



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI
SCUOLA DI DOTTORATO IN SCIENZE DEI SISTEMI CULTURALI
INDIRIZZO IN TEORIA E STORIA DELLE CULTURE E DELLE
LETTERATURE COMPARATE
(XXVIII CICLO)

LA MORTE IN EMILY DICKINSON
E RAFFRONTI
CON LA POESIA ITALIANA DEL NOVECENTO

TUTOR:
PROF. MONICA FARNETTI

CO-TUTOR:
PROF. MASSIMO ONOFRI

DIRETTORE DELLA SCUOLA DI DOTTORATO:
PROF. MASSIMO ONOFRI

DOTTORANDA:
MARIA FRANCESCA ANGIONI

ANNO ACCADEMICO 2016-2017

*Vero è ben, Pindemonte! Anche la Speme,
ultima Dea, fugge i sepolcri*

Monaci, non si sta mai al sicuro nel variopinto mondo dei fenomeni: è come una casa in fiamme. Non è un posto dove rimanere a lungo. Il demone mortale dell'impermanenza verrà a prenderti in un attimo, e non importa se sei ricco o povero, vecchio o giovane.

Lin-Chi

Indice

Introduzione

Nota ai testi dickinsoniani

Capitolo I. Prima della morte

1.	LA VECCHIAIA E I MORITURI (DAL DECLINO AL DRAMMA)	p. 12
1.1	Emily Dickinson	
	n. 241	p. 13
	n. 519	p. 16
	n. 1136	p. 19
1.2	Gli Italiani:	
	Virgilio Giotti: <i>I veci che 'speta la morte</i>	p. 22
	Rocco Scotellaro: <i>Casa</i>	p. 28
	Eugenio Montale: <i>Ballata scritta da una clinica</i>	p. 30
	Sergio Corazzini: Estratto da <i>Elegia</i> (quarta stanza)	p. 33
	Franco Loi: <i>Pruà la mort sarà cume mè mater</i>	p. 35
	Massimo Bontempelli: <i>Prigioni, 1</i>	p. 36
1.3	Sintesi comparativa	p. 37

Capitolo II. Dopo il trapasso

2. LA SALMA, I FUNERALI E LA TOMBA (DALL'EFFIMERO ALL'ETERNO)	p.39
2.1 Emily Dickinson	
n. 389	p. 40
n. 947	p. 42
n. 18	p. 44
n. 408	p. 46
n. 115	p. 48
2.2 Gli Italiani:	
Margherita Guidacci: <i>Regalità della morte</i>	p. 50
Franco Loi: <i>Amelia</i>	p. 51
2.3 Sintesi comparativa	p. 53

Capitolo III. Canti sulla morte

3.1 LA MORTE DI TUTTI E DI CIASCUNO (MEDITAZIONI ED ELEGIE)	p. 55
3.1.1 Emily Dickinson	
n. 970	p. 56
n. 1462	p. 58
n. 592	p. 59
n. 499	p. 62
n. 1100	p. 63
n. 1703	p. 65
n. 341	p. 66

3.1.2	Gli Italiani:	
	Eugenio Montale: <i>A mia madre</i>	p. 69
	<i>Voce giunta con le folaghe</i>	p. 71
	Mario Luzi: <i>Il duro filamento</i>	p. 75
	Giorgio Caproni: <i>Foglie</i>	p. 78
	Franco Loi: <i>Sèm poca roba</i>	p. 80
	Corrado Govoni: <i>Nel giuoco delle bocce</i>	p. 82
	Montanaru: <i>Sa die 'e sos mortos</i>	p. 84
	Eugenio Montale: <i>Ho sceso dandoti il braccio,</i> <i>almeno un milione di scale</i>	p. 87
	Nelo Risi: <i>Attesa là</i>	p. 89
	Margherita Guidacci: <i>Sono morti anche i tuoi abiti</i>	p. 94
	Giorgio Caproni: <i>Dopo la notizia</i>	p. 95
	Rocco Scotellaro: <i>Camminano sulle zampe dei gatti</i>	p. 97
	Maria Luisa Spaziani: <i>L'ultima notte del Soratte</i>	p. 99
3.1.3	Sintesi comparativa	p.102
3.2	LA PROPRIA MORTE FUTURA (FANTASIE, SOGNI E INCUBI)	p.104
3.2.1	Emily Dickinson	
	n. 712	p.105
	n. 465	p.108
	n. 280	p.110
	n. 445	p.112
	n. 609	p.115
3.2.2	Gli Italiani:	
	Camillo Sbarbaro: <i>A volte sulla sponda della via</i>	p.117

Biagio Marin: <i>Ninte no xe passao</i>	p.165
Eugenio Montale: <i>Casa sul mare</i>	p.167
<i>Porfirio</i>	p.170
Antonia Pozzi: <i>Largo</i>	p.172
<i>Preghiera</i>	p.174
Giorgio Caproni: Estratto da <i>Lamento (o boria) del fraticello deriso</i> (versi 132-145)	p.176
<i>L'ultimo borgo</i>	p.178
Cesare Viviani: <i>Questione del Regno</i>	p. 181
4.3 Sintesi comparativa	p.185
Bibliografia	p.189

Nota ai testi dickinsoniani

Il testo inglese

La numerazione, la datazione e i testi originali delle poesie sono tratte dal volume dei Meridiani Mondadori *Tutte le poesie*¹, che a sua volta si basa sulla cardinale edizione critica del 1955 di Thomas H. Johnson². Per controllare l'eventuale presenza di varianti significative del testo originale, è stata consultata anche l'altra edizione critica curata da Ralph William Franklin³, presente dal 1998 e ormai divenuta anch'essa di riferimento.

La traduzione

La traduzione di tutte le poesie è di chi scrive.

Nota sulle maiuscole e sulla punteggiatura

Erberwein, nel suo *Emily Dickinson Encyclopedia*⁴, dà un quadro esaustivo di come numerosi critici ed editori abbiano tentato di spiegare l'irregolare uso⁵ che fa Dickinson della maiuscola. Alcuni hanno liquidato la questione classificandola come un problema di trascuratezza, che avrebbe portato a una grafia scorretta (ipotesi che ha portato, in alcune prime edizioni, a modificare arbitrariamente i testi originali). Alcuni hanno supposto volesse imitare, come vezzo, l'inglese antico o il tedesco. Altri che, tramite il maiuscolo, volesse personificare alcuni elementi della composizione poetica. Tuttavia, la scoperta che tale pratica fosse per lei abituale – e non esclusiva dei testi poetici⁶ – ha portato a pensare che codesto originale uso della maiuscola fosse per Dickinson non un'eccentricità fine a sé stessa, ma una precisa e conscia scelta stilistica in ogni ambito

¹ Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, Bulgheroni, Marisa (a cura di), Milano, Edizione Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, 1997.

² Johnson, Thomas (ed.), *The Poems of Emily Dickinson*, 3 vols, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University, 1955.

³ Franklin, Ralph William (ed.), *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*, 3 vols, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University, 1998.

⁴ Erberwein, Jane Donahue (ed.), *An Emily Dickinson Encyclopedia*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1998, p. 40.

⁵ Dickinson scrive in maiuscolo molti ma non tutti i nomi comuni, un buon numero di *modifiers* (aggettivi, avverbi) e verbi, alcuni pronomi e preposizioni.

⁶ E' presente infatti in tutti i suoi altri manoscritti: lettere, ricette, note.

della sua comunicazione scritta: sarebbe servita a enfatizzare determinate parole, per separarle dalle altre e far concentrare l'attenzione del lettore proprio dove ella voleva. Eppure, non si può ignorare l'obiezione che taluni portano, e cioè che non sempre le stesse parole sono scritte in maiuscolo (pur essendo però sempre centrali nell'economia del testo), e che alcune di esse invece lo sono senza una motivazione convincente.

Benché le ipotesi formulate abbiano tutte una qualche validità (tranne forse quella che implica un uso della *capitalization* in toto distratto e capriccioso⁷), non potendo essere certi di quale fosse davvero l'intenzione della Poetessa, si è preferito nella traduzione privilegiare un uso delle maiuscole coerente con la grammatica moderna (sia anglosassone che italiana: non v'è fortunatamente differenza), e cioè limitato all'inizio di ogni poesia e dopo ogni punto, sia esso fermo, esclamativo o interrogativo. Quando il famosissimo e misterioso *dash*, il trattino, emblema distintivo di Dickinson, viene da me interpretato come una pausa 'forte', paragonabile al punto, anche dopo di esso vi si troverà la maiuscola. I nomi propri – di persona, di luoghi geografici, ecc. – saranno ovviamente anch'essi riportati in maiuscolo.

Per quanto riguarda la punteggiatura e le andate a capo del verso si è invece cercato di rimanere il più possibile fedeli al testo originale, data l'importanza fondamentale e personalissima che questi due elementi hanno in ogni opera poetica, e in Dickinson in particolare, per la quale la punteggiatura si sposta da elemento sintattico di pausa a – quasi – elemento di significato a sé (si pensi di nuovo al *dash*, sul cui ruolo e senso si discute tutt'oggi⁸).

⁷ Ipotesi che implica una sciatteria che ci sembra inverosimile in un'Autrice che, per dirla alla Camille Paglia, "consumava i suoi occhi sul Webster" (il dizionario principe dell'anglo-americano), così da riuscire a trovare sempre l'esatto significante per il significato che voleva trasmettere. Un'Autrice tanto conscia dell'importanza del segno scritto da annotare, quasi estatica: "I know nothing in the world that has as much power as a word. Sometimes I write one, and I look at it, until it begins to shine." ("Non conosco nulla al mondo che abbia tanto potere quanto la parola. A volte ne scrivo una, e la guardo, fino a quando non comincia a splendere.", Lettera 250.). E da cantare: "A word is dead / When it is said, / Some say. / I say it just / Begins to live / That day." ("Una parola muore / quando è pronunciata, / dicono. / Io dico invece / che incomincia a vivere / proprio quel giorno.", n. 1212.).

⁸ *Ibid.* p. 64. Per un discorso più generale sulla "vulcanica punteggiatura" della Poetessa si veda il brillante saggio di Kamilla Denman, *Emily Dickinson's Volcanic Punctuation*, in *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, Farr, Judith (ed.), Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1996, p. 187.

Il tema di questa tesi è frutto della constatazione della «necessità di fare i conti con la morte altrui e – a partire da essa – con la propria futura morte»⁹. La scelta induce a domande e richiede risposte e spiegazioni.

1) Obiettivo centrale della tesi è cercare di cogliere, attraverso il richiamo, la citazione e il commento delle poesie¹⁰ i diversi aspetti dell'idea di morte, collocandoli in capitoli distinti.

2) Perché scegliere Emily Dickinson come Poeta base della ricerca? Per la obbligata ragione che il tema della morte è il tema dominante del suo canzoniere, riguardando centinaia e centinaia di componimenti della sua completa opera poetica¹¹, e nessun altro compositore – si crede senza timore di smentita – ha profuso nella storia letteraria tanta poesia sul tema.

3) Ma dato che Dickinson è biograficamente dell'Ottocento, perché compararla non con i suoi coetanei, ma con poeti del secolo successivo? Perché ella è molto più avanti della sua epoca¹², possiede una mentalità, un'originalità e una sensibilità che non ha riscontri nel suo tempo.

4) Pretenzioso e fallace può apparire l'operare un raffronto con una vasta serie di poeti diversissimi tra loro e accomunati soltanto dalla loro appartenenza a una unità linguistica: l'Italia (e i suoi dialetti). L'obiezione si stempera se si pone mente al senso e allo scopo che si vuol dare alla comparazione: un richiamo alle singole testimonianze italiane, prese ciascuna di per sé in relazione ai singoli punti considerati da Dickinson. Non si tratta cioè di un raffronto tra un Poeta e una miriade di altri poeti di altra area geografica e culturale, ma ben più limitatamente è l'accostamento in ognuno degli argomenti sulla morte trattati o toccati da Dickinson tra poesie di lei e singole testimonianze di qualsivoglia Autore italiano, a prescindere dalla sua appartenenza a

⁹ Zublena, voce 'Lutto', in Ceserani, Domenichelli, Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, 2 voll, Milano, Garzanti, 2007, p. 1335.

¹⁰ Protagonisti di questo scritto sono i testi, al di là dei loro autori e della critica letteraria su di essi (vedi Onofri richiamando Barthes in Onofri, Massimo, *La ragione in contumacia – La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Roma, Donzelli Editore, 2007, p. 14: «Deve essere impugnata la distinzione tra opera e critica: solo regna dovunque e da parte a parte il Testo»).

¹¹ Su 1775 poesie, 550 sono dedicate alla morte. Qui ne saranno esaminate 35.

¹² Cfr. Pollack, Vivian R. (ed.), *A Historical guide to Emily Dickinson*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 43.

uno o altro periodo o movimento della letteratura del Novecento (dai crepuscolari agli "ermetici", alle avanguardie e ai più giovani apparsi nello scenario letterario). Si può così offrire al lettore¹³ un orizzonte dickinsoniano arricchito di punti di vista e composizioni di tanti altri poeti. Questa ricerca ambisce di selezionare e di mettere in evidenza sia di Dickinson che degli italiani gli squarci poetici più eloquenti e originali nel cogliere i diversi aspetti attinenti al mondo sfaccettato della morte. Tale attenta selezione è parte rilevante della ricerca.

5) Solo apparentemente fondata sarebbe l'accusa di squilibrio tra il corpus dell'opera di un singolo Autore (Dickinson) e la dimensione dell'opera di decine e decine di altri autori (gli italiani). Nella realtà il tema prescelto appare nella poesia italiana, se non marginale, comunque limitato, a differenza estrema dalla sua centralità in Dickinson. Nessun Poeta italiano – del Novecento – è lecito lontanamente avvicinare a Dickinson nella quantità di poesie sul tema della morte; per trovare una qualche vicinanza occorrerebbe riferirsi a Pascoli, che però risulta essenzialmente monocorde, evocando egli della morte quasi esclusivamente l'aspetto luttuoso. I capitoli mostrano perciò nella selezione effettuata una sostanziale parità sul piano quantitativo tra poesie di Dickinson da una parte e poesie degli italiani dall'altra.

6) Opzione per il metodo.

I. Il metodo impiegato è per così dire "contenutistico" (e non "stilistico")¹⁴, cioè attento alle cose che i poeti dicono, naturalmente senza trascurare il modo in cui lo dicono e perciò ogni poesia sarà integrata con analisi ed esegesi di singoli versi, immagini, figure. E' solo questo approccio quello che permette di arrivare alla maggiore e migliore conoscenza dei volti della morte¹⁵; rappresentazione peraltro resa non con l'ausilio delle scienze (naturali, medica, giuridica) ma con lo strumento artistico

¹³ A chi si rivolge questo scritto: il destinatario, chi è? L'ambizione sarebbe di interessare più tipi di destinatario: il lettore letterato; il lettore colto; e pure il lettore medio, curioso del tema. Ma soprattutto il lettore che «s'avvicina a un libro per cercarvi qualche notizia di sé o del mondo» (Onofri, *Contumacia*, p. 18. Vedi anche a p. 76: «quella realtà vivente che l'opera custodisce in sé, indelebilmente, e che il lettore in carne e ossa chiede sempre di riferire alla sua vita e al mondo in cui si trova a vivere»).

¹⁴ Cfr. Onofri, *Contumacia*, p. 87.

¹⁵ Insomma, facendo critica letteraria nel senso propugnato da Onofri, cioè «ad alta vocazione epistemologica e conoscitiva» (in *Contumacia* p. 75).

della poesia. Si sa del resto che la poesia – come o più di altre forme di espressione artistica – è spesso capace di penetrare l'essenza dei fenomeni della realtà fisica e psicologica in modo più acuto e rivelatore di qualunque scienza e tecnica. Il famoso aforisma di Einstein, secondo cui «la scienza senza filosofia è arida; e la filosofia senza la scienza è vuota» può essere integrato sentenziando che l'una e l'altra senza la poesia (o l'arte) sono più povere. La luna a cui si rivolge il pastore errante di Leopardi o ogni persona umana che morendo si trasfigura in una piccola stella, come immagina Dickinson¹⁶, sono altrettanto "vere" o comunque degne di considerazione quanto gli astri definiti dalla scienza. E alcune risposte della filosofia, secondo cui «quando ci siamo noi, la morte non c'è; e quando c'è la morte noi non ci siamo»¹⁷; o che «la morte è da temere meno che niente. Essa non vi riguarda né da morto né da vivo: vivo perché siete; morto perché non siete più»¹⁸, non offrono soluzioni soddisfacenti, e anzi suonano quasi quali giochi di parole. Nella presente ricerca si chiede invece aiuto alla poesia (con l'offerta di un vasto florilegio di testi) per, se non svelare – impresa impossibile – il mistero della morte, coglierne suoi variegati aspetti che ce la rendano meno inaccessibile e più familiare. E domandarsi fra l'altro: della perdita delle persone care, della condizione dei moribondi, del pensiero del quando e modo della nostra morte futura, di che cosa c'è, e se c'è, dopo la morte.

II. Quanto all'operazione di comparazione, essa ha di mira una più consapevole e ampliata comprensione dei testi poetici, di Dickinson da una parte e dei singoli italiani¹⁹ dall'altra; operando mediante individuazione e riscontri di analogie, assonanze, distinzioni in particolari singolari e rivelatori, diversità o contrasti degli oggetti rappresentati o di valutazione di essi; o anche giustapposizioni che mostrano sostanziali identità di punti di vista e di soluzioni espressive. Inoltre presenza o assenza in Dickinson e insieme viceversa assenza o presenza nel corpus della

¹⁶ Poesia n. 569.

¹⁷ Epicuro.

¹⁸ Montaigne.

¹⁹ I poeti italiani analizzati, per un totale di 40 poesie complessive, sono: Betocchi, Bontempelli, Caproni, Cardarelli, Corazzini, Giotti, Govoni, Guidacci, Giudici, Loi, Luzi, Marin, Montale, Montanaru, Pozzi, Risi, Saba, Sbarbaro, Scotellaro, Sereni, Spaziani, Rebora, Viviani.

poesia italiana di punti e soggetti. E così via.

III. Il taglio è antologico: non come mera esemplificazione qua e là, ma come citazione sistematica – e generalmente per intero delle singole composizioni²⁰ – che si adatta al sottotema di volta in volta trattato. E questa antologia non è di autori, ma di opere. La ragione è duplice:

A) da un lato una presa di posizione a favore di una critica letteraria che guarda all'opera a sé stante, che vive di vita propria, ormai staccata dal suo Autore (il quale comunque importa per cogliere meglio l'opera stessa). Si consenta qui un richiamo all'interpretazione giuridica, la quale si intende come "soggettiva" se si rifà all'intenzione del legislatore ed è invece "oggettiva" se, pur tenendo conto della genesi della norma, questa vede ormai dotata di vita propria (calata ovviamente nel mondo tutto attorno e nella storia).

B) in tal modo si può effettivamente realizzare il metodo prescelto (si ricordi: quello di cogliere l'oggetto della ricerca, della riflessione – qui, la morte – in tutti i suoi aspetti), corredando i singoli aspetti della morte (per esempio, il funerale, la morte di persone care, ecc) e assegnando a ciascuno di essi le poesie che vi hanno attinenza. Cosicché da ogni Autore è di volta in volta estratta la composizione che si attaglia all'argomento in quel punto trattato.

²⁰ Si giustifica la quantità e vastità delle citazioni dei testi poetici – contro i loro spezzettamenti alla maniera del «Reader Digest» degli anni Cinquanta – nell'interesse delle singole composizioni a non essere impoverite o perfino snaturate; ciò anche per lasciare al lettore la libertà della sua partecipazione alla comprensione delle opere, evitando che personali estrapolazioni di versi limitino o addirittura devino la loro fruizione.

Capitolo I. Prima della morte

1. LA VECCHIAIA E I MORITURI (DAL DECLINO AL DRAMMA)

La vecchiaia è l'età della vita in cui per natura le funzioni vitali si indeboliscono: segna progressivamente il declino, con avvicinamento alla morte. Il passo che congiunge i vecchi ai morituri è stretto. Per morituri si possono intendere varie categorie di persone: coloro che versano in pericolo di vita ma poi si salvano; coloro che sono malati incurabili e sono prossimi alla morte; e coloro che sono proprio morenti, che moriranno da un momento all'altro.

