «beata»⁴⁷ in SB, donando alla notte la lievità d'idillio già rilevata. Può acquistare colore esotico fruscando sui «palmeti d'Oriente»⁴⁸; farsi «di pietra»⁴⁹, non perché insensibile al dolore del mondo ma per aderire a un clima funesto di guerra, oppure apparire «mesta»⁵⁰, in sintonia con le *lacrimae rerum*. Nell'accezione

²⁷ DM, p. 58.

²⁸ DM, p. 41.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ DM, p. 55.

³¹ *Antares* (FdB), v. 3.

³² *Misera e sventurata* (FdB), v. 13.

³³ *Mood indigo* (FdB), v. 13.

³⁴ DM, p. 19.

³⁵ DM, p. 31.

³⁶ DM, p. 53.

³⁷ Entrambe le occorrenze sono tratte da *Luna d'alba* (MaP), vv. 2 e 11-12.

³⁸ *Morto di primavera* (MaP), vv. 7-8.

³⁹ *Alba a Sorrento* (MaP), v. 2.

⁴⁰ Le due citazioni sono tratte da *Luna d'alba* (MaP), vv. 3 e 6.

⁴¹ *Sull'erba* (MaP), vv. 10-13.

⁴² *Padre morto* (MaP), vv. 5-6.

⁴³ *Assedio* (MaP), v. 8.

⁴⁴ SB, p. 64.

⁴⁵ SB, p. 140.

⁴⁶ SB, p. 203.

⁴⁷ SB, p. 191.

⁴⁸ SB, p. 227.

⁴⁹ SB, p. 172.

⁵⁰ SB, p. 302.

delle liriche si ritrova in particolare, in binomio con «morti», nella «sabbia [...] più fredda della luna e dei morti»⁵¹.

Le stelle che fanno appena una comparsa in MaP, «fite / nel buio boscoso del mare»⁵², si moltiplicano in ben 22 frequenze in SB: alle 14 ricorrenze⁵³ che le vedono raggruppate nel cielo stellato, si aggiungono le attestazioni singole delle «stelle del Fioralle»⁵⁴, della «stella limpida» di Venere⁵⁵, delle prime stelle che rischiarano la notte «mite e deserta del sud»⁵⁶ o del tremulo tetto a cielo aperto che trapela attraverso lo spaccato di «rozze chiese» di campagna⁵⁷.

Le possiamo incontrare anche radunate in costellazioni o identificate da nomi propri⁵⁸. In un'ideale graduatoria il primo posto spetterebbe senz'altro all'Orsa, la più gettonata dalla *pléiade* fiorentina con 5 occorrenze in AN⁵⁹ (di cui una rappresentata da «carro»⁶⁰), 2 in FdB⁶¹, una («Carro»⁶²) in GS. In Luzi le valenze algide e austere («pura più del mio rimpianto», «solenne»⁶³, «lenta»⁶⁴, «astrale»⁶⁵, «profonda», «gelide»⁶⁶) si alternano a sèmi di aridità: («aduste»⁶⁷); in Bigongiari l'Orsa si confonde con la scia luminosa delle lucciole o riveste poteri taumaturgici liberando Miriam dalla febbre; in Parronchi ammicca al mito, svelando «giovani Dei dai volti di cristallo»⁶⁸.

Il secondo posto dell'ipotetica classifica compete con 6 occorrenze a Venere⁶⁹, resa quasi irriconoscibile dal «brulla» di *Cuma*⁷⁰ o riportata allo stereotipo di «stella / di passione» in *Vino e ocrà*⁷¹, oppure ricondotta all'elemento equoreo dal

⁵¹ SB, p. 303.

⁵² *Marina d'agrumi* (MaP), vv. 7-8.

⁵³ Cfr. capitolo 1 *I momenti del giorno*, paragrafo 3. *La notte*.

⁵⁴ SB, p. 151.

⁵⁵ Cfr. SB, p. 160.

⁵⁶ SB, p. 205.

⁵⁷ Cfr. SB, p. 239.

⁵⁸ Intercambiabile e complementare di «stella/e» risulta «astro/i» con esclusiva della poesia. In AN (3 occorrenze) il «tempo dorato dagli astri» non raggiunge gli Inferi di fronte ai quali «desiste» [cfr. *Esitavano a Eleusi i bei cipressi*, vv. 14-15]; può segnare un confine («stende un astro le sue bianche frontiere», *Europa*, v. 16); rivestire un senso arcano in coppia con comete («profonde / comete, astri», *Terra*, vv. 8-9). In FdB (6 occ.) il lemma è sempre connesso a valori negativi: di corruzione («L'astro che ti corrupe», *Tu resta, danzatrice*, v. 1; «neri astri», *Dismisura*, v. 2), di sangue («È nell'astro che sanguina», *Mood indigo*, v. 2), di algida distanza («geleranno dagli astri luci blu», *Assenza*, v. 9), di destino («[la ventura] è nell'astro che volta sui sentieri», *Ventaglio cinese*, v. 11; «astri insonni / roteano», *Duello*, vv. 11-12).

⁵⁹ Cfr. AN (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*), v. 12; *All'autunno*, v. 16; *Vino e ocrà*, v. 17; *Allure*, v. 11.

⁶⁰ *Cuma* (AN), v. 10.

⁶¹ Cfr. FdB *Sonno*, v. 15; *Evidenza e oblio*, v. 18.

⁶² *Reliquie del giorno* (GS), v. 13.

⁶³ Le due citazioni si leggono in (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*) (AN), vv. 11-12.

⁶⁴ *All'autunno* (AN), v. 15.

⁶⁵ *Cuma* (AN), v. 10.

⁶⁶ Le due citazioni si leggono in *Allure* (AN), v. 12.

⁶⁷ *Vino e ocrà* (AN), v. 16.

⁶⁸ *Reliquie del giorno* (GS), v. 14.

⁶⁹ Per l'esegesi dell'immagine di Venere in AN cfr. G. Zagarrìo, *Luzi*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 45.

⁷⁰ *Cuma* (AN), v. 10.

⁷¹ *Vino e ocrà* (AN), vv. 1-2.

«lacrimosa» di *Fiaba*⁷², dotata di occhi per vedere («vede») e di senso del tatto che dà brividi («Scoss[a] dal vento») in *Distanza*⁷³. In DM la ritroviamo come «stella dell'amore», congiunta all'«altra stella sanguinosa, forse Marte»⁷⁴; in SB identificata due volte (con nome proprio e con connotazioni di trasparenza): «È questa la sera di Venere, della stella limpida»⁷⁵.

A Sirio (presente con 2 frequenze), sorta di *deus ex machina* o castigamatti celeste, è affidato l'ingrato compito di consumare il tempo e logorare l'amore («odi Sirio portarsene via il tempo / e il fuoco dell'amore»⁷⁶) e di cedere nel grado di follia solo nei confronti dell'ostinazione del poeta, che continua a chiamare chi non risponde: «più folle / di Sirio oltre gli sguardi è chi ti chiama»⁷⁷.

A pari merito, con una attestazione ciascuna, si situano le Iadi «lacrimose»⁷⁸, Antares «stella di cupe strisce [...] stella che giuoc[a] con le navi»⁷⁹, Albíreo «rabescata di fiamme»⁸⁰, i Re Magi dietro i quali «gli armenti s'allontanavano [...] con le code sonnolente»⁸¹, lo Scorpione che annuncia la stagione fredda «nella cenere del cielo quando l'ora imbianca»⁸².

2. La luna

Appena la dea dalla triplice sembianza s'affaccia nei versi dei poeti, si diffonde «una sensazione di levità, di sospensione, di silenzioso e calmo incantesimo»⁸³; caratteristiche che invogliano a verificarne la presenza nei nostri autori.

Nelle liriche del trio fiorentino la lievità si perde: l'astro vacillante stenta in AN a trovare un punto d'appoggio; scivola su «scoscese / balze»⁸⁴ o «piange sui capelli»⁸⁵ in GS; «tramanda il suo terrore / di cigno»⁸⁶ e appare «senza luce astrale»⁸⁷ in FdB. Immagini di leggerezza traspaiono semmai in MaP nella luna che come un «respiro [...] fa placida la notte»⁸⁸, che come una «serenata ai tetti / lentamente s'illumina»⁸⁹, o che «risalita ai monti / dava quiete alle stanze, alla memoria»⁹⁰. Anche dalla notte che «in silenzio [...] contempla il raggio / della luna

⁷² *Fiaba* (FdB), v. 3.

⁷³ *Distanza* (FdB), v. 31.

⁷⁴ DM, p. 53.

⁷⁵ SB, p. 160.

⁷⁶ *Bacca* (AN), vv. 26-27.

⁷⁷ *Una mischia la tua serata d'ombra* (FdB), vv. 6-7.

⁷⁸ *A Sandro* (AN), v. 1.

⁷⁹ *Antares* (FdB), vv. 3, 5.

⁸⁰ *Albíreo* (FdB), v. 14.

⁸¹ BaE, p. 26.

⁸² DM, p. 5.

⁸³ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 26.

⁸⁴ *Eclisse* (GS), vv. 19-20.

⁸⁵ *Bosco sacro* (GS), v. 26.

⁸⁶ *Balcone* (FdB), vv. 5-6.

⁸⁷ *Giunchiglia* (FdB), v. 12.

⁸⁸ *Prato* (MaP), v. 9.

⁸⁹ *Nel ricordo dell'aria* (MaP), vv. 6-7.

⁹⁰ *Sera d'estate* (MaP), vv. 18-19.

tranquilla»⁹¹ emerge lo stato di calma; ma le visioni sommesse sono incrinata da valenze luttuose che ne ridimensionano e sorpassano la portata: «sorgere a morte vidi luna»⁹², «luna *spoglia* del tuo sguardo»⁹³, «luna *morta*», «una salita *mesta* / al plenilunio e al mare»⁹⁴, «porta / vuota di luna»⁹⁵.

Segni di lievità affiorano invece dalla prosa: in AdS la tenuità s'intravede nella «luna tanto fine sospesa sull'alba»⁹⁶ e nella vicinanza tra luce lunare e albore che alleggerisce la scena dalle tenebre e dall'ansia notturna. In DM il peso materico si affievolisce grazie al «sublunare [...] [del]la sostanza che pervade, fuori da una stagione, la cerea vallata»⁹⁷; l'evanescenza del «vapore di luna»⁹⁸ avvolge Miriam mentre danza su un piano rosso rendendola ancor più inafferrabile; in particolare la «lunina» che gira sul giardino insieme a Canopo⁹⁹ trasmette un senso di esilità quasi impalpabile. In SB la leggerezza si manifesta di preferenza a prima sera, quando la luna si fa «ariosa» e «chiara»¹⁰⁰ ed è espressamente richiamata dalla luna che splende «così leggera sul tuo volto»¹⁰¹ e dal «plenilunio» che si affaccia «leggero di case»¹⁰².

In entrambi i generi permane l'effetto sospensivo a distaccare per un attimo l'attenzione del lettore e dei protagonisti dal *pathos* degli eventi. La battuta d'arresto può derivare dal tragitto surreale che l'astro compie in MaP insieme a Gerardo per assuefarsi alla morte («ascoltavi la notte da leggera / farsi attonita luna»¹⁰³); dalla momentanea rimozione del compianto suscitata nei superstiti al suo sorgere in SB («ma la luna ariosa della prima sera lo ricorda»¹⁰⁴); può coincidere con il canto rasserenante intonato dai prigionieri in accordo con l'ascesa lunare in MaP («Saliva nel limpido canto / di prigionieri stormiti di luna / il cielo della notte rigogliosa»¹⁰⁵) o con una pausa contemplativa che li distoglie dalla realtà in SB («Alle nostre inferriate era la luna, la luna beata, e tutti eravamo tesi alla leggera brezza ch'essa portava»¹⁰⁶); può trovarsi contenuta nell'interrogativo di AN che reca traccia di un'altra primavera e un'altra vita («quando la luna le celesti chiome / odorava di rose fiorentine?»¹⁰⁷); essere individuata nel passaggio tra le nuvole che tinge di rosa la valle in GS («e quale / di nuvoletta fluida la luna / esce, e incarna la valle»¹⁰⁸); intravedersi nel colore che crea l'illusione di un «margine di futuro eterno dilatatosi» in DM («Erano le ore che la cupola inverdiva lentamente alla luna nell'aria

⁹¹ *Novilunio* (MaP), vv. 15-16.

⁹² *Idillio* (MaP), v. 5

⁹³ *Gerardo* (MaP), v. 6.

⁹⁴ *Padre morto* (MaP), vv. 5-6.

⁹⁵ *Novilunio* (MaP), vv. 4-5.

⁹⁶ AdS, p. 27.

⁹⁷ DM, p. 8.

⁹⁸ DM, p. 23.

⁹⁹ Cfr. DM, p. 51.

¹⁰⁰ SB, p. 286.

¹⁰¹ SB, p. 140.

¹⁰² Cfr. SB, p. 212.

¹⁰³ *Morto di primavera* (MaP), vv. 7-8.

¹⁰⁴ SB, p. 64.

¹⁰⁵ *Cielo* (MaP), vv. 1-3.

¹⁰⁶ SB, p. 191.

¹⁰⁷ *Cimitero delle fanciulle* (AN), vv. 12-13.

¹⁰⁸ *Veglia in Arcetri* (GS), vv. 4-6.

cedevole»¹⁰⁹); combaciare con uno spazio idillico che attutisce la ferita del legame sentimentale ancora in DM («V'era, tra me e lei, tra me e la ferita aperta per me, tra me e la nostra benefattrice, uno spazio dove la luce lunare rifluiva via»¹¹⁰).

Il senso d'incantesimo sfuma nell'accezione di magia e sortilegio in Parronchi e in Bigongiari. Il «bosco più negro», l'«onor della luna», i «lemuri bianchi e informi», la «corsa notturna»¹¹¹ disegnano lo scenario fiabesco fatto di notte, ombre, fantasmi di cui abbiamo già parlato¹¹²; il «manto del mago» e la «luna di velluto in una piega»¹¹³ riconducono a un gioco da prestigiatore, come se l'astro spuntasse dall'increspatura del mantello di un illusionista; i «bei giardini» che si aprono in un «cielo di luna» «(dove muore Clorinda?)»¹¹⁴ suscitano l'eco dello spazio metafisico che si schiude davanti all'eroina morente: «S'apre il cielo; io vado in pace»¹¹⁵.

Inquietante o capace di conforto, *maître à penser* o meglio *astre à penser* per il senso che invita a ricercare nel suo cammino in cui si specchia il corso della vita umana, la luna si dimostra particolarmente malleabile ad assumere le forme e i particolari risvolti che ogni poeta vuole imprimere nella sua sfaccettata superficie. Parronchi vi lega, in comunione con l'alba, l'accezione di prolusione e presentimento («i sempreverdi perdono i rami più sterili; e quel parere più nudi, interrotti, e cedere alle vicine acque correnti, e *presentire* vivamente la luna»¹¹⁶) e il valore di *limen*, come soglia conoscitiva che «segna l'inizio di un'epoca»¹¹⁷. Anche in Gatto risalta la similarità luna-alba¹¹⁸, a cominciare dai titoli di MaP dove *Alba di luna* s'inverte in *Luna d'alba*, a sua volta ripetuta come citazione intertestuale in «luna d'alba» di *Alba a Sorrento* (v. 1), per proseguire con «porta / vuota di luna e di sereno albore» in *Novilunio* (v. 5); ma in questi casi il nesso che collega i due termini è rappresentato da «morte».

L'illusione di gioco a rimpiazzino crea un'alleanza tra ciclicità lunare e mutevolezza femminile («la luna, la luna stessa, nonché perla del creato, e face inestinguibile *benché si tolga a noi a quando a quando*, e poi ami schiudersi impercettibile»¹¹⁹, «asimmetrico il viso per accondiscendenza alla luna»¹²⁰) di cui si presta a stigmatizzare presenza/assenza, sia a livello reale che mitico. I referenti lessicali subiscono di conseguenza un processo di antropomorfizzazione: «fianco», «capelli», «viso», di solito riservati all'identificazione muliebre, vengono attribuiti al satellite; «incarna», «stordiva», «dissimulandosi», «piange», «estingue», «alitando», «tocca», «riannodi» predicano azioni desunte dalla sfera umana e quindi non pertinenti al soggetto, creando l'ingannevole impressione di trovarsi non di fronte a un corpo celeste, ma a una donna. In qualche caso i termini scelti

¹⁰⁹ DM, p. 15.

¹¹⁰ DM, p. 41.

¹¹¹ Le citazioni si trovano in AdS, p. 16.

¹¹² Cfr. capitolo 1 *I momenti del giorno*, paragrafi 3. *La notte* e 4. *L'alba*.

¹¹³ *Magicienne* (FdB), vv. 2-3.

¹¹⁴ *Duello* (FdB), vv. 9-10.

¹¹⁵ T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, XII, 68, v. 8.

¹¹⁶ AdS, p. 10.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Per LUNA come termine della tetriade macriana connesso a velo-volo-alba, cfr. O. Macrí, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, cit., p. 381.

¹¹⁹ AdS, p. 16.

¹²⁰ AdS, p. 24.

incrementano l'equivoco («fianco», «incarna», «tocca») schermando di una sfumatura sensuale la 'casta diva'. La velatura materna che la luna acquista in Gatto, secondo l'archetipo evidenziato da Macrí, impedisce all'astro di slittare verso *nuances* erotiche mantenendosi all'altezza di Musa castissima: «la luna morta odora / [...] torna al pallido volto»¹²¹, «prigionieri stormiti di luna / [...] madre dolce di declino»¹²². Fa eccezione il «sensuosa» di SB che qualifica la «franchezza» con cui le madri siedono tra i figli, mentre la luna si affaccia tra case e terrazze¹²³, ma l'astrattezza del sostantivo allontana i riferimenti concreti.

Sul piano del mito l'inafferrabilità si estende alla triplice sembianza che la Luna assume con Diana, Proserpina ed Ecate (altrove con Artemide, Selene, Ecate), divinità a lei sacre, tutte allusive di morte e, in scala ridotta, al tempo alterno di Persefone, «prova visibile del mutamento»¹²⁴. S'intrecciano dunque a doppio nodo donna e luna, mutevolezza e morte¹²⁵.

Aspetti divini/muliebri si ritrovano nella luna di Luzi («quando la luna le celesti chiome / odorava di rose fiorentine», «inane fianco rosa»¹²⁶), depurati da corrispondenze realistiche grazie all'«inane» che dissipa qualsiasi traccia sensuale, sollevati verso il divino dal «celest[e]» delle «chiome». Aggettivi e sostantivi, temperandosi a vicenda, si equilibrano: i primi umanizzano la luna («fianco», «chiome»), i secondi («celesti», «inane») la divinizzano.

Bigongiari riconduce al lemma in FdB il senso di errore («ma gli sguardi rimasti sono *errori / di luna*»¹²⁷, «S'inerpichi la luna e cada invano / del profondo silenzio del tuo *errore*»¹²⁸), di discriminazione ordinale («era rimasta l'*ultima* creatura, / col turbante di pelo, laminata / dalla luna»¹²⁹, «*Ultima* premi / la tua infanzia sui colli, rosea luna»¹³⁰), di inganno e tradimento («e la luna più insonne desta stella / su stella il cielo *franto al tuo destino*»¹³¹, «il tuo gesto che s'*indora* / ti ha *tradita*»¹³², «un'ombra palpitante a cui *non devi / credere*»¹³³); in DM associa lo stato di febbre che sconfinava nella reazione allergica («i raggi febbricosi della luna m'inchiodano le palme, prudono azzurrini sulle labbra»¹³⁴), la sensazione di cedevolezza («qualcosa di molle che la luna suscitava»¹³⁵), il senso di demarcazione sotterranea («luna d'averno»), la similarità con i giochi da bambini (figurina ritagliata da un *collage* è

¹²¹ *Luna d'alba* (MaP), vv. 3, 5.

¹²² *Cielo* (MaP), vv. 2, 9.

¹²³ Cfr. SB, p. 167.

¹²⁴ S. Ramat, *L'ermetismo*, cit., p. 208.

¹²⁵ Cfr. capitolo 6 *Le parole del mito, ovvero sulle tracce della donna persefonica*. La luna «è indissolubilmente congiunta alla morte e alla femminilità» [G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo libri, Bari 1972 (ed. orig. 1963), p. 94].

¹²⁶ *Annunciazione* (AN), v. 17.

¹²⁷ *Balcone* (FdB), vv. 4-5.

¹²⁸ *Giro di vite* (FdB), vv. 13-14.

¹²⁹ *Sulle cale di piazza Mentana* (FdB), vv. 3-5.

¹³⁰ *A Firenze* (FdB), vv. 10-11.

¹³¹ *Una mischia la tua serata d'ombra* (FdB), vv. 9-10.

¹³² *Serenata* (FdB), vv. 14-15.

¹³³ *Egizia* (FdB), vv. 19-20.

¹³⁴ DM, p. 33.

¹³⁵ DM, p. 34.

la «lunina» che appare nel cielo¹³⁶, simile a una palla quella che sembra rimbalzare «or da una parte or dall'altra della discesa»¹³⁷).

In Gatto la luna prende a prestito gli attributi dalle parti del giorno: dall'alba il luore, dalla notte l'antitesi morte-bellezza, dalla sera la capacità di mimetizzarsi coi luoghi su cui splende: così è «odorosa d'Italia»¹³⁸, specchio di Roma nel plenilunio di dicembre¹³⁹, «grigia e velata su Pesto»¹⁴⁰. Con la stessa modalità messa in atto per la rivisitazione del mito, Gatto riconduce entro lo spazio domestico la distanza che lo separa dal cielo. Immagini casalinghe fanno da cornice alla luna che fa capolino svettando tra case e terrazze¹⁴¹, si staglia trepida nell'«ariolina dei limoni»¹⁴² che si leva dalle case o è attesa dalle «famiglie» nelle «case aperte sull'aia»¹⁴³.

Nel frequente affacciarsi di Trivia tra orti e tetti o nel brillare su acque e selve, persiste il *topos* leopardiano¹⁴⁴. La dimensione erratica è contenuta in «Già alla luna / che riannoda le tue selve *raminga*»¹⁴⁵, dove «raminga» di *Alla casa, mentre dormiva* è in palese simmetria con l'apostrofe del *Canto notturno* «Pur tu, solinga, eterna peregrina» (v. 61); il trinomio luna-tetti-orto si ripropone sotto l'egida della *Sera del dì di festa* («queta sopra i tetti e in mezzo agli orti / posa la luna»¹⁴⁶) in «Già alla luna! [...] vaghe / crune sporgono i tuoi tetti dall'orto»¹⁴⁷ o si trasforma in un binomio atipico «nel raggio di questi orti dove tace / qualche vendemmia»¹⁴⁸ e nei «gialli orti»¹⁴⁹, dove la presenza dell'astro è allusa dalla metonimia o intuita dall'effetto cromatico. Anche in DM l'abbinamento con «orto» è richiamato nella «luna [che] tramontava dietro gli orti»¹⁵⁰, mentre «luna» forma coppia con «tetti» sia in SB («la luna fuggiva dai tetti»¹⁵¹, il paese «rimaneva lungo il viaggio della luna col suo sollievo d'aria e col respiro dei bambini addormentati di peso sui tetti»¹⁵², «un chiarore che origlia da tetto a tetto e diventa luna trepida all'ariolina dei limoni»¹⁵³) che in MaP («come la luna serenata ai tetti / lentamente s'illumina»).

A svelare la presenza sotterranea dei *Canti* concorre ancora la coppia luna-ombra. S'incontra come determinazione di uno spazio che oscilla tra l'imbrunire

¹³⁶ Cfr. DM, p. 51.

¹³⁷ DM, p. 41.

¹³⁸ SB, p. 140.

¹³⁹ Cfr. *ibid.*

¹⁴⁰ SB, 172.

¹⁴¹ Cfr. SB, p. 167.

¹⁴² SB, p. 203.

¹⁴³ Cfr. SB, p. 95.

¹⁴⁴ Ma per una puntuale ricostruzione dell'influenza leopardiana sulla terza generazione cfr. A. Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, cit., pp. 61-100. In particolare su Parronchi si veda: V. Melani, *Parronchi lettore e critico di Leopardi*, in I. Bigazzi e G. Falaschi (a cura di), *Per Alessandro Parronchi*, cit., 189-228; M. Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, cit., pp. 61-102; A. Dolfi, *Notturmi in poesia. Riflessioni sull'«effetto notte»*, cit., pp. 113-127.

¹⁴⁵ *Alla casa, mentre dormiva* (GS), vv. 3-4.

¹⁴⁶ *La sera del dì di festa*, v. 2.

¹⁴⁷ *Alla casa, mentre dormiva* (GS), vv. 3, 5-6.

¹⁴⁸ *Concerto* (GS), vv. 17-18.

¹⁴⁹ *All'amica* (GS), v. 4.

¹⁵⁰ DM, p. 8.

¹⁵¹ SB, p. 86.

¹⁵² SB, p. 168.

¹⁵³ SB, p. 203.

dell'aria e «il biancheggiar della recente luna»¹⁵⁴ nelle formule «tra la *luna* ed *ombra*»¹⁵⁵ di FdB e «[t]ra *ombra* e *luna* nette»¹⁵⁶ di SB; come margine necessario alla dialettica del chiaroscuro nell'invito a «persegui[re] l'*ombra* fino a dove / si spegne senza *luna*»¹⁵⁷ e nel «contenere un destino che non ha patti con la *luna* che sorge e che m'inonda e dissipa le *ombre* confinandole dietro i corpi»¹⁵⁸; come ingannevole gioco di false sembianze in «una *luna* spiegata dalle nevi, / un'*ombra* palpitante a cui non devi / credere»¹⁵⁹ e in un'«*ombra* [che] declina in quiete / come la *luna* serenata ai *tetti*» di MaP.

Artemide brilla di preferenza in GS su boschi, balze, arbusti; rimane impigliata tra i pini e le siepi d'alloro; in AN tenta di dipanarsi dalle fronde dei salici o conquista un varco risalendo per le fratte o per le alture oppure splende di luce arcana sulle vie silenziose e sulle rampe. In FdB corre sui «sentieri / distolti»¹⁶⁰, spunta sulla «bianca / spalletta»¹⁶¹, si affaccia tra ponti, campanili, muri e muretti, scintilla sui colli. Ma per coglierne riflessi equorei occorre rifarsi al «mare morto al novilunio» e al «raggio / della luna tranquilla»¹⁶² di MaP o alla «leggera marina che ci arrise con le sue casette posate sul plenilunio»¹⁶³ di SB.

Inutilmente si cercherebbe la luna piena in GS: l'astro è sempre visto di scorcio («fianco», «corno»), quando non ridotto a una sottile striscia luminescente, appena percettibile: «Era una luna tanto fine sospesa sull'alba che oltre un minuto non si poteva ricordare». In AN mancano riferimenti espliciti alle fasi lunari, ma i fotogrammi delle «lune / frante» e dell'«inane fianco rosa» si mantengono lontani dal tutto tondo; in FdB il «tenero / sorso di luna» della *Notte canterà* (vv. 1-2) sembra alludere a un liquido, mentre in DM la luna è inseguita al sorgere o al tramontare o svelata nel «nascosta» con cui «gir[a] nel cielo»¹⁶⁴. In MaP novilunio e plenilunio si alternano nei versi di *Prato*; il primo torna nel titolo della lirica omonima, il secondo risplende mesto in *Padre morto*. In SB è presente ogni fase lunare, con predominanza del momento culminante: «grande luna»¹⁶⁵, «plenilunio» (5 occorrenze, di cui 3 accompagnate dall'attributo «leggero»¹⁶⁶ o dalla specificazione riduttivo-identificativa «di nuvole»¹⁶⁷, «di dicembre»¹⁶⁸), «luna in piena»¹⁶⁹, a cui si uniscono «luna nuova»¹⁷⁰, «novilunio»¹⁷¹, «crepuscolo lunare»¹⁷², «chiarore lunare»¹⁷³.

¹⁵⁴ *Il sabato del villaggio*, v. 19.

¹⁵⁵ *Frammento cancellato e riletto* (FdB), v. 7.

¹⁵⁶ SB, p. 161.

¹⁵⁷ *L'ombra della luna* (FdB), vv. 9-10.

¹⁵⁸ DM, p. 32.

¹⁵⁹ *Egizia* (FdB), vv. 18-20.

¹⁶⁰ *Luna selvaggia* (FdB), vv. 6-7.

¹⁶¹ *Il silenzio del moto* (FdB), vv. 5-6.

¹⁶² *Novilunio* (MaP), vv. 10, 15-16.

¹⁶³ SB, p. 212.

¹⁶⁴ DM, p. 28.

¹⁶⁵ SB, p. 12.

¹⁶⁶ SB, p. 69.

¹⁶⁷ SB, p. 239.

¹⁶⁸ SB, p. 140.

¹⁶⁹ SB, p. 86.

¹⁷⁰ SB, p. 167.

¹⁷¹ SB, p. 30.

La tavolozza dei colori, accanto al bianco argenteo consacrato dalla tradizione («perla del creato», «diafana / luna»¹⁷⁴, «viso della luna incipriato»¹⁷⁵, «una luna spiegata dalle nevi») e al rosso prediletto dalla visione dell'ermetismo meridionale¹⁷⁶, aggiunge l'insolita gamma del rosa, del verde, del grigio e dell'azzurro. Prevengono le tonalità rosate («fianco di luna / fiotto roseo di luce»¹⁷⁷, «roseo corno / della luna», «s'incarna» in GS, «di luna un inane fianco rosa» in AN; «rosea luna» in FdB, «unghiata rosa della lunina»¹⁷⁸ in DM, «Canapo col pelame quasi rosa per essere stata tanto a quella lunina»¹⁷⁹) seguite dal rosso («incandescente luna»¹⁸⁰ di GS, «luna / selvaggia che di lava / infantile rosseggia», «s'infiamma e si scolora»¹⁸¹ di FdB, «Sta rossa, enorme come un pallone sul campanile di Fra Nuvolo»¹⁸² di SB)¹⁸³.

Il verde è causa di depistaggio¹⁸⁴, per cui è difficile ricondurre *d'emblée* la «verde medaglia infantile» alla giusta fonte; «verdina» è pure la luna di *Concerto* e tendente al verde l'illusione cromatica che la luna provoca in DM («la cupola inverdiva lentamente alla luna»¹⁸⁵), come verdi sono le stelle che si confondono con le foglie in *Marina di agrumi*.

Un riflesso di azzurro s'intravede nei raggi che solleticano le labbra¹⁸⁶ e nell'«azzurro oriente della notte»¹⁸⁷ verso cui va la città sotto l'incanto lunare; il grigio ci mostra una luna quasi in gramaglie («grigia velata»¹⁸⁸) e balugina nella cenere che copre il cigno della similitudine: «Come il cigno coperto di cenere,

¹⁷² SB, p. 16.

¹⁷³ SB, p. 192.

¹⁷⁴ *Veglia in Arcetri* (GS), vv. 14-15.

¹⁷⁵ *Balcone fiorentino* (GS), v. 16.

¹⁷⁶ Basti pensare alla «luna rossa» di Leonardo Sinigalli e al verso: «ruota / il sangue ad ogni nuova luna» (*Dietro i muri*); alle «Rosse lune [che] delirano nei prati» di Vittorio Bodini (*Se dell'infanzia uccelli strepitosi*, v. 17 in V. Bodini, *Tutte le poesie*, a cura di O. Macrí, BESA, Nardò 1997, pp. 159-160). Come dimenticare, allora, la canzone in dialetto napoletano *La luna rossa* di Vincenzo De Crescenzo e Antonio Vian che, se pure posteriore di qualche anno (1950), indirizza verso la predilezione dello stesso colore, abbinato all'annuncio di separazione «e mme risponne: "Si 'o vvuó' sapé, ccá nun ce sta nisciuna"».

¹⁷⁷ *Eclisse* (GS), vv. 18-19.

¹⁷⁸ DM, p. 51.

¹⁷⁹ DM, p. 52.

¹⁸⁰ *Distanza* (GS), v. 26.

¹⁸¹ *Serenata* (FdB), v. 12.

¹⁸² SB, p. 242.

¹⁸³ «Niente è più terribile per il contadino contemporaneo della famosa "luna rossa" o "luna d'aprile" più bruciante del sole divorante dei tropici» (G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 95).

¹⁸⁴ Si ricordi *Tu che mi sorridi, verde luna* (1941), musica di *Sangue e arena* (diretto da Rouben Mamoulian), che fa convergere verso la stessa direzione cromatica l'immaginario di quegli anni. Ma anche la «luna verde (la luna è verde in Spagna e tonda come l'orologio della piazza)» di Bodini contribuisce ad avvalorare lo stesso immaginario (cfr. *La luna e Pedro Domecq* in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 29 luglio 1951, su cui si veda O. Macrí, *Introduzione* a V. Bodini, *Tutte le poesie*, cit., p. 31).

¹⁸⁵ DM, p. 15.

¹⁸⁶ Cfr. DM, p. 33.

¹⁸⁷ SB, p. 171.

¹⁸⁸ SB, p. 172.

uguale a un corvo, di un tuo antico greco innamorato, tu nascosta giri nel cielo, luna luna»¹⁸⁹.

2.1 Effetti di «luna»: stilemi e figure

L'astro agisce dunque come calamita di *variatio* stilistiche, attraendo in poesia i moduli tipici della grammatica ermetica, in prosa ispirando il conio di particolari formule che suggeriscono il sodalizio con l'autore.

Isolando dai testi solo quei passi o sintagmi collegati a «luna», si ritrova il plurale stilistico in «lune / frante» di AN che, al consueto esito d'indeterminazione, aggiunge quello iterativo del fenomeno; l'ellissi dell'articolo in «incandescente luna» (GS), «ove sorgere a morte vidi luna»¹⁹⁰, «povero vento e luna»¹⁹¹ (MaP) con conseguente assolutizzazione del sostantivo, particolarmente sensibile negli ultimi due casi in cui, oltre all'articolo, è omesso l'aggettivo. Si ottiene così, non tanto l'atmosfera d'incertezza e distacco come vuole Claudio Toscani¹⁹², ma la sensazione che «luna» basti da sé a qualificarsi e identificarsi, forzando le norme grammaticali ad aderire al nome comune come se si trattasse di nome proprio. Non c'è dubbio che in tal modo il nume tutelare della notte balzi in primo piano, distinguendosi ad esempio da «vento», smorzato da «povero» con cui forma binomio.

L'uso *passé-partout* della preposizione «a» è spesso sottolineato dalla posizione occupata: risalta infatti in *incipit* di verso («un bianco bove / alla luna disteso», «ti porta / a nuova luna»¹⁹³, «una salita mesta / al plenilunio»), in clausola finale («come la luna serenata ai tetti», «Notte di luna scende al pigro sonno»¹⁹⁴, «come la luna risalita ai monti»¹⁹⁵), nell'inarcatura («nata / al plenilunio»¹⁹⁶). La preposizione «di» è privilegiata nelle sintesi analogiche con «azione depistatoria dall'ambito del reale»¹⁹⁷: «un villaggio di luna»¹⁹⁸ ci mostra non un bozzetto paesistico, ma un irreale paesaggio extraterrestre; «vetro di luna»¹⁹⁹ trasferisce la trasparenza dal termine reggente a quello subordinato; «errori / di luna» attribuiscono all'influenza astrale la causa degli sbagli umani e si potrebbe continuare con «stanca / pace di luna»²⁰⁰, dove la spossatezza è trasferita dall'uomo all'astro, con «orso di luna» in cui la sete di luce e riposo fa del pulviscolo lunare quasi un fluido da degustare. Ma con «orso di luna» siamo già nell'ambito delle metafore analogiche: «[n]otte di luna», *Luna d'alba* (MaP), «luna di velluto», «cielo di luna» (FdB), che a loro volta

¹⁸⁹ SB, p. 28.

¹⁹⁰ *Idillio* (MaP), v. 5.

¹⁹¹ *Gerardo* (MaP), v. 23.

¹⁹² Cfr. C. Toscani, *Piovra celeste e specchio non difforme. La poesia di Alessandro Parronchi*, cit., p. 112.

¹⁹³ *Prato* (MaP), rispettivamente vv. 8-9 e 1-2.

¹⁹⁴ *Nel ricordo dell'aria* (MaP), v. 9.

¹⁹⁵ *Sera d'estate* (MaP), v. 18.

¹⁹⁶ *Prato* (MaP), vv. 10-11.

¹⁹⁷ F. Audisio, *Alcune caratteristiche della lingua poetica di Bigongiari*, cit., p. 558.

¹⁹⁸ *Assedio* (MaP), v. 15.

¹⁹⁹ *Periferia* (MaP), v. 3.

²⁰⁰ *Il silenzio del moto* (FdB), v. 8.

scivolano verso l'astrazione attanziale prendendo le distanze dalla realtà a favore dell'«incanto tonale»²⁰¹.

Nella prosa s'impone la *duplicatio*, realizzata in AdS con asindeto, ripetizione a contatto e rafforzativo («la luna, la luna stessa»²⁰²), in DM con semplice *geminatio* e vocativo («tu nascosta giri nel cielo, luna luna»²⁰³) o con amplificazione identificativo-partitiva («la luna, una di quelle tristissime lune»²⁰⁴), in SB con inusuali formule copulative («era la luna, la luna beata»²⁰⁵). L'insolita forma predicativa si affaccia anche in Parronchi, ma non per innescare il raddoppiamento, bensì la consecutiva che lega rarefatte valenze mnestiche all'esilità della 'falce': «Era una luna tanto fine che non si poteva ricordare oltre un minuto».

Riservando al lemma un trattamento distinto rispetto ai termini contigui, la figura della *ripetitio* gli attribuisce un valore diverso, assoluto, che può riflettersi nella pausa di una virgola, sufficiente a portarlo in primo piano, o nel cambiamento pronominale dalla terza alla seconda persona.

In AdS la duplicazione distingue il ruolo di protagonista della luna da quello di comparsa delle stelle; in DM realizza una sorta di superlativo assoluto confidenziale, affine al «Giovinetta, giovinetta»²⁰⁶ di Luzi con cui ha in comune l'affettuoso rimprovero o richiamo; in SB ritarda l'epifania, con studiato effetto di lenta messa a fuoco, o sottolinea lo stupore di chi, osservando ritagli di cielo tra le inferriate, li vede finalmente inargentarsi. Quando non viene raddoppiata «luna», lo stesso artificio retorico si riverbera sul verbo: «Canopo col pelame quasi rosa per essere stata tanto a quella lunina che *salta che salta*»²⁰⁷, «*Nascondete, nascondete* la luna, se ci riuscite», diceva serio il signore di settant'anni in soprabito marrone»²⁰⁸ o porta a selezionare locuzioni avverbiali composte «benché si tolga a noi a *quando a quando*»; di modo che, quando c'è di mezzo la «perla del creato», sembra proprio che non basti un solo termine a contenerla, a descriverne gli ingannevoli stati.

Lo stesso esito della *ripetitio* è ricercato da Gatto con la frase nominale fortemente ellittica: assolutizzando il sintagma isolato dal punto fermo («La luna.»²⁰⁹), si sottintendono infatti tutte le espansioni possibili; si apre così lo spazio per più scenari e l'istanza meditativa («la luna, il cielo solo, e poi?»²¹⁰), accentuata dall'interrogativo, risulta confermata.

Ispirate allo stesso uso divergente sono le espressioni di tempo e spazio che fanno della luna quasi un'unità di misura: «sotto la luna»²¹¹, «sotto il picco della luna»²¹², «luna dietro luna»²¹³, «alla riva di luna»²¹⁴, «tra ombra e luna nette».

²⁰¹ C. Toscani, *Piovra celeste e specchio non difforme. La poesia di Alessandro Parronchi*, cit., p. 113.

²⁰² AdS, p. 16.

²⁰³ DM, p. 28.

²⁰⁴ DM, p. 41.

²⁰⁵ SB, p. 191.

²⁰⁶ M. Luzi, *Giovinetta, giovinetta*, v. 1 (*La barca*), in Id., *L'opera poetica*, cit., p. 41.

²⁰⁷ DM, p. 52.

²⁰⁸ SB, p. 193.

²⁰⁹ SB, p. 182. Avviene lo stesso in *Elegia* con «Padre» seguito da «e mai parola fu più vasta» (SB, p. 98), che autorizza a sottintendervi qualsivoglia associazione (cfr. capitolo 7 *La caducità*, paragrafo 5. *La labilità come morte nella Sposa bambina*).

²¹⁰ SB, p. 287.

²¹¹ DM, p. 34.

²¹² DM, p. 55.

2.2 Melodie di «luna»

Come ogni oggetto lirico (la sera, la fanciulla, Gerardo, il vetro, il colchico), la luna contribuisce ad assottigliare il confine tra prosa e poesia, favorendo l'affiorare in superficie di particolari ondulazioni melodiche.

Il significante raggiunge così l'autonomia resa proverbiale dall'omonimo saggio di Beccaria²¹⁵, mentre l'esplicazione referenziale si rarefa ulteriormente. Ma, come l'infrazione presiede alle scelte dell'ermetismo di carattere linguistico e grammaticale, così la stessa opzione trasgressiva incide sugli istituti melodici tradizionali, violandone la scansione ordinaria²¹⁶. Si possono isolare pertanto scaglie di curve melodiche, frammenti di moduli, misure approssimative; raramente abbiamo l'aderenza perfetta o completa ai paradigmi codificati.

L'istanza anti-narrativa fa sì che non si trovino, ad esempio, strutture progressive e curve melodiche ascendenti in corrispondenza della luna crescente, moduli regressivi e parabole discendenti in presenza di luna calante, come in una scrittura che volesse riprodurre i movimenti reali o apparenti; bensì costruzioni che tendono a svincolarsi dal rapporto con il significato, obbedendo all'intento di «fare della prosa poesia»²¹⁷ o di risolversi in «pura musicalità»²¹⁸.

In Parronchi il modello progressivo si presenta 'spurio', perché incrociato all'enumerazione che, inserendosi tra i due membri principali, crea l'equivoco di un andamento isometrico. All'effetto prodotto dall'*enumeratio*, si aggiunge quello ottenuto con il graduale aumento di sillabe che attenua lo stacco:

la luna,³/ la luna stessa,⁵/ nonché perla del creato,⁸/ e face inestinguibile⁸ / benché si tolga a noi a quando a quando,¹⁰ / e poi ami schiudersi impercettibile,¹¹ / sarà valle abbastanza vasta e boscosa per una corsa notturna^{20/219}.

A volte basta un corpo melodico intermedio ad attutire l'impressione di dilatazione:

il bosco più negro,⁶/ sotto l'onore della luna⁸/ si colma di quei lemuri bianchi e informi che preludono l'alba^{19/220}.

In Bigongiari la tendenza a tripartire la frase, attraverso un inciso racchiuso tra virgole, indirizza verso il modulo simmetrico; ma, verificando la corrispondenza sillabica dei membri laterali, si nota la mancata equivalenza, o perché lo scarto tra il

²¹³ SB, p. 60.

²¹⁴ SB, p. 140.

²¹⁵ Il riferimento è ovviamente a G. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, cit.

²¹⁶ S'intende per scansione ordinaria la tipizzazione delle strutture melodiche nella prosa d'arte moderna che Beccaria fa in *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, cit., pp. 153-231.

²¹⁷ Ivi, p. 289.

²¹⁸ Cfr. D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte. Con alcuni sondaggi sulla prosa dei poeti*, cit., p. 169.

²¹⁹ AdS, p. 16.

²²⁰ AdS, p. 23.

La prosa dell'ermetismo

primo e l'ultimo gruppo è marcato, per cui si va invece incontro a un modulo regressivo o progressivo:

Sublunare è la sostanza che pervade,^{12/} fuori da una stagione,^{7/} la cerea vallata^{7/221};

L'erba davanti a te,^{6/} sotto la luna,^{5/} andava fine verso la fluttuante discesa^{14/};

oppure perché il segmento intermedio non si discosta dagli altri, appiattendolo l'estensione melodica verso la struttura isometrica:

La luna tramontava dietro gli orti,^{11/} a tiro dei nostri sguardi reclini,^{11/} / come un frutto confuso e copioso^{10/}.

Gatto rende straniata la frase progressiva inserendo varie unità tra il modulo melodico breve, contenente l'informazione spaziale, e quello più ampio, dove l'immagine si dispiega a 'tutto tondo':

Nel cielo dolce di settembre^{9/} viaggiava la luna,^{6/} e del suo immoto splendore,^{8/} nitido nello spazio,^{7/} il grido di Maddalena echeggiava di stanza in stanza^{16/} / sino alle lontane terrazze dell'alba^{12/222};

Per la strada alta che sale ai colli,^{10/} verso case aperte sull'aia,^{9/} al vespero,^{4/} dove ragionano le famiglie^{10/} e attendono la luna^{7/} che risale lenta da golfo,^{9/} ci saremmo incamminati insieme^{10/} parlando dei velieri del nonno e della nostra infanzia^{16/223}.

Nel primo caso è la descrizione di uno stato («del suo immoto splendore»), nel secondo la moltiplicazione delle precisazioni topologiche («per la strada», «verso case», «dove ragionano»), complicata dall'inserimento di un'unità temporale («al vespero»), a rendere paradossalmente più vaga l'immagine.

Una panoramica ravvicinata sui passi inclusivi di «luna» in AdS²²⁴ potrà servire a evidenziare meglio la coazione 'trasgressiva':

I sempreverdi perdono i rami più sterili; e quel parere più nudi, interrotti, e cedere alle vicine acque correnti, e presentire vivamente la luna, segna l'inizio di un'epoca in cui chiederanno ombre vaganti alle nuvole, e, tutt'uno coi muri traforati e deserti, il vento in cui gemere e confidarsi²²⁵;

[...] la luna, la luna stessa, nonché perla del creato, e face inestinguibile benché si tolga a noi a quando a quando, e poi ami schiudersi impercettibile, // sarà valle abbastanza vasta e boscosa per una corsa notturna;

²²¹ DM, p. 8.

²²² SB, p. 91.

²²³ SB, p. 95.

²²⁴ Si sceglie AdS per il contenuto numero dei passi dove compare «luna», per il ventaglio delle strutture melodiche offerte e per il genere del prosimetro, ultima spiaggia distintiva tra prosa e poesia.

²²⁵ AdS, p. 10.

[...] il bosco più negro, sotto l'onor della luna si colma di quei lemuri bianchi e informi che precludono l'alba;

Era una luna tanto fine sospesa sull'alba che oltre un minuto non si poteva ricordare²²⁶.

Si trovi alla fine del *tricolon* in coincidenza con la pausa della virgola, in *incipit* sottolineato dalla duplicazione, incastonato in un ottonario, enfatizzato dalla forma predicativa, il lemma occupa sempre una posizione strategica.

Nel primo periodo incontriamo una struttura isometrica: l'estensione delle unità melodiche, pressoché omogenea, si orienta su schemi oscillanti da 14 a 11 sillabe, creando uniformità vocale e recitativa. Il fitto tessuto di liquide («r», «l») e dentali («n», «d», «t») concorre a trasmettere il tremolare dell'immagine: sia la luna che si riflette nell'increspatura delle onde, le ombre illusorie e mutevoli create dalle nuvole, la voce del vento che s'insinua tra i rami, siamo di fronte a un ente che non appare fermo, ma instabile e oscillante:

I sempreverdi perdono i rami più sterili;¹⁴ / e quel parere più nudi, interrotti,¹¹ / e cedere alle vicine acque correnti,¹² / e presentare vivamente la luna,¹² / segna l'inizio di un'epoca⁹ / in cui chiederanno ombre vaganti alle nuvole,¹⁴ / e, tutt'uno coi muri traforati e deserti,¹⁴ / il vento in cui gemere e confidarsi¹¹ /.

Per il valore epigrammatico il segmento che rappresenta il centro del ragionamento («segna l'inizio di un'epoca») potrebbe porsi come clausola finale, se non seguissero per esigenza di simmetria i tre membri che rilanciano l'estensione melodica. La struttura isometrica interseca così l'artificio dell'enumerazione confondendo i piani; anche se non c'è compiuta corrispondenza tra i membri della prima parte (infiniti sostantivati collegati per polisindeto con «e» dominante) coordinati e omogenei, con quelli della seconda («ombre», «nuvole», «vento»; ma «muri»), diversi per livello sintattico e ordine lessicale, il ripetersi della scansione tripartita introduce un principio organizzatore entro l'evanescenza del significato.

L'istanza deviante si fa sentire nel secondo esempio non solo camuffando la struttura a livello melodico, ma agendo pure sul piano iconico: il primo membro reca il soggetto *ex abrupto* anziché la puntualizzazione di spazio o tempo come dovrebbe seguendo lo stereotipo; il secondo trasgredisce all'intento di soddisfare l'attesa, ritardando con il lungo inciso la comparsa del predicato.

Lo stesso schema si ripete in misura ridotta nella terza frase, ancora iscrivibile entro la matrice progressiva; anche qui la dilatazione è ottenuta con un membro intermedio e il sovvertimento dell'ordine canonico porta a inserire l'informazione topologica nel secondo membro, anziché nell'*incipit*, mentre il verbo rispetta il copione, comparando nella parte finale; e questa volta non si fa attendere:

il bosco più negro,⁶ / sotto l'onor della luna⁸ / si colma di quei lemuri bianchi e informi che precludono l'alba¹⁹ /.

²²⁶ AdS, p. 27.

La prosa dell'ermetismo

L'ultimo brano si avvicina alla struttura melodica simmetrica facendo perno su «sospesa sull'alba»; ma perché i due gruppi fonici laterali possano quasi bilanciarsi, occorre bipartire l'ultimo membro all'altezza di «minuto», evitando di scivolare verso la progressiva:

Era una luna tanto fine⁹ / sospesa sull'alba⁶ /che oltre un minuto⁵ /non si poteva ricordare⁹./

La *mésaillance* prosa e poesia si manifesta in maniera sottile nei versi dissimulati tra le frasi. Estrapolando ad esempio «sotto l'onore della luna» e confrontandolo con «sveglia, alitando tra alberi la luna» di *Distanza* (v. 13), pur nella diversità metrica (ottonario vs. endecasillabo) e ritmica (accenti di quarta e settima posizione vs. prima, quarta, sesta e decima), risalta la radice iconica comune: in entrambi i casi «luna» compare in chiusura ma, quasi esercitasse un'influenza retroattiva, si annuncia con il fonosimbolismo di «l», «n» dei sintagmi che la precedono. È vero poi che se si pone l'accento sul fonosimbolismo vocalico, nel primo caso il suono cupo della «o» chiusa e della «u» suggeriscono l'oscurità della notte, nel secondo il suono aperto di «a» schiarisce l'immagine facendo intravedere una luminosità già parente dell'alba.

Concordanze - Luna, stelle, comete

1 astro sm 1

BaE 1

044 07 [...], forse per questo i nostri *astri* [declinano e l'ora giusta s'oscura?]

2 cometa sf 3

AdS 1

029 9-10 [...] quella *co-meta* che aveva indorata la notte tornava [opaca sul mondo]

BaE 1

051 11 La *cometa*. – aggiunse. [...]

SB 1

093 10 [Il paesaggio ti isolava ancor di più, ti lasciava povero nel silenzio a udire bambini] rosei di nulla reggere al filo una *cometa* di [aria]

3 costellazione sf 1

AdS 1

022 17 [da qualche strappo, appaiono stole, criniere, braccia,] disperse di *costellazioni* imminenti. [...]

4 luna sf 69

AdS 6

010 10 [I sempreverdi perdono i rami più sterili; e quel parere più nudi] [...] [e presentire vivamente la] *luna*, segna l'inizio di un'epoca [...]

016 09 la *luna*, la luna stessa, nonché perla del creato, [...] [sarà valle abbastanza vasta e boscosa per una corsa notturna]

016 09 la luna, la *luna* stessa, nonché perla del creato, [...] [sarà valle abbastanza vasta e boscosa per una corsa notturna]

023 06 [il bosco più negro sotto] l'onore della *luna*, si colma di quei lemuri [bianchi e informi che preludono l'alba]

024 25 [asimmetrico il viso per] accondiscendenza alla *luna*, [...]

027 12 [...]. Era una *luna* tanto fine [sospesa sull'alba che oltre un minuto non si poteva ricordare]

DM 24

008 05 [...]. La *luna* tramontava dietro gli [orti]

015 05 [Erano le ore che la cupola inver]diva lentamente alla *luna*, [...]

019 14 [un gettito di vetri opachi] in alto dissimulava la *luna* che sorgeva di là all'apogeo,

023 11 [...] In un vapore di *luna* [danzavi su un piano rosso]

028 15 [...] tu nascosta giri nel cielo, *luna*

028 16 [tu nascosta giri nel cielo, luna] *luna*. [...]

032 17 [la] *luna* che sorge e che m'inonda e dissipa le ombre [...]

033 22 [...], i raggi febbricosi della *luna* m'inchiodano le palme,

034 02 [...]. L'erba davanti a te, sotto la *luna*, andava [fine verso la fluttuante discesa]

La prosa dell'ermetismo

- 034 09 [l'attenzione era solo una pupilla oscillante,] nera nel bianco della *luna*, [...]
034 13 [I baci colti sulle tue labbra erano tutti] nel cielo come qualcosa di molle che la *luna* suscitava
039 12 [...], la *luna* anch'essa bassissima fa il giro dell'orizzonte
041 03 la *luna*, una di quelle tristissime lune, sembrava improvvisamente rimbalzasse or da una parte or dall'altra della discesa
041 03 la luna, una di quelle tristissime lune, sembrava improvvisamente rimbalzasse or da una parte or dall'altra della discesa
041 27 (sempre quella tristissima *luna* bassa che ora si nasconde[va in una macchia di ginepri])
051 07 [...]. Una *lunina* appare nel cielo dove [il vento ha infine stracciato le nubi]
051 11 [Canopo] [gira pazzamente nel giardino] pieno d'ombre con solo l'unghia rosa della *lunina*, [...]
052 02 [Canopo col pelame quasi rosa per] essere stata tanto a quella *lunina*, che salta, che salta?
054 15 [...] La piazzetta dove infuria la *luna* vuol forse [dirci stasera che non v'è caso più assurdo della mancanza di ogni casuale legame in quello che ci capita]
054 21 [...] sul muro di cinta da cui la *luna* pietosa stacca [pezzi d'intonaco] [...] [appariscono volti amici]
055 07 [sotto il picco della] *luna* che gemebonda ora si allontana sopra di noi [...]
056 06 Agli amici celesti che la *luna* provoca stasera possiamo [ancora dire qualcosa]
056 08 [...] col declino della *luna* [...]
058 03 [il canale] sostiene una *luna* d'averno; [...]

SB 39

- 012 08 la grande *luna* risalita al telone in cui s'attutivano gli spari
047 04 [...] mentre la *luna* risaliva la notte alta,
059 15 *luna* dietro luna, [...]
059 15 luna dietro *luna*, [...]
064 20 [...]: ma la *luna* ariosa della prima sera [lo ricorda]
086 09 [Un pianoforte rimaneva a sonare dal fondo dello] spazio, così netto che era *luna* in piena
086 14 [la] *luna* fuggiva dai tetti [...]
091 10 [Nel cielo dolce di settembre] viaggiava la *luna*, [...]
095 18 [Per la strada alta che sale ai colli] [...] [ragionano] le famiglie e attendono la *luna* che risale lenta [dal golfo]
137 03 [Chi immagina le città, le case, nella notte] [...] [contemplate dalla stessa] luna, sogna la sua patria: [...]
140 08 [siamo usciti nella piazza] e calma, tiepida alla riva di luna, la gradinata [moveva appena l'acqua della fontana]
140 16 [Mio padre] [...] [lasciava aperto il balcone] alla *luna* che entrava nella stanza [...]
140 17 [...] la *luna* era odorosa d'Italia, [...]
140 22 [Ed io guardo la] *luna* così leggera sul tuo volto.
160 24 È una notte di settembre, e tarda la *luna* [a comparire in cielo]
161 08 [...]. E la *luna* è apparsa allo [zittire degli amanti]
161 11 Tra ombra e *luna* nette, la città a vie [lunghe trova l'azzurro oriente della notte]
167 20 [nello sveltare delle case e delle terrazze alla] *luna* [nuova]
168 04 [il paese] [...] [rimaneva] lungo il viaggio della *luna* col suo sollievo [d'aria]
172 08 [...]. Una *luna* [grigia, velata, riportò l'arida lontananza di Pesto]
191 21 [...] era la *luna*, la luna beata,
191 21 [...] era la luna, la *luna* beata,

La prosa dell'ermetismo

9	Re Magi	np	1
BaE 1			
026 05 [gli ar]menti s'allontanavano dietro i <i>re magi</i>			
10	Scorpione	np	1
DM			
005 24 [all'incresparsi] dello <i>Scorpione</i> nella cenere del cielo [...]			
11	stella	sf	22
AdS 1			
007 06 [la luce profonda e notturna, parente] delle <i>stelle</i> e della calma del cielo			
DM 12			
008 26 [...]; la <i>stella</i> in[naturale, dell'alba su una cupola verde scivolava]			
017 02 [Il] tempo come resisteva a una <i>stella</i> , [...] [?]			
019 17 [Tu piangesti] accosto all'alto muro e alla <i>stella</i> fiammeggiante dell'alba,			
023 04 nell'aria rossa di crotali una <i>stella</i> pungeva il fianco, [...]			
026 11 [Quante] <i>stelle</i> i tuoi occhi hanno riflesso prima che tu piangessi così [disperata?]			
031 23 [Sul vetro della serra scivolano purpurei bioccoli;] <i>stelle</i> o lucciole pazze mangiate dai tuoi cagnetti, ora. [...]			
034 05 [tu eri la tua lunga attesa, il] passato perduto in una <i>stella</i> . [...]			
034 15 [I baci colti sulle tue labbra] [...] [parevano parole o labbra increspate che s'aprissero lascian]do trasparire una <i>stella</i> , [...]			
048 02 [...]. Vedi le <i>stelle</i> filanti del due gennaio che parevan [fili del tuo sangue]			
053 13 [E lo specchio] [...] [è un pozzo di luce profonda dentro cui] passa la <i>stella</i> dell'amore e un'altra <i>stella</i> sanguinosa, [...]			
053 13 [...] la stella dell'amore e un'altra <i>stella</i> sanguinosa, [...]			
053 14 [forse] Marte, apre un corteo di <i>stelle</i> pure tersissime anelanti. [...]			
SB 9			
027 05 [mia madre] [...] [indicava loro con le loro pic]cole mani, le <i>stelle</i> e ne diceva il nome. [...]			
034 22 [Poi tutti e due aprivano il balcone, guardavano] le <i>stelle</i> e si dimenticavano di me. [...]			
086 11 [...]. Quante <i>stelle</i> ! [...]			
151 03 [...] Firenze già in ombra verso le <i>stelle</i> [del Fioralle]			
160 08 [È questa la sera di Venere,] <i>stella</i> limpida.			
205 20 [...]: poi con le prime <i>stelle</i> , anche il vapore [si illumina]			
239 08 [sagrati di campagna davanti alle rozze chiese spaccate] di <i>stelle</i> , [...]			
243 01 [l'anonima voce di una] <i>stella</i> che vibra di gloria, [...]			
284 14 [il mare vi lasciava le sue con]chiglie diafane e le sue <i>stelle</i> morte, [...]			
12	stellato	sm	2
SB 2			
128 18 [Incomin]ciava a far freddo, e lo <i>stellato</i> intenso ne [rabbrivida]			
13	stellato	ag	11

AdS 1

011 06 [...] *notte fatua e stellata*: [...]

SB 10

061 07 [...], nella notte fonda e *stellata*.

082 22-23 [I ra]gazzi cantavano Valencia per la notte *stel-lata*, [...]

086 11[nel cielo] aperto e *stellato*. [...]

125 05 [il si]lenzio era *stellato*, [...]

130 19 vidi il gran cielo *stellato* roteare intorno a me

131 02 [e carrozze rampanti] [...] [salivano per l'alta città] *stellata*, [...]

147 18 Cammino per la notte *stellata*, [...]

162 09 Sotto il cielo *stellato* la torre è nitida,

190 22 [La lanterna del secondino bale]nerà a tratti sul cielo *stellato*.

199 10 [Dorme questa mia vecchia città] [...] [nei] suoi portoni *stellati* parlano le famiglie,
[...]

14 sublunare

ag 1

DM 1

008 22 [...] *Sublunare* è la sostanza che pervade, fuori [da una stagione, la cerea vallata]

15 Venere

np 1

SB 1

160 07 [...]. È questa la sera di *Venere*, della [stella limpida]

Capitolo 3

Stagioni, mesi, giorni

1. Le stagioni

Se esiste una fascia di ore, eletta dalle prose che stiamo esaminando a sfondo ideale della malinconica visione ermetica, non emerge fra le stagioni un periodo altrettanto rappresentativo. Solo in SB le ricorrenze accordano la preferenza all'estate; ma basta scavare lievemente dietro l'incrostazione nominale, per scoprire che si tratta di una priorità fatta di *flatus vocis*, al di là della quale urgono le immagini del lungo inverno, dei «monti ghiaiosi, già rossi di autunno»¹, del cielo «già tenero di primavera»².

Sussiste invece concordanza tra momenti del giorno e fasi dell'anno attraverso la rappresentazione anti-mimetica, che viola in entrambi i casi le scansioni successive, alternandole senza aderenza ai ritmi consequenziali. I medesimi indizi possono essere attribuiti infatti a più stagioni. Ad esempio, nella sequenza tratta dal capitolo 2 di AdS, che recava in origine il titolo *Tornando da Ischia*³, i segnali disseminati tra le righe (il desiderio di rifugiarsi nella propria stanza «come tra i margini di una ferita»⁴, «i sempreverdi che perdono i rami più sterili»⁵, il vento che invita ad accordare alla sua voce i monologhi confidenziali) indirizzano verso

¹ SB, p. 210.

² SB, p. 251.

³ A. Parronchi, *Tornando da Ischia*, «Campo di Marte», 10, 1-15 giugno 1939, p. 3 (su cui cfr. S. Ramat, *Parronchi e «I giorni sensibili»*, cit., p. 38). Dell'isola partenopea si trova una 'cartolina' intitolata *Ischia in Vecchie note* (in A. Parronchi, *Ut pictura*, cit., pp. 21-22), dov'è esplicitato il nome del mese: «L'aprile vi gonfia i suoi rivi d'odori senza meta» (ivi, p. 22). Se i *flash* isolani di AdS e *Vecchie note* si riferiscono allo stesso viaggio, la stagione del cap. 2 è dunque la primavera. A confortare l'ipotesi primaverile contribuisce il titolo *Maggio precoce*, apposto al paragrafo 4 di AdS nell'edizione di *Ut pictura* (pp. 19-20). Ma sulla tormentata sorte della sequenza 4 di AdS si veda ancora la ricostruzione di S. Ramat, *Parronchi e «I giorni sensibili»*, cit., pp. 44-45 e nota 18 e ora M. C. Tarsi, *Appunti per una lettura diacronica de «I giorni sensibili» di Parronchi*, cit., pp. 73-84.

⁴ AdS, p. 9.

⁵ AdS, p. 10.

l'inverno; ma appena la barca scivola sul mare (ricollegandosi al tema della traversata) e «qualche ramo fiorito»⁶ si sporge dall'ombra, si configura una «quinta» temporale mite, primaverile. A seguire, il *flashback* sugli incontri riporta al «lucido inverno»⁷, di nuovo superato dal sopraggiungere dell'estate che, oltrepassando la primavera, scivola direttamente lungo «i fianchi della cupola»⁸.

Nel *Vezzo al collo*, «le serali maree più violente e stordite», il «tuono silenzioso»⁹, i «fulmini imminenti»¹⁰, i «pampini»¹¹, «i tralci indolori delle viti sporgenti di laguna»¹², le «ghiande» che rimbalzano sui «crocevia»¹³ sembrano incastonarsi in un mosaico autunnale, avvalorato dall'accenno alla costellazione dello Scorpione, ma smentito di lì a poco dall'annuncio: «Ma l'autunno era lontano»¹⁴. Dobbiamo allora rivedere l'ipotesi iniziale, prospettando forse un palcoscenico estivo o addirittura invernale per l'immagine di Venezia delle prime pagine di DM, offuscata da tempeste e alte maree. A indirizzare verso un intervallo cronologico diverso dall'autunno, concorre anche a livello intertestuale «il pallido riverbero d[i] [...] ori e lagune»¹⁵ suscitato da novembre in SB, che si pone agli antipodi della violenza con cui in DM onde e correnti flagellano le gradinate e i marmi dell'antica città dei dogi. Non abbiamo però finito di aggiustare il cannocchiale prospettico sulle stagioni, che a tre pagine di distanza dalla prima precisazione, in DM si legge: «L'autunno *frodava* le tue mani dei suoi presagi», «L'autunno venne»¹⁶, con nuovo effetto spiazzante. Il dubbio così rimane, funzionale e coerente con la mancanza di punti fermi all'interno della storia di Silvana, primo di una serie di domande senza risposta che il lettore continuerà a porsi fino alla fine sulla vicenda.

In BaE «questa sera affranta dall'autunno che cola»¹⁷ mal si accorda con «quest'aria che non bagna»¹⁸ dello stesso capitolo; eppure entrambe le espressioni, precedute dal deittico «questa» che le attualizza e fa coincidere, si riferiscono a un identico momento del giorno; così nella sequenza 3 il «color verde di marzo»¹⁹ è spazzato via dall'oro e dallo scarlatto che si addicono all'estate, a loro volta contraddetti dalla scena sepolcrale del giorno dei morti²⁰.

Forse è per questa temporalità intercambiabile tramata da vento, maree, pioggia e nubi che si riceve dalla prosa ermetica l'impressione di un eterno binomio autunno-inverno; mentre, andando a verificare la frequenza dei lemmi, si trovano 27

⁶ AdS, p. 12.

⁷ AdS, p. 11.

⁸ *Ibid.*

⁹ Le due citazioni si leggono in DM, p. 3.

¹⁰ DM, p. 5.

¹¹ DM, p. 6.

¹² DM, p. 9.

¹³ Cfr. DM, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ SB, p. 191.

¹⁶ Le citazioni si leggono entrambe in DM, p. 8.

¹⁷ BaE, p. 13.

¹⁸ BaE, p. 12.

¹⁹ BaE, p. 26.

²⁰ Cfr. BaE, p. 28.

occorrenze per l'inverno e per la primavera, 18 attestazioni per l'autunno, 43 per l'estate.

Tabella 1. Stagioni

	autunno	inverno	primavera	estate
AdS	2 occ.	5 occ.	1 occ.	2 occ.
BaE	2 occ.	2 occ.	3 occ.	0 occ.
DM	3 occ.	0 occ.	4 occ.	2 occ.
SB	11 occ.	20 occ.	19 occ.	39 occ.

Già da un breve *excursus* sulle *ouvertures* emerge la varietà del *cronos*: tre prose su quattro esplicitano fin dall'*incipit*, o dalla pagine immediatamente successive, la stagione da cui prende avvio la narrazione. In AdS vediamo scorrere l'inverno, insieme alla luna, tra l'azzurro del cielo e il grigio argento degli ulivi e s'intuisce la presenza del vento da «arpegiando» («Nell'azzurro scheletrico dell'inverno scorre, arpegiando fra gli ulivi, la verde medaglia infantile, talora dimenticata nei cipressi come una lampada occulta»²¹); in BaE l'autunno denuncia la sua natura liquida identificandosi con la pioggia che «cola» («questa sera affranta dall'autunno che cola lungo gli spigoli delle case senza ardore e senza remotezza»²²); in SB la «sera d'estate», arrossata dal tramonto, incornicia in primo piano la sposa bambina, sullo sfondo il mare («Rimane nella memoria, la sposa bambina, dura e nutrita d'un vestito rosso nella sera d'estate: il mare calmava l'arena d'una foce tranquilla e lucida»²³). L'unico testo che non rivela il nome della stagione, o meglio che esclude si tratti dell'autunno salvo ricredersi poco dopo (l'abbiamo appena visto), è DM; ne deriva un accresciuto senso di *pathos* e mistero.

Anche per le coordinate temporali Bigongiari adotta quindi la modalità indefinita riservata al destino dei personaggi e agli snodi della vicenda. Se Giacomo Debenedetti ha parlato per Luzi di «paesaggio indeterminato»²⁴, la stessa formula può essere ripetuta per l'autore di DM, estendendola alle stagioni e spostando dallo spazio al tempo il confine tra reale e psichico. In quest'ottica la mancata precisazione diviene implicazione e conseguenza della tendenza anti-narrativa.

Ad esclusione di SB, i vocaboli specifici di autunno, inverno, primavera, estate, si affacciano sporadicamente tra le righe, ma la loro implicita presenza determina tinte e atmosfere ed è comunque testimoniata da richiami allusivi. L'andamento oscillante tra persistenza e mutevolezza, anticipazione e ritardo fa sì che le stagioni si distinguano, più che per un'identità propria, per l'interna dialettica²⁵ («I giorni contratti nell'ansia di scoprire le luci sempre più tese somigliano all'accartocciarsi fioco, sulla quercia, delle foglie che hanno resistito all'inverno, e nell'odore randagio dei fuchi balenano, ancora avviluppati dalla morte, la prima mite caldura,

²¹ AdS, pp. 7-8.

²² BaE, p. 13.

²³ SB, p. 11.

²⁴ G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1980, p. 113.

²⁵ Anche in FdB persiste l'andamento germinativo di un tempo dall'altro: «Dietro un muro rimuoianno all'autunno / le primavere perse dai Celesti» (*Valzer*, vv. 14-15).

il miele delle inesplicate stagioni»²⁶; «Per tutto il giorno le nuvole hanno diffuso il proprio chiarore sul cielo *mutevole*, una luce agra mirante all'abbaglio del greto e dei monti ghiaiosi, già rossi d'autunno»²⁷; «dietro la disperata allegria della sua *prima* notte di *primavera* [la città] ha lasciato cadere foglie e foglie con una languida nostalgia d'*autunno*»²⁸; «al di sopra dei tetti il cielo [è] *già* tenero di *primavera*»²⁹). Sono viste in cammino, proiettate verso la scoperta della fase successiva (ne è simbolo *Verso la primavera* di SB), eppure tese a proteggere fino all'ultimo i fenomeni e gli aspetti che le contraddistinguono (valga per tutte *Tramonto d'autunno* di SB). Non a caso, a concordare nei quattro testi sono i nomi dell'autunno e della primavera, cicli transitori per eccellenza.

La figura della ripetizione temporale trova una chiara spia semantica, tanto in prosa che in poesia, nei verbi iterativi di Bigongiari con prefisso *ri-*, che esprimono il tornare sui propri passi ripercorrendo a ritroso la scia di sangue lasciata dalle stagioni («Una dea mancata *ripercorrerà* a passi lenti le cruenti stagioni»³⁰); traducono la possibilità di farsi raggiungere da un odore di tuberosa spalancando la finestra («Se *riapro* la finestra dopo questa tempesta estiva un odore di tuberosa strazia gli occhi che mi guardano»³¹); testimoniano l'eterno svanire nell'autunno delle primavere («Dietro un muro *rimuoiono* all'autunno le primavere perse dai Celesti»); impressionano con un flash un'ora memorabile fissandola «sui vasi fiesolani» («un'ora che sui vasi fiesolani / *rimemora* nel mio vuoto maggio»³²); manifestano la predilezione per la funerea luna di novembre («Peritura in eterno la tua mano / *risceglierà* la luna di novembre»³³).

Considerate nel loro insieme e con l'apporto della lirica, le stagioni scaturiscono velate di ambivalenza: in AdS sono fiorenti e prosperose («lussureggianti»³⁴), ma al contempo incomprensibili («inesplicate»³⁵), in DM «cruente»³⁶ e «fiorite»³⁷ in FdB, «tramontate» e «infocate del tuo sangue»³⁸ in MaP. L'ambiguità comporta un'infrazione iconica rispetto alla raffigurazione tradizionale, poiché inverte il nesso tra ambienti, vissuti e situazioni. L'aria di primavera è «triste»³⁹ in DM come «tristi» sono le «primavere»⁴⁰ in FdB; con l'estate scende per sempre la malinconia⁴¹

²⁶ AdS, p. 30.

²⁷ SB, p. 210.

²⁸ SB, p. 284.

²⁹ SB, p. 251.

³⁰ DM, p. 10.

³¹ DM, p. 42.

³² *Effigie agitata* (FdB), vv. 2-3.

³³ *In un viaggio* (FdB), vv. 12-13.

³⁴ AdS, p. 20.

³⁵ AdS, p. 30.

³⁶ DM, p. 10.

³⁷ *Mazzo* (FdB), v. 4.

³⁸ *Gerardo* (MaP), vv. 8 e 18.

³⁹ DM, p. 47.

⁴⁰ *Egizia* (FdB), vv. 31-32.

⁴¹ Cfr. AdS, p. 11.

in AdS e l'estate ritorna in GS tra «tormenti»⁴² e «lament[i]»⁴³; in SB la primavera è detta «disertata»⁴⁴.

C'è inoltre il senso del rarefarsi dei confini, reso da verbi di moto («L'autunno venne»⁴⁵, «Incominciamo a ricordare le giornate che verranno, arriverà la primavera dopo piogge lunghe che odorano d'erba»⁴⁶, «s'incammina l'inverno»⁴⁷, «naviga l'autunno»⁴⁸), delegato a vocaboli che trasmettono ansia e precipitazione («inverni soleggiati che si precipitano nella primavera»⁴⁹, «I giorni contratti nell'ansia di scoprire le luci sempre più tese»⁵⁰), o a predicati di sospensione, incombenza, ritardo («La terra pende dalle sue fiorite / stagioni taciturne»⁵¹, «Anche l'infanzia depredata frena / le stagioni»⁵²). L'accezione di 'rincorsa' tra una fase temporale e l'altra si ripercuote sul contesto, contagiando le silhouettes che si staccano dallo sfondo e ne ereditano la fretta: nel «lucido inverno» le fanciulle dai «volti arrossati [...] precipita[...]no sempre un poco in avanti»⁵³, «precipitose, le lustre ragazze d'inverno sboccano nella propria gioia»⁵⁴. L'osmosi tra momenti dell'anno e immagini collegate non si limita alla valenza di impeto («precipitano», «precipitose»), coinvolge anche i dati visivi: il «lucido» che in AdS è attribuito all'inverno, si sposta in SB all'aggettivo «lustre» che qualifica le «ragazze». In BaE l'andatura della donna forma un tutt'uno col «tempo che ci opprime»⁵⁵, tanto da affidare al suo incedere il potere di agitare o calmare l'aria; in maniera analoga, tra il passo incerto con cui Elena avanza per il sentiero del cimitero e il «vento scarno» che trova riparo tra i crisantemi «svariandol[i] appena»⁵⁶, si percepisce lo stesso accordo e trasferimento di connotati. In DM Silvana vaga sulle «acque appannate della laguna»⁵⁷ assorbendone nebbia e correnti: «Approdasti a S. Maria della Salute come per la forza di una discesa, col manto aperto saltasti ai miei piedi come un uccello che non vola più, in oblio sulla corrente»⁵⁸. Il vagabondare notturno dell'io e della ragazza incrocia e si confonde con i segnali dell'autunno: «Le foglie spuntavano a un tratto, sopra il nostro capo, dai muri discinti d'un chiassetto remoto e indicavano che nulla è perduto, della terra che ci attende anche più in là col suo trasalimento e i battiti delle ghiande sui crocevia»⁵⁹.