Nella società contemporanea l'atteggiamento nei confronti della morte ha subito profonde trasformazioni: se da un lato gli strumenti della comunicazione sociale danno quotidianamente notizie di morti di tutti i generi e dappertutto, dall'altro il contatto fisico diretto è quasi del tutto scomparso, riducendosi a una piccola parte delle morti nel nucleo familiare. Il fatto concreto della morte viene sempre più delegato a particolari istituzioni pubbliche, come ospedali, case di riposo per anziani e alla fine ad agenzie funerarie. Separando i sani dai malati gravi e dai vecchi, cioè da quelli che sono più vicini alla morte, si allontanano dalla società dei vivi e vegeti proprio questi ultimi. Nell'epoca di Dickinson il rapporto tra vita e morte era molto più stretto: l'epistolario di Dickinson è pieno di riferimenti a morti di familiari e di amici. E anche nella poesia italiana del secolo trascorso il collegamento con i morenti era assiduo. Da tutto ciò il rilievo che la poesia ha dato alla vecchiaia e soprattutto ai morenti. In particolare, i momenti dolorosi e drammatici di quanti si trovano nella condizione estrema tra la vita e la morte si prestano – come è evidente – a essere accolti e descritti in poesia, carica di pathos.

Di Dickinson si riportano 3 poesie, appartenenti al momento del trapasso. Degli italiani sono selezionate 6 poesie, due sui vecchi, una su persona in pericolo di vita, una su morenti e una sul trapasso.

Emily Dickinson

241

(1861)

I like a look of Agony,	Mi piace uno sguardo d'agonia,
Because I know it's true –	perché so ch'è sincero –
Men do not sham Convulsion,	L'uomo non può contraffare lo spasimo
Nor simulate, a Throe –	Né simulare, il rantolo –
The Eyes glaze once – and that is Death –	Gli occhi si fanno vitrei – ed è la morte –
Impossible to feign	Impossibile fingere
The Beads upon the Forehead	le perle di sudore sulla fronte
By homely Anguish strung.	infilate dalla familiare angoscia.

Non c'è niente di più vero, di più sincero del momento in cui si muore. Dickinson lo sa, e, ferocemente ironica, amplifica questa constatazione con un'affermazione che lascia di stucco: "mi piace uno sguardo d'agonia": le "piace", perché *it's true*, "è sincero". Per quanto esagerati e artificiosi possano apparire questo verbo *like* e tutto il tenore del componimento che lo segue (o per quanto possano adombrare la concezione puritana del dolore come emozione principe, da onorare e augurarsi di provare), vi è in questa poesia una riflessione più profonda e comprensibile, meno crudele di quanto appaia a una prima lettura.

Agonia deriva dal greco *ἀγωνία*, combattimento: è il periodo che precede la morte, l'ultima terribile lotta, lo sforzo supremo della natura per resistere al male – la morte – che opprime e vuol prenderci il corpo – e l'anima. Un uomo in simili condizioni getta ogni maschera, è sé stesso nudo di fronte all'abisso, e, anche, a chi, intorno al letto, lo veglia. I sussulti del corpo, e, soprattutto, il caratteristico, agghiacciante respiro affannoso, rauco, testimone di polmoni che sempre più si contraggono e si esauriscono (così tristemente noto a chiunque abbia assistito un moribondo), non si possono né creare ad hoc né controllare: sono quello che sono, inevitabili preannunciatori della fine. La potenza di tali terribili manifestazioni può ipnotizzare e, in qualche modo,

affascinare: quasi un rito obbligato, uguale per tutti e che tutti rende uguali²¹, che, se esplorato abbastanza, può forse donarci qualche elemento in più su questa fine che ci attende. Una fine, poi, che è un attimo: gli occhi d'improvviso si ghiacciano, il colore dell'iride impallidisce, lo sguardo che ci guarda diventa quello di un altro: e poi, più nulla.

E' singolare che Dickinson non concluda la poesia con questo verso, con l'acmé dell'evento. La continua invece, riportandoci implacabilmente al volto del morente: è come se ci impedisse il sollievo di dire: finalmente è finita (l'agonia reale di chi muore, questi versi quasi compiaciuti che la descrivono). Di nuovo, è un particolare fisico quello su cui ci fa concentrare, e di nuovo, come il rantolo e gli scatti incontrollati del corpo, è una reazione corporea familiarissima: il sudore che copre la fronte di chi è all'ultimo spasimo. Usando una metafora 'casalinga' – quella di un'occupazione comune nelle case dell'Ottocento – personifica la paura che coglie il moribondo davanti alla morte, e le fa creare, con le gocce di sudore, una collana ad adornargli la fronte. Quest'angoscia è 'qualcuno' che ci è familiare (*homely Anguish*) – forse perché silenziosa ci accompagna, a braccetto del pensiero della morte, tutta la vita; è quasi una vecchia zia che nelle lunghe sere d'inverno realizza o riannoda collane per passare il tempo. L'angoscia è colei che crea il gioiello ma è anche il gioiello stesso: il sudore che reticola il volto di chi teme è causato dalla paura, ma è pure la paura stessa resa visibile. Ciò che dà da pensare è che questa collana non è stata da Dickinson posta intorno al collo, quasi a strozzare chi la porta; è stata posta sulla fronte, a diadema: un simbolo perciò di nobiltà, e non un'ulteriore tortura? Si potrebbe facilmente obiettare che il sudor freddo imperla la fronte, come la stessa espressione idiomatica recita. Eppure, quanto semplice sarebbe stato per Dickinson farci notare che quando si suda, facilmente la nuca è subito bagnata, e con essa l'incavo dietro le orecchie, con il sudore che dopo poco goccia lungo il collo?

Mi piace pensare che invece la Poetessa abbia voluto chiudere questa poesia all'inizio così spiacevole con un pensiero sottinteso più vicino a ciò che a lei davvero "piaceva" in un moribondo: il fatto che fosse un privilegiato: la collana d'angoscia, dunque, come un

²¹ Si veda a proposito della 'democraticità della morte', la 970, qui analizzata a p. 51.

diadema sulla fronte, il moribondo, un re. Sì, chi muore è elevato per Dickinson a una condizione ben superiore rispetto ai viventi che lo circondano²²: non sappiamo cosa vede, cosa sente, cosa prova, ma sappiamo che sta entrando nel 'Mistero' a noi precluso. E', in quel momento, 'l'eletto', per usare una qualifica cara alla stessa Poetessa: il morente sta per sapere, o già qualcosa intravede: egli è perciò un saggio, un illuminato, infinitamente più in alto di noi nella conoscenza del destino universale degli esseri²³.

...

²² Cfr. la poesia di Guidacci analizzata a pag. 38: il marito morto è un principe, un privilegiato, poiché egli è, adesso, nella morte, 'al di là': ha compiuto il passaggio: ora, a differenza di chi vive, 'sa'.

²³ poesie eletti morte

519 (1862)

'Twas warm – at first – like Us –	Era caldo – all'inizio – come noi –
Until there crept upon	fino a quando vi s'insinuò
A Chill – like frost upon a Glass –	un freddo – come gelo sopra un vetro –
Till all the scene – be gone.	fino a che tutta la scena – scomparve.
The Forehead copied Stone –	La fronte imitò la pietra –
The Fingers grew too cold	le dita divennero troppo fredde
To ache – and like a Skater's Brook –	per dolore – e come il ruscello di un
The busy eyes – congealed –	pattinatore –
	gli occhi ansiosi – congelarono –
It straightened – that was all –	S'irrigidì – fu tutto –
It crowded Cold to Cold –	Crebbe freddo su freddo –
It multiplied indifference –	moltiplicò l'indifferenza –
As Pride were all it could –	quasi non possedesse altro che orgoglio –
And even when with Cords –	E anche quando con delle corde –
'Twas lowered, like a Weight –	fu calato, come un peso –
It made no Signal, nor demurred,	non fece segno, né si oppose,
But dropped like Adamant.	ma cadde come diamante.

Ciò che nell'originale salta subito all'occhio (e che nella traduzione inevitabilmente si perde) è l'uso del pronome personale *it* a rappresentare il morente. L'*it* nella lingua inglese è un pronome neutro e viene abitualmente utilizzato in riferimento a cose, animali in genere, piante, condizioni meteorologiche, concetti astratti²⁴. Questo può far

²⁴ Viene inoltre utilizzato:

- 1) con i verbi impersonali *to appear* (apparire, comparire), *to happen* (accadere), *to look* (sembrare come aspetto), *to say* (dire), *to take* (impiegare nel senso di tempo), *to seem* (sembrare).
- 2) come soggetto impersonale. In questo caso si usa:
 - a) per identificare una persona non precedentemente menzionata: "*There's someone at the door. Who is it?*" "*It's Charlotte.*"
 - b) per dare enfasi a un elemento della frase: "*It was Alan who broke the window, not me!*"
 - c) per introdurre frasi impersonali con le seguenti costruzioni: *it* + verbo *be* + aggettivo e/o sostantivo

pensare che Dickinson abbia voluto stavolta spersonalizzare il morente: come se la morte gli avesse tolto la propria individualità umana, trasformandolo in un oggetto inanimato.

La poesia, che descrive con precisione didascalica i momenti dal trapasso alla posa nella tomba, è, come di consueto, posta nella soggettiva di chi veglia il morente. E' divisa in due parti, e il freddo, caratteristica principe della morte (i morti sono irrealmente gelati, come fossero di marmo), è il filo unificatore: in quasi ogni verso è infatti presente un rimando ad esso: v. 1, *a Chill, like frost*; v. 5, *Stone*; v. 6, *grew too cold*; v. 7, *Skater's Brook*; v. 8, *congealed*; v. 9, *It straightened*; v. 10, *It crowded Cold to Cold*; v. 16, *like Adamant*.

Nelle prime due quartine vi è il trapasso. All'inizio, l'amato, benché gravemente provato, è ancora caldo come chi lo assiste, appartiene cioè ancora al mondo dei viventi. Improvvisamente, la scena – la stanza, chi vi è dentro – scompare a causa dello stordimento provocato dall'arrivo della morte (che, come il gelo su una finestra, tutto appanna): il moribondo perde i sensi, i familiari e gli amici stessi probabilmente subiscono un qualche tramortimento di fronte al momento supremo. Eppure, nonostante l'emozione fortissima, chi assiste e ci parla non può fare a meno di continuare a registrare, come un diligente scienziato, il crescendo dell'evento.

Ecco che allora vediamo la fronte raffreddarsi, indurirsi come pietra; le dita, violette e gelate dalla mancanza di circolazione, perdere qualsiasi sensibilità; gli occhi, che poco prima percorrevano senza pace la stanza – in cerca di conforto, di aiuto, di risposte –, si glassano, ghiacciano come un ruscello su cui d'inverno si va a pattinare. E', questa, una metafora straordinaria e crudele: ci trasporta in un'amena scena di divertimento invernale, facendoci subitaneamente avvertire tutta la distanza che c'è tra quella – la vita – e la camera dove accade la morte²⁵: chi muore è su un'isola separata da tutto e tutti.

+ infinito: "*It was generous to help that family.*"

3) come oggetto impersonale introduttivo dopo alcuni verbi tra cui *to believe, to consider, to find, to judge, to make, to think* seguiti da aggettivi: "*I find it difficult to study.*"

Si può notare come nessuno dei casi menzionati si attagli all'uso di *it* che Dickinson fa in questa poesia.

²⁵ Distanza che è quasi un topos nelle poesie sulla morte: come esempio si vedano due componimenti citati in questo lavoro: uno di Giotto (*I veci che 'speta la morte*, p. xx) e l'altro della stessa Dickinson (*Because I could not stop for Death*, p. xx), in cui entrambi usano dei ragazzini che giocano allegri come metafora della vita che continua quasi indifferente, lasciando indietro chi muore.

Come, poi, non notare quanto sia quasi feroce accostare gli occhi a del ghiaccio su cui si può pattinare: fulmineamente l'immagine delle lame ai piedi dei pattinatori che sfrecciano sulle cornee ormai inanimate ci si infigge nella mente, lasciandoci – appunto – agghiacciati²⁶.

Nelle ultime due quartine il morente è ormai morto. Come nella prima poesia che apre questo capitolo, la morte è questione di un attimo: qui, "s'irrigidi – fu tutto –"; lì, "Gli occhi si fanno vitrei – ed è la morte –". Qui, la Poetessa continua a cantare, mostrandoci ciò che accade dopo; anzi, ciò che chi vive ancora prova, di fronte al proprio caro ormai defunto. Egli è subito lontanissimo: il freddo della morte lo possiede ormai interamente, ne ha indurito i tratti, reso dolorosamente indifferente l'espressione: sembra chiuso in un volontario e orgoglioso silenzio. Come se disprezzasse il mondo terreno, le sue leggi, le sue consuetudini, nemmeno mentre viene calato nella fossa si riscuote: sta per essere interrato, chiuso, separato angustamente da tutto ciò che ha sempre amato, eppure non ha nemmeno il più piccolo moto di ribellione, si fa gettare noncurante come fosse un oggetto. Forse perché, come amaramente suggerisce quel pronome *it* che scandisce tutta la poesia, egli non è più un essere umano con volontà, ricordi e sentimenti, ma un essere inanimato, duro e freddo, benché ancora preziosissimo, come il diamante.

...

²⁶ Cfr. Camille Paglia, *cit*, p. 841.

1136 (1869)

The Frost of Death was on the Pane –
 "Secure your Flower" said he.
 Like Sailors fighting with a Leak
 We fought Mortality.

Our passive Flower we held to Sea –
 To Mountain – To the Sun –
 Yet even on his Scarlet shelf
 To crawl the Frost begun –

We pried him back
 Ourselves we wedged
 Himself and her between,
 Yet easy as the narrow Snake
 He forked his way along

Till all her helpless beauty bent
 And then our wrath begun –
 We hunted him to his Ravine
 We chased him to his Den –

We hated Death and hated Life
 And nowhere was to go –
 Than Sea and continent there is
 A larger – it is Woe –

Il gelo della morte era già sul vetro –
 "Mettete al sicuro il vostro fiore" ci disse.
 Come marinai lottando con una falla
 lottammo contro la mortalità.

Il nostro inerte fiore vincolammo al mare –
 alla montagna – al sole –
 nonostante ciò lungo la sua scarlatta
 sporgenza
 il gelo cominciò a strisciare –

Tentammo di staccarlo
 noi stessi infilandoci
 tra l'uno e l'altro,
 eppure facilmente come il sottile serpente
 il gelo continuò a forzare la via

finché tutta la sua indifesa bellezza si piegò
 e allora la nostra ira ebbe inizio –
 Lo cacciammo fin dentro il suo burrone –
 lo inseguimmo fino alla sua tana –

Odiavamo la morte e odiavamo la vita
 e non c'era dove andare –
 Di continente e mare c'è un qualcosa
 di più vasto – è il tormento –

L'atmosfera del componimento è epica: ci troviamo di fronte a una lotta titanica e universale che fa pensare alle atmosfere del Beowulf²⁷ o del Manfred di Byron.

²⁷ Cfr. Johnson, Thomas, *Emily Dickinson: An Interpretive Biography*, Cambridge, Harvard University Press, 1955, p. 221.

Che crudeltà questa frase che sembra dare una via d'uscita a una situazione invece disperante.

i familiari e gli amici del morente intraprendono la lotta contro la morte, contro il gelo ch'ella emana e che uccide (nuovamente, la morte è rappresentata dall'effetto fisico emblematico e straniante: il freddo). I combattenti, però, già sanno in cuor loro di essere come marinai che, in mezzo all'oceano, lottano contro una falla per la salvezza di nave e compagni: le possibilità di riuscita sono quasi nulle, eppure null'altro da fare c'è se non provarci con tutte le forze. La suggestione della metafora è talmente potente che subito ci immedesimiamo, sentiamo di essere noi i paladini che affiancano Dickinson in questa battaglia; non solo per quel pronome *we* che poeticamente mira a coinvolgere il lettore, ma perché moltissimi di noi si son trovati a vivere la medesima, terribile esperienza. Siamo in un'epoca primordiale e quasi mitica: cerchiamo di proteggere il fiore –il nostro caro morente – nascondendolo, mettendolo sotto la protezione di ciò che per noi umani è l'emblema della potenza stessa: la Natura. Chiediamo aiuto al mare, alle montagne, infine addirittura al sole, sperando che la forza e la vitalità di queste divinità naturali possano costituire un valido rifugio. Eppure, la morte è così poderosa, il suo freddo così irresistibile da scalare persino il profilo incandescente del sole, in cima al quale vi è l'amato che tentiamo di salvare. Si combatte strenuamente, ci si pone a barriera di protezione con corpo e spirito, ma la morte, inafferrabile e flessuosa come un serpente, sfugge al controllo, e trova la via. Abbiamo perduto: il fiore, toccato dalle gelide e impietose dita mortifere, è appassito. Abbiamo perduto il nostro caro e ci sentiamo perduti noi stessi: e nell'impotenza si scatena l'ira, la voglia di vendetta, e si parte alla caccia della morte come fosse un malvagio Titano, un Demone da poter trovare, e quindi sconfiggere. La rabbia dell'ingiustizia che sentiamo di subire ci spinge a trovare un responsabile, un colpevole da punire, o semplicemente una spiegazione accettabile: ciò sarebbe in qualche modo un sollievo, darebbe un minimo di senso a questa parabola che dobbiamo inevitabilmente percorrere. Ma questo è impossibile: Dickinson nell'ultima quartina ci riporta con durezza alla realtà: non siamo in un poema epico, e la morte non è un'entità che possiamo cacciare e uccidere. "Odiavamo la morte e odiavamo la vita / e non c'era dove andare –": l'intensità di questi due versi è disarmante, muove alle lacrime: così ci si sente quando muore chi amiamo, e quando

pensiamo che anche noi morremo. Ci si ritrova ad arrendersi sconsolati al destino nostro, che è di esaurire prima o poi il tempo su questa Terra; e a odiare che sia così, che esista la morte, e, quindi, a odiare anche di essere nati e di aver vissuto e amato; e quasi impazzire, perché così è, e non c'è niente che possiamo creare o fare per cambiare la natura delle cose. Non c'è nessun'altra via se non questa vita che finisce inevitabilmente con la morte. E il dolore – fisico, schiacciante – della consapevolezza che i nostri cari, che noi stessi un giorno non saremo più, è d'intensità superiore persino agli immensi spazi geografici del nostro pianeta.

*

Gli Italiani

Virgilio Giotti

*I veci che 'speta la morte*²⁸

I veci che 'speta la morte.

I la 'speta sentai su le porte
 de le cesete svode d'i paesi;
 davanti, sui mureti,
 co' fra i labri la pipa.
 E par ch'i vardi el fumo,
 par ch'i fissi el ziel bianco inuvolado
 col sol che va e che vien,
 ch'i vardi in giro le campagne e, soto,
 i copi e le stradete del paese.
 Le pipe se ghe studa,
 ma lori istesso i le tien 'vanti in boca.
 Pipe,
 che le xe squasi de butarle via,
 meze rote, brusade,
 che le ciama altre nove:
 ma za
 le bastarà.
 Se senti el fabro del paese bàter,
 in ostaria ch'i ciàcola,
 un contadin che zapa là vizin,
 e el rugna

²⁸ Da *Piccolo Canzoniere in dialetto triestino*, 1914.

e el se canta qualcosa fra de sé
 ch'el sa lu' solo;
 e po' ogni tanto un sparo,
 in quel bianchiz smorto de tuto,
 un tiro solo, forte.

I veci che 'speta la morte.

I la speta sentai ne le corte,
 de fora de le case, in strada,
 sentai su 'na carega bassa,
 co' le man sui zenoci.
 I fioi che zoga 'torno.
 I zoga coi careti,
 i zoga còrerse drio,
 i ziga, i urla
 che no' i ghe ne pol più:
 e quei più pici i ghe vien fina 'dosso,
 tra le gambe;
 i li sburta,
 i ghe sburta la sèdia,
 i ghe porta la tera e i sassi
 fin sui zenoci e su le man.

Passa la gente,
 passa i cari de corsa con un strèpito,
 pieni, stivai de òmini e de muli
 che torna de lavor:
 e tra de lori ghe xe un per de fie
 mate bacanone,
 che in mezo a quei scassoni
 le ridi e ridi;
 e le ga el rosso del tramonto in fronte.

I veci che 'speta la morte.

I la 'speta a marina sui mucì
tondi de corde;
ne le ombre d' i casoti,
cuciai par tera,
in tre, in quattro insieme.

Ma ziti.

I se regala qualche cica
vanzada d' i zigàri de la festa,
o ciolta su, pian pian, par tera,
con un dolor de schena:
i se regala un fulminante
dovù zercar tre ore,
con quele man che trema,
pai scarselini del gilè.

A qualchidun ghe vigniria, sì,
de parlare qualche volta;
ma quel che ghe vien su,
che lu' el volaria dir,
lo sa anca l'altro,
lo sa anca staltro e staltro.

Nel porto, in fondo, xe 'na confusion,
un sussuro lontan,
forte che se lo senti istesso.

I vaporeti parti
e riva drìo man.

I ciapa el largo, i va via pieni neri;
i riva driti, i se gira, i se 'costa,
i sbarca in tera
mucì de gente

che se disperdi sùbito.
 Resta solo el careto de naranze,
 un per de muli
 che i se remena tuto el dopopranzo
 là 'torno,
 e el scricolar sul sol del ponte.

I veci che 'speta la morte.

I la 'speta sentai su le porte
 dei boteghini scuri in zitavècia;
 nei pìcoli cafè, sentai de fora,
 co' davanti do soldi
 de àqua col mistrà;
 e i legi el fòglio le ore co' le ore.
 In strada,
 ch'el sol la tàia in due,
 ghe xe un va e vien contìnuo,
 un mòverse, nel sol ne l'ombra,
 de musì, de colori.
 I legi el fòglio:
 ma tute robe xe
 che ghe interessa poco;
 ma come mi i lo legi,
 quando che 'speto su 'na cantonada
 la mia putela,
 che tiro fora el fòglio
 par far qualcosa,
 ma che lèger, credo de lèger,
 ma go el pensier invezzi a tuto altro;
 e un caminar, 'na vose,
 che me par de sentir,

me fermo e 'scolto.²⁹

In questa lunga poesia, l'Autore, nelle vesti di giovane testimone, osserva alcuni vecchi che siedono insieme sui muretti nel piazzale della chiesa, "su mucchi tondi di corde" presso la banchina del porto o accomodati all'aperto nei piccoli caffè di "Città vecchia". Intorno, giocano ragazzini che quasi li travolgono; nel porto è tutta una confusione di vaporette che salpano e approdano; un fabbro batte il ferro e un contadino zappa; si ode lo sparo di un cacciatore e chiacchiericcio di gente in osteria. Due figliole "ridono e ridono, e hanno il rosso del tramonto in fronte".

In mezzo a questo brulicare di vita stanno loro: i vecchi. Sono sempre seduti; tengono con mano tremolante una pipa usurata in bocca, accesa o spenta; i più poveri di loro

²⁹ *I vecchi che aspettano la morte.*

I vecchi che aspettano la morte. || L'aspettano seduti sulle porte | delle chiesette vuote dei paesi; | davanti, sui muretti, | con la pipa fra le labbra. | E pare che guardino il fumo, | pare che fissino il cielo bianco annuvolato | col sole che va e che viene, | che guardino in giro le campagne e, sotto, | i tetti e le stradette del paese. | Le pipe gli si spengono; | ma loro continuano lo stesso a tenersele in bocca. | Pipe, | che sono quasi da buttar via, | mezze rotte, bruciate, | che ne chiamano altre nuove: | ma già, | basteranno. | Si sente battere il fabbro del paese, | gente che chiacchiera in osteria, | un contadino che zappa là vicino, | e borbotta | e si canta qualcosa fra sé | che lui solo sa; | e poi ogni tanto uno sparo, | in quello smorto bianchiccio di tutto, | un tiro solo, forte. || I vecchi che aspettano la morte. || L'aspettano seduti nelle corti, | fuori delle case, in strada, | seduti su una seggiola bassa, | con le mani sui ginocchi. | I ragazzini gli giocano intorno. | Giocano coi carretti, | giocano a corrersi dietro, | gridano, urlano | che non ne possono più: | e i più piccoli gli vengono fino addosso, | tra le gambe; | li spintonano, | gli urtano la sedia, | gli portano la terra e i sassi | fin sui ginocchi e sulle mani. | Passa la gente, | passano i carri di corsa con un baccano, | pieni, stivati di uomini e ragazzi | che tornano dal lavoro: | e tra loro c'è un paio di ragazze | matte fracassone, | che in mezzo a quegli scossoni | ridono e ridono; | e hanno il rosso del tramonto in fronte. || I vecchi che aspettano la morte. || L'aspettano in riva al mare su mucchi | tondi di corde; | all'ombra dei capanni, | accovacciati per terra, | in tre, in quattro assieme. | Ma zitti. | Si regalano qualche cicca | avanzata dai sigari della festa, | o presa su, piano piano, per terra, | con un dolore di schiena: | si regalano un fiammifero | che hanno dovuto cercare per tre ore, | con quelle mani che tremano, | per i taschini del gilè. | A qualcuno gli verrebbe, sì, | di parlare qualche volta; | ma quello che gli vien su, | che vorrebbe dire, | lo sa anche l'altro, | lo sa anche quest'altro e quest'altro ancora. | Nel porto, in fondo, è una confusione, | un rumore lontano, | ma forte che lo si sente ugualmente. | I vaporette partono | e arrivano uno dietro l'altro. | Pigliano il largo, vanno via pieni, neri; | arrivano dritti, si girano, si accostano, | sbarcano a terra | mucchi di gente | che si disperde subito. | Resta solo il carretto di arance, | un paio di ragazzi | che bighellonano tutto il pomeriggio, | là intorno, | e lo scricchiolare nel sole del ponte. || I vecchi che aspettano la morte. || L'aspettano seduti sulle porte | delle bottegucce scure in Città Vecchia; | nei piccoli caffè, seduti di fuori, | con davanti due soldi | di acqua con l'anice; | e leggono il giornale ore dopo ore. | In strada, | che il sole la taglia in due, | c'è un va-e-vieni continuo, | un muoversi, nel sole nell'ombra, | di facce, di colori. | Leggono il giornale: | ma sono tutte cose | che gli interessano poco; | ma come me lo leggono, | quando aspetto a un angolo | la mia bambina, | che tiro fuori il giornale | per far qualcosa, | ma che leggere, credo di leggere, | ma invece ho la testa a tutt'altro; | e un passo, una voce, | che mi par di sentire, | mi fermo e ascolto.

raccogliono da terra con la schiena dolorante mozziconi di sigaro. Chi può, talvolta si concede "due soldi di acqua con anice". Stanno in genere zitti, e quando si decidono di parlare ripetono sempre le stesse cose, sapute e risapute da tutti gli altri vecchi. Leggono il giornale per ore, ma le notizie che ci sono gli interessano poco. Vedono l'orizzonte intorno, il cielo annuvolato, i tetti delle case e le campagne, ma lo sguardo sembra perso. Chi li ha osservati fin qui, ha un appuntamento con la sua fidanzata; anche lui tiene fra le mani un giornale, che sfoglia senza leggere, pensando ad altro: alla ragazza che sta per arrivare.

Il quadro è reso con lo spirito bonario – e talvolta pungente – dell'Autore, e l'uso della lingua dialettale (qui il dolce triestino) dà un sapore particolare che si perde nella traduzione italiana.

Risalta il contrasto tra il lasciarsi vivere dei vecchi e il mondo giovane o adulto che li circonda, vibrante di movimento e di vivacità. I vecchi ne sono solo spettatori, ma neppure vi partecipano con attenzione o interesse: c'è l'inerzia dell'animo. Comunque sia, almeno stanno insieme e a modo loro si fanno compagnia: non c'è la solitudine che oggi stringe molti anziani, nel chiuso di quattro mura mute o colmate dalla voce di un televisore onnipresente – quando non ricoverati in un ospedale o abbandonati in quelli che una volta si chiamavano ospizi.

La poesia è scandita da un verso che si ripete quattro volte e che le dà il titolo: "i vecchi che aspettano la morte". Ci si può domandare: la dicitura (a effetto?) esprime il commento del testimone-Autore o è il sentimento proprio di questi vecchi? A chi scrive appare che la loro sia una condizione di vecchiaia, non di morituri. Nel racconto – a parte il sinistro titolo insistito come un ritornello – non c'è traccia di aria di morte: i vecchi sono sì trasportati passivamente dal tempo e dalle loro abitudini monotone – e c'è atmosfera di decadenza, ma nessuno di loro dice né apertamente né sottovoce: "presto moriremo"; forse talvolta lo penseranno, ma certo non risulta come il pensiero dominante che il testimone-Autore attribuisce loro. La ragione di tale discrepanza tra titolo-ritornello e testo può forse spiegarsi, considerando che la poesia risale a quando l'Autore era trentenne (è il giovanotto che aspetta la ragazza), testimone lontanissimo per età dai soggetti che descrive; e da quell'osservatorio giovanile doveva essere comune coniugare la condizione di vegliardi con l'idea della morte.

Rocco Scotellaro

*Casa*³⁰

Come hai potuto, mia madre, durare
 gli anni alla cenere del focolare,
 alla finestra non ti affacci più, mai.
 E perdi le foglie, il marito, e i figli lontani,
 e la fede in dio t'è caduta dalle mani,
 la casa è tua ora che te ne vai.

La poesia è un monologo rivolto alla vecchia madre. Il tono appare ruvido e scontroso, ma a una lettura non superficiale il burbero figlio finisce per svelare un segreto sentimento di vicinanza. Il testo composto di sei soli versi è molto concentrato e rende opportuna un'esegesi dettagliata.

Alla madre si rivolge non con un consueto "mamma" o "madre mia", ma con l'asciutto vocativo *mia madre*, denotando distacco. Non dice "vivere gli anni", ma con fredda espressione *durare gli anni*. Non dice "alla fiamma del focolare" ma *alla cenere*: il fuoco è dunque sempre spento? *Alla finestra non ti affacci più mai*: la negazione è ripetuta, dunque rafforzata. *E perdi le foglie, il marito, e i figli lontani*. Qui il Poeta sembra irrispettoso: dice *perdi le foglie*, come gli alberi nella stagione che precede l'inverno. Ma l'accostamento alla natura vegetale può anche mostrare una sorta di delicatezza, e insieme fa rilevare l'appartenenza della persona umana alla natura tutta. Non dice "il tuo sposo" e neppure "tuo marito" ma *il marito*. Anche i figli non sono avvicinati affettivamente con l'aggettivo possessivo; e sono lontani spazialmente (e forse anche mentalmente). *E la fede in dio t'è caduta dalle mani*: (Dio è espresso con lettera minuscola, perché ha perduto il suo carattere divino). E sulla fede non c'è stato un rifiuto meditato: ma la perdita di essa è avvenuta quasi inavvertitamente, come succede quando un arnese, una suppellettile sfugge al controllo e frana per terra.

L'ultimo verso (*La casa è tua ora che te ne vai*) è ambiguo, quasi misterioso, ma è

³⁰ Da *E' fatto giorno*, 1954, postumo.

decisivo. Anzitutto "ora che te ne vai" (da questo mondo), pur espresso col presente indicativo, non significa che stai proprio morendo: infatti si è detto prima che stai sì perdendo "le foglie" (a una a una), ma non le hai ancora perdute tutte, ne conservi ancora. Dunque ti resta ancora da vivere, anche se non molto. Visto comunque che sei molto vecchia, cosa vuol dire "la casa è tua"? Si badi: la casa dà il titolo alla poesia, dunque appare come il centro del componimento. Abbiamo saputo che la donna si è ritirata e chiusa al mondo esterno: nessun contatto con il fuori né con la fede; e affetti familiari perduti o comunque remoti. Che cosa le rimane? Rimane la casa, la propria casa, come estremo rifugio e conforto.

Una riflessione ancora: la tarda vecchiaia è qui descritta asciuttamente, quasi senza clemenza, tanto più che riguarda una delle persone di norma più care, o la più cara. Ma non va assolutamente ignorato il richiamo alla casa, che finisce per mostrarsi perfino ottimistico: se si legge l'ultimo verso non freddamente, ma nel senso che tutto è assente tranne la dimora, che è "tua", che possiedi e godi. Secondo quest'interpretazione salvifica, l'ultimo verso contiene implicitamente un 'ma' avversativo, ovvero un 'solo' limitativo. "Ma non hai perduto la casa, la cosa fondamentale"; ovvero "solo una cosa ti è rimasta, ma fondamentale: la casa". Non la dimora, intesa solo come luogo (dei contatti familiari), ma la casa per sé stessa come oggetto destinatario e interlocutore dell'affetto. Alla luce di questa spiegazione finale si potrebbe anche rileggere tutta la poesia non come rimprovero del figlio ma come mesta lamentela per la condizione della madre.

Questa è una delle poesie che rappresenta al più alto grado la casa quale centro affettivo del mondo dell'individuo, specialmente alla fine della vita, quando tutto si va riducendo all'essenza.

...

Eugenio Montale

*Ballata scritta da una clinica*³¹

Nel solco dell'emergenza:

quando si sciolse oltremonte
la folle cometa agostana
nell'aria ancora serena

– ma buio, per noi, e terrore
e crolli di altane e di ponti
su noi come Giona sepolti
nel ventre della balena –

ed io mi volsi e lo specchio
di me più non era lo stesso
perché la gola ed il petto
t'avevano chiuso di colpo
in un manichino di gesso.

Nel cavo delle tue orbite
brillavano lenti di lacrime
più spesse di questi tuoi grossi
occhiali di tartaruga
che a notte ti tolgo e avvicino
alle fiale della morfina.

L'iddio taurino non era
il nostro, ma il Dio che colora
di fuoco i gigli del fosso:

³¹ Da *La bufèra*, 1945.

Ariete invocai e la fuga
del mostro cornuto travolse
con l'ultimo orgoglio anche il cuore
schiantato dalla tua tosse.

Attendo un cenno, se è prossima
l'ora del ratto finale:
son pronto e la penitenza
s'inizia fin d'ora nel cupo
singulto di valli e dirupi
dell'*altra* Emergenza.

Hai messo sul comodino
il bulldog di legno, la sveglia
col fosforo sulle lancette
che spande un tenue luore
sul tuo dormiveglia,

il nulla che basta a chi vuole
forzare la porta stretta;
e fuori, rossa, s'inasta,
si spiega sul bianco una croce.

Con te anch'io m'affaccio alla voce
che irrompe nell'alba, all'enorme
presenza dei morti; e poi l'ululo
del cane di legno è il mio, muto.

La Ballata (che ballata, letterariamente non è, ed è intendibile in senso molto estensivo come "concitazione, danza agitata") ha origine autobiografica e si svolge a Firenze nel

1944. Narra due emergenze, una pubblica e una privata. L'emergenza pubblica è la battaglia di Firenze tra tedeschi e forze alleate, e quella privata è il ricovero in ospedale della moglie del Poeta, affetta da una grave spondilite tubercolare, con prognosi dichiarata dai medici a esito probabilmente infausto. La poesia si chiude senza dare risposta a quest'ultimo dramma (che poi, sappiamo, si risolse felicemente).

Le prime due strofe descrivono con immagini potenti la guerra in atto, il coprifuoco e gli effetti gravosi sugli abitanti. La terza, la quarta e la settima strofa inquadrano l'Autore e la moglie con flash di particolari molto individuali ed espressivi: gli occhialoni di tartaruga e le spesse lenti di miope, il corpo chiuso in un manichino di gesso, le fiale di morfina antidolorifica; sul comodino la sveglia fosforescente e un piccolo bulldog di legno come amuleto (omaggio a Churchill e ai suoi noti cani?).

La quinta strofa è tutta una simbologia, con ascendenze astrologiche: il toro rappresenta i tedeschi e l'ariete gli angloamericani.

La sesta, ottava e ultima strofa sono dedicate allo stato d'animo dell'Autore, alla sua situazione esistenziale, ma anche al destino individuale di tutti. "Lo specchio di me non era più lo stesso" (lo specchio può essere uno specchio in senso proprio, nel quale si riflette l'Autore che si vede diverso a causa delle due emergenze; oppure, affettuosamente, indicare la moglie specularmente riflessa). "Attendo un cenno, se è prossima l'ora del ratto finale". Il *ratto finale* può essere ed è stato inteso come fine della vita individuale, propria e della moglie, o come la tragedia della *finis Europae*, o come *dies irae* del Giudizio universale. L'Autore si dichiara pronto alla penitenza, cioè al dolore per il rischio della morte della moglie. L'amuleto sul comodino può forse essere sufficiente quale umile viatico per "forzare la porta stretta". La *porta stretta* di cui parlano i Vangeli è quella attraverso la quale si può raggiungere la Salvezza. Qui la virata in senso cristologico sembra evidente, e la croce rossa (evocata nei versi 40-41) potrebbe essere allora il crocefisso, dove il colore rosso indicherebbe la Passione di Cristo (alcuni critici, più prosaicamente, intendono la croce rossa come l'insegna di un ospedale lì accanto). Il protagonista, con la moglie partecipe, si affaccia dinanzi "alla voce che irrompe nell'alba, all'enorme presenza dei morti". I morti sono probabilmente i numerosi militari e civili caduti nella battaglia di Firenze. *La voce che irrompe* è intesa in almeno due sensi: uno cronachistico, l'annuncio della liberazione della città; un altro

escatologico, la convocazione a Giudizio alla fine dei tempi.

E la poesia finisce con l'ululo muto del cane di legno e di lui stesso. Egli vorrebbe urlare per l'emozione di tutta la situazione e l'impotenza a controllarla, ma la bocca non riesce a emettere suono alcuno.

In conclusione si possono mettere in evidenza due annotazioni. Primo, l'individualità della poesia consiste nel contrappunto e nell'associazione delle due "emergenze": la città sotto la guerra e la battaglia per la vita della malata: è tale intrecciarsi a rendere così potente la carica espressiva della "ballata". Secondo, risalta l'allargamento del duplice dramma a una costante di tanta lirica montaliana, specie della seconda maturità: l'ineludibile problema di fondo – quello del "dopo" – che sempre si ripresenta e mai si risolve (in questa poesia denotato dall' *ululo muto*).

...

Sergio Corazzini

Estratto da *Elegia* (quarta stanza)³²

Verrà la pace con le mani giunte,
 ma non la udrai tu, piccola, venire.
 Tornerà, sai, quotidianamente
 un poco, senza dirti nulla; e, vedi,
 sarà come se tu cantassi una
 preghiera incomprensibile, per lungo
 volger di tempo, in fin che in una sera,
 forse più dolce e triste, all'improvviso
 t'avvenisse, così, senza sapere,
 di comprenderla intera. Cento volte
 passeremo per quella via che più

³² Da: *Liriche*, 1909

diletta a non so che malinconie
 nostre avremo. Lungo i chiari fiumi
 canteremo le più vecchie canzoni
 e sarà dolce non seguirne il senso.

Alcuni intendono la poesia come colloquio d'amore crepuscolare³³. Ma la poesia può essere soprattutto intesa come canto sussurrato al capezzale dell'amica morente. Lo dimostra l'incipit: "Verrà la pace con le mani giunte", che appare indicare inequivocabilmente l'angelo della morte. Segue una metafora molto dolce della fine incombente: "Sarà come se tu cantassi una preghiera incomprensibile, per lungo volger di tempo, in fin che in una sera, forse più dolce e triste, all'improvviso t'avvenisse, così, senza sapere, di comprenderla intera". La preghiera incomprensibile si svelerà dunque come per miracolo nel suo vero, definitivo significato.