⁴² *Eclisse* (GS), v. 7.

⁴³ Cfr. *Acanto* (GS), v. 12 e *Concerto* (GS), v. 29.

⁴⁴ SB, p. 286.

⁴⁵ DM, p. 8.

⁴⁶ SB, p. 281.

⁴⁷ *Balcone fiorentino* (GS), v. 14.

⁴⁸ *Caducità* (GS), v. 18.

⁴⁹ SB, p. 198.

⁵⁰ AdS, p. 30

⁵¹ *Mazzo* (FdB), vv. 3-4.

⁵² *Gerardo* (MaP), vv. 17-18.

⁵³ AdS, p. 11.

⁵⁴ SB, p. 146.

⁵⁵ BaE, p. 11.

⁵⁶ Cfr. BaE, p. 28.

⁵⁷ DM, p. 7.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ DM, p. 5.

Lo stillicidio della consunzione risparmia appena le «foglie che hanno *resistito* all'inverno»⁶⁰, invade i giorni che si susseguono in «un inverno così *consumato* da esser primavera»⁶¹, si riflette negli occhi dei bambini dentro ai quali «passava l'*ultimo* cielo d'inverno» e nel freddo che «*si perdeva* [...] *esule* nei fanali»⁶². Si insinua nelle sembianze il sospetto della frode: «L'autunno *frodava* le tue mani dei suoi presagi»; la continuità scorre priva di cesure ed eccessi «nella *temperata eternità* delle stagioni»⁶³, che «emergono *senza* alcuna crudezza»⁶⁴ e «armoniosamente *continuano* l'una nell'altra, nel giro dei giorni e delle notti»⁶⁵.

Cambiando numero, il lemma muta di significato per indicare un particolare periodo della vita («una donna succede subendo pacatamente la *propria stagione*»⁶⁶, «un'offerta silenziosa, alla morte, di *questa mia stagione*»⁶⁷) o un moto affettivo, «un atto del cuore» («L'autunno venne proprio donde scendevano i pensieri del nostro orgoglio reciproco: e fu un atto del cuore, *una stagione* di esso a imperversare»⁶⁸). In BaE il sostantivo è unito a un aggettivo possessivo in funzione rafforzativa; in DM, con ricchezza di attualizzatori, alla coppia dimostrativo più possessivo: a scopo determinante il primo, di attribuzione il secondo. Nell'ultimo caso il significante è inserito nella consueta formula copulativa con cui Bigongiari risolve l'intento della definizione.

La stagione conserva al singolare l'accezione propria quando fa le veci del nome (per lo più della «primavera»), con il vincolo di intonarsi alla «nuova stagione» («i gerani alle inferriate erano di avanscolta alla *nuova stagione*»⁶⁹, «Dalla finestra, sembrava anche a me di non reggere più all'estrema franchezza della *stagione nuova*»⁷⁰, «le parole resteranno senza di noi a comporre sulla sera d'inverno la *nuova stagione*»⁷¹) o di evidenziare l'avvicinarsi alla fine («vedi le rose *riverse*, *appassiscono* sotto l'alito *sempre* più caldo della *stagione*»⁷², «Ora *tramonta*, struggentemente leggera e arida, la *stagione* che *fu* piena e ariosa come la luna»⁷³).

1.1 L'autunno

L'autunno avanza entro la rete immaginativa dell'acqua, del vento e delle nuvole, che esprimono il motivo del tragitto o passaggio⁷⁴ e porta con sé atmosfere di mitezza e silenzio, ma anche di spoliatura e sonorità.

⁶⁰ AdS, p. 30.

⁶¹ SB, p. 287.

⁶² Le due citazioni si leggono in SB, p. 285.

⁶³ SB, p. 37.

⁶⁴ BaE, p. 20.

⁶⁵ SB, pp. 139-140.

⁶⁶ BaE, p. 18.

⁶⁷ DM, p. 3.

⁶⁸ DM, p. 8.

⁶⁹ SB, p. 287.

⁷⁰ SB, pp. 285-286.

⁷¹ DM, p. 22.

⁷² DM, p. 27.

⁷³ SB, p. 211.

⁷⁴ Cfr. S. Verdino, *Le immagini di «Onore del vero»*, in A. Serrao (a cura di), *Mario Luzi*. Atti del convegno di studi, Siena, 9-10 maggio 1981, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1983, pp. 117 e 127.

«[N]aviga» in GS («ora che in cuore naviga l'autunno») con immediato richiamo al substrato equoreo e al movimento, isolati però entro lo spazio del cuore. L'analogia tra stagioni, natura umana e vegetale si basa in AdS sulla comune radice linfatica («noi vegetali, noi liquidi»⁷⁵; «ma tu / sei coi fusti sommersi nell'arborea / vita d'un lago / e ti veli di fumidi / coralli»⁷⁶). Nella «mansuetudine dell'autunno» i pensieri e gli stati emotivi si depurano dai toni accesi, i rami attutiscono il «parer nudi e tremare»⁷⁷ accordandosi alla dolcezza del clima. Le «più spoglie e sonore venute d'autunno»⁷⁸ riprendono il motivo della nudità, ma a contrasto introducono un elemento dissonante, sostituendo al silenzio e alla quiete il frusciare del vento.

In Parronchi il fenomeno atmosferico lega ogni stagione attraverso gradazioni sinonimiche o aggettivali. Si può ricondurre all'autunno nelle «familiari irruzioni [...] come d'un animale odoroso accanto al legno dei cancelli, e alle case consuete di mestizia»⁷⁹ poiché, pur in assenza del referente specifico, il ricorso a termini analoghi come «irruzioni» e «venute» crea un evidente collegamento, quasi un'identificazione tra «vento» e «autunno» («familiari irruzioni del vento» e «spoglie e sonore venute d'autunno»). Anche la costruzione sintattica omologa nei due casi (aggettivo/i più sostantivo astratto in funzione reggente e significante-chiave subordinato come complemento di specificazione) è indizio di una comune matrice generativa che porta a considerare interdipendenti i due significanti. Un'ulteriore conferma proviene dall'odore del legno che costituisce *senhal* tanto del vento che dell'autunno, nel secondo caso condiviso dai poeti della terza generazione, come dimostra l'«odore del legno di questo autunno / rapito dalla polvere nell'ossa»⁸⁰ di MaP e indirettamente l'odore del legno in cui si perde l'estate di SB («forse partirà per sempre l'estate, finita nell'odore di legno e nel lastrico delle montagne»⁸¹).

Ancora ascrivibili alla stessa stagione sono i «venti diversi» che spingono le nubi «come se ognuna di loro andasse come invero, ma non interamente, a morire»⁸². La presenza delle nuvole e la forma fraseologica conducono infatti verso il traguardo dell'estinzione, associata per tradizione all'autunno. S'insertisce invece in un contesto invernale il vento che scorre «arpeggiando fra gli ulivi»⁸³ o che invita «a gemere e confidarsi»⁸⁴. Si tratta di un vento che ha potenziato la forza: all'impressione di urto trasmessa dal verbo «scuotere» («L'edera va mormorando che la casa mia le appartiene, e così il vento la scuote come se da tempo ogni assillo avesse ceduto», «[il vento] scuote ogni fronte che nell'atto vago di abbandonarsi riandava i suoi pensieri senza stanchezza»⁸⁵) unisce quella di fluttuazione legata a «oscillare» («certe rame che oscillavano in un gelo acre d'inverno»⁸⁶) fino a

⁷⁵ AdS, p. 17.

⁷⁶ *Eclisse* (GS), vv. 10-14.

⁷⁷ AdS, p. 22.

⁷⁸ AdS, p. 18.

⁷⁹ AdS, p. 19.

⁸⁰ *Autunno* (MaP), vv. 7-8.

⁸¹ SB, p. 210.

⁸² AdS, p. 18.

⁸³ AdS, p. 7.

⁸⁴ AdS, p. 10.

⁸⁵ Le due citazioni sono tratte da AdS, p. 13.

⁸⁶ AdS, p. 21.

culminare nello smarrimento («E il vento smarrisce oltre i suoi vivi traguardi i confini da cui fu inviato a raccogliere le labbra gonfie di sete»⁸⁷). Lo scenario si stempera verso espressioni più miti che alludono alla primavera in «altre spalliere di timi ho udito, *carezzate* dal vento medesimo che mi raggiunge nel romitorio», nella «valle *ammantata* di verde [che] stende un *riparo* dalle *prime* schermaglie dei venti»⁸⁸, nella «mattina mossa *appena*» nella quale «si propaga l'odore degli alberi»⁸⁹, nelle brezze «*non più* stanche [a] tentare e ritentare i postremi lembi dei mirti»⁹⁰, nell'attesa «d'un ventolino serotino»⁹¹.

Nelle liriche si rinnovano le sfumature lessicali del vento come indizi stagionali differenziati. In *Concerto* compare la brezza primaverile, collegata come in AdS a piante aromatiche («mirti»/«timi»): «Presso / forse la brezza ti respira infausta / dai timi che avvolge la musica» o diluita nel «pellegrino latte»⁹². Il vento è segnale autunnale in *Transito* «dove l'erbe sbiadite si ricercano / lungo i [suoi] passi»⁹³; in *A un'adolescente*, per il risvolto di sorpresa, e quindi di fenomeno inatteso, con cui corre incontro alla ragazza («Ma né lontano da me né vicino / sei sorpresa dal vento ch'è sortito / incontro a te dai muri d'un giardino / tutto verde di lampi tramortito»⁹⁴); in *Reliquie del giorno* nell'indugiare in «molti esuvie»⁹⁵, che nel passaggio e nella trasformazione di ore e luci richiama il senso della metamorfosi e della fine. L'inverno si può rintracciare nel vento che «le sue *lunghe* voci / *incatenata* alle *chiuse* delle valli»⁹⁶ (*Eclisse*); «nel *cupo* / fiumicello del vento»⁹⁷ (*Alla casa mentre dormiva*); un annuncio di primavera si coglie nei venti che «adagio [...] vengono sull'Arno» e nell'«albero più verde»⁹⁸ che oscilla di lontano in *Balcone fiorentino*.

BaE conferma il dato materico acquatico alla base della raffigurazione autunnale e rinnova il parallelo tra estenuazione di colori e suoni e sfinimento di stati d'animo («questa sera *affranta* dall'autunno che *cola* dagli spigoli delle case»⁹⁹). L'immagine non è lontana dalla «lamentosa chiarezza»¹⁰⁰ di *All'autunno*, il cui lessico attinge di nuovo all'ordine semantico dell'acqua («sciogliendosi», «rivo», «mare», «vasche», «bel mare», «onda»). All'archetipo liquido si alternano i dati terrestri («sassi», «continenti», «monti», «piano», «selve», «campi», «greti») per rivelare la duplice natura della stagione, ripetuta da «miele» (ancora un liquido) e «semente» (che rimanda alla terra), da «oro dei campi / e [...] purpurea bara dei raccolti»¹⁰¹, non

⁸⁷ AdS, p. 13.

⁸⁸ Le due citazioni si leggono in AdS, p. 15.

⁸⁹ AdS, p. 17.

⁹⁰ AdS, p. 24.

⁹¹ AdS, p. 30.

⁹² *Concerto* (GS), vv. 7-9 e v. 4.

⁹³ *Transito*(GS), vv. 3-4.

⁹⁴ *A un'adolescente* (GS), vv. 13-16.

⁹⁵ *Reliquie del giorno* (GS), v. 10.

⁹⁶ *Eclisse* (GS), vv. 14-15.

⁹⁷ *Alla casa mentre dormiva* (GS), vv. 17-18.

⁹⁸ *Balcone fiorentino* (GS), vv. 7 e 9.

⁹⁹ BaE, p. 13.

¹⁰⁰ *All'autunno* (AN), v. 22.

¹⁰¹ *All'autunno* (AN), vv. 9-10.

troppo distanti da «filtra oro e il vino matura»¹⁰² di *Onore del vero*. Ricompare la tensione in «anela», «esci», «trae»; collima il «semplice autunno»¹⁰³ di BaE con il «dolce autunno»¹⁰⁴ di AN; torna il silenzio da cui nasce la voce del vento.

In Luzi stagioni, vento, acqua sono immagini profonde, di regime notturno¹⁰⁵. Se l'autunno risulta simbolo ciclico, il vento è emblema insieme ciclico e ascensionale: ciclico in quanto forza della natura che si ripete, ascensionale perché, come il fuoco, tende verso l'alto e nella verticalità traduce un'istanza spirituale di dominio¹⁰⁶.

In BaE il lemma «vento» ricorre dieci volte: come elemento naturale nelle descrizioni paesistiche («Il vento leggero faceva spiovere sulla bruna città e rialzava l'orlo del suo impermeabile di velluto»¹⁰⁷, «un vento carico s'adagiava sul fiume»¹⁰⁸, «un color verde di marzo alleviato dal vento»¹⁰⁹, «un vento scarno vi [nel fascio bianco dei crisantemi] riparava svariandolo appena»¹¹⁰, «Tristemente l'erba si piegava sotto il peso del vento»¹¹¹, «il chioccolio unisono delle cannelle nel lavatoio, appena variato dal vento»¹¹²); con valore metaforico quando è unito a complementi di specificazione o di luogo, che ne sfumano il senso inclinandolo verso quello di destino («Soltanto il vento dei miei capelli un giorno poté indurmi a credere che la mia vita fosse stata decisa»¹¹³, «La sera ci aveva lasciati [...] aperti a ogni caso della luce e del vento»¹¹⁴, «qualche poco di vento era nei tuoi capelli»¹¹⁵). Si distacca da entrambe le accezioni nell'«aria [che] non è agita né dal vento né da alcun tormento pulviscolare»¹¹⁶, dove il termine atmosferico non attiene propriamente all'opzione descrittiva e neppure a quella simbolica, ma risulta attratto entro la sfera del potere della donna, affidato alle sue mani.

Ricercando gli indizi stagionali, è vento d'autunno quello «scarno» che provoca l'oscillazione dei crisantemi nel giorno dei morti o la leggera corrente che contribuisce ad allontanare la pioggia nel capitolo uno di *Stasi*; primaverile la brezza

¹⁰² M. Luzi, *Amanti*, v. 6 (*Onore del vero*), in Id., *L'opera poetica*, cit., p. 210.

¹⁰³ BaE, p. 19.

¹⁰⁴ *All'autunno* (AN), v. 3.

¹⁰⁵ Cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 48. Durand suddivide il «Regime notturno» in dominante digestiva e ciclica; qui rileva la seconda e in particolare «i simboli naturali o artificiali del ritorno» (*ibid.*), entro i quali s'inseriscono le stagioni. Si confronti in proposito S. Verdino, *Le immagini di «Onore del vero»*, cit., p. 123.

¹⁰⁶ Per «vento» in Luzi si vedano almeno G. Zagarrìo, *Luzi*, cit., pp. 106-109 (poi in G. Zagarrìo, *Mario Luzi*, in *Letteratura italiana contemporanea*, II, Lucarini, Roma 1980, pp. 396-397), che ripercorre la storia semantico-iconica del termine entro l'opera poetica luziana; G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 112-114, che inserisce l'analisi del «vento d'altipiano» all'interno della lettura di *Nell'imminenza di quarant'anni*; G. Manghetti, *Sul primo Luzi*, cit., pp. 139-140, che cita «vento» come esempio di omogeneità semantica tra *Avvento notturno* e *Stasi*.

¹⁰⁷ BaE, p. 15.

¹⁰⁸ BaE, p. 21.

¹⁰⁹ BaE, p. 26.

¹¹⁰ BaE, p. 28.

¹¹¹ BaE, p. 35.

¹¹² BaE, p. 86.

¹¹³ BaE, pp. 13-14.

¹¹⁴ BaE, p. 16.

¹¹⁵ BaE, p. 55.

¹¹⁶ BaE, p. 11.

che si confonde con il verde di marzo; di più incerta attribuzione il «vento carico [che] s'adagiava sul fiume» o che faceva piegare l'erba sotto il suo peso.

In DM la stagione assume un duplice risvolto: può indicare la meta attesa, quasi sospirata («Ma l'autunno era lontano», «L'autunno venne proprio donde scendevano i pensieri del nostro orgoglio reciproco») o tradursi in inganno sottraendo la possibilità di leggerne in anticipo i presagi («L'autunno frodava le tue mani dei suoi presagi; le quali andavano su l'orizzonte quasi creandolo, senza disgusto»¹¹⁷). Si avverte un'eco in quest'ultima immagine delle «mani che spaziano inconsciamente sul mondo»¹¹⁸ di BaE, con estensione del dominio femminile dal gesto che istiga o innesca il sollevarsi del vento all'atto della creazione. Il limite del traguardo si riscontra nella coincidenza, espressa dal nesso rafforzativo «proprio», tra sopraggiungere della stagione ed ergersi dei due *partner* a difesa del reciproco orgoglio («scendevano i pensieri del nostro orgoglio reciproco»); così tempo effettivo e tempo affettivo si equivalgono.

Scorre il vento anche sulle pagine di DM confondendo particolari realistici («vento di Boboli»¹¹⁹, «vento dell'ovest»¹²⁰) con luoghi metaforici («in quale angolo rimosso dal vento»¹²¹, «una cortina piena di vento davanti a un misterioso paese»¹²², «un controvento buio»¹²³, «ora il vento pareva agitarsi in un al di là bizzarro e insospettato»¹²⁴, «veniva col vento forse da lontanissimo, o forse appena da fuori di casa»¹²⁵, «rotto il vento che voleva chiuderci in un assenso dato alla tristezza riconoscibile»¹²⁶). Il connubio vento-destino si ripete nelle «trafitture oscillanti»¹²⁷ che ritmano la sinfonia dei contrari tra «l'esattezza dell'indicibile e l'inesattezza dell'esistenza»¹²⁸, fino a sfumare nel «nulla [che] era accaduto»¹²⁹, passando per l'«ora indecisa»¹³⁰ e l'«assenso dato alla tristezza riconoscibile»¹³¹.

Spicca poi un ritorno lessicale-iconico tra DM, AdS e BaE. Le «fitte spalliere»¹³² di DM richiamano le «altre spalliere dei timi» di AdS; il vento è paragonato a un «animale fedele»¹³³ in DM, a un «animale odoroso»¹³⁴ in AdS; nel «ventolino notturno»¹³⁵ che s'insinua tra i capelli di Miriam trapassa il segnale fatale del «vento dei miei capelli»¹³⁶ di BaE.

¹¹⁷ DM, p. 8.

¹¹⁸ BaE, p. 11.

¹¹⁹ DM, p. 25.

¹²⁰ DM, p. 49.

¹²¹ DM, p. 7.

¹²² DM, p. 29.

¹²³ DM, p. 39.

¹²⁴ DM, p. 49.

¹²⁵ DM, pp. 49-50.

¹²⁶ DM, p. 53.

¹²⁷ DM, p. 7.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ DM, p. 28.

¹³⁰ DM, p. 49.

¹³¹ DM, p. 53.

¹³² DM, p. 20.

¹³³ DM, p. 27.

¹³⁴ AdS, p. 19.

¹³⁵ DM, p. 39.

¹³⁶ BaE, pp. 13-14.

In SB l'orizzonte semantico dell'autunno è rivolto soprattutto ad aspetti ciclici: l'abbandono della campagna («La campagna veniva *abbandonata* per l'autunno»¹³⁷, «la campagna *perduta* lungo i filari degli alberi»¹³⁸), la fine della villeggiatura («era *ormai* una delle *ultime* sere all'aperto»¹³⁹, «In uno splendore di villa gli alberi oscillavano lasciando esitare in noi un nuovo sonno e il desiderio di dirci parole di *addio*, quasi raccomandati all'orizzonte»¹⁴⁰), la coltivazione del terreno (a terrazze, a pergole, con muri e piccoli tunnel), su cui risalta la città nel «sole leggero dell'autunno»¹⁴¹. Stimoli olfattivi («l'odore d'autunno»¹⁴² e di foglie, un odore «sulfureo» «di pioggia [...] sulla polvere»¹⁴³, il «primo fiato d'autunno»¹⁴⁴, un «sentore d'autunno»¹⁴⁵), visivi (i monti «già rossi d'autunno», il «cielo mutevole»¹⁴⁶, i «piccoli tunnel nitidamente spezzati tra chiaro e ombra»¹⁴⁷), auditivi («nel silenzio alle lunghe piogge»¹⁴⁸, «il rumore della pioggia»¹⁴⁹) si susseguono in una carrellata di fotogrammi che non si discostano dai consueti stilemi autunnali.

In linea con il silenzio e la mansuetudine di BaE e AdS, si colloca *Pensieri d'autunno*, che riepiloga la trama dei motivi. La radice idrica è presente nell'«*acqua* di tutta la notte», nelle «lunghe *piogge*», nell'«infinta cadenza di *pioggia*», nella «*pioggia* lunga [che] abbeverava l'estate»¹⁵⁰, nella «*pioggia* [che] lasciava misteriosamente calma la città»¹⁵¹, nel «*lustrò*» delle strade nuove¹⁵², nel «rumore della *pioggia*», nella «casa [...] così *umida*», «nella notte *umida*»¹⁵³ e nella «leggera mattina [che] s'*immilla*»¹⁵⁴. Il vento non compare come significante, ma s'intuisce per l'effetto «tremolante di pergole» e nel «fresco stormire a poco a poco intorno al letto»¹⁵⁵; le nuvole si rintracciano nel «grigio del cielo»¹⁵⁶ e sono espressamente nominate nel cielo che «migra[...] con le nuvole»¹⁵⁷.

«Vento» ha 55 occorrenze in SB, a cui si aggiungono i derivati «sventolavano» (2), «sventolio» (1), «ventilato» (6) e i nomi specifici di «tramontana» (2), «scirocco» (2), «maestrale» (1), «libeccio», «brezza/e» (10). Il vento d'autunno fa la comparsa nei lumi che si spengono al suo soffio¹⁵⁸, nel «primo fiato d'autunno» che

¹³⁷ SB, p. 26.

¹³⁸ SB, p. 289.

¹³⁹ SB, p. 26.

¹⁴⁰ SB, p. 291.

¹⁴¹ SB, p. 294.

¹⁴² SB, p. 289.

¹⁴³ SB, p. 283.

¹⁴⁴ SB, p. 291.

¹⁴⁵ SB, p. 160.

¹⁴⁶ Le due citazioni sono tratte da SB, p. 210.

¹⁴⁷ SB, p. 294.

¹⁴⁸ SB, p. 289.

¹⁴⁹ SB, p. 290.

¹⁵⁰ Le citazioni sono tratte da SB, p. 289.

¹⁵¹ SB, p. 290.

¹⁵² Cfr. *ibid.*

¹⁵³ Le tre citazioni si leggono in SB, p. 291.

¹⁵⁴ SB, p. 294.

¹⁵⁵ SB, p. 289.

¹⁵⁶ SB, p. 290.

¹⁵⁷ SB, p. 289.

¹⁵⁸ Cfr. SB, p. 239.

non scuote l'inerzia delle tombe¹⁵⁹, nel «vento dolce e lontano del sud»¹⁶⁰. È connesso alla primavera ne *Il bambino* («In una notte come questa di maggio»¹⁶¹), dove insieme alla luna scandisce il trascorrere delle ore e del compianto («S'è levato il vento», «un'ombra mossa dal vento»¹⁶², «questo vento che ci porta radi a seguirti per l'alba»¹⁶³) e nell'«improvviso cielo di una giornata di vento»¹⁶⁴ di *Verso la primavera*. Appartiene invece al dominio dell'inverno nella «sera rossa del nostro vento»¹⁶⁵ di febbraio in *Ricordi di scuola*; nella morsa con cui «stringe al vivo l'isola fra le due marine»¹⁶⁶ alla vigilia di Natale in *Vento su Capri*. Ancora invernale è il vento che si ritrova «sparso in freddo e rabbrivido»¹⁶⁷ o recante «l'odore agro del febbraio»¹⁶⁸ in *Vento di primavera*; come la tramontana definita «vento lucido degli inverni soleggiati»¹⁶⁹. È motivo estivo nel «caldo vento d'agosto»¹⁷⁰ della *Strada di Brignano*, nelle «colline ventilate della prima sera»¹⁷¹ di *Elegia*, nel «ricciolo di vento»¹⁷² che si forma sulla scia del motivetto di un disco di *Serenata*, nello scirocco che spira su Selinunte¹⁷³. Asseconda il passaggio di stagioni in *Diario bolognese*, sospeso tra ferragosto e settembre, e si annuncia nelle «prime brezze notturne»¹⁷⁴ che trovano già schiusi i balconi di *Verso la primavera*. L'effetto di leggerezza della brezza è reso tramite l'avverbio «leggermente»¹⁷⁵, gli aggettivi «leggera»¹⁷⁶ e «prime»¹⁷⁷, i verbi «sfiorava»¹⁷⁸, «levarsi»¹⁷⁹. In un solo caso il vocabolo assurge a livello figurato, grazie alla locuzione prepositiva metaforica «di»: «la nostra brezza di marinai»¹⁸⁰ che rimanda al motivo del gitano e all'ininterrotto pellegrinaggio tra Sud e Nord di Gatto.

1.2 L'inverno

L'inverno richiama in BaE l'immagine di un gatto «appisolato serenamente sui davanzali»¹⁸¹, in SB quella di un bambino che si addormenta cullato da una

¹⁵⁹ Cfr. SB, pp. 290-291.

¹⁶⁰ SB, p. 302.

¹⁶¹ SB, p. 63.

¹⁶² Entrambe le citazioni sono in SB, p. 62.

¹⁶³ SB, p. 65.

¹⁶⁴ SB, p. 284.

¹⁶⁵ SB, p. 59.

¹⁶⁶ SB, p. 143.

¹⁶⁷ SB, p. 283.

¹⁶⁸ SB, p. 285.

¹⁶⁹ SB, p. 198.

¹⁷⁰ SB, p. 80.

¹⁷¹ SB, p. 93.

¹⁷² SB, p. 166.

¹⁷³ SB, p. 220.

¹⁷⁴ SB, p. 285.

¹⁷⁵ SB, p. 26.

¹⁷⁶ SB, p. 191.

¹⁷⁷ SB, p. 285.

¹⁷⁸ SB, p. 26.

¹⁷⁹ SB, p. 165.

¹⁸⁰ SB, p. 93.

¹⁸¹ BaE, p. 34.

domenica di calma («una domenica calma ad addormentare l'inverno sulla città»¹⁸², «L'inverno s'addormenta sulla città»¹⁸³). Nei due luoghi porta con sé il senso del sonno: sereno e superficiale in BaE, rinforzato in SB dal verbo «chiudere» che circonda interni ed esterni entro un'atmosfera di protezione (il padre «chiudeva la casa nell'inverno volendo che la famiglia si sentisse sicura, protetta»¹⁸⁴; «L'ombra dell'inverno chiude tra i muri i prati»¹⁸⁵). BaE suggerisce un'opzione mite («un'ipotesi di vita paziente e più naturalmente fedele»¹⁸⁶) ripresa in SB da «temperare» («la città temperata d'inverno»¹⁸⁷, «temperando l'inverno»¹⁸⁸) lontana dal «gelo acre» che rende pungente l'aria di AdS.

L'inverno negli ermetici è sempre luminoso e forse per questo mai triste. In AdS la luce è assicurata dalla luna che filtra tra i cipressi o dal margine conteso alle ombre che «reclamano di fronte al buio che si avvicina»¹⁸⁹; in BaE il chiarore si moltiplica nella trasparenza di «chiera», «vetri», «maioliche»¹⁹⁰; in SB persiste come promessa di ricominciamento nel «fruscio dell'ombra e della luce»¹⁹¹, nel «tempo [che] ringiovaniva di luce temperando l'inverno»¹⁹², nello specchio del plenilunio¹⁹³, nel «vento lucido degli inverni soleggiati» o nel «bel sole d'inverno»¹⁹⁴.

La stagione invernale diffonde un «azzurro scheletrico» sugli elementi della natura in AdS: gli ulivi, i cipressi, il fiume, i monti sono soffusi di questo scarno riflesso cilestrino; perfino nel verde della luna, che talora sembra indugiare quasi dimenticata tra le fronde degli alberi, si può rintracciare una derivazione dall'azzurro. Il celeste si propaga da campagna a città: «Lungo le vie celestine i volti arrossati delle fanciulle precipitavano sempre un poco in avanti»¹⁹⁵. Nelle pagine di BaE si affaccia il verde: «l'inverno luminoso dei vetri rompeva nel verde delle maioliche»¹⁹⁶; in SB spuntano macchie di verde e azzurro: «L'inverno si addormenta sulla città, dovunque col suo sbiadire calmo dal verde delle aiuole al grigio delle case»¹⁹⁷, «Io penso che dovrò tutto ricordare di questo lungo giorno d'inverno nella vasta città del nord, azzurra e serale sotto la neve»¹⁹⁸.

Emerge in SB la percezione della lunga durata: «Nell'isola l'inverno è un *lungo* giorno di freddo»¹⁹⁹, «Questo giorno d'inverno sarà *lungo*»²⁰⁰, «questo *lungo* giorno

¹⁸² SB, p. 282.

¹⁸³ SB, p. 283.

¹⁸⁴ SB, p. 98.

¹⁸⁵ SB, p. 154.

¹⁸⁶ BaE, p. 34.

¹⁸⁷ SB, p. 19.

¹⁸⁸ SB, p. 58.

¹⁸⁹ AdS, p. 8.

¹⁹⁰ Cfr. BaE, p. 42.

¹⁹¹ SB, p. 146.

¹⁹² SB, p. 58.

¹⁹³ Cfr. SB, p. 140.

¹⁹⁴ SB, p. 144.

¹⁹⁵ AdS, p. 11.

¹⁹⁶ BaE, p. 42.

¹⁹⁷ SB, p. 283.

¹⁹⁸ SB, p. 273.

¹⁹⁹ SB, p. 143.

²⁰⁰ SB, p. 145.

d'inverno»²⁰¹. Connessa alla durata è la capacità di suscitare il 'sogno' della morte «pure, in una mattina d'inverno, come questa ventilata e trasparente, vorrei riposare, ascoltare il fruscio dell'ombra e della luce per riaverli in eterno sulla pietra da cui sbucano le lucertole»²⁰² o la possibilità di proiettarsi a «Quando non ci saremo più»²⁰³, con il ricorso all'ineguale legge dell'«eterno ritorno», concesso a astri e stagioni ma negato agli uomini. Entro la lunga durata si fa strada la sfera del ricordo e della memoria; maggiormente legato al contingente e a spunti narrativi il primo («Io penso che dovrò tutto *ricordare* di questo lungo giorno d'inverno»²⁰⁴, «Anche questo *ricordo*: che doveva giungere una domenica calma ad addormentare l'inverno sulla città»²⁰⁵); di carattere atemporale, metafisico la seconda («E la *memoria* di questa piazza invernale che fui, [...] resta un confronto della terra e degli uomini»²⁰⁶).

1.3 La primavera

Scarni accenni alla primavera si trovano in AdS (1), BaE (3) e DM (4), mentre SB registra un'ampia gamma di occorrenze (19). La triade fiorentina sembra rifuggire in prosa, a livello d'immaginario e di conseguenti riflessi lessicali, da quella che per antonomasia si qualifica come 'nuova stagione'. Se Parronchi vi ricorre sotto forma di aggettivo è per smorzare l'effetto repellente di «mosche» («mosche primaverili»²⁰⁷); Luzi attribuisce al sostantivo valore allusivo nel predisporre l'«alta notte di primavera»²⁰⁸ come scenario che prelude e riassume la *quête* femminile («se tu ricerchi il tuo viso»), oppure tramandando, nella misura ridotta e quasi rattrappita del vaso di fiori, il mitico mazzo di Proserpina, o ancora inserendo i «veli della primavera» in coppia con «la dolce arma di assenzio»²⁰⁹ entro l'irrisolvibile dialettica dei contrari. In DM la primavera è straniata dal *cliché* abituale: c'è la sensazione del ritardo che conferma l'altalenante dualismo di resistenza-condiscendenza tipico delle stagioni ermetiche («le rose tardavano al loro rosa»²¹⁰); traspare la filigrana simbolica nei «lampi già primaverili» equivalenti a «pensieri smarriti»²¹¹; l'aria è insolitamente «triste», colpita da una strana luce di difficile identificazione («Cos'è questa luce che sperona l'aria triste di primavera?»²¹²) o alterata e inquinata dalla febbre («la tua gran febbre di primavera»²¹³). Solo nelle «foglioline primaverili»²¹⁴ si scorge un allineamento

²⁰¹ SB, p. 273.

²⁰² SB, p. 146.

²⁰³ SB, p. 140.

²⁰⁴ SB, p. 273.

²⁰⁵ SB, p. 282.

²⁰⁶ SB, p. 293.

²⁰⁷ AdS, p. 14.

²⁰⁸ BaE, p. 21.

²⁰⁹ BaE, p. 29.

²¹⁰ DM, p. 22.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² DM, p. 47.

²¹³ DM, p. 32.

²¹⁴ DM, p. 57.

semantico ai *leitmotive* stagionali, deformati però entro un contesto negativo («strappò», «unghe», «mostro divino», «batté», «violenza»).

Spunti solo apparentemente aderenti agli stilemi primaverili, in realtà pronti a slittare verso la sfera analogica, si colgono nei segnali discordanti che affiorano dai versi. In *Balcone fiorentino* (GS) il messaggio del «più luminoso albero» che chiama alla vita, non solo non è raccolto, ma evaso e annullato dalle «ignote voci [che] sperdono», vanificando così l'annuncio dell'emistichio «È primavera»²¹⁵. In *Saxa* (AN), se non fosse il «verde» a colorare metaforicamente i «battiti», l'aggettivo «odorosa» ad aromatizzare la «falange», la localizzazione «a primavera» non troverebbe conferma in alcun indizio e non sarebbe possibile interrompere l'«eterno» scendendo al piano contingente del fenomeno²¹⁶. Anche le «primavere appoggiate a muri tanto pallidi» (*Evento*, v. 5) sfuggono alla «precisa topografia del paesaggio»²¹⁷. L'unica immagine che sfiora tangenze descrittive è contenuta nelle «Equoree primavere di conche abbandonate / al vento»²¹⁸ (*Maturità*), dove la suggestione primaverile nasce dalla combinazione dell'archetipo fluido (che attrae «equoree» e «conche») con l'elemento aeriforme («vento»). In FdB i termini si attestano su valenze estenuate («riflessa», «stanca», «pace», «langue», «piuma», «rimuovono», «perse», «cenere», «perduto») in contrasto con quelli di DM che ruotano intorno a «violenza» e «urto» («lampi», «sorriso troppo forte», «gran febbre», «sperona», «strappò», «batté», «staccare», «violenza»). Si rintraccia una stretta concordanza lemmatica tra le «tristi / primavere» di *Egizia* e l'«aria triste di primavera»²¹⁹ di DM.

Ma è in SB che la primavera abbraccia il campo semantico più vasto, estendendosi dall'area del presagio e dell'attesa («cielo già tenero di primavera»²²⁰, «città che aspettava la primavera»²²¹, *Verso la primavera*²²²) a quella del ritardo e dell'estinzione («tarda primavera»²²³, «dietro l'ultimo odore della primavera»²²⁴, «nella primavera disertata dagli uomini»²²⁵). Entro la sfera dell'esaurimento si apre il motivo mortuario: «Gerardo era morto nella primavera»²²⁶ omologo a *Morto di primavera* in MaP. Tra annuncio e congedo si colloca la circoscrizione lessicale del ciclo stagionale con impronta sociale: nell'intervallo di tempo primavera-estate è racchiuso il fuggevole spazio in cui «sembra che viv[a]no gli uomini di pesca o di breve navigazione»²²⁷.

Qualificazioni positive sono demandate ai lemmi di contorno alla stagione: all'aggettivo nei sintagmi «dolce primavera»²²⁸ e «lunghe giornate di primavera»²²⁹;

²¹⁵ *Balcone fiorentino* (GS), rispettivamente vv. 18, 17 e 16.

²¹⁶ Cfr. *Saxa* (AN), vv. 13-16.

²¹⁷ G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 113.

²¹⁸ *Maturità* (AN), vv. 12-13.

²¹⁹ DM, p. 47.

²²⁰ SB, p. 251.

²²¹ SB, p. 217.

²²² SB, p. 281.

²²³ SB, pp. 72 e 235.

²²⁴ SB, p. 256.

²²⁵ SB, p. 286.

²²⁶ SB, p. 77.

²²⁷ SB, p. 202.

²²⁸ SB, p. 15.

al segnale uditivo in «*timidi* uccelli della primavera»²³⁰ che allude al somnesso canto dei volatili; al dato olfattivo in «*odore* di scuola a primavera»²³¹; al suggerimento visivo nel «cielo già *tenero* di primavera»²³². In quasi tutti i casi il nome della stagione compare come complemento indiretto, subordinato all'espressione che lo precede e in qualche modo ne usurpa la scena.

1.4 L'estate

La trama lessicale dell'estate presenta in GS isotopie semantiche e gradazioni sinonimiche («lamento» 3 occorrenze, «tormenti» 1 occ.): «il *lamento* della città ferita»²³³ che si innalza dalla penombra dei portici concorda col «*lamento* / che annebba i mirti»²³⁴ di *Concerto* e col «lamento d'estive acque corrotte»²³⁵ di *Acanto* e prosegue sulla scia dei «vani / *tormenti* dell'estate»²³⁶ di *Eclisse*. L'immagine disegnata da Parronchi è quella di un'estate malinconica («scendeva per sempre la malinconia dell'estate»²³⁷), inquieta («lamento», «tormenti»), contraddittoria tra l'opaco delle «notti dense di selvatici / gridi»²³⁸, il «lamento che *annebba* i mirti» e la trasparenza che rende possibile «specchiarsi [in essa] con agio»²³⁹.

In DM l'estate si scorge appena, attraverso il profumo floreale che giunge dalla finestra aperta o s'intuisce frenetica nella «corsa impazzita dei grossi scarabei»²⁴⁰ tra le «babucce cangianti»²⁴¹ di Miriam. In FdB riveste valore di *limen*, analogo a quello rappresentato dall'alba in SB («è finita / nell'oro dell'estate la pena umile e antica / tua di vergine»²⁴²) e sfiora connotati seduttivi nel «bel piede delirante» che avanza dal «folto delle estati»²⁴³ in *Egizia*.

In BaE e in AN non si trovano i lemmi specifici, ma la calda stagione fa da sfondo alla terza parte di BaE, mutando lo scenario piovoso delle prime due sezioni. I sintagmi di luce e calore sono spesso mitigati da sèmi contrari: il «pomeriggio assoluto»²⁴⁴ è interrotto dall'ombra, «ombre rare» si aprono tra le «erbe bruciate» e le «viottole polverose»²⁴⁵, la canicola giunge attutita «negli orti raccolti nell'umido e nell'ombra della valle»²⁴⁶, il riverbero del sole è smorzato dal fogliame o dal «gioco del cielo e delle fronde»²⁴⁷. Quando manca il confronto con l'altro termine della

²²⁹ SB, p. 257.

²³⁰ SB, p. 79.

²³¹ SB, p. 131.

²³² SB, p. 251.

²³³ AdS, p. 17.

²³⁴ *Concerto* (GS), vv. 29-30.

²³⁵ *Acanto* (GS), v. 12.

²³⁶ *Eclisse* (GS), vv. 6-7.

²³⁷ AdS, p. 11.

²³⁸ *Eclisse* (GS), vv. 8-9.

²³⁹ AdS, p. 17.

²⁴⁰ DM, p. 58.

²⁴¹ DM, p. 52.

²⁴² *All'amica* (FdB), vv. 7-9.

²⁴³ *Egizia* (FdB), vv. 5 e 6.

²⁴⁴ BaE, p. 86.

²⁴⁵ Cfr. BaE, pp. 86-87.

²⁴⁶ BaE, p. 87.

²⁴⁷ *Ibid.*

diade, la luce diviene troppo forte con valenza negativa («La luce di quel pomeriggio diveniva eccessiva»²⁴⁸). La dialettica chiaro-scuro può essere letta anche come scansione della storia sentimentale: il «pomeriggio assolato» segna l'inizio di un sentimento diverso dalla consuetudine infantile che lega l'io alla cugina; l'«ombra delle case e delle querci»²⁴⁹ e la penombra della valle incorniciano le passeggiate; il «rosso svanito»²⁵⁰ del sole avverte che è l'ora di rientrare; la luce abbacinante di un pomeriggio domenicale amplifica a livello metaforico la vista, rivelando l'inconciliabilità affettiva tra i due protagonisti.

In SB l'estate è compresa entro la fascia pomeridiana-notturna o allargata all'arco temporale che la segue dall'inizio alla fine. Nella prima serie il *refrain* serale si ripete 5 volte: in 4 casi nel sintagma invariato «nella sera d'estate»²⁵¹, in uno integrato dall'aggettivo «lunga» («lunga sera d'estate»²⁵²). Seguono con 2 frequenze «pomeriggio» («nei pomeriggi di estate»²⁵³, «al pomeriggio d'estate»²⁵⁴) e «notte» («con la sua nitida notte d'estate»²⁵⁵, «nelle notti di mezza estate»²⁵⁶). Non s'incontra il nesso sintattico «d'estate» in coppia con «mattina», pur non mancando scene diurne con il sole che abbacina («Ma gli stessi bambini, nel solleone, dopo il mezzogiorno risalgono dalle banchine del porto, gli stessi scaricatori con gli occhi lustrati di carbone indugiano sulle panchine e parlano e farneticano fra loro»²⁵⁷) o con il vento e le nuvole che si alzano dal mare («L'ora calda del mezzogiorno sospeso sulla campagna risonava lontano, tanto lontano, e le nuvole bianche passavano lentamente sul mare»²⁵⁸; nel «silenzio ventilato del mare, l'ora del mezzogiorno [...] [vede] sempre una nuvola bianca [che] s'affaccia ad occidente»²⁵⁹). L'afa del lungo giorno estivo compare retrospettivamente, già stemperata nel momento in cui sta cedendo alla «brezza dorata» della sera: «mia madre malinconicamente sorrideva a sera aprendo le finestre dopo il lungo giorno [...] la brezza dorata [...] leggermente le sfiorava il volto e i capelli»²⁶⁰.

In quasi tutti gli esempi del gruppo vespertino il lemma è contenuto entro un'espansione specificativa o temporale; per trovarlo in funzione di soggetto dobbiamo scorrere la seconda *tranche*, nella quale l'estate imprime il ritmo alla durata e la variazione sintattica aderisce al cambiamento di significato. L'inizio della stagione è evocato con lo stile scarno della frase minima, con l'unico accorgimento di posticipare il soggetto per accentuarne il rilievo: «venne l'estate»²⁶¹. Il passato remoto, tempo concluso ma anche tempo narrativo secondo la classificazione di

²⁴⁸ BaE, p. 93.

²⁴⁹ BaE, p. 86.

²⁵⁰ BaE, p. 88.

²⁵¹ SB, pp. 11 (2 occorrenze), 15 e 90.

²⁵² SB, p. 67.

²⁵³ SB, p. 93.

²⁵⁴ SB, p. 159.

²⁵⁵ SB, p. 211.

²⁵⁶ SB, p. 239.

²⁵⁷ SB, p. 195.

²⁵⁸ SB, p. 113.

²⁵⁹ SB, p. 199.

²⁶⁰ SB, p. 25.

²⁶¹ SB, p. 80.

Harald Weinrich²⁶², ne rimanda un'immagine compiuta, definitivamente trascorsa, ma che nel tessuto diegetico indica un traguardo, una svolta: «Mi scossi e mi trovai intorno una chiarezza fredda»²⁶³. Anche il trascorrere dell'estate si avvale della stessa formula essenziale: «Passò l'estate»²⁶⁴, con identica costruzione e uso del passato remoto. In questo caso il perfetto segnala ancora il *turning point*, ma per preannunciare non una lieta risoluzione, bensì il suicidio della protagonista: «Passò l'estate sui giardini d'aranci e col settembre l'ombra incominciò a rabbrivire sul melograno»²⁶⁵. Nel secondo gruppo intervengono variare forme temporali che, all'istanza narrativa affidata all'imperfetto, mischiano l'intento commentativo, rappresentato da presente e futuro. L'imperfetto si adegua con valenza elegiaca al senso graduale dell'estenuazione: «L'estate finiva nei giorni smemorati di settembre»²⁶⁶; il presente svolge funzione svincolata dalla precisa referenza temporale: «l'estate tramonta», fissando su uno sfondo acronico un evento che non avviene una sola volta ma ciclicamente si ripete; il passato prossimo circoscrive all'intervallo di una notte il cambiamento di clima: «la notte ha allontanato dolcemente l'estate»²⁶⁷. Il futuro subentra talvolta al presente per fissare nella memoria l'immagine della stagione, «L'estate rimarrà»²⁶⁸, e per incrinare la certezza del ritorno «forse partirà per sempre l'estate»²⁶⁹.

La fine dell'estate è tradotta anche da espressioni nominali, metafore contratte o identificazioni analogiche, che pongono l'accento sulla fase discendente o sul congedo della stagione: l'«ultima terrazza del giorno»²⁷⁰, «l'ultimo fiato d'estate»²⁷¹, «il cadere dell'estate»²⁷², «ad ogni estate morta»²⁷³, *Tramonto dell'estate*²⁷⁴, «Addio estate»²⁷⁵.

Il nucleo concettuale che porta alla definizione è reso, come al solito, attraverso il predicato nominale, spesso con valore sincretico e riassuntivo che potremmo definire 'gnomico': «L'estate è una pietra immobile»²⁷⁶, allo stesso modo di «La mamma *era* questo sereno mare di freschezza»²⁷⁷ e «Il sonno *era* una marcia d'estate»²⁷⁸. Al presente la copula indica una definizione 'aperta', ossia rinnovabile ad ogni ritorno di stagione (in questo senso è tempo commentativo), l'imperfetto la

²⁶² Cfr. H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna 2004 (ed. orig. 1964), p. 31.

²⁶³ SB, p. 81.

²⁶⁴ SB, p. 88.

²⁶⁵ SB, pp. 88-89.

²⁶⁶ SB, p. 26.

²⁶⁷ SB, p. 289.

²⁶⁸ SB, p. 163.

²⁶⁹ SB, p. 210.

²⁷⁰ SB, p. 212.

²⁷¹ SB, p. 172.

²⁷² SB, p. 209.

²⁷³ SB, pp. 211-212.

²⁷⁴ SB, p. 209.

²⁷⁵ SB, p. 212.

²⁷⁶ SB, p. 171.

²⁷⁷ SB, p. 21.

²⁷⁸ SB, p. 227.

rende ‘chiusa’, legata a un’immagine che appartiene definitivamente al passato²⁷⁹. Si potrebbe aggiungere che nel primo caso l’estate non è morta, ma continua a scorrere; nel secondo la mamma è scomparsa o quanto meno è svanita la sensazione di freschezza che emanava da lei, proprio come il sonno ha invertito il ritmo di marcia.

Le caratteristiche della stagione s’intonano all’ambiente: se lo scenario è la campagna, predomina la polvere («un’estate polverosa»²⁸⁰, la «polvere [...] accompagnava i carri»²⁸¹, «una marcia d’estate, calma, polverosa»²⁸²); spostandosi in città, emergono i dati acustici che scandiscono la vita di relazione: la città appare «fragorosa, spalancata nella sera d’estate come in una festa»²⁸³, percorsa e animata da «tutti i gridi dell’estate, felina e duracina»²⁸⁴, avvolta in una «vita fitta [...] che brulica [...] nella luce nei gridi, senza scampo»²⁸⁵. La scena cambia ancora in prossimità del mare, portando in primo piano figure («La *bambina* parlava del mare: è bruna ancora di quell’estate in cui correva ricciuta a cader sulla sabbia»²⁸⁶) o semplici comparse («In queste ultime estati passeggiano soltanto sul lungomare *ragazze e tronfi giovanotti* di scuole, senza ritmo, si direbbe, senza figura»²⁸⁷).

2. I mesi

Archetipi basati sulla continuità del ritorno²⁸⁸ anno stagioni mesi e giorni rappresentano declinazioni della costruzione e ri-costruzione del *cronos* e tentativi di arginare il suo inarrestabile corso. L’anno «segna il punto preciso nel quale l’immaginazione domina la contingente fluidità del tempo attraverso una figura spaziale. Il vocabolo *annus* è parente prossimo del vocabolo *annulus*; attraverso l’anno il tempo prende una figura spaziale circolare»²⁸⁹. Proprio a questa struttura periodica che simula il cerchio è affidata la garanzia del ritorno e forse dall’*annulus* deriva il senso ininterrotto di rincorsa e anelito da un segmento temporale all’altro delle stagioni ermetiche.

All’interno del calendario è possibile ritagliare l’arco dei mesi e entro questo la successiva soglia dei giorni; categorie tutte che nel riproporsi manifestano «una

²⁷⁹ In questo caso l’imperfetto si discosta dall’aspetto di azione incompiuta (*imperfectum de conatu*) rivestito negli esempi citati da Weinrich, dove *il mourait, il se noyait* alludono a una persona che potrebbe continuare a vivere, mentre *il mourut o il se noya* non lasciano dubbi circa la morte (cfr. H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, cit., pp. 146-151). Ma, nell’esempio di Gatto, il diverso valore dell’imperfetto deriva dall’inserimento entro un predicato nominale, che cambia la prospettiva sintattico-semanticamente espressa dallo stesso tempo in funzione di predicato verbale.

²⁸⁰ SB, p. 49.

²⁸¹ SB, p. 25.

²⁸² SB, p. 227.

²⁸³ SB, p. 90.

²⁸⁴ SB, p. 282.

²⁸⁵ SB, p. 297.

²⁸⁶ SB, p. 282.

²⁸⁷ SB, p. 196.

²⁸⁸ Cfr. S. Verdino, *Le immagini di «Onore del vero»*, cit., p. 123 e G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, cit., pp. 283-297.

²⁸⁹ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, cit., p. 285.

La prosa dell'ermetismo

intenzione di integrazione dei contrari», delineano «una sintesi nella quale l'antitesi notturna contribuisce all'armonia drammatica del tutto»²⁹⁰.

Tabella 2. Mesi

	genn.	febr.	mar.	apr.	magg.	giu.	lug.	ag.	sett.	ott.	nov.	dic.
AdS	0 occ.	0 occ.	0 occ.	1 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.
BaE	0 occ.	0 occ.	2 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	1 occ.	0 occ.
DM	1 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	0 occ.	1 occ.	0 occ.	0 occ.
SB	0 occ.	3 occ.	1 occ.	3 occ.	4 occ.	1 occ.	0 occ.	4 occ.	5 occ.	2 occ.	2 occ.	1 occ.

Dalla griglia trasversale delle occorrenze il mese di cui non si trova traccia è «luglio», «settembre» quello maggiormente richiamato (5 attestazioni) proprio per l'intrinseco ruolo di 'staffetta' che riveste tra semestre mite e semestre rigido. Seguono «aprile», «maggio» e «agosto» con 4 frequenze; «febbraio», «marzo», «ottobre» e «novembre» con 3; «gennaio», «giugno» e «dicembre» con una. Anche dai mesi non giunge dunque una netta indicazione di preferenza. Considerando, a livello di senso comune, dicembre gennaio e febbraio come trimestre invernale, marzo aprile maggio sotto l'egida primaverile, giugno luglio agosto come declinazioni dell'estate, settembre ottobre novembre appartenenti all'autunno, si hanno rispettivamente 5, 11, 5 e 11 frequenze, che confermano la predilezione ermetica per la visione di un tempo di 'passaggio'.

Nei mesi invernali la categoria transeunte riveste con Gatto una valenza malinconica nel contrasto tra la certezza dell'avvicinarsi di altri inverni e l'incertezza che l'io possa contemplarli («altri inverni si specchieranno nel plenilunio di dicembre»²⁹¹). La perplessità è resa sintatticamente dal plurale «inverni» che configura un'indeterminata trafilata di ritorni e dal futuro che prospetta un tempo nel quale l'uomo ignora se potrà essere compreso. Accanto al significato che discrimina la sorte umana da quella della natura, si trova l'intento descrittivo: l'aria «agra» e fredda di febbraio²⁹², «l'odore agro del febbraio un freddo gelido e puro». Il clima pungente è restituito da dati olfattivi («agra», «agro»), rinforzati dai sèmi tattili («fredda», «freddo», «gelido»). Il nome del mese compare come complemento di specificazione, preceduto o seguito da una locuzione d'appoggio («dietro l'odore agro») o di qualificazione («fredda», «un freddo gelido e puro»).

In Bigongiari l'accezione caduca raggiunge i residui della festa, innocui se non lieti, come le «stelle filanti del due gennaio»²⁹³, che pure si rivelano sinistre strisce di sangue e presagio della malattia di Miriam, con innegabile attrazione semantico-

²⁹⁰ Ivi, p. 286.

²⁹¹ SB, p. 140.

²⁹² Cfr. SB, p. 59.

²⁹³ DM, p. 47.

iconica del montaliano *Carnevale di Gerti* («Se la ruota s'impiglia nel groviglio / delle stelle filanti»²⁹⁴).

L'annuncio di rinascita e rigenerazione della primavera è raccolto in BaE dal verde delle fonti di marzo, subito smorzato dagli «asfalti [...] tristi» e dalle «sere vuote»²⁹⁵; in SB suscita a fior di labbra i motivi di una canzone: «“Ora che torna aprile”»²⁹⁶, «“Quando di maggio, nere nere le ciliegie....”»²⁹⁷; in AdS riveste un aspetto ambivalente di spensieratezza/trasgressione e di pensosa riflessione connesso all'aprile («i compagni ubriachi, e le compagne pensose, ancora pensose, d'aprile»²⁹⁸).

Il trascorrere dei mesi estivi non è lontano in SB dai *topoi* classici: nella dorata «luce di giugno» si ritrova il melograno²⁹⁹ di carducciana memoria, ancora con valenza contrastiva uomo-natura; nel «caldo» del «vento d'agosto» che si solleva a sospingere l'estate tra solchi di erbe e papaveri³⁰⁰, è celata l'insidia della malattia del protagonista («Ero stato ammalato nell'agosto a lungo»³⁰¹).

Alle caratteristiche di settembre è abbinato l'aggettivo «dolce»: «dolce» è il cielo dove viaggia la luna, «dolci» sono le notti, una dolce estenuazione si propaga dai giorni che appaiono «smemorati», quasi dimentichi di dover lasciare la terra, «dolce» è la luce che si diffonde chiara.

La scena commemorativa del due di novembre di BaE si estende dal particolare dei crisantemi alla panoramica sul paesaggio: la viottola su cui avanza Elena appare «già assodata dal freddo», le olive nerastre pendono dai rami, «il picchio [...] affligge a rilento il silenzio della vallata»³⁰², i monti sfumano in lente gradazioni nell'ultimo orizzonte aderendo *ut pictura* alle caratteristiche di un quadro autunnale.

Nelle raccolte poetiche «maggio» precede con 3 frequenze (1 in AN, 1 in GS, 1 in FdB), seguono «aprile» con 2 (1 in AN, 1 in FdB), «settembre» e «novembre» con una (rispettivamente AN e FdB). Entro il binomio sera-iride si connota aprile in *Evento* (AN) per la mitezza del clima, screziato da pioggia e arcobaleno («La clemenza iridata delle sere d'aprile»³⁰³); in *Pavana reale* (FdB) per il plurale stilistico («aprili»), caro alla grammatica ermetica, che trasmette l'idea di ripetizione annientata dalla fine («Densa Boboli / d'aprili andati a morte come vipere»³⁰⁴). Maggio è colto in *Passi* (AN) tra «balze di fiori temerarie» e «selvagge»³⁰⁵; in *Bosco sacro* (GS) nell'idillio della «notte alta»³⁰⁶ parallela all'«alta notte di primavera» di BaE; in *Effigie agitata* (FdB) interiorizzato «nel mio vuoto maggio», in cui l'assenza del presente si oppone alla presenza del passato («un'ora che sui vasi fiesolani /

²⁹⁴ E. Montale, *Carnevale di Gerti*, vv. 1-2 (*Le occasioni*), in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, “Oscar”, Milano 1990, pp. 124-126.

²⁹⁵ BaE, p. 31.

²⁹⁶ SB, p. 251.

²⁹⁷ SB, p. 255.

²⁹⁸ AdS, p. 32.

²⁹⁹ Cfr. SB, p. 84.

³⁰⁰ Cfr. SB, p. 80.

³⁰¹ SB, p. 89.

³⁰² BaE, p. 28.

³⁰³ *Evento* (AN), v. 8.

³⁰⁴ *Pavana reale* (AN), vv. 4-5.

³⁰⁵ *Passi* (AN), vv. 6 e 8.

³⁰⁶ *Bosco sacro* (GS), v. 6.

rimemora nel mio vuoto maggio»³⁰⁷). Settembre richiama l'acqua alla base della «frasca lacrimosa»³⁰⁸ (*Bacca*), novembre prospetta il nesso con la morte nella luna che si intuisce calante se «Peritura in eterno la tua mano / risceglierà la luna di novembre»³⁰⁹ (*In un viaggio*).

3. I giorni

Una spiccata preferenza proviene infine dal vocabolario settimanale che isola «domenica» (25 occorrenze in SB e 3 in BaE) e «sabato» dagli altri giorni (7 occorrenze in SB).

Il sabato è nominato solo in SB, spesso legato a «sera», che conferisce al termine una *nuance* in dissolvenza, sia entro la locuzione temporale («di sabato sera»³¹⁰) che nella subordinazione del complemento di specificazione («La larga sera del sabato»³¹¹, «la sera del sabato»³¹²). Dal punto di vista sintattico predomina la funzione determinativa per identificare astri o enti celesti: «Il vento del sabato»³¹³ che apre e chiude la notte, «un sole di sabato»³¹⁴ che si affaccia nella piazza o, con costruzione invertita, per annunciare eventi e comparse che sanno di miracolo: «sabati ilari d'avvento»³¹⁵.

Come per l'identità delle stagioni, minacciata dall'incessante trascorrere verso la fase successiva, così i tratti distintivi del sabato sono insidiati dalla continua proiezione verso la domenica: «La larga sera del sabato [...] si rianimava all'idea gloriosa della domenica»³¹⁶, «una povera idea di gloria la sera del sabato», «fatua allegria che passava dal sabato alla domenica»³¹⁷. Il giorno che apre il weekend non compare dunque in sé e per sé, ma sempre in funzione del domani. Il senso di attesa, costruito con la mediazione leopardiana, ruota attorno al cronotopo del vespro e dei luoghi di ritrovo («il torrazzo d'erba della vecchia chiesa»³¹⁸, «la porta del circolo»³¹⁹). Al sabato Gatto affida un margine di *revanche*, la «povera idea di gloria» che è concesso sperare in un ristretto scenario di periferia; obiettivo più ambizioso e insieme più fragile dell'aspirazione al riposo e allo svago nutrita dai personaggi del *Sabato*, ma ugualmente destinato a rimanere frustrato. «Fatua» si rivela l'allegria da bambini, «effimero» il ricordo che resta del giorno sulla carta rosea del quotidiano sportivo³²⁰, «povera» la stessa idea di gloria. Il parallelismo sabato/domenica, speranza/delusione si complica dell'antitesi sera/giorno, che

³⁰⁷ *Effigie agitata* (FdB), vv. 2-3.

³⁰⁸ *Bacca* (AN), v. 6.

³⁰⁹ *In un viaggio* (FdB), vv. 11-12.

³¹⁰ SB, p. 290.

³¹¹ SB, p. 216.

³¹² SB, p. 217.

³¹³ SB, p. 218.

³¹⁴ SB, p. 235.

³¹⁵ SB, p. 281.

³¹⁶ SB, p. 216.

³¹⁷ Le due citazioni si trovano in SB, p. 217.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ SB, p. 218.

³²⁰ Cfr. SB, p. 190.

individuando nella sera il momento privilegiato dell'attesa, riduce ulteriormente l'idea di gloria, limitandola non a un solo giorno, ma a uno 'scampolo' di ore ancora più esiguo.

Ma il *dies* fatidico di Gatto, si sa, è la domenica. Il campo semantico si sfaccetta attorno a due principali accezioni: l'una di tempo da vivere all'esterno, l'altra di durata da percepire *in interiore*. La domenica può identificarsi dunque come il «lungo giorno della vacanza», «intepidit[o] dal sole e odoros[o] di pane»³²¹, entro il quale è concesso lo svago di una «passeggiata nel sole e nel verde»³²², nella «leggera penombra» che stacca i profili di uomini, case, colli³²³, nella «dolce campagna circondata da colli velati dal caldo»³²⁴, dove giungono attutiti il clamore degli stadi e il canto delle ragazze. È giorno di silenzio («La domenica ha un'alba silenziosa»³²⁵, «Nel silenzio della camera il mondo è lontano»³²⁶), di vuoto («È così vuota la domenica da stupire il cielo di una voce»³²⁷), di calma («doveva giungere una domenica calma»³²⁸), di chiarore («questa domenica è chiara»³²⁹). Il silenzio e il vuoto predispongono per associazione al silenzio e al vuoto estremi, disegnando lo sfondo entro cui inquadrare le figure del padre («m'apparve giovane e splendido di domenica»³³⁰), della nonna («contro la fulminea città della domenica sarà riscoperta»³³¹), di Gerardo che «una sola domenica [...] s'era addormentato d'incanto sull'erba»³³². Il ritmo temporale rallentato della festa suscita per contrasto «il dolce rumore della morte»³³³ e così «la morte è domenica [...] e ci lascia dormire ad occhi chiusi su un prato»³³⁴.

La trascorrenza tra prosa e poesia, illustrata da Sergio Romagnoli per il mito di Gerardo³³⁵, si rinnova per il motivo domenicale. Ponendo a confronto il racconto intitolato al *dies Domini* con il componimento omonimo contenuto in *Poesie d'amore* risaltano evidenti le analogie. In alcuni casi le espressioni corrispondono quasi alla lettera, in altri presentano lievi varianti con anticipazione o posticipazione dei termini; talvolta si precisano i particolari, talaltra si perdono:

La domenica

Domenica

la domenica [...]

è lontana nel bianco d'una stanza,
di giovane donna che muove lo specchio,

È lontana nel bianco della stanza
a muovere allo specchio i suoi

³²¹ SB, p. 219.

³²² SB, pp. 14-15.

³²³ Cfr. SB, p. 149.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ SB, p. 190.

³²⁶ SB, p. 273.

³²⁷ SB, p. 215.

³²⁸ SB, p. 282.

³²⁹ SB, p. 289.

³³⁰ SB, p. 97.

³³¹ SB, p. 224.

³³² SB, p. 63.

³³³ SB, p. 216.

³³⁴ SB, p. 219.

³³⁵ S. Romagnoli, *Poesia della memoria nella prosa di Alfonso Gatto*, cit, pp. 93-117.

La prosa dell'ermetismo

gli occhi e il mondo in giro sui suoi capelli	capelli
Sotto la finestra, un piccolo portone verde, per metà aperto, sembra il silenzio stesso che aspetti la voce,	una donna che canta. Sembra silenzio il piccolo portone che n'aspetta la voce dentro il verde
e, più in fondo, a vetrate, dia su un poderetto allegro di pampini. [...]	allegro dei suoi pampini.
Nella domenica calma, dietro il paese accade il dolce rumore della morte:	Dietro il paese accade che la morte abbia il dolce rumore della vita.
È il silenzio d'un campo di giuoco	S'accostano al silenzio, boccia a boccia
su cui scorre la palla attutita da un piede all'altro degli atleti.	i giocatori in maniche di seta, celesti già che il bianco della strada
È così lontano, roseo, il clamore della folla.	altre voci consuma, altri clamori occulti prima.

La similarità della prima immagine conferma la possibilità di scambiare le parti da 'domenica' a 'donna' senza che il significato ne risenta: al di là del soggetto, la lontananza è data ugualmente nei due luoghi dal riflettersi nello specchio, che trasforma il reale in virtuale. Il segmento frastico «è lontana nel bianco d'una stanza» muta soltanto la preposizione, da semplice ad articolata, nel passaggio al verso «È lontana nel bianco della stanza»: la vaghezza di un vano imprecisato sfuma a favore di un locale definito. Al termine astratto «domenica» sembra confarsi maggiormente l'ambientazione indeterminata, alla donna la cornice reale. Anche le azioni che quest'ultima compie si riducono e semplificano a vantaggio del dettaglio acustico-realistico: nel racconto «muove lo specchio, gli occhi e il mondo in giro sui suoi capelli», in poesia «canta».

La seconda unità lirico-iconica ha come centro il piccolo portone che cede il colore al «verde / allegro dei suoi pampini». Nella lirica scompare l'indicatore di spazio «sotto la finestra», indizio di vicinanza alla stanza in cui si trova la donna, ma la prossimità viene recuperata attraverso la particella pronominale «ne» in «n'aspetta» che continua a collegare il piccolo portone alla figura femminile e chiarisce che la voce attesa dal silenzio è proprio la sua, effusa nel canto. L'inversione del senso naturale che porta a distinguere vita da morte è annullata dall'attribuzione del «dolce rumore» una volta alla morte, l'altra alla vita, finendo così per uguagliare gli opposti.

Nell'ultima sequenza i collegamenti si fanno più distanti: «atleti» scorre verso l'iponimo-meronimo «giocatori», riducendo il football al gioco delle bocce, il rumore della folla si dilata in altri clamori, prima fasciati di silenzio.

In BaE non è un caso che il nome o l'aggettivo riferito al giorno festivo si legga in *Una lettera dieci anni dopo*, ossia in quella parte del testo più distante dal canone

ermetico. Nel sintagma «domenica scorsa»³³⁶ il sostantivo è un semplice indicatore temporale che avvalorata la finzione epistolare e apre il primo *flashback*, corrispondente all'ultimo incontro tra l'io e la cugina; nell'«uscita domenicale»³³⁷ e nella «piazza piena di gente nel pomeriggio della domenica»³³⁸ i termini in questione rivestono funzione denotativa. A non volersi però arrestare alla soglia della referenza oggettiva, si può scorgere un legame implicito tra i tre passi attraverso il senso di limite e delusione che inevitabilmente porta con sé l'affievolirsi del contesto domenicale. Nell'incontro si rende palese il divario che la vita ha scavato tra gli innamorati di un tempo; la «squilla» segnala lo scarto tra pausa della libera uscita e ripresa delle normali occupazioni³³⁹; a contrasto con la piazza gremita si acuisce la distanza tra i due protagonisti, affacciati alla finestra. Alla domenica è così legato in successione il primo disvelamento di un feeling che si attenua, se mai c'è stato («Quando mi volsi e ti vidi crucciata, annoiata», «ti salutai e uscii»³⁴⁰) e, a distanza di dieci anni, la definitiva presa di coscienza di destini diversi e di vite separate («Mi pareva dunque un lungo cammino che mi avesse definitivamente distanziato», «Era tardi»³⁴¹, «Così ti lasciai andare [...] sola e destinata»³⁴²). L'ultimo giorno della settimana è quindi anche l'ultimo dell'illusione e dell'affetto.

³³⁶ BaE, p. 80.

³³⁷ BaE, p. 81.

³³⁸ BaE, p. 92.

³³⁹ Cfr. BaE, p. 81.

³⁴⁰ BaE, p. 93.

³⁴¹ BaE, p. 81.

³⁴² BaE, p. 82.

Concordanze - Stagioni, mesi, giorni

1 agosto sm 2

SB 2

080 23 [i papaveri liberano il caldo vento] d'*agosto*.

089 04 [Ero stato ammalato] nell'*agosto* a lungo, d'una piccola febbre [...]

2 aprile sm 4

AdS 1

032 07 [le compagne, pensose, ancora] pensose, d'*aprile*. [...]

SB 3

251 01 «Ora che torna *aprile*», cantava sempre Mario

253 24 [«O Lietta – rispondeva la primavera da quel giorno – ora che torna] *aprile...*»

254 01 E l'*aprile* tornò col suo tepore a stupirci

3 autunnale ag 1

SB 1

283 16 [Perché torna rapido negli occhi e sulfureo] un odore di pioggia *autunnale* sulla polvere?

4 autunno sm 14

AdS 2

018 19 [nelle più] spoglie e sonore venute d'*autunno*. [...]

022 07 [Abbiate su di voi la] mansuetudine dell'*autunno*, e la carezza del [sole]

BaE 2

013 06 questa sera affranta dall'*autunno* che [cola]

019 04 [la vanità dei lontani congedi] fu anch'essa un semplice *autunno* di [cui molestammo il silenzio]

DM 3

005 25 [...]. Ma l'*autunno* era lontano.

008 08 L'*autunno* frodava le tue mani dei suoi presagi; [...]

008 12 L'*autunno* venne proprio donde scendevano i pensieri del [nostro orgoglio reciproco]

SB 10

026 24 [La campagna] veniva abbandonata per l'*autunno*, [...]

160 03-04 [...]. Rugginosa [la pioggia] colora le vie d'*autunno* e di sera.

160 22 [Nel colore del tempo] [...] [la città appassiona la terra che le] dà freddo e bosco, sentore d'*autunno* [...]

210 16 [una luce agra mirante all'abbaglio del greto] e dei monti ghiaiosi, già rossi d'*autunno*.

239 16 [il teatro è rimasto laggiù] sotto un *autunno* di foglie, sotto gramaglie [di lumi che si spengono nel vento]

La prosa dell'ermetismo

AdS 2

011 24 [dai fianchi della cupola scendeva per] sempre la malinconia dell'*estate*, [...]

017 13 Noi vegetali, noi liquidi in cui un'*estate* può [specchiarsi con agio]

DM 1

058 20 [Vedo alcuni] scarabei, i grossi scarabei dell'*estate*, correre impazziti,

SB 38

011 03 [Rimane nella memoria, la sposa bambina, dura e nutrita d'un vestito rosso nella sera] d'*estate*: [...]

011 20 [Ampliarsi nella] sera d'*estate* e nell'ombra le parve sogno [...]

014 20 [non sapremmo vivere usando e consumando le immagini in cui ci salvammo per amore] nella sera d'*estate*: [...]

015 14 [Una grande periferia di piazze verdi e di case nuove, di] scuole prossime all'*estate*, ti s'apriva ai primi [passi]

025 05 [nella polvere che accompagnava] i carri dell'*estate* su per i colli di Santi Qua[ranta]

026 19 Ricordo l'aria di quella sera: l'*estate* fi[niva nei giorni smemorati di settembre]

049 15 [la città arrampicata lassù con poche case, addormentava i carcerati del vicino reclusorio] in un'*estate* polverosa. [...]

067 14 [Poi piano piano incominciava a salire, respirando l'odore di] erbe in cui la lunga sera d'*estate* giungeva [con il sollievo sino al mio balcone di adolescente]

077 07 [Dal terrapieno si vedeva il mare, al di là della campagna, su cui il sole incominciava a bruciare come nel]l'*estate*. [...]

080 06 Passavano così i mesi, venne l'*estate*,[...]

081 20 [Uscii dal cancello che la strepitosa pioggia] d'*estate* m'era addosso e mi scioglieva d'ogni [peso]

088 24 Passò l'*estate* sul giardino d'aranci [...]

090 16 [la città fragorosa, spalancata nella] sera d'*estate* come in una festa, m'era ad[osso]

093 02 [Nessuno ricorderà più come eri appog]giato al balcone nei pomeriggi di *estate*, [...]

130 25 [Blanda deriva della notte che mi avvicinava a voci d'un esercito in marcia per le] grandi strade dell'*estate*. [...]

150 11 [una calma ormai estesa e bianca sino ai muri, sino alle case lontane] impagiate nel proprio odore d'*estate*.

159 04 il temporale al pomeriggio d'*estate* incendia [le nuvole]

162 13 [In queste] sere che l'ultimo fiato d'*estate* tiene i caffè [aperti sulle piazze io rivedo la nostra Bologna]

165 01 L'*estate* rimarrà un odore risollevato di [pianura dietro il mare aperto]

171 04 [...]. L'*estate* [è una pietra immobile sul cuore di Pesto]

196 12 [In queste] ultime *estati* passeggiano soltanto sul lun[gomare ragazze e tronfi giovanotti di scuole]

202 18 [uomini di pesca o di breve navigazione] [Sembra che vivano solo] tra la primavera e l'*estate*, precocemente,[...]

209 TR Tramonto dell'*estate*

209 01 S'indovina il cadere dell'*estate* come [una debolezza del sole]

210 11 [...], forse partirà per sempre l'*estate*,

211 06 [Sulla terra si riverbera la città lontana che è] sempre dietro i monti dell'*estate*, [...]

211 16 [questa leggera marina che ci arrise] [...] [con la sua nitida notte] d'*estate*. [...]

211 26 Noi siamo certi di lasciare ad ogni *estate* [morta] [...] [l'antica strada dei cipressi aperta verso il mare]

212 13 L'*estate* tramonta a lungo nella sua aria [che quasi dà voce]

AdS 5

007 15 [Nell'azzurro scheletrico del]l'*inverno* scorre, arpeggiando fra gli ulivi, [la verde medaglia infantile]

008 17 [se uno sguardo divaga ai profumi] dell'*inverno*, tutte le ombre evocate recla[mano di fronte al buio che s'avvicina]

011 15-16 [...]. Ricordo certi incontri del lucido *in-verno*, quando sul tardi movevo a cercare le [rupi]

021 09 [certe rame che oscillavano] in un gelo acre d'*inverno* [...]

030 22 [foglie che] hanno resistito all'*inverno*, [...]