Può venire in mente l'agonia del principe Andrej in *Guerra e pace*: "All'improvviso egli si era fatto più dolce e con uno sguardo strano e assente. Ad Andrej tutto era ormai indifferente, perché qualche altra cosa più bella e più importante gli si era rivelata. La sua anima era stata a un tratto avvolta dalla luce, e provò quello strano senso di levità che non lo abbandonò più. E Nataša che lo assisteva capì che quella espressione di dolcezza e di assenza era il segno della morte"³⁴.

L'ultima strofa si può intendere come il delirio della morente, in sintonia con il sogno dell'amico accanto, che in dormiveglia per la stanchezza vaneggia anche lui, intonando le loro antiche canzoni, ma senza capirne più il senso.

I versi sono tutti endecasillabi sciolti, con una liquidità e musicalità di eloquio che rimane impressa e stupisce.

...

³³ Vedi Spagnoletti in Spagnoletti, Giacinto, *Poesia italiana contemporanea*, Parma, Guanda, 1950. p. 60.

³⁴ Tolstoj, Lev, *Guerra e Pace*, traduzione integrale di Enrichetta Carafa d'Andria, 2 voll, Torino, Slavia, 1928, p. 950.

Franco Loi

*Pruà la mort sarà cume mè mader*³⁵

Pruà la mort sarà cume mè mader:
 tremava el ment, la bucca vèerta a pèss,
 el fiâ de la caverna tra quj làver
 e j öcc vultâ a l'indré senza pü vèss,
 sarà cume mè mader, che vardavi
 e la pareva 'n' altra, e l'era un crèss
 de l'ansia che nel spià faseva morta
 e pö la biasegava i sò silens,
 cume mè mader, da la bucca tòrta,
 la flebo al brasc, quèl slentàss del temp,
 che l'era lì, la mort, e la spetavi
 ma nel rivà i lensö cuàtten el temp.³⁶

La poesia è una descrizione veristica e colorita, e perciò ancor più drammatica, dei tratti della madre del Poeta negli ultimi istanti di vita. Lo stile violentemente espressionistico di Loi è del tutto alieno da manifestazioni elegiache di maniera: ciò non toglie che l'ultimo verso sia però pudico e delicato.

Volendo prefigurare la propria morte futura, l'Autore si appoggia all'esperienza avuta assistendo alla morte della madre, e si convince che *provare la morte sarà come mia madre*: come è capitato a lei, così si ripeterà in lui: anche lui sarà fisicamente il simbolo della decadenza più estrema, con le labbra secche spalancate a mostrare una bocca-grotta – perché vuota, senza denti a causa della vecchiezza –, con gli occhi incoscienti rovesciati all'indietro, con un lamento tremolante a ogni respiro, con la flebo al braccio.

³⁵ Da: *Bach*, 1986.

³⁶ Provare la morte sarà come mia madre: | tremava il mento, la bocca aperta a pesce, | il fiato della caverna tra quelle labbra | e gli occhi rovesciati all'indietro senza essere, | sarà come mia madre, che guardavo | e sembrava un'altra, ed era un crescere | dell'ansia che nel spiare la credeva morta | e poi biascicava i suoi silenzi, | come mia madre, dalla bocca tòrta, | la flebo al braccio, | quell'allentarsi del tempo, | che era lì, la morte, e l'attendevo | ma nel sopraggiungere le lenzuola coprono il tempo. |

Il figlio si attende che la morte venga da un momento all'altro, ma quando proprio arriva, non se ne accorge: è il gesto di chi copre il corpo e il viso col lenzuolo a fargli prendere coscienza che la madre è infine morta. L'espressiva metafora finale delle lenzuola del letto *che coprono il tempo* – cioè chiudono con la morte il tempo della vita – conclude la scena come a teatro, quando cala il sipario.

...

Massimo Bontempelli

*Prigioni, I*³⁷

Un lucernario nell'alto taglia un quadrato di cielo.

Stridi di rondini neri nei mattini passano
 si sgombra la scena canta l'azzurro –
 passano aquile grandi grandi con le ali
 tra le trombe dorate del sole alto –
 angeli a stormi al tramonto appaiono fuggono
 candidi profilati di bagliori rosei –
 nel prato delle stelle che sventolano veli
 scivolano sciami lunghi d'anime scompaiono.

A notte fonda si spengono tutte le stelle
 nulla si muove sulla scena nera –
 tutti i pensieri profondi degli uomini s'addensano
 nell'immenso quadrato del cielo
 sfumava la cornice nel nero dell'infinità
 cadono le pareti e la prigione è scomparsa –
 tutti i canti gravi e acuti del mondo
 accolgono l'anima libera signora.

³⁷ Da *Il purosangue*, 1919.

La poesia è tutta una magica metafora degli stadi della vita e del trapasso finale. E' descritto un quadrato di cielo veduto attraverso un lucernario, unica apertura posta in una camera chiusa come una prigione. Attraverso il lucernario il protagonista prigioniero vede trasformarsi lo scenario secondo i mutamenti degli stadi del giorno, dal mattino al meriggio, al tramonto, alla notte. Le scene che si susseguono simbolizzano i cicli della vita: la prima età è indicata da un cielo sereno che canta, solcato da uccelli stridenti, piccoli e veloci. L'età matura è segnalata dalla luce – "trombe dorate" – del mezzogiorno, e qui uccelli grandissimi, le aquile, succedono alle rondini. Poi, tra "bagliori rosei" e candide nubi è il tempo del tramonto: l'età della vecchiezza: si cominciano a intravedere le stelle nello sfondo e dinanzi non più uccelli, ma "angeli a stormi" e sotto di loro una moltitudine di anime umane. Infine si fa notte fonda: l'orizzonte, scomparse anche le stelle, è ormai una scena completamente buia. E' il momento della trasfigurazione: svanisce la cornice del lucernario, ormai confusa nel nero notturno, e il cielo, non più delimitato dal quadrato della finestrella, diventa immenso; la camera sigillata si apre: non più mura che recingono: la prigione è dissolta. E un canto totale di mille voci delle più varie altezze saluta e accompagna l'anima, finalmente "libera signora" – non più schiava ma libera, non più serva ma padrona. Il trapasso dalla vita prigioniera al dopo si compie come trionfale liberazione. Questa lirica assurge a modello poetico di una concezione ottimistica e ideale dell'epilogo della vita.

*

Sintesi comparativa

Fra gli italiani ciascuna poesia fa storia a sé per contenuto, e non c'è dunque spazio per una comparazione interna. Solo sul piano espressivo e stilistico si può accennare alla presenza di due composizioni in lingua dialettale (Giotti e Loi), e come tali connaturalmente colorite; c'è una poesia emblematicamente crepuscolare (Corazzini),

una esaurita in una enorme metafora (Bontempelli), una che miscela atmosfera di guerra e grave malattia in famiglia e l'ultima, dal tono asciuttissimo, che coniuga la madre con la estrema vecchiezza e la sua casa.

Dickinson trascura la condizione della vecchiaia (in tutto il Canzoniere una sola brevissima poesia, la 1506, qui non riportata) e si concentra sull'agonia e sul trapasso. Nella 241 può apparire perfino cinica nel testimoniare con distacco il volto dell'agonia. Sullo stesso tema ritorna nella 519. Nella 1136 la metafora del fiore racconta la lotta tormentosa tra la vita e la morte. Tutte e tre le poesie sono di estrema espressività e potenza.

Il rapporto con le poesie del Novecento citate si riduce solo all'argomento tematico dei morenti, con due sole consonanze: la crudezza della descrizione della moribonda in Dickinson-Loi e il dominio della metafora in Dickinson-Bontempelli.

Capitolo II. Dopo il trapasso

1. I FUNERALI E LA TOMBA (DALL'EFFIMERO ALL'ETERNO)

Quando le funzioni vitali della persona cessano – il cuore e il respiro si fermano, il cervello è inerte – è accertata la morte. Le spoglie dell'ormai defunto vengono composte, per breve tempo vegliate e poi rinchiusi in una bara, e la comunità svolge il rito del funerale, dove i presenti accompagnano la salma al cimitero, affinché sia inumata o tumulata e rinchiusa in una tomba. Talvolta oggi si usa cremarla e raccoglierne le ceneri in un'urna. Questo breve periodo che va dalla perdita della vita alla sepoltura si può chiamare 'effimero' e il tempo successivo e illimitato, 'eterno'. La morte è così qualificata in un ossimoro famoso di Salvatore Satta: «Nulla è eterno, a Nuoro, nulla più effimero della morte». L'ossimoro si può sciogliere ponendo mente al fatto che i due attributi antitetici si riferiscono a due tempi diversi: prima il funerale (effimero), poi la tomba (dimora eterna). Narra Satta nel suo *Giorno del giudizio*: «Quando muore qualcuno è come se muoia tutto il paese. Dalla cattedrale – la chiesa di Santa Maria, alta sul colle – calano sui 7051 abitanti registrati nell'ultimo censimento i rintocchi che danno notizia che uno di essi è passato: nove per gli uomini, sette per le donne, più lenti per i notabili (non si sa se a giudizio del campanaro o a tariffa dei preti: ma un povero che si fa fare *su toccu pasau*, il rintocco lento, è poco men che uno scandalo). L'indomani, tutto il paese si snoda dietro la bara, con un prete davanti, tre preti, l'intero capitolo (poiché Nuoro è sede di un vescovo), il primo frettoloso e gratuito, gli altri con due, tre, quattro soste prima del camposanto, quante uno ne chiede, e veramente l'ala della notte posa sulle casette basse, sui rari e recenti palazzi. Poi, quando l'ultima palata ha concluso la scena, il morto è morto sul serio, e anche il ricordo scompare. Rimane la croce sulla fossa, ma quella è affar suo.»³⁸

Nel linguaggio comune la tomba è "l'ultima dimora", dove la salma è accompagnata e definitivamente sepolta. Dopodiché è questione che riguarda "l'oltretomba", l'Aldilà (su cui si rimanda all'ultimo capitolo).

Di Dickinson si riportano 6 poesie, tre riguardanti i funerali e due la tomba e il cimitero. Degli italiani sono selezionate 2 poesie riferite alla visita alla salma.

³⁸ Satta, Salvatore, *Il giorno del giudizio*, Nuoro, ILISSO EDIZIONI, 1999, p. 21-22.

Emily Dickinson

389 (1862)

There's been a Death, in the Opposite
House,

As lately as Today –

I know it, by the numb look

Such Houses have – alway –

The Neighbors rustle in and out –

The Doctor – drives away –

A Window opens like a Pod –

Abrupt – mechanically –

Somebody flings a Mattress out –

The Children hurry by –

They wonder if it died – on that –

I used to – when a Boy –

The Minister – goes stiffly in –

As if the House were His –

And He owned all the Mourners – now –

And little Boys – besides –

And then the Milliner – and the Man

Of the Appalling Trade –

To take the measure of the House –

There'll be that Dark Parade –

Of Tassels – and of Coaches – soon –

It's easy as a Sign –

The Intuition of the News –

In just a Country Town –

La morte è stata nella casa di fronte
nella giornata di oggi –

Lo capisco, dall'aria inebetita

che hanno tali case – sempre –

I vicini frusciano avanti e indietro –

il dottore – che se ne va –

Una finestra s'apre come un seme –

improvvisa – meccanicamente –

qualcuno mette fuori un materasso –

si affrettano i bambini –

chiedendosi se è morto proprio là sopra –

così facevo – da ragazzina –

Il prete – entra solenne –

come se la casa fosse sua –

e possedesse tutta la famiglia in lutto – ora

–

e tutti i ragazzini – anche –

E poi la modista – e quell'uomo

dall'orrendo mestiere –

a prender le misure della casa –

Ci sarà la nera parata –

di nappe – e di carrozze – presto –

E' chiaro come un segnale –

l'intuizione delle novità –

in un paese di campagna –

In un piccolo paese di campagna come Amherst ogni novità è conosciuta lestamente, a maggior ragione se si tratta della morte di qualcuno.

Ci figuriamo Emily affacciata alla finestra della sua camera, o giù nella sua serra, mentre si riposa un attimo dalle fatiche del giardinaggio. Al di là della siepe che cinge l'Homestead, scorge un improvviso movimento intorno alla casa di fronte: intuisce che qualcuno è morto. Ci fa sapere che a rivelarlo è l'aspetto della casa, con la sua aria inebetita, instupidita, come se essa stessa fosse un familiare, come s'essa potesse, improvvisamente viva, provare il dolore dei vivi. Ed è facile immaginare come la porta spalancata a far entrare e uscire stormi di visitatori, possa far apparire la facciata come un volto dalla bocca spalancata, dall'espressione inerte. L'agonia è finita, il dottore non può più far nulla, e va via. Subito, la macchina dei preparativi per il funerale si mette in moto, ogni volta sempre uguale, come un copione di teatro. Mentre già nel soggiorno è il momento delle condoglianze, al piano di sopra si porta via il morto dalla stanza della malattia, si spalancano le finestre – sbrigativamente –, si arieggia il materasso appoggiandolo sul davanzale: in strada, dei ragazzini l'osservano con curiosità innocentemente morbosa, sperando di carpire dalla trama del pagliericcio qualche segno che faccia loro capire cosa sia veramente codesta 'morte'.

D'improvviso l'atmosfera cambia, diventa solenne: possiamo immaginare le cameriere al primo piano che si sporgono dalle scale, gli amici all'ingresso che si scostano, gli irriverenti ragazzini zittiti d'un colpo: è arrivato il prete. Egli sa di essere indispensabile: grazie alla propria investitura divina sa cosa sta accadendo e cosa accadrà; solo lui conosce davvero cos'è la morte e solo lui può concedere al morto – tramite i rituali calvinisti – il lasciapassare per accedere alla 'nuova vita'. E' questo orgoglio, questa superbia che Dickinson – irriducibile anticlericale – ci trasmette, descrivendoci il prete ch'entra in casa con l'atteggiamento di chi comanda, di chi possiede non solo i beni, ma, inquietantemente, anche le persone.

La sottile irritazione che traspare da questa quartina sparisce nella successiva, che introduce un'altra scena ancora: è come se ogni strofa fosse lo sguardo stesso della Poetessa, che si sposta da una parte all'altra della strada, seguendo di volta in volta i nuovi arrivati. Giunge colei che vestirà il morto, e, ultimo, *quell'uomo dall'orrendo mestiere*, il becchino, che – geniale metonimia – è qui per prendere le misure non del

morto, bensì della casa tutta. E, riflettendoci, questa metafora non è un semplice artificio poetico, ma l'intuizione di ciò che – misteriosamente – accade davvero: nella bara viene deposto non il morto soltanto, ma tutta la vita che ha vissuto: tutti gli oggetti da lui posseduti, i luoghi da lui abitati, le persone da lui amate; anche questi, idealmente, muoiono con lui, poiché d'ora innanzi, in sua assenza, saranno irrimediabilmente "altro" da ciò ch'erano prima, quand'egli viveva con loro.

Il becchino cala il sipario sul trambusto. Immaginiamo Emily chiudere la finestra cui era affacciata, o riprendere a interrare i suoi amati bulbi: sa che presto avverrà il funerale, la via si riempirà di carrozze a lutto, gli austeri cerimoniali puritani si ripeteranno una volta di più. La Poetessa se ne sente estranea: contesta la religione costituita dai tempi dell'adolescenza, quando, al Mount Holyoke College, fu l'unica tra le sue compagne di scuola a non fare la pubblica professione di fede. Da allora, a volte con asprezza, a volte ereticamente, molte volte con mordace umorismo, polemizzerà sempre con i dogmi della Chiesa della Nuova Inghilterra.

Un esempio di questo atteggiamento lo troviamo nella 947, dove Dickinson, con evidente ironia, mette acutamente in evidenza l'incoerenza religiosa dei suoi compaesani.

...

947 (1864)

Of Tolling Bell I ask the cause?
 "A Soul has gone to Heaven"
 I'm answered in a lonesome tone –
 Is Heaven then a Prison?

Chiedo, perché rintocca a morto la
 campana?
 "Un'anima è salita in Cielo"
 mi si risponde con accento mesto –
 Dunque il Cielo è una prigione?

That Bells should ring till all should know
 A Soul had gone to Heaven
 Would seem to me the more the way
 A Good News should be given.

Quella campana dovrebbe suonare a festa
 fino a che tutti sappiano
 che un'anima è salita in Cielo:
 questa mi parrebbe piuttosto la maniera
 di dare una buona notizia.

Perché – chiede loro – quando muore qualcuno fate rintoccare a morto (*to toll*) la campana, invece di farla suonare a festa (*to ring*)? Perché, con gravità e sospirando e con gli occhi in gloria (ci figuriamo noi lettori), recitate la solita trita espressione: *Un'anima è salita in Cielo*? Cos'è, forse che codesto Cielo, codesto Aldilà, è un luogo talmente brutto da dolercene, a saperci un nostro caro confinato? – domanda loro, provocativamente. E continua, implacabile: dato che voi – 'credenti' – predicate l'Aldilà come un posto così meraviglioso da augurarsi di arrivarci il prima possibile; addirittura talmente splendido, da invidiare chi già vi è giunto – ebbene, allora, un funerale dovrebbe essere una festa! *Questa mi parrebbe piuttosto la maniera / di dare una buona notizia*, conclude, quasi sbattendo ingenuamente gli occhi, "sassy as usual".

...

Nella 18, assistiamo alla morte dell'estate celebrata con le formule e i rituali funebri dell'ortodossia calvinista completamente rovesciati e personalizzati da Dickinson, in un moto di blasfema, irresistibile giocosità.

18 (1858)

The Gentian weaves her fringes –
The Maple's loom is red –
My departing blossoms
Obviate parade.

La genziana tesse le sue frange –
il telaio dell'acero è già rosso –
i miei fiori in partenza
sostituiscono la parata.

A brief, but patient illness –
An hour to prepare,
And one below this morning
Is where the angels are –
It was a short procession,
The Bobolink was there –
An aged Bee addressed us –
And then we knelt in prayer –
We trust that she was willing –
We ask that we may be.
Summer – Sister – Seraph!
Let us go with thee!

Una breve, paziente malattia –
un'ora a prepararsi,
chi stamani era in terra
è dove sono gli angeli –
Fu una breve processione,
presente il bobolino –
un'ape vecchia ci tenne il suo sermone –
e pregammo, in ginocchio –
Crediamo che lei fosse consenziente –
chiediamo di poterlo essere anche noi.
Estate – Sorella – Serafino!
Portaci con te!

In the name of the Bee –
And of the Butterfly –
And of the Breeze – Amen!

Nel nome dell'Ape –
della Farfalla
e della Brezza – Amen!

A leggerlo attentamente, il componimento non è solo una presa in giro: è, anche, come la Poetessa vorrebbe si svolgessero davvero i funerali: ella rimpiazza i rituali canonici con quelli della natura. La chiesa è il giardino amatissimo della sua Homestead: come cupola l'acero rosseggiante d'inizio autunno, al posto degli addobbi neri e cupi, le

corolle blu delle genziane³⁹; i fiori estivi che stanno ormai appassendo, sono il corteo di accompagnamento; le cupi litanie cantate da mesti ragazzi sono sostituite dal gioioso canto del bobolino⁴⁰, e un'ape anziana è l'officiante. Il funerale ha inizio.

Nei versi 13 e 14, è presente l'accento al "consenso", pegno di salvezza nell'ars moriendi dell'epoca⁴¹. Qui il dilemma è risolto con naturalezza dall'estate, che però forse ha acconsentito tranquilla al proprio finire perché sa che tornerà in vita, immancabilmente, passato un anno: e che quindi la sua condizione di morte è solo temporanea. E' talmente sereno questo approccio, che la Poetessa si augura che anche noi umani potremo, nel fatale giorno, essere fiduciosi come la bella stagione, e con tranquillità accettare il nostro destino. Ma è così splendida l'estate – addirittura quanto un serafino –, e forse il posto dove ora si reca ancor più splendente di lei, che Dickinson le chiede, nel momento del saluto, di poterla accompagnare. La cerimonia si chiude con un irresistibile, naturalistico segno della croce: nel nome del Padre-Ape, della Farfalla-Figlio e dello Spirito Santo-Brezza, amen.

...

³⁹ La genziana è, nel simbolismo floreale di Dickinson, annunciatrice di congedi, poiché fiorisce nell'imminenza dell'inverno. Compare anche in 20, 331, 342, 442, 1424.

⁴⁰ Il bobolino, *dolichix oryzivorus*, è un uccellino americano della famiglia dei passeriformi, dal corpo nero brillante e dal capino giallo oro. Festoso cantore, ricorre in diverse poesie, quali: 46, 81, 83, 247, 318, 668, 755, 1279, 1591, 1730.

⁴¹ Cfr. *Tutte le poesie*, cit., p.1667.

408 (1862)

Unit, like Death, for Whom?	Un'unità, come la morte, per chi?
True, like the Tomb,	Leale, come la tomba,
Who tells no secret	che non rivela segreti
Told to Him –	a lei confidati –
The Grave is strict –	La tomba è severa –
Tickets admit	i biglietti valgono
Just two – the Bearer –	solo per due – il portatore –
And the Borne –	e il portato –
And seat – just One –	e il posto – è uno solo –
The Living – tell –	I vivi – parlano –
The Dying – but a Syllable –	i morenti – una sillaba sola –
The Coy Dead – None –	i riservati morti – nessuna –
No Chatter – here – no tea –	Non chiacchiere – qui – non tè –
So Babblers, and Bohea – stay there –	Quindi i ciarlieri e il Bohea – stiano via –
But Gravity – and Expectation – and Fear –	Ma gravità – e attesa – e paura –
A tremor just, that All's not sure.	un tremore appena, che non è tutto sicuro.

Il primo verso è enigmatico: *Un'unità, come la morte, per chi?*: cosa vuol dire questo *Unit .. for Whom?* A cosa si riferisce? E' paragonato alla morte (*like Death*), ma questo non ci aiuta. Sembra che Dickinson inizi la poesia come riprendendo un discorso poco prima interrotto – e, purtroppo, noto a lei sola. L'impossibilità di capire cosa ella abbia voluto dire con questo primo verso, non impedisce però la comprensione del resto della poesia, il cui soggetto è la tomba. Si inizia *ex abrupto*: la tomba è *leale*, perché non rivela mai i segreti che le si confidano (insieme ai segreti suoi propri – si può aggiungere –, ovvero cosa davvero succeda metafisicamente una volta sepolti). Essa è "severa", anche: i biglietti per il viaggio dalla vita a lei sono solamente due, poiché il defunto è accompagnato a destinazione dalla Morte⁴² (quindi noi vivi non possiamo accodarci e penetrarne i misteri). Una volta arrivati, quasi fossimo su un treno (dunque

⁴² Cavaliere cortese codesta Morte, che ritroviamo proprio con questa funzione di chaperon nella splendida *Because I could not stop for Death* –, qui analizzata a p. 70.

la tomba è solo un mezzo e non una destinazione?), ci sarà solamente un posto a sedere, poiché, compiuto il proprio compito di traghettatrice, la Morte scivolerà via, e il defunto rimarrà, laggiù, solo.

Ciò che differenzia le due condizioni – l'esser in vita e l'esser ormai finiti – è l'uso della parola. I vivi, naturalmente, parlano. I morenti pronunciano una *sillaba sola*: un'unica parola – l'addio – riesce a essere, nel momento supremo, articolata. I morti, invece, sono *coy*, riservati, e tacciono: le loro labbra, per usare un'espressiva immagine della stessa Poetessa, a un certo punto vengono raggiunte e ricoperte dal muschio⁴³, e più non possono schiudersi. La tomba, dunque, è fatta per il silenzio: non c'è posto per le consuetudini dei vivi, per le chiacchiere frivole del tè delle cinque⁴⁴. Sono presenti invece la *gravità* – poiché ora si è in un punto più alto dell'essere, si è addentro al Mistero; l' *aspettativa* (positiva), la speranza – l'attesa ottimistica dell'ascensione al Paradiso; e, la *paura* – poiché il dubbio che tutto invece si fermi qui, sottoterra, è presente anche nei cuori più ferventi: è un tremore, un brivido che si insinua impercettibile nella fede, mormorando: *All's not sure*. Ovvero: e se tutto quello in cui abbiamo sempre creduto – Dio, il Paradiso, l'anima nostra immortale – risultasse infine, non vero?⁴⁵

...

⁴³ Nel finale della 449, dove due morti 'vicini di tomba' chiacchierano facendosi compagnia, *Until the Moss had reached our lips – / And covered up –our names* – ("finché il muschio non raggiunse le nostre labbra – / coprendo – i nostri nomi –").

⁴⁴ Il Bohea è un tè nero proveniente dalle montagne cinesi Wuyi. Ai tempi di Dickinson era una varietà talmente comune che la parola bohea era usata nel linguaggio colloquiale come sinonimo di tè. Una curiosità: nel Boston Tea Party del 16 dicembre del 1773, le casse distrutte dai coloni della costa atlantica del Nord America contenevano proprio questa miscela di tè.

⁴⁵ E' questo un accenno dei dubbi che, per tutta la vita della Poetessa, saranno il contraltare della sua fede nell'immortalità: vedi qui il capitolo IV - Post mortem, p. 65.

115 (1859)

What Inn is this	Che locanda è mai questa
Where for the night	dove giunge per la notte
Peculiar Traveller comes?	lo strano viaggiatore?
Who is the Landlord?	Chi è il padrone?
Where the maids?	Dove son le serve?
Behold, what curious rooms!	Guarda, che stanze strane!
No ruddy fires on the hearth –	Nessun fuoco rosso al focolare –
No brimming Tankards flow –	né si spillano boccali ricolmi –
Necromancer! Landlord!	Necromante! Padrone!
Who are these below?	Chi sono questi quaggiù?

Marisa Bulgheroni interpreta questa poesia come la descrizione di uno strano Aldilà: «Il dubbio della Dickinson sulla mitologia cristiana del suo tempo – che confondeva le gioie del Paradiso con gli agi di una dimora vittoriana – si esprime nell'immagine della locanda bizzarramente inospitale, dove il padrone è un invisibile negromante»⁴⁶. Io, invece, sono più propensa a leggerla come metafora della tomba, del cimitero tutto. *Lo strano viaggiatore* (ovviamente, il morto; e questo, in entrambe le interpretazioni, non cambia), giunge nell'albergo solo *for the night*: si tratta quindi di un soggiorno breve: per definizione, una locanda è un luogo di passaggio; la meta è ben altra. Come si può dunque interpretare come Paradiso, se in questo vi si è destinati a stare per l'Eternità? E' invece più logico – e in linea con la poetica di Dickinson – accostare la locanda alla tomba, stazione in cui si sosta temporaneamente in attesa del Giorno del Giudizio⁴⁷. Un altro elemento a favore di questa interpretazione è nel v. 6, in cui ci si meraviglia di quanto siano strane le *rooms* di questa pensione – poiché non vi sono camini accesi, e

⁴⁶ *Tutte le poesie*, cit., p. 1682.

⁴⁷ A sostegno dell'interpretazione dickinsoniana della tomba come 'anticamera' dell'Aldilà, si legga – una per tutte – la prima strofa della 216: *Safe in their Alabaster Chambers – / Untouched by Morning – / And untouched by Noon – / Lie the meek members of the Resurrection – / Rafter of Satin – and Roof of Stone!* ("Sicuri nelle loro stanze d'alabastro – / intoccati dall'alba – / e intoccati dal mezzogiorno – / giacciono i miti membri della Resurrezione – / travi di seta – e soffitto di pietra!").

non si mangia né beve nulla: proprio ciò che accade in una tomba, dove il morto più non ha bisogno né di riscaldarsi né di rifocillarsi; incompatibile invece con la visione puritana di un Paradiso come dimora piena di ogni confort, che proprio cita Bulgheroni. Infine, c'è l'ultimo verso: "Chi sono questi quaggiù?" chiede Dickinson: "quaggiù", *below*: sottoterra, nei tumuli, nelle bare.

Rimane da chiedersi chi sia *the Landlord*, colui che viene appellato *Necromancer*. Seguendo l'interpretazione di Bulgheroni, identificare Dio con codesto negromante sarebbe stato immediato – e anche plausibile: non dimentichiamo che Dickinson più volte mette 'blasfemamente' in discussione Dio, arrivando a chiamarlo, tra l'altro: *Burglar*⁴⁸, *Banker*⁴⁹, *ignis fatuus*⁵⁰, *Tyranny*⁵¹, *Mastiff*⁵², *Eclipse*⁵³. Inoltre, il necromante è colui che esercita l'evocazione dei defunti a scopo divinatorio: quale epiteto empicamente adatto a Dio – evocatore delle anime! Attenendoci alla nostra lettura, è tuttavia più probabile che questo sciamano sia *Death*, la Morte, che sovrana regna sulla tomba, luogo, in Dickinson, disertato da Dio, Signore invece delle altezze del Cielo. Anche la Morte è infatti il necromante per eccellenza, richiamando ella a sé, nel momento destinato, le anime di tutti i viventi.

*

⁴⁸ Poesia 49, qui analizzata a p. 127.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Poesia 1551, qui analizzata a p. 120.

⁵¹ Poesia 1317.

⁵² Ibidem.

⁵³ Lettera 67, a Thomas Higginson, 1862: *They* [la famiglia della Poetessa] *are religious, except me, and address an eclipse, every morning, whom they call their "Father"*. ("Sono tutti religiosi, eccetto me, e si rivolgono, ogni mattina, a un'eclissi che chiamano 'Padre'.")

Gli Italiani

Margherita Guidacci

*Regalità della morte*⁵⁴

Regalità della morte!

Le persone che ieri lietamente
con te avrebbero scherzato
oggi sostano timide, bisbigliano
compunte e fissano smarrite
quell'orgoglioso principe marmoreo
che a un tratto sei diventato.

Ed anche a me ed ai figli è conferita
una specie di corona:
non la maggiore, ma quale si addice
a chi è seduto sui gradini del trono.
In tuo onore anche noi riceviamo
la nostra parte di onore,

finché si sciolga la sfilata solenne
e ognuno, dopo l'ultima
stretta di mano ed inchino, ritorni
al suo piccolo, amato mondo vivo,
lasciando te al tuo destino definitivo
e noi ai riflessi del tuo gelo.

La scena presenta tre soggetti. Il primo, al centro, è disteso, immobile e muto: è il marito di Guidacci, morto d'improvviso; accanto, stanno i parenti più vicini: la Poetessa

⁵⁴ Da *Un addio*, 1977.

e i figli, che lo vegliano; infine, da ambo i lati, più staccati, sono altre persone, i visitatori: amici e buoni conoscenti. La poesia inizia ex abrupto, con Guidacci che esclama, tra sé e sé: "Regalità della morte!", rivolgendosi poi al marito morto, per spiegargli tale subitanea considerazione: coloro che fino a ieri scherzavano con il defunto, oggi gli passano davanti timidi e compunti, e non si capacitano, smarriti, di quel che di colpo egli è diventato: un principe di marmo. Di riflesso, anche la moglie e i figli sono mutati di rango, e "in tuo onore riceviamo una parte di onore". Poi ognuno, dopo la visita mortuaria, le condoglianze e i convenevoli di rito, ritorna alle sue amate abitudini di sempre, lasciando il morto al suo destino definitivo e insondabile, e i familiari "ai riflessi del tuo gelo".

Questo illustrare la poesia semplicemente parafrasando è dettato dal riconoscimento della sua estrema essenzialità e puntualità. In tre piccole strofe è concentrato e illuminato il clima fuori misura e la stupefazione che succede a una morte improvvisata e fulminea. Dapprima il quadro può apparire distaccato, con quel porre l'accento sul nuovo status di 'incoronati' spettante ai superstiti; ma l'ultimo verso, lapidario, pareggia l'impressione, con l'irruzione del gelo che si trasmette loro per empatia dal defunto.

Infine, si noti il modo di porgere le frasi e modellare i versi, la leggerezza di tocco, in una parola lo stile, che ricorda e ben figura dinanzi all'archetipo, che è Dickinson.

...

Franco Loi

*Amelia*⁵⁵ [intitolazione proposta da chi scrive]

La câ de la ringhiera l'è la vita,
 gnanca la mort la cambia udur ai scâl.
 Vu sü e g'û pagüra, quajvün parla,
 dò donn ciciaren a l'anta del prim pian,
 un grupp de gent fa rescia sü la porta

⁵⁵ Da *L'angel*, parte seconda, n. LXII, 1994.

e se sent piang di Terreni al pian.
 Vu denter e 'l prefüm spess fa la sorta
 de rös, nàster, galòffen e 'na camelia
 gialda loffa; la Carla in pé che smorta
 la varda i ur, e sül cumò la svelia
 la par cum'inventada... E 'dèss se sent
 un brüs de cer... in viöla scritt *Amelia*
 e in seda bianch un «*Ben... i tò parent...*»
 e vedi un sass, 'na statua che vestida
 la par mè ziu, e aturna tanta gent,
 e senti crèss adòss 'na desmarida,
 un sens de vèss lontan, un mal ne l'oss
 cum'un despèrdess d'una vus turcida,
 'na man che morta te prèm adòss...
 «Uh pü! pü!» vusi e quèl pü me par
 cume se 'l temp fudèss de vita poss
 e che la mort la me fa nozz el ciar...⁵⁶

Amelia fa parte di un vasto poema in versi, quasi un romanzo, in cui il protagonista è l'Autore stesso calato nelle situazioni più varie e disparate. Qui è descritta con concretezza realistica e colorita la visita nella casa dove giace la salma di una zia, la signora Tirreni.

L'Autore entra nel palazzo tante volte frequentato: nonostante quel che è successo, la scala con la ringhiera di ferro è sempre la stessa, con il suo odore caratteristico. E' un po' a disagio, e anzi, lo prende come un senso di paura al pensiero di dove sta andando.

⁵⁶ La casa della ringhiera è la vita, | nemmeno la morte cambia l'odore delle scale. | Salgo e ho paura, | qualcuno parla, due donne chiacchierano alla porta del primo piano, | un gruppo di persone fa ressa sulla porta | e si sente piangere al piano dei Tirreni. | Vado dentro e il profumo si fa spesso di un solo odore | di rose, nastri, garofani e una camelia | gialla e appassita; la Carla in piedi pallida | guarda le ore, e sul comò la sveglia | sembra inventata... Adesso si sente | un bruciar di ceri... in viola la scritta *Amelia* | e in seta bianca «*Bene... i tuoi parenti...*» | e vedo una pietra, una statua che vestita | sembra mio zio, e attorno tanta gente, | e mi sento crescere addosso uno smarrimento, | un senso di lontananza, un mal d'ossa | come il disperdersi d'una voce torchiata, | una mano morta che ti preme addosso... | «Uh, più! più!» grido e quel che più mi pare | come se il tempo fosse stantio di vita | e la morte facesse notte il chiaro.

Entra nell'appartamento della defunta ed è investito da un odore chiuso di fiori e di nastri; nota una sveglia sul comò del soggiorno, che – non sembra vero in una situazione simile – continua a ticchettare indifferente. All'olezzo dei fiori si meschia quello della cera dei candelabri. Appoggiata alla parete è una corona, omaggio dei parenti, con in grande il nome di Amelia. Nella camera ella è distesa come "una pietra, una statua che vestita sembra mio zio" (alla morta, ormai rigida e fredda, si sono induriti i lineamenti e pare un'altra persona, addirittura il fratello che le assomigliava). Attorno c'è tanta gente e nella ressa si sente toccare come da una mano morta; ha un senso di malessere e le ossa rotte; non riesce a parlare, con la voce compressa come da un torchio; finché sbotta in una specie di strido: "Uh, più! più!"; e nella testa gli balugina che il tempo della vita s'è fatto stantio e la morte ha rabbuiato la luce del giorno in notte. La rappresentazione trasmette vivacemente l'inconfondibile atmosfera dell'evento; e dimostra il tipico estro dell'Autore, che riesce a coniugare dettagli realistici con situazioni e reazioni psicologiche particolari.

*

Sintesi comparativa

Riguardo ai temi del capitolo non c'è sovrapposizione né contatto tra Dickinson e gli italiani: l'una e gli altri si rivolgono a momenti distinti dell'iter che si conclude al cimitero. Guidacci e Loi si limitano alla visita alla salma subito dopo la morte, mentre Dickinson parla del funerale e del cimitero. Guidacci esalta le tre discordi posizioni dei soggetti, defunto – congiunti – visitatori; mentre Loi racconta vivacemente il suo incontro con la salma e il suo pesante turbamento spirituale.

Dickinson distingue due forme di funerale, quello tradizionale, criticato con ironia, dove sono presenti il prete, il becchino e la parata con le carrozze, (389) e quello di sua personale preferenza (18): dove la processione è formata da fiori e dal bobolino e il discorso funebre è tenuto da una saggia ape. In questa contrapposizione si esibisce in immediata sintesi la distanza incolmabile tra la religione del suo paese e della sua famiglia e la sua propria e individuale.

La tomba (408, al cui commento specifico si rimanda) è descritta con l'originalità che rende Dickinson così inimitabile (e incomparabile): si pensi solo ai biglietti per prendervi dimora: due soli, uno per il 'portatore' e uno per il 'portato'!

Nella poesia 892 (lunga otto strofe) è infine narrata la storia del cimitero della sua cittadina, con spunti di faceta ironia che la rendono memorabile.

Capitolo terzo. Canti sulla morte.

1. LA MORTE DI TUTTI E DI CIASCUNO (PENSIERI ED ELEGIE)

Alla luce della morte nasce una particolare meditazione sulla vita umana: la morte illumina la vita e ne rivela il senso. La vita diviene allora un bene fragile e fuggitivo, un'ombra, un soffio, un nulla⁵⁷. Nella Sapienza (2, 2-5) si sentenzia: "Noi siamo figli del caso, e dopo saremo come se non fossimo mai esistiti, poiché il soffio vitale delle nostre narici non è che tenue fumo, e il pensiero è una scintilla eccitata nel movimento del cuore. Spenta questa, il corpo diventerà cenere e lo spirito si disperderà come aria leggera, il nostro nome col tempo sarà dimenticato e nessuno più ricorderà le opere nostre; la nostra vita passerà come le tracce di una nube, e si dilegnerà come nebbia. La nostra vita è come il passaggio di un'ombra, e finita che sia, non si ricomincia, perché le è stato posto questo sigillo: nessuno ritorna". Da questa concezione pessimistica metafisica si distinguono visioni meno tragiche che non disperano o perfino predicano di rinvenire dopo la morte segni di conservazione, di trasformazione o anche di reviviscenza. Si pensi fra tanti ai culti misterici e orfici, al Nuovo Testamento, alla Commedia di Dante.

Parlare della "morte di tutti" significa porre l'attenzione sulla condizione mortale umana comune a tutta l'umanità: è pensare alle persone morte come categoria generale che tutte indeterminatamente le riguarda, astraendo dai particolari che appartengono alle persone nella loro individualità. Il riferimento invece ai singoli morti (la madre, l'amico e simili) scende a scrutare proprio ciascuno nella sua irripetibile ed esclusiva singolarità. Il rapporto tra le due prospettive, generale e speciale, è quello che esiste appunto tra il mondo astratto e quello concreto. Il mondo astratto induce di più a 'considerazioni' e quello concreto di più a 'descrizioni'; il primo approccio può anche possedere cadenze 'filosofiche', che sono invece generalmente estranee ai canti sulla 'morte di ciascuno'.

Di Dickinson si riportano 7 poesie, 4 appartenenti al primo tipo e 3 al secondo. Degli

⁵⁷ Cfr. Giobbe, 14, 1-12.

italiani sono citate 5 poesie 'filosofiche' e 8 riguardanti persone vicine.

...