BaE 2

034 17-18 [...]; ora che l'*in-verno* appisolato serenamente sui da[vanzali della tua città sembra affliggere il fervore dei sintomi]

042 02 [...], l'*inverno* luminoso dei vetri [rompeva nel verde delle maioliche]

SB 19

019 03 [Ai vetri] passa la città temperata d'*inverno*, [...]

053 03 [Una ragazza] bionda capitò d'*inverno* nella scuola, [...]

058 26 [Ed il tempo] ringiovaniva di luce temperando l'*inverno*

098 03 [...]. Chiudeva la casa nell'*inverno* volendo [che la famiglia si sentisse sicura]

140 07 [...], altri *inverni* si specchieranno nel ple[nilunio di dicembre]

143 01 Nell'isola l'*inverno* è un lungo giorno [di freddo]

144 02 [l'isola di luce: se il mare non l'abbordasse continuamente a grandi ondate sfuggirebbe nel rogo crepitante del Solaro,] bel sole d'*inverno* tutta, turbinosa allegria.

145 06 [...]. Questo giorno d'*inverno* sarà lungo;

146 08 [...]: pure, in una mattina d'*inverno*, come [questa ventilata e trasparente, vorrei riposare]

146 18 [...], le lustre ragazze d'*inverno* [sboccano nella propria gioia]

154 14 L'ombra dell'*inverno* chiude tra i muri [i prati]

163 20 [per le vie basse] che odorano di rigatteria e d'*inverno*. [...]

198 11 [La tramontana,] il vento lucido degli *inverni* soleggiati [...] [ha dato a Salerno una muratura forte]

273 19-20 [Io penso che dovrò] tutto ricordare di questo lungo giorno di una sera d'*in-verno*, nella vasta città del nord, [...]

282 09 [Anche questo ricordo: che doveva giungere una domenica calma ad addormentare] l'*inverno* sulla città. [...]

283 07 L'*inverno* s'addormenta sulla città, [...]

285 24 [I bambini erano calmi e stupiti, passava nei] loro occhi l'ultimo cielo d'*inverno*, [...]

287 03 Questi giorni di un *inverno* così consumato [da esser primavera forse per sempre che la tua stanchezza è solo il cielo della tua forza]

287 19 [le parole resteranno] senza di noi a comporre sulla sera d'*inverno* [la nuova stagione]

SB 4

063 02 In una notte come questa di *maggio* si dorme [accanto ai vetri]

078 20 [il sole disteso per le] strade di *maggio* davanti alle case intonacate [per la Pasqua recente]

Capitolo 4

I quattro elementi

1. Teorie a confronto

La fenomenologia materica che si riflette nell'universo delle prose ermetiche risulta impregnata dei principi essenziali (fuoco, aria, terra e acqua) il cui mescolarsi o disgregarsi è ricondotto da Empedocle alle forze dell'amore e della discordia. Agli stessi elementi s'ispirano, com'è noto, gli archetipi posti da Gaston Bachelard¹ alla base dell'immaginazione poetica e le «quattro radici» individuate da Macrí² all'origine della poesia.

Qualunque sia l'accezione teorica di riferimento, è certo che in ognuna delle opere che stiamo esaminando si trovino tracce afferenti ai nuclei originari³, una «polla di energia archetipica sotterranea»⁴, che intrecciandosi a lacerti esistenziali e biografici, dà luogo a una serie di immagini collegate.

¹ L'immaginazione ha sempre per Gaston Bachelard una connotazione materiale centrata su uno dei componenti della quadriade: scaturisce da qui l'ipotesi della corrispondenza tra psiche e dato elementale per cui, isolando l'asse intorno a cui ruota la *rêverie* di un autore, sarebbe possibile risalire alla matrice dalla quale nasce e si sviluppa la sua opera (cfr. G. Sertoli, *Prefazione*, a G. Bachelard, *La terra e le forze: le immagini della volontà*, RED, Como 1989 [ed. orig. 1948], p. 15).

² Si tratta della dimora larica, della qualità del sacro e del trascendentale, della dinamica della metamorfosi, del significato salvifico della poesia. Per diretta ammissione di Macrí «impressionante è il confronto con i quattro elementi empedoclei-aristotelici: 1) la *terra* della dimora vitale, dalla culla alla morte [...]; 2) *acqua*; 3) *aria*: metamorfosi, semi, connubi, ecc.; 4) *fuoco* purificatore» (*Le quattro radici della poesia [appunti per Gino Pisanò]* citato in O. Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, cit., p. 11, nota 13).

³ L'immaginazione di BaE appare fondata sull'aria, quella di AdS sull'acqua, quella di DM sul fuoco, quella di SB sulla terra. Come Bachelard, tuttavia, nel corso della quadrilogia tende a sganciare le immagini di fondo dall'ancoraggio a un unico elemento, così progredendo nella nostra indagine si nota che accanto all'aria si trovano in Luzi referenze iconiche di acqua e terra, all'acqua di Parronchi si unisce il fuoco, al fuoco di Bigongiari si mescola l'acqua o l'aria, mentre la terra di Gatto è sempre lambita dall'acqua o sfiorata dall'aria. Sono pertanto suggestioni archetipiche predominanti, ma non esclusive.

⁴ O. Macrí, *Lo Spazio domestico di E. U. D'Andrea*, «L'Albero», 48, 1972, p. 102.

Tabella 1. I quattro elementi

	acqua	fuoco	aria	terra
AdS	3 occ.	2 occ.	7 occ.	9 occ.
BaE	2 occ.	1 occ.	5 occ.	17 occ.
DM	8 occ.	10 occ.	12 occ.	20 occ.
SB	45 occ.	5 occ.	112 occ.	106 ⁵ occ.

Al di là delle occorrenze⁶ dei singoli lemmi, che sembrano privilegiare l'«aria» (148) e la «terra» (119) relegando l'«acqua» e il «fuoco» alla notevole distanza di 58 e 18 attestazioni, i contorni concettuali e simbolici dei fulcri materici si distribuiscono nel panorama linguistico generale in modo tale, se non da ribaltare, da equiparare l'importanza dei componenti testimoniati da un minor numero di frequenze⁷. Scendendo a livello di singolo testo, solo in BaE la predominanza dei vocaboli coincide con l'elemento privilegiato (l'aria); mentre in AdS e in DM i significanti dell'acqua e del fuoco sono superati da quelli dell'aria e in SB i referenti equorei oltrepassati dai corrispondenti termini di terra e aria.

Nell'acqua, presente soprattutto a livello morfologico, sono contenute valenze positive di vita (se acqua che scorre) o negative di decomposizione e morte (se acqua ferma). L'«acqua nera del fossato, [l'] acqua tormentata da bolle, [l'] acqua che rivela delle vene nella sua sostanza, che da sola smuove la melma»⁸ o che ristagna in una vasca rappresenta la versione impura; l'acqua limpida, chiara e mossa possiede una componente energetica che trasporta e trasmette freschezza e rinnovamento. Il mare collocato in posizione distinta come «unità d'elemento»⁹ racchiude le due opposte accezioni nella doppia sintassi tra vita e morte¹⁰.

Nel fuoco, simbolo di purificazione consunzione e *eros*, si possono cogliere significazioni di trascorrenza schermo e sublimazione: la transattività si estende da uno stato emotivo al suo opposto (pianto/riso, gioia/dolore), dall'estremo di una polarità all'altra (presenza/assenza, salute/malattia, amore/disamore), da un dato materico a un elemento diverso (*vento urens*); lo schermo è rappresentato dalle barriere elaborate dall'io e destinate a dissolversi nel crogiuolo che scinde parvenze

⁵ Nelle occorrenze sono inclusi anche i termini contenuti nei titoli.

⁶ Nelle occorrenze sono stati considerati i lemmi rappresentati da sostantivi, aggettivi, verbi: per «acqua» «acqua/acque» e i derivati «acquate», «acquioli», più il composto «acquedotti» e «sciacquio», «sciacquare»; per fuoco «fuochi», «infuocati/e», per terra «terra», i composti «terrecotte», «sotterraneo», «terremoto», «terrapieno», «terraferma» i derivati «terreno/i», «terragno», «interrata», «atterrare/atterrarmi», «sterro»; per «aria» «aria», «ariosa/o».

⁷ È questo infatti un caso in cui il dissidio tra filologia («nuova filologia», secondo la definizione di Giuseppe Savoca, rappresentata da occorrenze e concordanze) ed ermeneutica (processo interpretativo esteso alle forme semantiche-retoriche che amplificano i lemmi) si manifesta divaricando le conclusioni che si possono trarre dall'una o dall'altra. In controluce affiora il rapporto tra interesse filologico («commentario») e interesse propriamente critico («critica») posto da Walter Benjamin alla base della legge fondamentale della letteratura: il primo aderente al contenuto reale, il secondo volto al contenuto di verità (cfr. W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1962 [ed. orig. 1955], p. 163).

⁸ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, RED, Como 1987 (ed. orig. 1942), p. 166.

⁹ Ivi, p. 28.

¹⁰ Cfr. ivi, p. 24.

da sostanze¹¹; il valore sublimante è contenuto nella capacità di rinuncia, adeguamento, sacrificio e nella rielaborazione della scrittura.

Nell'aria sono inclusi i segni della metamorfosi e del *transfert*: la prima predispose la trasparenza dalle icone del presente a quelle del passato; il secondo scambia l'identità tra le figure femminili ponendo in risalto la continuità nel cambiamento. È possibile così che in DM la fronte di Silvana diventi quella di Miriam «se divaria dallo sgomento»¹² o che il suo singhiozzo si mescoli a quello di Miriam sfalsando i piani¹³, o ancora che Silvana assuma nella sua attenzione quello che l'io tenta di far rivivere con Miriam¹⁴; oppure che in AdS le fanciulle che si attardano nella sera a cogliere i fiori nei prati¹⁵ facciano insorgere altre fanciulle, altri fiori, altri prati, abbattendo la frontiera tra visibile e invisibile, quotidiano e straordinario¹⁶.

Nella terra è celato lo stigma della dimora vitale: da madre primigenia e borgo natio (culla), a *topos* di esilio e morte nel ricongiungimento finale (tomba). Della dimora vitale non interessa tanto la coincidenza tra paese d'origine e paese prescelto e neppure tra questo e lo spazio eletto come sfondo delle prose, quanto il movimento di radicamento/sradicamento che il tellurismo genera¹⁷ e che può essere compendiato nella parabola del *Figliuol prodigo*. Non si troverà dunque in queste pagine, ad esempio, lo scandaglio linguistico del bosco di Parronchi o del borgo maremmano di Luzi, luoghi dell'anima quando non anche radici natali o lariche, ma il ribaltamento dei valori di legame e identità in quelli di allontanamento, straniamento e morte. Perché assurga a valore salvifico la terra – come l'acqua e l'aria – richiede infatti una metamorfosi, attuabile solo con uno strappo, un distacco con cui si compie una doppia trasfigurazione: quella reale di chi si allontana e quella ideale di chi subisce l'allontanamento: «non c'è salvezza senza metamorfosi rispetto alla dimora (prima radice) e al trascendente (seconda radice)»¹⁸.

«Acqua» si scinde nei fluidi fisici (mare, fiumi, fontane, correnti, lagune), atmosferici (nuvole, pioggia, tempeste), fisiologici (lacrime, pianto); «fuoco» nei riverberi di fiamme, fulmini e falò, nella catacresi con passione e sangue, nella «ferita dell'essere»¹⁹, in tutto ciò che scalda e brucia. «Terra», oltre che negli iponimi già incontrati nel crocevia tra sera e morte, si sfaccetta nei termini legati alla sepoltura (tomba, mattoni, terrapieno, bara) e si declina nei significanti dell'abbandono (partenza, porta, madre, città) o del trapianto in un altrove (straniero,

¹¹ Il valore di schermo è reso esplicito in DM da «questo schermo di fuoco, di labbra, d'amore, di dita parlanti» (p. 29).

¹² DM, p. 13.

¹³ Cfr. DM, p. 14.

¹⁴ Cfr. DM, p. 23.

¹⁵ Cfr. AdS, p. 28.

¹⁶ Per una puntuale analisi della doppia tipologia di trascorrenza cfr. capitolo 6 *Le parole del mito, ovvero sulle tracce della donna persefonica*.

¹⁷ «[...] è dunque la *terra* della dimora vitale, che consente, nel suo declinarsi negli anni (anche attraverso le contrastanti dinamiche di amore/odio, elezione/rifiuto, nonché nuove motivate annessioni), la singolare mistione tra ciò che è ereditato (*ergo* ineliminabile) e quanto è scelto» (A. Dolfi, *Percorsi di macritica*, Firenze University Press, Firenze 2007, p. 9).

¹⁸ O. Macrí, *Il Cimitero Marino di Paul Valéry*, Le Lettere, Firenze 1989, p. 165.

¹⁹ R. Donati, *Introduzione*, cit., p. XIV.

lontana/e); «aria» si specifica e collega a prati, sera, vetro, specchio *mots-clé* che sollevano il sipario del mito.

2. Fenomenologia dell'acqua: acque vive e acque morte

L'acqua in AdS non zampilla dall'alto con spruzzi abbondanti, né si presenta increspata da flutti o correnti, ma assume i connotati di ristagno e disfacimento esemplati dalla fontana del capitolo due. Anche in altri passi dei GS, indifferentemente in prosa e in poesia, l'elemento liquido tende ad assumere le sfumature di acqua morta: l'inerzia si condensa nelle «acque raccolte»²⁰, la putrefazione nelle «bolle rancide» dei «pelaghetti»²¹ e nelle «acque corrotte», la connotazione lugubre nel «lamento d'estive acque» e nel «diluvio [...] d'interrotte / fontane»²².

Nel brano in questione²³ il dato equoreo è disseminato in 9 significanti che da un livello fluido appena intuibile («umido») conducono al dilagante *plafond* di «s'annega», passando per «pianto», «vasche», «acqua», «rigagnolo», «sponda», «ristagna», «s'asciuga». Non mancano termini riconducibili alla terra («pietra», «marmo», «cemento») in funzione non contrastiva ma di tramite («spalliere di cemento») per il processo dallo stato liquido («pianto») all'aeriforme («s'asciuga») o come bacino di decantazione che inverte però la sequenza reale, procedendo dal puro («acqua») all'impuro («fibre duttili e nere»).

Come il giardino che l'accoglie, la fonte è tratteggiata da un lessico funereo che condensa inerzia putrefazione e morte. In un unico periodo compaiono le tre accezioni di segno negativo: l'«acqua *ristagna* nelle vasche *decomponendosi* sul *marmo* in *fibre duttili e nere*»; con «ristagna» è messo in luce l'arresto del flusso, «decomponendosi» e «fibre [...] nere» configurano un'alterazione di stampo 'anatomico', nel «marmo» è racchiusa l'allusione al sepolcro. Il senso di morte è ampliato e ripetuto da «tutto s'annega», immagine di un diluvio cui riesce a sottrarsi solo un «rigagnolo», appena «un breve tumulto»²⁴ che scorre però sulla sponda: se vita c'è, va ricercata al di fuori della vasca²⁵.

Il modello ispiratore risale probabilmente alla celebre «fontana muta» delle *Vergini delle rocce*, ma Parronchi trasferisce all'interno della struttura la *décadence* che in D'Annunzio invade l'esterno (a sua volta simbolo di una stirpe moribonda): la «fontana esanime»²⁶ dell'antico giardino gentilizio trova corrispondenza nel verbo di

²⁰ AdS, p. 13.

²¹ AdS, p. 23.

²² *Acanto* (GS), rispettivamente vv. 12 e 10-11.

²³ Il passo analizzato, con le relative citazioni, si legge in AdS alle pp. 14-15.

²⁴ Cfr. G. Pascoli, *La mia sera* (*Canti di Castelvecchio*): «Di tutto quel cupo tumulto, / di quell'aspra bufera, / non resta che un dolce singulto / nell'umida sera» (vv. 13-16). Al rigagnolo di AdS non è estraneo il «rivo canoro» (v. 18) della lirica di Pascoli, così come il sintagma «un breve tumulto» risente del «cupo tumulto» della stessa poesia.

²⁵ «L'acqua, come elemento caotico della vita, non minaccia qui in onde selvagge che recano all'uomo la morte, ma nella quiete enigmatica che lo fa andare a fondo» (W. Benjamin, *Angelus novus*, cit., p. 171).

²⁶ G. D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, in Id., *Prose di romanzi*, II, a cura di N. Lorenzini, introduzione di E. Raimondi, Mondadori, "I Meridiani", Milano 1989, p. 73.

stasi («ristagna») che blocca l'acqua nelle vasche; le «macchie oscure», le «croste grigiastre» e i «licheni disseccati»²⁷ che a Trigento corrodono la «mole marmorea»²⁸ si trasformano nelle «fibre» disgregate «sul marmo»; i «rivoli sempre più spessi»²⁹ che incidono la pietra³⁰ si riducono appena a un «rigagnolo» in AdS. La duplice sembianza della fontana delle principesse Capece Montaga, dapprima «arida» «muta» «esanime» quindi dotata di voci strepiti e scrosci, trapassa nell'unico aspetto di «grande silenzio» che circonda la fonte di Boboli³¹.

Anche il giardino appare connotato dal linguaggio luttuoso³². Agli assi lessicali di riferimento individuati da Manigrasso che ruotano intorno a «morte» e «inerzia»³³, si aggiunge un terzo ambito che potremmo definire 'della vita': «carico armonioso», «delicate mazze fiorite», «mani conturbate e felici», «mosche primaverili», «peso dolce», «scorre», «breve tumulto», «offre»; seppure, a ben guardare, in alcuni di questi sintagmi si scorga un dualismo espressivo che affida in genere al sostantivo l'intento di turbativa, all'aggettivo quello rasserenante. Prevale una struttura ossimorica per lo più binaria, in cui lo spettro della dissoluzione è attutito dai termini contigui che rimandano alla circoscrizione vitale, a loro volta mitigati da elementi negativi. Il giardino si presenta «sepolto» ma nel «carico armonioso di pietra», dove l'attributo («armonioso»), equilibrando il contrappeso di pieni e vuoti, alleggerisce la pesantezza della materia e sfuma il tetro aspetto tombale, che riaffiora comunque in «pietra». «A chi lo cerca ansioso offre non più di un mesto spiraglio»: il valore positivo del verbo «offre» è limitato dal «non più», l'effetto temperante ridotto da «mesto» che restringe l'angolo visuale e in senso traslato delimita l'estensione del barlume di speranza. Le luci della mattina, affievolite da «smorte», fanno scaturire «delicate mazze fiorite», immagine di per sé lieta: osservate da vicino, però, le «ciocche bianche» somigliano a un «umido teschio», recano cioè impressa un'effigie di morte, i «grappoli rossi» ricordano «mani conturbate e felici», che nell'aspetto sensuale invitano a godere della pienezza esistenziale, mentre nell'immobilità consegnano l'energia agonica

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ivi*, p. 72.

²⁹ *Ivi*, p. 73.

³⁰ Cfr. «la voluttà della pietra invasa dalla fresca e fluida vita» (*ibid.*). La sensazione tattile «si complica di trame simboliche, trasformando anche la pietra, tradizionalmente [...] simbolo di sterilità, in elemento organico», che tramette un'immagine armoniosa «e subisce l'attrazione sensuale dell'acqua» (cfr. *Note a G. D'Annunzio, Le vergini delle rocce*, cit., p. 1144, nota 63). Alla somiglianza dei termini fa riscontro la dissomiglianza della natura dell'acqua che, una volta riaperta, immediatamente riconduce ai valori positivi della corrente.

³¹ Forse la fontana del Carciofo «ascoltata gemere di mattina, quando il sole prende d'infilata il portone di Palazzo Pitti allungandosi nella piazza» (A. Parronchi, *Riappari in forma nuova: un autocommento inedito di Alessandro Parronchi*, cit., p. 75). La stessa fontana è alla base dell'ispirazione di *Acanto* («un lamento d'estive acque corrotte»).

³² Le citazioni che seguono sono tratte da AdS, p. 14.

³³ Afferiscono a «morte»: «sepolto», «smorte», «teschio», «pianto», «decomponendosi», «annega» a cui ci sembra opportuno aggiungere «pietra», «cemento», «marmo» metonimie di sepolcro, «mesto» e «fibre [...] nere» per gli aspetti funerari illustrati nel testo. Appartengono all'ordine linguistico dell'inerzia: «immobili», «pensoso contegno», «addormentano», «ristagna», con il supplemento di «inferma» (cfr. L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, cit., pp. 17-19). Nell'intersezione dei due campi si colloca «grande silenzio» riconducibile alla prima sfera come metafora di morte, alla seconda per l'assenza di comunicazione.

all'arcano «volere dei numi». C'è dunque in Parronchi una coazione ad attenuare che tende non solo a riprodurre l'ambiguità delle cose rappresentate ma a farne una cifra interpretativa del reale, lungo il *continuum* di opposti tipico della visione ermetica.

La tangenza letteraria del giardino di AdS riconduce ancora a D'Annunzio. Il richiamo sembra provenire dal *Poema paradisiaco*, in particolare dai «giardini chiusi, appena intraveduti»³⁴ di *Hortus conclusus*³⁵. Il faticoso stentare espresso da «appena intraveduti» si ritrova nella limitazione di «non più di un mesto spiraglio», il «viandante / smarrito»³⁶ è assorbito e confuso nella vaghezza dal pronome indefinito «chi» («a chi lo cerca»), la «statua solitaria»³⁷ ricondotta alla materia di cui è fatta. Anche la sensualità dei «bei penduli pomi tra la fronda»³⁸ non è estranea ai fiori conturbanti del giardino di AdS e i «fonti che parlano segreti»³⁹ nell'ombra sembrano consegnare il mistero della vita all'acqua ferma di Boboli, da cui invece la vita si ritrae.

Con le pagine delle *Vergini delle rocce*, affini per genere a queste di Parronchi, prosegue l'interferenza di luoghi e atmosfere: il «giardino sepolto» esplicita il «luogo chiuso»⁴⁰ del romanzo; le «smorte luci» del mattino fanno *pendant* con la «freddezza argentina della luce»⁴¹ mattutina di Trigento, il «carico armonioso di pietra» ingentilisce e precisa la «mole marmorea».

Nella parte lirica di GS il dato equoreo è spesso alla base delle immagini muliebri di cui sembra esaltare e costituire la natura sotterranea; tutto ciò che si riflette nell'acqua, Bachelard *docet*, porta dentro di sé l'impronta femminile⁴²: Urania torna alle «sue fonti»⁴³, la «ratta bagnante» si allontana dalle «umide grotte»⁴⁴, «curva una donna smemora alla fonte»⁴⁵, dall'«arborea / vita di un lago»⁴⁶ affiora una figura 'vegetalizzata', negli «amiclei / corsi d'acque non visti» si laveranno i rimpianti di colei (controfigura di 'figliuol prodigo') che è partita in un'«umida vigilia»⁴⁷. Ma il diapason di 'linfa perenne' si raggiunge nel rito di

³⁴ G. D'Annunzio, *Hortus conclusus*, v. 1 (*Poema paradisiaco*), in Id., *Versi d'amore e di gloria I*, a cura di A. M. Andreoli e N. Lorenzini, introduzione di L. Anceschi, Mondadori, "I Meridiani", Milano 1982, p. 610.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Di diverso avviso Manigrasso che indica come punto di tangenza *Consolazione* tratta dalla sezione *Hortulus Animae* (cfr. L. Manigrasso, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, cit., p. 16). Ma per chi scrive, piuttosto che il giardino o la serra è il bosco, dimora vitale, a offrirsi come termine di paragone dell'*hortulus animae*.

³⁶ G. D'Annunzio, *Hortus conclusus*, vv. 3-4 (*Poema paradisiaco*), in Id., *Versi d'amore e di gloria I*, cit., p. 610.

³⁷ *Ivi*, v. 23, p. 611.

³⁸ *Ivi*, v. 15, p. 610.

³⁹ *Ivi*, v. 34, p. 611.

⁴⁰ D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, cit., p. 72.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² «L'essere che emerge dall'acqua è come un riflesso che a poco a poco si materializza: è immagine prima che essere, è desiderio prima di essere immagine» (G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, cit., p. 49).

⁴³ Cfr. *Distanza* (GS), vv. 15-16.

⁴⁴ Cfr. *Eclisse* (GS), vv. 30-31.

⁴⁵ *Transito* (GS), v. 10.

⁴⁶ *Eclisse* (GS), vv. 11-12.

⁴⁷ *Concerto* (GS), rispettivamente vv. 42-43 e 40.

purificazione delle «acque lustrali»⁴⁸ che nell'unione di luce e acqua celebra i valori di rinnovamento e rigenerazione.

In DM l'accezione di acqua morta, potenzialmente minacciosa, si conserva nello specchio della «laguna»⁴⁹ (4 occorrenze) che subisce la trasformazione dai connotati scenografici dell'*incipit* alla dimensione quasi familiare delle ultime pagine del *Vezzo al collo*. L'accumulo di indizi cupi, se non tragici, accentua nel *Preludio* il *pathos* e immette in «un quadro senza margini»⁵⁰ di stampo secentesco⁵¹: il colore purpureo dell'ora che inclina al fasto rileva il gusto per la preziosità della materia tipico del secolo diciassettesimo, il movimento ondulatorio delle «serali maree più violente e stordite»⁵² crea volute che ripetono gli ornamenti architettonici barocchi, il «tuono silenzioso» diffuso da una «cupola verdastra»⁵³ immette una sfumatura decadente marcata dal suffisso aggettivale, non estranea alla dolente visione secentesca. Possiamo dire anzi che lo stesso lessico sontuoso, tipico della sensibilità barocca, ispira i velluti sui quali poggia il capo di Silvana⁵⁴, il manto «vellutato e triste» che ne avvolge la silhouette all'approdo a Santa Maria della Salute⁵⁵, i «mascheroni dogali»⁵⁶ che adornano la poltrona di un caffè, le vesti delle veneziane che «si inanellavano intorno ai loro corpi»⁵⁷, gli arabeschi della chiesa⁵⁸, il senso del «meraviglioso» che si rivela «legge normale»⁵⁹. Anche l'azione attribuita alla laguna («premeva»⁶⁰) risulta aggettante e in questo affine all'ottica del Seicento; nel contendere il primato al tramonto appare soggetta ad antropomorfizzazione, come se fosse in atto un duello tra acqua e fuoco. Nei «margini marmorei, incanutiti»⁶¹ si prolungano i connotati lugubri che lasciano affiorare l'eco cardarelliana della «città d'acqua e di pietre» dove «par che dorma il cadavere d'Ofelia»⁶²; entro locuzioni avverbiali («Più in là [...] più in là»⁶³) il significante perde l'alone referenziale per divenire termine di paragone; infine si avvicina allo spazio naturale con la sporgenza dei «tralci indolori delle viti»⁶⁴, ma «indolori» sottrae l'immagine alla sfera mimetica.

Come la fontana di Parronchi, la laguna è intessuta di termini luttuosi («agonizzando»⁶⁵, «Lete malefico»⁶⁶, «immote»⁶⁷). Le sfere concettuali coinvolte

⁴⁸ *Distanza* (GS), v. 16.

⁴⁹ Cfr. DM, pp. 3, 5, 6 e 9.

⁵⁰ DM, p. 3.

⁵¹ Non è superfluo ricordare a questo proposito il *Seicento fiorentino* di Bigongiari (Rizzoli, Milano 1979).

⁵² DM, p. 3.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cfr. DM, p. 4.

⁵⁵ Cfr. DM, p. 7.

⁵⁶ DM, p. 6.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Cfr. DM, p. 7.

⁵⁹ DM, p. 8.

⁶⁰ DM, p. 3.

⁶¹ DM, p. 5.

⁶² V. Cardarelli, *Autunno veneziano*, vv. 8 e 14 (*Poesie*), in Id., *Opere*, a cura di C. Martignoni, Mondadori, "I Meridiani", Milano 1981, pp. 45-46.

⁶³ DM, p. 6.

⁶⁴ DM, p. 9.

⁶⁵ *Ibid.*

rimandano all'erratico abbandono («[v]agavi»⁶⁸, «abbandonati»⁶⁹, «allontanandoti e annunciandoti»⁷⁰); al silenzio («senza suono»⁷¹, «scivolando silenzioso»⁷²), alla caduta («scivolava»⁷³, «seguiva a cadere», «antica caduta»⁷⁴, «cade, a piombo»⁷⁵). Ogni ambito, mentre delinea il *topos* funereo, rinvia a un aspetto ctonio della figura di Silvana: i vocaboli dell'abbandono descrivono l'aggirarsi incerto della ragazza che sembra quasi senza provenienza («Venivi da un punto dell'orizzonte»⁷⁶), né volontà di approdo («Approdisti a S. Maria della Salute come per la forza di una discesa»⁷⁷) o individuazione della meta («Vagavi sulle acque appannate»⁷⁸); il silenzio aderisce all'indole e alla sorte («meccanismo silenzioso d'un destino», «appiglio silenzioso»⁷⁹); la caduta al motivo della perdita («Tu non sei uno specchio, Silvana, e io t'amo per la tua fine in cui cresci e sei infinita»⁸⁰). Circondata fin dall'inizio da un'aura di morte (orfana di madre, proviene dalla notte) è destinata alla scomparsa reale o simbolica: «Perduta, col vezzo al collo, [...] andava ad annunciarmi dove dovrò essere un giorno»⁸¹.

Gli indicatori semantici dell'acqua sono inoltre disseminati nelle «serali maree più violente e stordite», nei «canali» dove scivola silenzioso un gondoliere⁸² o forse trema il riflesso di una statua, nei «margini marmorei, incanutiti» raggiunti dal senso di corrosione, nelle «acque appannate» che all'idea del ristagno mischiano quella dell'offuscamento, nelle «acque [...] immote»⁸³ dove si tramanda un'impressione statica e inerte, nell'«acqua gonfia e senza suono»⁸⁴ che suggerisce un fondo cupo e limaccioso. Con «Lete malefico» può dirsi compiuta la metamorfosi della laguna nel sotterraneo fiume della dimenticanza; la chioma di alghe che «si rivoltava agonizzando sui gradini abbandonati dalla risacca»⁸⁵ completa l'icona corrotta col fascino ambiguo della Gorgone⁸⁶.

⁶⁶ DM, p. 7.

⁶⁷ DM, p. 39.

⁶⁸ DM, p. 7.

⁶⁹ DM, p. 9.

⁷⁰ DM, p. 5.

⁷¹ DM, p. 16.

⁷² DM, p. 4.

⁷³ DM, p. 8.

⁷⁴ Le due citazioni si leggono in DM, p. 14.

⁷⁵ DM, p. 16.

⁷⁶ DM, p. 7.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Le due citazioni sono tratte da DM, p. 5.

⁸⁰ DM, p. 7.

⁸¹ DM, p. 10. In questo caso Silvana è figura cristologica che nel precedere e annunciare richiama le parole di Gesù in Matteo: «[...] andate ad annunciare ai miei fratelli che vadano in Galilea; là mi vedranno» (28, 10).

⁸² Cfr. DM, p. 4. Evidente l'influsso del verso di Cardarelli «dove passa sciacquando / il fantasma del gondoliere» (*Autunno veneziano*, cit., vv. 17-18).

⁸³ DM, p. 39.

⁸⁴ DM, p. 16.

⁸⁵ DM, p. 9.

⁸⁶ Una propaggine della laguna s'intravede in FdB nell'effetto logorante delle «acque limanti» dei canneti che svolgono un'analoga azione erosiva (cfr. *Balcone*, v. 12); mentre sfumature positive

Il solo indizio parzialmente positivo è contenuto in DM nell'«acqua rifatta viva»⁸⁷; ma il recupero vitale sottolineato dal prefisso del participio «rifatta» non scaturisce *motu proprio*, bensì deriva dall'ingannevole oscillare dell'ombra; è quindi un movimento doppiamente apparente perché provocato da una causa esterna e per la natura dell'agente che si rivela parvenza («ombra»). L'«acqua eterea dell'Arno»⁸⁸, unendo un aggettivo aeriforme al sostantivo fluido, segnala un passaggio di stato e sembra indicare la possibilità rigenerante fuori dal consueto manifestarsi.

Le due anime dell'elemento liquido⁸⁹ – vita/morte, amore/discordia, insidia/calma – sono racchiuse nel mare di Gatto⁹⁰. Il versante negativo, benché recessivo tocca qui l'apice, divenendo tomba. Il «gorgoglio delle acque che si richiusero»⁹¹ sul grido d'aiuto di Cirillo sigilla infatti il cerchio: dall'acqua morta all'acqua che dà morte⁹². La minaccia è adombrata fin dagli epiteti «profondo e roccioso»⁹³: «profondo» segnala il pericolo, «roccioso» con il rimando all'elemento terrestre acuisce l'asperità. Poco dopo torna «profondo» a descrivere la qualità del rumore dei gorghi («rumore profondo del mare»⁹⁴) e il senso del rischio passa dalla dimensione verticale (altezza, profondità) a quella della risonanza acustica.

Il risvolto tragico si avvale dell'ambientazione notturna: «ora che l'ombra infittiva sempre più e nulla svelava oltre al mare»⁹⁵ conferma con Bachelard che la paura della notte si potenzia in prossimità dell'acqua, poiché «sull'acqua le ombre sono per certi versi più mobili delle ombre sulla terra»⁹⁶. Il nero delle onde notturne inghiotte il corpo di Cirillo; con l'alba il mare, tornato «calmo e rado»⁹⁷, lo riporterà in superficie. Di nuovo gli aggettivi contengono i segni del cambiamento, ma alla tranquillità del mare non corrisponde un analogo stato d'animo del protagonista e dei compagni che si fa sempre più inquieto con l'avvicinarsi della luce e della resa dei conti («presto tutti sarebbero venuti contro di noi, a braccia alzate»⁹⁸).

scaturiscono dalle «acque cadenti / tra gli olmi di un giardino», il cui colore argenteo è definito addirittura «vita» (cfr. *Motivo*, vv. 4-5).

⁸⁷ DM, p. 8.

⁸⁸ DM, p. 25.

⁸⁹ Il duplice aspetto di vita e morte è simbolicamente unificato nell'archetipo materno, che racchiude le stesse polarità del lemma. La mamma può essere «questo sereno mare di freschezza» (SB, p. 20), insenatura che accoglie il figlio «Come il veliero [che] rompe[...] l'acqua e s'allarga[...] nel mare» (SB, p. 47) ma si può identificare anche con morte secondo l'equivalenza della tetriade macriana MADRE-LUNA-MARE-MORTE (cfr. O. Macrí, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, cit., p. 379).

⁹⁰ Per un'interpretazione di «mare» in Gatto non «nell'accezione tempestosa o purgatoriale [...] non sinonimo di pericolo, [...] bensì di amico della terra» cfr. D. Pieroni, *Mare e città*, «Kamen: rivista di poesia e filosofia», 20, 2002, p. 77.

⁹¹ SB, p. 126.

⁹² La caduta di Cirillo dal molo può essere vista anche come salto nell'ignoto, sorta rito d'iniziazione che ha sempre in sé caratteri drammatici (cfr. G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, cit., p. 194). In questo caso *mots-clé* risultano «spregio» «piantò», «spingendolo lontano», «Salvatelo, salvatelo», «è legato» (citazioni tratte da SB, p. 126) che suggeriscono un diverso percorso di lettura.

⁹³ SB, p. 122.

⁹⁴ SB, p. 128.

⁹⁵ SB, p. 123.

⁹⁶ G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, cit., p. 123.

⁹⁷ SB, p. 130.

⁹⁸ SB, p. 127.

In prevalenza però al *pelagus* è associata in SB l'idea di calma e silenzio⁹⁹: «il mare *calmava* l'arena»¹⁰⁰, «un rigo di mare, *calmo*»¹⁰¹, «Era *pace* intorno, il mare quasi *non muoveva* più la riva»¹⁰², «*s'udiva la solitudine* alla lieve lontananza del mare»¹⁰³, «nel *silenzio* incantato [...] del mare»¹⁰⁴, «nel *silenzio* ventilato del mare»¹⁰⁵, «*senza una voce* [...] sul mare»¹⁰⁶. In questi casi l'immobilità cambia di segno da negativa a positiva, facendo risaltare i colori («il mare s'è *fermato* [...] ne splende il verde sulle rocce appena rosate»¹⁰⁷), intonandosi alla mattina «chiara, purissima» («il mare è *fermo* all'orizzonte»¹⁰⁸), depositando al fondo ogni detrito o sostanza inquinante («Il mare illimpidendosi lascia al fondo *immota* la ghiaia»¹⁰⁹). Il senso di quiete è così pervasivo da curvare nella stessa direzione semantica predicati («*calmava*», «*non muoveva* più»), aggettivi («*calmo*», «*fermo*»), sostantivi («*pace*»). In particolare il silenzio («nel *silenzio* incantato [...] del mare», «nel *silenzio* ventilato del mare») sembra attrarre una stessa costruzione sintattica (complemento di luogo figurato più attributo e complemento di specificazione), dove «mare» assume su di sé la prerogativa del «silenzio» come dimensione endogena.

L'attributo che torna più volte è «aperto»¹¹⁰ (5 occorrenze): in 4 casi figura come monomio a sottolineare la compiuta aderenza alla visione di distesa sconfinata, in uno in *gradatio* crescente entro l'endiade «aperto e infinito»¹¹¹; in un altro passo è sostituito dalla variante «in pieno mare»¹¹². Anche la coppia «ampio e deserto»¹¹³ risulta coerente con le qualità annunciate dalla diade «aperto e infinito». «Lontano è il mare, senz'acqua sembra, eterno come gli occhi vuoti»¹¹⁴: il *tricolon* con due predicati interrotti dalla coordinata (al posto di un terzo membro omogeneo) pone invece l'accento sull'illusione di vacuità, ripetuta dalla similitudine degli «occhi vuoti».

Spicca poi l'impiego di «mare» entro espressioni e locuzioni avverbiali «mare per mare»¹¹⁵, «a fior del mare»¹¹⁶, «contro il mare, non sul mare»¹¹⁷ che rivelano la

⁹⁹ Anche in MaP la fenomenologia marina presenta le caratteristiche di quiete («l'altomare muto / nella sua *quiete*» in *Naufragio*, vv. 11-12; «nella *quiete* dei mari» in *Sirena*, v. 8; «la *quiete* fresca del mare» in *Morto ai paesi*, v. 6), di sospensione di suoni e rumori («il mare / leva puro *silenzio* / da rive bianche» in *Luna d'Alba*, vv. 8-10; «nel mare, / *silenzio* caduto sul volto / di mamma» in *Alla mia bambina*, vv. 8-11; «l'ampio *silenzio* dove nasce il mare» in *Largo di sera*, v. 58), d'inazione («il mare /che non schiude più l'onda e piano *arretra* / a muovere la riva» in *All'altezza dei gridi*, vv. 6-8).

¹⁰⁰ SB, p. 11.

¹⁰¹ SB, p. 93.

¹⁰² SB, p. 116.

¹⁰³ SB, p. 47.

¹⁰⁴ SB, p. 109.

¹⁰⁵ SB, p. 199.

¹⁰⁶ SB, p. 116.

¹⁰⁷ SB, p. 144.

¹⁰⁸ SB, p. 297.

¹⁰⁹ SB, p. 205.

¹¹⁰ SB, pp. 98, 165, 168, 196 e 210.

¹¹¹ SB, p. 168.

¹¹² SB, p. 241.

¹¹³ SB, p. 298.

¹¹⁴ SB, p. 171.

¹¹⁵ SB, p. 94.

¹¹⁶ SB, p. 204.

¹¹⁷ SB, p. 197.

consuetudine di Gatto con l'elemento al punto da assumerlo a misura di paragone («Salerno [...] si sente esposta contro il mare, non sul mare»¹¹⁸), coordinata spaziale («Ed immaginando di passare tutta la terra, luogo per luogo, monte per monte, mare per mare»¹¹⁹), linea di stacco tra cose o eventi («Un'immagine del vento, calma, è a fior del mare e degli alberi»¹²⁰).

Negli altri luoghi la voce e il flusso dell'acqua è appena un «fruscio di [...] piccoli botri»¹²¹ che si perde e confonde con il canto dei grilli, un ricadere di zampilli («acqua cadente»¹²²) entro le fontane, «un'onda vana»¹²³ che crea il fuorviante effetto dell'allargamento del golfo. Anche omettendo il mare, predomina dunque l'inerzia del liquido: i canali, per lo più fermi, nascondono sulle prode o nel fondo fango o terra immota¹²⁴, dalle acque lacustri si diffonde il caratteristico odore di putrefazione che s'intona all'acqua morta¹²⁵. Immagini vitali si profilano nella «gioiosa strada»¹²⁶ scavata dal vaporetto, nei «colli freschi di vene d'acqua»¹²⁷, nel respiro della campagna¹²⁸ che si diffonde oltre le acque e gli orti¹²⁹.

L'aspetto morfologico dell'acqua è appena accennato in BaE da «fiume»¹³⁰, «mare»¹³¹, «fonti»¹³², «fonticella»¹³³, «ruscello»¹³⁴, termini che non giungono ad acquistare rilevanti significazioni¹³⁵. L'Arno, di cui spiccava nella *Barca* il «pallore» e la «forza» del percorso perenne¹³⁶, ha perso in *Stasi* il suo nome; ma già in AN¹³⁷,

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ SB, p. 94.

¹²⁰ SB, p. 204.

¹²¹ SB, p. 68.

¹²² SB, p. 86.

¹²³ SB, p. 205.

¹²⁴ Cfr. SB, p. 210. Delle quattro polveri degli elementi (cenere, limo, polvere, fumo) il limo, lo attesta Bachelard, è la materia più valorizzata, quella che riceve dall'acqua il principio stesso della fecondità «calma, lenta, sicura» (cfr. G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, cit., p. 130).

¹²⁵ Cfr. SB, pp. 211-212.

¹²⁶ SB, p. 145.

¹²⁷ SB, p. 198.

¹²⁸ «Mare» forma spesso binomio con «campagna», nella combinazione dei dati materici acqua-terra che fondono i caratteri comuni: «nel silenzio incantato della campagna e del mare», «[La campagna e il mare svanivano d'intorno nel fruscio dell'aria» (SB, p. 116), «Il tempo passava senza una voce sulla campagna e sul mare». Quando mare non è congiunto direttamente a campagna, s'intravede al di là del terrapieno come promessa di vita («Dal terrapieno si vedeva il mare, al di là della campagna» SB, p. 77), o oltre la ferrovia che consente di scorgerlo insieme alla «polveriera disabitata» (cfr. SB, p. 103). Se c'è aria sospesa sulla campagna, la stessa atmosfera di arresto meridiano si riversa sul mare sovrastato da «nuvole bianche [che] passa[...]no lentamente» (SB, p. 113); mentre al «ronzio che muove gli steli» (SB, p. 199) nella campagna corrisponde il «silenzio ventilato» del mare.

¹²⁹ Cfr. SB, p. 300.

¹³⁰ BaE, pp. 21 e 25.

¹³¹ BaE, pp. 14, 47, 50, 51, 63.

¹³² BaE, p. 26.

¹³³ BaE, p. 87.

¹³⁴ BaE, p. 75.

¹³⁵ Per la rete immaginativa dell'acqua corrente cfr. S. Verdino, *Le immagini di «Onore del vero»*, cit., p. 117.

¹³⁶ M. Luzi, *All'Arno*, vv. 1-3 (*La barca*), in Id., *L'opera poetica*, cit., p. 22.

¹³⁷ I fiumi sono definiti «entusiasti» in *Cuma* (v. 6), «immensi» in *Avorio* (cfr. vv. 5-6), recano la vita in *Saxa* («Lungo il fiume ai suoi piedi correva / la vita», vv. 5-6); sono «arsi dal vento» in [(*Se musica è la*

pur denominato, appare estraniato in un'immagine priva di riferimenti realistici: è solo un *flatus vocis* mentre avvolto «in un velo / australe» «turge / le efemeridi sparse degli scalmi»¹³⁸. In BaE il suo corso crea un movimento silenzioso nella «pianura opacata»¹³⁹ o è insidiato dal «vento carico» di pioggia¹⁴⁰. Nelle 5 occorrenze «mare»¹⁴¹ riveste accezione propria in 3: nell'«immobile fermento» che lo anima¹⁴² dove si riaffaccia il motivo dell'inerzia, nella luce che rifrange nel cielo¹⁴³ e nelle conchiglie in cui si propaga il silenzio¹⁴⁴. Negli altri luoghi è spazio metaforico del destino: l'«oscuro mare di grazia»¹⁴⁵ che attende le adolescenti e il «confuso mare avvenire»¹⁴⁶ che separa l'oggi dal domani pongono in risalto l'aggettivo in *incipit* («oscuro», «confuso») volto a trasmettere la stessa indecifrabilità.

La freschezza tipica delle acque si ritrova nei riflessi primaverili delle fonti che attenuano il «color verde di marzo»¹⁴⁷ e nella fonticella estiva che sgorga sotto la pergola¹⁴⁸. Pur sul piano simbolico, il «ruscello nero e silenzioso»¹⁴⁹ in cui si trasforma lo sguardo della fanciulla suicida assorbe la negatività del liquido: il suo corso «senza un sussulto e uno spruzzo»¹⁵⁰ è segno di immobilità eterna e s'iscrive a pieno titolo nella categoria delle acque morte, dell'acqua «che se non scorre si ammala»¹⁵¹.

Varianti 'dolorose' dell'elemento sono contenute nel pianto della donna a cui può essere delegata la possibilità d'invertire le sorti («Allora le tue lacrime mi richiamerebbero indietro»¹⁵²) o quella di palesare la raggiunta consapevolezza della fine («una lacrima scendeva verso lo zigomo»¹⁵³).

Ma è soprattutto sotto l'aspetto metereologico che l'acqua si manifesta in BaE. Il fenomeno è raffigurato di preferenza mentre si annuncia («aria che *non bagna*»¹⁵⁴, «vento carico [che] s'adagiava sul fiume»¹⁵⁵, «perenne *imminenza della pioggia*»¹⁵⁶) o si allontana («Il vento leggero faceva *spiovere*»¹⁵⁷, «Già *spioveva*»¹⁵⁸, «*spiovere*

donna amata v. 6], appaiono «silenti» in *Esitavano a Eleusi i bei cipressi* (v. 5), «sgomenti» in *Europa* (v. 2).

¹³⁸ *Bacca*, vv. 12-13.

¹³⁹ BaE, p. 25.

¹⁴⁰ Cfr. BaE, p. 21.

¹⁴¹ Cfr. L. Zinna, *Il mare nella poesia di Luzi*, in Achille Serrao (a cura di), *Mario Luzi*. Atti del convegno di studi, Siena, 9-10 maggio 1981, cit., pp. 171-176.

¹⁴² Cfr. BaE, pp. 50-51.

¹⁴³ Cfr. BaE, p. 51.

¹⁴⁴ Cfr. BaE, p. 63.

¹⁴⁵ BaE, p. 14.

¹⁴⁶ BaE, p. 47.

¹⁴⁷ BaE, p. 26.

¹⁴⁸ Cfr. BaE, pp. 86-87.

¹⁴⁹ BaE, p. 75.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Cfr. M. Luzi, *Brani di un mortale duetto*, v. 78 (*Al fuoco della controversia*), in Id., *L'opera poetica*, cit., p. 411).

¹⁵² BaE, p. 48.

¹⁵³ BaE, p. 66.

¹⁵⁴ BaE, p. 11.

¹⁵⁵ BaE, p. 21.

¹⁵⁶ BaE, p. 75.

¹⁵⁷ BaE, p. 15.

del marzo sugli asfalti più tristi»¹⁵⁹); oppure è ricercato indirettamente nei riverberi del «lastrico inumidito»¹⁶⁰, «del cielo [che] occupa[...] di nuovo tutto l'asfalto»¹⁶¹, nel «brillio delle stille»¹⁶², nelle «iridescenze della pioggia»¹⁶³. A inseparabile corredo compaiono tuoni, lampi («un *lampo* incrinava l'onice compatto delle nubi»¹⁶⁴, «*tuonava* dalla parte della Consuma»¹⁶⁵) e nuvole introdotte da avverbi che ne frenano il passaggio («*Lentamente* le nuvole declinavano»¹⁶⁶, «*Gravemente* le nubi transitavano disfacendosi»¹⁶⁷, «*Lentamente* le nubi si mescevano e si sfiocavano»¹⁶⁸) fino a farlo combaciare con il tempo della prosa, che tende naturalmente al grado zero della stasi.

Il *décalage* tra gli stati emotivi dei protagonisti ha come costante il piovasco: tra l'attesa e l'incontro di *Stasi* si colloca l'«aria che non bagna»; l'andamento altalenante degli appuntamenti è punteggiato dal va e vieni del temporale; in *Estasi* il dialogo è modulato sull'*iter* delle precipitazioni: l'apertura della conversazione coincide con l'inizio della pioggia («Cominciava a piovere»¹⁶⁹), l'inasprirsi delle divergenze ne accompagna l'infittirsi («La pioggia infittiva»¹⁷⁰), la frase *clou* del colloquio è sottolineata da uno scroscio violento («Uno scroscio violento si scaricò rapido»¹⁷¹), in corrispondenza allo spiovere («Già spioveva», «della pioggia non rimaneva più che l'umido sui lastrici») il dibattito si affievolisce. Del resto un presentimento d'addio, disseminato in lemmi di solitudine e irripetibilità («vuoto», «affranta», «Non più [...] non più»¹⁷²) si coglie già dalle prime pagine di *Stasi* nell'«autunno che cola»¹⁷³ e sigla l'uscita di scena della giovinetta di *Estasi* («scendeva nella perenne imminenza della pioggia»).

Al *leitmotiv* climatico è affidata anche la funzione metaletteraria di collegamento tra le diverse sequenze del racconto; abbiamo detto in apertura (capitolo I) che non sussiste una connessione cronologica consequenziale all'interno delle scene; la ripetizione delle immagini metereologiche, come il *refrain* della piazza, compensa in parte le anacronie del *récit* avvertendo che si tratta della stessa sera o dello stesso appuntamento.

3. Il fuoco: vento *urens* e traslati ignei

¹⁵⁸ BaE, p. 68.

¹⁵⁹ BaE, p. 31.

¹⁶⁰ BaE, p. 25.

¹⁶¹ BaE, p. 66.

¹⁶² BaE, pp. 65-66.

¹⁶³ BaE, p. 15.

¹⁶⁴ BaE, p. 36.

¹⁶⁵ BaE, p. 35.

¹⁶⁶ BaE, p. 21.

¹⁶⁷ BaE, p. 31.

¹⁶⁸ BaE, p. 65.

¹⁶⁹ BaE, p. 63.

¹⁷⁰ BaE, p. 65.

¹⁷¹ BaE, p. 66.

¹⁷² Cfr. BaE, p. 13.

¹⁷³ *Ibid.*

Tanto in AdS che in DM è Boboli¹⁷⁴ a ispirare il retroterra autobiografico dell'*hortus conclusus*; ma se in AdS la radice del giardino è la sfera dell'acqua, in DM l'immagine predominante è il vento *urens*, che incrocia il terreno dell'aria con quello del fuoco in un esempio di combinazione a due elementi¹⁷⁵. Nell'*urens* si ritrova la passione e quindi il fuoco, nel vento l'evanescenza, il *cupio dissolvi* dell'aria. Ma tra i due dati materici s'affaccia una terza categoria semantica, la caducità, che esula dalla teoria tetravalente e si dimostra così insinuante da smorzare gli effetti dell'uno e l'altro componente.

È d'altronde un *topos* della poetica di Bigongiari la perenne dialettica fuoco-aria che affonda nell'*humus* della dimora vitale: il primo termine riconduce all'incendio scoppiato nella distilleria di fronte alla casa di Navacchio, il secondo al «nome presago»¹⁷⁶ di via del Vento dove sorgeva l'abitazione di Pistoia¹⁷⁷. Il fuoco¹⁷⁸ è insieme «elemento genetico, [...] agonico, [...] esperienza intermedia tra il visibile e l'invisibile», discrimine tra «tempo 'minore' della quotidianità» e «tempo 'maggiore' della poesia»¹⁷⁹; l'aria è turbine (in tal senso affine al valore erotico di fuoco) e insieme inafferrabilità e labilità con cui sconfinava nel campo della caducità.

Il giardino compare a più riprese in DM (in *Parlando nella febbre*, in *Missiva a Diana*, nella *Capra*) sempre collegato ai due caratteri elementari, integrati dall'acqua in *Missiva a Diana*¹⁸⁰. Anche in questo caso la radice autobiografica è legata a un ricordo d'infanzia, l'inondazione dell'Arno che «si precipitava come un fiume vorticoso giù dal terrapieno della ferrovia»¹⁸¹.

¹⁷⁴ Per l'impronta particolare che Boboli riveste nella poetica di Bigongiari si veda P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, Bulzoni, Roma 2011, p. 20: «in Boboli continuavano a gocciare le *rocailles* delle rocce medee come caverne muschiose di pensiero».

¹⁷⁵ Sulla tipologia delle combinazioni a due elementi si rimanda a G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, cit., p. 105. Il fatto che il medesimo luogo afferisca in Parronchi e Bigongiari a matrici materiche diverse convalida l'ipotesi che esista una sorta di affinità elettiva fra gli elementi e i tipi fondamentali di temperamenti poetici (cfr. G. Sertoli, *Prefazione* a G. Bachelard, *La terra e le forze*, cit., p. 15). Per la commistione in oggetto si può ripercorrerne l'*iter* dalla formula racchiusa nel sintagma identificativo, vento *urens*, allo scioglimento nell'affermazione «il fuoco si propaga e libera lo spazio da me alla tua ansia» (DM, p. 27), dove «fuoco» è richiamato direttamente e «aria» sottintesa in spazio come *medium* conduttore.

¹⁷⁶ Cfr. G. Quiriconi, *Il senso e il suo rovescio: la poesia materica di Piero Bigongiari*, in P. Bigongiari, *Tutte le poesie*, a cura di G. Quiriconi, Jaca Book, Milano 1994, p. 194. Per l'influenza del fuoco sulla poetica di Luzi cfr. G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Cappelli, Bologna 1980.

¹⁷⁷ Cfr. S. Ramat, *Invito alla lettura di Bigongiari*, Mursia, Milano 1979, p. 20.

¹⁷⁸ Per la prova del fuoco «che deve sussistere in ogni sentimento umano» cfr. P. Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, cit., su cui si veda A. Noferi, *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinta una lettura di Dove finiscono le tracce*, Bulzoni, Roma 2003, p. 259.

¹⁷⁹ Cfr. R. Donati, *Note per un commento ai testi*, cit., p. 90, n. 168.

¹⁸⁰ L'acqua si affaccia in «bagnarsi» (DM, p. 29), si vaporizza nell'«acqua eterea dell'Arno» che unisce in maniera sinestetica i due dati fluidi, scivola nei «fiumi che correvano lattei» (DM, p. 26), dove la liquidità fluviale è rafforzata dal latte che dà l'impronta al colore. Si ritrova inoltre nei capelli che fluiscono sulla guancia (cfr. *ibid.*), nelle mani premute come un'acqua che non riescono a rispondere alla presa (cfr. *ibid.*), nei verbi, sostantivi e aggettivi del pianto: «che tu piangessi» (*ibid.*), «pianto» (DM, p. 27), «occhi lacrimosi» (DM, p. 30).

¹⁸¹ S. Ramat, *Invito alla lettura di Bigongiari*, cit., p. 19.

Il motivo dell'*hortus conclusus* si ripete nelle «labirintiche strade»¹⁸² che circoscrivono Boboli, nell'aura soffocante che si propaga sugli alberi «sbiancati» dalle «tempeste morte»¹⁸³, nelle «rose riverse [che] appassiscono sotto l'alito sempre più caldo della stagione»¹⁸⁴, nel vagare delle «chioccioline azzurre [...] sui muri», nel «segreto delirio» delle lucciole¹⁸⁵. Ricompare la struttura ossimorica già incontrata in AdS: le «tempeste» afferiscono alla sfera del fuoco nel significato metaforico, all'aria in quello letterale; ma l'attributo «morte», riconducibile alla caducità, spegne l'una e l'altra valenza. Le «rose», simbolo positivo d'amore e di metamorfosi, per l'effimera durata sono appannante da «riverse» e da «appassiscono»; le lucciole, che rimandano al fuoco per la fosforescenza e all'aria per il volo, sono animate da un «segreto delirio»; le chioccioline, vivacizzate dalla nota di colore («azzurre»), fotografate nel «vagare», che introduce il senso di erranza, in seguito stigma della vicissitudine amorosa. Sembra destino dell'azzurro comparire in Bigongiari con intenti a prima vista rasserenanti, poi smorzati dai lemmi contigui, come nel caso dell'«impalpabile» che rende evanescente l'«ombra azzurra»¹⁸⁶ già incontrata per la sera.

Il capitolo *Parlando nella febbre* registra la distribuzione delle parole con equivalente frequenza nell'uno e l'altro campo concettuale¹⁸⁷; appartengono a «fuoco» (1 occ.) gli aggettivi di colore: «*purpurei*», «*aria rossa*», «*piano rosso*», i termini di consunzione (da condividere con l'ambito della caducità): «*consumavi*», «*sole serale*»; quelli connessi al calore dell'*eros* e della malattia: «*sudate*» (carezze), «*febbre*», «*delirio*», «*tempeste*»; trasportano verso l'aria i significanti di velatura: «*velo*», «*peplo tumultuoso*», «*velava*», «*vapore*»; i vocaboli che ravvisano nell'etere connotati negativi: «*un male dell'aria*», «*ingorgo nell'equilibrio dell'aria*», «*aria rossa di crotali*», «*aria grave*»; o che appaiono collegati ai fenomeni atmosferici: «*tempeste morte*», «*vento*», «*fruscio*». «Cielo» si pone come 'tetto' che circoscrive l'inafferrabile elemento entro una dimensione familiare. Estrapolando l'«*aria rossa*» e le «*tempeste morte*» si ottengono le parole chiave che predispongono alla metamorfosi della materia: il pigmento coloristico fa travalicare la scena dal dominio dell'aria a quello igneo, le tempeste, a metà tra fuoco e aria, unite a «*morte*» testimoniano l'avvenuta purificazione attraverso il fuoco e la trasfigurazione subita da Miriam con la malattia. Ma è Silvana che, una volta perduta e quindi metaforicamente passata per la prova del fuoco, inverte il ruolo e attua il *transfert* da amante a benefattrice della nuova coppia¹⁸⁸.

In *Missiva a Diana* il lemma atmosferico caratterizzante compare 4 volte: «*vento di Boboli*»¹⁸⁹, «*questo vento che ti geme*», «*questo vento inventato*»¹⁹⁰, «*una cortina piena di vento*»¹⁹¹; nel primo caso accompagnato dal complemento misto di

¹⁸² DM, p. 23

¹⁸³ DM, p. 22.

¹⁸⁴ DM, p. 27.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ DM, p. 55.

¹⁸⁷ Le citazioni che seguono si leggono in DM, pp. 22-23.

¹⁸⁸ Cfr. R. Donati, *Introduzione*, cit., p. XXIII.

¹⁸⁹ DM, p. 25.

¹⁹⁰ Le due citazioni si leggono in DM, p. 28.

¹⁹¹ DM, p. 29.

specificazione/denominazione che incolla l'etichetta identificativa; nel secondo inserito entro un'espressione che per *lectio facilior* farebbe presupporre «fumo» in luogo di «vento», ma che in base all'*usus scribendi* privilegia quest'ultimo¹⁹² rafforzando l'intercambiabilità aria/fuoco; negli ultimi due esempi realizzato con il dimostrativo attualizzante tipico di Bigongiari, sfumato da «inventato» che nella trama fonetica contiene «vento». Altri lessemi riconducibili alla stessa materia s'individuano in «[a]rchi volanti»¹⁹³, «ali»¹⁹⁴, «alito»¹⁹⁵, ai quali potremmo aggiungere «ombre»¹⁹⁶ e «velo»¹⁹⁷ per l'isomorfismo funzionale di schermatura e movimento ascensionale. Riflessi *qui sentent le roussi* pervadono ogni particolare della figura di Miriam: «caviglie accese»¹⁹⁸, ginocchia come «punte di fuoco»¹⁹⁹, occhi e sangue dove si propaga il fuoco, capelli da cui si «disancora» la fiamma²⁰⁰ fanno di lei una creatura imparentata da vicino con l'Ade. Eppure della «gran fiamma» non resterà l'indomani che un lieve segno sulle sue «caviglie lievemente arcuate»²⁰¹, correlativo di un sentimento che non potrà sopravvivere e insieme rimando alla caviglia ferita di Euridice.

Fuoco e aria sono ancora alla base delle scelte lessicali della *Capra*²⁰²: «luce violetta» (2 occ.), «capra rossa» (3 occ.), «capretta rossa» (2 occ.), «diventi rossa», «sangue», «sudi» declinano l'elemento empedocleo per eccellenza; «alitava» e «nube» s'inseriscono nel terreno dell'aria, ma a prevalere è «fumo» (4 occ.) che implica il connubio aria-fuoco («zampa di fumo» 3 occ., «mano di fumo»). Anche in questo caso la radice di fumo è offerta da una circostanza autobiografica, il «fumo nero, denso delle locomotive»²⁰³ che invadeva costantemente la camera pistoiese del poeta vicina alla stazione ferroviaria. Persiste il rosso, che non connota l'aria o il piano su cui danzava la donna in *Parlando nella febbre*, né la luna che «scendeva [...] come un domino»²⁰⁴ in *Missiva a Diana*, ma la capra che si «arrampica furtiva [...] su per il lentischio»²⁰⁵ e la donna che arrossisce. La sfumatura che nella sequenza dedicata alla dea della caccia colorava di purpureo gli oggetti acquista ora, per designare la luce, la tinta più soffusa del violetto; l'inafferrabilità della mano, prima paragonata all'acqua, mantiene proprio nel fumo la caratteristica evanescente.

Lo stesso «inusitato fenomeno» di vento *urens* si ripete nel «fumo rosso» di Fiesole, congiunto alla febbre e al sangue di Miriam (in *Di Miriam a Silvana*):

¹⁹² Del resto il lemma «vento» ha nel *corpus* poetico di Bigongiari la maggiore frequenza assoluta (cfr. tesi di dottorato di Santo Distefano, *Le interferenze del caos: il canto dello stato di cose nella poesia di Piero Bigongiari: concordanza delle poesie 1933-1963*, discussa con Marina Paino e Giuseppe Savoca presso l'Università di Catania, Dottorato di ricerca in italianistica, lessicografia e semantica del linguaggio letterario europeo, XVII ciclo).

¹⁹³ DM, p. 25.

¹⁹⁴ DM, p. 30.

¹⁹⁵ DM, p. 27.

¹⁹⁶ DM, p. 28.

¹⁹⁷ DM, p. 26.

¹⁹⁸ DM, p. 25.

¹⁹⁹ DM, p. 26.

²⁰⁰ Cfr. DM, p. 23.

²⁰¹ Cfr. DM, p. 26.

²⁰² Le citazioni che seguono si trovano in DM, pp. 57-58.

²⁰³ R. Donati, *Note per un commento ai testi*, cit., p. 80, nota 109.

²⁰⁴ DM, p. 26.

²⁰⁵ DM, p. 57.

Era, il colle che mi lasciavo dietro le spalle, *immerso* in una sorta di *fumo rosso* che *velava* i cipressi e le mura, e non avevo saputo per tutta la sera capacitarmi d'un tale *inusitato fenomeno*²⁰⁶.

Se in «mi lasciavo dietro le spalle» si ravvisa un segno di caducità, *urens* è tradotto in «rosso», vento trapassa in «fumo» e calamita il predicato «velava», «immerso» attinge invece al terreno acquatico. Il colore della fiamma passa dai caratteri di Miriam a quelli del sangue: la mano «par quasi sanguinare», il «viso [è] asperso di sangue», «una goccia purpurea» spicca sulla «testa e il collo ancora candido», «l'immagine riemerge, alfine libera, grondante più fitta di sangue»²⁰⁷. Anche nel «bramito argenteo» che «tagliava il [...] volto»²⁰⁸ della donna il senso di ferita evoca inevitabilmente il sangue e pertanto il fuoco.

Basta uno sguardo per accorgersi che il terreno di applicazione dei traslati ignei affiora spesso in AdS. È icona comparativa per descrivere dal lontano al vicino le sfaccettature della luce già incontrate nel tramonto («scintillare»²⁰⁹, «bagliore lontano»²¹⁰, «abbaglio continuo»²¹¹, «abbaglianti»²¹², «forte barbaglio»²¹³, «occulti bagliori», «muto splendore»²¹⁴); per trasmettere il senso di calore reale e metaforico («occhi infuocati»²¹⁵, «favilla», «incendio»²¹⁶, «accendono»²¹⁷, «ardore»²¹⁸); per esprimere la rapidità del cambiamento esemplata nel divenire del fuoco²¹⁹ («seno di fuoco orizzontale»²²⁰).

Si potrebbe obiettare che in questi casi siamo ancora nell'ambito dell'*ocaso* e che pertanto lo stereotipo appare scontato. Spostiamoci allora in altro punto del racconto e seguiamo l'allontanarsi della donna «nel giorno perduto in cui ella partì»²²¹. Il suo cammino è punteggiato da luci che perdono la confortante missione di scorta a mano a mano che la protagonista avanza, fino ad assumere l'inquietante funzione di confondere il percorso («accecato e lento barbaglio»). Torna il tema materico nelle sfumature tattili («tepore»), luminose («accese», «fiaccole») e residuali («cenere»).

Ma non basta. Il *substratum* archetipico è sotteso anche a espressioni che non ne giustificano la presenza a livello semantico: «sceso a scaldarmi tra i fumi

²⁰⁶ DM, p. 41.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ DM, p. 40.

²⁰⁹ AdS, p. 32.

²¹⁰ AdS, p. 18.

²¹¹ AdS, p. 22.

²¹² AdS, p. 18.

²¹³ AdS, p. 12.

²¹⁴ Le due citazioni si leggono in AdS, p. 32.

²¹⁵ AdS, p. 25.

²¹⁶ Le due citazioni sono tratte da AdS, p. 29.

²¹⁷ AdS, p. 18.

²¹⁸ AdS, p. 29.

²¹⁹ Cfr. «Se tutto ciò che cambia lentamente si spiega attraverso la vita, tutto ciò che cambia rapidamente si spiega attraverso il fuoco» G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Dedalo Bari, 1973 (edd. origg. 1966, 1967), p. 131.

²²⁰ AdS, p. 16.

²²¹ Il brano si legge in AdS alle pp. 27-28.

cittadini»²²² contiene i segni del fuoco in «scaldarmi» e «fumi», ma tra questi due termini non sussiste una connessione diretta perché il membro intermedio è eliso con effetto tutt'altro che ovvio dal punto di vista del significato. Anche la «sera che scalda le siepi»²²³ rimanda alla stessa fonte sottaciuta, intuibile in base a un isomorfismo fondamentale fra il fluido più inafferrabile e l'astro del tramonto. «[G]etto dei comignoli»²²⁴ e «ceneri scure»²²⁵ recano alla base se non il fuoco le sue polveri (ceneri e lapilli).

In BaE il lemma compare una sola volta, nel sintagma «fuoco sedato»²²⁶ (non a caso unito a un participio di attenuazione), che segnala l'approdo a un livello di *passio* depurata, che comunque ha dovuto attraversare «un triste divario, un subitaneo terrore»²²⁷. L'elemento igneo si conferma estraneo dalla matericità di BaE (che tende piuttosto all'ascesa dell'aria) e alla concezione dell'amore in Luzi, vicina semmai all'ungarettiana «quiete accesa»²²⁸.

In SB le 5 occorrenze di «fuoco»²²⁹ denunciano la mancata corrispondenza tra l'archetipo e la *rêverie* di Gatto che agisce solo nel «fuoco segreto delle ragazze emiliane»²³⁰ in cui traluce una nascosta vita interiore e nel «fuoco di paglia»²³¹ che fa illusoriamente apparire facile e agiata la giovinezza.

4. La terra o le varianti del «figliuol prodigo»

Il senso di abbandono e di esilio connesso alla terra è collegato in BaE al congedo dalla madre, in SB alla fuga da casa (*La polveriera*) e al sentimento di estraneità dal proprio paese che a ogni ritorno pervade l'io narrante (*Figliuol prodigo*).

In entrambe le prose, le pagine dedicate all'allontanamento si collocano sulla scia della parabola di Luca (15, 11-32); cui si aggiunge l'ulteriore variante del «cammino verso le zone piagate dalla sofferenza» intrapreso dalla donna di AdS, un «figliuol prodigo» al femminile che «inoltrò nella vita senza credere di essersi mossa»²³². Non è invece in DM che troveremo per Bigongiari²³³ riflessi dell'*exemplum* evangelico, a meno di non volerne rilevare tangenze nel distacco di Silvana (*Preludio*) o nell'allontanarsi di Miriam (*Gli amici celesti*).

²²² AdS, p. 29.

²²³ AdS, p. 9.

²²⁴ AdS, p. 11.

²²⁵ AdS, p. 17.

²²⁶ BaE, p. 49.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ G. Ungaretti, *Silenzio in Liguria*, v. 9 (*Sentimento del tempo*), in Id., *Vita di un uomo*, cit., p. 107. Si noti come «fuoco sedato» inverta in un chiasmo «quiete accesa»: il dato igneo è trasferito dall'aggettivo al sostantivo, il senso di calma dal sostantivo all'attributo.

²²⁹ SB, pp. 59, 160, 173, 208 e 277.

²³⁰ SB, p. 160.

²³¹ SB, p. 277.

²³² AdS, p. 28.

²³³ Per un'analogia esplicita il confronto è offerto dalla *Parabola del figliuol prodigo* di Dove finiscono le tracce (1984-1996) (le Lettere, Firenze 1996, pp. 13-24), che esula dal nostro percorso sulla prosa ermetica.

Siamo comunque di fronte a partenze che non contemplano l'arrivo, né descrivono l'inversione della rotta; un andare verso una meta, un dove che resta per lo più ignoto. La *rentrée*, fulcro della parabola, è omessa in AdS, implicita nel plurale «agonia continua delle partenze»²³⁴ di BaE (che sottintende altrettanti ritorni), resa manifesta nei periodici rientri di Gatto a Salerno, dove l'immagine del paese vagheggiata di lontano non collima con quella esperita *de visu*²³⁵. Manca l'atmosfera di festa, il «dono del perdono»²³⁶; un cenno si può intravedere nella «giustizia degli uomini che ci *perdonò*» o nel «forse saresti *perdonato*»²³⁷ riferito alla madre, fissato però allo stato ipotetico dalla formula dubitativa del «forse» e dal condizionale. La figura del padre è sostituita in BaE da quella materna, che per così dire ne eredita la funzione tutelare e la linea d'indulgenza; in SB emerge attraverso le riflessioni del figlio adolescente («alle nove il bidello busserà alla porta e consegnerà a *tuo padre* la busta gialla del preside, a tuo padre in persona vorrà consegnarla»²³⁸) o è assorbita nella città, sorta di *pater familias* allargato (*Figliuolo prodigo*); in AdS è introiettata dall'io.

Le scene del distacco sono viste in BaE e in SB in un momento di sospensione tra dentro e fuori: c'è da varcare la soglia che costituisce ostacolo e traguardo; in AdS l'ottica si sposta all'esterno: il limitare è già oltrepassato e la barriera è rappresentata dalle «scritte illeggibili»²³⁹ che rendono oscuro il percorso. Ora sono gli elementi paesaggistici a costituire punti di riferimento o a segnare le successive fasi del distacco: «viali annosi», «primi rami», «muri che le chiudevano la vista», «accecat e lento barbaglio»²⁴⁰. La diegesi consente di collocare l'inizio del capitolo 4 di AdS entro le versioni del racconto neotestamentario: i passi della donna sono seguiti nell'avanzare dall'io che li contempla con una disposizione tutt'altro che contrastante, in parallelo alla disponibilità evangelica dimostrata dal padre verso il figlio. In DM l'addio di Silvana, presagito fin dalle chiome che «propagavano il senso di una fine»²⁴¹, è iscritto invece nell'erranza che contraddistingue questa figura; il personaggio che dice io assiste al suo arrivo ma non alla partenza che è piuttosto una dissolvenza: «l'altrove era qui, in questo saluto che si avvallava tra me e te, e dove cominciarono a riaffiorare e a stanziarsi le immagini che non prevarranno»²⁴²; mentre la domanda posta direttamente a Miriam «Ma perché ti allontani?»²⁴³ svela la volontà di trattenerla, esulando dall'atteggiamento assecondante di AdS. Il tentativo di fuga di Miriam, un «fuggire solo di qualche metro»²⁴⁴, va inquadrato piuttosto entro l'accezione di assenza che la dialettica di

²³⁴ BaE, p. 20.

²³⁵ Per una puntuale ricostruzione di Salerno nella biografia e nell'opera di Gatto cfr. F. D'Episcopo, *Alfonso Gatto picaro e poeta tra Sud e Nord*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1989, pp. XII-XIX.

²³⁶ Cfr. A. Noferi, *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinta una lettura di Dove finiscono le tracce*, cit., p. 82.

²³⁷ SB, p. 133.

²³⁸ SB, p. 103.

²³⁹ AdS, p. 27.

²⁴⁰ Cfr. AdS, pp. 27-28.

²⁴¹ DM, p. 5.

²⁴² DM, p. 10.

²⁴³ DM, p. 54.

²⁴⁴ DM, p. 56.

andata/ritorno scava nel legame sentimentale, vicina semmai ai logoranti commiati luziani.

Spostandosi sul piano espressivo, le consonanze linguistiche portano a incrociare AdS con BaE: c'è un giorno che può cambiare le sorti, individuato in AdS «nel giorno perduto in cui ella partì», in BaE corrispondente al «sol giorno» creduto capace di «decidere del nostro destino»²⁴⁵; la cesura tra il qui e l'altrove è insita nel senso d'impedimento al vedere, rispettivamente espresso da chiudere o coprire: «primi rami che le *chiudevano la vista* dei luoghi», «Di là dai binari una fabbrica *le copriva alla vista* i monti che ondeggiavano verso il suo paese d'infanzia»²⁴⁶; l'allontanamento è colto *in itinere* sia in AdS («luoghi da cui *si stava allontanando*») che in BaE, seppure a posteriori («mentre *si allontanavano* i colori delle stanze e dei volti»²⁴⁷).