Emily Dickinson

970 (1864)

Color – Caste – Denomination –	Colore – casta – denominazione –
These – are Time's Affair –	questi – sono affari del Tempo –
Death's diviner Classifying	Il più divino metro della Morte
Does not know they are –	neppure sa che esistono –
As in sleep – All Hue forgotten –	Come nel sonno – ogni sfumatura è dimenticata –
Tenets – put behind –	ogni dogma – lasciato indietro –
Death's large – Democratic fingers	così le dita lunghe – democratiche della Morte
Rub away the Brand –	cancellano ogni marchio –
If Circassian – He is careless –	Se circassa – non le importa –
If He put away	Se mette via
Chrysalis of Blonde – or Umber –	una crisalide bionda – o bruna –
Equal Butterfly –	farfalle tutte uguali
They emerge from His Obscuring –	emergono dalla sua oscurità –
What Death – knows so well –	Ciò che la Morte – conosce così bene –
Our minuter intuitions –	le nostre minuscole intuizioni –
Deem unplausible –	lo ritengono inverosimile

Razza, posizione sociale, nomi e cognomi: queste caratteristiche appartengono al tempo che trascorriamo sulla Terra. La Morte, il cui metro di giudizio è al di fuori della mondanità e perciò "più divino" del nostro, non si cura delle classificazioni, delle

differenze tra individuo e individuo: le sue lunghe – poiché ovunque arrivano – dita sono *Democratic*: esse si posano su tutti senza distinzione⁵⁸, per poi cancellare ogni soggettività, ogni pensiero coltivato, ogni sentimento provato. Ciascun essere umano è una crisalide – metafora molto efficace ad indicare la nostra vita presente come bozzolo di un'altra ben più importante; e alla morte poco importa che questa crisalide ch'ella prende e porta via contenga una farfalla circassa⁵⁹, bionda o bruna: quando emergeranno dall' 'altra parte' esse saranno tutte uguali.

Dickinson ci spaventa un poco con questa poesia: che dopo morti rinasceremo negli esseri perfetti che siamo sempre stati destinati a diventare, va benissimo, ma perderemo dunque ogni individualità, ogni ricordo della nostra vita sulla Terra? Come spiegarsi una simile trasformazione? Come accettarla? La Poetessa stavolta non ci aiuta, ma come un'immota sibilla si limita a constatare che nemmeno la nostra più analitica intuizione arriverà mai a spiegarsi simili misteri, che invece la morte conosce così bene.

...

⁵⁸ Vedi anche la 1256, dove ogni differenza di età, classe o posizione onorevole raggiunta in vita viene livellato fino a cancellarsi: *Not any higher stands the Grave / For Heroes than for Men – / Not any nearer for the Child / Than numb Three Score and Ten – // This latest Leisure equal lulls / The Beggar and his Queen / Propitiate this Democrat / A Summer's Afternoon* – ("Non è più superba la tomba / per gli eroi piuttosto che per gli uomini – / non è più vicina al bambino / piuttosto che al settantenne intorpidito – // Questo estremo riposo culla uguale / il mendicante e la sua regina / Propizi questa democratica / un pomeriggio d'estate –").

⁵⁹ Il "Circassian" del nono verso si potrebbe interpretare come attributo del "marchio" del verso precedente, sul quale la morte è totalmente disinteressata: anche se fosse "circasso", ovvero un qualcosa di esotico che attira la nostra curiosità, per lei non farebbe nessuna differenza. Bulgheroni, a p. 1718 di *Tutte le Poesie*, cit, ne dà questa interpretazione: "*Circassian*, v. 9, sembra definire un colore, come *Blonde* e *Umber*, v. 11: in America per *Circassian walnut* s'intendeva un legno di noce marrone venato di nero, dunque variegato."

1462 (1879)

We knew not that we were to live –	Non sapevamo che saremmo nati –
Nor when – we are to die –	né sappiamo quando moriremo –
Our ignorance – our cuirass is –	la nostra ignoranza – è la nostra corazza –
We wear Mortality	Indossiamo la Mortalità
As lightly as an Option Gown	con la leggerezza di un abito scelto apposta
Till asked to take it off –	fino a quando non ci viene chiesto di
By his intrusion, God is known –	togliercelo –
It is the same with Life –	Conosciamo Dio dalla [questa] sua
	intrusione –
	e allo stesso modo la Vita –

Non sapere quando moriremo è ciò che ci salva. Infatti, se mai sapessimo che quel tal giorno di quell'anno sarà il nostro ultimo, chi ci dice che sapremmo vivere appieno, invece di impazzire pensando che ogni minuto ci avvicina alla nostra fine?

Dal momento in cui nasciamo, il nostro fato è segnato: non sappiamo quando, ma sappiamo, per certo, che un giorno moriremo. Tutti. Portiamo questa consapevolezza con noncuranza, quasi avessimo scelto noi stessi la nostra condizione di mortali: e questo è possibile perché la mente umana è come programmata per *dimenticarsi* che tutto può finire ad ogni momento. Fino a quando non arriva il dramma: un nostro caro è in grave pericolo, o muore improvvisamente; o è la nostra vita stessa a esser minacciata; e, allora, il velo cade. E' da queste "intrusioni" della Morte, dal ricordarci che essa esiste, che nasce Dio, ovvero la fede, ovvero la speranza della presenza di dimensioni e sensi che qui non possiamo che afferrare parzialmente, ma che provano come in qualche modo tutti noi continueremo a esistere oltre questa Terra. Allo stesso modo, è dopo aver conosciuto la Morte che comprendiamo davvero cosa sia la Vita, quanto sia fragile, e dolcissima e terribile al tempo stesso, e, sopra ogni altra cosa, unica, e perciò preziosa oltre ogni misura.

...

592 (1862)

What care the Dead, for Chanticleer –
 What care the Dead for Day?
 'Tis late your Sunrise vex their face –
 And Purple Ribaldry – of Morning

Pour as blank on them
 As on the Tier of Wall
 The Mason builded, yesterday,
 And equally as cool –

What care the Dead for Summer?
 The Solstice had no Sun
 Could waste the Snow before their Gate –
 And knew One Bird a Tune –

Could thrill their Mortised Ear
 Of all the Birds that be –
 This One – beloved of Mankind
 Henceforward cherished be –

What care the Dead for Winter?
 Themselves as easy freeze –
 June Noon – as January Night –
 As soon the South – her Breeze

Of Sycamore – or Cinnamon –
 Deposit in a Stone
 And put a Stone to keep it Warm –
 Give Spices – unto Men –

Cosa importa ai morti del gallo?
 Cosa importa ai morti del giorno?
 Troppo tardi la vostra aurora irrita il loro
 volto –
 E la porpora insolente del mattino

si versa su di loro tanto sterilmente
 quanto sul piano del muro
 che il muratore ha costruito ieri
 e in ugual modo gelida –

Cosa importa ai morti dell'estate?
 Il solstizio non ha sole
 che possa sciogliere la neve di fronte al loro
 cancello –
 E se un uccello conoscesse una melodia –

capace di eccitare le loro orecchie serrate
 di tutti gli uccelli sarebbe
 d'ora innanzi
 il più gradito all'uomo

Cosa importa ai morti dell'inverno?
 Essi stessi facilmente gelano –
 nel mezzogiorno di giugno – come in una
 notte di gennaio –
 Come se il Sud – la sua brezza

di sicomoro – o cinnamoro –
 ponesse in una pietra
 e sopra posasse un'altra pietra per tenerla
 calda –
 Date le spezie – ai vivi –

I morti, i morti, sono lontani da noi spazi immensi: in questa lirica Dickinson riflette sulla distanza incolmabile che li separa ormai dalla vita. Originale è l'uso di una similitudine tratta dall'edilizia: il volto dei morti è un muro appena costruito, duro e freddo come la calce, e altrettanto bianco, tale da non poter essere colorato – e riscaldato – dalla luce rosata del nuovo giorno, ch'essi non vedranno mai. Il volto che smette di essere umano, e diventa lapide. Il freddo, che abbiamo trovato in tutte le poesie dell'agonia, torna qui protagonista: nemmeno il giorno più caldo e lungo dell'anno può riuscire a toccare i morti nella loro ibernazione: i cancelli che li custodiscono – veri, dei cimiteri e delle cappelle funebri; metaforici, della separazione che la morte ha imposto tra noi e loro – sono circondati di neve eterna. Impenetrabili a qualsiasi stimolo visivo e corporeo – nemmeno una gelata del New England (il cui inverno è rigidissimo) può disturbarli, essi stessi essendo freddi come una notte di gennaio. Nemmeno l'udito è risparmiato⁶⁰: tutto è serrato (efficacissima qui la metafora *their Mortised Ear*, orecchie incastrate a mortasa, dal linguaggio tecnico della falegnameria). Provare a riscaldare i morti, a coinvolgerli ancora nella vita, sarebbe insomma come voler conservare il calore, il confortante vento speziato del Sud, tra una pietra e un'altra: impossibile e inutile. *Give Spices – unto Men* –: lasciate la vita a chi è in vita, poiché i morti ormai sono del tutto indifferenti ad essa.

...

Nella 499, invece, vi è un tono più ottimistico: i morti, pur mantenendo quella distanza che nulla può cancellare, vengono creduti abitanti il Paradiso, un luogo perfetto risparmiato dalle sofferenze terrene, dove c'è spazio solo per la beatitudine di una gioia quotidiana ed eterna. Guardando i ritratti dei familiari ormai estinti, Dickinson immagina che essi, e i morti tutti, abbiano memoria⁶¹ di chi hanno lasciato, e quindi della loro vita terrena, ma che siano incomparabilmente più felici, avendo valicato il Mistero, e conoscendo ora per esperienza diretta la meraviglia che ci aspetta tutti, ma che noi viventi possiamo solo sognare. Ci attendono, anche, con una passione, con una

⁶⁰ Ma quando Dickinson metterà in scena l'esperienza della propria morte futura, sarà proprio l'udito l'unico senso risparmiato: vedi p. 95 e segg.

⁶¹ Contrariamente alla fosca , p. .

nostalgia di noi così intensa⁶², che sarebbe una pena tormentosa se non fossero lì dove sono, immuni da qualsiasi sofferenza, santificati dalla gioia eterna. La poesia si conclude con un ribaltamento di prospettiva⁶³: non sono i morti a essere esclusi dalla vita, siamo noi che ancora viviamo a essere distanti, a essere in *Exile*, come in pausa, in attesa: essi, invece, sono "a casa", la vera e definitiva meravigliosa casa che ci spetta; e lì, ci attendono: attraverso il "facile miracolo della morte" li raggiungeremo.

⁶² Sulla nostalgia cfr. la 445, p. 98.

⁶³ Cfr. la 30, p. 133, dove i viventi, disperati, considerano perduti i morti, mentre invece quelli, lungi dall'esser 'persi', trovano finalmente il luogo di pace e gioia sempre agognato.

499 (1862)

Those fair – fictitious People –	Di quelle belle – immaginarie persone –
The Women – plucked away	le donne – svanite –
From our familiar Lifetime –	dalla nostra cornice familiare –
The Men of Ivory –	gli uomini d'avorio –
Those Boys and Girls, in Canvas –	Di quei ragazzi e ragazze, su una tela –
Who stay upon the Wall	fissati contro il muro
In Everlasting Keepsake –	in ricordo perenne –
Can Anybody tell?	può qualcuno dir qualcosa?
We trust – in places perfecter –	Noi li crediamo – in luoghi più perfetti –
Inheriting Delight	eredi di una gioia
Beyond our faint Conjecture –	che sorpassa ogni nostra pallida ipotesi –
Our dizzy Estimate –	ogni nostra vertiginosa previsione –
Remembering ourselves, we trust –	Noi crediamo ci ricordino –
Yet Blessed – than We –	ma più felici di noi
Through Knowing – where We only hope –	poiché essi conoscono – ciò che noi solo
Receiving – where we – pray –	possiamo sperare –
	e ricevono – ciò che noi preghiamo –
Of Expectation – also –	[crediamo] ci attendano – anche –
Anticipating us	aspettandoci
With transport, that would be a pain	con un trasporto che sarebbe doloroso
Except for Holiness –	se non fossero santi –
Esteeming us – as Exile –	Considerando noi esuli
Themselves – admitted Home –	loro – ammessi a casa –
Through easy Miracle of Death –	attraverso il <i>semplice</i> miracolo della morte –
The Way ourselves, must come –	la strada che anche noi dovremo percorrere –

...

1100 (1866)

The last Night that She lived,
It was a Common Night
Except the Dying – this to Us
Made Nature different.

We noticed smallest things, –
Things overlooked before,
By this great light upon our Minds
Italicized – as 'twere.

As We went out and in
Between Her final Room
And Rooms where Those to be alive
Tomorrow were, a Blame

That Others could exist
While She must finish quite
A Jealousy for Her arose
So nearly infinite –

We waited while She passed –
It was a narrow time –
Too jostled were Our Souls to speak
At length the notice came.

She mentioned, and forgot –
Then lightly as a Reed
Bent to the Water, shivered – scarce –
Consented, and was dead –

And We – We placed the Hair –
And drew the Head erect –
And then an awful leisure was
Our faith to – regulate –

L'ultima notte ch'ella visse
era una notte comune
eccetto per la sua morte – questa a noi
rese la natura differente

Notammo le più piccole cose –
cose trascurate prima
come se questa grande luce sulle nostre menti
le imprimesse in corsivo –

Mentre camminavamo avanti e indietro
tra la sua ultima stanza
e le stanze di quelli che l'indomani
sarebbero stati vivi, ci prese lo sdegno

che gli altri potessero esistere
mentre ella doveva finire –
e un'invidia di lei
così vicina all'infinito –

Aspettammo mentre se ne andava –
e fu un tempo angusto –
troppo oppresse erano le nostre anime per
parlare
alla fine l'annuncio venne.

Fece un cenno, e dimenticò –
e leggera come un giunco
chino sull'acqua, rabbrividi – appena –
acconsentì, e morì –

E noi – noi le aggiustammo i capelli –
e le rialzammo la testa –
e poi una quiete orribile venne
alla nostra fede – gestirla –

Il momento in cui muore qualcuno che amiamo è destinato a spiccare su tutti gli altri comuni momenti della nostra vita. Eppure, se per un attimo ci si distacca dalla cerchia dei *mourners*, magari uscendo un attimo dalla stanza dell'agonia per guardare la luna che come ogni notte sorge ad est, ci si rende conto che quella, per il resto del mondo e delle persone che passeggiano nella strada di fronte, è davvero una notte come tante altre. Non così per chi testimonia il morire di chi ama. Si assiste al più tragico tra i due eventi fondamentali della vita, e la sua sacralità rende i sensi più acuti, la percezione di ogni particolare della stanza, vivissima: ogni più minuto oggetto spicca ai nostri occhi, come una parola resa in corsivo tra righe e righe di scrittura regolare. Si cammina avanti e indietro tra la morte e la vita, tra la stanza del morente e le altre stanze della casa, quelle in cui domani, nonostante tutto, si cucinerà, si dormirà, ci si laverà, e – prima o poi – si riderà di nuovo. E questo muove a sdegno: perché, perché gli altri potranno continuare a utilizzare quelle stanze e lei no? perché tutto deve continuare come nulla fosse e non finire insieme a lei? E, al tempo stesso, nasce una sottile invidia, poiché ella è così vicina alla risoluzione del Mistero, e al raggiungimento della vita eterna⁶⁴.

Si torna nella stanza: si aspetta ch'ella muoia. Il tempo così trascorso è così denso da impedire non solo il parlarsi l'un l'altro, ma anche il riflettere dentro sé stessi. Infine, succede. La morente, che è così irreale, quasi trasparente nella sua condizione di separazione dalla vita, tanto da sembrare un delicato giunco chino sull'acqua, si muove per un'ultima volta, ha un brivido, "acconsente" a lasciare la vita⁶⁵, e, dimenticando subitaneamente tutto, muore. Il verso che segue, commuove, con quel "noi" ripetuto sconsolatamente due volte, con quel gesto così struggente del ravviare i capelli⁶⁶ dell'amata appena perduta, del sistemarle un poco più dritta la testa. A catastrofe compiuta, nulla rimane più da fare, da sperare, da pregare: c'è solo una "quiete

⁶⁴ Questo verso ci è comprensibile non dimenticando che, pur con le oscillazioni naturali che contraddistingue ogni ricercatore libero da dogmi, Dickinson credeva profondamente nell'Immortalità. A questo proposito si rimanda all'ultimo capitolo.

⁶⁵ Per la religione puritana uno dei requisiti fondanti per poter accedere all'Aldilà era il consenso a morire (vedi nota 41, p. 42).

⁶⁶ Troviamo lo stesso straziante gesto nel finale de *L'aquilone* di Pascoli, dove una mamma pettina per l'ultima volta i capelli del figlio bambino, ormai perduto per sempre: "Meglio venirci con la testa bionda, / che poi che fredda giacque sul guanciaie, / ti pettinò co' bei capelli a onda / tua madre... adagio, per non farti male."

orribile"⁶⁷, che spetta alla fede, alla forza, alla spiritualità di ognuno, gestire e superare.

...

Anche nella 1703 l'elegia viene cantata dalla *Dying Room* di una persona cara. E anche qui Dickinson dà voce all'ambiguità delle sensazioni che si impossessano di chi assiste un morente. Da una parte è un sollievo sentire che la vita – che per questa donna si sta esaurendo – per il resto del mondo continui ad andare innanzi: l'orologio continua e continuerà a ticchettare, il vento continua e continuerà a soffiare e aprire di colpo una finestra, i bambini continuano e continueranno, giù nella strada, a giocare e far chiasso. Un conforto, un attimo di pausa da questa morte che sopraggiungendo per una persona sola sembra dover inghiottire anche noi. Eppure, al medesimo tempo, che cosa inaccettabile che tutto continui, che *loro* vivano: l'orologio (un misero oggetto inanimato!), il vento (solo un fenomeno atmosferico!), dei fanciulli a noi sconosciuti (qui il dolore rende talmente irragionevoli da impedire persino di provare la consueta affezione per i bambini). E lei, la *nostra*, invece, *debba* morire.

1703 (?)

'Twas comfort in her Dying Room
 To hear the living Clock –
 A short relief to have the wind
 Walk boldly up and knock –
 Diversion from the Dying Theme
 To hear the children play –
 But wrong the more
 That these could live
 And this of ours must *die*.

Fu di conforto nella sua stanza di
 morte
 sentire l'orologio ancora vivo
 ed un piccolo sollievo sentire il vento
 bussare ed entrare deciso
 Diversione dal tema della morte
 ascoltare i bambini intenti al gioco
 ma torto ancora maggiore
 che questi potessero vivere
 e questa nostra dovesse *morire*

...

⁶⁷ L' "ora di piombo" che Dickinson descrive nella 314, qui a p. xx.

341 (1862)

After great pain, a formal feeling comes –
 The Nerves sit ceremonious, like Tombs –
 The stiff Heart questions was it He, that
 bore,
 And Yesterday, or Centuries before?

Dopo un grande dolore, viene un senso
 solenne –
 i nervi stan composti, come tombe –
 il cuore irrigidito si domanda, fui io a
 soffrire, e ieri o secoli fa?

The Feet, mechanical, go round –
 Of Ground, or Air, or Ought –
 A Wooden way
 Regardless grown,
 A Quartz contentment, like a stone –

I piedi, meccanici, girano in tondo –
 per un'arida via
 di terra, o d'aria, o di qualsiasi cosa –
 ormai indifferenti,
 un appagamento di quarzo, come una pietra –

This is the Hour of Lead –
 Remembered, if outlived,
 As Freezing persons, recollect the Snow –
 First – Chill – then Stupor – then the
 letting go –

Questa è l'ora di piombo –
 ricordata, se sopravvissuta,
 come gli assiderati ricordano la neve –
 prima – il freddo – poi lo stupore – infine il
 lasciarsi andare –

Questa che è, a mio avviso, una delle poesie più lucide mai scritte su come ci si sente dopo un terribile dolore. Non deve essere se anche un grande Poeta come Luzi ne ha fatto una propria traduzione⁶⁸.

La poesia è talmente perfetta in ogni sua parola che una parafrasi o anche solo un

⁶⁸ Dopo un grande dolore subentra un compassato sentimento.
 Stanno in cerimoniale compostezza i nervi, come tombe,
 il cuore, impietrito, si domanda: ero io che pativo
 ieri o quanti secoli orsono...

I piedi si aggirano, automatici,
 in terra, in aria, o chissà dove,
 una spigolosa via
 senza costruito,
 una calma di quarzo, come pietra.