In quest'ottica di distanziamento/riavvicinamento, a rivelarsi illuminanti non sono tanto le occorrenze di «terra» (5 in BaE, 102 nella SB e 7 in AdS²⁴⁸), quanto il valore simbolico rivestito dai termini ad essa collegati o sostitutivi: «porta», «partenza/e», «madre», «città». I lemmi sono presenti al completo nelle sequenze 1 e 2 di BaE (nell'ordine 3, 2, 2 e 1 occorrenze) e nella *Polveriera* (6 più il sinonimo «portone», 8, 9) con la sostituzione dell'infinito «partire» al posto del sostantivo omologo (3); attestati nel *Figliuol prodigo* da «porta/portone» (2) e «città» (7).

In BaE colpisce il taglio obliquo della prospettiva che si riflette nelle scelte linguistiche: «battenti della porta [...] *discosti*», «*insinuasse*»²⁴⁹, «porta [...] *socchiusa*», «*getto opaco* di sole entrava *di sghembo*»²⁵⁰; in SB, anche se il lessico risulta affine, diverge il significato che orienta verso l'agenda mentale in cui registrare in successione la serie di azioni: «Schiudi la porta», «Una volta fuor del portone, scappa»²⁵¹, «girare il pomo della porta» e «andare avanti»²⁵². In particolare «schiudi» reca un'eco di «porta socchiusa», ma se in Luzi l'attributo assolve all'intento di schermare la figura e di non precludere un margine di apertura, in SB prevale il senso di uno spazio sufficiente a consentire comunque il passaggio. Si noti *en passant* la corrispondenza di porta, battenti, pomo con stipiti, cortili, gradini in funzione di *limen*, qui confini tra interno/esterno, nel contesto dell'alba spartiacque tra tenebre e chiarore.

In AdS si riscontra solo la forma verbale «partì», poiché la sfera semantica che connota il cammino si focalizza intorno al senso dell'ignoto e dell'imperscrutabile («vie quasi ignote», «scritte illeggibili») e della sofferenza («zone piagate dalla sofferenza», «giorno perduto», «vento che rovinò», «figure di cenere», «coinvolta nella caduta»²⁵³). «Porta» consente il doppio movimento di entrata e uscita, è quindi un segno linguistico di per sé neutro, che acquista in questi scorci il senso di demarcazione tra consuetudine/ambito familiare e *écart*/mondo ignoto; «partenza»

²⁴⁵ BaE, p. 18.

²⁴⁶ BaE, p. 19.

²⁴⁷ BaE, p. 18.

²⁴⁸ Cfr. *Concordanze – I quattro elementi*.

²⁴⁹ Le due citazioni si leggono in BaE, p. 15.

²⁵⁰ Le due citazioni sono in BaE, p. 20.

²⁵¹ Il rimando per le due citazioni è a SB, p. 104.

²⁵² SB, p. 105.

²⁵³ Le citazioni sono tratte da AdS, pp. 27-28.

isola il momento della separazione dal magma di dubbi e indugi che lo precedono; «madre» incarna l'*imago* di terra quale grembo insieme accogliente e soffocante; «città» riepiloga i corni del dilemma come luogo da cui è necessario evadere e come borgo natio che suscita nostalgia o straniamento. I «paesi laggiù» investiti dalla malinconica *rêverie* rendono palese «l'amore [...] congiunto al tradimento»²⁵⁴ e aiutano a realizzare la metamorfosi del *topos*. Tutti questi valori semantici portano a collocare il senso della libertà fuori dai recessi conosciuti e dai consueti affetti.

Il commiato di Luzi rientra nella categoria metafisica dell'assenza; più che di una vera e propria separazione, si può parlare del dilatarsi di una metaforica distanza dove convergono incomunicabilità e mancata rispondenza. L'assenza è quindi dentro il fenomeno ancor prima di divenire effettiva e si ripete nei tanti addii inespresi o formulati dal protagonista nei confronti dell'interlocutrice femminile: la mamma, la donna di *Stasi*, la giovinetta di *Estasi*, la cugina di *Una lettera dieci anni dopo*. L'omologia di situazione crea un'isotopia semantica: l'oscillazione volitiva è segnalata nella scena del «figliuol prodigo» da «*esitazione solenne*»²⁵⁵, in quella della sequenza 3 di *Stasi* da «restai così *esitante* per sempre verso di te»²⁵⁶; i «*passi* sempre meno rumorosi»²⁵⁷ trovano simmetria in «Poi furon sospesi il numero e il ritmo del mio *passo*»²⁵⁸, l'appello precluso dallo «sguardo che non volle avere un *richiamo*»²⁵⁹ si ripete in *Estasi* come considerazione a posteriori nel «sarebbe stato sufficiente che egli l'avesse *richiamata*»²⁶⁰.

I sintagmi descrittivi e simbolici del congedo generano in BaE un'ipotetica linea divisoria/unificatrice tra madre e figlio: il gesto riveste infatti un duplice risvolto a seconda che sia subito o attuato. Categorie grammaticali variabili e invariabili sono così investite della comune finalità espressiva: l'effetto di filtro si coglie in «parole *trattenute*» e nella congiunzione negativa «*neppure* un rimprovero»; la neutralità del tono può dirsi raggiunta con «*salutò* la nostra partenza»²⁶¹, dove anche il possessivo plurale, allargando la partecipazione dall'io agli altri, incrina il *pathos* del rapporto uno a uno, a favore di una dimensione corale; l'«attesa dell'*ultimo* minuto»²⁶² protrae *in extremis* la possibilità di un cambiamento. Da parte dell'io, si riscontra un movimento bifocale di ostentazione/camuffamento: «sguardo che *non volle* avere un richiamo»²⁶³, «*vanità* dei lontani congedi»²⁶⁴, «*squilibrio* di una *esitazione solenne*»²⁶⁵ tradiscono l'indecisione mascherata o inibita. Nei genitivi oggettivi («peccato di dolore»²⁶⁶, «agonia continua delle partenze») si ripercuote nel figlio la consapevolezza della propria colpa e della sofferenza causata alla madre; in quelli

²⁵⁴ SB, p. 176.

²⁵⁵ BaE, p. 20.

²⁵⁶ BaE, p. 26.

²⁵⁷ BaE, p. 15.

²⁵⁸ BaE, p. 26.

²⁵⁹ BaE, p. 18.

²⁶⁰ BaE, p. 74.

²⁶¹ Le tre citazioni si leggono in BaE, p. 15.

²⁶² BaE, p. 20.

²⁶³ BaE, p. 18.

²⁶⁴ BaE, p. 19.

²⁶⁵ BaE, p. 20.

²⁶⁶ BaE, p. 15.

soggettivi («vanità dei lontani congedi», «squilibrio di una esitazione solenne», «arbitrio della mia malinconia»²⁶⁷) si manifesta una convinzione che vacilla.

Il precoce allontanamento narrato nella *Polveriera* inaugura la serie delle partenze dalla terra d'origine e dei distacchi dalle successive dimore vitali che diverranno costante autobiografica in Gatto, tanto da procurargli l'appellativo di «poeta con la valigia» o di «gitano napoletano colto nella sua infinita peregrinazione d'esilio e deserto»²⁶⁸. Proprio lo 'strappo' consente la trasformazione della terra d'infanzia in terra promessa²⁶⁹: nella lacerazione dell'addio, come nella rielaborazione della lontananza, si attutiscono i dati costrittivi che risaltano *in praesentia* e affiorano invece quelli mitico-compensativi. La nostalgia porta a far collimare terra con ogni paese eletto, enfatizzando la continuità tra luogo d'origine e punto del mondo che conceda ospitalità. Come nell'immagine dell'universo riaffiora «la tranquilla figura della nostra terra»²⁷⁰ e «si riverbera la città lontana»²⁷¹, così «il luogo che ci sorge daccanto» è reperibile in «tutta la terra»²⁷².

La sfera dell'ambivalenza emotiva, sfiorata in BaE, diventa esplicita nella *Polveriera* con «pretesto»²⁷³, «indugio»²⁷⁴, «rimasi [...] a riguardar la casa»²⁷⁵, «sentirmi deciso all'impresa e [...] esitare ancora»²⁷⁶, «mi sembrò di ubbidire a quella voce»²⁷⁷, «Potresti pentirti»²⁷⁸, «mi sembrava di non avere più forza a resistere»²⁷⁹. La mamma non è presente alla scena, ma è evocata dal dialogo interiore del figlio che ne rimanda un'immagine indulgente («tua madre che riusciresti a persuadere e dalla quale forse saresti perdonato»²⁸⁰), propensa a concedere fiducia («tua madre [...] ti sorriderrebbe credendoti levato per lo studio»²⁸¹), dispensatrice di dolcezza («mi sembrava [...] di pensare a mia madre la cui dolcezza era rimasta sulle cose»²⁸²) e conseguente nostalgia («rimasi a fissare la camicia che subito mi si presentò allo sguardo, pensando a mia madre con gran desiderio di piangere»²⁸³, «Mi guardava gli abiti, la giubba ch'io non potevo ricordare d'aver addosso senza pensare a mia madre»²⁸⁴).

Quando lo sguardo elegiaco non è rivolto alla madre, è la «città» (9 ricorrenze) a prenderne il posto confermando nel comune alveo materico l'archetipo

²⁶⁷ Le tre citazioni sono in BaE, p. 20.

²⁶⁸ O. Macrí, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, cit., p. 360.

²⁶⁹ G. Lupo, *Miti e archetipi dei poeti meridionali*, in Id., *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Vita e pensiero, Milano 1996, p. 24.

²⁷⁰ SB, p. 137.

²⁷¹ SB, p. 211.

²⁷² SB, p. 138.

²⁷³ SB, p. 103.

²⁷⁴ SB, p. 105.

²⁷⁵ SB, p. 106.

²⁷⁶ SB, p. 103.

²⁷⁷ SB, p. 104.

²⁷⁸ SB, p. 105.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ SB, p. 103.

²⁸¹ SB, p. 105.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ SB, p. 108.

²⁸⁴ SB, p. 109.

terra/madre²⁸⁵. La separazione instaura subito una lontananza, che permette un'inedita visione e la presa di coscienza dei valori custoditi (la «città [...] m'appariva lontana, controluce, alta nei suoi palazzi grigi e velati»²⁸⁶, «La città era ormai stretta nel suo panorama, io la vedevo così per la prima volta, ma non osai fermarmi a lungo a rimirla come avrei voluto»²⁸⁷, «faccia rivolta verso la città lontana»²⁸⁸). In 2 occorrenze «città» forma un binomio con «casa» rafforzando l'etimo simbolico tra terra e madre («la città, la casa mi parevano infinitamente lontane»²⁸⁹, «un gran bisogno di pace e la certezza di non poterla più meritare ci riportavano alla casa lontana, alla città»²⁹⁰). Alla circoscrizione domestica riconducono «casa» (14 occ., in due casi rafforzate dal possessivo «mia»), «madre» (8), il meronimo «famiglia» (1) e gli eponimi «padre» (5), «nonna» (2), «fratello/i» (11). A metà tra casa e città si colloca «porta/portone» che ricorre 8 volte, di cui 4 funzionali all'*iter* di fuga. Sono i verbi di moto, naturalmente deputati a esprimere il cambiamento topologico, a indicarne le tappe: in particolare i predicati che implicano velocità e fretta («scappai»²⁹¹, «correre»²⁹²), quelli che marcano la distanza («avrei abbandonato», «partire»²⁹³) o che esprimono l'impossibilità di restare, acuita dagli imperativi autoimposti («non puoi restare più»²⁹⁴, «Devi lasciar»²⁹⁵, «decisi di lasciarmi in fretta»²⁹⁶).

Nel *Figliuol prodigo* è capovolta la morale evangelica: il rimpatrio c'è, ma non avviene entro uno spazio di festa e nessun padre o figura vicaria si presenta ad accogliere il protagonista, ormai divenuto straniero («Torno ormai come uno straniero a questa mia vecchia città»²⁹⁷). Ai verbi di allontanamento della *Polveriera* corrispondono i predicati del rientro («torno», «trovo»), che trasmettono la difficoltà di persone e cose a sopravvivere e durare («sarà morta»²⁹⁸, «ha ceduto», «è rimasto», «son rimasti»²⁹⁹, «sono scomparsi»³⁰⁰). La decadenza è espressa da «s'impolvera», «più stinto e trasandato», «stinta e provvisoria»³⁰¹; la perdita d'identità, oltre che da «straniero», da «nuova città [...] affaticata»³⁰², «vecchia sparuta dei semi»³⁰³, città «deserta»; l'isolamento da «abbandono e [...]

²⁸⁵ Per un ulteriore sviluppo del nesso terra-madre-luna cfr. S. Aman, *Paesaggi spirituali*, «Kamem», cit., p. 8.

²⁸⁶ SB, p. 106.

²⁸⁷ SB, p. 110.

²⁸⁸ SB, p. 130.

²⁸⁹ SB, p. 109.

²⁹⁰ SB, p. 127.

²⁹¹ SB, p. 103.

²⁹² SB, p. 105.

²⁹³ SB, p. 103.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ SB, p. 104.

²⁹⁶ SB, p. 105.

²⁹⁷ SB, p. 195.

²⁹⁸ SB, p. 196.

²⁹⁹ Le tre citazioni si leggono in SB, p. 195.

³⁰⁰ SB, p. 196.

³⁰¹ Le tre citazioni sono tratte da SB, p. 195.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ SB, p. 196.

solitudine»³⁰⁴, «ferma solitudine della città»³⁰⁵. L'antitesi tra vecchio e nuovo consegna la bellezza agli elementi del passato («*belli son rimasti gli oleandri*»³⁰⁶, «questa *vecchia Salerno* [...] dà volume e *splendore*»³⁰⁷, «il *vecchio* e rissoso *rione* dei pescatori [...] salutato dalle rondini»³⁰⁸, «i *vecchi vicoli* avevano la porta sul mare: l'area del golfo ne era salva, *luminosa ed irruente*»³⁰⁹, «Dorme questa mia *vecchia città*»³¹⁰), mentre riserva a quelli del presente caratteri dissonanti («Cresciuta senz'ordine e senza fantasia la *nuova città* è tutta *stinta e provvisoria*»³¹¹, «la *bella città* è al di qua e al di là di questa cortina giallognola di nuove case»³¹², «la *cortina delle nuove case non regge*, è provvisoria»³¹³). La ripetizione del *leitmotiv* e l'esplicita autocitazione («questa mia vecchia città») testimoniano la reiterata dichiarazione d'affetto di Gatto per il suo paese.

È fatale poi che nella terra sia insito il concetto di morte. L'abbinamento dei due lemmi vede l'aria come *trait d'union* («Della sua *morte* resta l'*aria* in tutta la *terra*»³¹⁴) nel *Bambino*; nella *Strada di Brignano* il tramite è rappresentato dalla modalità di tumulazione, «*morte interrata e grassa*»³¹⁵; in *Elegia* tra morte e terra s'inserisce «paesaggio» con valenza memoriale («Ora che è finita anche la sua *morte*, i giorni tendono a ricomporre il *paesaggio* sulla sua *terra*»³¹⁶) e potere di risuscitare l'immagine del padre giovane. L'impatto duro col sepolcro è contenuto nella «terra che cadde sulla bara»³¹⁷ e richiamato dai significanti contigui tipici della sepoltura «mattoni», «tomba» e «terrapieno». D'altronde tutta la gamma semantica funerea è ripercorsa nella *Strada di Brignano*: «tombe», «vecchio cimitero», «marmi», «viali di cipressi», «putti sommersi dall'erba», «tettoie dei sepolcri», «vasi celesti e gialli delle tombe», «luccichio sommerso del campo», «polveroso tumulo», «morte»³¹⁸ confermano, se ve ne fosse ancora bisogno, l'equivalenza terra-morte.

5. L'aria: uno schermo per l'altrove e il mito

Ci sono dei termini che per il valore polisemico condiviso si ritrovano come parole-chiave in ambiti lessicali diversi («sera», «terra», «aria», «morte») tanto da suscitare l'impressione di star mescolando le carte in tavola. Si tratta nello specifico di «prati», «vetro», «specchio», «vigilia», «cometa» tutti collegati con «aria». «Prati» si riconnette a «sera» per la capacità di suscitare e accogliere l'illusione

³⁰⁴ SB, p. 195.

³⁰⁵ SB, p. 198.

³⁰⁶ SB, p. 195.

³⁰⁷ SB, p. 196.

³⁰⁸ SB, p. 197.

³⁰⁹ SB, p. 199.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ SB, p. 195.

³¹² SB, p. 196.

³¹³ SB, p. 199.

³¹⁴ SB, p. 64.

³¹⁵ SB, p. 80.

³¹⁶ SB, pp. 96-97.

³¹⁷ SB, p. 77.

³¹⁸ Le citazioni sono tratte da SB, pp. 77-82.

(AdS); a «morte» (e quindi a «terra») come sinonimo di «campo» (SB), a «aria» come spazio del mito (AdS); «vetro» afferisce a «sera» per la comune trasparenza (AdS, BaE e DM), a «aria» in funzione di diaframma transitivo dell'immagine (BaE e DM); «specchio» interseca «sera» per la stessa qualità riflettente di «aria» e di «vetro» (BaE), incrocia «morte» nella caratteristica di risvegliare il ricordo della ragazza suicida (BaE), «aria» nel duplice aspetto di altrove e di mito (BaE); «vigilia» è riconducibile a «terra» nelle partenze del «figliuol prodigo» (BaE), a «aria» nel margine di altrove che schiude (BaE); «cometa» appartiene alla notte quando è simbolo di prodigio (AdS, BaE), all'altrove («aria») quando indica una dimensione che va al di là dell'immanenza (BaE).

Passando al dettaglio, su 9 occorrenze di «aria»³¹⁹ in AdS 7 sono introdotte dalla marca funzionale «nella» che orienta verso la trasmissione di un messaggio – un conto in perdita con la vita – («la sua gioventù non avverte quanto in noi già si recide, e come un panno sottile, immondo, s'avvolga nell'aria continuamente»³²⁰), verso la diffusione di un suono («il ronzio delle mosche»³²¹, «i colpi lenti delle torri»³²²) o di un brivido provocato dal vento («aria tutta tremante di ulivi»³²³). È prevalentemente un'aria serale che si accende dei colori del tramonto sfiorando la sfera del fuoco («velo [...] dell'aria incendiarsi»³²⁴, «aria gremita e diffusa [...] distilla più su del tramonto»³²⁵) o che va lentamente oscurandosi nella notte («velo bruno dell'aria», «aria [...] sospesa al colore infinito che precede il più deciso avventurarsi dell'ombra»³²⁶); un'aria che freme («tremante», «aveva [...] vibrato»³²⁷, «brilla»³²⁸), dotata di vita nel turbinare di semi, pollini («aria gremita e diffusa»), petali di fiori («rosso di garofani strofinati sui muri»³²⁹, «il terreno s'infiora di riflessi caduti»³³⁰).

Il valore d'interfaccia del mito è demandato allo specifico referente materico («opale dell'aria», «velo bruno dell'aria») o a quei significanti che nell'alludere alla trasparenza avvertono che sta per sollevarsi il sipario («prati», «sera», «illusione», «colore infinito»³³¹). I «prati diffusi» danno la spinta a slittare dal presente al tempo acronico delle favole antiche; in particolare «diffusi», che si confà anche all'aria per il senso di estensione e propagazione, predispone uno scenario favorevole al materializzarsi delle presenze. Nel caso di «sera» l'analogia con l'elemento fluido è data dal «colore infinito» che conserva ancora la capacità di riflettere la luce; «illusione», come «specchio» e «vetro», denuncia lo statuto ingannevole dell'*imago*.

In DM torna la funzione di spia metamorfica svolta dalla preposizione «nella» che rende palese la deviazione dal reale all'illusorio. Può essere un colore (il grigio

³¹⁹ Cfr. *Concordanze – I quattro elementi*.

³²⁰ AdS, p. 17.

³²¹ AdS, p. 14.

³²² AdS, p. 17.

³²³ AdS, p. 21.

³²⁴ AdS, p. 17.

³²⁵ AdS, p. 31.

³²⁶ AdS, p. 20.

³²⁷ AdS, pp. 17-18.

³²⁸ AdS, p. 32.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ AdS, p. 23.

³³¹ Le citazioni si leggono in AdS, p. 28.

antracite di un piccione) a segnalare la presenza di un «segreto tellurico nascosto»³³², un frullo d'ali a scoprire il volto cereo di una donna (Silvana), la cedevolezza dell'aria a dilatare verso l'eterno il margine di futuro, il cristallo ad avvertire che sta per manifestarsi una dea o una figura femminile, l'iride a tradire lo spavento che perfino la misericordia può provocare. Accanto ad «aria» risalta infatti l'ambito semantico della visibilità tradotto da sostantivi («cristallo», «iride», «cera»), aggettivi («cedevole», «trasparente», «pulita», «celeste»), verbi di rivelazione («svelò», «era», «sembra»), di attesa («oscilla», «aspettava»), di pungolo-eccitazione («tenta», «sperona», «si risentiva», «provocano», «pungeva»). Il margine positivo della limpidezza è controbilanciato dalla sfera etica, declinata al negativo: «male», «delirio», «sgomento», «segreto», «ingorgo», «spavento», «pianto», «strido», «capogiro»; «grave», «triste», «mortale», «rossa»; «ubriacava», «caduta»; «perdutamente», «inutilmente», «profondamente», «fatalmente» e da tutte le forme di negazione («non le apparteneva»³³³, «non apparteneva»³³⁴, «non si vive»³³⁵, «nessun appiglio»³³⁶).

La dimensione mitica, presente in DM sin dal titolo, appare diffusa a livello materico, ma circoscritta a una fascia temporale (la sera) e delegata al genere femminile. Non è infatti appannaggio esclusivo dell'aria favorire il *mythos*, che richiama alla vita le fanciulle dell'oltretomba («Di là nell'aria di cristallo lo spazio increspato fatalmente aspettava una dea»³³⁷; «Nell'aria pulita era un odore sottile di pianto»³³⁸, «un'immagine di donna che sia caduta lì in un capogiro celeste»³³⁹). Anche l'acqua fa affiorare la figura leggendaria della Gorgone, il fuoco innesca il *transfert* col sacrificio di Orsola [«(Orsola, amica nostra, dove correvi quella sera coi passi accesi?)»³⁴⁰], suscita l'icona di Lachesi, la parca che «sugge questo stame»³⁴¹ o riconduce l'ascendenza della capretta rossa di Fiesole alla capra Amaltea nutrice di Zeus. Il limpido colore della sera si rivela terreno fertile per la comparsa di reminiscenze classiche; tracce di Euridice e Proserpina si trovano ugualmente in Silvana e Miriam e i loro connotati si scambiano all'insegna della metamorfosi, sia in senso diacronico che sincronico.

In BaE l'«aria» (17 occ.³⁴²) è connotata dalla negazione tanto nella diatesi attiva («non bagna», «non contiene»³⁴³), che passiva («non è agita»³⁴⁴); sembra addirittura orientare verso le forme grammaticali che escludono, come il correlativo «né [...] né» («né dal vento né da alcun tormento pulviscolare»³⁴⁵) e gli aggettivi indefiniti «alcuno» («alcun tormento»), «nessuna» («nessuna parte»). Lo stesso valore è

³³² DM, p. 14.

³³³ DM, p. 6.

³³⁴ DM, p. 14.

³³⁵ DM, p. 20.

³³⁶ DM, p. 3.

³³⁷ DM, p. 17.

³³⁸ DM, p. 18.

³³⁹ DM, p. 41.

³⁴⁰ DM, p. 17.

³⁴¹ DM, p. 27.

³⁴² Cfr. *Concordanze – I quattro elementi*.

³⁴³ BaE, p. 15.

³⁴⁴ BaE, p. 11.

³⁴⁵ *Ibid.*

espresso dall'assenza di caratteri («muta», «assente») o dagli attributi affievolenti («lenta», «confusa», «scolora», «opaca»). Anche quando si registra un comparativo («più scura»³⁴⁶, «più distante»³⁴⁷) è per accentuare un dato che incupisce il colore e dilata la distanza; la luce che si potrebbe riscontrare in «illuminata» è falsificata dalla fonte che la produce («perenne imminenza della pioggia»).

Un composto particolare formato da «aria» più «vetro» risalta in «aria vitrea» (vicina alla «pasta vitrea di una sera»³⁴⁸ di DM) che ne sancisce il legame di trasmissione ottica, resa fragile però dal vetro; l'immagine si ritrova scissa nella frase «l'aria scolora nel tratto ai vetri»³⁴⁹, dove l'estinzione del giorno si rende manifesta attraverso la rifrangenza.

Il ruolo rivestito dall'aria è quello di annunciare l'epifania femminile o di farne risaltare i particolari: l'indugio dell'«aria che non bagna» è rotto dall'avanzare della donna che, come in una danza apotropaica, riporta la pioggia; il «bianco delle sue mani [che] spazia inconsciamente sul mondo»³⁵⁰ catalizza l'aria in una sospensione da cui non trapelano né refoli di vento, né «torment[i] pulviscolar[i]»³⁵¹. È quindi la *mulier* a imprimere il ritmo alle condizioni meteorologiche, ma anche a subirne le interferenze: il suo passo, infatti, «si allenta nell'aria»³⁵² adeguandosi all'alleggerirsi dell'atmosfera. Il significato traslato suggerisce una trafila di reciproche influenze tra clima, donna, legame sentimentale, per cui una variazione del primo comporta un riflesso sugli altri; ad esempio l'irrompere nella piazza della protagonista coincide con l'inizio della pioggia e dà il là all'incontro.

L'altrove si schiude ogni volta che un fenomeno o un luogo fa intravedere la dimensione dell'oltre. L'abbiamo già riscontrato nelle viglie del «figliuol prodigo», nell'attesa di «qualcosa che conveniva creder morto»³⁵³ e nella «cometa» che al di là dell'apparenza indica un messaggio da scoprire, forse la salvezza da meritare. La «vigilia» nel valore di *limen*, mentre chiude con il passato, apre al futuro e all'ignoto e in questo senso rinvia all'oltre; del resto, essendo la notte lo spazio destinato a contenerla, non viene meno il rapporto di contiguità con l'aria. In questo dominio il senso del *plus ultra* si può cogliere nella semplice divagazione di una voce che rivela l'esistenza di «qualcosa [...] di cui non bisogna[...] mai dubitare»³⁵⁴; nel trascolorare del «vetro» che immette in una realtà seconda; nello «specchio» che dietro l'immagine immediata ne riflette un'altra, allusiva al percorso *ad inferos*.

Possiamo dire anzi che tutto ciò che riflette, lascia affiorare o trasparire è potenzialmente investito della capacità di alludere ad altro da sé o di ridestare le favole *d'antan*; è dunque confine tra ciò che si manifesta e ciò che permane nascosto.

³⁴⁶ BaE, p. 69.

³⁴⁷ BaE, p. 47.

³⁴⁸ BaE, p. 18.

³⁴⁹ BaE, p. 23.

³⁵⁰ BaE, p. 11.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² BaE, p. 19.

³⁵³ BaE, p. 18.

³⁵⁴ *Ibid.*

Ma «specchio», come aria vetro e sera, è anche strumento che attiva il *transfert* o la metamorfosi³⁵⁵. Lo sguardo in questo caso è quello della fanciulla suicida, che per la morte precoce ha in comune il destino con Proserpina e Euridice.

Anche in SB si può intravedere nell'«aria»³⁵⁶ il *medium* per il delinarsi di un mito particolare, Ottotteo, che si rifà all'ontogenesi dell'autore. Con Gatto si affaccia infatti una variante antitetica rispetto a quella finora evidenziata: la referenza autobiografica si trasforma in leggenda e assurge a livello di archetipo. La dimensione mitica passa così all'interno dell'esperienza personale, per cui a innescare la valenza luttuosa, al posto delle fanciulle della morte, troviamo Gerardo; a far scattare il processo di conoscenza del mondo, in luogo degli *input* rivelatori, subentra Ottotteo.

Le fasi dell'appropriazione della realtà esterna da parte del bambino sono scandite dall'aria che costituisce lo spazio del sogno, il più vicino alla dimensione delle *fabulae*, («dormendo pedalavo nell'aria, e, senza saperlo, con la bocca sorridente mi schernivo»³⁵⁷), ispira il rito della ninna nanna («Veneranda, ondà ondà»³⁵⁸ cantava la mamma) e della buona notte («ma l'aria era divenuta così morbida che non mi sarei fatto male»³⁵⁹; «E per i piedi appena mossi nel letto incominciavamo a camminare di fianco, allargando a distesa le braccia nell'aria»³⁶⁰) e permette alle «mani ancora inesperte» di muoversi verso l'esplorazione dei volti familiari («Diventavo cattivo e tentavo, movendo le mani ancora inesperte nell'aria, di afferrare il loro volto i baffi il naso che mi sfuggivano»³⁶¹).

³⁵⁵ Il percorso sarà tracciato nel capitolo 6 *Le parole del mito, ovvero sulle tracce della donna persefonica*.

³⁵⁶ Al di là delle 106 occorrenze (cfr. *Concordanze – I quattro elementi*) «aria» riveste valore connotativo solo in 6 casi, 2 dei quali riferiti all'immagine materna («La mamma era questo sereno mare di freschezza, tra le scale aperte aria celeste mattutina in cui i panni sventolavano» SB, p. 20; «aiuto l'aria tra balcone e balcone che lascia la mamma vestita solo del velo della culla» SB, p. 29), gli altri al mito di Ottotteo.

³⁵⁷ SB, p. 34.

³⁵⁸ SB, p. 36.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ SB, p. 37.

³⁶¹ SB, p. 35.

Concordanze - I quattro elementi

1 **acqua**

sf **52**

AdS 3

010 09 [quel parere più nudi, interrotti, e cedere alle] vicine *acque* correnti, [...] [segna l'inizio di un'epoca in cui chiederanno ombre vaganti alle nuvole]

013 14 [L'iris, da quella profusione] d'*acque* raccolte, scuote il capo nell'aria [...]

014 22 [...]. L'*acqua* ristagna [nelle vasche decomponendosi sul marmo in fibre duttili e nere]

BaE 1

066 09 [Dei tassì passavano frusciano con le gomme intrise] d'*acqua* e sul parabrezza oscillava l'astic[ciola detergente]

DM 8

007 18 [...]. Vagavi sulle *acque* [appannate]

008 28 [la stella innaturale, dell'alba su una cupola verde scivolava; sbian]cando l'ombra, oscillante di un'*acqua* rifatta viva: [...]

014 14 un'elsa orientale nell'*acqua* verde, [...] [svelò il tuo viso]

016 11[...]; cade, a piombo sull'*acqua* [gonfia e senza suono, quel che ognuno non possiede che in altrui]

025 22 Archi volanti sull'*acqua* eterea dell'Arno. [...]

026 19 [...]. Nelle tue mani come un'*acqua* ch'io premevo per [ricordo]

039 21 [...], le *acque* che lavano immote la piana,

052 12 quella casa deve essere piena d'*acqua*. [...]

SB 40

039 15 [...] rumore pigro delle *acque* [che correvano nel bagno]

040 06 [finché veniva mio padre e con uno scodellino mi rovesciava] l'*acqua* in testa. [...]

040 12 [mi teneva alto sulla vaschetta per far colare] l'*acqua*, e, poi, m'incappucciava nel lenzuolo [di spugna]

047 15 [Come il veliero continuamente rompeva] l'*acqua* e s'allargava nel mare, io entravo [sempre più nel petto della mamma]

062 12 Com'è fresca l'*acqua*, ho gli occhi nuovi.

068 08 [...] le *acque* dei piccoli botri appe[na mormoravano]

082 01 [Camminavo andando incontro alla luce agra] del sole che ricominciava a tremare nell'*acqua*

082 12 [l'odore di farina del] vicino mulino a *acqua*. [...]

083 13 [pozzo da cui una volta s'erano calati i pompieri a portar su ancora viva una donna che s'era] buttata in *acqua* [...]

086 17 [un'umile] voce d'*acqua* cadente nella fontana. [...]

107 25 [stavo per prendere i sassi più lisci per farli schizzare di striscio] sull'*acqua*. [...]

112 24 [guardavo la bambina che bagnava il suo fazzoletto] nell'*acqua* della riva scattando via ogni volta

126 15 [Il piccolo Cirillo barcollò nel suo terribile grido d'aiuto, e tutti fummo fermi a vederlo cadere in mare, a sentire spenta la sua voce nel gorgoglió] delle *acque* che si richiusero. [...]

140 10 [la gradinata] moveva appena l'*acqua* della fontana, [...]

AdS 9

- 012 03 [...]. Oggi l'opale dell'*aria* posa come un [anello sui tetti]
 013 14 [L'iris, da quella profusione] d'acque raccolte, scuote il capo nell'*aria* [...]
 014 18 [...] nell'*aria* il ronzo delle mosche primaverili.
 017 02 [il velo bruno del]l'*aria* incendiarsi dalla parte opposta al sole
 017 12 [come un panno sottile, immondo,] s'avvolga nell'*aria* continuamente.
 017 23 [ogni risposta] [...] trova che quel suono nell'*aria* aveva già spesso [vibrato]
 020 09 [Vivevo] [...] nell'*aria* il più delle volte sospesa al [colore infinito che precede il più deciso avventurarsi dell'ombra]
 021 06 [posso dimenticarmi se ancora mi spettano decisioni tangibili, o almeno uno] sguardo da liberare nell'*aria* tutta tremante
 031 22 [...]. Nell'*aria* gremita e diffusa [...] [brilla ancora a lungo il rosso dei garofani]

BaE 17

- 011 10 [io vedo dinanzi a me una piazza acciottolata e una donna] che rompe senza indugio quest'*aria* che [non bagna]
 011 17 [Il bianco delle sue mani spazia inconscia]mente sul mondo e l'*aria* non è agita né [dal vento né da alcun tormento pulviscolare]
 015 10 l'*aria* muta che non deriva d'altronde [...] non contiene neppure un rimprovero per quel peccato di dolore
 018 08 [anche questa voce di Claudio che] subisce l'*aria* e divaga, [...] [di questo soprattutto mi persuade: che qualcosa esisteva di cui non bisognava mai dubitare]
 019 01 [come il suo passo] si allenta nell'*aria* neppure le pietre ne [attristano il timbro]
 023 14 [...]. Lentamente l'*aria* scolora nel tratto [dai vetri al pavimento mormorato]
 030 09 [Un passero declina con esatto abbandono] nell'*aria* [...]
 033 03 [il lampo ozioso] di uno sguardo si attentava per l'*aria*
 040 19 [esso irrorà d'una clemenza naturale e d'un chiarore imper]cettibile quest'*aria* tesaurizzata dalla no[stra esitazione]
 043 11 [questo giuoco liquido e spoglio di suoni che i fanciulli] tramano oltre l'*aria* vitrea [...]
 047 07 [le mani si] vestono d'oblio e l'*aria* lenta propaga [una sonorità più distante]
 051 09 [...] nell'*aria* [l'odor dell'ozono saliva acutamente]
 063 12 [altra gente veniva e] guardando l'*aria* confusa si dirigeva verso [l'interno]
 069 19 [...]. L'*aria* s'era fatta [più scura]
 074 24 L'*aria* entrava a ondate con un tepore [umido e lontano]
 075 09 [...]. Scendeva nell'*aria* illu[minata dalla perenne imminenza della pioggia]
 081 07 [Era] tardi e nelle vie semideserte solo l'*aria* e [le pietre vivevano cangiando nell'unico colore ancor vivo]

DM 21

- 007 26 [Le geometriche] soluzioni del sagrato perdutamente alzavano nell'*aria* un [delirio che non le apparteneva]
 014 14-15 [...] un piccione grigio nell'*a-ria*, l'antracite di un segreto tellurico sulle cale, svelò il tuo [viso]
 014 18 [il tuo viso] [...] [cereo lavava] l'*aria* offerto all'ombra nel rosario delle ciglia. [...]
 015 05 [...], nell'*aria* cedevole e nella cera [del tuo ginocchio si risentiva il margine di futuro eterno dilatatosi]
 015 11 [Dove più irrealizzabile è lo schermo e la memoria si] tramuta come l'*aria* trasparente, [...] [un'apprensione ripiglia a formicolare]

La prosa dell'ermetismo

- 016 14 [qui le nostre misericordie provocano uno spavento] quasi un'iride nell'*aria* [...]
017 07 [...]. Di là nell'*aria* di cristallo lo spazio [increspato fatalmente aspettava una dea]
018 06 [...]. Nell'*aria* pulita era un odore sottile di [pianto]
021 08 [queste maglie di luce che tese nel]l'*aria* pescano quanto vi passa in uno strido mortale [...]
022 08 [Allora, coi tuoi pochi anni eri solo un male] dell'*aria*, un ingorgo dell'equilibrio dell'*aria* in un verde [smeraldo]
022 08 [Allora, coi tuoi pochi anni eri solo un male] dell'*aria*, un ingorgo dell'equilibrio dell'*aria* in un verde [smeraldo]
023 04 nell'*aria* rossa di crotali una stella pungeva il fianco, [...]
023 07 [Le tempeste morte avevano sbiancato gli alberi abbasso e] l'*aria* grave di Boboli [...]
033 01 [Inutilmente credevo che il leggero incenso che torno torno sul muro della terrazza ubriacava il tuo spazio di] febricitante riandasse assorbendosi nell'*aria* [...]
035 17 [le tue vesti da ballo] [...] Creano nell'*aria* ombra e luce, un gorgo di pizzi, [...]
041 12-13 [...]: ancora il ginocchio destro sollevato tenta l'*a-ria*, e l'immagine ha un gesto come se stesse per essere ra[pita]
047 01 Cos'è questa luce che sperona l'*aria* triste di prima[vera?]
053 04 [Cosi addorment]tata godi l'*aria* celeste, [...]
053 06 [...]. Cade l'*aria* del ventaglio [di cedro]

SB 96

- 013 04 [anche la notte aveva pace, ma] lontana dai suoi mari era una squallida *aria* [di rintocco]
020 21 [La mamma era questo sereno mare di] freschezza, tra le scale aperte *aria* celeste e [mattutina in cui i panni sventolavano]
021 06 [Gli uccelli] cedono nell'*aria*, in una lontananza ch'è [sempre loro vicina a renderli sinuosi]
026 19 Ricordo l'*aria* di quella sera: [...]
029 10 [tiro la sua veste che] cede alle mie piccole mani: aiuto l'*aria* tra [balcone e balcone che lascia la mamma vestita solo del velo della culla]
029 17 È nell'*aria* solo il nostro respiro, [...]
034 19 [dor]mendo pedalavo nell'*aria*, e, senza saperlo, [con la bocca sorridente mi schernivo]
035 19 [Diventavo cattivo e tentavo, muovendo le mani ancora inesperte] nell'*aria*, di afferrare il loro volto [...]
036 23 [...]: potevo cadere, ma l'*aria* era [divenuta così morbida che non mi sarei fatto male]
037 16 [E per i piedi appena mossi nel letto incominciavamo a camminare di fianco, allargando a distesa le] braccia nell'*aria*, [...]
049 05 [quel suono] monotono, rimaneva nell'*aria* a lungo [...]
054 25 [...] pronti a godere dell'*aria*.
057 25 [...], l'*aria* [della notte era dolce nei capelli]
059 01 nell'*aria* ancora agra del febbraio, [...]
059 13 [Era nell'odore delle] carrube e dei limoni l'*aria* del sud malinco[nico]
061 10 e l'*aria* a poco a poco porta la sera intorno [al letto]
064 17 [...]. Della sua morte resta l'*aria* [in tutta la terra]
070 03 [sulla notte bianca non s'udì più la musica] del piano, tacque anche l'*aria*
072 03 s'era di tarda primavera e l'*aria* fresca en[trava] in piena dal balcone
074 18 [erano un fiato le parole con cui mi cercava vaneg]giando con una mano nell'*aria*: [...]

- 075 04 Odore di canfora e d'etere era nell'*aria*.
 077 07 [...]. Ma l'*aria* era ancora vuota, squil[lante se i caricatori della vicina teleferica si rispondevano dal monte a valle]
 079 13 [...], un carro con le stanghe in *aria* aveva [fra le ruote un cane fulvo]
 081 15 [...], nell'*aria* prossima alla [pioggia odorava l'erba del campo]
 086 10 [era luna in piena] con l'*aria* che veleggiava ormai nel cielo
 090 21 [...], sul volto l'*aria* non le lascia altra [traccia che il suo sorriso]
 093 11 [Non precipitò Maddalena, mosse il primo passo sull'*aria*. [...]
 097 13 [Egli sapeva di passare sulla] terra, la sua traccia più dolce era nell'*aria* [...]
 103 09 [nel mio desiderio d'esser] solo e di vivere all'*aria* aperta [...]
 116 12 [La campagna e il mare svanivano d'intorno nel fruscio del]l'*aria*. [...]
 120 06 e nell'*aria* vedevo con sgomento che il giorno [andava calando verso sera]
 137 04 [nella lontananza] in cui l'*aria* muove gli alberi a tremar d'in[finito]
 139 09 [È una] dolce figura che stupisce nell'*aria*, [...]
 139 25 [l'armoniosa solitudine dei morti intepidiva d'un roseo ammattonato al tramonto le città rimaste] nell'*aria* con le torri nere di rondini.
 141 07 E come l'*aria* s'ama in sé solo ampliandosi, [...] [noi ci vedremo sfiorati dalla nostra perenne sembianza]
 141 12 [...] ; scompariremo, e l'*aria* si ri[chiuderà su noi, senza lasciar traccia]
 144 09 [...]. A poco a poco l'*aria* s'è mossa,
 145 25 [...]. L'*aria* è franta [dallo sciacquo del mare in basso]
 146 06 [dovunque ho] trovato l'*aria* memore ad accogliermi [...]
 149 TR *Aria* dei colli
 140 01 Mi stupí di Greve l'*aria* cordiale [...]
 151 15 [Così ad uno ad uno si seguivano i fanali, az]zurri e squallidi nel fusto, opachi nell'*aria* [del globo]
 152 07 l'*aria* dei marmi rimasti a splendere sulla [facciata fra boschi e i cipressi del colle]
 152 15 Questa è l'*aria* dei Colli che respiro ovunque
 152 21 [sulle soglie battute di terra qualche pianta si lascia ancora ina]ridire dall'*aria* che dirada la pioggia [...]
 160 17 È rosea l'*aria* del sereno che durerà, [...]
 166 01 [Così nella mite sospensione] del cielo stormivano gli alberi seguendo l'*aria* [col rovescio di tutte le foglie lungo i rami]
 166 11 [Era forse, l'attesa] di un'*aria* nuova da vedere nell'esausto fiato [del giorno]
 167 05 [Il paese] [...] [rifluiva a] spiegare in un brusio leggero l'*aria* nuova
 168 05 [Aperto da una sola finestra rimaneva lungo il viaggio della luna col suo sollievo] d'*aria* [...]
 168 15 [Così la bianca sposa era sempre passata, davanza]le, finestra aperta,] *aria*, puro nome, nulla. [...]
 168 24 [...]. Un affioro invisibile in cui solo l'*aria* [con le sue pause poteva resistere]
 185 03 [questo tenero cielo di Lombardia su cui l'ot]tobre muove la prima *aria* fredda solo per [lustrarlo]
 188 05 [rientravano negli] «stanzoni», ancora affratellati d'*aria* aperta, [i condannati definitivi]
 188 11 [...]. Uscendo all'*aria* [aperta] [...] troviamo [la città] lieta di piccole cose che non dimenticheremo]
 188 19 [alcuni garzoni assestano di mattoni il muro nuovo del forno che fuma ancora] con quella sua *aria* così morbida e familiare
 189 13 [Eternamente potrei rimanere ad occhi chiusi nella tenebra bionda del sole, in que]st'*aria* che piccoli rumori allietano di quiete, [...]

La prosa dell'ermetismo

- 192 20 [Passava] [...] nel cielo un aeroplano] [lasciandosi dietro una] scia d'*aria* ancora azzurra nel chiarore lunare.
- 203 01 [Le piccole strade salgono, diventano scale: e, gradino a gradino, si scoprono i lumi del]l'orizzonte dall'*aria* chiara. [...]
- 203 15 [le montagne rilevano l'erba e muovono] l'*aria* al cadere della notte in una sfera senza [tempo]
- 203 19 [le barche restano al largo con la] propria lampada assorbita dall'*aria*, [...]
- 204 11 [La lampada di creta è soffiata nella sua bolla] d'*aria*, [...]
- 204 21 Vivono gli uomini senza desiderii, nell'*aria* [che mitiga i sensi e la memoria]
- 209 15 [Non torneranno i morti, mentre la loro tristezza avanza sul mondo e lo rende deserto, con poche case rade, con i giardini sfogliati dal]l'*aria* e avvicinati al limitare dei cancelli [...]
- 209 18 [...] e nell'*aria* è questa cura mite [degli uomini]
- 212 07 [l'erba povera delle capre dirada nelle pietre dell'ac]ciottolato, lascia nell'*aria* un odore di sera vuoto]
- 212 13 L'estate tramonta a lungo nella sua *aria* [che quasi dà voce]
- 213 04 [all'orizzonte il vapore è un pic]colo lume assorbito dall'*aria*. [...]
- 215 20 [Come si] profila d'*aria*, ad altre ragazze che cantano [ovunque sino alla chiesa, la domenica senza pensieri]
- 216 21 [Sul campo di gioco restano bianche le bandierine d'angolo, mi danno pena, come d'una serenità improvvisamente] crollata, d'un'*aria* caduca e ormai sparsa.
- 219 19 [la feli]cità che arride all'*aria* [...]
- 219 24 [Un rapido sol]lievo d'*aria* ci affaccia quasi al riso che corre
- 225 15 [Dal mare,] dalla terra, dall'*aria* si respira la felicità di [vivere]
- 229 04 [...]: un'*aria* [di allarme regnava tra i carrettieri inoperosi,]
- 230 01 [Alla bottega del rigattiere, i lampa]dari pendenti dal soffitto davano un'*aria* an[tica]
- 233 02 [il mercante] [...] [doveva sciorinare i tappeti, gli scialli lasciandoli appoggiare morbidamente sulla gamba] sospesa a mezz'*aria*. [...]
- 233 10 [La vecchia strada conservava nel tono] della sua luce, delle sue case, un'*aria* da fiera
- 235 14 Uno striscione teso fra due palazzi per *aria*,
- 236 18 [respiravo] l'*aria* del cielo ventilato sui monti [...]
- 239 14 [la napoletana carica di rose ha lasciato la] finestra aperta e ride nel sonno all'*aria* che [le muove i capelli]
- 242 15 [cattivi presagi passa]vano nell'*aria* come piovvaschi. [...]
- 243 22 [...]: noi soli contenti dell'*aria* porta[vamo il giorno negli occhi]
- 246 14 [Poi si ritrovano intensamente co]lorati i balconi sulle case, odorosa l'*aria*, [...]
- 248 02 [gli resta sul volto come una traccia lieve del]l'*aria*, come una brezza di marinai che salu[tano il mondo per lui]
- 254 03 [Le ore di scuola erano] lunghe, ma così dolci a quel richiamo d'*aria*
- 259 01 Imbruniva, l'*aria* era azzurra, [...]
- 272 06 [D'intorno ascol]tiamo l'ammorbidirsi dell'*aria*, [...]
- 282 04 [Ripeteremo facili meraviglie passando per i viali con una leggera aureola di vento] sul volto, col gusto dell'*aria* nella bocca, [...]
- 283 23 [era il ricordo della voce ad] obliarla, di lei lasciando l'*aria* per tutta la [notte]
- 285 13 [Io so che non potremo mai imitare] questo lasciarci finire dall'*aria*, questo giungere [al suo estremo soffio senza dileguare]
- 290 05 [e nel tempo caduta ogni voce, e nel silenzio immota anche] l'*aria*, eravamo rassegnati ad amarci finendo [in quel calmo passato]
- 291 16 [La città circola e ritrova i suoi aspetti] [...] [se io fossi morto non tacerebbe intorno alla mia] stanza e non lascerebbe questa sua *aria* di [periferia rada]

014 10 Ma la darsena dove la ruggine era il tempo a *terra* sparso [...] [svelò il tuo viso]
 030 06 [era una farfalla che dentro i tuoi occhi lacrimosi cercava di non bagnarsi le ali per
 non] cadere a *terra* morta di felicità.
 035 16 [Il destino] [...] [si pavoneggia ora nelle tue vesti da ballo che mi mostri] e che
 scampanano vicino a *terra* un lungo discorso sotto-[voce]
 050 07 [come una melagrana mi cadeva a] *terra* io aprendola [...] [ne gustavano (*sic*) appena
 qualche acino]
 054 09 [ogni angolo di] *terra* non è che il limite della terra che ci manca,
 054 09 [ogni angolo di] terra non è che il limite della *terra* che ci manca,
 054 12 [lo sanno le] ombre del fogliame sulla *terra* azzurra fiorentina, [...]
 057 05 [...], e le foglie furono sparse a *terra* in un giro più [violento d'amore]

SB 90

014 08 [Ci siamo lasciati poveri] e comuni in tutti i luoghi della *terra*, [...]
 026 21 [l'estate finiva nei giorni smemorati di settembre che] durano a lungo a lasciare la
terra, [...]
 031 08 Gli alberelli sono appena caduti sulla *terra*,
 051 09 [forse soltanto nella musica ritrovavano la dolcezza di estenuare il continuo richiamo
 della propria voce: una nota uguale, fissa, in cui si vedono obliosi] a stupire di se stessi sulla
terra. [...]
 058 06 [...] parlavo con Mario di questa *terra* im[maginata nei discorsi di mio padre come la
 più avventurosa per l'infanzia]
 062 13 Il morto troverà la *terra* odorosa, [...]
 063 17 [Ci parve strano quel suo affidarsi] spontaneamente alla *terra*, [...]
 064 18 [Della sua morte resta l'aria] in tutta la *terra*, [...]
 064 25 Piove, siamo freschi e portati via, la *terra* [odora di scoglio]
 066 15 [...]. Dove la *terra* è vuota [non ha bisogno d'essere vera]
 078 08 [al colore sbiadito delle case che sembravano illuminate di solitudine, az]zurre nella
 sera che trovava odorosa la *terra*.
 083 18 [una bambina] [...] scavava la *terra* con le sue piccole mani [...]
 092 01 [...]. Poi la *terra*, [l'orrore non furono più suoi]
 094 03 [fermi gli] uomini, ferma la vita, immobile la *terra* [...]
 094 06 Ed immaginando di passare tutta la *terra*, [...] [avrà trovato] [...] [un destino ed un
 riposo al tuo vecchio bisogno di immagini]
 095 01 [...], e che la *terra* fosse attonita, battuta [dal tuo richiamo, non osavi sperare per me]
 095 14 [Non hai] avuto vecchiezza, e in questa *terra* doveva [accadere la nostra ultima
 passeggiata]
 097 01 [i giorni tendono a ricomporre il] paesaggio sulla sua *terra*, ad allietarla d'erba
 097 09 [lo sguardo di cui soleggiava a lungo le case, gli uomini, la campagna, nel dolce]
 passato della *terra*. [...]
 097 13 [Egli sapeva di passare sulla] *terra*, la sua traccia più dolce era nell'aria [...]
 099 02 [mio padre] [...] [ci raccomanda di non abbandonare mai le [illusioni che abitano il
 dolce passato della] *terra*. [...]
 108 15 [«ho fame», disse,] [...] [buttandomi fra le mani l'involto che aveva raccattato] da
terra. [...]
 118 26 [il ragazzo la premeva con tutto il suo peso sí da farle apparire nude sino alle] coscie
 (*sic*) le gambe puntate a *terra* nello sforzo
 129 14 [...]. Poggiate le lanterne per *terra*, i [due uomini si dissero «aspetteremo»]
 132 13 [la campagna era ancora in ombra, nel suo alito freddo di] *terra*. [...]
 133 10 [«No, no, no», avremmo voluto gridare] [...], alla *terra* che cadde [sulla bara, alla
 giustizia degli uomini che ci perdonò]

La prosa dell'ermetismo

- 137 08 [chi s'affaccia] alla notte vede la sua *terra* lieve, appena di[segnata sul mare]
137 12 [Il silenzio è lo stupore soprannaturale degli] uomini e l'unico risalto della *terra* nella notte
137 18 [Così l'immagine dell'universo ci ridona la tranquilla figura della nostra] *terra*, la evoca nel tempo vasto [...]
138 01 In tutta la *terra* è il luogo che ci sorge [daccanto]
138 07 [Penso] ai morti innamorati e calmi nella *terra*: [...]
138 17 [vediamo i segni e quasi i miracoli dell'universo attra]versare e curvare soltanto la nostra *terra* [...]
138 26 [La nostra] *terra* passa per le stagioni che armoniosamente [continuano l'una nell'altra]
140 01 In questa *terra* infinita gli uomini non [potranno mai apparire senza scontare la vanità del proprio volto]
140 06 [Quando non ci saremo più, altre notti,] bella come questa, passeranno sulla *terra*
140 22 [Mio padre è morto, ora dorme nel] dolce passato della *terra*. [...]
141 05 [Ora siamo felici di passare, d'essere, soli,] una dolce figura della *terra*, [...]
142 13 [Mai il silenzio mi sembrò reggere come questo per l'eternità] una dolce figura della *terra*, intepidirla sotto [la sua leggera ala di pioggia]
146 22 [le lustre ragazze] [...] [Godono di esser tutte mostrate sulla] *terra*.
147 07 [Il sole a poco] a poco mi lascia con l'odore della *terra*, [...]
149 15 [Al piccolo abitato lontano] [...] [restava l'ombra forte dei] cipressi nella piena *terra* di Verrazzano, [...]
152 20 [sulle soglie battute] di *terra* qualche pianta si lascia ancora ina[ridire dall'aria]
153 18 [se ci vediamo protetti in un] piccolo luogo della *terra*, ripareremo nella sta[zione deserta]
154 21 [allo sguardo si svelano le fabbriche bloccate a pieno volume] nella *terra*. [...]
156 14 [i vagoni della *decauville* sono immoti, colmi della] *terra* appantanata. [...]
159 06 [...], la chiesa fondata nella *terra* al crudo [del suo ammattonato rifulge]
160 11 [la città] [...] [si] piena di *terra* alle mura, rotonda viepiù
160 21 [...] la città appassiona la *terra* che le [dà freddo e bosco]
167 14 [Sulle nuvole già salivano con un aeroplano dipinto fotografi e marinai, assolti in un baleno dalla luce del magnesio] ricaduti poi sulla *terra* a ridere spalleggiati
175 01 Ad amarla come una seconda *terra* natale, [questa Toscana chiara nell'animo] [...] [ricorderò quel giorno che m'apparve]
175 10 In un odore d'erba e di *terra* bagnata
176 13 [La natura] [...] [allo sguardo ora espri]meva la *terra*, raccoglieva l'orizzonte senza [folgorarlo di spazi]
176 26 [i paesaggi spalancati a nuovo nella propria luce, per veder] miracolosa questa *terra*, e questa sua figura [esatta]
177 16 [Come mi vedevo scacciato, funesto d'abbaglio e trasandato di vesti preziose, dalla] *terra* nuova che mi riconosceva l'animo e lo [protegeva]
182 13 [...] la *terra* si scioglie, diversa s'ac[cende e precipita alla gioia che la soccorre]
183 14 Vidi la città bloccata a piena *terra* nel [desiderio della vita]
183 21 [i poveri infiniti della neve portavano] sulla *terra* l'assoluta fermezza della [propria pietra]
197 23 [a queste strade chiuse e bollenti il cielo è insieme sollievo e nostalgia] come l'odore boschivo della *terra* che s'in[cassa fra casa e casa]
197 26 Attaccata a pieno volume alla *terra*, ai [monti, Salerno sembra che liberi il suo orizzonte d'ogni fumo, d'ogni volo e arrotondi il mare in una sola piazza azzurra]
198 19 [...]: *terra* da salutar felice se l'odore [dell'erba cedra dei monti ancora si respira dal mare]

- 208 22 [Una] città mostrata sulla *terra* dubita d' esistere,
 210 11 [E dietro la sua prima notte di mare aperto ancora così nostalgica di sollievo e di luce] dalla *terra*, forse partirà per sempre l' estate,
 210 24 [le] acque hanno stemperato la *terra* immota [del fondo]
 211 05 Sulla *terra* si riverbera la città lontana [...]
 225 15 dalla *terra*, dall' aria si respira la felicità di [vivere]
 239 20 [A questo povero mondo basta un addio; che lo porti una voce lontana, che sia buono, da un treno] remoto sulla *terra*. [...]
 241 03 [Io mi son detto sempre ch' essi] brillanti o buffoni, recitano sulla *terra* come [se ricordassero un paradiso]
 243 08 [Sarà forse un] sollievo per i morti, un buio odoroso di *terra*.
 247 21 [...]. Come la *terra* risuona debol[mente, sbiadita su questo campo della sera, come tutti sono lontani e felici, gli sembra]
 248 21 [con la sua immagine affaticata, guadagna palmo a palmo il suo piccolo sogno,] come *terra*, come polvere senza riposo. [...]
 249 10 [egli solo non ha fretta, non ha voce, ma imparerà a camminare] poggiando i piedi dolci sulla *terra*. [...]
 251 06 [...], le aule a piano *terra* da[vano con una piccola porta verde e con due gradini direttamente sull' erba]
 256 04 [Lietta partiva] [...] tornava alla sua *terra*
 256 06 [Mario] non osava parlare, guardava per *terra* il suo [piede poggiato sul predellino]
 271 16 [Ma la bambina potrà svegliarsi,] non sa nulla ancora della *terra*: [...]
 274 05 [Sarà bello essere poveri e indifesi con lei] sulla *terra*, vederla stupire
 278 10 [...], s' incoraggia la *terra* a mantenersi [splendente alle sua montagne e al sereno]
 278 15 [Una volta andavamo per giornate libere e ariose incontro al nostro desiderio di correre, di scoprire la nostra felicità concreta sulla] *terra*. [...]
 278 19 [...]. Sulla *terra* non rimane altro spazio [vuoto, indifferente]
 280 16 [...]. Sulla *terra* non rimane altro spazio [vuoto, indifferente]
 281 17 [Il ragazzo e la ragazza, senza nome e senza volto, incominciano a passeggiare do]vunque sulla *terra*; [...]
 286 02 [Ignoto era quel viaggio così averato in una dolce figura] della *terra*, il golfo, i suoi lumi, il vulcano [...]
 291 21 [Continuerebbe l' inerzia della giornata per me ferma alla notte e pesante] di tutta la *terra* su cui gli uomini camminano:
 292 11 [con un silenzio che sembra l' improvviso volume] della *terra* in un' unica piazza. [...]
 293 09 [resta] un confronto della *terra* e degli uomini per [un attimo della vita colti dalla reciproca solitudine]
 301 06 [Al di là della figura il senso della vita intera è una forza da impegnare con la gioia del primo uomo sulla] *terra* nella distruzione nostra e della nostra [memoria]
 302 06 [sulla] *terra* e sugli uomini scenderà la tregua della [notte]
 302 18 [Ogni] povera cosa della *terra* adempie un mistero,
 303 04 [Ma questa sabbia su cui muovo le mani è fredda, più fredda della luna e dei morti, e per essa sento di congiungermi con umiltà] alla *terra*, di amarla nelle nostre ragioni. [...]
 303 07 [Addio amica, e che la tua e la mia solitudine anche tra noi, non abbiano mai conforto, non siano] mai un paese notturno e sereno, ma *terra* [vittoriosa, silenzio per nuove parole]

La prosa dell'ermetismo

009 05 [...], e le *terrecotte* che invecchiano sulle [cornici, nell'atto di offrire le carni porose richiamano l'ombra]

13 terraferma sf 1

SB 1

122 07-08 [Dovevamo seguire la ferrovia fino allo sbocco del fiume, di lì spingerci alle spalle] dell'isolotto legato con un molo alla *terra-ferma*. [...]

14 terremoto sm 1

SB 1

045 02 [anch'io ricordavo di essere fuggito ra]gazzo per il *terremoto*, [...]

15 terragno ag 1

BaE 1

021 18 [Circolava un tanfo] spazioso e *terragno* sulla città addor[mentata]

16 terrapieno sm 9

SB 9

077 04 [...]. Dal *terrapieno* si ve[deva il mare]

124 13 [Eravamo allo sbocco del fiume, ci fermammo, e, girandoci, attaccati] al *terrapieno*, ci guardammo in faccia per [un attimo]

125 02 [il piccolo Cirillo] [...] [fu il primo a staccarsi dal] *terrapieno* e metter piede sulla spiaggia [...]

154 07-08 [la] luce è un barlume di nuvole strinate sul *ter-rapieno*, l'azzurro annerito del gasometro. [...]

157 05 [larghe folate di nebbia che] piegano gli alberelli sul *terrapieno* del tram

180 16 [Lo sanno gli] spalatori annebbiati contro il *terrapieno* della [ferrovia]

185 06 [Sarà una bella] giornata al di là del *terrapieno* su cui [...] [s'arrotonda la cupola di una chiesa]

186 14 [...]. Le mura, i *terrapieni* [e più in là gli spalti delle sentinelle, io li sentivo avvicinare]

245 06 [scoprì un cielo ormai lon]tano, pochi alberi spogli su un *terrapieno* [...]

17 terreno sm 6

AdS 1

023 01 [...], il *terreno* s'in[fiora di riflessi caduti]

DM 1

049 18 [Pure, io lo so] [...] [quando gli occhi guardano inconfessabilmente oscuri, è possibile vincere il circuito chiuso del sangue, che il suo passaggio disperato getti un bagliore sulla coscienza apprensiva di chi ti ascolta e si sente sul] *terreno* proibito d'una colpa. [...]

SB 3

088 17 [io solo la vedevo allora] [...] [schiudere i battenti della] stanza a *terreno*, apparire sulla soglia reg[gendo in mano un lume]

144 21 [mi parlava ancora] [...] [delle arancie (*sic*) che le aveva donato un marinaio alla finestra della sua] stanza a *terreno*.

197 15 una vite secolare sale dal *terreno* sepolto della strada

18 terreno ag 2

BaE 1

027 21 [la morte] [similmente a tutti] i casi *terreni*, possa freddamente sovrapporsi a un avallo di inquietudine e di dissoluzione]

177 13 [voleva] [...] [che gli uomini incamminati per la sua alba si sentissero evidenti,] *terreni*, persino brutali [...]

19 sciacquare ve 1

BaE 1

087 24 [Qualcuno staccava il sedano e i pomodori, li lavava nella conca, poi li] *sciacquava* sotto la fonticella [...]

20 sciacquio sm 2

SB 2

106 18 [Un odore d'alghie e di scogli finiva in un cheto] *sciacquío* sulla riva, ai miei piedi

146 01 [L'aria è franta] dallo *sciacquío* del mare in basso, [...]

21 sotterraneo ag 1

BaE 1

050 23-24 [nello spiazzo vicino alla riva il tufo] aveva uno splendore freddo e *sotterra-neo*. [...]

22 sterro sm 4

SB 4

155 17 [un uomo] [Giungerà dalla strada appena tracciata nello] *sterro*, sempre lontano come un fantasma

289 09 [Era la casa di] Santi Quaranta, così umida del suo *sterro*

290 18 [nella notte umida, bianca di lontano per la ghiaia che ricopriva i marciapiedi appena tracciati sullo] *sterro*, la pioggia lasciava misteriosamente [calma la città]

306 23 [Odoreranno di legno e di sole, al fresco] *sterro* delle strade per la prima volta trac[ciate, le nuove città degli innocenti]

INTERMEZZO

Capitolo 5

Quel che resta dell'ermetismo. Ristampi e varianti di *Biografia a Ebe* e della *Sposa bambina*

1. Premessa

Ci sono due modi per far 'decantare' lo specifico di una stagione poetica e di una tendenza letteraria (nel nostro caso l'ermetismo), per cogliere quello che con linguaggio *rétro* potremmo definire l'etimo e che nel lessico odierno trova corrispondenza, *mutatis mutandis*, nell' 'immaginario'¹.

Si può isolare un motivo ricorrente negli scrittori della terza generazione (la sera, la luna, il vento), studiare la costellazione di lemmi e le scelte stilistiche e grammaticali che il *leitmotiv* comporta, metterle a confronto, ricavarne una specie di *lex* sincronica; oppure, a livello diacronico, è possibile seguire l'operazione di depurazione lessicale e 'risciacquatura in Arno' che le opere (nella fattispecie BaE e SB) hanno subito a distanza di tempo².

L'*iter* delineato con la seconda opzione porta a formulare l'ipotesi che le parti espunte o le espressioni ritoccate siano proprie quelle per così dire macchiate dall'inchiostro indelebile dell'esperienza poetica *entre deux guerres* («Ma in ogni caso com'è agonica, com'è controversa una nascita»³). Isolandole, lo scrittore ne ha sottolineato lo stigma e implicitamente ha ammesso il superamento.

Cercheremo dunque di dimostrare il nostro assunto per via *negationis*, ricostruendo, attraverso le eliminazioni, i caratteri inconfondibili dell'ermetismo e risalendo, grazie ai cambiamenti, alle ragioni estetiche che si possono intravedere alla base.

¹ Cfr. A. Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, cit., pp. 85-92.

² I due criteri non si distinguono solo per la sfasatura temporale, ma per la mediazione offerta dalla mano stessa dell'autore, che nel secondo caso interviene direttamente a rivedere i propri scritti apportandovi le modifiche ritenute necessarie.

³ M. Luzi, *Premessa a un'edizione mancata*, in Id., *Trame*, cit., p. 8, da cui si cita (ora consultabile anche in M. Luzi, *Prose*, a cura di S. Verdino, Torino, Aragno 2014).

2. Le «poche, numerate varianti»⁴ di *Biografia a Ebe*

Luzi riprese nel 1974 due paragrafi⁵ di BaE per l'autoantologia *Poesie* di Garzanti⁶ e nel 1982 l'intero libretto, per inserirlo insieme ad altri racconti in *Trame*. Le «poche, numerate varianti» subite dal testo possono essere raggruppate, per esigenza semplificativa, in tre categorie all'insegna di soppressione, sostituzione, inserimento. La prima riguarda i lemmi segnati dalla patina ermetico-arcaica, cancellati perché avvertiti come stonati o inadeguati; la seconda procede nella stessa direzione, ma conserva con la versione originaria un legame, sia pure attenuato⁷; la terza, recessiva rispetto alle precedenti, s'interpone in alcuni passaggi oscuri con l'intento di agevolare la comprensione.

<i>Trame</i> (1982)	<i>Biografia a Ebe</i> (1942)	Tipologia di variante
Prima sequenza: Io non devo più chiedermi perché		
e l'aria non è <i>agitata</i>	e l'aria non è <i>agita</i>	sostituzione
Terza sequenza: Pure non avresti mai potuto supporre		
che sarebbe venuto <i>un giorno</i>	che <i>un giorno</i> sarebbe venuto	sostituzione/ inversione
tanta gelata clemenza quanta	tanta gelata clemenza, quanta	soppressione
vetri chiusi ed essa	vetri chiusi <i>tuttavia</i> ed essa	soppressione
al pavimento	al pavimento <i>mormorato</i>	soppressione
<i>frizzo</i> insonne	<i>frigore</i> insonne	sostituzione
sorriso, <i>fiore</i> offerto	sorriso offerto	inserimento
da <i>una</i> vita che rimarrà	dalla <i>sua</i> vita che <i>pure</i> rimarrà	soppressione/ sostituzione
nell' <i>oscura</i> mobilità	nell' <i>arcana</i> mobilità	sostituzione
a cui <i>potremmo</i> ricorrere	a cui <i>ognuno potrebbe</i> ricorrere	sostituzione
fenomeni, <i>solo</i> avremmo ricevuto	fenomeni <i>come avemmo</i> ricevuto	inserimento/ sostituzione

⁴ M. Marchi, *Introduzione* a M. Luzi, *Biografia a Ebe*, cit., p. 9.

⁵ Il terzo e il settimo di *Stasi*; rispettivamente BaE, pp. 23-28 e pp. 53-58.

⁶ M. Luzi, *Poesie*, Garzanti, Milano 1974, pp. 51-53 e pp. 55-57.

⁷ Appena una zeppa separa «agita» da «agitata»; al ripetersi del gruppo fonetico iniziale (*fri*) è demandata la funzione di permutare «frigore» in «frizzo»; la sinonimia subentra a favore di «animo» in sostituzione di «spirito».

Francesca Nencioni

agli estri	agli estri verecondi	soppressione
Si potesse	<i>Qualora</i> si potesse	soppressione
<i>con cui</i> il corpo	secondo la quale il corpo	sostituzione
armoniosamente <i>intento</i>	armoniosamente <i>inteso</i>	sostituzione
<i>Ma ero ostinato e</i> procedevo, il fervore	<i>Come tenacemente io</i> procedevo il fervore	sostituzione
Nulla più triste <i>dell'</i> estemporaltà dei nostri atti	<i>Pure</i> nulla <i>potrebbe immaginarsi</i> <i>di</i> più triste che l'estemporaltà dei nostri atti	soppressione
l'animo <i>si perse</i> talvolta	l'animo <i>incorse</i> talvolta	sostituzione
conviene credere	<i>altro</i> conviene credere	soppressione
<i>anche se oggi</i> non riesco a <i>vedere</i> come	<i>se pure io</i> non riesca <i>oggi</i> a <i>supporre</i> come	sostituzione
le abbiamo <i>assegnato</i>	le abbiamo <i>disposto</i>	sostituzione
nel nostro <i>prevedere</i>	nel nostro <i>spirito</i>	sostituzione
<i>Avevi</i> il passo incerto	<i>Come il tuo</i> passo <i>era</i> incerto	sostituzione
<i>ti</i> ondeggiava fra le braccia	ondeggiava fra le tue braccia	inserimento

Quarta sequenza: Se consistere nel pallore

<i>il tempo augurale</i>	<i>quel tempo di auguri</i>	sostituzione
--------------------------	-----------------------------	--------------

Settima sequenza: niente può ormai soccorrermi

atti e al termine di essi <i>e ad</i> occuparmi	atti, e, al termine di essi <i>ed</i> occuparmi	soppressione/ sostituzione
eccessiva <i>per me</i>	eccessiva <i>per te</i>	sostituzione
deciso dell' <i>animo</i>	deciso <i>dello spirito</i>	sostituzione

Dalla panoramica⁸ (29 interventi) prevale la sostituzione, che si presenta pura in 16 casi, mista in 4, in uno coincide con l'inversione; la soppressione si incontra 8 volte in forma pura, una sotto l'aspetto misto; l'inserimento si conta *tout court* in 3 occorrenze, misto una sola volta.

⁸ Si mutua il riscontro delle varianti della terza e settima sequenza di *Stasi* da S. Verdino, *Nota al testo*, in M. Luzi, *Prose*, cit., pp. XX-XXI.

I mutamenti per sostituzione registrano un'opzione lessicale maggiormente orientata verso forme colloquiali: è il caso del latinismo «frigore», sostituito da «frizzo», che sposta l'accento dal dato termico all'accezione di scherzo/scherno, o del participio passato «disposto» che con «assegnato» muta il volto della morte, concedendo all'uomo un minore risvolto deliberativo e alla sorte un più ampio margine d'intervento.

Passando da «agita» a «agitata», l'aria sfuma il potere affidato alla donna di sommuovere o placare l'atmosfera e la perturbazione finisce così per rientrare nell'ambito degli eventi meteorologici. La «mobilità» della natura dell'io, definita «arcana» nella prima versione, «oscura» nella seconda, perde l'aspetto recondito a vantaggio del lato insondabile dell'indole. Anche lo scambio di «inteso» con «intento» segna il passaggio dalla tensione alla concentrazione nel gioco del fanciullo, con maggiore aderenza all'uso corrente. Il cambiamento di «incorse» con «si perse», riferito all'animo, evidenzia la componente intenzionale rispetto alla gradazione casuale e fa affiorare, se non proprio il senso di colpa, la responsabilità; in questo caso la *variatio* si muove in direzione contraria rispetto all'inversione di disposto/assegnato.

Tra gli infiniti «supporre» e «vedere» si verifica uno slittamento dal piano ipotetico a quello reale, dal momento che l'attività mentale riflessiva è supplita da una facoltà sensoriale («se pure io non riesca oggi a *supporre* come» vs. «anche se oggi non riesco a *vedere* come»). La soluzione alla modifica del sostantivo «spirito», «storiograficamente connotante»⁹, è ricercata attraverso l'infinito «prevedere» che introduce il senso del presentimento («nel nostro spirito» vs. «nel nostro prevedere»), o tramite il sinonimo «animo» che riconduce alla dimensione introspettiva («deciso dello spirito» vs. «deciso dell'animo»). L'avvicendamento pronominale dalla seconda alla prima persona, nella luce divenuta eccessiva («eccessiva per te» vs. «eccessiva per me»), scambia il ruolo tra i due partner, ma non consente alle loro strade di convergere, anzi definitivamente le separa.

La sintassi s'indirizza verso la coordinazione, in particolare nella risoluzione della subordinata modale con una principale paratattica: «Come tenacemente io procedevo il fervore» passa a «Ma ero ostinato e procedevo, il fervore»; «Come il tuo passo era incerto» si trasforma in «Avevi il passo incerto»; così l'ostinazione non è più prerogativa di un modo di procedere, ma tratto caratteriale permanente; il «passo» da soggetto si sposta a complemento oggetto con attribuzione dell'incertezza al tu. Anche nella variazione della frase «Ma la nostra più antica premessa fu quella di non affidarsi ai fenomeni come avemmo ricevuto» si rileva lo scivolamento da ipotassi a paratassi e la trasformazione della subordinata in coordinata per asindeto: «Ma la nostra più antica premessa fu quella di non affidarsi ai fenomeni, solo avremmo ricevuto da essi l'impulso». In un caso è presente l'inversione del soggetto che pone in rilievo il sostantivo «giorno», potenziandone la valenza profetica: «che un giorno sarebbe venuto» si converte in «che sarebbe venuto un giorno».

Il ricorso alla soppressione tocca vari piani della scrittura: dai segni d'interpunzione omissi per un periodo non segmentato da pause («atti, e, al termine

⁹ M. Marchi, *Introduzione a M. Luzi, Biografia a Ebe*, cit., p. 9.

di essi» vs. «atti e al termine di essi»; «tanta gelata clemenza, quanta» vs. «tanta gelata clemenza quanta»), agli attributi («mormorato», «verecondi»), ai verbi («potrebbe immaginarsi»), ai pronomi («altro»), alle congiunzioni («pure», «qualora»). L'espunzione del participio «mormorato» risponde a un intento depurativo: abbinato a «pavimento» è infatti stilema tipico della tendenza ermetica a riunire in un unico sintagma dati attinti da sfere concettuali diverse. Se «mormorato» voleva suggerire il parallelo tra l'alternarsi delle notazioni cromatico-geometriche del pavimento e il susseguirsi delle voci nel dialogo, la sua eliminazione fa sfumare tale possibile concordanza, ma chiarisce l'immagine. La rimozione del «pure» comporta la diminuzione del valore concessivo a vantaggio della certezza; la sostituzione di «sua» con «una» davanti a «vita» determina la perdita della referenza alla donna a favore dell'indeterminatezza. Alla stessa esigenza risponde l'omissione di «qualora» davanti a «si potesse» che riduce il margine di dubbio ottenendo una *nuance* ottativa; così come la caduta di «tuttavia», dopo «vetri chiusi», rimuove l'implicazione concessiva e raggela nello schermo interposto tra dentro e fuori la possibilità di evasione della fanciulla. L'abolizione di «verecondi» porta ad un'estensione della gamma semantica compresa negli «estri», in analogia alla scomparsa di «altro» che limitava ciò che «conviene credere morto».

La trasformazione della forma impersonale («Pure nulla potrebbe immaginarsi di più triste che l'estemporale dei nostri atti») in quella ellittica nominale («Nulla più triste dell'estemporale dei nostri atti») conserva la comparazione e, tralasciando «pure», fa balzare in primo piano «nulla», allusivo all'inconsistenza e vanità delle azioni, rese inani dalla stasi. La prima persona plurale è preferita alla forma impersonale: «a cui ognuno potrebbe ricorrere» cambia in «a cui potremmo ricorrere», anche se ci aspetteremmo l'inverso, essendo «noi» deputato a esprimere l'appartenenza generazionale.

L'inserimento si colloca a margine, ancora a scopo facilitante, limitato a segni di punteggiatura (dopo «fenomeni», dopo «sorriso»), ad avverbi con funzione limitativa («solo») e a pronomi (dativo etico «ti», con intento di attualizzazione nella frase «ti ondeggiava tra le braccia»). L'unico esempio d'inserimento da sottolineare è l'apposizione «fiore», introdotta tra «sorriso» e «offerto» che, nel richiamare la transitorietà implicita nei due termini, dilata l'immagine.

3. Dall'addio come «atto mancato» di *Biografia e Ebe* all'«ovvia contrarietà» di *Trame*¹⁰

Il cambiamento di stile può essere confermato, *ad abundantiam*, ponendo a confronto due brani che hanno come tema l'addio, tratti rispettivamente dal capitolo finale di *Stasi* e da *Viaggio d'addio* di *Trame*.

Così anche l'addio fu allora un atto mancato, interdetto dalla mia facoltà di immaginare: immaginavo l'enorme incerta tristezza di quel dolore inconcreto a cui tuttavia ci saremmo dovuti riconoscere soggetti, quel fato senza figura a cui ci

¹⁰ Il paragrafo ripropone con alcune varianti il § 1. *La contemplazione dell'amore e della morte nelle prose narrative di Mario Luzi* apparso su «Istmi. Tracce di vita letteraria», 34, 2014, pp. 103-138.

saremmo rimessi senza capire e pure *sentendo*. La mia mano ti sarebbe apparsa distante, già occupata dal tempo e dalla malinconia; e la voce dal dietro di una parete di gelo e d'ombra ti avrebbe intimamente percossa. Non avresti potuto intendere da dove provenivo né dove andavo, avresti taciuto: quel silenzio sarebbe divenuto smisurato; perduto ogni limite e ogni durata, mi avrebbe avvolto e poi scolpito in se stesso per sempre¹¹.

Pensavo alla nostra breve storia, al leggero e profondo cumulo di affetti e di consuetudini che si era formato semplicemente come semplice era ciascuno di noi nel seguire il suo modesto destino e nell'occupare il suo modesto posto nel mondo e che ora si dissolveva con la stessa semplicità curva dietro curva in questa corsa tra le montagne d'Abruzzo¹².

Il riscatto dell'atto mancato di BaE e la sua traduzione in gesto compiuto si realizza ad alcuni anni di distanza; e se l'esperienza sentimentale di BaE si presenta fasciata dalla dimensione del *pathos*, in *Trame* il commiato assume i connotati dell'inevitabile e scontata consunzione dell'affetto.

I significanti che in *Stasi* tessono le fila del discorso, di preferenza astratti, appaiono marcati dal senso di privazione («fato senza figura», «senza capire», «inconcreto»), di distanza («distante», «silenzio», «per sempre»), di tristezza («malinconia», «tristezza», «dolore», «parete di gelo e d'ombra»). Quelli di *Viaggio*, non refrattari a riferimenti concreti («curva dopo curva», «montagne d'Abruzzo»), privilegiano la corta durata («breve storia») e la normalità della vita («cumulo di affetti e consuetudini», «semplice», «modesto destino», «modesto posto nel mondo»). A sintetizzare il comando '*changez les mots*' basta la reversibilità di «fato» in «destino».

Ritrovare la dimensione autentica della vita, decifrare la sorte («quel fato senza figura a cui ci saremmo rimessi senza capire») è avvertito in BaE come processo impossibile e incomprensibile, in *Trame* come un semplice seguire il proprio «modesto destino» e occupare «un modesto posto nel mondo». In *Stasi* il fato comportava la mancata concomitanza tra etica, pragmatica e teleologia («impossibilità d'offrire comunque una corrispondenza morale a[gli] atti, e, al termine di essi uno scopo, un oggetto»¹³) e scindeva il nesso causa-effetto proponendo gesti e azioni «sospesi nel vuoto»¹⁴; in *Viaggio d'addio* il destino si trasforma in una trama di eventi pervasa da «levità e gentilezza»¹⁵ che ha reso prima attuabile il compiersi dell'avvenimento e che concede poi l'accettazione della fine.

L'addio inespresso, «interdetto dalla [...] facoltà d'immaginare», mancato appunto, causa di «dolore inconcreto» e di «enorme e incerta tristezza», si converte così nell'«irreparabile ovvia contrarietà dell'epilogo»¹⁶, già iscritto nella genesi della storia, nel momento stesso di passaggio dalla possibilità dell'accadimento alla

¹¹ BaE, pp. 57-58.

¹² M. Luzi, *Trame*, cit., p. 176. Il racconto *Viaggio d'addio* non compariva nella *plaque* del 1963 (M. Luzi, *Trame*, Quaderni del Critone, Lecce 1963), ma si legge nella sezione *Eventi* dell'edizione del 1982.

¹³ BaE, p. 53.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ M. Luzi, *Viaggio d'addio*, cit., p. 176.

¹⁶ *Ivi*, p. 175.

realtà-necessità dell'accaduto. L'ora della separazione imminente, che provoca «un dolore ormai accettato»¹⁷ e un'«amarezza contenuta»¹⁸, diviene «un'ora tra le altre ore dell'esistenza»¹⁹, che non privilegia un tempo rispetto a un altro, né accorda una durata differenziata ad una fase della vita, ma dispone uno accanto agli altri i vari intervalli cronologici dell'esistenza in un *continuum* che facilita la coincidenza tra *incipit* ed *exit*.

Gli amanti di BaE sono ritratti nel cammino della vita, avviati su «strade divergenti» in un percorso metaforico che investe l'intero piano esistenziale; quelli di *Viaggio d'addio* vengono raffigurati nel tragitto tra i ripidi gironi e le pendici boschive delle montagne d'Abruzzo, mentre procedono all'unisono verso il termine del viaggio e del rapporto sentimentale. È quindi un tragitto reale, determinato nello spazio (uno scenario da Purgatorio dantesco) e circoscritto nel tempo (il breve intervallo di una pausa dalla «vicissitudine sospesa»²⁰ del quotidiano), a cui si unisce un parallelo *iter* psicologico reso trasparente dal filo dei pensieri della donna.

L'incomunicabilità che in *Stasi* offuscava la storia tanto all'origine quanto alla fine («Non avresti potuto intendere da dove provenivo né dove andavo») cede il posto allo «specchio» attraverso il quale l'io narrante legge i pensieri della donna:

« – È finita, naturalmente, essa pensa – »²¹, « – È finita naturalmente come è nell'ordine delle cose, essa pensa – »²², « – Essa prova dolore, indubbiamente, ma è un dolore ormai accettato – »²³, « – In fondo a questa strada sarà come se nulla fosse mai accaduto – essa pensa – »²⁴, « – È nell'ordine delle cose, anch'essa pensa – ».

In *Stasi* non è riportato nessun scambio comunicativo: per incontrare le due voci dei partner in contrasto occorre attendere *Estasi*; in *Viaggio* il dialogo, per quanto espresso in esili essenziali battute, consente agli interlocutori di «abbandonarsi reciprocamente a quel non-detto e a quelle frange di pensiero nascosto che invece affiorano dai silenzi o dalla lingua muta dei gesti, del sorriso, degli sguardi»²⁵. A parlare è la «faccia tirata e quasi altera»²⁶ di lei; rivelatori sono i «movimenti esatti, ma insolitamente energici»²⁷ con cui manovra il volante, l'«amarezza contenuta»²⁸ che si prolunga nel «sorriso penoso»²⁹ e si stempera in ultimo «nella faccia più distesa»³⁰.

L'inversione di tendenza nel passaggio da BaE a *Trame* ha investito il senso dell'*esserci*, il peso del destino, il valore dell'amore e della sua fine.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, p. 174.

²⁰ M. Luzi, *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, v. 8 (*Primizie del deserto*), in *Id.*, *L'opera poetica*, cit., p. 189.

²¹ M. Luzi, *Viaggio d'addio*, cit., p. 174.

²² *Ibid.*

²³ *Ivi*, p. 175.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ A. Panicali, *Dialogo, visione, l'«antico salmodiare»*, in G. Nicoletti (a cura di), *Per Mario Luzi*. Atti della giornata di studio, Firenze – 20 gennaio 1995, Bulzoni, Roma 1997, p. 37.

²⁶ M. Luzi, *Viaggio d'addio*, cit., p. 174.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ivi*, p. 175.

²⁹ *Ivi*, p. 176.

³⁰ *Ibid.*

4. «Tagliare, variare, avvicinare»: gli imperativi della *Sposa bambina* «nuova»³¹

Un'ulteriore prova, a favore dell'ipotesi formulata all'inizio di questo capitolo, è fornita dalla versione profondamente modificata di SB che Gatto ripropose nel 1963.

Già da un sommario confronto tra gli indici delle due edizioni, si nota la diversa compagine strutturale: 43 prose raccolte in quattro sezioni³² cedono il posto a 30 racconti sciolti. Il *labor limae*, teso a eliminare «le pagine caduche, le parole di troppo»³³, svolge la funzione di ridurre all'essenziale, lasciando inalterato solo quello che a distanza di vent'anni resiste e si conferma per «tenuta intensiva»³⁴.

La scommessa sulla possibilità di rivisitare le prose *d'antan* agisce anche attraverso il montaggio e lo smontaggio dei testi o grazie al collocamento contiguo di pezzi che svelano analogie di fondo³⁵. Si perde così la corrispondenza tra rubriche di SB e racconti di SB₂, ma si acquista in coerenza tematica.

L'imperativo espresso in «tagliare» non risparmia il corsivo che apre SB e che non trova un corrispettivo in SB₂.

A non avere avuto altro che il passato di quel mare felice davanti al quale i templi divennero biondi di sole e i boschi crebbero sulle antiche muraglie inaspriti dalla malaria: ad aver trovato il proprio volto sbiadito d'ocra e di terre sui muri della città morta, ci parve estraneo ogni senso che non avesse la morte nella sua estasi; labile ogni luce che non fosse nera del suo diamante³⁶.

Si tratta di un unico periodo marcato da moduli ermetici: il 'senso erratico' della «a» incipitaria, la predilezione per gli arcaismi («templi», «aver»), la dialettica degli opposti (morte/estasi, luce/nera), il pronome «noi» sottinteso in «ci», aderente alla visione corale. Compare il «mare», che sappiamo con Macrí elemento fonosemantico equivalente a «morte», ma la sua connotazione «felice» (opposta a «morto» di MaP) indirizza verso la 'terra dipinta', illuminata dal biondo del sole e resa contrastiva rispetto alla malaria che insidia i boschi. Sintomo di abbandono e devastazione, la febbre delle paludi precede la città morta di dannunziana memoria,

³¹ Cfr. A. Gatto, *Nota al volume*, in *La sposa bambina*. Seconda edizione integralmente riveduta, corretta, cit., p. 12 (da ora SB₂).

³² Fanno eccezione *La sposa bambina* e *La polveriera*, in posizione distinta, svincolate dalle sezioni.

³³ SB₂, p. 13.

³⁴ Ivi, p. 12.

³⁵ Rientrano nella prima modalità commutativa *L'eloquenza solitaria*, *La trombetta* e *Marina*. *L'eloquenza solitaria* è così composta: il titolo e i primi due paragrafi sono ripresi da *La spiaggia dei poveri* (1944); il paragrafo tre da «Nessuno» a «adolescenza» corrisponde al paragrafo due di *Lettera a Giulia* (SB, p. 300) e da «Contro» a «liberarci» al paragrafo uno dello stesso racconto (SB, 299-300); il paragrafo quarto coincide con il quinto di *Verso la primavera* (SB, p. 285); il paragrafo cinque con il quattro di *Pensieri d'autunno* (SB, pp. 293-294). *La trombetta* equivale a *La grande nonna* e *La trombetta*; il paragrafo primo combacia con lievi varianti col paragrafo primo della *Grande nonna* (pp. 223-224), il secondo riprende da «Ci ricorderemo» a «Quannu cammina» *La trombetta* (SB, pp. 226-228). Per *Marina* il primo paragrafo (da «Una bambina» a «Marina») concorda col terzo di *Nascita di Marina* (SB, pp. 273-274) e il secondo (da «Accompagno» a «felicità») col terzo di *Amici* (SB, pp. 278-280). Per la seconda modalità variantistica si cita *La coccarda* che col titolo di *Lietta* è spostata da *Vanità* al seguito di *Ricordi di scuola*.

³⁶ SB, p. 9. Ma sulla premessa alla *Sposa bambina* cfr. A. Dolfi, *Approssimazioni a una lettura di Desinenze*, in Id., *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Bulzoni, Roma 1997, p. 99 e nota 44.

con rimando alla sfera semantica del vuoto e del silenzio e quindi al *substratum* caduco.

La prosa d'esordio offre un esempio di modulo simmetrico dal punto di vista sintattico e melodico³⁷.

A non avere avuto altro che⁹ /
 il passato di quel mare felice¹¹ /
 davanti al quale i templi divennero biondi di sole¹⁶ /
 e i boschi crebbero sulle antiche muraglie inaspriti dalla malaria:²¹ /

ad aver trovato il proprio volto sbiadito d'ocra¹⁵ /
 e di terre sui muri della città morta¹³ /
 ci parve³
 estraneo ogni senso⁷ /
 che non avesse la morte nella sua estasi;¹³ /
 labile ogni luce⁶ /
 che non fosse nera del suo diamante.¹¹

Al parallelismo dei due membri subordinati avviati dalla preposizione «a» con valore causale-ipotetico («A non avere avuto altro che», «ad aver trovato il proprio volto sbiadito d'ocra») fanno da *pendant* le due relative («che non avesse la morte nella sua estasi», «che non fosse nera del suo diamante») introdotte dalla proposizione reggente («ci parve»).

La correlazione non si verifica solo a livello di macrostrutture, ma coinvolge anche il piano delle particelle 'micro' creando un supplemento omologo tra i vari membri. È il caso della «e» che congiunge «templi» e «boschi» nel primo gruppo, dell'aggettivo indefinito «ogni» che accompagna «senso» e «luce» e del pronome relativo che precede le due negazioni nella seconda serie.

Dal punto di vista melodico la tendenza simmetrica è confermata dallo schema ternario, che trova nel «ci parve» l'asse centrale e negli elementi che si dispongono ai lati i necessari complementi. I membri *a latere* risultano raddoppiati tanto nella protasi («A non avere avuto», «ad aver trovato»), che nell'apodosi («estraneo ogni senso», «labile ogni luce»). La simmetria è realizzata nella premessa la prima volta da due gruppi di estensione sillabica pressoché equivalente (9-11), a cui si oppone l'andamento progressivo (16-21) delle successive espansioni di luogo («davanti», «sulle antiche muraglie»); la seconda da gradazioni regressive (15-13) che precipitano nell'unità melodica breve («ci parve»). Nella parte che contiene la conseguenza, l'effetto simmetrico è ottenuto invertendo l'ordine precedente, ossia facendo seguire a gruppi melodici di contenuta estensione (rispettivamente 7-6) due unità progressive (13-11). La divergenza rispetto alla norma si rintraccia nella mancata adesione dello schema melodico alle connotazioni descrittive, nelle quali s'incontra di solito. Non abbiamo infatti a livello semantico la prevalenza di precisazioni aggettivali all'interno di un quadro paesaggistico, ma capziose distinzioni che portano alla fusione dei contrari. Il modulo simmetrico è dunque chiamato in causa, in maniera eccezionale, per un discorso di tipo argomentativo.

³⁷ Si trascrive il pezzo in modo da evidenziare le corrispondenze simmetriche.

La prosa dell'ermetismo

A costruire l'identità della SB₂ non partecipano solo i tagli, ma anche gli inserimenti. È il caso del *Seme*³⁸, «vera prefazione della *Sposa bambina nuova*»³⁹, che permette di stabilire un confronto con *Il bambino* nella parte dedicata a Gerardo:

È la notte del 10 aprile del 1925, il bambino Gerardo è morto e riposa nel suo lettino, ancora per queste lunghe ore che s'avvicinano all'alba. La stanza ove dormivamo in tre, ora è solo per lui: i mobili, gli arredi, sono di là, nelle altre camere. È una stanza nuda con due finestre aperte, io e mio padre siamo rimasti a vegliarlo, la lampada accesa sul comodino, e per le invetriate una grande luna nel cielo. S'ode nel silenzio d'ogni cosa la fontana della strada, poi cocchieri che parlano col cavallo⁴⁰.

Rispetto al testo del 1943, i dettagli si fanno più nitidi, puntuali i riferimenti, sfuma il lessico elegiaco a vantaggio di una prosa realistica, quasi scarna («stanza nuda» «ove dormivamo in tre», «lampada accesa sul comodino»). La notte di maggio di SB si precisa in una data (il 10 aprile 1925), impensabile all'altezza della prima edizione che rifugge da elementi oggettivi, come per colmare una lacuna, o correggere tardivamente il *lapsus* che spostava di un mese l'evento. La gamma semantica riporta le occorrenze del mito fraterno (alba-luna) ad eccezione di sera inglobata in «notte». Della notte «fonda e stellata» non resta che l'immagine di una «grande luna nel cielo», unico ornamento della stanza nuda, che amplifica la luce della lampada accesa. Il ricordo che coglieva la mamma «sbadata» facendola sorridere si prolunga nel «dimenticato» con cui il babbo abbandona il braccio sul davanzale della finestra⁴¹. Gli aggettivi «deserti» e «silenziosa», connotanti i carri e la strada, si riuniscono nel silenzio, non più assoluto perché interrotto dal gorgoglio della fontana; i «vetturini» sono sostituiti dai «cocchieri» e l'avvicinarsi ai cavalli diviene «parlano col cavallo».

Ma se vogliamo verificare cosa resiste della prima versione del *Bambino*, dobbiamo confrontarla con il corrispondente racconto di SB₂. Spicca l'intervento della soppressione mentre la sostituzione s'incontra una sola volta⁴².

SB (1963)	SB (1943)	Tipologia di variante
<i>Il bambino</i>	<i>Il bambino</i>	
	Prima sequenza: Ora è morto, intorno alla casa	
[omissis]	nella notte fonda e stellata	soppressione
[omissis]	v'è una rada dove	soppressione
[omissis]	i bambini non possono reggere	soppressione

³⁸ Per una lettura del *Seme* in rapporto alla *Strada di Brignano* cfr. A. Pietropaoli, *Le strutture della poesia*, cit., pp. 131-134.

³⁹ SB₂, p. 13.

⁴⁰ SB₂, p. 24.

⁴¹ SB₂, pp. 24-25.

⁴² Si trova [omissis] quando nella seconda versione è eliminata un'intera frase o espressione; si adotta invece la trascrizione nel caso della sostituzione o quando è soppresso un solo termine.

Francesca Nencioni

	a tanto silenzio, ascoltare che il morto non si muova più	
[omissis]	E il lume lo sgarba in un'ombra mossa dal vero	soppressione
la città è <i>chiusa</i> nel temporale,	la città è <i>immedesimata</i> nel temporale, è <i>lugubre</i>	soppressione/ sostituzione
[omissis]	com'è fresca l'acqua, ho gli occhi nuovi	soppressione

Seconda sequenza: Nella casa vicina, tanta festa

e ridono, gonfie	e ridono gonfie <i>del volto</i> ,	soppressione
[omissis]	Ora che lo perde, mia madre vede nato il suo bambino, guardano miracolosa	soppressione
[omissis]	Nella notte profonda suona un pianoforte da una casa aperta	soppressione

Terza sequenza: Ricordiamo la sola domenica

s'era addormentato sull'erba	s'era addormentato d' <i>incanto</i> sull'erba	soppressione
[omissis]	come se, supino, riuscisse a contemplarsi già da lontano.	soppressione

Quarta sequenza: Poi, nella notte, le fortezze son dure

[omissis]	Ride.	soppressione
[omissis]	Non si può morire bambini senza aver guardato il mare, senza sogni	soppressione

Quinta sequenza: Non si può morire bambini

ha raggiunto <i>un</i> verde paradiso	ha raggiunto <i>il suo</i> verde paradiso	sostituzione
---------------------------------------	---	--------------

Sesta sequenza: la città è verde come uno scoglio

il cielo	il cielo <i>dissetato</i>	soppressione
----------	---------------------------	--------------

Il 'bisturi' abrogativo colpisce i nuclei iconici maggiormente connotati da stilemi ermetici; in particolare tende a eliminare e sfumare i riferimenti d'idillio, ad attenuare le espressioni avvertite come troppo forti o non corrispondenti ai vissuti, a

correggere le formule del linguaggio interiore, i flussi spontanei del pensiero che rallentano o intralciano l'andamento narrativo.

Nei tagli del primo *plateau* rientrano la «notte fonda e stellata», la «notte profonda» resa lieve dal suono di un pianoforte, il particolare della rada che offre una sorta di parcheggio naturale alle carrozze, l'incanto con cui Gerardo si era addormentato sull'erba in un pomeriggio di festa.

Fanno parte della seconda *tranche* la scomparsa di «Ride» riferito alla madre, che arresta il suo momentaneo rasserenamento alle soglie del sorriso; la cancellatura di «lugubre» che distingue la città sotto il temporale; il «dissetato dalla poggia» che lascia il cielo nudo, privo di attributi.

Nell'ultimo gruppo si collocano le considerazioni viste dall'angolatura infantile («i bambini non possono reggere a tanto silenzio, ascoltare che il morto non si muova più») o dalla parte dell'autore («Non si può morire bambini senza aver guardato il mare, senza sogni») e l'esclamazione (trattenuta perché non assecondata dal segno interpuntivo) «Com'è fresca l'acqua, ho gli occhi nuovi» che s'intromette nel quadro come un «infrapensiero»⁴³. Se ne va anche l'allusione al paradigma degli opposti («Ora che lo perde, mia madre vede nato il suo bambino») confermando, qualora ve ne fosse bisogno, l'ascendenza ermetica.

Se la triplice legge della forbice è corretta, deve essere possibile ritrovarla in casi analoghi, 'spigolando' tra le prose del *Mondo tra le braccia*, vera «ragione del libro»⁴⁴.

A scomparire sono in prevalenza le connotazioni d'idillio comprensive tanto dei notturni (l'affacciarsi di luna e stelle, l'odore dei fiori, il suono di un pianoforte), che dei toni crepuscolari (grilli, botri, mormorio di acque e di vento, solitudine di erbe e di canali). Da *Ritratti di mia madre* vengono omessi gli aggettivi «dorata»⁴⁵ e «dolce»⁴⁶ che accompagnavano «brezza» e «fine»; il sintagma il «silenzio monotono dei grilli»⁴⁷, il verbo «appassivano»⁴⁸, tutte espressioni di analogia tra solitudine del paesaggio e malinconia della figura materna. Da *Orfanotrofio* svanisce l'attributo cromatico-limitativo «rosei di campagna»⁴⁹ dei carri, che restano così sprovvisti di riferimenti specificativi, rasenti al muretto della collina; si dilegua anche il «felice crepuscolo delle rondini»⁵⁰ intonato all'impallidire degli orfani. La «strada odorosa di garofani»⁵¹ cede la capacità di trattenere l'ultima luce del giorno alle «piccole botteghe stinte alle porte»⁵² e implica il taglio del «povero odore di garofano lasciato sui davanzale»⁵³.

⁴³ Si riprende da Luzi la definizione di «infrapensiero» come «suggerione interiore dettata dai versi», qui estesa alla prosa (cfr. *Apparato critico*, a cura di S. Verdino, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1348).

⁴⁴ SB₂, *Nota al volume*, p. 12.

⁴⁵ SB, p. 25.

⁴⁶ SB, p. 26.

⁴⁷ SB, p. 25.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ SB, p. 49.

⁵⁰ SB, p. 50.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

Sembra proprio che il senso di monotonia e solitudine si attenui nella ristampa, insieme al ripudio di formule comparative troppo scopertamente allusive.

Dal *Dottore* si dissolve il particolare delle «acque dei piccoli botri [che] appena mormoravano solitarie con i grilli»⁵⁴, affine al già citato «silenzio monotono dei grilli». In *Ricordi di scuola* il passo affrettato di Mario e dell'io narrante si traduce nella corsa ma non si lascia più dietro la «sera rossa del nostro vento»⁵⁵, che con la nota coloristica anticipava il fuoco attorno al quale si riuniscono le guardie doganali. Le «borgate di riva»⁵⁶ continuano a crescere «tra i giardini d'agrumi, le alte scale e i pianerottoli»⁵⁷, ma perdono il più spiccato riferimento d'idillio «luna, dietro luna»⁵⁸. Permane la similitudine tra la scuola «rosea» e il «primo amore», ma sfuma la precisazione temporale «al giungere delle rondini»⁵⁹ che collegava a sua volta il primo amore alla primavera, *leitmotiv* del racconto.

Dalla *Strada di Brignano* è cancellato il periodo «Mi sembrava di andare dal bambino morto con i ricordi più cari e inesprimibili della mia infanzia, egli solo avrebbe potuto trasalire con me al colore sbiadito delle case che sembravano illuminate di solitudine, azzurre nella sera che trovava odorosa la terra»⁶⁰ che alterna toni crepuscolari («colore sbiadito», «case illuminate di solitudine») a particolari d'idillio («case azzurre nella sera»). Si dilegua la scena sepolcrale («piccoli vasi celesti e gialli delle tombe, [...] luccichio sommerso del campo»⁶¹) che porta con sé la perdita della sequenza contrastiva degli innamorati che «passavano per il viale al braccio senza parlare, rapiti in quel lungo tramonto del tempo»⁶².

Nella notte della *Sonnambula* non echeggia più il suono del pianoforte, resta come traccia d'idillio l'esclamazione ellittica «Quante stelle!»⁶³ con funzione analoga a quella di «La luna»⁶⁴ già ricordata. *Elegia* perde «l'erba che cresce sulla soglia della vecchia casa di Marini»⁶⁵, l'immagine del padre «appoggiato verso sera al balcone»⁶⁶, «la luna che risale lenta dal golfo»⁶⁷; se ne vanno anche la «carrozza carica di figli»⁶⁸ e il senso d'intimità della casa protetta dai rigori invernali chiudendo gli infissi.

La tipologia attenuante si ritrova in *Mal di cuore* da cui scompare la confessione «Non sono mai riuscito ad amarla»⁶⁹ riferito alla nonna, con processo parallelo alla soppressione di «Ride» nel *Bambino* e della supposizione «Le compagne la

⁵⁴ SB, p. 66.

⁵⁵ SB, p. 59.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ SB, p. 60.

⁶⁰ SB, p. 79.

⁶¹ SB, p. 80.

⁶² *Ibid.*

⁶³ SB, p. 86.

⁶⁴ SB, p. 192.

⁶⁵ SB, p. 97.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ SB, p. 95.

⁶⁸ SB, pp. 97-98.

⁶⁹ SB, p. 71.

credevano maligna»⁷⁰ in *Ricordi di scuola*. Nei tre casi si assiste a un processo di mitigazione semantica.

Tra gli «infrapensieri» svanisce da *Ritratti di mia madre* l'esclamazione retorica «(oh le belle borse di velluto nero su cui il ricamo era tutto pieno e d'oro di zecca!)»⁷¹ vicina alle «buone cose di pessimo gusto» di Guido Gozzano; da *Ottottee* la preferenza infantile accordata al tamburo che «si spiega così, con la stessa gioia di piantare il primo chiodo: i mazzuoli battuti con la forza godono la resistenza della pelle tesa, con una sazietà in cui, bambino, trovano i miei calcagni»⁷².

⁷⁰ SB, p. 52.

⁷¹ SB, p. 23.

⁷² SB, p. 30.

PARTE 2.

Capitolo 6

Le parole del mito, ovvero sulle tracce della donna persefonica

1. Inseguendo la donna ermetica: verso l'identità tra *alia* e *eadem*

L'alterna presenza-assenza di un'immagine, figura muliebre dalla vocazione ctonia, s'insegue e rincorre nei versi e nelle prose degli autori della terza generazione. È già capitato di presentirne la vicinanza nella sera, nel momento in cui l'alabastro del cielo stinge i colori sulla terra e lascia intuire il disegno di un profilo; o quando il crepuscolo, complice il vento, distende sui prati un'increspatura mobile, evocatrice di trame lontane. Abbiamo tentato di decifrarne le tracce nel mutevole volto della luna e sfiorata l'essenza (la connaturata possibilità metamorfica) nel punto in cui l'aria incrocia i vettori della trasparenza; ora non possiamo esimerci dal soffermarsi a descriverla attraverso le parole-chiave che ne compongono l'identikit. Vediamola dunque da vicino.

È una silhouette che si allontana verso le «zone piagate dalla sofferenza»¹ (AdS), una forma umana che si aggira per i bui sentieri dell'Ade (AN), un viso di donna «già assente che spazia / sul vetro della sera»² (AN) o che «tentenna nel limpido topazio / stupito»³ (GS), un personaggio al quale in un gesto di resa sfuggono di mano i fiori raccolti (FdB) e che in un simbolico atto di riparazione continua a reciderne anche nell'Oltretomba (AN); è la «sposa / notturna»⁴ (FdB), «nera», «scottata»⁵ (SB), «abbrunata»⁶ (DM) che, in coerenza con i miti di Proserpina e Euridice, «sostiene come un dono nuziale il tempo che [la] distingue»⁷, oppure è un *monstrum* che nella terrificante apparenza richiama l'oscuro destino di Persefone, regina dell'Averno (DM o FdB); può rivestire ancora una doppia identità

¹ AdS, p. 27.

² *Esitavano a Eleusi i bei cipressi* (AN), vv. 9-10.

³ *Ragazza pensile* (GS), vv. 9-10.

⁴ *Eco in un'eco* (FdB), vv. 6-7.

⁵ Le citazioni sono tratte entrambe da SB, p. 12.

⁶ DM, p. 27.

⁷ DM, p. 15.

in cui la fanciulla e la madre si confondono e travalicano l'una nell'altra, ripetendo l'eterno enigma di Kore-Demeter (BaE e SB) o slittare verso la trascorrenza molteplice stabilendo legami di continuità nell'intermittenza (BaE, DM, SB).

Nel contatto con una realtà intrinsecamente duplice – sia per l'ambivalenza tra apparire ed essere, fenomeno e noumeno, permanenza e mutamento che per il rimando costante da ieri a oggi – tutte le figure di *mulier* si sdoppiano o rifrangono quasi all'infinito: la donna è insieme *alia* e *eadem*, un'unità che tende ad allargarsi a diade o miriade, mantenendo inalterato il nucleo originario. Quando la trascorrenza scorre sul nastro orizzontale (il piano del *récit*), si attua il *transfert*; se slitta in un tempo lontano, si instaura la metamorfosi. Si può parlare quindi di *transfert* come scambio di attributi e potenziamento di connotati (affinità, analogie, isotopie) tra i vari personaggi femminili; di metamorfosi quando la stessa commutazione scatta tra donna e *imago* leggendaria, facendo retrocedere la fiction nel passato fino a intersecare le fanciulle del mito. *Transfert* e metamorfosi sono quindi declinazioni dell'assenza, poiché fanno sì che la donna non sia mai nell'*hic et nunc* ma, per così dire, nell'*illic et olim*. In questo senso risulta doppiamente assente perché, anche nei momenti di presenza, è contesa dalla sovrapposizione di altre figure che la rendono ambigua e sfuggente.

Sul piano sincronico, e con l'esclusiva della prosa, la connessione una-molteplice dà luogo a transizioni pur nella conservazione dell'identità. Può così accadere che in DM Silvana trapassi in Miriam o che Miriam si confonda con Silvana; che in BaE la giovinetta casuale si sovrapponga alla fanciulla suicida, la donna alla madre, che la sorte incompiuta della protagonista di *Estasi* si prolunghi in quella diversamente irrealizzata della cugina; che in SB la sposa bambina possa simbolizzare contemporaneamente una figura femminile intravista il giorno delle nozze «contro la porta aperta di una chiesa»⁸, la nonna paterna giunta dalla Sicilia sul veliero per congiungersi con il discendente di antichi marinai, la madre Erminia «uscita appena adolescente dalla [...] casa»⁹ natale che il padre sposò quasi a «soccorrere[e]»¹⁰, la compagna con cui condividere l'amore «sino ad esserne abbagliati»¹¹.

Estendendo al personaggio, con i dovuti arrangiamenti, la tipologia di relazione testo includente-testo incluso proposta da Lucien Dällenbach¹² per la *mise en abîme*, si delineano tre distinti modelli di 'scorrimento': la «duplicazione semplice», che instaura un legame di similitudine tra la protagonista della sequenza e la figura in essa incasellata; la «duplicazione all'infinito», dove si verificano nessi di somiglianza fra la donna presente e quella incorporata, a sua volta inglobante il rimando a un'altra e a un'altra ancora; la «duplicità paradossale», se anche la *mulier* incastonata può contenere quella che la racchiude. Al rapporto diadico stabilito dalla prima e ultima accezione si oppone la serie di identificazioni plurime della seconda,

⁸ SB, p. 15.

⁹ SB, p. 260.

¹⁰ Cfr. SB, p. 24.

¹¹ SB, p. 12.

¹² L. Dällenbach, *Il racconto speculare: saggio sulla mise en abîme*, Pratiche, Parma 1994 (ed. orig. 1977), p. 47; su cui si veda U. Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 74.

che realizza una sorta di amplificazione orizzontale sistematica, trasferita dallo statuto retorico a quello ontologico.

Il primo caso trova esemplificazione in BaE nell'analogia tra la donna e la madre, la ragazza di *Stasi* e la giovinetta di *Estasi*, o nel rinvio perenne tra le protagoniste di DM; il secondo nell'incessante stringa transitiva donna-madre-giovinetta-cugina-Elena-Renata-tu allocutorio di BaE, sposa bambina-ava-madre-amante di SB, o nella lapidaria affermazione di DM «Tu cambi all'infinito»¹³; il terzo nel rispecchiamento binario tu-Elena, giovinetta-Renata (BaE), sposa bambina-Giulia (SB).

Nella «duplicazione semplice» è un oggetto concreto, di preferenza lo specchio, la cui funzione riflettente è simbolo di endiadi e apparenza, a innescare il parallelismo; ma può essere anche una chiera, un vetro, un prisma, un cristallo colorato, una porta a lasciar trasparire un'immagine affine eppure diversa da quella che si riflette o si sporge, un particolare del volto (lo sguardo, la fronte) a racchiudere la cifra di un'isotopia; nella «duplicazione all'infinito» è un sentimento condiviso (dolore, ansia), un riflesso attitudinale (modo d'incedere o di abbandonarsi su una poltrona), una manifestazione emotiva (singhiozzo, sorriso, pianto) a trasmettere la consegna analogica; nella «duplicazione paradossale» una condizione esistenziale (ambascia, febbre), un gesto estremo (suicidio), un nome proprio a schiudere la coincidenza identificativa.

Tra la diade riconducibile alla «duplicazione semplice» e quella catalogabile sotto la voce «duplicazione paradossale» sussiste un sottile confine. Si tratta di gradazioni ontologiche o di *variatio* esegetiche, che indirizzano al collocamento dei vari rapporti entro l'una o l'altra categoria. Perché la scelta cada sull'ultima opzione è necessario che entrambe le figure si riflettano e compenetrino a vicenda e che il secondo termine del parallelismo sia rappresentato da un nome proprio (Elena, Renata, Giulia) agganciato a precise referenze autobiografiche¹⁴. Il discriminante è proprio qui, nella fusione tra personaggi reali e immaginari.

Non è escluso poi che due tipologie confluiscono nello stesso esempio o che la medesima somiglianza possa essere etichettata sotto differenti formule, a seconda che si allarghi o si restringa l'angolo visuale¹⁵.

A livello diacronico, estensibile a prosa e poesia, la dialettica una-plurima favorisce invece l'identificazione con Proserpina e Euridice, metafore di morte: simili per età, *status*, destino, calamitano nell'orbita luttuosa la donna ermetica, provocando una scissione tra realtà e visione, piano temporale del *nunc* e scarto dell'*olim*, significato *stricto sensu* e valore polisemico.

Come se si sollevasse la tela di una rappresentazione o si cambiassero i fondali a scena aperta, a un certo punto del testo poetico-narrativo un indizio (la sera che cala), un presagio (il vento che increspa l'erba, il cielo che diviene opalescente, il bosco che si popola di spettri e di sembianze mutevoli), un richiamo (i fiori che

¹³ DM, p.27.

¹⁴ Elena Monaci, moglie di Luzi; Renata, sorella maggiore di Elena, morta suicida nell'autunno del 1933; Giulia Veronesi, legata a Gatto negli anni della comune collaborazione a «Casabella».

¹⁵ È per esempio il caso dell'identificazione *mater-mulier* di *Stasi*, rubricabile sotto «duplicazione semplice» e «duplicazione all'infinito» o quello della «sposa bambina» che, nell'identità tu-Giulia, fa scivolare la «duplicazione all'infinito» verso quella «paradossale» (cfr. paragrafo 4. *Epifanie muliebri nella prosa: trascorrenze orizzontali e verticali*).

cadono o resistono alla presa, l'insidia di un serpente, il vetro o lo specchio¹⁶ che sfumano le immagini) avverte che tra le pieghe del reale si sta insinuando il virtuale: dietro la sembianza che si affaccia sul proscenio si può intravedere un'altra, un'ombra antica; al di là della *mise-en scène* si può scorgere un contesto diversificato, allusivo di valenze mitologiche e il segno linguistico è spia di significazioni più complesse.

Si compie così il processo di divinizzazione della femminilità che addita nella discesa *ad Inferos* la possibilità di recupero di una verità primigenia, forse il *sensus mortis* immanente alla vita o la continuità che sopravvive alla lacerazione e all'addio.

Ogni esemplare aggiunge una variazione al tema: in Luzi prevalgono gli elementi legati a Persefone, spesso intrecciati o sostituiti dal culto eleusino¹⁷; con Parronchi si verifica un rovesciamento di genere poiché è il giovane, anziché la fanciulla, a recare i fiori e il bosco assume la dimensione raffinata della serra o del giardino; in Bigongiari è Euridice-Miriam a voltarsi e a perdere il poeta, novello Orfeo novecentesco; con Gatto tornano il motivo notturno della «sposa nera» e la trascorrenza *mater-puella*, condensata fin dal titolo della *Sposa bambina*.

2. Per una semantica trasversale

Nella 'triade fiorentina' il processo di coagulazione delle immagini segue la stessa traiettoria in prosa e in poesia strutturando gli ordini lessicali intorno a tre categorie: CADUTA/RACCOLTA, FIORI, MANI per Proserpina; *RESPICERE*, *OPHIS*, *PASSUS* per Euridice. Non è raro che a questi paradigmi concettuali si aggiunga per Proserpina *MONSTRUM*, con allusione alla triste funzione di amministratrice della giustizia sotterranea, per entrambe *LAPSUS*, sotto cui si riuniscono gli effetti di trascinamento verso gli Inferi e le connotazioni notturne.

Nel caso di Kore sono i particolari, o meglio i dettagli a margine dell'intreccio, a

¹⁶ Tra i termini indicati come *medium* «specchio» e «vetro» ricorrono tanto nelle transizioni orizzontali che in quelle verticali. Li possiamo trovare, soprattutto in Luzi, alla stregua di oggetti transazionali per ritagliare la diade entro l'unitarietà identificativa; in questo caso prevalgono i particolari esterni o tattili: la «cornice», l'«ebano», il «frigore». Quando l'accento cade sulla trasparenza e sulle facoltà illusioniste della lastra, gli stessi vocaboli trasformano la riflessione ottica in rifrangenza mitica. I due lemmi sono così forme di modulazioni mentali (presentimenti, presagi, preterizioni) che consentono la conoscenza anticipata degli eventi. Se nella fanciulla casuale si specchia la ragazza suicida, la sorte della prima non potrà rivelarsi che infelice; così, se il profilo che si staglia sul vetro risulta già assente, non sarà possibile fermare l'immagine oltre quell'attimo o tradurla in presenza effettiva.

¹⁷ Il periodo festivo si apriva ad Atene il 16 di Boedromion (1 ottobre) con la convocazione degli iniziati e proseguiva il 17 con la cerimonia di purificazione nella baia di Falero; il 19 la processione partiva per raggiungere Eleusi nella notte. Il rito di iniziazione vero e proprio si svolgeva all'interno del santuario nelle notti tra il 21 e il 23 e si concludeva con un grande fuoco e una luce sfolgorante. L'esperienza eleusina cominciava dunque nelle condizioni della «tristezza, della peregrinazione e della ricerca – che corrispondevano alla *plane*, all'errare e alle lamentazioni di Demeter; [...]. Eleusi era il luogo della *euresis*, del ritrovamento della Kore» (C. G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972, p. 204). Rispecchiandosi in quella vicenda, ogni iniziato poteva rappresentarsi la propria continuità, che è poi la continuità di ogni essere vivente. Nell'aspetto della maternità e nella rievocazione del mito si univano infatti morte e nascita, perdita e ritrovamento, fine e inizio: gli iniziati ottenevano così la certezza della vita dopo la morte.

condensare il senso; così l'antefatto, quello che nelle *Metamorfosi* e nei *Fasti* di Ovidio¹⁸ corrisponde al *ludus* floreale intorno al lago Pergo, diviene il fulcro che innesca il parallelo. Ci aspetteremmo di trovare, come parole-chiave i vocaboli indicativi dei punti di svolta: «rapimento»¹⁹, «ardore»²⁰ con riferimento a Dite, «inabissarsi»²¹ per il viaggio verso gli Inferi, «tracce»²² per l'infaticabile inseguimento di Demetra²³; troviamo invece «fiori» con maggiori accenni alla caduta che non alla raccolta. È singolare che sia un elemento periferico a racchiudere il segreto della metamorfosi: deve esserci allora una valenza simbolica, verso la quale indirizza lo spoglio lessicale.

Nel campo semantico di Proserpina balzano in primo piano (soprattutto con Bigongiari) i verbi *cedendi* (CADUTA) allusivi alla perdita del mazzo, alla preclusione della vita e del destino, per cui i fiori che si sparpagliano a terra sono specchio di esistenze divelte o disperse, ma anche *humus* da cui germoglieranno altri semi, altri fiori e quindi possibilità di rinascita. All'alterna vicenda stagionale è così affidata la doppia istanza degenerativa/rigenerativa del ciclo vitale: e forse è in questo incessante movimento, condensato anche nel rito eleusino, che va ricercata la *ratio* che elegge i FIORI a monogramma di Persefone²⁴.

Per la RACCOLTA l'esiguo numero di voci fa slittare sullo sfondo la lievità del passatempo puntando l'attenzione sulla fatica gestuale; in un caso il verbo *carpendi* («strappa»²⁵) crea un collegamento con lo strappo della vita perpetrato dal *raptus*. I fiori sono straniati e resi inquietanti dagli attributi: appaiono «strani»²⁶ in AdS, «stralunati»²⁷ in GS; «lancinanti»²⁸ e «pungenti»²⁹ in FdB, trasformati in «muti fiorami»³⁰ o in tardivi «fiori d'ottobre»³¹ in DM, «neri», «ghiacciati viscidici di brina»³² in AN, specificati, quasi equiparati a «crisantemi»³³ in BaE.

¹⁸ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, libro V, vv. 385-394 (da ora *Met.*) e *Fasti*, libro IV, vv. 425-444.

¹⁹ Cfr. «paene simul visa est dilectaque raptaque Diti» (*Met.*, V, v. 395); «raptor agit currus» (*Met.*, V, v. 402); «hanc videt et visam patruus velociter aufert» (*Fasti*, IV, v. 445); «io, carissima mater, auferor» (*Fasti*, IV, v. 448). Nel passaggio dalle *Metamorfosi* ai *Fasti* si attenua l'impronta della violenza, contenuta già nella trama fonetica di «raptor/rapta», mentre «aufert/auferor», che esprimono il senso del portare o dell'essere portata via, lasciano affiorare una sorta di fatalità.

²⁰ Cfr. «usque adeo est properatus amor» (*Met.*, V, v. 396.)

²¹ Cfr. «stagna Palicorum rupta ferventia terra» (*Met.*, V, v. 406), «panditur interea Diti via» (*Fasti*, IV, v. 449).

²² Cfr. «vestigia plantae» (*Fasti*, IV, v. 463), «noto pondere» (ivi, v. 464), «signa reperta» (ivi, v. 466), «hac gressus ecqua puella tulit?» (ivi, v. 488).

²³ Cfr. «concita curso/fertur» (*Fasti*, IV, vv. 461-462).

²⁴ «Le vicende di Proserpina valgono insomma a inverare la natura caotica del cosmo, costantemente sull'orlo della dissipazione, della caduta e del disfacimento, ma anche, allo stesso tempo, a certificare un'ansia di ri-nascita interamente affidata allo *Streben* creativo» (R. Donati, *Introduzione*, cit., p. XVIII).

²⁵ *Pietre e musica* (GS), v. 18.

²⁶ AdS, p. 28.

²⁷ *Caducità* (GS), v. 10.

²⁸ *Dismisura* (FdB), v. 17.

²⁹ *Fuoco di parole* (FdB), v. 6.

³⁰ DM, p. 40.

³¹ DM, p. 55.

³² *Già colgono i neri fiori dell'Ade* (AN), vv. 1-2.

³³ BaE, p. 28.

Si verifica una sorta di contrappasso in cui viene ribaltata la scena classica: le fanciulle immortalate da Ovidio, attratte dalla futile ma allettante preda, non avvertono la fatica³⁴, mentre la donna per sefonica ha le mani «nervose»³⁵ (AdS) percorse da presentimenti, «lente»³⁶ (AN), affaticate dalla selezione di bizzarri fiori (AN). I colori³⁷ sono annientati e spenti dal nero («neri fiori»), negativa dei «candida lilia»³⁸ o «lilia alba»³⁹; delle specie⁴⁰ precisate da Ovidio «violaria» trapassano in «viole»⁴¹ (DM) e «viola trafelata»⁴² (AN); «papavereas» nei «papaveri»⁴³ di BaE e nei «papaveri [che] ardono ai confini / tra i tonfi solitari dei meriggi»⁴⁴ di FdB; «thyma» nei «timi»⁴⁵ di AdS e nei «timi che avvolge la musica»⁴⁶ di GS. Perfino le rose, le rose prescelte dalle ancelle di Proserpina («plurima lecta rosa est») ⁴⁷, appaiono limitate da un senso di costrizione («prigioniere»⁴⁸), ridotte a brandelli («i lembi delle rose»⁴⁹) o già consunte e assurte a emblema di lutto («sono appassite le rose»⁵⁰, «putre una rosa»⁵¹, «rose funerarie»⁵², «rose [...] estenuate»⁵³, «rose róse»⁵⁴, «rose riverse»⁵⁵, «rose serali»⁵⁶, «inatuate rose»⁵⁷). Non manca una nota d'infrazione al consueto accordo tra flora e gamma cromatica in «Violavano le rose l'orizzonte»⁵⁸ e la gradazione tra rimpianto e ritardo è ancora affidata ai fiori: «ritardo / delle rose nell'aria»⁵⁹, «rose [che] tardavano al loro rosa»⁶⁰.

I segmenti della figura riferibili a Kore, indicati sinteticamente con MANI, sono in prevalenza quelli connessi a stringere-trattenere o lasciar sfuggire-cadere («mani», «braccia», «palme»), ma anche gli attributi della bellezza femminile consacrati dalla tradizione («chioma», «occhi», «sorriso», «collo»), investiti del malinconico risolto dell'assenza. Talvolta, al posto del sostantivo, si trova il verbo

³⁴ Cfr. «praeda puellares animos procat inanis, / et non sentitur sedulitate labor» (*Fasti*, IV, v. 434).

³⁵ AdS, p. 28.

³⁶ *Già colgono i neri fiori dell'Ade* (AN), v. 3.

³⁷ Cfr. «Tot fuerant illic, quot habet natura, colores / pictaque dissimili flore nitebat humus» (*Fasti*, VI, vv. 429-430).

³⁸ *Met.*, V, v. 392.

³⁹ *Fasti*, IV, v. 442.

⁴⁰ Cfr. «calthas, violaria, papavereas, hyacinthe, amarante, thyma, rhoean, meliloton, rosa, crocos, lilia» (*Fasti*, IV, vv. 437-442).

⁴¹ DM, p. 47.

⁴² (*Se musica è la donna amata*) (AN), v. 9.

⁴³ BaE, p. 26.

⁴⁴ *Balcone* (FdB), vv. 13-14.

⁴⁵ AdS, p. 15.

⁴⁶ *Concerto* (GS), v. 9.

⁴⁷ *Fasti*, IV, v. 441.

⁴⁸ *Veglia in Arcetri* (GS), v. 9.

⁴⁹ *Pietre e musica* (GS), v. 18.

⁵⁰ AdS, p. 31.

⁵¹ *Distanza* (GS), v. 10.

⁵² *Dimisura* (FdB), v. 9.

⁵³ *Albireo* (FdB), v. 13.

⁵⁴ *Trama* (FdB), v. 7.

⁵⁵ DM, p. 27.

⁵⁶ *Passi* (AN), v. 2.

⁵⁷ (*Se musica è la donna amata*) (AN), v. 16.

⁵⁸ *Avorio* (AN), v. 14.

⁵⁹ *Già colgono i neri fiori dell'Ade* (AN), vv. 11-12.

⁶⁰ DM, p. 22.

(ad esempio «sorrudevano» anziché «sorriso»), o compaiono le azioni che esprimono l'evoluzione di un movimento progressivo, sfumato tra erranza e dissolvenza («l'aggiri»⁶¹, «allontanantisi»⁶², «fuggita»⁶³, «dileguavi indocile»⁶⁴ in GS; «parti», «s'incamminò», «si stava allontanando», «inoltrò»⁶⁵, «dileguare in punta di piedi»⁶⁶ in AdS; «parti»⁶⁷, «fuggivi»⁶⁸ in FdB; «allontanandoti»⁶⁹, «ti allontani»⁷⁰, «è partita»⁷¹, «fuggivi»⁷², «fuggi»⁷³, «dileguava»⁷⁴ in DM; «allontanarti»⁷⁵, «ti avesse allontanata»⁷⁶, «ti allontanavi»⁷⁷, «non sfuggire»⁷⁸, «fuggita via»⁷⁹ e «non lasciarti dileguare di nuovo»⁸⁰ in BaE⁸¹). Gli appellativi e i vocativi variano da formule insolite, imparentate o attinte dal linguaggio liturgico («Ostia di malinconico giardino»⁸², «sposa raggiunta e sola»⁸³, «solinga e pia»⁸⁴) a prevedibili iponimi («brune / giovani»⁸⁵, «fanciulle», «giovinette», «adolescente»).

Più coerente rispetto all'originale risulta il trinomio di Euridice, nonostante l'omissione del canto (l'ammaliante voce dell'aedo tracio che incanta le Eumenidi, fa spalancare per la meraviglia le tre bocche di Cerbero e ferma la ruota, patibolo di Issione)⁸⁶ e la mancanza dei verbi *persuadendi*, dal momento che quelli presenti rientrano nella sfera del *LAPSUS* e quindi della devianza e dell'errore. Se la supplica rivolta da Orfeo al re e alla regina degli Inferi si configura in Ovidio come una *suasoria* ispirata all'amore⁸⁷, l'effetto trascinate esercitato dal *lapsus*⁸⁸ opera in senso inverso, come *suasoria* suggerita dalla morte, poiché favorisce l'abiura della

⁶¹ *Bosco sacro* (GS), v. 8.

⁶² *Veglia in Arcetri* (GS), v. 3.

⁶³ *A un'adolescente* (GS), v. 2.

⁶⁴ *Eclisse* (GS), v. 16.

⁶⁵ AdS, p. 27.

⁶⁶ AdS, p. 31.

⁶⁷ *Fuoco di parole* (FdB), v. 8.

⁶⁸ *La notte canterà* (FdB), v. 1.

⁶⁹ DM, p. 5.

⁷⁰ DM, p. 54.

⁷¹ DM, p. 39.

⁷² DM, p. 3.

⁷³ DM, p. 36.

⁷⁴ DM, p. 20.

⁷⁵ BaE, p. 55.

⁷⁶ BaE, p. 81.

⁷⁷ BaE, p. 84.

⁷⁸ BaE, pp. 29, 30, 31.

⁷⁹ BaE, p. 92.

⁸⁰ BaE, p. 94.

⁸¹ Assenti in AN i verbi di fuga individuati nel testo.

⁸² *Distanza* (GS), v. 35.

⁸³ *Evidenza ed oblio* (FdB), v. 4.

⁸⁴ *Bosco sacro* (GS), v. 29.

⁸⁵ *Veglia in Arcetri* (GS), vv. 2-3.

⁸⁶ Cfr. *Met.*, X, vv. 471-485.

⁸⁷ Cfr. «vicit Amor» (*Met.*, X, v. 10), «Supera deus [Amor] hic bene notus in ora est» (*Met.*, X, v. 6), «vos quoque iunxit Amor» (*Met.*, X, v. 29).

⁸⁸ Per il tema del *lapsus* in Luzi confrontare S. Ramat, *Luzi 1939-'40. Due frammenti*, in A. Serrao (a cura di), *Mario Luzi*. Atti del convegno di studi. Siena, 9-10 maggio 1981, cit., pp. 22 e 35 da cui si cita; poi in Id., *I sogni di Costantino. La poesia testo a testo. Corrispondenze e raccordi otto-novecenteschi*, Mursia, Milano 1988, pp. 115-149.

vita e lo scivolamento verso il nulla (come nell'«ombra *persuade* / e il silenzio *trascina*»⁸⁹ di AN).

Nella semantica di Euridice⁹⁰ spiccano il predicato-chiave «voltarsi» che, pur nel variare del soggetto a cui è attribuito, mantiene il senso di perdita irrevocabile; l'*ophis*, insidia esiziale (nell'allusione al tallone della ninfa ferita dall'aspide) e accessorio che «maliosamente connota la silhouette femminile»⁹¹; le metonimie anatomiche collegate al passo («caviglia», «piede», «alluce», «orma») e le azioni di inciampare («il tuo piede / incespica allaga»⁹², «nel passo che incespica»⁹³).

Il significato etimologico di *RESPICERE*⁹⁴, *tourning point* della vicenda, nel richiamare al contatto e alla cura, crea un legame indissolubile tra amare e voltarsi. Se Orfeo rispettasse la *lex*, si verificherebbe la disgiunzione tra i due termini; allo stesso modo, se Miriam o la figlia di Babilonia proseguisse inflessibile verso la notte senza riservare al poeta un ultimo sguardo, si realizzerebbe il paradosso di separare l'inseparabile, poiché il non voltarsi equivarrebbe a negare la dedizione e quindi a non amare. Impossibile allora amare senza voltarsi e voltarsi senza perdere qualcuno: sia l'infrazione del Rodopeio al *foedus* imposto dai Mani che condanna Euridice a una seconda morte, sia il gesto della figlia di Babilonia «misera e sventurata» che nel girarsi sottrae al poeta la libertà di un cammino divergente e privo di vincoli, l'effetto è sempre lo stesso: il *respicere* è veramente tale solo se comporta la perdita dell'amata/o⁹⁵.

Nell'*OPHIS*⁹⁶, il rischio, l'inganno⁹⁷ si mescolano all'aspetto seduttivo; così gli aspidi formano «una vera e propria “serpentina”, pietra preziosa intrisa di veleni ma,

⁸⁹ *Già colgono i neri fiori dell'Ade* (AN), vv. 3-4.

⁹⁰ Per le articolazioni del sistema linguistico riferibile a Euridice i termini individuati sono presi in prestito dal latino per sottolineare il valore polisemico che rivestono e le sfaccettature in sinonimi, iponimi e meronimi. Non potranno trovarsi pertanto *sic et simpliciter* nei testi, ma declinati in almeno una doppia accezione; sotto *respicere*: «girarsi», «voltarsi», «perdersi», sotto *ophis*: «serpente», «aspide», «angue», sotto *passus*: «orme», «tracce», «alluce».

⁹¹ S. Ramat, *Invito alla lettura di Bigongiari*, cit., p. 38.

⁹² *La nostra notte* (FdB), vv. 10-11.

⁹³ *Il ventaglio cinese* (FdB), v. 10.

⁹⁴ Cfr. «flexit amans oculos» (*Met.*, X, v. 56). «Nella lingua latina, il *respicere*, il “voltarsi indietro”, costituisce un'immediata manifestazione simbolica dello “stabilire un contatto” con l'interlocutore» che significa anche prendersi cura. «Si parte insomma dal presupposto che chi si volge a guardare, accetta in qualche modo lo “scambio” di sguardi, è disponibile al contatto. Il significato del *re-spicere* non è dunque coincidente con una localizzazione spazio-temporale nel senso di un “guardare indietro”, che implica il riferirsi a ciò che è “passato”, opposto e insieme simmetricamente corrispondente ad un *pro-spicere*, come “guardare avanti”, e perciò anche “scrutare il futuro”». In sintesi colui che mette in atto il *respicere* compie due azioni: stabilisce un contatto e manifesta la disposizione a prendersi cura dell'altro (U. Curi, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Bompiani, Milano 2009, pp. 125-126).

⁹⁵ «Oggi quell'infrazione della legge conosce un nuovo scarto immaginativo: è erranza della leggenda, approssimazione al vero e riaffermazione della legge: Euridice in cammino sembra ancora voltarsi, ma nella direzione opposta a quella indicata dal mito. Il suo dunque è un infrangere che nel suo stesso attuarsi nega la negazione» (G. Quiriconi, *Esiti: il viaggio, Nessuno e il luogo non luogo di Bigongiari*, in Id., *Luoghi dell'immaginario contemporaneo. L'io, l'altro, le cose*, Bulzoni, Roma 1998. Per il mito di Orfeo in Bigongiari cfr. anche A. Noferi, *Il canto di Orfeo o di Euridice*, in Id., *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita. Una lettura di Dove finiscono le tracce*, cit., pp. 245-252).

⁹⁶ Il simbolismo ofidico rimanda, secondo Durand, al triplice segreto di morte, fecondità, ciclo (cfr. G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 321). Il serpente, «complemento vivente del labirinto», è la bestia ctonia e funerea per eccellenza. «Animale del mistero sotterraneo [...] assume

insieme, spontanea e naturale»⁹⁸, proprio come le anse del fiume natale, in cui resta irretito l'amante e si palesa l'ambivalenza femminile.

Nel *PASSUS* si tramanda il «passus tardus»⁹⁹ di Euridice e si riflette il passo «senza grazia» della donna miriade: ma mentre Euridice avanza nell'assoluto silenzio del regno delle ombre, la donna persefonica produce nel suo cammino uno strepito («strepe»¹⁰⁰ in *Già goccia la grigia rosa il suo fuoco*), in un prolungamento metaforico del gesto dissonante che ha posto fine alla sua vita.

Nel condominio tra le sfere lessicali distintive di Euridice e Proserpina si collocano i verbi che esplicitano l'attrazione funebre («persuadere», «trascinare», «consumare») e gli appellativi collegati alla dimensione umbratile dell'Averno. Non è raro infatti che le fanciulle scambino o condividano gli attributi; è difficile allora, e forse vano, stabilire a quale delle due si debba ricondurre quel preciso segno linguistico: ad esempio «notturna» si addice ad entrambe per le tenebre che avvolgono l'Ade, «scottata» può riferirsi indifferentemente all'una o all'altra per la vicinanza al fuoco degli Inferi e così tutte le espressioni che indicano un destino spezzato («cielo franto al tuo destino»¹⁰¹). Ma non basta; a rendere ancora più complessa l'attribuzione, concorre il ripetersi in versi o sintagmi contigui di epiteti e caratteri aderenti alle due figure. Ad esempio in *Dismisura* (FdB), il richiamo a Persefone espresso dai FIORI («rose funerarie», «fiori lancinanti»¹⁰²) si alterna all'indizio di Euridice contenuto nel *PASSUS* («i passi per cui qui teco / venimmo»¹⁰³); in *Albíreo* si ripete la commistione *PASSUS* - FIORI («il passo dello scheletro nel sordo / trotto tra l'eccesso delle rose»¹⁰⁴), così come in *Già colgono i neri fiori dell'Ade*: «e il tuo passo roco non è più che il ritardo / delle rose nell'aria»¹⁰⁵. Nella DM la *mésaillance* torna in «quei lillà che il piede convulso pestava»¹⁰⁶. Quando è collegato a serra, bosco, selva, aranceto, «passo» allude a Proserpina («il tuo passo luceva / silenzioso in un orto ancestrale»¹⁰⁷), se risulta appesantito nel movimento o produce rumore, è riferito a Euridice¹⁰⁸ («diliania / l'eco di un passo»¹⁰⁹).

La gravitazione lessicale di Gatto, indirizzata a Gerardo, disegna un diagramma linguistico che, pur in presenza dei termini già riscontrati, muta la referenza. Ad esempio CADUTA, resa in MaP dalla voce verbale «cadere», conserva ancora il

una missione e diventa il simbolo dell'istante difficile di una rivelazione o di un mistero; il mistero della morte vinta dalla promessa di ricominciamento» (*ibid.*).

⁹⁷ Cfr. «in talum serpentis dente recepto» (*Met.*, X, v. 10), «calcata (...) vipera» (ivi, vv. 23-24), «incessit passu de vulnere tardo» (ivi, v. 49).

⁹⁸ S. Ramat, *Invito alla lettura di Bigongiari* cit., p. 38.

⁹⁹ *Met.*, X, v. 49.

¹⁰⁰ M. Luzi, *Già goccia la grigia rosa il suo fuoco*, v. 5 (*Un brindisi*), in Id., *L'opera poetica* cit., 90.

¹⁰¹ *Una mischia la tua serata d'ombra* (FdB), v. 11.

¹⁰² *Dismisura* (FdB), v. 15.

¹⁰³ Ivi, vv. 13-14.

¹⁰⁴ *Albíreo* (FdB), vv. 11-12.

¹⁰⁵ *Già colgono i neri fiori dell'Ade* (AN), vv. 11-12.

¹⁰⁶ DM, p. 8.

¹⁰⁷ *Periodo* (AN), vv. 6-7.

¹⁰⁸ Per Donati invece l'«assoluta silenziosità» del passo della donna costituisce caratteristica di Euridice, assimilata alle lievi ombre che popolano l'Erebo (cfr. R. Donati, *Introduzione*, cit., p. XVI).

¹⁰⁹ *Concerto* (GS), vv. 26-27.

significato traslato di morte ma ha cambiato soggetto; così chi muove il passo è il fratello con conseguente intonarsi degli attributi («ilare e pronto»¹¹⁰) alle caratteristiche infantili; solo nei fiori che cadono di *Sirena* («caddero i fiori ricordati in sogno»¹¹¹) è possibile ravvisare un'allusione a Proserpina.

Se in SB CADUTA mantiene una traccia funebre in «cadere in mare»¹¹² e in «Vorrebbe [...] non cadere»¹¹³, i FIORI sono semplici «mazzetti [...] campestri»¹¹⁴ o «poveri fiori di campo»¹¹⁵ che, composti in bouquet, favoriscono il convergere delle mani ormai «fredde»¹¹⁶. Le rose raggiungono il punto più basso del processo di ridimensionamento nella definizione di «fior[i] volgar[i]»¹¹⁷.

3. Trascorrenze poetiche: «Si sparpagliano ombre, sono donne / già all'antica finestra le fanciulle»¹¹⁸

Come per la sera, anche nel caso della donna è obbligatorio rifarsi alla poesia, genere congeniale alle *fabulae* e quindi spazio privilegiato per la manifestazione del modulo stilistico individuato. Qui emerge infatti quanto l'isotopia del transeunte penetri in profondità nel tessuto linguistico attraendo una configurazione in cui la donna assente, in fuga, *in limine*, quando non già approdata nel vasto regno del silenzio, fatalmente evoca le giovinette semidivine e ne eredita il messaggio di morte. C'è tuttavia uno scarto tra l'ambito semantico della «sera» e quello di Proserpina-Euridice: nelle liriche che contemplano l'ora vespertina la parola-chiave è sempre presente e convoglia nella costellazione i vocaboli vicini secondo un preciso trinomio, mentre «mito» non compare direttamente né si specifica nei nomi propri delle protagoniste, ma agisce a livello implicito ponendo in risalto i simboli e mescolando i significanti deputati a rappresentarli. Spetta quindi al lettore riconoscere e riportare i referenti alla figura cui pertengono.

Non sempre poi i termini sottolineati rivestono l'alone leggendario; ad esempio, non tutte le occorrenze di «rosa» sono riconducibili a Proserpina, come quelle di «serpe» a Euridice: perché il lemma possa essere incluso nella rassegna della donna ctonia deve contenere una suggestione umbratile o rimandare a un significato ulteriore.

Nei GS l'influenza 'antica' è assorbita in un raffinato classicismo attraverso il quale viene filtrata la dimensione quotidiana e naturale della vita: è così che la «ratta bagnante» può collocarsi accanto a Urania, senza che la continuità del tempo o la coerenza iconica risulti intaccata. Anche per questo, nel caso di Parronchi è particolarmente arduo scindere i segni del *mythos* da quelli del *logos*, il mondo mitologico dai *realia*.

¹¹⁰ *Morto di primavera* (MaP), v. 5.

¹¹¹ *Sirena* (MaP), v. 11.

¹¹² SB, p. 126.

¹¹³ SB, p. 248

¹¹⁴ SB, p. 204.

¹¹⁵ SB, p. 220.

¹¹⁶ SB, p. 287.

¹¹⁷ SB, p. 171.

¹¹⁸ *All'autunno* (AN), vv. 17-18.

Gli assi lessicali di Persefone si palesano al completo solo in *Pietre e musica*: RACCOLTA («strappa»), FIORI («lembi delle rose»), MANI («Polvere che le tue mani circonda»); sono presenti come monomio in *Caducità*: FIORI («stralunati / i fiori»); *Veglia in Arcetri*: FIORI («esita un fiore», «rose prigioniere»); *Distanza*: FIORI («putre una rosa»); *Transito*: FIORI («un tepore d'anemone improvviso»); *Bosco sacro*: FIORI («ancora intorno al tuo bosco t'aggiri»); *Ragazza pensile*: MONSTRUM («annerando il capo adorno»).

Quando non sono le mani ad alludere alla donna, subentrano parole contigue come «viso»: «quel viso in cui s'accendono le lacrime»¹¹⁹, «i reclinati / visi delle fanciulle inconsapevoli»¹²⁰, aggettivi sostantivati riferibili all'età: «le brune / giovani allontananti / sorridevano»¹²¹, *un'adolescente*¹²², verbi e complementi predicativi che esprimono la tendenza alla fuga, alla solitudine, all'immolazione: («benché tu mi sia fuggita / anzitempo»¹²³, «Tu giungi sola», «nella corsa / solinga e pia dei tuoi ori»¹²⁴, «*Ostia di malinconico giardino*»¹²⁵).

La raffigurazione femminile oscilla pertanto da una dimensione terrestre già visitata dal dolore e sacrificio («lacrime», «*Ostia*») al polo dell'ombra («polvere»), che ne rivela come autentica la vocazione sotterranea. Anche l'inclinazione al raccoglimento, per così dire religioso della solitudine («corsa / solinga e pia»), è segno di predestinazione: la donna è vittima votata alla scomparsa precoce («fuggita / anzitempo»), resa ancora più fragile e soggetta all'inganno dal margine d'inconsapevolezza della gioventù. Ne sono esempi le «fanciulle inconsapevoli» i cui visi reclinati suggeriscono la malinconia incipiente dell'altrove o le «brune / giovani» che si allontanano sorridendo, ignare di abbandonare i recinti conosciuti per una destinazione senza ritorno. Da qui a scivolare nel mito, il passo è breve¹²⁶.

Per Euridice la struttura modulare si manifesta a due elementi in *Distanza*: *RESPICERE* («quando vòliti / ebbe la morte i nostri visi allora»), *PASSUS* («per vie d'orme terrene il tuo celeste»); a un membro in *Bosco sacro*: *PASSUS* («l'orma più vana / delle foglie»); *Concerto*: *PASSUS* («diliania / l'eco d'un passo»); *Alla casa, mentre dormiva*: *PASSUS* («un passo infrange / l'acqua colta nei prati e rifiorita»), *Reliquie del giorno*: *PASSUS* («trattenendo i cauti / passi alla notte immemore del sonno») e *Balcone fiorentino*: *PASSUS* («ciechi passi disperdere nell'ombra»).

Il *RESPICERE* non è più un atto volontario attribuibile all'uno o all'altra degli attori ma un riflesso imposto dalla morte. Della donna è enfatizzato l'incedere entro le categorie della cautela («trattenendo i cauti / passi»), della cecità («ciechi passi»)

¹¹⁹ *Caducità* (GS), v. 17.

¹²⁰ *Alla casa, mentre dormiva* (GS), vv. 19-20.

¹²¹ *Veglia in Arcetri* (GS), vv. 2-4.

¹²² *A un'adolescente* (titolo).

¹²³ *A un'adolescente*, vv. 2-3.

¹²⁴ *Bosco sacro* (GS), rispettivamente vv. 13, 28-29.

¹²⁵ *Distanza* (GS), v. 35. Corsivo nel testo.

¹²⁶ Così i prati non sono più spazi reali ma valichi «per dove scendere le chine / della vita» (*Bosco sacro*, vv. 24-25), «profondi / clivi dell'abbandono» (*Reliquie del giorno*, vv. 17-18), «verdi / iridi» (*Veglia in Arcetri*, vv. 7-8) che riflettono il consumarsi della sera. Il vento, che muove la superficie erbosa, solleva insieme modulazioni iconiche, «ombre / ladre» (*Bosco sacro*, vv. 20-21), «miraggi[...]» (*Ragazza pensile*, v. 12) e incatena le sue lunghe voci alle chiuse delle valli (cfr. *Eclisse*, vv. 14-15). La verità, apparentemente più vicina a manifestarsi nel verde, in realtà è proprio lì che sfugge, cedendo il campo al virtuale (cfr. *Acanto*).

e dell'ombra («ciechi passi disperdere nell'ombra»). La dissonanza è resa da «infrange» che, come «strappa», contiene una carica di violenza antitetica rispetto al silenzio della notte e allo stallo dell'Oltretomba.

Con Luzi il vocabolario di Proserpina si amplifica giungendo a contemplare con l'inclusione di *LAPSUS* e *MONSTRUM* fino a quattro elementi. L'aspetto innovativo è rappresentato dalla fusione del mito col rito, che consente di riconoscere il mistero eleusino in tutte le manifestazioni della vita congiunte ai poli opposti dell'esordio e dell'epilogo¹²⁷.

Quando in AN la trama simbolica è maggiormente pervasiva si annovera un quadrinomio come in *Già colgono i neri fiori dell'Ade*: RACCOLTA («già colgono»), FIORI («neri fiori», «fiori ghiacciati viscosi di brina», «colchico struggente», «rose nell'aria»), MANI («le tue mani lente»), *LAPSUS* («l'ombra persuade / e il silenzio trascina»). Si contano tre ingredienti in (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*): MANI («le tue mani cercano la notte»), *MONSTRUM* («il gelo insonne / degli occhi», «Il sorriso si addensa nelle rughe», «il tuo collo più freddo dei tesori»), *LAPSUS* («il delirio è morto», «defunta ebbrezza», «le tue mani cercano la notte», «la febbre consuma»). Due in *Cuma*: FIORI («intimo fiore»), MANI («semispente le mani la fanciulla»); (*Semusica è la donna amata*): FIORI («inattuate rose»), MANI («la tua mano / premeva»); uno in *Passi*: FIORI («Rifioriranno i tigli / e le rose serali»).

La donna si manifesta anche in «viso»: «un viso spazia / di donna», «chiome»: «Le tue chiome nel vuoto»¹²⁸, «sorriso»: «ambiguo sorriso onde si celano / le fanciulle finitime dell'ombra»¹²⁹, «il tuo sorriso»; «corpo»: «il tuo corpo raggia infingardo»¹³⁰.

Pur nella rivisitazione-rivitalizzazione semantica la *mulier* di Luzi è quella che si avvale maggiormente degli attributi canonici, ma il «sorriso», nella connotazione di «ambiguo», insinua la riserva di chi prevede per sé una sorte dubbia; le «chiome» che oscillano nel vuoto indicano l'assenza vitale sia nell'azione di oscillare sia nel «vuoto» che configura uno scenario spettrale; il «collo» è raggelato dal comparativo che lo rende «più freddo dei tesori» di cui si orna¹³¹. Le «mani» appartengono di diritto alla sfera del *LAPSUS*, segnalato anche dalla funzione logica di complemento oggetto che il sostantivo svolge rispetto a «persuade» e «trascina». L'attrazione dei recessi tenari è resa da «cercano la notte», mentre «semispente» e «lente» esprimono l'affievolirsi della vita e la stentata assuefazione al mondo delle ombre.