Questa è l'ora di piombo,
 se si sopravvive, si ricorda
 come gli assiderati la neve.
 Prima il gelo, poi lo stupore, poi il lasciarsi andare.

(Riportata nella sezione *Versioni d'Autore* di *Tutte le poesie*, cit, p. 1655).

commento, non possono inevitabilmente; vale invece la pena di seguirla passo passo, poiché è uno di quei rari testi che una volta letti ci accompagnano silenziosi fino al momento del bisogno.

Dopo i primi momenti di shock che accompagnano una tragedia, in cui si è come sbalorditi di fronte all'evento che ci sta capitando; dopo il dolore vero e proprio, fisico, dilaniante della perdita irrimediabile e definitiva; dopo le condoglianze, i riti, le incombenze legali e burocratiche; dopo gli incubi notturni e i risvegli crudeli, in cui per due, massimo tre secondi tutto sembra essere com'è sempre stato prima del lutto, arriva un momento – dopo una settimana, dopo alcune – in cui la violenza della sofferenza si attenua, e si prova una sorta di immobilità dei sentimenti. L'urto iniziale è passato, la nostra forza di ribellione, di protesta, di provare dolore, si è improvvisamente esaurita. Si sta immobili, ritti "come tombe" (quale paragone potrebbe essere più azzeccato?).

Un cortocircuito avviene dentro di noi: sembra appena passato il momento della disgrazia, eppure, contemporaneamente, ci sembra un lontano ricordo. Questa ambiguità della mancanza è difficilissima da spiegare logicamente: sentiamo – nella memoria, nella vita di tutti i giorni – da una parte, come che il nostro caro sia morto l'altro giorno soltanto, e, insieme, che invece la nostra esistenza sia sempre stata vissuta senza di lui, ch'egli quasi non sia mai esistito. Con le parole non si riesce ad andare più in là di così.

Come sonnambuli si continuano le attività quotidiane: alzarsi, mangiare, lavarsi, sbrigare qualche occupazione: ma in realtà, dentro di noi, "giriamo in tondo", non stiamo andando da nessuna parte, perché come un disco rotto, dietro la nuca il nostro pensiero è fisso sempre e solo sulla tragedia accadutaci. Tutto perde di interesse e d'importanza: i vivi, le cose che loro accadono; sembra riguardare qualcun'altro, non più noi, che, in qualche modo misterioso, ci siamo acconciati a vivere in quest'isola sospesa. "Questa è l'ora di piombo", *This is the Hour of Lead*: un periodo della nostra vita in tutto simile al noto metallo: pesante (poiché ogni più piccola azione e pensiero sono faticosi persino da concepire), opaco (poiché non riusciamo più a vedere la bellezza e il senso dell'esistenza), freddo (poiché, gelati dalla depressione, non proviamo più alcun sentimento). Dickinson usa "se" non "quando" – e questo *if* fa rabbrivire, perché sì, si può anche non riuscire a superare un terribile dolore e permettergli di mangiarci il cuore – se, dunque, si uscirà da questi giorni di cappa, li si ricorderà a distanza di tempo con

un misto di stupore e incredulità. Una similitudine di altissima efficacia: chi ha rischiato di morir congelato e una volta fuori pericolo ritorna a come è accaduto, e null'altro può ricordarsi che sensazioni: una, fisica – il gelo a contatto con la pelle, bruciante e insopportabile, proprio come è il dolore nei momenti successivi al disastro; una, intellettuale: lo stupore – non sta accadendo davvero, com'è potuto succedere, perché lei, perché noi, non sembra vero, chi lo avrebbe detto; e un'ultima, essenziale, comprensiva di testa, cuore, corpo: l'intorpidimento progressivo, il lasciare andare delle speranze, l'addormentarsi dentro lo strazio che ci circonda.

*

Gli Italiani

Eugenio Montale

*A mia madre*⁶⁹

Ora che il coro delle coturnici
 ti blandisce dal sonno eterno, rotta
 felice schiera in fuga verso i clivi
 vendemmiati del Mesco, or che la lotta
 dei viventi più infuria, se tu cedi
 come un'ombra la spoglia

(e non è un'ombra,

o gentile, non è ciò che tu credi)
 chi ti proteggerà? La strada sgombra
 non è una via, solo due mani, un volto,
 quelle mani, quel volto, il gesto di una
 vita che non è un'altra ma se stessa,
 solo questo ti pone nell'esilio
 folto d'anime e voci in cui tu vivi.
 E la domanda che tu lasci è anch'essa
 un gesto tuo, all'ombra delle croci.

In questo testo (facente parte della *Buferà e altro*, terzo grande ciclo poetico datato negli anni della seconda guerra mondiale, donde il titolo) l'Autore si cimenta in colloquio con la madre da poco tempo defunta. Chi si aspettasse da una poesia dedicata alla madre morta un'intonazione lirica rimarrebbe deluso. L'elegia è – si può dire – repressa: alla madre si rivolge con l'appellativo "o gentile" (da intendersi come "donna dai sentimenti elevati"), che trascura l'affetto e denota riguardo e forse al massimo devozione. Invece la composizione è di tono e contenuto ragionativo.

Rispetto al primo grande periodo del suo cammino poetico (gli *Ossi di seppia*), il richiamo alla natura si va facendo più rado: qui unico riferimento è al canto e al volo

⁶⁹ Da *La bufera e altro*, 1945.

degli uccelli. Per il resto tutto si concentra sulla condizione attuale della madre morta. A una domanda sul 'Dopo' (menzionata negli ultimi due versi) che in vita la madre gli aveva posto, il figlio risponde così: se tu credi che "la spoglia", cioè il corpo, sia solo una parte di te, e pensi di conservare da morta un'anima, ti sbagli. Bada infatti che abbandonando "la spoglia" (cioè il tuo corpo) come se fosse solo "l'ombra" della tua essenza, non rimarrebbe niente, poiché il tuo corpo "non è un'ombra", ma è tutto; e "la strada sgombra" dal corpo e dai ricordi non esiste. Infatti le tue mani, il tuo volto, i tuoi gesti da viva (e oggetto di ricordo) sono tutto ciò e soltanto ciò "che ti pone nell'esilio folto d'anime e voci" in cui ora da morta ti trovi, nel cimitero.

Questa è nella sostanza l'interpretazione del testo poetico comunemente offerta dai critici.

Accanto a tale interpretazione – che plausibilmente si richiama all'intenzione dell'Autore – se ne può però proporre un'altra, diversa, legittimabile sul presupposto che il testo poetico, una volta 'licenziato' dal suo Autore, pur rimanendo una creazione sua, si stacca da lui e comincia a vivere 'con le sue gambe'. Se così è, si provi a rileggere la poesia in prospettiva diversa da quella tradizionale appena riferita. Ci sono due punti della poesia che, ad avviso di chi scrive, fungono da argomenti per una sua rilettura capovolta. Primo punto: il figlio definisce espressamente il luogo in cui si trova la madre morta come "l'esilio folto d'anime e voci" in cui anche lei ora vive. Dunque il figlio riconosce che tale luogo è abitato da "anime e voci", cioè da anime, anime che parlano. Ma allora si deve insieme riconoscere che anche la madre conserva anima e voce; ma in una nuova condizione, che è appunto quella "strada sgombra" (dal corpo) da lei vagheggiata.

Secondo punto: se fosse vero che il tuo sonno è eterno, che senso avrebbe riferirsi alle coturnici e dire che sentire il canto di questi uccelli e il vederli trasmigrare in volo verso i vigneti delle Cinque Terre "ti blandiscono" (cioè ti leniscono) nello stato in cui sei precipitata da morta (nel sonno eterno). In realtà questo linimento evidenziato dall'Autore non avrebbe senso: perché se fosse vera la pretesa che i morti sono chiusi nel sonno eterno, non sarebbe loro possibile udire e vedere ciò che nel presente accade attorno nel mondo dei vivi.

La conclusione è che forse questa poesia – come tante – sia polisenso, cioè aperta a due

spiegazioni di contenuto differente: scetticismo e utopia.

...

Voce giunta con le folaghe

Poiché la via percorsa, se mi volgo, è più lunga
 del sentiero da capre che mi porta
 dove ci scioglieremo come cera,
 ed i giunchi fioriti non leniscono il cuore
 ma le vermene, il sangue dei cimiteri,
 eccoti fuor dal buio
 che ti teneva, padre, erto ai barbagli,
 senza scialle e berretto, al sordo fremito
 che annunciava nell'alba
 chiatte di minatori dal gran carico
 semisommerse, nere sull'onde alte.

L'ombra che mi accompagna
 alla tua tomba, vigile,
 e posa sopra un'erma ed ha uno scarto
 altero della fronte che le schiara
 gli occhi ardenti e i duri sopraccigli
 da un suo biocco infantile,
 l'ombra non ha più peso della tua
 da tanto seppellita, i primi raggi
 del giorno la trafiggono, farfalle
 vivaci l'attraversano, la sfiora
 la sensitiva e non si rattrappisce.

L'ombra fidata e il muto che risorge,
 quella che scorporò l'interno fuoco
 e colui che lunghi anni d'oltretempo
 (anni per me pesante) disincarnano,
 si scambiano parole che interito

sul margine io non odo: l'una forse
 ritroverà la forma in cui bruciava
 amor di Chi la mosse e non di sé,
 ma l'altro sbigottisce e teme che
 la larva di memoria in cui si scalda
 ai suoi figli si spenga al nuovo balzo.

– Ho pensato per te, ho ricordato
 per tutti. Ora ritorni al cielo libero
 che ti tramuta. Ancora questa rupe
 ti tenta? Sì, la battima è la stessa
 di sempre, il mare che ti univa ai miei
 lidi da prima che io avessi l'ali,
 non si dissolse. Io le rammento quelle
 mie prode e pur sono giunta con le fòlaghe
 a distaccarti dalle tue. Memoria
 non è peccato fin che giova. Dopo
 è letargo di talpe, abiezione

che funghisce su sé... –
 Il vento del giorno
 confonde l'ombra viva e l'altra ancora
 riluttante in un mezzo che respinge
 le mie mani, e il respiro mi si rompe
 nel punto dilatato, nella fossa
 che circonda lo scatto del ricordo.
 Così si svela prima di legarsi
 a immagini, a parole, oscuro senso
 reminiscente, il vuoto inabitato
 che occupammo e che attende fin ch'è tempo
 di colmarsi di noi, ritrovarci...

Questa complessa poesia, che ha struttura di canzone con versificazione alternante endecasillabi e settenari (come usava Leopardi), è uno dei culmini della filosofia della morte, che è andata interessando Montale soprattutto nel terzo grande ciclo, quello della *Bufera*. I destinatari e protagonisti della lirica sono il padre dell'Autore e un personaggio femminile, identificata in Clizia dalla critica.

La poesia prende l'avvio dalla visita attraverso un "sentiero da capre" al cimitero di Monterosso, dove è sepolto il padre. Il padre si presenta nell'aspetto che aveva e le vesti che portava quando da vivo assisteva all'alba al passaggio dei barconi carichi dei minatori: in piedi e "senza scialle e berretto". Il figlio è accompagnato da un'ombra (Clizia) che fa da intermediaria nel rapporto padre-figlio ed è un angelo (v. 39).

La preoccupazione del padre è che anche "la larva di memoria in cui si scalda", flebile memoria che di lui conservano i suoi figli, del tutto "si spenga al nuovo balzo", quando cioè, morendo pure essi, con il passare delle generazioni sopravvenga la fine di ogni ricordo. Clizia risponde, rimproverando al padre l'attaccamento al suo passato da vivo: "Ancora questa rupe ti tenta?" (la scogliera a strapiombo di Monterosso). E dopo avergli detto di essere venuta in compagnia delle folaghe al fine di distaccarlo dalle sue memorie, sentenza: "Memoria non è peccato fin che giova. Dopo è letargo di talpe, abiezione che funghisce su sé..."

Il figlio resta ai margini del racconto, in quanto appartenendo al mondo dei vivi non ha il potere di partecipare, né di udire niente di ciò che i morti (le loro ombre) si dicono. E quando alla fine cerca di abbracciare le due ombre, non trova che vuoto.

L'ultima strofa funge da conclusione dell'Autore, che proclama la massima di fondo della lirica: "Il vuoto inabitato che occupammo" (prima di nascere) e che ci accoglierà di nuovo da morti è appunto un vuoto inabitato: non ha altro contenuto che un'oscura sensazione reminiscente, neppure fatto di immagini e parole.

Nella poesia (ritenuta da Mengaldo, p.528, una delle liriche più potenti che Montale abbia scritto) si presentano questioni di non facile risposta (già in parte riscontrabili nella coeva poesia "Alla madre") e forse perfino aporie (anche testimoniate dalle molte interpretazioni divergenti; tracce in Romolini, Voce giunta con le folaghe, passim).

Il territorio dei morti, predicato dall'Autore come "vuoto inabitato", come tale non potrebbe essere oggetto di descrizione di nessun genere: si potrebbe solo ripetere

all'infinito: "non c'è nulla, non c'è nulla..." Se invece questo preteso 'vuoto' è oggetto di poesia, vuol dire che non è "vuoto". Neppure è - alla resa dei fatti - "inabitato", poiché proprio in questa poesia risulta abitato dal padre e da Clizia, sebbene nella qualità di ombre. Sono però ombre che parlano e ragionano. E al di sopra di loro sta Dio (evocato nel v. 30: *amor di Chi la mosse*).

La figura di Clizia è problematica: è un'ombra, ma è anche stata sublimata in angelo (v. 39); è stata "scorporata" (cioè privata della parte corporea), ma forse ritroverà "la forma" (cioè il corpo) per l'amore che la lega a Dio (di non agevole significato i versi da metà 29 a 30). Per adesso starebbe in una sorta di limbo (nel senso dantesco di limitare, al confine). Dunque ci sono pure esseri morti, ma non in eterno (vengono in mente "i giusti" nella poesia *Porfirio*, di anni dopo⁷⁰). Anche il padre, ombra anch'esso, finché parla (con Clizia, v. 27) "vive", e vivrà fino a che qualcuno lo ricorderà. Dunque una sua fotografia incorniciata e facente mostra di sé nella casa di un bisnipote sarà sufficiente a non farlo precipitare nel "vuoto inabitato"? E torniamo così alla sentenza di Clizia della memoria "buona che giova" e della memoria "abiezione". Ma quali sono quelle che giovano e quali quelle abiette? Né l'Autore né Clizia lo dicono. Probabilmente è impossibile discernere le une dalle altre.

E poi c'è la sovrapposizione di piano tra i due tipi di memoria, per così dire, passiva e attiva. Il padre teme di essere dimenticato dai figli e dai discendenti (vv. 31-33): questo è un tipo di memoria che possiamo chiamare "passiva". Ma il padre conserva i suoi ricordi (la rupe, la battima, il mare), quei ricordi che Clizia vuole strappargli. Questo è invece il tipo di memoria che si può chiamare "attiva". A essa si riferisce Clizia. Ma l'altra, la memoria "passiva", rientra anch'essa nell'interdetto di Clizia? L'Autore non lo dice.

Un'ultima osservazione. Retroterra letterario di figure e situazioni della poesia è la *Divina Commedia* (si pensi alla somiglianza tra la figura di Clizia e quella di Beatrice; il padre che fa pensare a Cavalcante e così via⁷¹). Ma se c'è un'opera che riconosce e canta l'oltretomba come mondo di viventi, questa è la *Commedia*: appare allora curioso come

⁷⁰ Citata e analizzata a pag. 80, nel capitolo dedicato alle riflessioni sulla fede e l'Aldilà.

⁷¹ Ulteriori richiami in Romolini, p.293 s., la quale arriva ad affermare che "il fondo dantesco si allarga a ipotesto di tutta la lirica".

Montale nella forma sia così tributario del suo modello e poi gli vada contro diametralmente nella concezione escatologica.

...

Mario Luzi
*Il duro filamento*⁷²

«Passa sotto la nostra casa qualche volta,
volgi un pensiero al tempo ch'eravamo ancora tutti.
Ma non ti soffermare troppo a lungo.»
La voce di colei che come serva fedele
chiamata si dispose alla partenza,
pianse ma preparò l'ultima cena
poi ascoltò la sentenza nuda e cruda
così come fu detta, quella voce
con un tremito appena più profondo,
appena più toccante ora che viene
di là dalla frontiera d'ombra e lacera
come può la cortina d'anni e fora
la coltre di fatica e d'abiezione,
cerca il filo del vento, vi s'affida
finché il vento la lascia a sé, s'aggira
ospite dove fu di casa, timida
e persa in queste prime albe dell'anno.

L'ora è quell'ora cruda appena giorno
che il freddo mette a nudo la città
livida nelle sue pietre, tagliente
nei suoi spigoli e, dentro, nell'opaco
versano latte nelle tazze, tostano
pane, il bambino mezzo desto biascica
mentre appunta sul diario il nuovo giorno.

⁷² Da *Dal fondo della campagna*, tra il 1956 e il 1961

Nel grumo di calore che è più suo,
 nella bolla di vita ch'è più tenera
 per lei cresciuta alla pazienza in terre
 povere, pie, l'ascolto, voce fievole,
 tendersi a queste ancora gravi, ancora
 appannate dal lungo sonno, chiedere
 asilo, volersi mescolare.
 Dico: abbi pace, abbi silenzio. Dico...

Udire voci trapassate insidia
 il giusto, lusinga il troppo debole,
 il troppo umano dell'amore. Solo
 la parola all'unisono di vivi
 e morti, la vivente comunione
 di tempo e eternità vale a recidere
 il duro filamento d'elegia.
 È arduo. Tutto l'altro è troppo ottuso.

«Passa sotto la nostra casa qualche volta,
 volgi un pensiero al tempo ch'eravamo ancora tutti.
 Ma non ti soffermare troppo a lungo.»

La poesia dedicata alla madre morta appartiene alla raccolta *Dal fondo della campagna*, uno dei risultati più alti del suo itinerario poetico⁷³. Questa composizione è propriamente un'elegia e il titolo che l'Autore le assegna, *Il duro filamento*, significa la fibra di mestizia dura da sopportare, che lega fra loro il figlio e la madre morta. Ma il canto che si leva in più riquadri a ricordare la madre, ha come obiettivo o comunque come effetto finale la rescissione di questo filamento e la sua sostituzione con una comunione fidente di affetti. La madre è tratteggiata con immagini piene di tenerezza e di pietà, che le donano una sua inconfondibile individualità: cioè non è uno stereotipo di

⁷³ Mengaldo, p. 650.

madre, sostituibile con qualunque altra.

La terzina di apertura – ripetuta in chiusura con intento rafforzativo e impressivo – opera da biglietto di presentazione della figura della madre morta, così denso di significati da richiedere qui una parafrasi amplificata. Ella si rivolge al figlio con una raccomandazione, che è forse anche una preghiera. "Nei tuoi itinerari e passeggiate non dimenticarti della nostra casa di un tempo, valle incontro ogni tanto e pensala. Quella era la casa in cui eravamo tutti insieme, nell'armonia della nostra famiglia, colma di affetti e di animazione". Ma la madre non vuole pretendere troppo e gli manda un partecipe avviso: di non trattenersi troppo a lungo in questa presenza e rimembranza. L'intento è di evitare che il figlio resti immerso nella malinconia del passato e ne venga sovrastato.

Indi si apre il primo quadro, che evoca la sera dell'annuncio di morte della madre; la quale, serva fedele a Dio e pur piangente, "ascoltò la sentenza" di Dio e "si dispose alla partenza"⁷⁴. Il secondo quadro, dedicato alla madre che ritorna da morta, subentra subitaneo in corso di verso: la voce della madre che avevamo sentita prossima alla dipartita si ripresenta ora "con un tremito appena più profondo, appena più toccante". Ella si aggira per la casa, ospite timida e un po' smarrita, in quella casa che fu la sua. Siamo a gennaio; il tempo freddo trasporta per associazione d'idea al terzo quadro, dove è evocata nella cucina ancora immersa nella penombra del primo mattino la vita familiare, l'ora della colazione, con al centro il bambino che si prepara ad andare a scuola.