¹²⁷ Per una lettura dell'immagine di Proserpina trasversale all'opera di Luzi sia consentito il rimando a F. Nencioni, *Tracce del mito di Proserpina nell'opera di Luzi*, «Quaderni del '900», XIII, 2013, pp. 41-54, da cui si riprendono e sviluppano qui alcuni spunti.

¹²⁸ (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*) (AN), rispettivamente vv. 10-11 e 13.

¹²⁹ *Miraglio* (AN), vv. 15-16.

¹³⁰ *Già colgono i neri fiori dell'Ade* (AN), rispettivamente vv. 7 e 9.

¹³¹ In questo caso si inverte la modalità di comparazione ricorrente in Luzi, stabilita di preferenza tra concreto (un elemento naturale) e astratto (uno stato affettivo). Ad esempio l'Orsa che leva il capo solenne da una distanza astrale appare «pura più che il mio rimpianto»; il «colchico», che condivide con la donna l'indole e il destino deciduo, è definito «struggente più che il tuo sorriso». Nel «collo più freddo dei tesori» i termini di paragone sono desunti dalla sfera concreta, tra meronimi («collo», «tesori») ma con lo stesso risultato di straniamento, limitazione e indeterminatezza ricercato con lo stilema prevalente.

I medesimi lemmi, accoppiati a epiteti negativi, possono essere rubricati sotto *MONSTRUM* se si accresce l'effetto d'inquietudine: «Il sorriso si addensa nelle rughe», «il gelo insonne / dei tuoi occhi», i «capelli affranti di tedio».

La suggestione misterica è richiamata dal titolo (*Esitavano a Eleusi i bei cipressi*), unico luogo in cui compare il toponimo, posto però tra parentesi e quindi distanziato dal *corpus* poetico; anzi, se non avessimo quel riferimento, non sarebbe possibile ricondurre il componimento ad Eleusi¹³². Alludono al culto i sintagmi «indachi ansiosi» e «fiumi silenti»; il primo collegato all'esitare, verbo tipico dell'attesa e della sospensione degli iniziandi, il secondo contenente un rimando alla purificazione¹³³.

Euridice è appena accennata da monomi in *Già colgono i neri fiori dell'Ade: PASSUS* («il tuo passo roco»); *Allure: PASSUS* («Il fuoco del tuo passo si spegeva / sulle sabbie celesti»).

Si sa che la protagonista indiscussa della FdB è Euridice, tuttavia la raccolta presenta al completo la tastiera lessicale di Kore, ampliata da *MONSTRUM*. La struttura modulare si manifesta sotto forma di quadrinomio in *Giro di vite*, pur con la *variatio* del frutto al posto del fiore: RACCOLTA («raccogli»), FIORI («pigne»), MANI («tua mano»), *MONSTRUM* («strana / sei più strana»); *Dismisura: CADUTA* («precipitano»), FIORI («rose funerarie», «fiori lancinanti»), MANI («palme / tese al vuoto», «braccia che auliscono», «mano recisa»), *MONSTRUM* («mano recisa»). Tre elementi emergono in *Mazzo: CADUTA* («fiottano»), FIORI («glicini»), MANI («tue braccia smarrite»); in *Sonno: CADUTA* («è caduto»), FIORI («qualcosa»), MANI («mani»); *Evidenza ed oblio: CADUTA* («deponesti»), FIORI («rose in cesti»), *LAPSUS* («sposa raggiunta e sola») e in *Altre leggende: FIORI* («anelli / torpidi di verbene»), MANI («tua mano»), *MONSTRUM* («tenebroso orrore»). A due ingredienti si trova in *La notte canterà: CADUTA* («getti»), FIORI («rose»); *A Firenze: CADUTA* («cedi»), FIORI («fiori»); *Fuoco di parole: CADUTA* («gettati»), FIORI («Anemoni pungenti»); *Trama: CADUTA* («cadono», «brancolanti»), FIORI («rose rōse», «serre fiorite»); *Lunare, con la sciarpa rossa, calzata di febbre: FIORI* («tempesta / di glicini»), *MONSTRUM* («mutilo sorriso»); *Assenza: FIORI* («gaggie»), MANI («tuo braccio»); *Balcone: CADUTA* («fiottano»), FIORI («fiori»); in *Ardore e silenzio: FIORI* («cupi giacinti»), MANI («tua mano»); *Eco in un'eco: FIORI* («festoni di rose»), *LAPSUS* («tu sposa / notturna») e in *Viso di fiamma: CADUTA* («gettarvi»), MANI («tue mani»). Un monomio si riscontra in *Albíreo: FIORI* («rose / luccicanti, estenuate, felici») e *Assente dal passato: FIORI* («i fiori sono morti»).

Bigongiari punta dunque i riflettori sul gesto con cui Proserpina lascia cadere i fiori; non sul ratto né sulla gara, ma sul simbolo di capitolazione di fronte all'ineluttabilità del fato; nello stesso movimento è possibile leggere anche un «volontario atto di disseminazione»¹³⁴ e pertanto, vale ripeterlo, un segno di rinascita. È per questo che in FdB si registra tutta la gamma del «cadere». All'interno della categoria *cedendi* la donna è coinvolta nell'azione in misura

¹³² Cfr. S. Verdino (a cura di), *Apparato critico*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1348.

¹³³ Per l'interpretazione di *Esitavano a Eleusi i bei cipressi* nell'ottica del mito di Persefone cfr. M. C. Papini, *Mario Luzi: tra «essere» e «non esistere», il protrarsi dell'attesa*, in Id., *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione* cit., pp. 145-169.

¹³⁴ R. Donati, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

maggiore o minore a seconda del genere verbale: quando il predicato è intransitivo («fiottano», «è caduto», «precipitano») si limita ad assistere come per trasmettere l'assuefazione alla sorte, mentre la transitività («getti», «gettati», «deponesti») implica la partecipazione volitiva e quindi denuncia la responsabilità dell'atto. La sfumatura semantica si coglie in maniera specifica in «precipitano rose funerarie» di Dismisura, dove l'accento è posto sul cadere dall'alto, e nelle «rose che tu getti» della *Notte canterà*, in cui è invece il tu a compiere la mossa di gettare. In *Giro di vite* il predicativo «distratta» sembra segnalare la svista nell'aver fallito il bersaglio perché le mani raccolgono «pigne», anziché fiori. Le braccia sono «smarrite», le mani deboli nella presa («è caduto qualcosa dalle mani») o già attratte nell'orbita notturna («trascinano la notte»); «qualcosa» esprime una percezione approssimata, non seguita da *correctio*, per cui l'indeterminazione suggerisce d'includere nel pronome, oltre a fiori e a mazzo, un significato traslato (come, ad esempio, «vita sfuggita dalle mani»).

Il «tenebroso orrore» di *Altre leggende* situa invece Proserpina nell'ottica di sovrana delle ombre; «strana» ripetuto due volte con l'aggiunta della marca comparativa «più», rimanda di nuovo al mutato volto di Kore, da leggiadra giovinetta figlia di Demetra a tetra sposa di Plutone.

Richiamano inequivocabilmente Euridice i titoli epigrafici delle tre parti del testo: «Ella andava verso la notte», inscrivibile nell'orbita del *LAPSUS*, fa di lei fin dall'*incipit* una creatura notturna; «Era triste, forse piangeva», l'intermezzo forse meno compromesso con l'Averno, lascia baluginare la possibilità del riscatto nel rivelare sentimenti ancora legati alla vita terrestre; «Si è voltata, sono perduto» rappresenta il punto di non ritorno, segnalato da *RESPICERE* e da *PERDITA*.

Il gesto che ha subito con Rilke la prima scossa rispetto al mito greco («Wer?», chiede sommessa Eurydike, ormai dimentica dell'amato, a Hermes che le segnala che Orpheus si è voltato)¹³⁵, giunge qui alla variante estrema, non più imputabile all'uomo, cantore o poeta, ma alla donna stessa. Ancora più lacerante e dirompente rispetto alla tradizione risalta la seconda contraddizione. Non basta che sia capovolto il soggetto che compie l'azione, è l'ineliminabile effetto di perdita che il *respicere* comporta a trasmettersi dalla donna all'uomo.

Allo stereotipo conativo di idee/vocaboli si aggiunge quindi la sfera semantica della *PERDITA*. Il modulo consta di tre ingredienti in *Alla sua donna*: *RESPICERE* («voltandosi improvviso»), *PERDITA* («non ho perduto»), *PASSUS* («l'orma assente»); di due in *Ventaglio cinese*: *RESPICERE* («voltarsi perenne»), *PASSUS* («passo che incespica»); *Giro di vite*: *RESPICERE* («i bei / nomi invano ti voltano»), *OPHIS* («serpi»); *Eco in un'Eco*: *PERDITA* («Ti perdo»), *PASSUS* («passi morti»), *LAPSUS* («tu sposa / notturna»); *Frammento cancellato e riletto*: *OPHIS* («vipere snelle»), *PASSUS* («tuo passo»); *Lunare, con la sciarpa rossa calzata di febbre*: *OPHIS* («angue»), *PASSUS* («tuo passo»); *La nostra notte*: *LAPSUS* («tu, prigioniera»), *PASSUS* («il tuo piede incespicando»); *Epigrafe III*: *RESPICERE* («Si è voltata»), *PERDITA* («sono

¹³⁵ Cfr. il pometto di Rainer Maria Rilke, *Orpheus. Eurydike. Hermes*, nella traduzione di Leone Traverso. Ma per l'influenza di Rilke sulla terza generazione si veda A. Dolfi, *Rilke e le modalità di lettura di una generazione (a partire da una copia annotata nella biblioteca Macri)*, in A. Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 433-446 e G. Bevilacqua, *Rilke un'inchiesta storica. Testimonianze inedite da Anceschi a Zanzotto*, Bulzoni, Roma 2006.

perduto»). Compare con un anomalo binomio in *Fuoco di parole*, dove al posto del serpente si trovano i fiori: *OPHIS* («le vitalbe si attorcono»), *PASSUS* («mascherate di risa alle caviglie»). Condensata in un monomio si ripropone la struttura modulare in *La notte canterà*: *PERDITA* («perduta»); *Poesia*: *PASSUS* («passo ch'è un lento accestire»); *Tiara*: *PASSUS* («quest'orma di miele», «l'alluce / che preme», «Dove insiste / il passo»); *Una mischia la tua serata d'ombra*: *PASSUS* («oltre passa tra gli ombrati e rauchi / richiami»), *LAPSUS* («cielo franto al tuo destino»); *Sonno*: *RESPICERE* («Ti rivolti»); *Pavana reale*: *OPHIS* («vipere»); *Dopopioggia*: *LAPSUS* («l'ombra tua veloce / e notturna»);

Nel connubio morte/infanzia che connota il tema di Gerardo si confondono in MaP i labili segni del mito. Dal serbatoio semantico della figlia di Demetra sono attinti *CADUTA* e *FIORI*, da quello della sposa di Orfeo *PASSUS*. *CADUTA* si trova in «dormivi cadendo per scale / nel provvido riso del sonno», «non volevi / cadere per le scale nel tuo sonno»¹³⁶; «Caduto nella vacanza / dell'erba di sera»¹³⁷; «Cade nel sonno docile la pena / dei morti addormentati sulla riva»¹³⁸, «caddero fiori»¹³⁹ (*Sirena*); *FIORI* in «caddero fiori»¹⁴⁰; *PASSUS* in «Così ilare e pronto, / ma legato da tempo al primo passo»¹⁴¹.

«Cadere» e «dormire», insieme a «sonno», «erba», «sera», «morti», «pena», «addormentati», «vacanza», «riva» tramano in queste liriche lo spazio lessicale del *thanatos*, che si fa strada entro sintagmi positivi: «provvido riso», «sonno docile», «ilare e pronto», o attraverso significanti *limen*: «vacanza», «scale», «riva», «primo passo». La morte del bambino risulta un vero e proprio *lapsus*, non solo come atto mancato (cedimento al sonno, inciampo per le scale) ma come errore della sorte che ha sbagliato vittima, individuandola fin dal «primo passo» in Gerardo¹⁴². Soltanto in *Sirena* (dove tornano i vocaboli funebri «sonno», «sale morto», «riva sconsolata»¹⁴³) il referente è un personaggio femminile: ma i fiori che cadono sono ricordati in sogno, fittizi quindi non reali, e anziché a terra vanno a posarsi «sulle mani giuste» della donna, non più turbate da presentimenti o appesantite da fatiche come in AdS o in AN, ma ricomposte e rese imparziali dalla morte.

4. Epifanie muliebri nella prosa: trascorrenze orizzontali e verticali

I termini-chiave individuati nella poesia per connotare Proserpina e Euridice si ritrovano nella prosa, pressoché invariati e talvolta potenziati da elementi *a latere*, proprio per il valore simbolico che rivestono.

In AdS la struttura linguistico-semantica riferita a Proserpina mantiene il trinomio di base integrandolo con *MONSTRUM*, *LAPSUS* e *VIR*. La *RACCOLTA* è

¹³⁶ *Morto di primavera* (MaP), rispettivamente vv. 3-4 e 12-13.

¹³⁷ *Alba di luna* (MaP), vv. 1-2.

¹³⁸ *Via Appia* (MaP), vv. 10-11.

¹³⁹ *Sirena* (MaP), v. 11.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Morto di primavera* (MaP), vv. 5-6.

¹⁴² In *Ricordi di scuola*, Gatto la definisce «sbadata»: «Allora la morte era sbadata come la giovinezza» (SB, p. 59).

¹⁴³ *Sirena* (MaP), vv. 3, 5, 9.

testimoniata da una sola voce verbale controbilanciata dal complemento di quantità: «cogliere in abbondanza»¹⁴⁴; i FIORI, nel passaggio dall'attributo «strani» ai collettivi «aranceto», «lungo fregio» e «ghirlanda»¹⁴⁵, attenuano la caratteristica inquietante a vantaggio dell'aspetto esornativo; il *LAPSUS* è presente sotto due forme, l'una connessa ai termini del viaggio verso l'ignoto («vie quasi ignote», «cammino verso le zone piagate dalla sofferenza», «giorno perduto»¹⁴⁶, «coinvolta nella caduta»¹⁴⁷), l'altra collegata alle manifestazioni del dolore («volontà d'essere ancora più muta», «soffrire e morire», «dolore che in lei si inasprisce», «lacrima viva», «pene momentanee»¹⁴⁸). Della donna continuano a emergere mani («troppe inesperte [...] le [...] mani nervose delle fanciulle»¹⁴⁹), piedi («piedi gemmei»¹⁵⁰), tendenza al silenzio («donna tacita»¹⁵¹) e all'offerta sacrificale («offrire il suo cuore perché ne prenda e ne gusti»¹⁵²). Accenni a *MONSTRUM* sono contenuti nello «sguardo gelato»¹⁵³, nei «denti del gelo [che] anneriscono», nelle «mani tese, scarnite», negli «occhi infuocati»¹⁵⁴ con rimando al *roussi*. Compare la voce *VIR* («giovane di ventidue anni»¹⁵⁵) a racchiudere l'aspetto divergente.

Nessun mito, antico o moderno, pagano o cristiano risulta in AdS nell'originale, ma sistematicamente sovvertito¹⁵⁶: del figliol prodigo mutato nel personaggio femminile abbiamo già detto, ora è tempo di soffermarsi su Proserpina, evidenziando come i fiori siano consegnati al *vir* anziché alla *puella*, e sul quadretto simbolista, dove la ghirlanda è gettata a terra dalla donna invece che dal fauno.

Il risveglio delle *fabulae* si avvale dell'atmosfera di sortilegio che la sera distende sui prati, predisponendo all'illusione e allo smarrimento: «Per questi prati diffusi la sera compie un'altra illusione». C'è il *pathos* dell'incantesimo («illusione», «senza credere di essersi mossa», «cose tornate ugualmente fioche e lamentose nel sogno»¹⁵⁷), il distanziamento dal presente («perdendovisi»¹⁵⁸), ci sono i segni lessicali dello scivolamento («caduta», «rovinò») verso una lontananza incommensurabile («non poteva più dire di essere vicina o lontana dalla sua

¹⁴⁴ AdS, p. 28.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Le citazioni si leggono in AdS, p. 27.

¹⁴⁷ AdS, p. 28.

¹⁴⁸ Le citazioni sono tratte da AdS, p. 26.

¹⁴⁹ AdS, p. 28.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ AdS, p. 25.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ AdS, p. 28.

¹⁵⁴ Le tre citazioni si leggono in AdS, p. 25.

¹⁵⁵ AdS, p. 28.

¹⁵⁶ È tipico infatti di Parronchi mischiare e ribaltare in un complesso *pastiche* letterario mito classico, parabola evangelica, richiami simbolisti: ne è esempio il capitolo 4 costruito tra *exemplum* biblico (figliol prodigo), *fabula* di Ovidio (Proserpina/Euridice), poema mallarmeano (*Après-midi d'un faune*). Se la prima parte (da «Al tepore, scaturito improvviso» a «lento barbaglio») è giocata tra i lacerti semantici e simbolici del figliol prodigo e del viaggio *ad Inferos*, la seconda (da «Per questi prati» a «cogliere in abbondanza») corrisponde al ribaltamento della scena floreale delle *Metamorfosi* e la terza (da «Quelli che un giorno vide» a «ombre amiche di un fiume») al 'capovolgimento' del poema di Mallarmé.

¹⁵⁷ Le citazioni sono in AdS, p. 29.

¹⁵⁸ AdS, p. 28.

origine»¹⁵⁹). E ancora troviamo la tensione verso l'ulteriorità («mani tese», «cammino verso le zone piagate dalla sofferenza»), il *plus ultra* intravisto nella sera, nel velo, nell'aria, nell'altrove, l'evidente insistenza sul concetto di limite («chiudevano»¹⁶⁰, «soglie»¹⁶¹, «cortili»¹⁶²) sia nel senso di confine tra realtà e rappresentazione sia in quello enfatico di soglia tra vita e morte. Si rinnova la semantica del diaframma («reti nelle quali si dibatteva il tramonto»¹⁶³), stilema cognitivo/linguistico di Parronchi, che aiuta a valicare i confini proibiti dal senso comune: le fanciulle sono insieme presenti e assenti, reali e virtuali, ragazze di oggi e *jeunes filles d'antan*; i fiori attraggono e respingono, la ricerca si rivela fallace perché esca di inganno; le mani non sono più abili né esperte, ma impacciate, alle prese con un *habitat* desueto. Con «strani fiori» ricompare l'ambivalenza che promanava dai grappoli bianchi e rossi del giardino: i «teneri teschi»¹⁶⁴ o l'«umido teschio»¹⁶⁵, ricompresi entro la stranezza, definiscono un'incolmabile distanza rispetto alla *mimesis*.

L'inversione di tendenza si compie nella scena della serra. Qui è appunto l'uomo, «un giovane di ventidue anni»¹⁶⁶, a cogliere i fiori; il mazzo non sfugge di mano, bensì è deposto ai piedi «di molte donne raccolte nude nell'aranceto»¹⁶⁷, in un gesto antitetico all'oltraggio perpetrato da Plutone nel bosco di Pergo. Lo scenario, che si ritrova anche nel «soffio / d'una serra d'aranci» di *Pietre e musica* (vv. 9-10), sembra ispirato piuttosto alla *Primavera* di Botticelli che al poema di Ovidio: spiccano gli aranci sullo sfondo, serra o prato fiorito; le fanciulle nude, emule delle Grazie, hanno gettato via i candidi pepli; la protagonista, come la figura principale del quadro, è quella più lontana, terminale, che assiste all'insolito omaggio da una prospettiva imprecisata, astenendosi e dissociandosi («sguardo gelato»). Anche le forme si scambiano proprio come nella *tabula picta*; e se nella *Primavera* sono i fiori a diventare gioielli, le trecce a rivelarsi collane, in AdS i piedi assumono le sembianze di pietre preziose. Così adornati o assimilati a gemme, non rappresentano il tramite dell'erranza ma uno strumento di seduzione.

Lo stesso processo di capovolgimento si riscontra per l'*Après-midi d'un Faune*¹⁶⁸: il mezzogiorno si annuncia in AdS tra soffi che risentono della «brise», delle «chaleurs» e del «souffle» mallarmeiani, ma il personaggio silvano è divenuto

¹⁵⁹ AdS, p. 29.

¹⁶⁰ AdS, p. 27.

¹⁶¹ AdS, p. 26.

¹⁶² AdS, p. 19.

¹⁶³ AdS, p. 28.

¹⁶⁴ AdS, p. 13.

¹⁶⁵ AdS, p. 14.

¹⁶⁶ AdS, p. 28.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Non è superfluo ricordare che la triade dell'ermetismo fiorentino si cimentò a più riprese con l'*Après-midi*: Parronchi con le versioni del 1945 (presso Il Fiore) e del 1946 (per Fussi); Bigongiari, in polemica con le scelte linguistiche e stilistiche di Parronchi, con la traduzione apparsa su «Letteratura» nel novembre-dicembre del 1945; Luzi con due brani del poema (vv. 10-22 e 63-73) inseriti nell'antologia *La Cordigliera delle Ande* (Einuadi, 1943). Per una puntuale ricostruzione delle varie soluzioni cfr. L. Toppan, *L'intraducibile mallarmeano. «Il Fauno di Luzi»*, in A. Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, cit., pp. 573-590.

un contadino che cerca di ripararsi dalla calura alle «ombre amiche di un fiume»¹⁶⁹. L'ora che abbacina favorisce nei due luoghi l'equivoco e il sortilegio: nel poema di Mallarmé può confondere la realtà con un sogno erotico, nella prosa di Parronchi inverte la dialettica cacciatore/preda, seduttore/sedotta con una trappola allettante, gettata a terra dalla donna-ninfa perché ostacoli il passo al villano. Il *vir*, che nella sequenza della serra assume il ruolo principale, in quella meridiana lo cede alla donna insieme alla facoltà di agire.

AdS si distingue dalle prose 'sorelle' per la mancanza della transitività in orizzontale e per l'immanenza/presenza femminile circoscritta a pagine precise¹⁷⁰. La comparsa della *mulier* s'inquadra entro le categorie delle «tempeste», della «notte» e dell'«incerto»¹⁷¹, che bandiscono la possibilità del lieto fine. È vero che le tempeste (equivalenti al cardarelliano destino di «vivere / balenando in burrasca»¹⁷²) «più non increscono»¹⁷³ e che l'incerto è connaturato alla notte («l'accanimento animale [...] porta con sé nella notte quanto s'era affidato all'incerto»¹⁷⁴), ma l'ombra oscura di quei significanti si ripercuote inevitabilmente sul lessico che informa la donna, indirizzandola «verso le zone piagate dalla sofferenza».

Prima che si affacci alla ribalta, se ne intravede un annuncio nelle «compagne leggere e sensitive»¹⁷⁵ del capitolo II e negli occhi e nel profilo delle fanciulle di questa sequenza: un'apparizione che risente del coro della tragedia greca e svolge funzione di 'parafulmine'. Se non giunge a deviare, almeno attenua gli effetti negativi prospettati da «tempeste», «notte» e «incerto».

La presenza della marca «più», sia come avverbio di comparazione che come rafforzativo negativo, segnala un innalzamento della tensione emotiva in corrispondenza dell'avvento della donna: «pensieri non più maceri», «luci aggrottate [...] non più stanche», «tempeste che più non increscono», «occhi [...] più pietosi», «incontri più frequenti»¹⁷⁶. Lei, la protagonista, non viene avanti spontaneamente, ma «è sorpresa», quasi colta in fallo in incontri che si fanno più frequenti, portandola «sull'orlo di ogni decisione»¹⁷⁷. E finalmente appare in primo piano con un effetto moviola, che dal particolare delle mani si estende alla figura: «Ecco le mani tese, scarnite. [...] Ecco la donna tacita apparire su tutto»¹⁷⁸. L'avverbio attualizzante, due volte in *incipit* di frase, sottolinea il culmine della raffigurazione e evidenzia il ritorno dallo spazio del mito al contesto odierno («questi ultimi tempi»¹⁷⁹).

¹⁶⁹ AdS, p. 28.

¹⁷⁰ Il ritratto, abbozzato alla fine della sequenza III (AdS, pp. 24-25) e ripreso dall'attacco del capitolo IV, la vicenda sentimentale appena accennata (AdS, pp. 25-27) nell'ultima parte del capitolo III, la fuga/allontanamento (cap. IV).

¹⁷¹ AdS, p. 24.

¹⁷² V. Cardarelli, *Gabbiani*, vv. 9-10 (*Poesie*), in Id., *Opere*, cit., p. 60.

¹⁷³ AdS, p. 24.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ AdS, p. 12.

¹⁷⁶ Le citazioni sono tratte da AdS, p. 24.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ AdS, p. 25.

¹⁷⁹ AdS, p. 24.

Vengono così messi a fuoco i tratti: il viso «asimmetrico [...] per accondiscendenza alla luna»¹⁸⁰, che nella mutevolezza e inafferrabilità contiene un rintocco del ‘plurima’; la distinzione delle attitudini, richiamo invece all’‘una’ («ogni atteggiamento colto in un prospetto singolare»¹⁸¹); gli «occhi infuocati»¹⁸² che alludono all’elemento contiguo a Proserpina/Euridice, il predicativo «atterrita» che evoca la discesa nell’Averno. Riferimenti all’esitazione, alla sospensione e all’attesa¹⁸³ traspasano nell’«ansia malcelata»¹⁸⁴.

La relazione io/donna si avvale di termini a metà tra «silenzio» e «contesa». Rientrano tra i primi: «sospiro», «Nel suo silenzio», «volontà d’essere ancora più muta»¹⁸⁵, «sottrae»; tra i secondi «Non so farmile amico, anche il mio sguardo la offende»¹⁸⁶, «Forse mi contenderà un giorno il suo cuore», «ho saccheggiato il tuo cuore e dissipato il tuo tesoro»¹⁸⁷. All’interno della contesa si apre la sotto-area della distrazione e del distacco: «mentre in me già si fa strada la voce che mi distrae», «Allora dimentico chi ella sia», «così insensibilmente mi libero ancora da lei»¹⁸⁸. Il dolore pervade e assorbe i vari campi semantici in un contenitore monocorde: «soffrire e morire», «questo dolore che in lei s’inaspisce», «nodi dolorosi», «lacrima viva», «pene momentanee»¹⁸⁹.

I nodi lessicali che intrecciano Euridice a Proserpina sono contenuti in: «vederla perdersi», «indietreggiare»¹⁹⁰, «soglie indeterminate»¹⁹¹, «legge della sua esistenza insidiosa»¹⁹²; se i verbi rimandano al *RESPICERE* quindi alla ninfa amata da Orfeo, le «soglie indeterminate» e la «legge della sua esistenza insidiosa» si addicono tanto all’una che all’altra *puella*, come confini dell’Averno e margini di una sorte incompiuta.

Tracce rituali si possono scorgere nel «sacro vino [di cui] odorano l’orme»¹⁹³, che ai passi di una comitiva che si allontana nella notte unisce quelli degli adepti reduci da un sacrificio. Ma se non bastasse il «sacro vino», soccorrono i «pizzi virginali» e «il terreno [che] s’infiora di riflessi caduti»¹⁹⁴ a confermare la suggestione iconica del rito.

Della struttura modulare di Kore persiste in BaE FIORI connesso a *LAPSUS*: «essa ha accolto della primavera soltanto un vaso di fiori in cui declina e si addensa tutta l’estensione di pace e d’ombra che non osavamo sperare»¹⁹⁵, «tu lo sai che il due di

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ AdS, pp. 24-25.

¹⁸² AdS, p. 25.

¹⁸³ Cfr. S. Ramat, *L’ermetismo*, cit., su cui si veda A. Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell’immaginario*, cit., pp. 88-89.

¹⁸⁴ AdS, p. 25.

¹⁸⁵ Le citazioni si leggono in AdS, p. 26.

¹⁸⁶ AdS, p. 25.

¹⁸⁷ Le due citazioni sono tratte da AdS, p. 26.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Le due citazioni sono in AdS, p. 25.

¹⁹¹ AdS, p. 26.

¹⁹² AdS, p. 25.

¹⁹³ AdS, p. 23.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ BaE, p. 23.

novembre porti i fiori a Renata»¹⁹⁶, «il fascio bianco dei crisantemi ondeggiava tra le tue braccia»; il *LAPSUS* è adombrato in «declina», «si addensa», «ombra», e si appesantisce di riferimenti mortuari nel «due di novembre» e in «crisantemi»; MANI si legge nelle «mani di lei, bianche e cieche, [che] articolandosi apparivano disgiunte dalla sua febbre»¹⁹⁷, nelle «sue mani [...] pesanti e concordi»¹⁹⁸, in «oscuramente le mani si vestono d'oblio»¹⁹⁹.

La donna si specifica in «bambina», «giovinetta» o «fanciulla». Compare il verbo *clou* «rapire», mai nominato in poesia, spostato dal senso proprio del *raptus* a quello metaforico di seduzione e sottrazione di valenze positive: «parole rapite dal sangue»²⁰⁰, «qualcosa le aveva rapito la calma»²⁰¹.

I FIORI che più si avvicinano a Proserpina sono quelli contenuti nel vaso che la fanciulla casuale di *Stasi* «ha accolto della primavera»; ma se Proserpina, ignara della sorte incombente, poteva partecipare lieta al *ludus*, al personaggio luziano, presago di un destino infausto, è concesso ricevere appena un segno della nuova stagione, condensandolo in un simbolo.

L'effetto antitetico tra fiori come annuncio di primavera-simbolo di vita o come omaggio ai defunti e quindi immagine di morte, è ravvisabile nel fascio bianco dei crisantemi che Elena offre a Renata il due di novembre. Il mito classico si avvale in questo caso dell'ulteriore variante cristiana: nella scia di continuità che unisce viventi e trapassati, si rivela l'intercambiabilità tra chi reca i fiori e chi li riceve, nello specifico non più coincidente con la protagonista²⁰² e neppure con la destinataria del gesto (la sorella), ma con una generica umanità accomunata nel dolore: «Già²⁰³ il tuo viso appariva riflesso in un lontano prisma indolore ed essi [i crisantemi] non erano più tuoi e non erano di Renata, ma d'una astratta morte disabitata e deserta»²⁰⁴.

Il *LAPSUS* sottolinea l'«essere nella morte» di Proserpina e della ragazza di *Estasi*, sulle quali s'impone l'ombra: sia l'effetto ottico della «valle sub umbrosa»²⁰⁵ o

¹⁹⁶ BaE, p. 27.

¹⁹⁷ BaE, p. 42.

¹⁹⁸ BaE, p. 45.

¹⁹⁹ BaE, p. 47.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ BaE, p. 73.

²⁰² Alla stessa destinataria (Elena) è dedicata *Consolazione della sorella superstite* (*Appendice, Perse e brade* in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1168): «Dalle lente braccia è fuggita / la dolce volontà d'abbracciar te / che non sei eterna» (vv. 1-3). Qualcosa sfugge ancora dalle braccia, ma a cadere non sono più i fiori bensì la possibilità di un abbraccio.

²⁰³ Vale la pena soffermarsi su «già», equivalente a «ecco» di Parronchi, nesso trasparente che stabilisce uno slittamento temporale e insieme effetto di dissolvenza. Quando si trova in *incipit* di periodo riveste l'accezione di «ormai» e segnala a livello narrativo il divario tra i piani diegetici, in riferimento al personaggio il rimpianto e l'irreversibilità del nuovo stato. Può comparire per esprimere l'incompiutezza e l'irrecuperabilità del tempo non vissuto, come in «tutto il tempo che c'era stato negato *già* dormiva in quella febbre viola e calma» e per incatenare attraverso la categoria del necessario l'eventualità del futuro all'immodificabilità ed esattezza del passato («Tutto quello che potrebbe necessariamente succedere ai nostri atti è in me *già* avvenuto», BaE, p. 24; «il mio fervore circoscritto nel gelo delle cose già esatte e perfette», BaE, p. 54; «Già mi sentivo passato e tuttavia tentavo d'imitare il mio carattere vivo» (*ibid.*); «ma già quel gesto sarebbe riuscito superfluo alla mia perfezione mortale», BaE, p. 55).

²⁰⁴ BaE, p. 28.

²⁰⁵ *Fasti*, IV, v. 427.

quello prodotto dalle fronde che coronano il bosco²⁰⁶, oppure il riflesso metafisico che si addensa nella «volta dai vetri chiusi»²⁰⁷, l'immagine risulta sempre insidiata e sovrastata da una zona buia, che tradisce una realtà parallela.

Riflessi persefonici si colgono in particolare nella giovinetta di *Estasi*. Al di là della condivisione di una morte precoce, il tramite tra le due figure è rappresentato dai termini «simplicitas», «simplex»²⁰⁸ e «puerilis» con cui Ovidio connota Kore, che si rispecchiano nelle cinque occorrenze di «bambina»²⁰⁹ di *Estasi*. Nelle *Metamorfosi* i primi due vocaboli descrivono la semplicità che, pur nel dramma, non impediva alla dea giovinetta di dolersi per una perdita effimera come quella dei fiori o di cedere alla tentazione di assaporare i chicchi del melograno rompendo il digiuno; «puerilis» definisce l'ingenuità («puerilibus [...] annis»²¹⁰) e il fanciullesco zelo («puellari studio»²¹¹) con cui riempiva di fiori cestelli e falde delle vesti.

Luzi riserva «puerile» alla corsa («corsa intima e puerile»²¹²) accennata dalla ragazza per separarsi dall'uomo che al bar «le aveva parlato bruscamente»²¹³ e collega a «bambina» («troppo bambina») una serie di equivoci culminanti nel suicidio. La «simplicitas» perde così la lievità che rivestiva nei versi di Ovidio caricandosi di valenze cognitive e psicologiche fuorvianti: la disparità tra desiderio e felicità, o meglio lo scarto tra differire e precludere scambiato per coincidenza («Era troppo bambina e ancora non aveva imparato a desiderare»²¹⁴; «O forse le era parso inutile desiderare»²¹⁵, «Era stato un equivoco: non aveva potuto intendere che al punto in cui il desiderio era morto, da quel medesimo punto avrebbe potuto rinascere e continuare»²¹⁶); la parziale percezione dei fatti commutata in visione obiettiva («Tuttavia era troppo bambina e non se ne poteva rendere conto, per questo era morta»²¹⁷); la pazienza appiattita verso la rinuncia («Era troppo bambina e ancora non sapeva quanto è dolce l'abitudine a vivere di pazienza»²¹⁸, «ancora non era abituata all'illusione alterna delle fini e dei cominciamenti che la vita simula»²¹⁹); l'agire istintuale ritenuto intervento tempestivo e indilazionabile («Era troppo bambina e qualcosa le aveva rapito la calma»²²⁰, «Non possedeva ancora il senso delle misure»²²¹); l'«acume di un'estasi»²²² confuso con la morte («aveva creduto che fosse la morte perché era troppo bambina»²²³).

²⁰⁶ Cfr. «silva coronat aquas cingens latus omne suisque / frondibus» (*Met.*, V, vv. 388-389).

²⁰⁷ BaE, p. 23.

²⁰⁸ *Met.*, V, vv. 400 e 535.

²⁰⁹ Cfr. BaE, pp. 71, 72 (2 occorrenze), 73, 74.

²¹⁰ *Met.*, V, v. 400.

²¹¹ *Met.*, V, v. 393.

²¹² BaE, p. 74.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ BaE, p. 71.

²¹⁵ BaE, p. 72.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ BaE, p. 72.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ BaE, p. 73.

²²¹ BaE, p. 72.

²²² BaE, p. 73.

²²³ *Ibid.*

I periodi brevi che si alternano nel brano corrispondono ad altrettanti tentativi di approssimazione a una verità che sfugge. Prevale il predicato nominale («era troppo bambina») che ricorre 5 volte in *incipit*, 2 nel corpo della frase o in clausola congiunto a «perché». Il lessico insiste sul senso di eccedenza espresso da «troppo» e da «ancora». Il predicato verbale è coniugato di preferenza alla forma negativa: «non aveva saputo desiderarlo», «non aveva imparato a desiderare», «non sapeva», «non se ne poteva rendere conto», «non aveva imparato a vivere», «non sapeva ancora», «ancora non era abituata», «non aveva potuto intendere», «Non possedeva ancora», «non le era stato possibile», «non era ancora educata a giudicare», «non poteva capire», «non aveva fatto niente»²²⁴. Quando la negazione non è esplicitata dall'avverbio, è contenuta nei verbi privativi o *errandi* («mancava di accorgimento e di perfidia»²²⁵, «ignorava»²²⁶, «si era sbagliata»²²⁷).

Anche la gestualità crea un collegamento tra le due figure: Proserpina avanza con la leggera naturalezza di chi si muove per territori familiari («errabat nudo per sua prata pede»²²⁸); nell'ultimo flash di *Estasi* la ragazza è ritratta mentre spicca la corsa per raggiungere il tram; «Togliendosi l'impermeabile»²²⁹ può essere letto come libera traduzione, adattamento alla maniera moderna, del costruito «tunicis remissis»²³⁰, nei «capelli [...] [che] si erano scompigliati»²³¹ si può rintracciare una lontana eco del «cecidere» dei «collecti flores»²³².

Le parole-chiave del culto eleusino s'incontrano in BaE tutte le volte che si allude all'incessante sorgere della vita dalla morte: «origine e [...] fine»²³³, «estinguersi e ricominciare»²³⁴, «fini e [...] cominciami», «era morto», «rinascere e continuare»²³⁵ sono i termini/spia che si collocano agli estremi della parabola esistenziale e della copia che ne riproduce il rito; ad essi si aggiungono i sincretici sintagmi binari di tono neutro («impassibile continuità»²³⁶), disincantata consapevolezza («illusione alterna»²³⁷), rimando al limite invalicabile («oscuro confine»²³⁸). Spesso il confine, l'ostacolo, accoppiato a «ombra», s'identifica con «muro» (e con i sinonimi «recinti», «vallo»), circoscrivendo l'Oltretomba luziano entro le sfere semantiche della lentezza, del buio e dell'invalicabilità. In un caso compare la metafora «vallo d'ombra e d'inerzia»²³⁹ che riecheggia in negativo «l'estensione di pace e d'ombra che non osavamo sperare».

²²⁴ Le citazioni sono tratte da BaE, pp. 71-73.

²²⁵ BaE, p. 72.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ BaE, p. 73.

²²⁸ *Fasti*, IV, v. 426.

²²⁹ BaE, p. 74.

²³⁰ *Met.*, V, v. 400.

²³¹ BaE, p. 74.

²³² *Met.*, V, v. 400.

²³³ BaE, p. 53.

²³⁴ BaE, p. 63.

²³⁵ Le tre citazioni sono tratte da BaE, p. 72.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ BaE, p. 56.

²³⁹ BaE, p. 26.

Del trinomio di Euridice *PASSUS* è riscontrabile in «Come il tuo passo era incerto»²⁴⁰, «passo faticoso»²⁴¹ allusivi all'impaccio delle bende; «distratto dal suono e dall'uniforme flessione del passo»²⁴², «Accanto a me il suono del suo passo si spandeva perduto»²⁴³ registrati dall'ottica dell'io-novello Orfeo; «come il suo passo si allenta nell'aria neppure le pietre ne attristano il timbro»²⁴⁴, «un passo di donna si ripete»²⁴⁵, «un passo cieco si perdeva sotto le volte»²⁴⁶ che si addicono al viaggio a ritroso di Euridice. *OPHIS* fa appena una comparsa in «un serpe strisciava»²⁴⁷; il *RESPICERE* è adombrato in quattro richiami essenziali, due dei quali resi ancor più improbabili dal periodo ipotetico: «sarebbe stato sufficiente ch'egli l'avesse richiamata indietro»²⁴⁸, dov'è il non *respicere* a perdere l'amata; e «ancora un attimo basterebbe perché essa volga la testa», che conduce la vicenda all'estrema variante dell'autoriflessione, poiché il non voltarsi equivale questa volta a perdere se stessi. Ma anche in «volgendo la testa inorridita»²⁴⁹ si verifica il *respicere* e quindi la perdita; solo che il gesto è ora una tecnica di evitamento per non incontrare il proprio sguardo e per mancare la possibilità di salvarsi. Il paragrafo finale di *Stasi* offre un'ulteriore variante del *respicere* dove il voltarsi diviene atteggiamento condiviso e ripetuto dai partner, che tuttavia non porta a incontrarsi ma a perdersi («In cammino sulle nostre strade divergenti ci saremmo voltati spesso a guardarci e io ti avrei vista confusa nei lenti colori della vita, attardata in una luce divenuta eccessiva per te»²⁵⁰).

L'intercambiabilità della doppia figura di Kore-Demeter rappresenta la chiave di volta da slittamento in verticale a trascorrenza in orizzontale.

Non è un caso allora che il primo trapasso della sembianza dell'amata/amante in altra *imago* converga in quella della madre²⁵¹, con la quale la donna condivide la *pietas* cristiana, la sofferenza per l'allontanamento e l'arresto nel «passo di bambina»²⁵². Ma l'interrogativo che si apre a conclusione della scena: «Dove si è fermato il suo passo di bambina?» rimanda in un *continuum* di esistenze che si

²⁴⁰ BaE, p. 28.

²⁴¹ BaE, p. 82.

²⁴² BaE, p. 33.

²⁴³ BaE, p. 25.

²⁴⁴ BaE, pp. 18-19.

²⁴⁵ BaE, p. 30.

²⁴⁶ BaE, pp. 31-32.

²⁴⁷ BaE, p. 50.

²⁴⁸ BaE, p. 74.

²⁴⁹ BaE, p. 75.

²⁵⁰ BaE, pp. 56-57. Per la lettura di questo passo di BaE come di «una personalissima versione» luziana dell'addio di Euridice cfr. R. Donati, *Introduzione*, cit., p. XV e n. 20.

²⁵¹ Lo scambio di età tra vecchiaia e fanciullezza, alla base dell'identificazione *mater-filia*, si coglie fin da *Le meste comari di Samprugnano (La barca)*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 28). Nel contrasto tra i «diti spolti» (v. 5), indice di declino e di età avanzata delle comari, e le belle mani simbolo di giovinezza delle ragazze, sussiste la stessa possibilità metamorfica delle trascorrenze in orizzontale. Le fanciulle che in *Fragilità (La barca)*, ivi, p. 25) appaiono con le «fronti pensose» (v. 5), già pervase dall'incertezza e dal peso del domani, rappresentano l'interfaccia delle madri che avvertono nel grembo la «dolce volontà» (v. 7) della vita (*L'immensità dell'attimo*, ivi, p. 31).

²⁵² BaE, p. 15.

spezzano²⁵³ all'adolescenza materna, ossia al punto in cui l'avanzare inesperto di lei si è arrestato di fronte alle avversità, all'ostacolo (delusione/suicidio) che ha bloccato il progredire verso la vita della ragazza di *Estasi* e in filigrana al *raptus* che ha segnato la sorte di Proserpina.

BaE offre al completo il paradigma delle trascorrenze. Nella forma della «duplicazione semplice» è testimoniato dalla donna che all'inizio di *Stasi* «rompe senza indugio quest'aria che non bagna», alla quale si sovrappone e confonde nel corso dello stesso capitolo la madre. Con l'«agonia continua delle partenze» si ripete nella seconda sequenza l'interposizione madre/donna²⁵⁴. Sono «i battenti [...] discosti»²⁵⁵, i «binari»²⁵⁶, la «folata improvvisa dei treni»²⁵⁷ ad avvertire che dietro il «viso adombrato»²⁵⁸ della madre si può scorgere un riflesso di quello della «creatura così triste» che ne eredita lo strazio per la separazione (il definitivo «addio cupo»²⁵⁹), ma si distingue per un carico di dolore forse maggiore perché incapace di perdono. Il vento leggero che rialza l'orlo del suo impermeabile segnala che la diade sta tornando all'unità relegando e omologando le figure nell'indifferenziata «regione bianca di rilievi e d'ombre»²⁶⁰.

Allo specchio dalla cornice d'ebano è affidata la connessione fanciulla casuale/giovinetta. La prima non vive di vita propria ma solo riflessa poiché contiene incasellata e quindi inscindibilmente fusa e incardinata la seconda. I segni lessicali dell'inglobamento d'identità, modello matrioska, sono rappresentati dalla ripetizione di «specchio», «vetro», «aria», «camera», «evitare» nei luoghi che contemplan l'endiadi femminile. «Specchio» ha 3 occorrenze nel capitolo due di *Stasi*: «gelo benevolente di questo specchio»²⁶¹, «gelata clemenza [che] sgorga dallo specchio fluente della camera della fanciulla casuale», «frigore insonne di quello specchio»²⁶² quasi per alludere a un futuro ancipite se non ambiguo; 2 occorrenze in *Estasi*: «di fronte allo specchio»²⁶³; «nel fondo dello specchio»²⁶⁴. Nella triplice costruzione di *Stasi* risalta l'ossimoro dei sintagmi²⁶⁵ («gelo benevolente», «gelata

²⁵³ Ma per l'elaborazione di quello che André Green chiama il «complesso della madre morta» in Luzi si veda l'esemplare saggio di A. Noferi, *Una variante della malinconia: il pathēma nella poesia di Luzi*, in Anna Dolfi (a cura di), *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*. Atti di seminario, Trento, maggio 1990, Bulzoni, Roma 1991, pp. 387-409; ora in A. Noferi, *Soggetto e oggetto nel testo poetico: studi sulla relazione oggettuale*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 189-212.

²⁵⁴ La stessa sequenza, letta alla luce di paradigmi diversi, può essere ascritta alla tipologia delle «duplicazioni all'infinito» se a una «donna [che] succede subendo pacatamente la propria stagione» (che è la stessa della piazza, nonché Elena) subentra, per la somiglianza dello strazio effuso nel colore dello sguardo, la madre e a questa la giovinetta richiamata dal «gelo benevolente» dello specchio. La ragazza si sovrappone così alla madre e a Elena, mentre il tu della ripresa finale allude di nuovo alla donna, e insieme a Elena.

²⁵⁵ BaE, p. 15.

²⁵⁶ BaE, p. 19.

²⁵⁷ BaE, pp. 19-20.

²⁵⁸ BaE, p. 15.

²⁵⁹ BaE, p. 20.

²⁶⁰ BaE, p. 15.

²⁶¹ BaE, p. 20.

²⁶² Le due citazioni si leggono in BaE, p. 23.

²⁶³ BaE, p. 74.

²⁶⁴ BaE, p. 75.

²⁶⁵ È possibile ravvisare parallelismo e chiasmo nei tre esempi: nei primi due il parallelismo è stabilito nella successione tra termine negativo («gelo», «gelata») e positivo («benevolente», «clemenza»); il

clemenza», «frigore insonne») corrispondente alla coincidenza dei contrari; in *Estasi* le espressioni che descrivono la posizione della giovinetta rispetto allo specchio («di fronte», «nel fondo») sono invece ricondotte a locuzioni topologiche, in quanto prevale l'istanza cronachistica di ricostruzione della scena²⁶⁶. Il «vetro» è testimoniato per la fanciulla casuale da «volta dai vetri chiusi», «tratto dai vetri al pavimento mormorato»²⁶⁷, «presso ai vetri»²⁶⁸; per la giovinetta dall'espressione «aveva spalancato la finestra»²⁶⁹. «Aria» si legge in «Lentamente l'aria scolora»²⁷⁰ e ne «L'aria entrava ad ondate con un tepore umido e lontano»²⁷¹; la «camera» («camera di questa fanciulla casuale»²⁷²) si generalizza nella «sua stanza»²⁷³; il tentativo di schivare i ricordi o i propri occhi si sposta dalle «immagini più lontanamente evitate»²⁷⁴ allo sguardo che «essa aveva evitato con orgasmo»²⁷⁵.

Un esempio di «duplicazione all'infinito» è offerto dal capitolo V, dove il *transfert* prima di interessare i personaggi è attuato e predisposto dagli oggetti. Il «diadema della Madonna di bronzo»²⁷⁶, nella luce dell'inverno, si muta in «chiera»; «un verde odor trasparente»²⁷⁷ trapassa dai vetri alle maioliche del pavimento; il «verde ombrato»²⁷⁸ dell'alloro si confonde con la balza delle pareti. Gli effetti cromatici favoriscono lo scivolamento dalla sorella seduta al piano all'immagine della donna o giovinetta che ne condivide l'ansia e l'inquietudine; il «cristallo colorato»²⁷⁹ riflette nelle mani di lei «bianche e cieche»²⁸⁰ quelle «semispente»²⁸¹ della fanciulla. La liquidità dello specchio che invade la stanza, insieme ad altri sintagmi collegati al tema del suicidio («vuoto spento»²⁸², «apparenza febbrile»²⁸³), fa emergere il motivo della giovinetta, appena accennato e subito rientrato nel corso naturale dell'informe²⁸⁴.

Il culmine della transitività si raggiunge nel capitolo III in cui si avvicendano le effigi della fanciulla casuale, della giovinetta, di Elena, del tu e di Renata. La complessità strutturale alterna il piano del presente, che vede l'io nella stanza della fanciulla casuale, a quello del passato che evoca la sembianza della giovinetta, *alter-*

chiasmo nell'inversione da sostantivo + attributo a attributo + sostantivo; nell'ultimo caso si nota parallelismo rispetto alla sequenza morfologica («gelo», «gelata», «frigore»), chiasmo in relazione al senso, assorbito in negativo nel passaggio da «benevolente» a «clemenza» a «insonne».

²⁶⁶ Non si dimentichi la chiusa del capitolo precedente: «all'edicola comprai il giornale per vedere cosa era successo» (BaE, p. 70).

²⁶⁷ BaE, p. 23.

²⁶⁸ BaE, p. 24.

²⁶⁹ BaE, p. 74.

²⁷⁰ BaE, p. 23.

²⁷¹ BaE, p. 74.

²⁷² BaE, p. 23.

²⁷³ BaE, p. 74.

²⁷⁴ BaE, p. 23.

²⁷⁵ BaE, p. 75.

²⁷⁶ BaE, pp. 41-42.

²⁷⁷ BaE, p. 42.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Cuma* (AN), v. 8.

²⁸² BaE, p. 40.

²⁸³ BaE, pp. 40-41.

²⁸⁴ Cfr. BaE, p. 51.

ego o versione romanzata di Renata. È su questa che si innesta infatti il livello biografico coi rimandi ad Elena e Renata.

Il «limbo bianco delle [...] braccia»²⁸⁵ e «l'ambascia dei [...] capelli» possono riferirsi tanto alla ragazza del capitolo III di *Stasi* quanto alla donna, ma sono estensibili anche alla protagonista di *Estasi*²⁸⁶. «[L]imbo» sembra sospendere l'accoglienza e il riposo dell'abbraccio verso un protendersi indefinito; «ambascia» riprende l'«addio cupo dei suoi capelli» e lo «smorto delirio», confondendo ancora una volta le due ragazze nella tragica fine. Così il prodigio notturno, ormai lontano dal valore salvifico che poteva rivestire con la cometa, finisce per equivalere alla morte.

Un caso di «duplicazione all'infinito» è contenuto anche in *Una lettera dieci anni dopo*, nella parallela dimensione affettiva tra cugina, donna di *Stasi* e ragazza di *Estasi*. Nell'«incertezza che ti tratteneva e ti sospingeva verso di me»²⁸⁷ della *Lettera* si rinnova la perplessità intuita nello sguardo femminile durante l'ultimo convegno di *Stasi*; nell'«incapacità di desiderare»²⁸⁸ è confermato il «non avere imparato a desiderare»²⁸⁹ della giovinetta, nella «puerilità convinta e incantata»²⁹⁰ l'essere «troppo bambina», nel «puerile» della sua corsa il «*puerilis*» di Proserpina.

Il *vis à vis* tra «tu» e Elena offre un esempio di «duplicazione paradossale», ci dice la stessa identità, ma anche la *mise en abîme* dell'una attraverso l'altra: non esiste «tu» senza Elena, né Elena senza «tu», il pronome perde di spessore e consistenza privo del riferimento costante alla donna, la donna diviene evanescente se non è ancorata ai richiami attualizzanti del «tu». Allo stesso modo avviene per la coppia giovinetta-Renata: la prima, 'casuale' o 'necessaria', acquista *pathos* nel continuo rimando alla seconda e Renata sarebbe solo un *flatus vocis* se dietro (dentro) di lei non s'intravedesse ogni volta la giovinetta, che colma l'ellissi sulla sua oscura vicenda con la propria fine altrettanto dolorosa.

In DM il lessico di Proserpina si presenta al completo, con l'aggiunta di *RAPTUS*. L'accezione di CADUTA conforme al mito è contenuta nei «lillà [che] cadevano stupiti nello smarrimento»²⁹¹, nella similitudine «come una melagrana mi cadeva a terra»²⁹², anche se al posto del simbolo floreale troviamo il frutto, nelle «bacche che [...] cadono»²⁹³ e nelle «foglie che un giorno vedemmo cadere»²⁹⁴, varianti dei fiori. Più lontane, ma ancora collegate a Proserpina, sono le ricorrenze che coinvolgono la donna: «Un singhiozzo cade nel sonno come qualcosa ancora di una caduta»²⁹⁵, «tu

²⁸⁵ BaE, p. 24.

²⁸⁶ È per questo tramite implicito ma ineliminabile e sempre presente che l'«avvento notturno» evita di essere affidato a una comparsa (appunto l'occasionale compagna del poeta), troppo fragile personaggio per sorreggere il peso di un evento in grado di mutare le sorti, slittando invece verso la *dramatis persona* della seconda parte.

²⁸⁷ BaE, pp. 83-84.

²⁸⁸ BaE, p. 81.

²⁸⁹ BaE, p. 71.

²⁹⁰ BaE, p. 85.

²⁹¹ DM, p. 6.

²⁹² DM, p. 50.

²⁹³ DM, p. 54.

²⁹⁴ DM, p. 57.

²⁹⁵ DM, p. 14.

cadi gemendo in un controvento buio che ti dissecca»²⁹⁶ dove è celato il trascinamento verso l'Averno, «un'immagine di donna [...] caduta lì in un capogiro celeste»²⁹⁷ che inverte la traiettoria terra-abisso in cielo-terra, «Qualche volta, già caduta, improvvisamente si risollevava»²⁹⁸ che sembra concedere un margine di salvezza. La tendenza a registrare la fenomenologia degli eventi sotto l'accezione di caduta porta ad annotare come naturale anche ciò che non cade; è per questo che il segmento frastico nel «vuoto nulla cadeva»²⁹⁹ può essere letto come contrattare di «qualcosa è caduto dalle mani» di *Sonno* e *variatio* del singhiozzo che «cade nel sonno». Esiste quindi un *continuum* semantico che collega «sonno» a «caduta» per il tramite implicito di «morte»; ma anche il pronome indefinito («qualcosa», «nulla») risulta intercambiabile con gli altri due termini (consentendo di iscriverlo entro la categoria FIORI) con aumento della *suspense* per il riferimento funebre sottinteso.

I FIORI sono sempre connotati in negativo: per caduta («i lillà cadevano stupiti nello smarrimento»³⁰⁰), per spregio o parossismo («quei lillà che il piede convulso pestava»), per ritardo («Le rose tardavano al loro rosa»³⁰¹, «fiori d'ottobre»), per languore («vedi le rose riverse, appassiscono sotto l'alito sempre più caldo della stagione»³⁰²), per illusorietà («muti fiorami»³⁰³).

Della donna risaltano le MANI: «mani consolatrici o esaltanti»³⁰⁴, «colpevoli»³⁰⁵, «bianche»³⁰⁶, «impigliate»³⁰⁷ o il volto equiparato al dolore («talora un volto, un dolore emergeva»³⁰⁸), assorbito dalla tristezza («il viso triste di una donna»³⁰⁹), distanziato dal gelo («il tuo viso lucente e gelido»³¹⁰), assimilato a una verità latitante («mi s'era rivelato il tuo viso come una verità assente»³¹¹); oppure spiccano le chiome che costituiscono insieme un labile spunto di sostegno e un indizio di distacco («Le tue chiome in un appiglio silenzioso propagavano il senso di una fine»³¹²).

L'aspetto di *MONSTRUM*, spesso in coppia con sangue, è esplicito nel «tuo collo percorso da quel filo viola, quasi una ruga di sangue»³¹³, nell'«ombra [da cui] non colava che un rigo minuscolo di sangue sotto la sua pelle delicata»³¹⁴, nel «viso

²⁹⁶ DM, p. 40

²⁹⁷ DM, p. 41.

²⁹⁸ DM, p. 6.

²⁹⁹ DM, p. 18.

³⁰⁰ DM, p. 6.

³⁰¹ DM, p. 22.

³⁰² DM, p. 27.

³⁰³ DM, p. 40.

³⁰⁴ DM, p. 9.

³⁰⁵ DM, p. 15.

³⁰⁶ DM, p. 22.

³⁰⁷ DM, p. 52.

³⁰⁸ DM, p. 5.

³⁰⁹ DM, p. 17.

³¹⁰ DM, p. 39.

³¹¹ DM, p. 50.

³¹² DM, p. 5.

³¹³ DM, p. 10.

³¹⁴ DM, p. 18.

asperso di sangue»³¹⁵, nell'«immagine grondante più fitta di sangue»³¹⁶, nelle mani «grondanti di sangue»³¹⁷, nei «capelli insanguinati, sulle tempie, da questa fuga immaginaria di sangue»³¹⁸ ed è espressamente richiamato in «Mostrami i tuoi mostri»³¹⁹ e in «ogni creduta mutilazione abbellisce, Silvana, il nostro volto»³²⁰. Qui oggetto dell'incitazione sono i mostri dell'inconscio, di per sé non meno temibili degli orridi aspetti di Proserpina, ma quasi neutralizzati dall'io nella totale accettazione della donna. Per la stessa accettazione integrale la ferita non deturpa, ma è segno dell'attraversamento e superamento di una perdita, esperienza dolorosa da accogliere comunque.

Il *LAPSUS* si riflette in «prigioniera, sostieni come un dono nuziale il tempo che ti distingue» dove «prigioniera» adombra l'attrazione degli Inferi che vincola o sottrae la libertà, mentre nel «tempo che ti distingue» è allusa l'intermittenza del tempo di Persefone suddiviso tra mesi trascorsi sulla terra presso la madre e mesi vissuti sotto terra presso lo sposo. La stessa alternanza si ripete appesantita da un velo di lutto in «abbrunata» e da un richiamo al fuoco in «mani fuliginose»³²¹; «ora io posso dormire il tuo sguardo penetrante, perfetto, o notturna»³²² contiene ancora il rimando allo spazio della notte, dell'inverno e delle tenebre riservato a Kore, regina dell'Averno.

Il *RAPTUS* è riflesso nell'«immagine [che] ha un gesto come se stesse per essere rapita» e nella «mano d'un rapinatore»³²³, unico luogo in cui è rintracciabile l'immagine di Plutone riportata dal lessico a figura contemporanea.

Riconducono a Euridice: *PASSUS* («passi senza grazia»³²⁴, «passo falso»³²⁵, «su una slogatura, cammina cammina, Miriam»³²⁶, «quei lillà che il piede convulso pestava», «Il tuo piede, nel giorno più perfetto della tua vita, batté in un cumulo d'aspidi dorate»³²⁷); *OPHIS*: («cumulo d'aspidi dorate»³²⁸, «le aspidi che avevi sgrovigliato», «un'aspide viva»³²⁹, «il serpente del fiume»³³⁰) e *LAPSUS* («figura di zolfo»³³¹, «a mezze palpebre»³³², «le tue palpebre [...] si sono aperte improvvisamente»³³³, «il tuo sonno biondo»³³⁴).

³¹⁵ DM, p. 41.

³¹⁶ DM, p. 41.

³¹⁷ DM, p. 33.

³¹⁸ DM, p. 34.

³¹⁹ DM, p. 36.

³²⁰ DM, p. 5. Di diverso avviso Donati che riferisce a Euridice le mutilazioni «dovute al suo progressivo eclissarsi» (cfr. R. Donati, *Note per un commento ai testi*, cit., p. 71, n. 52), mentre secondo la lettura qui proposta sono da ricondurre all'aspetto tetro che Proserpina assume nella dimora delle ombre.

³²¹ DM, p. 47.

³²² DM, p. 33.

³²³ DM, p. 41.

³²⁴ DM, p. 6.

³²⁵ DM, p. 36.

³²⁶ DM, p. 26.

³²⁷ DM, p. 35.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Le due citazioni sono tratte da DM, p. 36.

³³⁰ DM, p. 54.

³³¹ DM, p. 3.

³³² Cfr. «il peso delle tue palpebre chiuse» (BaE, p. 3).

³³³ DM, p. 32.

Miriam è esempio di introiezione del personaggio mitico, al punto che le tessere che contengono «passi» possono essere lette in successione come riproduzioni della scena classica; in questo caso tra Miriam e Euridice si verifica una «duplicazione semplice», in verticale. In «quei lillà che il piede convulso pestava» si rinnova la fuga disperata della ninfa inseguita da Astreo; «il tuo piede, nel giorno più perfetto della tua vita, batté in un cumulo d'aspidi dorate» traduce liberamente «occidit in talum serpentis dente recepto»³³⁵; il «passo falso» segnala l'imbattersi nel pericolo, mentre l'esortazione «su una slogatura, cammina cammina, Miriam» suona come moderna versione della ferita fatale; i «passi senza grazia» richiamano «et incessit passu de vulnere tardo»³³⁶.

La tipologia relazionale personaggio includente-personaggio incluso si rintraccia in DM sotto la forma della «duplicazione semplice». C'è sempre l'io a vigilare sullo scorrimento d'identità che perde il carattere involontario a vantaggio di coincidenze ricercate: «Io capii il tuo pianto, Silvana, e lo ridico a questa fanciulla che non può udirmi»³³⁷; «Quella notte confitta sul tuo singhiozzo che riodo, debbo ripeterla a Miriam?»³³⁸; «Con le pupille dilatate, pensai a un tratto a Silvana, ch'ella riandasse assumendo nella sua attenzione quello che tentavamo di far vivere, Miriam. E non l'ho abbandonata, se resto con te»³³⁹.

Quando la prima persona non compare sotto forma di pronomi è individuabile nel possessivo: «Diana, la tua luce si consuma sui miei capelli facendomi vecchio delle tue risa d'innamorata»³⁴⁰; «Ed ecco, Miriam [...] vegliata dagli occhi di Silvana, dagli occhi del mio sangue sul culmine del suo disastro»³⁴¹. Il filtro razionale porta alla contrapposizione coordinata tra le due donne: «Silvana è partita impenetrabile. Tu murata nel tuo delirio presso una finestra di zaffiro»³⁴²; l' analogia spontanea suggerisce invece collage surreali come in «su quel viso s'aprono gli occhi di Silvana»³⁴³, «La tua fronte è la mia se divaria dallo sgomento»³⁴⁴. In un solo caso è Diana, invocata per propiziarsi l'amore della fanciulla scomparsa nel giardino, a istituire un nesso transeunte che sfuma la luce sui capelli del poeta. Qui si verifica una duplice variante rispetto alla *lex* enunciata: nonostante l'appello alla dea, la trascorrenza avviene in orizzontale e si stabilisce tra Diana e il personaggio che dice io, infrangendo il canone della transitività in verticale e al femminile.

In Miriam continua a vivere Silvana al punto da neutralizzarne l'assenza grazie a quanto di lei trapassa nell'altra. Anche il legame con l'io narrante non è estinto se si prolunga in quello ricostituito con Miriam. A Silvana spetta poi la funzione di nume

³³⁴ DM, p. 3.

³³⁵ *Met.* X, v. 10

³³⁶ *Met.*, X, v. 49.

³³⁷ DM, p. 13.

³³⁸ DM, p. 14.

³³⁹ DM, p. 23.

³⁴⁰ DM, p. 30.

³⁴¹ DM, p. 42.

³⁴² DM, p. 39.

³⁴³ DM, p. 40.

³⁴⁴ DM, p. 13. In quest'ultimo esempio l'attribuzione di «mia» è incerta: può riferirsi a Silvana se *Di Silvana a Miriam* si legge come finzione epistolare; può alludere all'autore se lo stesso titolo s'interpreta alla stregua di passare 'di fiore in fiore'.

benefico che segue da lontano e guida la nuova relazione: «Riaccompagno, ora che scrivo, la tua mano perduta alla mia storia»³⁴⁵.

Un aspetto di 'desiderio triangolare' si scorge nell'imperativo «Amala, ama colei che tu crei portandola via al tempo»³⁴⁶ e nell'auspicio «Piangerai sulla sua spalla di tenebre e di cenere; lo bacerai per me sulle sue labbra di brace e di nardo»³⁴⁷. «Cenere», «brace» e «nardo» contengono però tracce rituali, rinnovate in «piange una giovane qui la sera che ella credette un sacrificio, un fumo si leva amaro dalle pine bruciate»³⁴⁸: il sacrificio è richiamato direttamente, il fumo testimonia l'offerta consumata.

In SB fugaci riferimenti al *LAPSUS* si trovano in «sposa nera», «sposa scottata» (ma è presente per contrasto «bianca sposa»³⁴⁹); in «Era una festa precoce, vi s'annidava la morte»³⁵⁰ che configura l'antinomia festa-lutto tipica di Gatto; negli «occhi chiusi a comporre eternamente l'ombra del volto»³⁵¹ dove si può intravedere l'analogia con gli occhi di Euridice velati dalla morte. Qualche spunto di *MONSTRUM* balugina qua e là, se si sofferma l'attenzione su «dura»³⁵², «risentita»³⁵³, «occhiuta di nero»³⁵⁴, ma sono qualificazioni richieste dalla *coincidentia oppositorum*; la stessa immagine può apparire infatti «stucchevole e gessosa», «decorata del suo cuore»³⁵⁵.

L'identità femminile si costituisce come *panta rei* ontologico³⁵⁶ nel racconto eponimo che apre SB: «Rimani una bambina acerba nella tua forte esistenza, commossa delle figure che imprimi [...] rimani subito colta dalle figure che sfiori»³⁵⁷. È la ripetizione di «rimani» a indicare la persistenza iconica del ricordo, la conservazione dell'identità entro la mutevolezza del divenire. Le figure intraviste («che sfiori») o suggellate nella memoria («che imprimi») aprono la via al 'plurima' e all'attraversamento parallelo'. Si prefigura così un'osmosi tra sposa bambina e sagome muliebri, delle quali la prima conserva un'eco, un'impronta; ma anche tra sposa bambina e ogni donna «esistita contro la porta aperta d'una chiesa»³⁵⁸ sussiste la stessa compenetrazione di destino e possibilità d'interscambio, per il semplice motivo che tutte condividono uno stato d'innocenza e povertà perduto.

La prima immagine («Rimane nella memoria, la sposa bambina, dura e nutrita d'un vestito rosso nella sera d'estate»)³⁵⁹, introdotta con tono quasi impersonale, fa

³⁴⁵ DM, p. 8.

³⁴⁶ DM, p. 42.

³⁴⁷ DM, p. 40.

³⁴⁸ DM, p. 16.

³⁴⁹ SB, p. 168.

³⁵⁰ SB, p. 11.

³⁵¹ SB, p. 13.

³⁵² SB, p. 11.

³⁵³ SB, p. 12.

³⁵⁴ SB, p. 13.

³⁵⁵ SB, p. 15.

³⁵⁶ È evidente il riflesso dell'«identità *mater-soror-uxor-filia* tetriade riassunta nel vocabolo BAMBINA e che va incorporata nel termine MADRE della detta costellazione» (O. Macrí, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, cit., p. 382).

³⁵⁷ SB, p. 14.

³⁵⁸ SB, p. 15.

³⁵⁹ SB, p. 11.

propendere per una referenza oggettiva: una sposa fermata in un flash sulla soglia di una chiesa, nel tramonto di una sera d'estate o «all'alba lasciata dai morti»³⁶⁰, «Sposa amata da tutti e da me solo, anonima e puro nome»³⁶¹. Appena sette righe dopo il verbo, slittando dalla terza alla prima persona («le parlai»), pone il personaggio che dice io a diretto contatto con la silhouette intravista per caso, che diviene così interlocutrice e confidente («e del bambino perduto perché le parlai come dell'unico mio amore?»³⁶²). Il riferimento autobiografico («bambino perduto») trasforma il personaggio femminile da sembianza occasionale a compagna reale. S'instaura quindi il cordone di scorrimento tra sposa, compagna, Giulia, madre, nonna, figlia e insieme il *medium* che da «duplicazione all'infinito» conduce a «duplicazione paradossale». In ogni figura infatti è celato un riferimento autobiografico per cui, se si seziona il *continuum* in segmenti binari, si ottengono altrettante «duplicazioni paradossali».

Il legame con la compagna (Giulia) è mutuato dalle espressioni «un affrontarci fu amore», «Vedevamo l'amore sino ad esserne abbagliati»³⁶³, «dormi amore andrai lontana con la notte»³⁶⁴ non distanti da «L'amore sarà allora il risveglio improvviso e unanime dell'innocenza che abbiamo perduta»³⁶⁵ di *Lettera a Giulia*. Anche il motivo della povertà ripetuto nei due racconti fa scattare il tandem identificativo: «Ci siamo lasciati poveri e comuni in tutti i luoghi della terra»³⁶⁶, «un desiderio incredibile di povertà»³⁶⁷, «Tu dici "bisogna restar soli, poveri"»³⁶⁸ di modo che innocenza e povertà rivestono un'accezione positiva, strettamente connessa a giovinezza e amore.

A fornire ulteriori concordanze c'è poi, riferita alla compagna, la serie iconica «sonno»-«letto»-«fresco» comune a *Sposa bambina* e a *Pensieri d'autunno*; gli «occhi chiusi», «L'alba le avrebbe donato l'ultimo freddo», «Svelata nel bianco del letto»³⁶⁹ sono condensati in «Forse nel sonno ho sentito il fresco stormire a poco a poco intorno al letto»³⁷⁰.

Per l'identificazione sposa bambina-madre valgono le coincidenze esterne, le ricorrenze lessicali e di atmosfera tra la prosa d'apertura e *Ritratti di mia madre*. Lo spunto-pretesto del collegamento è rappresentato da ritratto («Poi l'abbaglio ti colse nella nuvola d'un ritratto», «stupita al suo primo ritratto di sposa»³⁷¹); la sorpresa implicita in «colse», dichiarata in «stupita», favorisce l'identità. Lo sfondo campestre fa da cornice tanto all'immagine della sposa bambina «odorosa d'anice e di casa di campagna»³⁷², quanto a quella materna che si staglia sulla «campagna [...]

³⁶⁰ SB, p. 15.

³⁶¹ SB, p. 12.

³⁶² SB, p. 11.

³⁶³ Le due citazioni si leggono in SB, p. 12.

³⁶⁴ SB, p. 13.

³⁶⁵ SB, p. 301.

³⁶⁶ SB, p. 14.

³⁶⁷ SB, p. 301.

³⁶⁸ SB, p. 302.

³⁶⁹ Le tre citazioni sono in SB, p. 13.

³⁷⁰ SB, p. 289.

³⁷¹ Le due citazioni sono tratte da SB, p. 23.

³⁷² SB, p. 15.

sbiadita nel ritratto»³⁷³. «[R]osea e bionda»³⁷⁴ si affaccia nella *Sposa bambina*, aspirante a un «camice roseo e tenero»³⁷⁵ in *Ritratti*, e se nella prima apparizione avanza «Come una fanciulla»³⁷⁶, nella seconda è «ancora adolescente»³⁷⁷. Una fragilità solo apparente traspare nel sentirsi «mancare nel tepore del giorno appena nato»³⁷⁸ e nell'analogo «apparire sfinita nella sua grazia»³⁷⁹.

Se la similitudine si estende *à rebours* s'incrocia l'immagine della nonna, mentre, se si protrae in avanti, è la figlia a venirci incontro. Sia per l'una che per l'altra contano le parole simbolo volte a trasmettere un fragile e insolito concetto di felicità, insidiato da perdita e collegato a povertà: «promessa verde di felicità»³⁸⁰, «Sarà bello essere poveri e indifesi con lei sulla terra», «Anche la mia bambina v'entrerà povera, comune, un giorno»³⁸¹. Per l'ava paterna gli stessi significanti si leggono in *Epigrafe alla nonna*: «Ora dorme coi poveri, del tempo / ricorda solo gioventù, la scala / d'aria del Faro»³⁸². Ma il sonno, alluso in «dorme», è quello della morte; la felicità è cristallizzata nella pace dello stato immutabile; solo la vicinanza ai poveri è un richiamo a quella povertà che risveglia l'amore e il ricordo della giovinezza.

³⁷³ SB, p. 25.

³⁷⁴ SB, p. 15.

³⁷⁵ SB, p. 24.

³⁷⁶ SB, p. 15.

³⁷⁷ SB, p. 23.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ Le due citazioni sono tratte da SB, p. 24.

³⁸⁰ SB, p. 273.

³⁸¹ SB, p. 274.

³⁸² A. Gatto, *Epigrafe alla nonna*, vv. 8-10 (*Arie e ricordi*) in *Id.*, *Tutte le poesie cit.*, p. 91.

Capitolo 7

La caducità

1. Il vocabolario della caducità: testimonianze e variazioni semantiche del termine

Su tutto poi si stende, corrosivo e logorante, il senso del caduco.

L'implicito monito al *memento mori* è colto di preferenza in maniera obliqua, sfumato nelle cose, nei chiaroscuri, nei transiti di età e stagioni. È iscritto in un filo d'erba, nell'inclinazione di un volo che tradisce un eccessivo abbandono, in un angolo di paese che ha cambiato volto, nell'impallidire della luce, nel passare dei mesi e degli anni, nell'amore che finisce, nell'allontanamento e nella morte. Quando è presente richiama subito a sé particolari segni linguistici; se è sottinteso, li fa scivolare verso lo stato negativo o li precipita direttamente nell'area del funereo.

S'incontra nel titolo *Caducità* che dà il nome a una lirica di GS, nel «caduco fremere di steli»¹ di *Eclisse*, nella «caducità bianca di chiome»² di AN, nell'«aria caduca e ormai sparsa»³ e negli «odori, timidi e nascenti che sembrano già caduchi di te, di me, del nostro respiro»⁴ di SB. Anche se il lemma, nei testi esaminati, non compare apertamente che 5 volte e per incrociarlo occorre setacciare congiuntamente prosa e poesia, investe col suo potere magnetico significanti e significati, ritagliando all'interno della *langue* un glossario di *parole* marcate o soffuse da labilità e sfinimento. Nella scelta dei verbi orienta verso quelli con prefisso «de», che recano l'impronta di un moto da luogo in direzione calante («decade», «declina»), o descrivono una modalità esistenziale di rinuncia e indietreggiamento («desiste»); indirizza verso i predicati di perdita e scomparsa («dilegua», «disperde»), oppure affida lo stesso valore a *verba occidendi* («dibattersi», «estenuare», «consumare», «impolverarsi», «incrinare», «lacerare», «logorare», «morire», «perdersi», «rarefarsi», «scolorare», «sfuggire», «sfumare»,

¹ *Eclisse* (GS), v. 9

² *Annunciazione* (AN), v. 15.

³ SB, p. 216.

⁴ SB, p. 286.

«spengersi», «tramontare»). La tipologia della frase è attratta di conseguenza dalla forma negativa che rende incomplete e vane le azioni e le trasforma in conati irrealizzati; inclina verso il dubbio attraverso il «se» e il «forse»; si avvale del periodo ipotetico insidiando i piani della realtà con le sfasature della possibilità e dell'irrealtà.

I sostantivi ripetono lo slittamento in caduta dei predicati: «abbandono», «caducità», «clivi», «declino», «declivio», «delirio», «disgrazia», «dispendio», «eclisse», «febbre», «fine», «indugio», «infiltrazione», «inquietudine», «lamento», «malattia», «morte», «ostia», «pazzia», «piaga», «reliquie», «rischio», «romitorio», «sconforto», «sgomento», «silenzio», «solitudine», «stragi», «tramonto», «transito», «vittima», «vuoto»; gli attributi disegnano un universo incrinato da oscuramento, deterioramento e fugacità: «caduco», «consunte», «contrite», «corrotte», «deciduo», «deserto», «effimero», «fioche», «ghermiti», «immalinconiti», «inferma», «insidiosa», «labile», «lamentosa», «lento», «precipite», «sbandati», «spenti», «stanco», «stinto», «svanito», «sviati», «transitorio», «tremante»; gli avverbi s'intonano a cadenze smorzate, di fatica, mestizia, vanità: «debolmente», «gravemente», «inutilmente», «lentamente», «stancamente», «tacitamente», «tristemente».

Sul versante del significato l'assenza prevale sulla presenza, l'attesa sull'incontro, la morte sulla vita; il consumarsi del giorno è preferito alla luce sfolgorante del meriggio, segni di decadenza s'intuiscono già nel pieno delle stagioni, la fine è intuita in avvertimenti segreti. È riconosciuta così al caduco la capacità di ri-semanticizzare e ri-simbolizzare l'universo, di trarre cioè dai segni tradizionali immagini e valenze nuove, rinnovate.

In ogni autore la categoria assume un'inclinazione particolare: in Parronchi è caducità astronomica, di fenomeni, stagioni, alternanza luce/ombra; in Luzi riveste connotazioni esistenziali, infiltrandosi pervasiva nei più disparati aspetti del reale; in Bigongiari tende verso lo stato alterato della febbre a indicare la precarietà del normale equilibrio; in Gatto è soprattutto morte che attiva il ricordo come antidoto. La disseminazione nella quotidianità di indizi funebri comporta la coesistenza tra viventi e trapassati e fa sì che il discrimine sia aggirato risvegliando sulla pagina le figure scomparse.

2. La fugacità astronomica nei *Giorni sensibili*

GS sciorina al completo la tavolozza delle sfumature che può assumere il caduco; ne celebra anzi la pervasività, a partire dall'omaggio di *Caducità*.

Alla base dell'elaborazione del concetto si trovano in Parronchi l'alternanza del giorno e della notte, il susseguirsi delle stagioni, il parziale oscuramento della luna, la precarietà della luce. L'accezione astronomica, predominante e distintiva in GS, è affiancata da *nuances* esistenziali-ontologiche, affettivo-sentimentali, musicali, cosmiche.

La sfera ontologico-esistenziale (il «disappunto d'essere»⁵) racchiude il senso di estenuazione che si propaga su esseri e enti e ha come significanti di riferimento «tarlo»⁶, «reti»⁷, «dibattersi»⁸, «trattenere»⁹, «sbiadite»¹⁰, «labili»¹¹; le sfasature dei sentimenti sono legate a parole di fuga, allontanamento, distanza che rendono irraggiungibile l'altro; il limite della durata che insidia un accordo e, in senso lato, lo spazio del *divertissement* è consegnato a avverbi di tempo («quando»¹²) e a predicati coniugati al futuro («sarà vuota»¹³) o al passato («appassirono»¹⁴), per discriminare ulteriormente il presente dalle altre dimensioni del *cronos* che lo minacciano; la valenza cosmica è raggiunta ogni volta che si allude all'inclinazione estenuante degli eventi.

Quando si distribuisce lungo il versante astronomico, la circoscrizione lessicale della caducità interseca quei processi che nel vocabolario scientifico prendono il nome di movimento di rotazione, rivoluzione, eclissi e crepuscolo e che nel linguaggio poetico possono essere indicati rispettivamente come «smorte luci / che non sono più il giorno»¹⁵, «vani tormenti»¹⁶, «inesplicate»¹⁷ e «lussureggianti stagioni»¹⁸, «margine / dell'ombre [che] orna la falce inanimata»¹⁹, «muta ora dei pascoli»²⁰.

In GS è quasi sempre un fenomeno ottico a ispirare la poesia: si trova l'eclisse nella lirica omonima («appena il margine / dell'ombre orna la falce inanimata», «scivola spento quel fianco di luna»²¹); il declino e il passaggio di testimone tra mesi e stagioni in *Eclisse*²² («i vani / tormenti dell'estate»); *Caducità* («ora che in cuore naviga l'autunno»²³); *Acanto* («lamento d'estive acque corrotte»²⁴); *Bosco sacro* («notte alta di maggio», «cimmerie nevi»²⁵); *Concerto* («le promesse di un anno / a

⁵ AdS, p. 13.

⁶ Il lemma compare in AdS, p. 8 e in *Caducità*, v. 1.

⁷ AdS, pp. 28 e 32.

⁸ AdS, p. 28: «L'esser così vicini alle reti nelle quali si dibatteva il tramonto».

⁹ S'incontra il significante in AdS, p. 13 («L'erbe, troppo labili ancora, da non *trattenere* ai crinali la luce»); in *Acanto*, v. 8 («ai limiti che l'albe *trattenevano*»); in *Bosco sacro*, vv. 4-5 («[la luna] *trattenuta* egualmente nel pallore / dove i pini dimorano»); in *Reliquie del giorno*, vv. 20-21 («*trattenendo* i cauti / passi alla notte immemore del sonno»).

¹⁰ Torna inalterato il sintagma «erbe sbiadite» in AdS, p. 12 e in *Transito*, v. 3.

¹¹ AdS, p. 13 («L'erbe, troppo labili ancora»).

¹² *Concerto* (GS), v. 22.

¹³ *Concerto* (GS), v. 23.

¹⁴ *Pietre e musica* (GS), v. 9.

¹⁵ *Caducità* (GS), vv. 14-15.

¹⁶ *Eclisse* (GS), vv. 6-7.

¹⁷ AdS, p. 30.

¹⁸ AdS, p. 20.

¹⁹ *Eclisse* (GS), vv. 3-4.

²⁰ *Transito* (GS), v. 2.

²¹ *Eclisse* (GS), v. 18.

²² Fini rilievi fonosimbolici sul «perdersi della luce» in *Eclisse*, sulla «difettosa trasparenza dell'atmosfera che porta a vedere poco, a sfocare sulle *l*, sulle *f*, sulle *v*» si trovano in A. Dolfi, *La città, la notte. L'immagine ombrata» e le forme della luce*, cit., p. 19.

²³ *Caducità*, v. 18.

²⁴ *Acanto*, v. 12.

²⁵ *Bosco sacro* (GS), vv. 6 e 10-11.

cui ritorna estate nel lamento / che annebbia i mirti»²⁶); *Balcone fiorentino* («s'incammina l'inverno», «È primavera»²⁷). Il conflitto luce-ombra, racchiuso esemplarmente nel crepuscolo, è elaborato *ut pictura* in *Eclisse* («Vedi imbrunire», «aria illividita», «fioca ora», «antico / seme dell'ombra»²⁸); *Distanza* («recinti dove fuma il giorno», «pallida sera», «ombra»²⁹); *Alla casa, mentre dormiva* («Nella penombra pesano le bacche», «un raggio le calpesta», «sull'argento»³⁰); *Reliquie del giorno* («raggi ghermiti», «un'ombra», «Mai quest'ora dilegua sui profondi / clivi dell'abbandono»³¹); *Ragazza pensile* («se dove l'ombra della sera inchina»³²); *All'amica* («nella pupilla che la luce incrina»³³); *Balcone fiorentino* («vediamo scolorare / i veli d'una sera alta e tremante», «disperdere nell'ombra»³⁴). L'antitesi giorno e notte si alterna in *Eclisse* («un pavido biancore / brucerà l'oriente», «notturni falò brillano», «notte dense di selvatici / gridi», «Dove tace / la notte accesa»³⁵); *Caducità* («alle soglie d'albore», «mattutini fiati», «smorte luci / che non sono più il giorno»³⁶); *Acanto* («Splende il mattino, al cui trepido lume», «limiti che l'albe trattenevano», «porte orientali», «grida / di una festa notturna»³⁷); *Veglia in Arcetri* («verdi / iridi che consumano la sera», «notte turbata»³⁸); *Bosco sacro* («notte alta di maggio»³⁹); *Transito* («Il giorno sfuma», «confini / d'ombra», «e nella sera intorno», «le notti andate»⁴⁰); *Distanza* («chiarore», «forbice d'oro», «aurora», «raggi dei vetri persi nel tramonto», «a un passo di notte nei sentieri», «come a notte sulle sfere / d'etra la morta compagnia risuona»⁴¹); *Concerto* («E se bianca / polvere e là sul colle d'Oliveto», «e nell'alba vermiglia», «le tede, già rutile d'aurora», «Vince l'incanto più puro la notte», «dopo mezzanotte», «sui lecci gravi d'aliti notturni»⁴²); *Alla casa, mentre dormiva* («in questa folta tenebra la notte»⁴³); *A un'adolescente* («e che ansia notturna», «ai veli tesi intorno alle tue notti»⁴⁴); *Reliquie del giorno* («sopra i raggi ghermiti dove un'ombra», «dai bruni / spazi del cielo chiaro», «la notturna / ansietà dei giardini», «i cauti / passi alla notte»⁴⁵); *Pietre e musica* («Significati che la notte rende», «sporgendoti sul buio», «i veleni della notte»⁴⁶); *Ragazza pensile* («limpido topazio», «rose notturne»⁴⁷); *All'amica*

²⁶ *Concerto* (GS), vv. 28-30.

²⁷ *Balcone fiorentino* (GS), vv. 14 e 17.

²⁸ *Eclisse* (GS), vv. 1, 5, 27 e 28.

²⁹ *Distanza* (GS), vv. 9, 10, e 23.

³⁰ *Alla casa, mentre dormiva* (GS), vv. 10, 11 e 16.

³¹ *Reliquie del giorno* (GS), vv. 2 e 17-18.

³² *Ragazza pensile* (GS), v. 2.

³³ *All'amica* (GS), v. 9.

³⁴ *Balcone fiorentino* (GS), vv. 2-3 e 11.

³⁵ *Eclisse* (GS), rispettivamente vv. 33-34, 6, 8-9, 29-30.

³⁶ *Caducità* (GS), vv. 6, 12, 14-15.

³⁷ *Acanto* (GS), vv. 1, 8, 9, 15-16.

³⁸ *Veglia in Arcetri* (GS), vv. 7-8 e 10.

³⁹ *Bosco sacro* (GS), v. 6.

⁴⁰ *Transito* (GS), vv. 20, 23-24 e 11.

⁴¹ *Distanza* (GS), rispettivamente vv. 1, 29, 30, 34, 14 e 18-19.

⁴² *Concerto* (GS), rispettivamente vv. 30-32, 37, 49, 1, 22 e 32.

⁴³ *Alla casa, mentre dormiva* (GS), v. 15.

⁴⁴ *A un'adolescente* (GS), vv. 5 e 12.

⁴⁵ *Reliquie del giorno* (GS), rispettivamente vv. 2, 12-13, 7-8 e 20-21.

⁴⁶ *Pietre e musica* (GS), vv. 6, 11 e 12.

(«Quando la notte spengerà le rose»⁴⁸); *Balcone fiorentino* («nuche presaghe già di notte»⁴⁹).

Se la caducità rincorre la fuga del tempo, s'imbatte nell'irraggiungibilità dell'adolescenza («benché tu mi sia fuggita / anzitempo», «Ma né lontano da me né vicino»⁵⁰), nella mutevolezza dei sentimenti («Presto, presto ai begli occhi puerili / graveranno altri sogni»⁵¹, «ora già segui / per vie d'orme terrene il tuo celeste»⁵²), nella precarietà e vanità dell'amore («Polvere che le tue mani circonda»⁵³), nella transitorietà dell'incontro («dove dianzi le brune giovani allontanantisi / sorridevano»⁵⁴) e nella labilità della memoria («curva una donna smemora alla fonte / le notti andate», «se amante la ricordi e dal lontano / esilio e sé la chiami»⁵⁵).

La rovina universale coinvolge inevitabilmente tutte le cose: se ne può intravedere una traccia perfino nel tarlo che, come controfigura dell'assiolo, rode e corrode il paesaggio. In queste ultime accezioni si può parlare di caducità esistenziale, affettiva, cosmica.

Anche la sezione di estrazione musicale (*Concerto*) non è esente dall'influsso del caduco, se si pone l'accento sullo svanire di una melodia o di una danza («rotte lire preludiano», «I valzer che appassirono»⁵⁶) o sulla brevità di un concerto e di una festa notturna che porta a proiettarsi con la mente a «quando / l'orchestra sarà vuota»⁵⁷.

Non sfugge dalla carrellata lirica l'intersezione ricorrente in più testi tra moti degli astri e fenomeni di luce/ombra, per cui lo stesso titolo compare sotto rubriche astronomiche diverse o in *notes* intestate alle varianti dell'effimero. In particolare *Caducità* incrocia l'ambito astronomico nel susseguirsi di giorno/notte e stagioni, il versante cosmico nel «tarlo che da oriente / logora la campagna»⁵⁸, la sfera esistenziale in «e il tuo destino / si chiude, amica, nelle stanze / alle soglie d'albore»⁵⁹, il piano sentimentale in «quel viso in cui si accendono le lacrime»⁶⁰, il livello ontologico nei versi «Vi sono uomini lievi come i grumi / di latte nelle reti»⁶¹.

Andando a ricercare le sfaccettature astronomiche del caduco in AdS, s'incontra il movimento della terra intorno al proprio asse in «ogni dissidio [che] trovava, nella lenta rotazione, il suo disincanto geometrico»⁶² e nell'«asse invisibile attorno a cui

⁴⁷ *Ragazza pensile* (GS), vv. 9 e 14.

⁴⁸ *All'amica* (GS), v. 1.

⁴⁹ *Balcone fiorentino* (GS), v. 6.

⁵⁰ *A un'adolescente* (GS), vv. 2-3 e 13.

⁵¹ *A un'adolescente* (GS), vv. 9-10.

⁵² *Distanza* (GS), vv. 7-8.

⁵³ *Pietre e musica* (GS), v. 5.

⁵⁴ *Veglia in Arcetri* (GS), vv. 2-4.

⁵⁵ *Transito* (GS), vv. 10-11 e 31-32.

⁵⁶ *Pietre e musica* (GS), vv. 2 e 9.

⁵⁷ *Veglia in Arcetri* (GS), vv. 22-23.

⁵⁸ *Caducità* (GS), vv. 1-2.

⁵⁹ *Caducità* (GS), vv. 4-6.

⁶⁰ *Caducità* (GS), v. 17.

⁶¹ *Caducità* (GS), vv. 9-10.

⁶² AdS, pp. 28-29.

doveva volgersi originariamente la terra»⁶³, che nel presente risulta spostato e bloccato nell'immobilità dalla statua della Fortuna. Non sfuggono al magnetico influsso della dea bendata gli altri pianeti che «invertirono intorno a lei il loro decorso silenzioso»⁶⁴.

Nella prosa il posto dell'eclisse è occupato dalla cometa, che spande il suo pulviscolo dorato sulla notte, subito volatizzato e disperso entro l'opacità del mondo. Con l'intransitività della luce, la cometa si ricollega al versante cosmico, allungando il suo «dominio sulle cose tornate ugualmente fioche e lamentose nel sogno»⁶⁵; un riflesso si può captare «nell'occhio fosco d'un vecchio principe libertino»⁶⁶, impermeabile a lasciar trasparire sentimenti o emozioni.

Il trascorrere delle stagioni è fermato nel «manto nero» e nei «tronchi immobili» dei pini sui quali si agita, «nell'attesa d'un ventolino serotino la speranza dei frutti», nell'«accartocciarsi fioco, sulla quercia, delle foglie che hanno resistito all'inverno»⁶⁷, nell'improvviso appassire delle rose, nella «valle ammantata di verde [che] stende un riparo dalle prime schermaglie dei venti»⁶⁸. Attraverso le ombre che scendono lungo i suoi fianchi, la cupola del duomo rende particolarmente sensibile la malinconia dell'estate già presaga di autunno e proiettata verso l'«incertezza di un tempo a venire»⁶⁹. È una stagione in cammino («naviga»⁷⁰, «ritorna»⁷¹, «s'incammina»⁷²), afflitta («lamento», «corrotta»), con equinozi e solstizi alle porte, combattuta tra opporsi o accogliere i preannunci del tempo che segue.

Tutto è reso vacillante e incerto da fondali che trasmettono il senso dell'occlusione e della scomparsa: in un contesto vagamente estivo «le stradette socchiusse versano fiati d'orrore»⁷³, «in certe vie [...] la pietra si torceva con la stessa amarezza del ferro»⁷⁴, «l'ultimo getto dai comignoli»⁷⁵ è ottuso dalle nubi, le coste scompaiono insieme alla barca che si allontana svelando un «tragico nero d'antenne»⁷⁶; accordandosi alle «venute d'autunno» «il vento smarrisce [...] i confini»⁷⁷, carezza le spalliere dei timi in primavera, fa oscillare i rami nel «gelo acre» dell'inverno.

Anche gli interni recano l'impronta delle stagioni: nelle «stanze gli echi si rarefanno»⁷⁸ sulla scia dell'inverno che scorre in un «azzurro scheletrico»⁷⁹, i muri

⁶³ AdS, p. 29.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ AdS, p. 33.

⁶⁷ AdS, p. 30.

⁶⁸ AdS, p. 15.

⁶⁹ Cfr. AdS, p. 12.

⁷⁰ *Caducità* (GS), v. 18.

⁷¹ *Concerto* (GS), v. 29.

⁷² *Balcone fiorentino* (GS), v. 14.

⁷³ AdS, p. 11.

⁷⁴ AdS, p. 16.

⁷⁵ AdS, p. 11.

⁷⁶ AdS, p. 13.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ AdS, p. 7.

⁷⁹ *Ibid.*

sono «traforati e deserti»⁸⁰ quasi trapassati e spogliati dalle tempeste, le colonne rifulgono dorate ai giochi di luce autunnali⁸¹.

AdS elegge il crepuscolo a intervallo di tempo deputato a identificare «quanto sulla terra va ad imbrunire». Fin dalle «minime oscillazioni dei tralci nella prima sera» l'ombra fascia il lessico della prosa svolgendosi di volta in volta nelle «ombre evocate [che] reclamano di fronte al buio che s'avvicina»⁸², nelle «carni porose [che] richiamano l'ombra»⁸³, nel «colore [che] esita tra quello scomparso del sole e gli altri della notte», nelle «ombre vaganti delle nuvole»⁸⁴, nelle case che sporgono dall'ombra lasciando intravedere «qualche ramo fiorito»⁸⁵, nella penombra dei portici, nel «colore infinito che precede il più deciso avventurarsi dell'ombra», nelle «ombre amiche di un fiume», nella «strenua volontà» dei balconi di «prevalere sull'ombra»⁸⁶.

Di conseguenza anche la luce, eccettuato il «trepido lume» con cui splende nel mattino di *Acanto*, deve fare i conti con il negativo che l'incalza e l'estingue: è infatti descritta di preferenza sul punto di abbandonare la terra: «tardi riflessi», «ultimi raggi»⁸⁷, «erbe troppo labili ancora, da non trattenere ai crinali la luce»⁸⁸, siepi o rame che tentano di «propaga[re] lungamente il giorno sino all'oriente»⁸⁹, acacie fiorite e lumi cittadini volti ad accogliere «piano tutto il chiarore»⁹⁰, «bagliore lontano»⁹¹, «barlume»⁹², «lento e accecato barbaglio»⁹³.

Così i giorni, entro i quali non è più possibile distinguere quelli «pieni di luce»⁹⁴ da i *dies* che ne sono privi, si sono uniformati nell'«accorre[re] mesti al declino»⁹⁵, «contratti nell'ansia di scoprire le luci»⁹⁶, contesi tra cedere all'oscurità del buio o protendersi verso il baluginare dell'alba. Il volto ambivalente che li segna nell'empatia tra uomo e natura reca tracce del dubbio che la fondazione della vera conoscenza sia raggiungibile attraverso il superamento della caducità (la pausa notturna) e il recupero della luminosità del mattino, proprio come «la prima mite caldura, il miele delle inesplicite stagioni»⁹⁷, per affermarsi, deve liberarsi dal freddo e dalle lugubri scorie della spenta stagione invernale.

L'ombra invade lo sguardo avvicinandosi sempre più alla fine e allude a un mistero (il contrasto vita/morte, passato/futuro, chiaro/scuro) che si tramanda

⁸⁰ AdS, p. 10.

⁸¹ Cfr. AdS, p. 18. Per una più ampia trattazione del tempo cfr. capitolo 3 *Stagioni, mesi, giorni*, paragrafo 1. *Le stagioni*.

⁸² AdS, p. 8.

⁸³ AdS, p. 9.

⁸⁴ AdS, p. 10.

⁸⁵ AdS, p. 12.

⁸⁶ AdS, p. 39.

⁸⁷ Le due citazioni sono tratte da AdS, p. 12.

⁸⁸ AdS, p. 13.

⁸⁹ AdS, p. 10.

⁹⁰ AdS, p. 17.

⁹¹ AdS, p. 18.

⁹² AdS, p. 21.

⁹³ AdS, p. 28.

⁹⁴ AdS, pp. 29-30.

⁹⁵ AdS, p. 7.

⁹⁶ AdS, p. 30.

⁹⁷ *Ibid.*

insoluto da una generazione all'altra: «L'ombra di quel che portavo non ha lasciato traccia, è stata assorbita nel segreto di quel che dopo di me resterà da svelare»⁹⁸.

Preceduto dalla preposizione *passee partout* «alla», il *thanatos* s'infiltra infine nello «stacco lieve che da noi creature alla morte alitava sereno»⁹⁹ che appiattisce il confine essere-non essere e fa degli uomini creature destinate alla scomparsa.

3. La vanità esistenziale in *Biografia a Ebe*

In BaE la caducità si profila fin dall'*incipit* come morte, «una astratta morte disabilitata e deserta»¹⁰⁰; neppure il «sorriso» che l'accompagna verso la *conscientia oppositorum* («perché ciascuno non sortì il suo sorriso insieme alla sua morte»¹⁰¹) vale a camuffarla¹⁰². Nelle undici occorrenze del termine (di cui 8 concentrate in *Stasi*, 2 in *Estasi*, 1 in *Una lettera dieci anni dopo*) più che antagonista è co-protagonista della vita, dalla quale mutua attributi e caratteristiche invertendo le parti: «tutto avrebbe potuto apparire inutilmente confidato dalla morte»¹⁰³, «Altro conviene credere non fossero che un consenso alla morte»¹⁰⁴, «Lentamente ero attratto e assorbito dal vigore composto della morte»¹⁰⁵, «Prigioniera tu della vita, io dell'inattività e della morte»¹⁰⁶. «[C]onfidato», «consenso», «attratto», «assorbito» farebbero propendere infatti per l'istinto vitale come referente, descrivono invece l'effetto-calamita, il *lapsus* esercitato dal *thanatos*. Qualche tentativo di resistenza o d'incredulità si affaccia tra le righe, ma sorretto da fievole e fugace convinzione: un «ostacolo opposto *debolmente* alla morte»¹⁰⁷, non riuscire a «*supporre* come la morte potrebbe assumere su di noi quel volto che intimamente le abbiamo disposto»¹⁰⁸ non bastano ad arginare la forza che trascina verso la fine.

Sgomberata così la scena da prospettive di impedimento, il sème del caduco trova via libera per invadere spazi naturali e umani. Anche quando non è direttamente evocato, agisce sottilmente a livello paradigmatico conducendo a selezionare termini affini o contigui («agonia»¹⁰⁹, «abbandono»¹¹⁰, «febbre»¹¹¹, «delirio», «ambascia»¹¹², «limbo»¹¹³, «piaga»¹¹⁴, «vuoto»¹¹⁵), a livello sintagmatico

⁹⁸ AdS, pp. 21-22.

⁹⁹ AdS, p. 23.

¹⁰⁰ BaE, p. 28.

¹⁰¹ BaE, p. 11.

¹⁰² Si ritrova nell'*incipit* di BaE il «binomio tipicamente luziano di 'dolore' e 'sorriso', di 'dolore' e 'amore', di 'pena' e dolcezza» evidenziato da Zagarrío per *La barca* (in G. Zagarrío, *Luzi*, cit., p. 23).

¹⁰³ BaE, p. 20.

¹⁰⁴ BaE, p. 27.

¹⁰⁵ BaE, p. 54.

¹⁰⁶ BaE, pp. 54-55.

¹⁰⁷ BaE, p. 49.

¹⁰⁸ BaE, p. 27.

¹⁰⁹ BaE, p. 20.

¹¹⁰ BaE, p. 30, 40, 43 e 53.

¹¹¹ BaE, pp. 16, 31, 32, 42 e 90 (2 occorrenze).

¹¹² BaE, p. 24.

¹¹³ BaE, pp. 24, 45 e 80.

¹¹⁴ BaE, p. 12.

¹¹⁵ BaE, pp. 17, 40, 43 e 53.

combinandoli in espressioni dove sostantivo e attributo convergono verso la stessa valenza oscura («buia deriva»¹¹⁶, «ora [...] ordinata e prefissa in eterno»¹¹⁷) o dove la relativa («tempo che ci opprime»¹¹⁸), la preposizione privativa («discorso senza sollievo»¹¹⁹, «senza ardore e senza remotezza»¹²⁰) e la specificazione («lentezza di morire»¹²¹, «avallo di inquietudine e di dissoluzione»¹²²) concorrono allo stesso esito avverso e spossante. Più spesso è l'aggettivo a curvare il senso in direzione del polo negativo: «incontri dispersi»¹²³, «tempo [...] negato»¹²⁴, «estremo momento»¹²⁵, «soluzione mortale»¹²⁶, «oscuro mare»¹²⁷, «oscuro limitare»¹²⁸, «oscura necessità»¹²⁹, «oscura sintassi»¹³⁰, «arcana mobilità»¹³¹, «lontano passaggio»¹³², «fianco distratto»¹³³, «parole trattenute»¹³⁴, «aria muta»¹³⁵, «confuso tesoro»¹³⁶.

All'assenza di vita corrisponde la qualificazione «triste», da declinare indifferentemente per la donna («una creatura così triste»¹³⁷, «tua triste musica»¹³⁸, «dove il tuo corpo simula [...] un fuoco sedato percepisco un triste divario»¹³⁹) e per i risvolti astratti e concreti in cui si manifesta il reale («Pure nulla potrebbe immaginarsi di più triste che l'estemporalità dei nostri atti»¹⁴⁰, «sugli asfalti più tristi»¹⁴¹). La stessa 'mancanza' si riflette nei termini dove il prefisso esprime insufficienza: «inattività», «insoddisfatto», «insolenza», «insicuro/a», «insonne», «insensibile»; si distinguono per la valenza positiva, pur nella medesima formazione lessicale, «insperato» e «inseparabili».

Il dato cromatico che sembra intonarsi maggiormente all'esistenza precaria di *Stasi* è il bianco, evocativo di «una metafisica atmosfera di mistero e morte»¹⁴², ma latore anche di potenziali aperture positive. Se nel qualificare i caratteri femminili il

¹¹⁶ BaE, p. 31.

¹¹⁷ BaE, p. 25.

¹¹⁸ BaE, p. 11.

¹¹⁹ BaE, p. 27.

¹²⁰ BaE, p. 13.

¹²¹ BaE, p. 12.

¹²² BaE, p. 27.

¹²³ BaE, p. 15.

¹²⁴ BaE, p. 16.

¹²⁵ BaE, p. 12.

¹²⁶ BaE, p. 27.

¹²⁷ BaE, p. 14.

¹²⁸ BaE, p. 37.

¹²⁹ BaE, p. 52.

¹³⁰ BaE, p. 53.

¹³¹ BaE, p. 24.

¹³² BaE, p. 14.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ BaE, p. 15.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ BaE, p. 35.

¹³⁷ BaE, p. 20.

¹³⁸ BaE, p. 29.

¹³⁹ BaE, p. 49.

¹⁴⁰ BaE, p. 26.

¹⁴¹ BaE, p. 31.

¹⁴² G. Manghetti, *Sul primo Luzi*, cit., p. 134.

colore primario sospende sfumature e gradazioni vitali, come simbolo di purezza può connettere agli stessi elementi appigli salvifici, a patto che siano colti e non disattesi dall'io narrante. «Il bianco delle sue mani [che] spazia inconsciamente sul mondo»¹⁴³ descrive sì un'atmosfera evanescente, ma contribuisce pure a stemperare le tinte meste della piovosa sera autunnale e quelle cupe della *'noche obscura'*; la «bianca imminenza»¹⁴⁴, se non si traduce ancora in reale presenza, è comunque auspicio di vicinanza rischiarante; il «limbo bianco delle sue braccia»¹⁴⁵ sospende il gesto in una zona incerta tra bene e male, ma addita nella stretta un'ancora di salvezza. Nel ripetersi dell'aggettivo per caratterizzare la cortigiana («l'etera più bianca»¹⁴⁶), l'ambiguità investe la figura muliebre, insieme illusoria e tangibile, virginale e corrotta.

Corrispondono propriamente alla metafisica di mistero e di morte la «regione bianca di rilievi e d'ombre»¹⁴⁷, i volti che traspaiono «nell'aura bianca»¹⁴⁸ come da un aldilà acromatico, l'«inerzia bianca e pesante»¹⁴⁹ che circostringe entro uno spazio incolore e opprimente l'accento ad un saluto. Il senso di disfacimento è legato al bianco dei crisantemi che ondeggiavano tra le braccia di Elena nel giorno dei morti e al «bianco sfacelo» delle voci che si perdono come «i colori sfuggiti al tramonto»¹⁵⁰.

Quando non è il bianco, subentra il grigio a sottolineare la stessa visione esistenziale velata da malinconia e tedio: il cielo è grigio¹⁵¹, l'evidenza sfuma nel pallore¹⁵², l'alba si annuncia sui colli con un «grigiore saturo»¹⁵³.

In *Stasi* il verbo-chiave «declinare» (5 occorrenze più il sostantivo «declino»¹⁵⁴) predica il logoramento degli elementi e delle parvenze che si profilano su spenti fondali di spazio e tempo: le nuvole e gli astri «declinano»¹⁵⁵, sono colti cioè nel momento in cui dileguano o tramontano; i papaveri «declinano» tristemente sull'erba del prato¹⁵⁶, ossia cedono alla legge di natura; l'estensione di pace e d'ombra «declina» nel vaso di fiori adeguandosi all'inevitabile consunzione¹⁵⁷; il passero «declina» con esatto abbandono e quindi tradisce desolazione nel volo¹⁵⁸. C'è poi un senso di estenuazione che invade le categorie e i principi che regolano la rappresentazione del mondo: il tempo «opprime», i punti fermi e le credenze vacillano («declino delle proprie conclusioni»¹⁵⁹), le partenze assumono lo sfinimento dell'«agonia continua», l'energia si consuma come l'eco del mare che si

¹⁴³ BaE, p. 11.

¹⁴⁴ BaE, p. 34.

¹⁴⁵ BaE, p. 24.

¹⁴⁶ BaE, p. 45.

¹⁴⁷ BaE, p. 15.

¹⁴⁸ BaE, p. 19.

¹⁴⁹ BaE, p. 17.

¹⁵⁰ BaE, p. 30.

¹⁵¹ Cfr. BaE, p. 19.

¹⁵² Cfr. BaE, p. 29.

¹⁵³ BaE, p. 35.

¹⁵⁴ BaE, p. 24.

¹⁵⁵ Cfr. BaE, pp. 21 e 44.

¹⁵⁶ Cfr. BaE, p. 26.

¹⁵⁷ Cfr. BaE, p. 23.

¹⁵⁸ Cfr. BaE, p. 30.

¹⁵⁹ BaE, p. 24.

ritira dalle conchiglie¹⁶⁰; il delirio è attutito da tonalità esangui («smorto delirio»), l'attenzione risulta deprivata d'interesse («smorta attenzione»¹⁶¹); gli incontri sono insidiati e contesi dall'addio.

Il paesaggio, intriso da contorni di dissoluzione, ripete il *leitmotiv* caduco nei dati olfattivi, oscillanti tra putrefazione e ristagno («bianco *sfacelo*»¹⁶², «odore palustre», «cunicoli *marciti*»¹⁶³, «*tanfo* spazioso e *terragno*», «*fogne*»¹⁶⁴); nella luce che si propaga sbiadita («un riquadro di luce *caliginosa* e informe»¹⁶⁵, «ovo di luce *smorta*»¹⁶⁶, «velo pesante e cinereo»¹⁶⁷, «vetri *grevi*»¹⁶⁸) o che è già prossima a estinguersi («Ai piedi dei meli la luce si era consumata»¹⁶⁹). La desolazione rende «sonnolenta» la siepe¹⁷⁰, «fioca» la pietra¹⁷¹, «affranta dall'autunno»¹⁷², «fredda e insicura»¹⁷³ la sera. Le strade si restringono a cunicoli labirinti vicoli quasi senza via d'uscita e, se un passo risuona, non può che essere «cieco», come lo scalpito che riecheggia è indice del rischio di perdersi nei meandri della città e della vita.

In *Estasi* la caducità è ancora alla base degli elementi paesaggistici: tornano lente le nuvole di *Stasi*, traspaiono appena gli alberi avvolti dalla nebbia, i riflessi del cielo vanno a spengersi sull'asfalto bagnato; ma qua e là sprazzi di rosso e vibrazioni violette, proiettate dalle insegne, immettono note di colore; brilla infine l'arcobaleno da una dimensione astrale.

Il paesaggio si anima e acquista tonalità calde nella *Lettera*: «Era un pomeriggio assoluto»¹⁷⁴, «Un brusio vago e pur presente errava nel sole»¹⁷⁵, «La luce di quel pomeriggio diveniva eccessiva»¹⁷⁶. Tra il fogliame filtra il rosso del tramonto, richiamato subito dopo dal pigmento dei pomodori; le pietre trattengono finché non muore il giorno «l'unico colore ancor vivo»¹⁷⁷ e intanto le finestre si illuminano. Il verde è evocato dalle querce, dai castagni, dagli orti «raccolti nell'umido e nell'ombra della valle»¹⁷⁸ e dalla pergola. Un ventaglio di colori si apre all'interno della camera della cugina «fasciata di stoffe coi bamberottoli multicolori ricamati e rilevati sul panno e qua e là dei cuscini fiammanti di figurine olandesi, alcune ricamate, altre dipinte»¹⁷⁹.

¹⁶⁰ BaE, p. 68.

¹⁶¹ BaE, p. 30.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Le due citazioni si trovano in BaE, p. 31.

¹⁶⁴ BaE, p. 21.

¹⁶⁵ BaE, p. 45.

¹⁶⁶ BaE, p. 22.

¹⁶⁷ BaE, p. 55.

¹⁶⁸ BaE, p. 16.

¹⁶⁹ BaE, p. 50.

¹⁷⁰ Cfr. BaE, p. 32.

¹⁷¹ Cfr. BaE, p. 14.

¹⁷² BaE, p. 13.

¹⁷³ BaE, p. 23.

¹⁷⁴ BaE, p. 86.

¹⁷⁵ BaE, p. 92.

¹⁷⁶ BaE, p. 93.

¹⁷⁷ BaE, p. 81.

¹⁷⁸ BaE, p. 87.

¹⁷⁹ BaE, p. 84. Dalla camera della giovinetta di *Estasi* non affiorano colori, ma solo arredi nominati in funzione della scena: i «chiari tendaggi», lo specchio nel cui fondo continuavano a perdersi i suoi occhi,

Ricompare il bianco a qualificare la donna, ma l'alone metafisico si è dissolto per aderire a intenti realistici: «Eri bianca e pesante»¹⁸⁰. E se si vuole riscontrare il grigio sullo sfondo di Samprugnano, cornice di *Una lettera dieci anni dopo*, è alla poesia che occorre rivolgersi, ma non ad AN dove volteggia appena «una piuma grigia»¹⁸¹, bensì alle case grigie di *Parca-villaggio* nelle quali il tempo scorre «impassibile» attraverso il «mesto rituale della vita»¹⁸²; alla grigia vecchia dimora di *A mia madre dalla sua casa*¹⁸³; alla «povertà dei monti» di *Nella casa di N. compagna d'infanzia*¹⁸⁴ che si tinge di grigio oltre l'erba; alla strada «grigia e torta» da cui «la pastorella augura buona via»¹⁸⁵ in *Versi dal monte*.

Come le finestre fioche di *Stasi* s'illuminano nell'ultima sezione, così i dati olfattivi sembrano depurarsi dalle scorie allusive di disfacimento: l'«odor di frittore» che si diffonde nell'aria insieme alla «squilla delle caserme»¹⁸⁶ è indizio di un cambiamento di stile che rende le immagini più naturali e conformi al reale svincolandole dal *sensus mortis*. Anche il grammofono, che da un angolo della camera trasmette il «tempo di mazurka»¹⁸⁷, vivacizza e precisa la generica musica che, nel capitolo IV, si spegneva nello studio di Ugo al «bagliore giallastro» dei candelabri¹⁸⁸.

Il mutamento di prospettiva da *Stasi* a *Una Lettera* emerge in particolare dal confronto tra le sequenze che descrivono l'incontro¹⁸⁹:

io vedo dinanzi a me una piazza acciottolata e una donna che rompe senza indugio quest'aria che non bagna. La sua andatura alterna con grazia i movimenti delle sue membra nel tempo che ci opprime, ma essa cerca la sua eternità senza un allarme e tutto intorno a lei semplicemente matura. Il bianco delle sue mani spazia inconsciamente sul mondo¹⁹⁰.

Così ti vidi quella volta. Il sole non era più d'un albore indeciso e tu sboccasti nella piazza, irruente ma chiusa nella perplessità dello sguardo. La tua ombra ti seguiva rapidamente e oscurava passando le chiare pozzanghere, qualche poco di vento era nei tuoi capelli dove traboccano dalla stretta del pettine. Eri straordinariamente limpida e viva, io quasi mi sentii offeso: poi un intenerimento remoto cominciò a nascere in me ed occuparmi. Allora avrei voluto inseguirti e chiamarti, ma già quel gesto sarebbe riuscito superfluo alla mia perfezione mortale. Ti guardavo

la poltrona sulla quale giaceva riversa quando fu rinvenuta, lo stipo di acero custode dei ricordi del passato, quasi una pellicola in bianco e nero.

¹⁸⁰ BaE, p. 81.

¹⁸¹ (*Se musica è la donna amata*) (AN), v. 12.

¹⁸² M. Luzi, *Parca-villaggio*, vv. 3 e 7 (*Dal fondo delle campagne*), in Id., *L'opera poetica* cit., p. 9.

¹⁸³ M. Luzi, *A mia madre dalla sua casa*, v. 1, (*Primizie del deserto*), in Id., *L'opera poetica* cit., p. p. 242.

¹⁸⁴ M. Luzi, *Nella casa di N. compagna d'infanzia*, vv. 14 e 13 (*Primizie del deserto*), in Id., *L'opera poetica* cit., p. 198.

¹⁸⁵ M. Luzi, *Versi dal monte*, vv. 1, 2, 9-10 (*Primizie del deserto*), in Id., *L'opera poetica* cit., p. 199.

¹⁸⁶ Cfr. BaE, p. 81.

¹⁸⁷ Cfr. BaE, p. 88.

¹⁸⁸ Cfr. BaE, p. 32.

¹⁸⁹ Ma per un'analisi dell'incontro in BaE sia consentito il rimando a F. Nencioni, *La contemplazione dell'amore e della morte nelle prose narrative di Mario Luzi*, cit. (in particolare paragrafo 5. *Le tre storie d'amore in Biografia*), pp. 115-121.

¹⁹⁰ BaE, p. 11.

allontanarti finché l'ultimo lembo della veste scomparve dietro il porticato dell'angolo¹⁹¹.

Era tardi e nelle vie semideserte solo l'aria e le pietre vivevano cangiando nell'unico colore ancor vivo. Già la squilla delle caserme richiamava i soldati dall'uscita domenicale e dove le finestre erano illuminate la cena era pronta emanando quell'odor di frittura. Eri bianca e pesante, ma essenzialmente immutata perché subito ti ebbi riconosciuta. Stanca sul marciapiede di quella strada senza negozi, coi portinai seduti all'ingresso dei casamenti borghesi, non mi riuscì dapprima attribuirti una vita tua che ti avesse allontanata e ricondotta verso di me. Credetti di ritrovarti al punto in cui ti avevo lasciata, assorta cioè nella tua accidia e nella tua incapacità di desiderare. [...] Così ti lasciai andare e mentre continuavi col tuo passo faticoso mi fu possibile vederti sola e destinata¹⁹².

Ero appena disceso dall'autobus e tu che eri nella strada ombreggiata dalle prime case del paese mi venisti incontro per salutarmi. Il tuo procedere verso di me mi riuscì incredibilmente lungo e tale dovette sembrare anche a te se eri tanto confusa e quasi affannata a svincolarti dal tuo peso e dal tuo ritardo. Non era impazienza; era l'incertezza che ti tratteneva e ti sospingeva verso di me. Finalmente arrivasti, il fattorino aveva già scaricato dall'imperiale della vettura le mie valige nella polvere della strada. Ci abbracciammo impacciati e subito avvertimmo che la nostra immaginazione durante la lontananza aveva lavorato a lungo in corrispondenza. Io entrai in casa e ti salutai: – ci vedremo più tardi – gridai dalla porta mentre ti allontanavi verso la farmacia¹⁹³.

Le scene di *Stasi*, rappresentate dalla parte dell'io narrante, sono introdotte e filtrate attraverso il senso della vista, direttamente espresso dai verbi che aprono il periodo («Vedo», «vidi») e richiamato dai termini *percipiendi* («sguardo», «ombra», «oscurava», «chiare», «limpida», «guardavo», «scomparve»); ma la visione è insidiata e mescolata a segni caduchi che non fanno presagire un *happy ending* («rompe», «non bagna», «opprime», «bianco», «albore indeciso», «chiusa», «perplexità», «oscurava», «vento», «superfluo», «perfezione mortale», «allontanarti», «ultimo lembo», «scomparve»).

La figura femminile è descritta nel suo incedere, colto la prima volta nell'andare verso, la seconda nell'allontanarsi. La sua andatura, nell'impeto e nella veemenza che acquista nel passaggio tra i due *item*, rivela l'impazienza di chi cerca risposte e nella titubanza («perplexità») dello sguardo tradisce il dubbio che i riscontri non possano giungere da colui che sta aspettando, e forse nemmeno dalla vita, che lascia che tutto «semplicemente matur[i]». La *quête*, che si configurava all'inizio come «ricerca di eternità senza un allarme», si è trasformata al termine in un'«irruente [...] perplexità», un riflesso della quale si prolunga nel «rapidamente» con cui l'ombra segue la sagoma muliebre nel suo avanzare, accordandosi allo slancio. Ma l'ombra che oscura le «chiare pozzanghere» dice che il margine di assenza, l'impenetrabile incomunicabilità dell'essere, ha invaso la sfera dialogica spegnendo ogni barlume di chiarezza e impedendo la possibilità di un'intesa.

¹⁹¹ BaE, p. 55.

¹⁹² BaE, pp. 80-81.

¹⁹³ BaE, pp. 83-84.

Il senso della vista ispira ugualmente l'*incipit* di *Una lettera dieci anni dopo*: «Non fosse perché ti ho riveduta»¹⁹⁴ ed è alla base del lessico che connota l'incontro di dieci anni dopo («quando ti incontrai dopo dieci anni»¹⁹⁵): «cangiando», «colore ancor vivo», «illuminato», «bianca», «immutata», «riconosciuta», «vederti». In questo caso la donna è osservata con occhio disincantato («bianca», «pesante», «stanca», «passo faticoso»), entro una cornice che ha preso le distanze dall'idillio («odor di frittura», «marciapiede», «portinai», «casamenti borghesi»).

Nel secondo brano di *Una lettera* è di nuovo in primo piano il venire incontro della donna, ma il filtro non è più rappresentato dall'occhio che guarda, bensì dai riflessi psicologici che fanno sembrare il suo avanzare «incredibilmente lungo», tanto all'io che ne è la meta, quanto a colei che lo attua, insieme «trattenuta» e «sospinta». «Finalmente arrivasti»: il traguardo, omesso e fallito in *Stasi*, questa volta è raggiunto, reso ancor più realistico dai particolari entro cui s'inserisce: il fattorino, la vettura, l'imperiale, le valigie, la polvere della strada. Anche l'allontanarsi della cugina ha una destinazione concreta, la farmacia, distante dal «confuso mare avvenire» che riassume le vie-vite parallele degli amanti di *Stasi*. La caducità si cela allora nei significanti dell'incertezza, dello smarrimento e dell'impaccio: «confusa», «affannata», «incertezza che ti tratteneva e ti sospingeva verso di me», «Ci abbracciammo impacciati».

In questo scenario appare inevitabile che gli incontri tendano a combaciare con il punto del commiato. Sono storie cristallizzate nell'addio, bloccate dalla consapevolezza della fine, che si annuncia da lontano e invade e corrode a poco a poco il legame impedendo uno sviluppo. Assistiamo ad attese, a passeggiate a due avvolte da zone d'ombra e silenzio, a pause di rottura o a dialoghi di congedo, che descrivono non una parabola ma una linea che avanza inesorabile verso la medesima direzione: il distacco finale. In ogni *liaison* la categoria dell'effimero incrina la sfera della comunicazione: incomunicabilità e incomprendimento si trovano in *Stasi* tanto all'origine («Non avresti potuto intendere da dove provenivo né dove andavo»¹⁹⁶) che alla fine del rapporto («Tu di là, io di qua da un confuso mare avvenire»¹⁹⁷); s'insinuano in *Estasi* nel dialogo tra i due innamorati facendolo avanzare battuta dopo battuta verso l'addio; bloccano nella *Lettera* ogni tentativo d'intesa o spiegazione. Le definizioni parlano di un sentimento stremato, «un'antica concordia di affetti»¹⁹⁸, di un dissidio tra vita e sentimento, di un'«elementare vicenda costituita prima di un generico incanto e in seguito di un semplice desiderio e di un'ottusa resistenza»¹⁹⁹.

Si tratta sempre di un amore attratto entro l'orbita della caducità e pertanto frustrato: estenuato in *Stasi*, non colto in *Estasi*, deluso in *Una lettera dieci anni dopo*, per cui anche nel tempo dell'attuazione spicca il difetto, la carenza. Perfino l'addio è un «atto mancato», doppiamente raggiunto dal caduco perché segna una separazione ed è «interdetto dalla [...] facoltà d'immaginare»²⁰⁰.

¹⁹⁴ BaE, p. 79.

¹⁹⁵ BaE, p. 80.

¹⁹⁶ BaE, p. 58.

¹⁹⁷ BaE, p. 47.

¹⁹⁸ BaE, p. 56.

¹⁹⁹ BaE, p. 82.

²⁰⁰ BaE, p. 57.

Ma silenzio, laconicità, solitudine, precipitano a stato negativo di vita, quello appunto che Luzi chiama *stasi*, o immettono direttamente nell'area di morte (*Estasi*). È qui infatti che la caducità viene smascherata nell'accezione funerea: «Una giovinetta si era uccisa davanti allo specchio»²⁰¹. La trama lessicale esplicita il sostantivo due volte, tentando ancora di mitigarlo sotto forma di abbaglio/sbaglio («aveva creduto che la morte arrivasse»²⁰²) o di equivoco («era [...] l'acume di un'estasi ed essa aveva creduto che fosse la morte»²⁰³); poi lo spettro semantico si dispiega a contrasto tra stati alterati che contengono tracce di un moto accelerato («fretta», «corsa», «urto», «tensione», «agitato pazzamente», «febbre», «delirio», «tremiti assiderati», «orgasmo», «inorridita»²⁰⁴) e vincoli di reclusione e blocco («arresto»²⁰⁵, «arrestata», «incatenava»²⁰⁶) o di schiacciante pesantezza, corrispondenti all'immobilità («rocce enormi»²⁰⁷).

Nella *Lettera* il senso del caduco investe il misterioso e imprevedibile *iter* della memoria: a morire sono le immagini e le figure incontrate nel corso della vita, sottoposte al logorio mnestico: «Esse sono morte in realtà, morte dentro di noi e non al di fuori»²⁰⁸. Le accompagna il verbo «dileguare»: la «giocondità» della cugina è condizionata al non sapere («Ciò ti avrebbe fatto ritrarre, la tua giocondità si sarebbe dileguata»²⁰⁹); la sua sembianza richiede un impegno volitivo affinché non sfugga un'altra volta («Giacevi dunque inerte, morta nel fondo del mio istinto di uomo vivente», «Ho per ora bisogno di tenerti presente, di non lasciarti dileguare di nuovo»²¹⁰). Tutto il passo da «Esse [...] a vita» è pervaso da *ripetitio* che generano un parallelismo costante.

Esse sono morte in realtà⁹, / morte dentro di noi⁶ / e non al di fuori⁶, / ma la loro virtù⁶ / non è per questo diminuita¹⁰: / convengono in un limbo interiore¹⁰ / e influiscono sui nostri atti successivi¹³ / per sempre³ /.

Il primo periodo dell'unità melodica, di tendenza essenzialmente simmetrica, ha alla base un nucleo binario: il participio «morte» è ripetute 2 volte, nell'antitesi che oppone «dentro» a «fuori» si rinnova lo schema diadico, le azioni «convengono», «influiscono» sono accoppiate, le precisazioni raddoppiate «e non [...] non è». Si stacca dal gruppo simmetrico il «per sempre» in clausola, che dilata, anziché limitare, l'influenza delle immagini e crea un ponte con il «Poi» della frase successiva.

²⁰¹ BaE, p. 71.

²⁰² BaE, p. 73.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ I termini individuati si leggono in BaE, pp. 70-75.

²⁰⁵ BaE, p. 73.

²⁰⁶ Le due citazioni sono tratte da BaE, p. 75.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ BaE, pp. 79-80.

²⁰⁹ BaE, p. 91.

²¹⁰ BaE, p. 94.

Poi¹ / uno squillo⁴, / un'eco³, / un richiamo repentino⁸ / le fa risorgere⁶ / e allora balzano⁶ / con una energia esterrefatta¹⁰ / a ricuperare l'orizzonte¹⁰ / della nostra vita⁶ / ²¹¹.

In questo caso le pause foniche coincidono con le «stazioni del pensiero»²¹², per cui le unità melodiche, dopo la brevissima introduzione temporale («Poi»), seguono e si adeguano al ritmo dei contenuti, non in un vero e proprio *climax* ascendente o discendente, ma in una gradazione sinonimica («squillo», «eco», «richiamo») che sembra obbedire a pure esigenze di estensione sillabica. Al trinomio iniziale, segue l'andamento binario («le fa risorgere», «e allora balzano») che si riaggancia al ritmo della frase precedente.

Sul piano dell'io il risicato margine identificativo è consegnato per il presente alla certezza del nome («il mio nome è Mario»²¹³) e a un «credo fortunoso, cieco e diretto»²¹⁴, per il passato a sporadici, incerti tentativi non condotti a buon fine («io fui quel giovane aurato che si propendeva verso di te»²¹⁵); per il futuro alla persistenza della memoria («Pure non potrò esigere dalla memoria – questa sostanza immutevole delle cose altrimenti vere, seppure talvolta increate – che essa rinunci a sommuovermi e a riaccendere le finzioni, i dolci errori della mia vita»²¹⁶). La tentazione nichilista invade infine ogni spazio: «Nulla mi evoca e nulla mi sostiene»²¹⁷, «Non più inutilità dunque, non più desiderio»²¹⁸, «Nessuna curiosità mi avvinceva»²¹⁹, «la mia ricchezza di negazione è infinita»²²⁰, «Non è più necessario del resto ch'io cerchi lontanamente la natura delle mie relazioni»²²¹, «Niente può ormai soccorrermi di fronte all'implacabile precisione delle tue domande»²²².

3.1 Grammatica e sintassi del caduco in Luzi

La visione in caduta è espressa grammaticalmente da «non» (180 occorrenze di cui 20 solo nel primo capitolo di *Stasi*), talvolta rafforzato da «più» (20) e da «mai» (18), dalle correlative «né, né» (9), dai pronomi indefiniti «nulla» (13), «niente» (12), dalle congiunzioni copulative «neppure» (10) e «neanche» (1), da «invano» (4), dalla preposizione privativa «senza» (39). Mentre esprime l'impegno a non incorrere in un dispendio di desideri (e in tal senso riveste un'accezione positiva), il «non» equipara al contempo utile a inutile, desiderio a indifferenza, ciò che non è a ciò che è, fino ad allargarsi a disincanto corale («e non aspettavamo un domani»²²³). «Nulla» e «niente» sono potenziati dal condizionale come 'modo del non esserci' e

²¹¹ BaE, p. 80.

²¹² G. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, cit., p. 165.

²¹³ BaE, p. 12.

²¹⁴ Cfr. BaE, p. 52.

²¹⁵ BaE, p. 26.

²¹⁶ BaE, p. 44.

²¹⁷ BaE, p. 12.

²¹⁸ BaE, p. 13.

²¹⁹ BaE, p. 17.

²²⁰ BaE, p. 44.

²²¹ BaE, p. 13.

²²² BaE, p. 53.

²²³ BaE, p. 16.

della vanificazione («Ma a nulla potrebbe servire il mio pallido zelo»²²⁴, «se qualcosa doveva commuovermi niente sarebbe allora stato più efficace del tuo brio e della tua vivezza elementari»²²⁵); privilegiano il presente come tempo che blocca le azioni nell'inerzia («Nulla mi evoca e nulla mi sostiene»; «nulla è ancora di me definito se non questa mia innaturale pazienza», «un'altra volta non ci s'accorge di nulla e tutte queste volte fanno insieme il tempo», «sei molto annoiato e non ti rendi conto di nulla», «hai una coscienza automatica che non serve a nulla»; «Niente può ormai soccorrermi di fronte all'implacabile precisione delle tue domande»; «invece non pensi più a niente, io non capisco niente di me stesso»; «Io non mi aspetto niente dai miei sentimenti»²²⁶). L'opzione che porta a preferire «nulla» a «niente» può scaturire da semplici esigenze del significante, motivi di assonanza che portano a scegliere l'uno o l'altro pronome; ma non si può fare a meno di notare che al primo è riservata la possibilità di proiettare l'istanza vanificante al futuro («Nulla si ripeterà se non questa eterna misericordia», «Nulla sarà mai esatto nel nostro spirito», «Nulla della nostra dolcezza sarà rispettato»²²⁷), al secondo quella di investire al negativo il passato («Niente mi era accaduto», «Niente in me era mutato, torno a ripetere», «Poiché non le era stato possibile sentire niente della vita sua oltre quella disgrazia», «Non aveva fatto niente di tutto questo»²²⁸).

Oltre che dato lessicale e semantico, la ripetizione è elemento di ritmo che collega con la risonanza pagine e frasi entro lo stesso rilievo dell'effimero. Lo stilema della copulativa «né, né» concorre a tramare di perplessità e di «stupore dolente»²²⁹ il reale; «invano» esprime fallimento e inutilità («la nostra tristezza fu spesa invano»²³⁰, «questa notte invano combattuta»²³¹), ma può segnare anche la possibilità di recupero («come abbiamo deciso che nulla debba essere invano accaduto»²³², «Essi non erano passati invano per me»²³³).

Ai 28 «forse» sono connesse sfumature possibilistiche, negative o retoriche. Le prime concedono una seconda *chance* («forse ha ancora una parola da aggiungere»²³⁴), fanno intravedere la speranza che l'illusione non si sia spinta al di là dei confini («Forse non mi sono illuso di troppo»²³⁵), l'eventualità che l'amica abbia imparato «forse [...] l'estrema saggezza»²³⁶ o che la giovinetta non abbia consentito fino in fondo al suicido se «forse [...] voleva proteggere» quel punto così «delicato e struggente»²³⁷. Le seconde si snodano tra intempestività («velocità»²³⁸,

²²⁴ BaE, p. 32

²²⁵ BaE, p. 85.

²²⁶ BaE, rispettivamente pp. 12, 29, 61, 61, 62, 53, 61 e 68.

²²⁷ BaE, rispettivamente pp. 19, 27, 39.

²²⁸ BaE, rispettivamente pp. 54, 57, 73 e 74.

²²⁹ G. Zagarrò, *Luzi*, cit., p. 110.

²³⁰ BaE, p. 12.

²³¹ BaE, p. 49.

²³² BaE, p. 21.

²³³ BaE, p. 80.

²³⁴ BaE, p. 14.

²³⁵ BaE, p. 19.

²³⁶ BaE, pp. 34-35.

²³⁷ BaE, p. 74.

²³⁸ BaE, p. 21.

«troppo presto»²³⁹ «gesto appena accennato e subito ritratto dal caso»²⁴⁰), naufragio («relitti», «alluvione»²⁴¹), desolazione («i nostri astri declinano e l'ora giusta s'oscura»²⁴²), infrazione («violo», «trafiggere»²⁴³), scontro tra determinismo/libero arbitrio («oscura necessità di seguire un destino supposto», «atto originariamente inadempito»²⁴⁴). Le terze *nuances* assolvono alla funzione retorica di *correctio* e *amplificatio*; sfumano, attenuano, precisano: «quell'unità forse composta dalla mia malinconia o forse ritrovata»²⁴⁵, «la fierezza e forse l'orgoglio di una carità sempre pronta nel suo tempestivo esercizio»²⁴⁶, «O forse le era parso inutile desiderare, l'oggetto si era scolorito e il cielo ottenebrato?»²⁴⁷.

Anche le congiunzioni «se», «ma», «pure» tessono le fila del dubbio e dell'incertezza concorrendo allo stesso risultato caduco: la prima «attiene al reale [...] come impossibile»²⁴⁸, la seconda equivale spesso a ormai ripetendo che è tardi, la terza duplica la funzione retorica 'correttiva' esercitata dal forse.

Il «discorso ipotetico del reale»²⁴⁹ apre il varco alla caducità entro la sintassi del verbo. Le due forme primarie su cui si fonda, l'ipotetica e l'interrogativa, esprimono infatti la mancanza di un *ubi consistam*. Nell'aderire al dubbio l'interrogativa vela di perplessità ed esitazione il senso della vita; il condizionale lega la labilità esistenziale all'incertezza del presente e alla precarietà del futuro; il periodo ipotetico di terzo tipo spezza il concetto tragico del pensiero greco, secondo il quale nemmeno Zeus può fare che ciò che è stato non sia stato, estendendo l'irrealtà al passato, per cui anche gli avvenimenti compiuti perdono consistenza, forse non sono mai accaduti.

3.2 Moduli melodici della caducità in *Biografia a Ebe*

Come nel procedere da *Stasi a Una lettera dieci anni dopo* la tastiera stilistico-linguistica passa da un'astratta vocazione lirica a soluzioni più vicine al realismo, così i moduli melodici si spogliano della tendenza diversiva rispetto ai canoni, finendo per aderirvi.

Si prenda ad esempio l'*incipit* di *Stasi*:

Io non devo più chiedermi perché¹⁰ / ciascuno non sortì il suo sorriso insieme alla sua morte^{18/250}.

²³⁹ Cfr. BaE, p. 21.

²⁴⁰ BaE, p. 52.

²⁴¹ BaE, p. 21.

²⁴² BaE, p. 44.

²⁴³ Cfr. BaE, p. 35.

²⁴⁴ BaE, p. 52.

²⁴⁵ BaE, pp. 41-42.

²⁴⁶ BaE, p. 56.

²⁴⁷ BaE, p. 72.

²⁴⁸ G. Gramigna, *Forme primarie: lettura archeologica di Avvento notturno*, in G. Nicoletti (a cura di), *Per Mario Luzi*. Atti della giornata di studio Firenze - 20 gennaio 1995, cit., p. 55.

²⁴⁹ Ivi, p. 56.

²⁵⁰ BaE, p. 11.

La frase progressiva si presenta anomala perché alla partizione sillabica dei due membri non fa corrispondere nell'unità breve i *topoi* temporali/spaziali, in quella più estesa gli elementi descrittivi, ma collega sintatticamente le due fasi melodiche attraverso il nesso causale che introduce l'interrogativa indiretta. Sfuma così il senso della progressione. La parabola ascendente del primo gruppo («Io non devo più chiedermi perché»), trattandosi oltretutto di un verso isolabile (un endecasillabo tronco), accentra l'attenzione distogliendola dall'unità melodica discendente, che contiene invece l'oggetto su cui l'io desiste dal ricercare spiegazioni.

Se ora si confronta il modulo progressivo d'esordio con quello rilevabile in

Era tardi⁴ / e nelle vie semideserte solo l'aria e le pietre vivevano cangiando nell'unico colore ancor vivo^{33/251}.

si nota la bipartizione tra la prima unità brevissima, che assolve al compito di fissare l'immagine nel tempo, e la successiva, molto più ampia, che «muove la fantasia descrittiva»²⁵² nella direzione dello spazio («vie semideserte»), degli elementi materici («aria», «pietre»), dei colori («unico colore ancor vivo»). Il gerundio narrativo all'inizio della curva discendente consente il graduale adagiarsi verso il punto fermo. Nel «cangiando» è anticipato il cambiamento esistenziale ormai irreversibile dei due partner: se l'aspetto fisico, pur segnato dagli anni, li rende immediatamente riconoscibili l'una all'altro, lo stato interiore non consente l'agnizione dei sentimenti.

Non c'è dubbio che la sequenza introdotta da «Era tardi», con rimando al caduco, segni uno dei momenti di maggiore tensione emotiva: l'ora tardiva sembra dire che è trascorso il tempo utile per ritrovarsi, ma la scintilla di luce che ancora resiste lascia trapelare un barlume affettivo. Accordandosi alle emozioni, la prosa tende quindi ad assumere la regolarità dei movimenti musicali.

A conferma della corrispondenza tra la presa di distanza stilistica dall'ermetismo e il convergere verso ondulazioni melodiche tradizionali (di matrice in prevalenza progressiva), si possono isolare:

Attraverso il fogliame⁷ / il sole filtrava sempre più colorato^{13 / 253};

Ma a notte³ / avveniva qualcosa di più perturbante^{13 / 254};

Ero appena disceso dall'autobus¹¹ / e tu che eri nella strada ombreggiata dalle prime case del paese mi venisti incontro per salutarmi³⁰ /;

Inetta³, / con questo giudizio mi ero allontanato da te^{14 / 255}.

La rassegna offre tutta la varietà della struttura progressiva: nel primo caso l'unità incipitaria breve individua un complemento di moto per luogo («Attraverso il

²⁵¹ BaE, p. 81.

²⁵² G. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, cit., p. 170.

²⁵³ BaE, p. 88.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ BaE, p. 82.

fogliame») che fa affiorare l'immagine successiva tramite la visuale intermittente; nel secondo esplicita l'indicazione temporale («Ma a notte») resa contrastiva rispetto al giorno dal «ma»; nel terzo precisa lo stato dell'io sospeso tra tempo e spazio («Ero appena disceso dall'autobus»), nell'ultima tende ad acquistare una connotazione aggettivale («Inetta») dove si riflette il caduco, percorrendo il giudizio che è causa dell'allontanamento. Anche da questa 'scorribanda' luziana, la vocazione descrittiva del modulo progressivo risulta confermata.

Se si rivolge l'attenzione agli *incipit* delle sette sequenze di *Stasi*, si trova che la caducità si è infiltrata non solo tra significanti e significati, ma anche a livello della prosa curvandola verso la poesia, ossia facendo sì che nei frammenti d'esordio sia possibile rintracciare misure metriche.

Limitandosi agli attacchi, abbiamo nell'ordine:

Io non devo più chiedermi perché: endecasillabo tronco *a maiore* con accenti di 3-
(5)-6-10

Ritenterò così la dolcezza²⁵⁶: decasillabo non canonico, con accenti di 4-6-9

Pure non avresti mai potuto supporre²⁵⁷: senario, con accenti di 1-5 e settenario con accenti di 3-6

Se consistere nel pallore di questa grigia evidenza²⁵⁸: novenario (3-6-8) + ottonario (2-4-7)

Poiché fra noi è convenuto abolire ogni altra ragione²⁵⁹: ottonario (2-4-7) + novenario (3-5-8)

Noi crediamo ora di avere conseguito l'infallibilità²⁶⁰: senario (3-5) + settenario (2-6) + senario tronco (3-6)

Niente può ormai soccorrermi: settenario sdrucchiolo (3-5-6).

La varietà dei metri e degli accenti non consente di estrapolare un modello: risalta l'anomalia dell'inizio 6 in cui si possono rintracciare tre segmentazioni di versi, entro un *excursus*. Si può notare il ritmo cadenzato degli *incipit* 1 e 6, che contengono in clausola l'unità ritmica tronca; quello disteso dell'attacco 2 che si dispiega da tronche a piana («dolcezza»); quello calante dell'esordio 5 che alterna inflessioni contratte a unità ritmiche più distese, quello sospeso di 3, 4 e 5 proiettato sulle conseguenze attivate da «pure», «se», «poiché».

Il senso del caduco è espresso nel primo caso da «non» e «più», nel terzo da «non», «mai» e dal condizionale, nel quarto dall'ipotetica «se» e dai semantemi «pallore», «grigia»; nel quinto da «abolire»; nel settimo da «niente» e «ormai». Un'ulteriore riprova della pervasività della tematica giunge dai pronomi d'esordio:

²⁵⁶ BaE, p. 17.

²⁵⁷ BaE, p. 23.

²⁵⁸ BaE, p. 29.

²⁵⁹ BaE, p. 39.

²⁶⁰ BaE, p. 47.

«Io», «Noi», «Niente» che iniziando dall'«io», attraverso il «noi», approda a «niente».

La serie negativa dell'effimero ha così vanificato e stritolato ogni possibile affermazione del soggetto.

4. Il «male di vivere» come febbre nella *Donna miriade*

In Bigongiari la caducità è espressa da «febbre», riservata al lessico in cui si iscrive la figura di Miriam, da «morte» che circonda l'ambito semantico di Silvana, ma non risparmia Miriam, da «delirio» che coinvolge l'una e l'altra; infine è «pazzia» che tormenta Miriam.

Nelle 7 occorrenze di «febbre» compare 3 volte il possessivo «tua» a ribadire lo stretto legame di appartenenza con la novella Euridice: «bussare alla tua febbre»²⁶¹ (dove febbre è *lectio difficilior* per porta), «la tua gran febbre»²⁶², «la tua febbre»²⁶³ con l'aggiunta della variante «il tuo spazio di febricitante»²⁶⁴ che delimita il territorio dello stato alterato da quello di condizione naturale. In tre casi ricompare l'animazione delle preposizioni che rinforza l'identificazione tra sintomo e donna: «senza febbre»²⁶⁵, «nella febbre»²⁶⁶, «alla tua febbre»²⁶⁷. I modi dei verbi che precedono o si accompagnano al termine sono di preferenza quelli indefiniti che aumentano l'indeterminatezza attraverso una modalità lasciata nel vago (*Parlando nella febbre*), o contengono l'avvertimento di un rischio («può tornarti la febbre»²⁶⁸). In un caso si riaffaccia la specificazione identificativa cara a Bigongiari «la tua gran febbre di primavera», dove il segnale temporale può circoscrivere il manifestarsi della malattia a una precisa stagione o, in senso traslato, alludere alla smania-voglia di rinascita legata alla primavera. La caducità si è comunque già introdotta tra significanti e significati, come espressione di quell'oltre a cui è costantemente rivolta, mescolando il contingente e quotidiano al necessario e metatemporale.

La tendenza anti-narrativa impedisce di conoscere la causa e lo svolgimento della febbre, bloccandola a un livello fluttuante di indistinzione tra ieri, oggi, domani attraverso cenni svincolati da cronologia e sviluppo e tornanti su se stessi. Sappiamo che «cominciò sul lato sinistro della fronte con un pallore incontentuto»²⁶⁹, a primavera, mescolandosi alle «prime ombre serali»²⁷⁰ mentre intorno alla terrazza si spandeva un «leggero incenso» che «ubriacava» la ragazza. Il sème del caduco fa

²⁶¹ DM, p. 27.

²⁶² DM, p. 32.

²⁶³ DM, p. 33.

²⁶⁴ DM, pp. 32-33.

²⁶⁵ DM, p. 5.

²⁶⁶ DM, p. 22. Il corsivo segnala che l'espressione fa parte del titolo.

²⁶⁷ DM, p. 27.

²⁶⁸ DM, p. 32.

²⁶⁹ DM, p. 32.

²⁷⁰ DM, p. 33.

capolino nel «pallore», nelle «ombre», nell'«incenso», nell'«ubriacava» che anticipa e ripete l'alterazione della febbre²⁷¹.

Si può diagnosticare la presenza o l'assenza della temperatura da una mano «da cammeo»²⁷² che trasferisce («destina») al cielo il suo sgomento, o che con noncuranza tutta terrena s'immerge in una fontana gelata, sfidando il pericolo di una ricaduta; si può connettervi la speranza di guarigione dalla malattia o la remissione dallo stato morboso che adultera il rapporto tra l'io e Miriam: «La tua gran febbre di primavera credevo ci avesse guariti»²⁷³, «La tua febbre non ci ha guariti, ma ci ha deposti più in là»²⁷⁴. Al saliscendi della colonnina di mercurio si può affidare il potere di rilevare l'errore: «il loro [dei passi] errore era la febbre»²⁷⁵. Il lemma si ripercuote in «febbriticante» (2 occorrenze²⁷⁶), «febbricosi»²⁷⁷ e «sfebrato»²⁷⁸ (1). Solo gli ultimi due aggettivi non sono riferiti a Miriam, ma rispettivamente ai raggi della luna e agli «occhi fulgidi» dell'io narrante, incline a interpretare in senso deterministico la vicenda sentimentale: «Tutto è preparato da tanto tempo, e ho l'impressione di fare solo quello che era previsto»²⁷⁹.

Destinata alla morte fin dalla sua prima comparsa (l'abbiamo sottolineato in precedenza), Silvana è associata a una «figura di zolfo»²⁸⁰, a un'offerta silenziosa analoga a quella della donna di Parronchi, sospesa in uno spazio dove nessun appiglio si offre a far da argine tra l'immagine e la morte: né la ciocca dei capelli che trasuda caducità nel «desolata»²⁸¹, né «le ardesie e l'opale di quella notte» che non giungono a rischiarare²⁸², né i «nidi sotto le grondaie» contaminati da uno «strido mortale»²⁸³. L'alone di lutto che circonda la ragazza si radica nella morte della madre che, caricandola precocemente di responsabilità, ne ha attutito la giovinezza; così non stupisce che il silenzio e l'ombra accompagnino il suo percorso, benché lei «vespigna» tenti di neutralizzarli «ammortizzando di celeste»²⁸⁴. La scelta dell'aggettivo «vespigna» è ricondotta da Donati a «un'inquietudine del "protagonista" nei confronti dell'amata»²⁸⁵; ma forse l'inquietudine appartiene alla stessa Silvana, è una smagliatura che s'insinua tra il silenzio e l'ombra, una nota dissonante parallela all'incertezza del suo destino e all'apprensione che «ripiglia a formicolare»²⁸⁶.

²⁷¹ Cfr. DM, p. 32.

²⁷² DM, p. 5.

²⁷³ DM, p. 32.

²⁷⁴ DM, p. 33.

²⁷⁵ DM, p. 42.

²⁷⁶ DM, pp. 33 e 34.

²⁷⁷ DM, p. 33.

²⁷⁸ DM, p. 53.

²⁷⁹ DM, p. 53.

²⁸⁰ DM, p. 3.

²⁸¹ Cfr. DM, p. 15.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ DM, p. 21.

²⁸⁴ DM, p. 4.

²⁸⁵ R. Donati, *Note per un commento al testo*, cit., p. 69, n. 42.

²⁸⁶ DM, p. 15.

Quando trapassa a Miriam, la morte acquista la leggerezza di una farfalla che «cercava di non bagnarsi le ali per non cadere a terra morta di felicità»²⁸⁷ o l'insidia di «un'aspide viva, una spoglia mortale»²⁸⁸ che s'insinua nei più segreti meandri, può rivestire perfino una sfumatura sensuale se un piede nudo sbuca dalla coperta, sporgendosi in un «vuoto mortale», «ha un brivido e rientra»²⁸⁹.

La morte attrae poi gli errori distinguendo un tempo che ne era scevro, il passato «morto per sempre», da un tempo che attraverso la recidiva rende gli sbagli «immortali» e insieme affidabili²⁹⁰; fa rinvenire la paura nella giovinezza «nel colore d'un abbaglio», nelle «acque che lavano immote la piana»²⁹¹. La stessa dialettica passato-morto, futuro-immortale si riscontra tra la sostanza «d'un pensiero morto e fattosi trasparente»²⁹² e gli sguardi che riaffioreranno «immortali», come «testimone consapevole»²⁹³. Il verbo morire non predica la fine della vita, bensì l'estinzione dei sentimenti che non trovano il corrispettivo nelle parole d'uso, ma si rivelano nel colare di una lacrima che «moriva cocente sui polsi»²⁹⁴, nel «groviglio moribondo di gesti nei quali scatta freddamente chi mi circonda per morire di più»²⁹⁵.

Nell'accezione propria il verbo compare nella forma del participio «morta» in «tu non potevi parlare, ma solo sorridere debolmente a te stessa, sorridere per non svenire, per non darti morta sull'erba»²⁹⁶, che segna la *gradatio* della caducità entro la sfera della malattia («non potevi parlare», «sorridere debolmente», «non svenire», «non darti morta»).

Anche la pazzia è significativa del vocabolario di Miriam: s'intravede «calma» nei suoi occhi²⁹⁷, se ne scorge un riflesso nelle «luciole pazze mangiate dai suoi cagnetti»²⁹⁸, in Canopo «la grossa cagna bianca» da lei prediletta che «gira pazzamente nel giardino»²⁹⁹, nei grossi scarabei dell'estate che «corrono impazziti»³⁰⁰.

Il delirio è chiamato in causa tanto per Silvana che per Miriam. Connota il rivelarsi della prima con «sedicenne delirio»³⁰¹, investe lo sfondo entro cui vaga la sua immagine «pietosa e drammatica»³⁰²: «Venezia cadeva nel tuo volubile delirio di pieghe e di orli»³⁰³, «La sera coi suoi ostri remoti suscitava delirii»³⁰⁴, «Le geometriche soluzioni del sagrato perduto alzavano nell'aria un delirio»³⁰⁵.

²⁸⁷ DM, p. 30.

²⁸⁸ DM, p. 36.

²⁸⁹ DM, p. 32.

²⁹⁰ Cfr. DM, p. 33.

²⁹¹ DM, p. 39.

²⁹² DM, p. 18.

²⁹³ Cfr. DM, p. 40.

²⁹⁴ DM, p. 31.

²⁹⁵ DM, pp. 57-58.

²⁹⁶ DM, p. 35.

²⁹⁷ Cfr. DM, p. 28.

²⁹⁸ DM, p. 32.

²⁹⁹ DM, p. 51.

³⁰⁰ DM, p. 58.

³⁰¹ DM, p. 3.

³⁰² DM, p. 6.

³⁰³ DM, p. 5.

³⁰⁴ DM, p. 6.

³⁰⁵ DM, p. 7.

Quando si riferisce a Miriam, il delirio interseca nel labirinto il motivo dell'*hortus conclusus*: la tristezza e l'impenetrabilità si estendono dalla donna al mondo («il mondo era triste e labirintico sotto di te»³⁰⁶), o in scala ridotta si proiettano sulle strade («le labirintiche strade sopra Boboli»³⁰⁷). Il *leitmotiv* è ripetuto da «muro», con *variatio* restrittivo-costrittiva nei «muri tumultuari»³⁰⁸, in «Tu murata nel tuo delirio»³⁰⁹ o racchiuso in senso metaforico nel nodo di una «sudata carezza», nei «candidi groppi di dita»³¹⁰, nelle «ore da intrecciare alle tue dita»³¹¹.

5. La labilità come morte nella *Sposa bambina*

Gatto distilla quasi in ogni pagina il sentimento della caducità, disseminandolo nei racconti in qualche modo compromessi con la morte, camuffandolo sotto forma di decadenza nel volto della città divenuto irriconoscibile («Torno ormai come uno straniero a questa mia vecchia città»³¹²), o in quello degli amici dispersi («Dove sarai amico lontano?»³¹³) e perduti («Il primo amico è sempre perduto»³¹⁴, «pochi resistono, contraccambiano la loro mutevolezza» [...] E li perdiamo ogni giorno con sollievo»³¹⁵); filtrandolo nel trapasso della luce, dell'aria, dei colori e delle stagioni; con un'unica espressione «nella vicenda del sole e dell'ombra»³¹⁶.

La «triste falciatrice» occupa la scena, da protagonista o semplice comparsa, in 23 delle 43 prose di SB: è chiamata in causa attraverso la narrazione diretta (*Il bambino*, *La sonnambula*, *Mal di cuore*, *Elegia*, *La polveriera*, *Vento su Capri*, *Piccolo ciclista*, *La grande nonna*); con la rievocazione o la narrazione indiretta (*La strada di Brignano*, *Ricordi di scuola*, *Aria dei colli*), con inserti e metafore allusive (*Orfanotrofio*, *Il dottore*, *Neve*, *Tramonto dell'estate*, *La coccarda*, *La domenica*), come termine di paragone inaspettato per il lettore ma consueto e scontato per l'autore (*Neve*, *Varietà*, *Amici*), come *input* da cui si dipana il filo della memoria (*Ritratti di mia madre*, *Nido*, *Ottotteo*).

Le diverse modalità diegetiche si avvalgono di campi lessicali distinti. Quando il *récit* ha come tema la morte dei bambini (*Il bambino*, *La strada di Brignano*, *La polveriera*, *Vento su Capri*, *Piccolo ciclista*), la gamma semantica, più volte evidenziata, ruota attorno a terra-erba-prato, sera-aria-vento, madre-luna. Si distingue *La polveriera*, dove l'elemento materico funebre non è più ravvisato nella terra o nell'aria, ma nell'acqua. Quando lo stesso oggetto lirico del lutto riguarda gli adulti, i termini acquistano l'aderenza al reale (*Mal di cuore*) o si velano di toni nostalgici (*Elegia*, *La sonnambula*, *Aria dei colli*, *La grande nonna*). Negli altri casi

³⁰⁶ DM, p. 21.

³⁰⁷ DM, p. 23.

³⁰⁸ DM, p. 21.

³⁰⁹ DM, p. 39.

³¹⁰ DM, p. 23.

³¹¹ DM, p. 48.

³¹² SB, p. 195.

³¹³ SB, p. 162.

³¹⁴ SB, p. 275.

³¹⁵ SB, p. 278.

³¹⁶ SB, p. 301.

la caducità si confonde con le soglie lessicali del tramonto o del crepuscolo, con lo stillicidio degli anni, con il consumarsi della storia, con l'estinguersi del mondo.

In ogni morte di bambino³¹⁷ circola e si riflette quello che Macrí ha definito «complesso fraterno»³¹⁸, catalizzatore di immagini, atmosfere, emozioni che rimandano a Gerardo. L'archetipo si affaccia fin dall'interrogativo delle righe iniziali della *Sposa bambina* («e del bambino perduto perché le parlai come dell'unico mio amore?»³¹⁹); fa la parte del protagonista ne *Il bambino* («Ora è morto, intorno alla casa s'è fatta sera»³²⁰) e dell'interlocutore muto nella *Strada di Brignano*, dove il fratello compare con il suo vero nome («Gerardo era morto nella primavera»³²¹); si sfaccetta nelle varianti del bambino di Anacapri («È Natale, pure il bambino d'Anacapri è morto verso la mezzanotte»³²²); del tragico incidente di Cirillo («Ora [...] il piccolo Cirillo era morto»³²³); di Billo, il piccolo ciclista («Billo ora dorme in un campo giovane»³²⁴).

Si verifica anche in questo caso il processo di trascorrenza già evidenziato per la donna; il *transfert* avviene ancora in linea orizzontale, ma ristretto a soggetti compresi entro la stessa fascia di età. La vicinanza tra caducità e infanzia è rivelata dalla morte che «coglie i bambini trafelati, li riporta di peso nei letti accanto alle finestre»³²⁵, li sorprende in mezzo ai giochi «per un attimo sospesi e soli a pensare alla morte»³²⁶; suscita la protesta che «Non si può morire bambini senza aver guardato il mare, senza sogni»³²⁷.

L'avverbio di tempo «ora», che si ripete in quasi tutti i racconti interessati, funge da attualizzatore per ancorare l'immagine al presente, come se si trattasse di una registrazione in diretta o in differita ma con breve scarto dall'accadimento, oppure la stessa marca temporale segna il distacco tra l'annunciarsi della morte (nella malattia, nei segni premonitori, nell'accumularsi di tensioni e antagonismi) e il suo avverarsi.

Nel *Bambino* apre il racconto collocandolo nella fase immediatamente successiva all'evento («Ora è morto»); nella *Polveriera* indica la svolta tra il periodo in cui la rivalità tra Matteo e Bebè poteva prevedere ancora gesti da compiere e il momento in cui ogni azione o rivendicazione risulta vana («i due rivali, Matteo e Bebè, s'accorgevano forse che più nulla avrebbero potuto fare, l'uno contro l'altro, ora che il piccolo Cirillo era morto»³²⁸). In *Vento su Capri* introduce e attualizza l'anomalo corteo che segue la bara («Ora lo vedo portare senza lutto al cimitero, in una piccola cassa di raso bianco»³²⁹); nel *Piccolo ciclista* (5 occorrenze) segnala la distanza che si crea con il decesso tra persona e nome che la distingue («Il suo nome

³¹⁷ Cfr. S. Romagnoli, *Poesia della memoria nella prosa di Alfonso Gatto*, cit., p. 100.

³¹⁸ Cfr. O. Macrí, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, cit., p. 357.

³¹⁹ SB, p. 11.

³²⁰ SB, p. 61.

³²¹ SB, p. 77.

³²² SB, p. 145.

³²³ SB, p. 128.

³²⁴ SB, p. 249.

³²⁵ SB, p. 246.

³²⁶ SB, p. 250.

³²⁷ SB, p. 64.

³²⁸ SB, p. 128.

³²⁹ SB, p. 145.

ora se lo vede splendere, ora che non può corrergli più incontro»³³⁰); fa affiorare il rimpianto per un desiderio frustrato («ora soltanto se ne accorge, ora che non può piangere più»³³¹), precede l'adagiarsi nel sonno eterno («Billo ora dorme in un campo giovane»).

Non stupisce che non compaia l'avverbio nella *Strada di Brignano*, dove l'io narrante si trova ormai accanto al tumulo di Gerardo. In questo caso la categoria temporale si avvale essenzialmente di verbi di moto e di formule perifrastiche, per accordarsi al lento assuefarsi del protagonista alla mancanza del fratello: «*Incominciavo ad andare* ogni giorno da Gerardo con sollievo»³³², «*Continuavo a camminare* come esitando nella continua sospensione delle voci»³³³, «*Indugiavo a guardare una casa*»³³⁴, «*Camminavo andando* incontro alla luce»³³⁵, «*Camminavo con simpatia*»³³⁶.

L'indicatore attualizzante ricompare invece, con funzione di discriminare tra un prima e un poi (analogo a quella svolta nella *Polveriera*), nelle pagine che segnano il congedo dalla nonna (*Mal di cuore*), dal padre (*Elegia*), dall'amico (*Aria dei colli*). Spesso l'avverbio è seguito dal verbo «sembrare», che concorre a rilevare che un cambiamento è intervenuto: nella persona («Ora mi sembrava che, perduta ogni speranza, s'affaticasse di più a mostrarsi pietosa»³³⁷, «Ora che è finita anche la sua morte»³³⁸, «Ora mi sembra che, a portarmi bambino nel mondo, egli seppe lasciare per sempre nei miei occhi lo sguardo»³³⁹), nella città («Ora nella città è accaduto un silenzio improvviso»³⁴⁰), nel ricordo («Ora, nel ricordo, mi sembra strano ch'io l'abbia incontrato solo»³⁴¹).

In *Vento su Capri* un rintocco funebre risuona fin dalle vecchie tombe che popolano il cimitero, «cimitero [che] mi dicono è zeppo di suicidi»³⁴². L'isola si presenta avvolta in gramaglie, con un volto lontano da quello del mito o del pittoresco: è una Capri sommersa, fasciata di silenzio e di neve alla vigilia di Natale; raggiunta dal caduco. Il golfo gelato dalla solitudine, lo sfasciarsi «del vaporetto partito col crepuscolo addosso»³⁴³, l'«urlo della notte»³⁴⁴ preparano la via all'annuncio: «È Natale, pure il bambino d'Anacapri è morto verso la mezzanotte».

Attraverso il «pure», *lapsus calami* sintomo del complesso, si innesca il *transfert* con Gerardo, mentre il lessico ricomprende al suo interno le parole chiave del *Bambino*: l'avverbio di tempo «Ora»; il passato prossimo «È morto», l'«aria», il «mare».

³³⁰ SB, p. 247.

³³¹ SB, p. 248.

³³² SB, p. 78.

³³³ SB, p. 79.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ SB, p. 81.

³³⁶ SB, p. 82.

³³⁷ SB, pp. 73-74.

³³⁸ SB, pp. 96-97.

³³⁹ SB, p. 97.

³⁴⁰ SB, p. 94.

³⁴¹ SB, p. 152.

³⁴² SB, p. 143.

³⁴³ SB, p. 144.

³⁴⁴ *Ibid.*

È Natale, pure il bambino d'Anacapri è morto verso la mezzanotte. Ora lo vedo portare senza lutto al cimitero, in una piccola cassa di raso bianco. L'aria è franta dallo sciacquio del *mare* in basso, e a tratti nelle pause del corteo che tiene dietro alla bara, s'ode il pianto della casa rimasta con la porta aperta³⁴⁵.

L'odore di legno che faceva tremare la madre nel *Bambino* ha assunto l'aspetto concreto della «cassa di raso bianco»; nel «corteo che tien dietro alla bara» si prolunga l'eco dei parenti che seguivano «radi» Gerardo; «La mamma [che] piange di sé calma, quasi addormentata sul nome che resta a distinguerle il morto»³⁴⁶ si confonde con «la mamma di quel bambino morto che piange dietro l'uscio della sua casa»³⁴⁷. Il fotogramma della «casa rimasta aperta»³⁴⁸ nel *Bambino*, «rimasta con la porta aperta» in *Vento*, nel ripetersi quasi invariato, testimonia che la scena è osservata dal vero nei due casi.

Nel *Piccolo ciclista* la morte si intrufola di soppiatto con segni premonitori, attraverso i significanti della solitudine («rimasto solo nello stadio»³⁴⁹, «Nello stadio vuoto»³⁵⁰) e della lontananza («Billo ha ormai tutti lontani da sé»³⁵¹, «scoprì un cielo ormai lontano»³⁵², «s'era abbandonato alla deriva»³⁵³, «discesa infinita»³⁵⁴) che s'intrecciano a *mots clés* canonici.

Se non bastasse la bicicletta a fungere da oggetto transazionale tra *Il bambino* e *Il piccolo ciclista* («Ti ripopoli, scendi le scale e suoni: quante gambe nel sonno, sulla bicicletta!»³⁵⁵), o la capacità di elaborare la morte come un'invenzione («dopo non sapremo più inventare la nostra morte»³⁵⁶; «Una perenne invenzione la tua morte»³⁵⁷), la conferma all'identità Gerardo-Billo proverrebbe dalla confessione: «Fosti un bambino ed altro nome era il tuo da questo»³⁵⁸, analoga ai versi di *Ricordo* dedicati al fratello: «Un bambino perduto fosti e un nome / prima che il vento t'allietasse l'erba»³⁵⁹.

Lo scenario cambia con la *Polveriera*; la morte, camuffata da incidente, giunge alla fine di un tragico gioco. In questo caso il nesso con l'archetipo, a maglie larghe, è rinvenibile nella coincidenza della morte prematura, nel «lamento monotono» senza lacrime della madre che veglia il figlioletto («la madre [...] asciutta, senza lagrime, accarezzava la propria mano sul ritmo di quel lamento monotono che usciva dalle labbra»³⁶⁰), nella piccola tomba dell'amico eretta «sotto un tenero sole,

³⁴⁵ SB, pp. 145-146.

³⁴⁶ SB, p. 64.

³⁴⁷ SB, p. 142.

³⁴⁸ SB, p. 65.

³⁴⁹ SB, p. 245.

³⁵⁰ SB, p. 246.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² SB, p. 245.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ SB, p. 246.

³⁵⁵ SB, p. 66.

³⁵⁶ SB, p. 65.

³⁵⁷ SB, p. 249.

³⁵⁸ SB, p. 249.

³⁵⁹ A. Gatto, *Ricordo*, vv. 1-2 (*Arie e ricordi*) in Id., *Tutte le poesie cit.*, p. 96.

³⁶⁰ SB, p. 131.

mattone contro mattone» e nel «celeste dei muratori»³⁶¹ che fa da *pendant* al muratore che assesta «gli ultimi mattoni»³⁶² alla tomba di Gerardo. È scomparso il tono elegiaco, sostituito da termini crudi, perfino brutali, che assolvono a intenti mimetici: «spregio», «gli piantò», «spingendolo lontano», «barcollò», «terribile grido», «cadere», «spenta la sua voce», «gorgoglio»³⁶³.

Lo stesso obiettivo realistico è alla base delle scelte lessicali di *Mal di cuore*, dedicato alla nonna materna, la «nonna buona» di *Ottotéo*. Si registra un vocabolario vicino alla riproduzione del reale, dove i nomi della malattia e i significanti del contesto sono ricondotti al linguaggio familiare («il cuore della nonna era malato»³⁶⁴, «dalla bocca schiusa il respiro soffocato taceva a tratti»³⁶⁵, «Com'era fredda quella mano»³⁶⁶, «Fu raccolta con gli occhi aperti»³⁶⁷) o attinti dalla medicina («Odore di canfora e d'etere», «ossigeno»³⁶⁸). Anche il desiderarne la morte da parte del nipote aderisce alla «crudeltà infantile ferita dal quotidiano»³⁶⁹. Ma il *leitmotiv* elegiaco, che predilige un interno come cornice di un'immagine che si sta allontanando per sempre, risuona in sordina nella «larga cucina ove la nonna era veramente morta»³⁷⁰ e dove la sua assenza si rivela in maniera inequivocabile.

A contrasto la rievocazione dell'altra nonna (*La grande nonna*), la nonna che «addormentava Garibaldi sulle sue ginocchia»³⁷¹, s'inserisce a pieno titolo nel filone elegiaco con i due *topoi* del ritratto e dell'inquadratura in un interno, secondo la modalità tipica di Gatto di «cogliere la presenza o l'assenza di una persona scomparsa nello spazio concluso di un vano domestico»³⁷². Il suo affacciarsi leggera nei capelli delle prime pagine, adornata «di un'aureola in cui ha l'anima calda»³⁷³, si prolunga nell'immagine che la fissa per sempre «bianca e fervida per la stanza e per la memoria»³⁷⁴. La morte, prefigurata dalla «dolce cecità», equivale in questo caso al silenzio: «Era silenzio, prima che fosse morta e lontana rientrasse nella sua bianca isola»³⁷⁵, «camminava per raggiungere il suo posto in silenzio»³⁷⁶.

Nella *Sonnambula*, in *Elegia* e in *Aria dei colli* il *thanatos* s'intreccia invece alla solitudine, verso cui convergono rispettivamente Maddalena e l'io narrante, il padre e il figlio, il protagonista e l'amico.

«Sciupata e giovane, d'una bellezza che era sempre stata malinconica, Maddalena era rimasta sola con una bambina»³⁷⁷, «sfioriva con la sua bambina», «e

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² SB, p. 71.

³⁶³ Le citazioni sono tratte da SB, p. 126.

³⁶⁴ SB, p. 71.

³⁶⁵ SB, p. 72.

³⁶⁶ SB, p. 75.

³⁶⁷ SB, p. 76.

³⁶⁸ SB, p. 75.

³⁶⁹ S. Romagnoli, *Poesia della memoria nella prosa di Alfonso Gatto*, cit., p. 71.

³⁷⁰ SB, p. 76.

³⁷¹ SB, p. 227.

³⁷² S. Romagnoli, *Poesia della memoria nella prosa di Alfonso Gatto*, cit., p. 115.

³⁷³ SB, p. 21.

³⁷⁴ SB, p. 224.

³⁷⁵ SB, p. 223.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ SB, p. 83.

intorno il mondo le era vuoto»³⁷⁸, «Era di nuovo silenzio, s'udiva il suo pianto lungo, dolce, come esteso per una campagna di cui solo viveva la solitudine»³⁷⁹. Anche il narratore-autore, convalescente da una malattia, è isolato dal resto del mondo: «Ero come solo nella mia casa [...] stordito, annebbiato»³⁸⁰, «Nel mio dolce soliloquio dicevo per me le parole che avrei voluto dire a Maddalena»³⁸¹; perfino le case partecipano al filo conduttore dell'isolamento «specchia[ndo] e raccoglie[ndo] la solitudine»³⁸². In questa assenza di voci e rumori, risuona nella notte il grido di Maddalena: «La mia bambina, la mia bambina». Tutti la vedono «senza voce, bianca e con la lampada contro il volto»³⁸³. L'idillio lunare, che accompagna sempre la Solitaria nella serie elegiaca, interrompe a questo punto la descrizione del suicidio: «Nel cielo dolce di settembre viaggiava la luna, e del suo immoto splendore, nitido nello spazio, il grido di Maddalena echeggiava di stanza in stanza sino alle lontane terrazze dell'alba»³⁸⁴, per cui la successiva ripresa fruisce ancora di questo spazio da sogno: «Non precipitò [...] mosse il primo passo sull'aria. Io la vidi esitare per un istante nell'infinita felicità della vita»³⁸⁵.

Negli altri luoghi legati al *topos* nostalgico-malinconico l'incanto notturno intercala l'esperienza luttuosa: nel *Bambino* troviamo la luna ariosa e la notte è «una notte [...] di maggio [in cui] si dorme accanto ai vetri, il fresco scende nella gola e le mani danno addio»³⁸⁶. Nella *Strada di Brignano* la notte stellata invita i ragazzi a intonare nostalgiche canzoni sulla scia di *Valencia*; in *Elegia* la luna «risale lenta dal golfo»³⁸⁷; nella *Polveriera* «è una bella notte, infinta [...] in pace, giusta»³⁸⁸; in *Vento su Capri* è ancora una «notte stellata» quella sotto la quale cammina l'io narrante³⁸⁹.

Appoggiato al balcone nella sera d'estate, il padre è già premonizione di morte, sublimazione e trasfigurazione dell'assenza. La consapevolezza della caducità («Egli sapeva di passare sulla terra, la sua traccia più dolce era nell'aria che si lasciava dietro»³⁹⁰) si congiunge alla vocazione alla solitudine («il paesaggio ti isolava ancor di più»³⁹¹, «la morte me lo aveva lasciato solo»³⁹²), speculari a quella del figlio che culminerà in partenza («a persuaderti che sarei andato lontano»³⁹³, «le mani che mi ricambiavano l'addio», «Ad andar via solo»³⁹⁴, «Sentivo precocemente di dovermi stancare, consumare»³⁹⁵). La morte allora è «una passeggiata calma per la sera», un

³⁷⁸ Le due citazioni si leggono in SB, p. 84.

³⁷⁹ SB, p. 85.

³⁸⁰ SB, p. 86.

³⁸¹ SB, p. 88.

³⁸² Cfr. SB, p. 89.

³⁸³ SB, p. 91.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ SB, pp. 92-93.

³⁸⁶ SB, p. 63.

³⁸⁷ SB, p. 95.

³⁸⁸ SB, p. 128.

³⁸⁹ Cfr. p. 147.

³⁹⁰ SB, p. 97.

³⁹¹ SB, p. 83.

³⁹² SB, p. 98.

³⁹³ SB, p. 92.

³⁹⁴ Le due citazioni sono tratte da SB, p. 93.

³⁹⁵ SB, p. 95.

«camminare insieme, padre e figlio, come compagni per la strada alta che sale ai colli»³⁹⁶.

Ma *en passant* non si può evitare di sottolineare lo stesso concetto di morte *ante tempus* che esonera il padre dalla vecchiaia e cristallizza l'immagine del fratello in un'infanzia eterna: «Non hai avuto vecchiezza, e in questa terra doveva accadere la nostra ultima passeggiata»³⁹⁷, «Come volesti rimanere nella tua infanzia e non andare oltre fu un miracolo di leggerezza»³⁹⁸.

L'alternarsi di strutture melodiche regressivo-progressive, in questo punto del racconto, è analogo a quello che scandisce le frasi iniziali del *Bambino*³⁹⁹. Se nel primo periodo (Sarebbe bastato il suo ultimo saluto a lasciarmi persuaso della pace in cui lo trovai morto²⁸, / ancora pronto a parlarmi⁸)⁴⁰⁰ si rintraccia un modulo conforme al prototipo regressivo, nel secondo (Padre², / e mai parola fu più vasta⁹, / desolata⁴)⁴⁰¹, che segna il diapason emotivo, compare una progressiva di andamento anomalo, che infrange continuamente i canoni⁴⁰². La curva melodica discendente descritta dal vocativo/esclamativo «Padre», sottolineato dal segno interpuntivo, si scontra con l'andamento progressivo della seconda unità «e mai parola fu più vasta», tendenza di nuovo smentita dal brusco calo discendente dall'aggettivo «desolata» posto in clausola e separato dalla virgola.

L'inclinazione lirica del testo è convalidata dalla ripresa del passaggio /Tra noi è rimasto segreto il modo di intenderci e di desiderare²⁰/⁴⁰³ nei versi di *In quell'inverno* «Dicevi: basterebbe restasse tra noi / il modo di chiamarci, il modo di tacere»⁴⁰⁴.

Possiamo confermare dunque che, quando l'emozione sale, la prosa tende ad assumere la regolarità dei movimenti musicali pur non rispettandone a pieno il trend e talvolta scambiando le caratteristiche; s'intrecciano infatti progressiva e regressiva, come sistole e diastole, per ritmare le 'intermittenze del cuore'.

La solitudine distingue nel ricordo l'amico «incontrato solo»⁴⁰⁵, nell'ora stupida del crepuscolo grevigiano, quando tra boschi e cipressi si diffonde l'aria che spira dai Colli e in controluce s'intravede Firenze (*Aria dei colli*). Il compagno di quella passeggiata serale «doveva più tardi ammalarsi e morire»⁴⁰⁶, ma «quel giorno camminava sospeso nella dolce maniera di vivere e non chiedeva altro»⁴⁰⁷. L'ombra che si estende sul racconto fin dalle prime righe («nel chiaro e nell'ombra e del

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ SB, p. 250.

³⁹⁹ Cfr. capitolo 1 *I momenti del giorno*, paragrafo 2.2 *Valenze narrative di «sera»*.

⁴⁰⁰ SB, p. 98.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² Per ottenere un modulo progressivo maggiormente coerente allo schema canonico, occorrerebbe considerare come un'unica unità il segmento frastico «e mai parola fu più vasta, desolata», ignorando la segmentazione indicata dalla virgola tra «vasta» e «desolata». Ma sembra più aderente al parallelismo tra movimento esterno melodico e movimento interiore d'immagine dividere il segmento in due unità.

⁴⁰³ SB, p. 95.

⁴⁰⁴ A. Gatto, *In quell'inverno*, vv. 1-2 (*Storia delle vittime*), in Id., *Tutte le poesie cit.*, p. 309.

⁴⁰⁵ SB, p. 152.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ *Ibid.*

sole»⁴⁰⁸, «restava l'ombra forte dei cipressi nella piena terra di Verrazzano»⁴⁰⁹, «così la luce passava nell'ombra rimanendovi segreta»⁴¹⁰, «Il silenzio non aveva luce o ombra»⁴¹¹), insieme al *topos* della passeggiata, delinea la trama dell'effimero evocatrice di morte.

Con *Aria dei colli* ci troviamo già all'interno della tipologia della narrazione indiretta, così detta perché successiva all'evento (come nella *Strada di Brignano*⁴¹²), o perché il flash caduco è inserito in una più ampia tessitura lessicale e tematica (*Ricordi di scuola* e appunto *Aria dei colli*).

In *Ricordi di scuola* la morte si profila «sbadata come la giovinezza»⁴¹³, ossia eredita le caratteristiche dal termine a cui si accompagna, confermando la casualità che la porta a scegliere il bersaglio. Questa volta colpisce «una ragazza di buona volontà, gracile e sfiorita»⁴¹⁴. Si riaffaccia il motivo della passeggiata con il padre, prologo e metafora del viaggio *ad Inferos*, «lui eretto [...] lei aggrappata al suo braccio»⁴¹⁵. Il viaggio si conclude nella casa oscura della vecchia città dove un giorno si raccolgono i compagni per l'ultimo saluto. Ma sul ricordo di quella ragazza che si atteggiava «a gobbina», prevale quello della Zavattaro, bionda e impaziente, giunta a scuola da Trieste una mattina d'inverno, sulla quale tutti fantasticano e di cui un poco s'innamorano. Anche la sua presenza è insidiata da labilità, perché soggetta a sbiadire nella memoria di chi l'ha conosciuta, per far posto a quella «felicità fatta di nulla»⁴¹⁶ che porta volubilmente a pensare ad altro.

Si apre a questo punto la serie allusiva della labilità. Nel *Dottore* la caducità si rivela all'imbrunire («imbruniva sempre più misteriosamente sulla campagna»⁴¹⁷), nell'ultima luce contro cui si staglia la sua figura («Il dottore, a prima sera, saliva calmo verso la nostra casa»⁴¹⁸), nella febbre che tormenta l'io narrante («Questo ragazzo ha la febbre – ripeteva secco il dottore»⁴¹⁹), nella tristezza che vela i suoi occhi («Come son tristi i tuoi occhi» – mi diceva Elena»⁴²⁰), nelle partenze per la guerra di uomini che non faranno ritorno («Così li vidi partire per la guerra, ritornarono sul tardi solo le donne»⁴²¹). Lo stesso senso deciduo insidia l'immagine del medico di famiglia, un uomo triste e invecchiato che ormai non siede al pianoforte prima di coricarsi, dal momento che nella notte bianca non risuona più la musica che un tempo «muoveva il plenilunio»⁴²² dentro la stanza del malato.

⁴⁰⁸ SB, p. 149.

⁴⁰⁹ SB, p. 159.

⁴¹⁰ SB, p. 150.

⁴¹¹ SB, p. 152.

⁴¹² Per l'analisi del racconto cfr. capitolo 1 *I momenti del giorno*, paragrafo 2.2 *Valenze narrative di «sera»*.

⁴¹³ SB, p. 59.

⁴¹⁴ SB, p. 54.

⁴¹⁵ SB, p. 54.

⁴¹⁶ SB, p. 59.

⁴¹⁷ SB, p. 68.

⁴¹⁸ SB, p. 67.

⁴¹⁹ SB, p. 70.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ SB, pp. 69-70.

⁴²² SB, p. 69.

In *Orfanotrofio* la morte precede («Erano soli al mondo»⁴²³), accompagna («Impallidivano passando nel felice crepuscolo»⁴²⁴) e sovrasta nella «tranquilla nostalgia del cielo»⁴²⁵ gli orfani che nell'ultima luce del giorno, in file nere, uscivano dal collegio per la passeggiata serale. «A rivederli scendere ogni sera con il cuore sempre più pronto all'emozione, erano tutti bambini»⁴²⁶.

«Addio Lietta, la tua coccarda, un bacio a tutti noi, perché non ridi più?»⁴²⁷. Ne *La coccarda* la caducità, prossima all'inafferrabilità della giovinezza come in *Ricordi di scuola*, s'identifica col treno che porta via la ragazza («dietro l'ultimo odore della primavera»), fino a divenire un confuso ricordo.

Quasi a tradimento, quando il contesto non la farebbe presupporre né giustificare, ecco che la labilità s'infiltra abusivamente tra le righe come termine di paragone. Avvalendosi del *trait d'union* della neve, collega morti a poveri («Soltanto i morti, i poveri infiniti della neve portavano sulla terra l'assoluta fermezza della propria pietra»⁴²⁸), uguagliandoli in un *continuum* acromatico che li priva del corredo dei sensi. Mentre si confondono i confini e si appiattiscono i rilievi, l'unica stabile certezza proviene dal sepolcro («assoluta fermezza della propria pietra»): «la morte [...] non teme più d'essere vera [...] ombra contro l'assoluto candore della neve»⁴²⁹.

Se è l'alba a far da tramite alla morte, si ottiene una metafora che fa perno su «gioventù» («morta gioventù d'oriente»⁴³⁰); se è un giorno settimanale ad annunciarla, è la domenica che con il suo «dolce rumore» fornisce l'identificazione («Nella domenica calma, dietro il paese, accade il dolce rumore della morte»⁴³¹, «E la morte è domenica se la tristezza appoggia il capo nostro sulla nostra ombra e ci lascia dormire ad occhi chiusi su un prato»⁴³²). La morte coincide dunque con il giorno festivo. Può annunciarsi nel bianco di una stanza, dove una giovane donna si agghinda di fronte a uno specchio, nel vestito a festa di una fanciulla che indugia nella via, in un piccolo portone verde aperto a metà, negli «allegri interni stipati di credenze, di specchi e di cani gialli»⁴³³, nel silenzio «di un campo da giuoco su cui scorre la palla»⁴³⁴, nell'odore appassito di un giorno quando «il cielo incanta la sera» e i prati «stupiscono», nell'aria caduca e ormai sparsa che circonda le cose. Può dimenticarsi di un pastore che a Selinunte richiama con un fischio le capre disperse tra i ruderi e l'erba, sollevando il dubbio che l'appello non sia indirizzato al gregge ma alla Dama in nero che si è scordata di lui.

Una trama di vocaboli estenuati avvolge *Tramonto dell'estate*, stagione «dei dolci camposanti, degli ospedali»⁴³⁵, colta sul cadere, quando i giorni appaiono quasi

⁴²³ SB, p. 51.

⁴²⁴ SB, p. 50

⁴²⁵ SB, p. 51.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ SB, p. 265.

⁴²⁸ SB, p. 183.

⁴²⁹ SB, p. 179.

⁴³⁰ SB, p. 220.

⁴³¹ SB, p. 216.

⁴³² SB, p. 219.

⁴³³ SB, p. 215.

⁴³⁴ SB, p. 216.

⁴³⁵ SB, p. 209.

consunti dalla luce, gli uomini si allontanano sullo sfondo di un paesaggio «freddo», le vele tremano sul mare grigio. «Non torneranno i morti»⁴³⁶: la citazione intertestuale da *Gerardo* suona improvvisa, ma non del tutto inaspettata se si decifrano gli indizi funebri sparsi qua e là: «cadere», «consunti», «freddo», «si perde». Aperta la breccia al *lapsus*, il tessuto lessicale non incontra remore e sparge segni caduchi a piene mani: «sonno perenne», «fischio querulo», «barca nera», «cielo morto», «lago avviluppato di freddo», «terra immota del fondo», «esilio», «piccoli lumi perduti nel buio», «ultima terrazza del giorno», «malaria», «solitudine», «fragile sera»⁴³⁷.

In *Varietà* le modulazioni dell'effimero sono riflessi nei connotati «povero, funebre, polveroso»⁴³⁸ che definiscono lo spettacolo, nell'autunno di foglie e nelle gramaglie di lumi, nell'addio portato da una voce lontana o da un treno remoto, nella strada deserta, nel cielo che non risponde. Non basta una canzone di Spadaro a rallegrare la scena, né gli occhi di «bambolo» di Macario, o i movimenti squadrati e secchi di Totò a strappare un sorriso. Nella sera, resa attonita dal crepuscolo, le sembianze che affiorano sono annerite dall'umido della laguna, rattristate da cattivi presagi. Solo una parola, un avverbio di luogo «laggiù», sembra contenere valenze positive («sollievo, odoroso»⁴³⁹); ma il «sollievo» è destinato ai morti, e «odoroso» si riferisce al buio della terra.

La notizia che «Bullo, il motociclista, è morto» cade in *Amici* in mezzo alla sequela dei cambiamenti subiti dalla città, uguagliando la scomparsa della persona alla decadenza dei monumenti e alla defezione degli amici «partiti tutti, tra noi non ci vede più»⁴⁴⁰. In *Ottottee* la morte è argomento di cui i familiari parlano «come di ore in cui non avevano dormito, immaginandosi soli con la casa illuminata nel buio»⁴⁴¹. Si ritrova il dramma dei contrari nell'immagine analoga a quella del *Bambino* che avvicina nella veglia nascita e morte, lutto e festa⁴⁴².

L'ultima tipologia, quella elegiaca per eccellenza, che incornicia la figura nel riquadro di un balcone, di una finestra o nell'ombra di una stanza, trova i suoi prototipi in *Nido*, *Ricordi di mia madre* e *Ottottee*.

Il sottrarsi del soggetto a una vista integrale, perché circoscritto in uno spazio che oscilla tra dentro e fuori, tra luce e ombra, svela la caducità e l'imminenza dell'altrove.

Abbiamo già avuto occasione di notare che agli spazi liminari o di vista obliqua è spesso affidata la chiave di accesso alla verità; ad esempio al *Balcone fiorentino* di Parronchi è connesso il senso di passaggio dalla caducità temporale a quella esistenziale, alla finestra di *Una lettera* la funzione di diaframma che separa l'io dalla cugina, alle terrazze da cui si sporgono nella sera le varie figure di SB il compito di filtrare la dialettica tra apparire e essere del personaggio. Nel caso di Gatto lo scopo è quello di svelare e rendere visibile la natura segreta e più autentica della *dramatis persona*.

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ I termini sono tratti da SB, pp. 209-213.

⁴³⁸ SB, p. 239.

⁴³⁹ Cfr. *ibid.*

⁴⁴⁰ SB, p. 276.

⁴⁴¹ SB, p. 45.

⁴⁴² Cfr. capitolo 1 *I momenti del giorno*, paragrafo 2.2 *Valenze narrative di «sera»*.

A partire dalla siepe dell'*Infinito* che «il guardo esclude», l'immagine di una conoscenza allargata è data non «da un'apertura dello sguardo, ma da una sua occlusione»⁴⁴³; così il profilarsi ma non mostrarsi a pieno, l'offrirsi e il negarsi di fronte a chi osserva, fa emergere la figura «nella piena luce della pura rappresentazione illusoria»⁴⁴⁴ e la consegna alla forza ri-generante e ri-creativa del ricordo: «Perciò anche ora ogni mio pensiero non è che un ricordo»⁴⁴⁵.

Il processo si snoda dalla contemplazione *de visu* alla risuscitazione mnestica attraverso l'emergere di un particolare e il collegamento a un'attitudine, uno sfondo, un abbigliamento, un gesto. Per l'icona materna sono le scale («La mamma era [...] tra le scale aperte aria celeste mattutina in cui i panni sventolavano»⁴⁴⁶), i balconi («Mamma è ritta accanto al tavolo: la stanza aperta dall'inferriata del balcone»⁴⁴⁷), le terrazze («Così posa malinconica alla terrazza»⁴⁴⁸), gli ornamenti femminili (l'«ombrellino da sole, ingenuo alla mano di merletto»⁴⁴⁹, un «corpetto di pizzo»⁴⁵⁰, il «vestito dalla vita stretta»⁴⁵¹), le operazioni di toilette (il «piumino di cipria»⁴⁵², «davanti al lavatoio si scioglieva i capelli, si insaponava contenta e ricciuta»⁴⁵³) a costituire il *refrain* della sembianza.

Per la nonna paterna fungono da cartina di tornasole della natura gentile e sognante l'argento dei capelli e la cecità («Nonna sorge per i capelli argentei, nel sole è cieca»⁴⁵⁴, «La nonna vive di questo suo affacciarsi per modo, di un'aureola in cui a l'anima calda»⁴⁵⁵); per la nonna materna è l'odore dell'erba cedrina ad annunciarne la presenza («Arrivava nonna col suo odore di erbe, cacciava di sotto la mantellina una bottiglia di latte»⁴⁵⁶).

Alla maniera proustiana, rivisitata e adattata alle latitudini del Sud, a subire le stesse *intermittences* possono essere anche le cose: il campanile che sorgeva «in un'agreste serenità a risvegliare il suo colore fulvo di cotto», l'«armoniosa lontananza di piazza»⁴⁵⁷ in cui si perde la nota sagoma della casa, il mondo che «risuona»⁴⁵⁸, la campagna che viene incontro, la piccola carrozza che ripara il bambino dalla «allegra paura di vedere la notte»⁴⁵⁹. Ogni frammento del reale, investito dal ricordo, è qualcosa che sopravvive in un'istantanea a posteriori, che contrasta la caducità grazie alla traccia mnemonica.

⁴⁴³ A. Folin, *Leopardi e la notte chiara*, presentazione di C. Galimberti, Marsilio, Venezia 1993, p. 13.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 23.

⁴⁴⁵ SB, p. 34.

⁴⁴⁶ SB, p. 20.

⁴⁴⁷ SB, p. 29.

⁴⁴⁸ SB, p. 26.

⁴⁴⁹ SB, p. 24.

⁴⁵⁰ SB, p. 31.

⁴⁵¹ SB, p. 24.

⁴⁵² SB, p. 40.

⁴⁵³ SB, p. 39.

⁴⁵⁴ SB, p. 19.

⁴⁵⁵ SB, p. 21.

⁴⁵⁶ SB, p. 42.

⁴⁵⁷ Le due citazioni sono tratte da SB, p. 19.

⁴⁵⁸ Cfr. SB, p. 21.

⁴⁵⁹ SB, p. 43.

Ma se si estende la forma rievocativa a tutte le figure che sfilano in SB, si ottiene un libro-cornice che racchiude un mondo scomparso: «Quel mondo sereno [che] staccava le case in una gloriosa immobilità e per nuvole ai monti [lasciava] indovina[re] il mare»⁴⁶⁰. Dal nostalgico contenitore della memoria, oltre alla mamma e alle nonne, emergono il padre «snello e d'eleganza marinara tutto sciolto e sciupato»⁴⁶¹ al quale affidare la mano per essere sospinto da bambino lungo una strada di campagna⁴⁶², o con cui incamminarsi da adulti nell'ultima passeggiata, il nonno cacciatore che fin dalla nascita scommetteva che il nipote sarebbe cresciuto «forte e manesco» e rideva dicendo a tutti «guardate com'è malandrino»⁴⁶³; lo zio Sà scultore che gareggiava in altezza col padre, lo zio roseo vigliacco al punto da aver paura dei tuoni, ma forte e villano con la madre; Gerardo che una domenica si era addormentato d'incanto sull'erba e che una sera si sarebbe addormentato per sempre; il bambino biondo di *Ottotéo* che «girava intorno, faceva castello dei cuscini, [...] chiamava di soppiatto, saltando dal letto»⁴⁶⁴; il dottor Romeo che entrando e salutando a voce forte batteva una mano sulla spalla della nonna «come se nella stanza vi fosse un lutto calmo e sereno»⁴⁶⁵; l'amico Mario con cui scoprire l'universo femminile e quello ancor più ampio dei viaggi, seguendo la scia dei carri o dei treni della sera provenienti dalla Calabria, recanti l'eco di storie di piccoli velieri e di antichi marinai.

Per arginare il processo del caduco che non risparmia neppure i luoghi, Gatto scatta altrettanti flash che bloccano l'immagine: si susseguono così, come in un album di fotografie o in un diario di viaggio, le case bianche, quasi azzurre di Anacapri, intirizite sotto la notte stellata, l'aria cordiale di Greve che reca odore di alloro e di cipresso, le nebbie di periferia dove a poco a poco si accendono i lumi della sera, il rugginoso colore delle vie di Bologna che trattiene un riverbero del tramonto, il golfo che discende in un digradare di terrazze e ruderi insieme all'estate che avanza tra erbe e papaveri⁴⁶⁶, le alberete della Toscana «dove il dolce rumore del silenzio scorre come un fiume aperto»⁴⁶⁷, il giallo squillante dei limoni di Pesto che spicca perfino offensivo con il colore troppo caldo, il tenero cielo di Lombardia contro cui s'infrangono le speranze dei prigionieri, il piccolo campanile duecentesco di Sant'Andrea salutato a sera dalle rondini, il primo a colpire gli occhi del figliuol prodigo che torna.

⁴⁶⁰ SB, p. 20.

⁴⁶¹ SB, p. 24.

⁴⁶² Cfr. SB, p. 29.

⁴⁶³ SB, p. 35.

⁴⁶⁴ SB, p. 42.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ Cfr. SB, p. 165.

⁴⁶⁷ SB, p. 175.

Bibliografia essenziale ragionata

Fondamenti del nostro lavoro sono le prose, datate anni Quaranta, di Piero Bigongiari, Alfonso Gatto, Mario Luzi e Alessandro Parronchi: P. Bigongiari, *La donna miriade (romanzo mancato) 1939-1940*, «Forum Italicum», IX, 2/3 giugno-settembre 1975, pp. 264-287); A. Gatto, *La sposa bambina*, Vallecchi, Firenze 1943; M. Luzi, *Biografia a Ebe*, Vallecchi, Firenze 1942; A. Parronchi, *Al di qua di una sera*, in Id., *I giorni sensibili*, Vallecchi, Firenze 1941; alle quali vanno aggiunte per un ineludibile confronto le raccolte poetiche coeve: P. Bigongiari, *La figlia di Babilonia*, Parenti, Firenze 1942; A. Gatto, *Morto ai paesi*, Guanda, Modena 1937; M. Luzi, *Avvento notturno*, Vallecchi, Firenze 1940; A. Parronchi, sezione lirica de *I giorni sensibili*.

L'accessibilità ad alcune di queste prose è attualmente agevolata da recenti ristampe: per *La donna miriade* dall'edizione critica con commento a cura di R. Donati (La Finestra, Trento 2006); per *Biografia a Ebe*, dopo l'inserimento con varianti da parte dell'autore in *Trame* (Rizzoli, Milano 1982), dalle ripubblicazioni a cura di M. Marchi (*Biografia e Ebe*, Edilazio Letteraria, Roma 2011) e di S. Verdino (*Prose*, Nino Aragno, Torino 2014). Per le poesie la consultazione è facilitata per Bigongiari da *Tutte le poesie I. 1933-1963*, con la raccolta inedita *L'Arca*, a cura di P. F. Iacuzzi, presentazione di C. Bo, Le Lettere, Firenze 1994; per Gatto, Luzi e Parronchi dall'*opera omnia*: A. Gatto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Ramat, Mondadori, Milano 2005; M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Mondadori, "I Meridiani", Milano 2004; A. Parronchi, *Le poesie*, a cura di E. Ghidetti, Polistampa, Firenze 2000.

Relativamente alla prosa il confronto è stato esteso, a livello diacronico, per Gatto a *La sposa bambina*. Seconda edizione integralmente riveduta, corretta e accresciuta, Vallecchi, Firenze 1963; per Luzi a *Trame*, cit.; per Parronchi a *Ut pictura*, Polistampa, Firenze 1997.

Per la poesia funge da corollario un'incursione su singoli temi dalle seguenti raccolte: P. Bigongiari, *Dove finiscono le tracce (1984-1996)*, Le Lettere, Firenze 1996; per Gatto: *Isola, La storia delle vittime, Poesie d'amore* (in Id., *Tutte le poesie*, cit.); per Luzi, *La barca, Un brindisi, Primizie del deserto, Dal fondo delle campagne, Nel magma, Al fuoco della controversia* (in Id., *L'opera poetica*, cit.).

Circoscrivendo fonti e influenze ad aspetti specifici, il termine di confronto del giardino e della fontana in *Al di qua di una sera* è stato individuato ne *Le vergini delle rocce* di G. D'Annunzio (*Prose di romanzi*, II, a cura di N. Lorenzini, introduzione di E. Raimondi, Mondadori, "I Meridiani", Milano 1989); per il tema dell'*hortus conclusus* il modello scelto è ovviamente il *Poema paradisiaco* dannunziano (*Versi d'amore e di gloria I*, a cura di A. M. Andreoli e N. Lorenzini, introduzione di L. Anceschi, Mondadori, "I Meridiani", Milano 1982); per la Venezia lugubre della *Donna miriade* tangenze si riscontrano con le liriche 'veneziane' di V. Cardarelli (*Poesie*, in Id., *Opere*, a cura C. Martignoni, Mondadori, "I Meridiani", Milano 1981); per l'immagine della luna colta tra orti e tetti l'influenza proviene dai *Canti* di Leopardi. Le fonti classiche del mito di Proserpina e Euridice non possono prescindere da Ovidio, *Metamorfosi*, V, vv. 385-571 e *Fasti*, IV, vv. 415-620; Virgilio, *Georgiche*, IV, vv. 453-527, Ovidio, *Metamorfosi*, X, vv. 8-63.

Un fondamentale quadro d'insieme sull'ermetismo è delineato in ordine cronologico da O. Macrí, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Vallecchi, Firenze 1941; Id., *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze 1956 e Id., *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2002; S. Ramat, *L'ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze 1969; Id., *Storia della poesia italiana del Novecento*, Mursia, Milano 1978 e Id., *La poesia italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Marsilio, Venezia 1997; D. Valli, *Storia degli ermetici*, La Scuola, Brescia 1978; R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Garzanti, Milano 1984; A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Bulzoni, Roma 1997; G. Langella, *Poesia come ontologia. Dai vociani agli ermetici*, Studium, Roma 1997.

Una valutazione a posteriori sull'esperienza ermetica, tratta dalla viva voce dei protagonisti, è contenuta in *Che cos'è stato l'ermetismo* in «L'Approdo letterario» (42, 1968, pp. 99-120), che riporta gli interventi effettuati da Bigongiari, Bo, Gatto, Luzi, Macrí, Parronchi, nel corso del dibattito letterario sull'ermetismo, tenuto al Gabinetto «G. P. Vieusseux» di Firenze, il 24 febbraio 1968.

Una riflessione a tutto tondo sul movimento poetico *entre deux guerres* è offerta dagli Atti del convegno internazionale di studi *L'ermetismo e Firenze* (Firenze, 27-31 ottobre 2014), a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze in corso di stampa.

La definizione della teoria delle generazioni è delineata nella silloge di saggi di Macrí, *La teoria letteraria delle generazioni*, a cura di A. Dolfi, Franco Cesati editore, Roma 1995.

Per un'attuale lettura critica dell'ermetismo cfr. A. Dolfi, *L'ermetismo: una generazione*, in G. Lo Castro, E. Porciani, C. Verbaro (a cura di), *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, ETS, Pisa 2014.

Per la ricostruzione dell'ambiente storico-culturale in cui si formò la generazione del 1914 si vedano almeno A. Pini, *Incontri alle Giubbe rosse: Landolfi, Loffredo, Luzi, Malaparte, Montale, Parronchi Thomas, Traverso*, Edizioni Polistampa, Firenze 2000; C. Pirozzi (a cura di), «*La poesia – si sa – si affida al tempo*» *Rassegna stampa sul primo ermetismo fiorentino Luzi, Parronchi, Bigongiari*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2004; per l'esperienza fiorentina di

Gatto L. Manigrasso (a cura di), *Alfonso Gatto a Firenze*. Con un'intervista a P. Vignozzi, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2006.

La rassegna di studi su linguaggio, stilemi e grammatica della poesia ermetica è aperta da F. Chiappelli con *Langage traditionnel et langage personnel dans la poésie italienne contemporaine* (Université de Neuchâtel, Neuchâtel 1951), seguita dall'insuperato saggio di P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Einaudi, Torino 1991, a cui va aggiunto per un'ulteriore riflessione l'intervento di A. Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, «Rivista di letteratura italiana» [numero monografico a cura di P. Baioni e G. Baroni], «L'amore aiuta a vivere, a durare». Bigongiari, Luzi e Parronchi 100 anni dopo [1914-2014], XXXII, 3, 2014, pp. 85-92.

Sul linguaggio poetico, all'altezza de *La figlia di Babilonia, Morto ai paesi, Avvento notturno, I giorni sensibili*, si vedano rispettivamente: O. Macrí, *La figlia di Babilonia*, «Letteratura», 24, gennaio-aprile 1943, pp. 98-103 (ora in Id., *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, cit.); F. Audisio, *Alcune caratteristiche della lingua poetica di Bigongiari*, «Paradigma», 3, 1980, pp. 355-381; O. Macrí, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, in P. Borraro e F. D'Episcopo (a cura di), *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*. Atti del Convegno Nazionale di Studi su Alfonso Gatto [Salerno-Maiori-Amalfi, 8-10 aprile 1978], Congedo, Galatina 1980 (ora in O. Macrí, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, cit.); A. Pietropaoli, *Strutture in Gatto*, in Id., *Le strutture della poesia. Saggi su Campana, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Quasimodo, Gatto*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1983; M. Romolini, *La logica parallelistica di «Morto ai paesi»*, in Id., *La «memoria velata» di Alfonso Gatto. Temi e strutture in «Morto ai paesi»*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2009; G. Zagarrìo, *Avvento notturno*, in Id., *Luzi, La Nuova Italia*, Firenze 1973; V. Coletti, *Una grammatica per l'evasione. «Avvento notturno» di Luzi*, in Id., *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Il Melangolo, Genova 1978; M. Fanfani, *Sul linguaggio poetico di Parronchi*, in I. Bigazzi e G. Falaschi (a cura di), *Per Alessandro Parronchi*. Atti per la giornata di studio, Firenze – 10 febbraio 1995, Bulzoni, Roma 1998; C. Toscani, *La tavolozza del poeta: linguaggio, metrica, ritmi e figure*, in Id., *Piovra celeste e specchio non difforme. La poesia di Alessandro Parronchi*, Campanotto, Pasian di Prato 2003; L. Manigrasso, *La trama rituale dei «Giorni sensibili»*, in Id., «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Società Editoriale Fiorentina, Firenze 2011.

Testi critici essenziali per le prose sono:

per *La donna miriade* S. Ramat, *Presentazione a La donna miriade (romanzo mancato) 1939-1940*, «Forum Italicum», cit.; Id., *Bigongiari tra il romanzo dell'assenza e l'assenza di romanzo*, in *Storia della poesia italiana del Novecento*, cit. e Id., *Invito alla lettura di Bigongiari*, Mursia, Milano 1979; M. C. Papini, *L'irrisolvibile quesito della Donna miriade*, in Id., *Il linguaggio del moto. Storia esemplare di una generazione*, La Nuova Italia, Firenze 1981; D. Valli, *Microstoria della prosa di Bigongiari*, in Id., *Dal frammento alla prosa d'arte con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Pensa Multimedia, Lecce 2001; R. Donati, *Il 'tempo' prima della pagina. Introduzione a P. Bigongiari, La donna miriade*, cit.;

per *La sposa bambina* O. Macrí, *L'archetipo materno nella poesia di Alfonso Gatto*, cit.; S. Romagnoli, *Poesia della memoria nella prosa di Alfonso Gatto*, in P. Borraro e F. D'Episcopo (a cura di), *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, cit.; M. C. Papini, *Il desiderio e l'immagine: La sposa bambina*, in Id., *Il linguaggio del moto*, cit.; S. Giovannuzzi, «*La spiaggia dei poveri*» vs. «*La sposa bambina*»: *l'incerto pendolarismo di Alfonso Gatto*, in Id., *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Edizioni dell'Orso, Torino 1999; A. Pietropaoli, *Strutture in Gatto*, in Id., *Le strutture della poesia*, cit.; P. Greco, *Tra divagazioni milanesi e memorie d'infanzia: dalle prose della "terza pagina" a La sposa bambina*, in Id., *Alfonso Gatto prosatore*, PensaMultiMedia, Lecce 2000; M. L. Vanorio, «*Scrivere in versi*»: *La sposa bambina di Alfonso Gatto*, in N. Merola e G. Rosa (a cura di), *Tipologia della narrazione breve. Atti del convegno di studio «Il Vittoriale degli italiani»*, MOD, Gardone Riviera, 5-7 giugno 2003, Vecchiarelli, Roma 2004; M. Romolini, *Alle fonti della poesia. La prosa matrice di versi*, in Id., *La «memoria velata» di Alfonso Gatto*, cit.;

per *Biografia a Ebe* A. Luzi, «*Avvento notturno*» e «*Biografia a Ebe*», in Id., *La «vicissitudine sospesa». Saggio sulla poesia di Mario Luzi*, Firenze, Vallecchi 1968; C. Scarpati, *Emblemi sibillini*, in Id., *Mario Luzi*, Mursia, Milano 1970; M. C. Papini, *La stasi e l'estasi*, in Id., *Il linguaggio del moto*, cit.; G. Manghetti, *Luzi prosatore: «Biografia a Ebe» e «Trame»*, «Inventario», I, 3, settembre-dicembre 1981, pp. 77-93 (poi in Id., *Sul primo Luzi*, Scheiwiller, Milano 2000); A. Serrao, «*Biografia a Ebe*»: *appunti per una lettura*, in A. Serrao (a cura di), *Mario Luzi. Atti del Convegno di Studi*, Siena, 9-10 maggio 1981, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1983; A. Panicali, «*Nel tempo che ci opprime*», in Id., *Saggio su Mario Luzi*, Garzanti, Milano 1987; D. M. Pegorari, *Lo specchio e la cometa*, in Id., *Dall'«Acqua di polvere» alla «Grigia rosa». L'itinerario del dicibile in Mario Luzi*, Schena, Fasano di Brindisi 1994; M. Marchi, *La prosa*, in Id., *Invito alla lettura di Mario Luzi*, Mursia, Milano 1998 e Id., *Ermetismo in prosa: Biografia a Ebe*, in *Per Luzi*, Le Lettere, Firenze 2012; S. Giovannuzzi, «*Biografia a Ebe*» di Luzi, *ovvero come si protegge la poesia rifiutando il narrativo*, in Id., *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, cit.; S. Verdino, *Introduzione a M. Luzi, Prose*, cit.;

per *Al di qua di una sera* O. Macrí, *Neoromanticismo di Parronchi*, «Letteratura», 17, gennaio-marzo 1941, pp. 138-142 (poi in Id., *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, cit.); S. Ramat, *Parronchi e I giorni sensibili*, in I. Bigazzi e G. Falaschi (a cura di), *Per Alessandro Parronchi*, cit.; L. Manigrasso, *La trama rituale dei «Giorni sensibili»*, in Id., «*Una lingua viva oltre la morte. La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*», cit.; A. Parronchi, *Riappari in forma nuova. Un autocommento inedito di Alessandro Parronchi*, a cura di E. Spano, con una nota di S. Ramat, Polistampa, Firenze 2012; M. C. Tarsi, *Appunti per una lettura diacronica di I giorni sensibili di Alessandro Parronchi*, «Rivista di letteratura italiana», cit..

Della ricca bibliografia critica sui quattro autori particolare utilità rivestono i seguenti Atti di convegni: Enza Biagini (a cura di), *Per Piero Bigongiari. Atti della giornata di studio*, Firenze, 25 novembre 1994, Bulzoni, Roma 1997; P. Borraro e F. D'Episcopo (a cura di), *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto. Atti del Convegno*

nazionale di studi su Alfonso Gatto, Salerno–Maiori–Amalfi, 8–9–10 aprile 1978, cit.; A. Serrao (a cura di), *Mario Luzi*. Atti del convegno di studi, Siena, 9-10 maggio 1981, cit.; G. Nicoletti (a cura di), *Per Mario Luzi*. Atti della giornata di studio, Firenze – 20 gennaio 1995, Bulzoni, Roma 1997; I. Bigazzi e G. Falaschi (a cura di), *Per Alessandro Parronchi*. Atti per la giornata di studio, Firenze – 10 febbraio 1995, cit.; *Per Alessandro Parronchi (1914-2007)*. Atti della giornata di studio – Siena, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, 3 marzo 2010, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», XXXI, 2010.

Per la metodologia seguita, sullo sfondo d'imprescindibili testi basilari (F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di T. De Mauro, Laterza, Bari 1970 (ed. orig. 1922); S. Ullmann, *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, introduzione all'edizione italiana di L. Rosiello, Il Mulino, Bologna 1967 (ed. orig. 1962); R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia, Linguistica e poetica*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 1966; L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1966), occorre specificare:

per le suggestioni e l'approccio innovativo G. Turchetta, *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani*, La Nuova Italia, Firenze 1993;

per il rapporto commento-testo: W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1962 (ed. orig. 1955); A. Noferi, *Soggetti e oggetti nel commento*, in Id., *Soggetto e oggetto nel testo poetico: studi sulla relazione oggettuale*, Bulzoni, Roma 1997; R. Luperini, *L'interpretazione dei testi letterari. La parte del commento*, in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006; E. Biagini, *Commento e commenti*, in A. Dolfi (a cura di), *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, Bulzoni, Roma 2011;

per la lessicografia: G. Savoca, *Lessicografia letteraria e metodo concordanziale*, Olschki, Firenze, 2000; in particolare, come modelli per le concordanze della prosa, A. Barbina (a cura di), *Concordanze del Decameron*, sotto la direzione di U. Bosco, Giunti Barbera, Firenze 1969 e G. De Rienzo, E. Del Boca, S. Orlando (a cura di), *Concordanze dei Promessi sposi*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1985;

per melodia e ritmo: G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Olschki, Firenze 1964 (n. e. 2013) e Id., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975;

per la critica delle varianti G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi, 1938-1968*, Einaudi, Torino 1970; P. Italia, G. Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010.

per la *mise en abîme* applicata alla trascorrenza femminile il rimando è a L. Dällenbach, *Il racconto speculare: saggio sulla mise en abîme*, Pratiche, Parma 1994 (ed. orig. 1977);

per la classificazione tra tempi narrativi e tempi argomentativi cfr. H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna 2004 (ed. orig. 1964).

La prosa dell'ermetismo

La ricostruzione dell'immaginario si avvale per i quattro elementi delle teorie offerte da G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, Dedalo, Bari 1973 (ed. orig. 1938); Id., *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, RED, Como 1987 (ed. orig. 1942); Id., *Psicanalisi dell'aria: sognare di volare; l'ascesa e la caduta*, RED, Como 1988 (ed. orig. 1943); Id., *La terra e le forze: le immagini della volontà*, RED, Como 1989 (ed. orig. 1948); O. Macrí, *Lo spazio domestico di E. U. D'Andrea*, «L'Albero», 48, 1972, pp. 99-114; G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Cappelli, Bologna 1980; per il regime notturno e diurno di G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo libri, Bari 1972 (ed. orig. 1963); per una riflessione globale di A. Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, «Rivista di letteratura italiana», cit.

Per i riflessi del mito di Proserpina e Euridice illuminanti i volumi di U. Curi, *Endiadi. Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano 1995 e Id., *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*, Bompiani, Milano 2009.

Indice dei nomi

- Alighieri, Dante 17n., 89n., 181
Aman, Silvio 153n.
Anceschi, Luciano 136n., 204n.
Andreoli, Anna Maria 136n.
Audisio, Felicita 11n., 87n.
Bachelard, Gaston 131 e n., 132n., 136 e n.,
139 e n., 141n., 144n., 147n.
Baioni, Paola 58n.
Battistini, Andrea 38n.
Beccaria, Gian Luigi 17n., 89 e n., 238n.,
241n.
Benjamin, Walter 132n., 134n.
Bevilacqua, Giuseppe 204n.
Bigazzi, Isabella 9n., 11n., 84n.
Bigongiari, Piero 9 e n., 11n., 12 e n., 16n., 17
e n., 18n., 28, 30n., 49, 51, 57, 77n., 79,
82, 83, 87n., 89, 101, 102, 104, 118, 131n.,
137n., 144 e n., 145, 146 e n., 148, 149n.,
194, 195, 198n., 199n., 203, 207n., 224, 243
Bo, Carlo 16, 31n.
Bodini, Vittorio 86n.
Borraro, Piero 11n., 12n.
Botticelli, Sandro 207
Calvino, Italo 80n.
Campana, Dino 11n., 45n.
Cardarelli, Vincenzo 137 e n., 138n., 208 e n.
Chiappelli, Fredi 11n.
Coletti, Vittorio 11n.
Constant de Rebecque, Henri-Benjamin 16n.
Curi, Umberto 192n., 198n.
Dällenbach, Lucien 192 e n.
D'Andrea, Ercole Ugo 131n.
D'Annunzio, Gabriele 17n., 89n., 134 e n.,
135n., 136 e n., 182
Debenedetti, Giacomo 101 e n., 107n., 113n.
De Crescenzo, Vincenzo 86n.
De Mauro, Tullio 13n.
D'Episcopo, Francesco 11n., 12n., 149n.
De Saussure, Ferdinand 13 e n.
Desideri, Federico 132n.
Distefano, Santo 146n.
Dolfi, Anna 9n., 10n., 11n., 13n., 27n., 31n.,
38n., 50n., 58n., 76 e n., 77n., 84n.,
133n., 175n., 182n., 204n., 207n., 209n.,
214n., 225n.
Donati, Riccardo 9n., 12 e n., 16n., 18n., 25n.,
37n., 39n., 133n., 144n., 145n., 146n.,
195n., 199n., 203n., 213n., 218n., 244 e n.
Durand, Gilbert 83n., 86n., 107n., 117n.,
198n.
Empedocle 15, 46n., 131
Falaschi, Giovanni 9n., 11n., 84n.
Fanfani, Massimo 11n., 84n.
Folin, Alberto 256n.
Galimberti, Cesare 256n.
Garibaldi, Giuseppe 250
Gatto, Alfonso 9 e n., 10n., 11n., 12 e n., 14,
17n., 18n., 25n., 26n., 27-28, 30n., 31 e
n., 35n., 38 e n., 40n., 41n., 43n., 45n.,
47, 49, 53, 54n., 76, 77, 82 e n., 83, 84,
88, 90, 110, 117n., 118, 120, 121 e n.,
131n., 139 e n., 141, 148-149 e n., 152 e
n., 154, 158, 182 e n., 193 e n., 194, 199,
205n., 220 e n., 222n., 224, 246, 247n.,
249n., 250 e n., 252n., 255, 257
Giachino, Monica 27n.
Giovannuzzi, Stefano 16n., 29n., 45n., 51n.
Goethe, Johann Wolfgang Von 41n.
Goldmann Tamiozzo, Silvana 27n.
Gramigna, Giuliano 240n.
Green, André 214n.
Greco, Paola 12n.
Iacuzzi, Paolo Fabrizio 31n.
Jung, Carl Gustav 194n.
Kerényi, Károli 194n.
Landolfi, Tommaso 9n.
Lenzini, Luca 25n.
Leopardi, Giacomo 31n., 84 e n., 120, 256n.
Lo Castro, Giuseppe 10n.
Loffredo, Silvio 9n.
Lorenzini, Niva 134n., 136n.
Lupo, Giuseppe 152n.

La prosa dell'ermetismo

- Luzi, Alfredo 11 e n., 16n., 17n.
 Luzi, Mario 9n., 10n., 11 e n., 12, 14, 16n., 17n., 18n., 28, 30n., 34, 36, 37n., 38, 48-50, 58n., 77, 79 e n., 83, 88 e n., 101, 104n., 107 e n., 112, 131n., 133, 141n., 142n., 144n., 148, 150, 151, 175n., 176n., 177n., 178n., 179n., 180n., 181n., 186n., 193n., 194 e n., 197n., 199n., 202 e n., 203n., 207n., 210 e n., 211, 212, 213n., 214n., 224, 230n., 231n., 234n., 237, 238, 239n., 240n., 242
 Macrí, Oreste 9n., 10n., 11n., 13n., 31 e n., 40n., 82n., 83, 86n., 131 e n., 133n., 139n., 152n., 182, 204n., 220n., 247 e n.
 Malaparte, Curzio 9n.
 Mallarmé, Stéphane 30n., 206n., 207e n., 208
 Mamoulian, Rouben 86n.
 Manghetti, Gloria 11 e n., 107n., 231n.
 Manigrasso, Leonardo 11n., 12 e n., 25n., 31 e n., 135 e n., 136n.
 Marchi, Marco 16n., 176n., 178n.
 Martignoni, Clelia 137n.
 Melani, Viviana 84n.
 Mengaldo, Pier Vincenzo 11n., 13n.
 Merola, Nicola 10n., 40n.
 Monaci, Elena 193 e n., 210n.
 Monaci, Renata 193 e n.
 Montale, Eugenio 9n., 11n., 45n., 119 e n.
 Morelli, Giorgio 16n.
 Mutterle, Anco Marzio 27n.
 Nencioni, Francesca 202n., 234n.
 Noferi, Adele 144n., 149n., 198n., 214n.
 Nicoletti, Giuseppe 181n., 240n.
 Ovidio Nasone, Publio 37n., 195 e n., 196, 197, 206n., 207, 211
 Paino, Marina 146n.
 Panicali, Anna 181n.
 Papini, Maria Carla 16, 17n., 203n.
 Parronchi, Alessandro 9 e n., 10n, 11n., 12n., 15 e n., 18n., 25n., 27, 28, 30n., 36, 48, 49, 50n., 51, 57, 79, 82, 84n., 87n., 88 e n., 89, 99n., 105, 112, 114, 131n., 133, 134, 135n., 136 e n., 137, 144n., 194, 200, 206n., 207 e n., 208, 210n., 224, 244, 255
 Pascoli, Giovanni 17n., 46n., 89n., 134n.
 Pegorari, Daniele Maria 16n.
 Petrocchi, Giorgio 27 e n.
 Piccioni, Leone 25n.
 Pieroni, Daniele 139n.
 Pietropaoli, Antonio 11n., 45n., 184n.
 Pini, Arnaldo 9n.
 Pirozzi, Carlo 9n.
 Pisanò, Gino 131n.
 Platone 40n., 55
 Porciani, Elena 10n.
 Quasimodo, Salvatore 11n., 45n.
 Quiriconi, Giancarlo 144n., 198n.
 Raimondi, Ezio 134n.
 Ramat, Silvio 9n., 15n., 16n., 18n., 31n., 83n., 99n., 144n., 197n., 198n., 199n., 209n.
 Rilke, Rainer Maria 204 e n.
 Rizzoli, Lisa 16n.
 Romagnoli, Sergio 12 e n., 17n., 45n., 54n., 121 e n., 247n., 250n.
 Romanò, Angelo 16n.
 Romolini, Marica 11n., 12 e n., 26n., 38n., 43n.
 Rosa, Giovanni 40n.
 Rosiello, Luigi 13n.
 Rusi, Michela 27n.
 Sacchetti, Rodolfo 3n.
 Santoro, Mario 27n.
 Savio, Davide 58n.
 Savoca, Giuseppe 14n., 132n., 146n.
 Sbarbaro, Camillo 11n., 45n.
 Scarpati, Claudio 16n.
 Schopenhauer, Arthur 55
 Seroni, Adriano 17 e n.
 Serrao, Achille 104n., 142n., 197n.
 Sertoli, Giuseppe 131n., 144n.
 Sinisgalli, Leonardo 86n., 152n.
 Solmi, Renato 132 n.
 Spano, Emanuele 15n.
 Tarsi, Maria Chiara 15n., 99n.
 Tasso, Torquato 27n., 82n.
 Thomas, Dylan 9n.
 Toppan, Laura 207n.
 Toscani, Claudio 11n., 87 e n., 88n.
 Traverso, Leone 9n., 204n.
 Turi, Nicola 38n.
 Ullmann, Stephen 13n.
 Ungaretti, Giuseppe 11n., 25n., 39n., 45n., 148 e n.
 Valery, Paul 133n.
 Valli, Donato 9n., 12 e n., 17n., 89n.
 Vanorio, Maria Luisa 40n.
 Verbaro, Caterina 10n.,
 Verdino, Stefano 16n., 30n., 104n., 107n., 117n., 141n., 175n., 177n., 186n., 203n.
 Veronesi, Giulia 193 e n.
 Vian, Antonio 86.
 Weinrich, Harald 116 e n., 117n.
 Zagarrìo, Giuseppe 79n., 107n., 230n., 239n.
 Zanzotto, Andrea 204n.
 Zampa, Giorgio 119n.
 Zinna, Lucio 142n.

Ringraziamenti

Ringrazio sentitamente i Proff. Giancarlo Quiriconi e Silvio Ramat per le preziose informazioni e la sensibilità all'ascolto; il Prof. Stefano Verdino per la generosa messa a disposizione di materiale anche inedito e l'impareggiabile consulenza.

Voglio inoltre esprimere un doveroso ringraziamento alla Prof.ssa Adele Dei, coordinatrice del corso di dottorato, per l'amichevole disponibilità e il costante supporto.

Un grazie di cuore alla Dott.ssa Enrica Colavero e al Dott. Joël Vaucher-de-la-Croix, amici di sempre e valenti studiosi, per i suggerimenti editoriali e i pazienti riscontri metrici.

La mia più profonda gratitudine va infine alla Professoressa Anna Dolfi, maestra di cultura e di vita, insuperabile nel trasmettere rigore metodologico e passione per la ricerca.

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

Titoli pubblicati

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressionismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*
Otonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successoria*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romanizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*
Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*

- Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Ivan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*

ANNO 2013

- Bartolini F., *Antonio Rinaldi. Un intellettuale nella cultura del Novecento*
- Cigliuti K., *Cosa sono questi «appunti alla buona dall'aria innocente»? La costruzione delle note etnografiche*
- Corica G., *Sindaci e professionismo politico. Uno studio di caso sui primi cittadini toscani*
- Iurilli S., *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura. L'Architectura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*
- Pierini I., *Carlo Marsuppini. Carmi latini. Edizione critica, traduzione e commento*
- Stolfi G., *Dall'amministrare all'amministrazione. Le aziende nell'organizzazione statale del Regno di Sardegna (1717-1853)*
- Valbonesi C., *Evoluzione della scienza e giudizio di rimproverabilità per colpa. Verso una nuova tipicità del crimen culposum*
- Zamperini V., *Uno più uno può fare tre, se il partito lo vuole! La Repubblica Democratica Tedesca tra Mosca e Bonn, 1971-1985*

ANNO 2014

- Del Giovane B., *Seneca, la diatriba e la ricerca di una morale austera. Caratteristiche, influenze, mediazioni di un rapporto complesso*
- Gjata A., *Il grande eclettico. Renato Simoni nel teatro italiano del primo Novecento*
- Podestà E., *Le egloghe elegantissimamente composte. La Buccolica di Girolamo Benivieni edizione critica e commento*
- Sofritti F., *Medici in transizione. Etica e identità professionale nella sanità aziendalizzata*
- Stefani G., *Sebastiano Ricci impresario d'opera nel primo Settecento*
- Voli S., *Soggettività dissonanti. Di rivoluzione, femminismi e violenza politica nella memoria di un gruppo di ex militanti di Lotta continua*

ANNO 2015

- Betti M., *La costruzione sociale della finanziarizzazione: verso la convergenza dei sistemi bancari?*
- Chini C., *Ai confini d'Europa. Italia ed Irlanda tra le due guerre*
- Galletti L., *Lo spettacolo senza riforma. La compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*
- Lenzi S., *La policromia dei Monochromata. La ricerca del colore su dipinti su lastre di marmo di età romana*
- Nencioni F., *La prosa dell'ermetismo: caratteri e esemplari. Per una semantica generazionale*
- Puleri M., *Narrazioni ibride post-sovietiche. Per una letteratura ucraina di lingua russa*