La scena si sposta ancora: dalla casa di allora ad adesso. E qui è notevole come l'Autore coniuga passato e presente nella medesima atmosfera ("nel grumo di calore che è più suo" = qui, la sua casa di allora; "nella bolla di vita ch'è più tenera" = il suo bambino di allora). E comincia il breve colloquio fra madre e figlio. La madre con voce flebile "chiede asilo", si "vuole mescolare" nel mondo di quel tempo; e il figlio offre in risposta brevi frasi di augurio e di premura: "abbi pace", non ti stancare a parlare. E poi vorrebbe aggiungere altre cose, ma la parola gli si ferma in bocca, perché si sta commovendo troppo.

A questo punto il discorso dell'Autore si allarga a considerazioni universali: si eleva la

⁷⁴ qui il frasario di Luzi ricorda quello di Dickinson nella n. 240, qui a pag. xx.

sua meditazione, divisa in due momenti. Primo tempo: l'Autore sentenzia che l'ascolto delle voci dei morti amati è allettante, ma non dà soddisfazione vera: resta solo un'elegia carezzevole e molto triste (e lo dimostra il dialogo predetto, interrotto dalla commozione). Da qui segue in corso di verso il secondo tempo della meditazione, dove il Poeta vira verso la sua aspirazione più genuina: il raggiungimento di un dialogo "all'unisono" di vivi e morti insieme e della comunione reale di tempo ed eternità. Solo essi valgono e riescono a troncarsi, dunque a vincere, la coriacea, e dura da sopportare, fibra di lamentazione e mestizia. Certo l'Autore non si cela che è difficile arrivare a tanto – all'unisono di vivi e morti, di tempo ed eterno – ma tutto il resto non conta, è "troppo ottuso", perché ha suono sordo e non penetra il fondo delle cose⁷⁵.

...

Giorgio Caproni

*Foglie*⁷⁶

Quanti se ne sono andati...

Quanti.

Che cosa resta.

Nemmeno

il soffio.

Nemmeno

il graffio di rancore o il morso

della presenza.

Tutti

se ne sono andati senza

lasciare traccia.

Come

non lascia traccia il vento

⁷⁵ Secondo Mengaldo, p.650, siamo nell'area culturale di Eliot: "in parallelo al quale Luzi approfondisce la metafisica, tra cristiana e platonica, della identità e reciproca reversibilità, o meglio perpetua oscillazione, di divenire ed essere, mutamento e identità, tempo ed eternità e così via".

⁷⁶ Da *Il franco cacciatore*, 1982.

sul marmo dove passa.

Come

non lascia orma l'ombra

sul marciapiede.

Tutti

scomparsi in un polverio

confuso d'occhi.

Un brusio

di voci afone, quasi

di foglie controfiato

dietro i vetri.

Foglie

che solo il cuore vede

e cui la mente non crede.

Breve, intensa meditazione sulle persone morte, espressa in versi cortissimi (alcuni di due o tre sillabe) e lapidari, con cadenza ritmica solenne.

Partita dalla domanda di che cosa resta di chi muore, è ripetuta più volte l'idea centrale che "tutti se ne sono andati senza lasciare traccia"; e quest'idea è resa più impressa da alcune similitudini, come "il vento sul marmo dove passa", come "l'ombra che non lascia orma sul marciapiede". Si aggiunge poi (con il tipico spirito agro dell'Autore) che con la morte son venuti meno nel defunto anche "il graffio del rancore o il morso della presenza". Il rancore è un astio più che un malanimo, visto che "graffia"; e "il morso della presenza" va collegato – poiché si parla di "morso" – al rancore precedente.

La poesia si chiude con una sentenza memorabile: i morti sono come "Foglie che solo il cuore vede e cui la mente non crede". Le foglie, delicata immagine metaforica dei morti della terra, sono dunque percepite solo con l'affetto, ma la ragione non crede alla loro sopravvivenza. E' la vecchia antitesi tra sentimento e ragione. Che alcuni o molti credono di poter in qualche modo conciliare, ma che per Caproni vivono in due mondi loro propri. Ciò non esclude che però (inavvertitamente?) egli riconosce la presenza di una realtà del piano sentimentale. Si può quindi eccepire all'Autore: E' vero che per te "la mente non crede", però comunque resta il fatto che anche tu riconosci che "il cuore

vede". Insomma si potrebbe dire – invertendo i termini della detta sentenza – che, sì, la mente non crede alle "foglie", ma comunque il cuore le vede. Si aggiunga che l'Autore, benché all'inizio avesse detto che "di quanti se ne sono andati non resta nemmeno un soffio", poi ai tre quarti della poesia non parla più di scomparsa totale. Infatti residua "un polverio" dinanzi agli occhi, seppure confuso; e aggiunge nella stessa direzione che le voci dei morti sono afone, eppure espandono "un brusio", che sopravanza; come di foglie che da dietro i vetri della finestra si vedono muoversi "controfiato" (neologismo del Poeta), cioè in tenue controvento.

...

Franco Loi

*Sèm poca roba*⁷⁷

Sèm poca roba, Diu, sèm squasi nient,
 forsi memoria sèm, un buff de l'aria,
 umbría di òmm che passa, i noster gent,
 forsi 'l record d'una quaj vita spersa,
 un tron che de luntan el ghe reciàma,
 la furma che sarà d'un'altra gent...
 Ma cume fèm pietà, quanta cicoria,
 e quanta vita se porta el vent!
 Andèm senza savè, cantand i gloria,
 e a nüm de quèl che serum resta nient.⁷⁸

Poesia di grande concentrazione: condensa in pochi versi – particolarmente suggestivi nella lingua dialettale originale – considerazioni e definizioni sulla condizione mortale degli esseri umani⁷⁹.

Per raggiungere una comprensione soddisfacente del testo poetico occorre un'attenta

⁷⁷ Da *Liber*, 1988.

⁷⁸ Siamo poca roba, Dio, siamo quasi nulla, | forse memoria siamo, un soffio dell'aria, | ombra degli uomini che passano, i nostri parenti, | forse il ricordo d'una qualche vita perduta, | un tuono che da lontano ci richiama, | la forma che sarà di altra progenie... | Ma come facciamo pietà, quanto dolore, | e quanta vita se la porta il vento! | Andiamo senza sapere, cantando gli inni, | e a noi di ciò che eravamo non è rimasto niente.

⁷⁹ E può rappresentare un saggio del giudizio impegnativo di Mengaldo, p.1006: "Loi a me pare la personalità poetica più potente degli ultimi anni".

interpretazione. Benché ci siano segni (in particolare il verso "quanta vita se la porta il vento") che possano condurre a intendere la rappresentazione come il bilancio della propria vita ormai alla fine, qui si preferisce proporre una versione, secondo cui la poesia è una fantasia del Poeta che si finge nella condizione di defunto. E da questa posizione si accomuna con i suoi simili posti nella medesima condizione, impiegando la prima persona plurale "noi", cosicché ogni sua constatazione e riflessione assume un rilievo per così dire "universale", valido per tutti e non solo per il sé stesso individuale.

Le sue qualificazioni – attutite da un "forse" che esclude la certezza – sono tante, se si pensa che sono compresse in pochi versi. Si parte dalla premessa non lusinghiera (nominando come interiezione e non come invocazione Dio stesso) che "siamo poca roba, siamo quasi nulla". Quel "quasi" che ci solleva sul nulla è giustificato da vari riconoscimenti. Primo: siamo comunque "memoria", cioè oggetto del ricordo di chi resta, di chi ci sopravvive. Secondo: siamo "ombra", cioè pallida controfigura che rispecchia opacamente coloro che ci hanno preceduto, in particolare i nostri antenati. Nel contempo siamo "la forma che sarà di altra progenie", cioè sebbene morti sopravviviamo in parte come geni dei nostri discendenti. Terzo: in quanto morti, provochiamo in chi resta compassione (viene in mente che quando si parla di persona defunta, si è soliti accompagnarla coll'attributo "povero": "Povero Luigi, povera Maria..."); e provochiamo dolore e lutto per la perdita. Quarto: siamo "il ricordo d'una qualche vita perduta, un tuono che da lontano ci richiama". Cosa vuol dire? Si azzardi questo significato: da morti ci residua un barlume di memoria, come un tuono, un rimbombo, un brontolio sordo proveniente da persone care perdute quando eravamo in vita.

Infine, muta la prospettiva, con una rapida immagine da purgatorio dantesco: ora che siamo morti "andiamo senza sapere, cantando gli inni". Cioè, sebbene ignoranti del nostro destino da morti, tuttavia intoniamo con fiducia canti sacri celebrativi. La conclusione suona però rassegnata e delusa: in fondo "di ciò che eravamo non è rimasto niente". Si noti la differenza tra il (da morti) "siamo quasi nulla" del primo verso e "il niente è rimasto" di noi (da vivi), dell'ultimo verso. A ben vedere non c'è contraddizione interna tra le due asserzioni, poiché si ragiona su due piani distinti: quello della vita individuale e irripetibile e quello del mondo ultramondano. L'annullamento totale del

vissuto non impedisce infatti che qualcosa – anche se "poca roba" – rimanga da morti: appunto quelle pur scialbe e pallide qualità indicate prima.

...

Corrado Govoni

*Nel giuoco delle bocce...*⁸⁰

Nel giuoco delle bocce, a Piazza Acilia,
 passando di ritorno dalla Fossa,
 nel giorno dell'anniversario del massacro,
 ho visto tremolar sui chiari pioppi
 i primi verdi teneri gattini.
 Io che non vidi gli orti e i giardini
 rannuvolarsi intorno a casa, ieri,
 di ciliegi, di peschi, e d'albicocchi,
 come se fossi cieco! Or so il perché.
 Prima di collocar le violaciocche
 questa mattina sopra la tua bara,
 ti lucidai la croce e il caro nome,
 e intorno al tuo bel volto con le mammole
 ti feci una corona profumata
 dei baci della mamma. Con la mano
 picchiai quei colpettini che tu sai,
 scoppiando a pianger disperatamente.
 Io ti ringrazio, o figlio, di quel pianto
 che mi ha riaperto gli occhi; se ora vedo
 che c'è più fuoco nella luce nera
 della tua notte eterna e infinita
 che in tutto il verde della primavera;
 e ch'è più bella e coraggiosa e santa
 la tua barbara morte della vita.

⁸⁰ Da: *Aladino, lamento su mio figlio morto*, 1946.

Questa poesia è dedicata dal Poeta al figlio vittima del massacro tedesco alle Fosse Ardeatine. E' un'elegia di lutto. Il lutto interiore è la condizione psicologica di grande dolore che si prova per la morte di persona amata, un figlio, il coniuge, un genitore. E' un sentimento di perdita definitiva, di privazione, di senso di vuoto, di assenza, di rimpianto, di nostalgia.

Nell'anniversario dell'eccidio l'Autore va a visitare la tomba del figlio Aladino. Tutto attorno principia la primavera, con la fioritura dei pioppi, dei ciliegi, dei peschi, ma il padre non vi fa caso: è come cieco, tutto raccolto nella sua emozione. Giunto dinanzi al sepolcro compie il rito di ogni volta: lucida la croce e il caro nome e depone un mazzetto di violaccicche, e "intorno al tuo bel volto con le mammole ti feci una corona profumata dei baci della mamma". Poi batte dei colpetti sulla tomba, in un patetico tentativo di contatto, di un colloquio, e si mette a piangere disperato. Ma quel pianto gli svela che "c'è più fuoco nella luce nera della tua notte eterna e infinita che in tutto il verde della primavera"; e non si rassegna, aggrappandosi all'idea di rivalsa che è "più bella e coraggiosa e santa la tua barbara morte della vita".

In questa poesia così spontanea e semplice, che sembra sgorgare d'incanto dall'animo del padre, restano impressi in particolare due momenti: il picchietto della mano sul marmo, estrema volontà di abbraccio; e lo scatto di ribellione consolatoria, che capovolge i valori della vita e della morte. A quest'ultimo proposito può venire in mente il primo dei *Kindertotenlieder* (canti per i bambini morti) di Rueckert, musicati da Mahler. Il padre del bambino strappatogli, nell'ambascia si lamenta: "La sciagura è avvenuta: certo, a me solo è toccata, e il sole splende ovunque e per tutti gli altri, là fuori". Ma ha la forza di cantare in contrappunto: "S'è spento un lume sotto la mia tenda, ma sia gloria alla luce cara e gioiosa del mondo!".

...

Montanaru

*Sa die 'e sos mortos*⁸¹

Pro sa die 'e sos mortos, a su sero
alluo fogu mannu, apelzo giannas
e fentanas, olvio cuddas mannas
tristuras mias. Mortos non dispero

Prite torrades una orta a s'annu
in bisita a sa domo desolada.
Prima tu'intras santa e venerada
mamma mia! Bestida ses de pannu

Antigu, de furesi e de colore,
s'iscuff'in testa su rosar'in manu.
Mi surries, ti sedes a pianu,
ca sos mortos non faghen rumore.

La sight babbu, cun sa cara franca
onesta e bona; paret unu santu.
Mi mirat un'istante; est un'incantu
cun sa bell'alva lùghida e bianca.

Poi che aurora luminosa
e de varias tintas colorida,
intrata s'isposa prima preferida,
morta giovanana; intrat premurosa

E si mirat in giru cun tristura
ca vicinu a sa nostra ezza mesa
non bidet cuddos fijos de bellea

⁸¹ Ca.1939. Da *Sa lantia*, 1950.

non b'hat nessuna sua criadura.

Trattènedi o cumpagna; a ti chircare
 issos andados suni finz'a chelu,
 e han a benner in biancu velu
 che ánghelos s'adoran in s'altare.

Gialeto enit su primu. Paret lizu
 de primu eranu, càndidu e gentile
 cun tottus isperos de abriale,
 tottu sa mamma sua a s'assimizu.

«Mamma mamma! No istes gai in dolu».
 Issa narat: «Benimus a chenare
 cun babbu custu sero, e a pregare
 ca prite l'agatamus gai solu».

Poi Anton'Anghelu s'amore
 segundu, su pomposu fizu oro.
 Aberit a pianghere meu coro
 e ispigiadi in tantu risplendore.

Nde sighit Baileddu s'adoradu
 ultimu fizu. Cant'es graziosu!
 Intrat cund'unu passu fatigosu
 che unu chi hat troppu camminadu.

Nemos faeddat, nemos toccat chena
 in sos piattos postos dae nante.
 Isparin che unu entu ind'un'istante
 e deo resto cun s'antiga pena.⁸²

⁸² *Il giorno dei morti*. Il giorno dei morti, alla sera accendo un grande fuoco, apro le porte e le finestre, dimentico le mie immense tristezze. Morti, non dispero solo perché voi tornate una volta l'anno a

L'Autore di questa poesia (tradotta in italiano, con perdita irrimediabile del sapore e della musicalità originaria) è Antioco Casula, noto Montanaru, considerato da molti il più grande Poeta in lingua sarda. Il suo pseudonimo prende origine dal luogo in cui nacque e visse tutta la vita, il paese di montagna di Desulo, terzo per altitudine di tutta la Sardegna.

La sua vita fu funestata da molti lutti familiari. In memoria delle persone care perdute compose "Sos cantos de sa morte" (probabilmente ispirati dal Pascoli del *Giorno dei morti*). Di essi fa parte questa trenodia, che è ispirata a una consuetudine esistente fino a non molti anni fa nei paesi della Barbagia: preparare il giorno dei morti la cena per i propri defunti. Il padrone di casa apparecchiava (o faceva apparecchiare) il tavolo da pranzo con tanti posti quanti erano i viventi della famiglia più i propri defunti più vicini per parentela. Il pasto essenziale minimo consisteva in un piatto di pasta, pane, acqua e buon vino, perché i morti tornano a casa dopo lungo viaggio con una grande sete. Nella cena evocata nella poesia la sola persona viva è il capo famiglia, che ha invitato la madre, il padre, la prima moglie e tre figli, di primo e di secondo letto, tutti defunti secondo l'ordine delle cose o prematuramente.

Il giorno di Ognissanti alla sera egli riempie il camino con un grande fuoco e apre porte e finestre per permettere agli ospiti di entrare quando vogliono e senza bussare. E', si può dire, contento o almeno meno triste del solito, perché in questo giorno rivedrà finalmente i suoi cari. A questo punto comincia la fila degli arrivi e a ciascuno il

visitare la mia casa desolata.

Prima entri tu, mamma santa venerata! Sei vestita all'antica, d'orbace e scarlatto, con la cuffia in testa, il rosario in mano. Mi sorridi, ti siedi silenziosamente, perchè i morti non fanno rumore.

La segue mio padre, col volto franco, onesto e buono; pare un santo. Mi guarda un istante; è un incanto la sua bella barba lucida e bianca! Poi, come un'aurora luminosa e di varie tonalità colorita, entra la mia prima preferita sposa, morta giovane; entra premurosa e si guarda intorno con tristezza perché vicino alla nostra vecchia tavola non vede i figli frutto di bellezza, non c'è nessuna delle sue creature. Resta ancora, compagna! loro sono andati a cercare te fino al cielo e verranno, avvolti in bianco velo, come angeli che si adorano sull'altare.

Gialeto viene per primo. Sembra un giglio degli inizi di primavera, candido e gentile con tutte le speranze di aprile, tutto rassomigliante a sua madre. «Mamma, mamma! non addolorarti così» e lei risponde «veniamo a cenare col babbo stasera e a pregare perché lo troviamo così solo».

Poi viene Anton'Anghelu, il secondo amore, il pomposo figlio d'oro. Apriti al pianto, cuore mio, e specchiati in tanto splendore!

Lo segue Bailleddu, ultimo figlio adorato. Quanto è grazioso! entra con passo affaticato come chi abbia a lungo camminato.

Nessuno parla, nessuno tocca il cibo nei piatti che ha davanti. Spariscono come un vento, in un istante ed io resto con l'antica pena.

padrone di casa dedica un piccolo ritratto pieno di amore. Per prima entra la madre, vestita col vivace costume antico e la caratteristica cuffia in testa: è il costume di Desulo, uno dei più originali e perciò famosi della Sardegna. Ha il rosario nella mano e si siede senza parlare, "perché i morti non fanno rumore". La segue il padre, con la barba lucida e bianca e "il volto franco, onesto e buono". Poi, "aurora luminosa", entra la prima sposa, la preferita, morta tanto giovane, la quale ha un'espressione triste perché non vede i suoi due figli seduti a tavola. Lui la consola dicendole che i loro figli sono andati in cielo a cercarla, ma ora verranno. Ed è il turno dei tre figli morti: Gialetto, "sembra un giglio con tutte le speranze di aprile", Anton'Anghelu, "il pomposo figlio d'oro" e Bailleddu, "l'adorato ultimo figlio".

Passa l'ora, ma "nessuno parla, nessuno tocca il cibo nei piatti che ha davanti". Infine spariscono tutti come un vento, in un istante, "e io resto solo, con l'antica pena".

La poesia parla da sé, nonostante il riassunto-parafrasi non renda minima giustizia al canto originale: il clima racchiude insieme le dolci figure, ritrovate come in sogno, ma silenti e immobili e subitaneamente perdute; e i piatti colmi e intoccati, che si raffreddano presto e alla fine della cena non consumata e incompiuta saranno riposti mestamente in cucina. E domani sarà un altro giorno, come tutti i giorni dell'assenza perpetua. Il protagonista orbato sconta nella sera della festa dei morti l'effimera illusione perduta. Dai lutti eterni non c'è riscatto.

...

Eugenio Montale

*Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale*⁸³

Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale

e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.

Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio.

Il mio dura tuttora, né più mi occorrono

le coincidenze, le prenotazioni,

le trappole, gli scorni di chi crede

⁸³ Da *Xenia II*, 1967.

che la realtà sia quella che si vede.

Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
 non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.
 Con te le ho scese perché sapevo che di noi due
 le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,
 erano le tue.

Mentre le poesie dedicate alla madre e al padre sono soprattutto occasione di riflessioni speculative sulla loro condizione esistenziale di defunti, in questa poesia indirizzata alla moglie morta, predominano la nostalgia, l'ammirazione e l'affetto.

I primi due versi mettono in evidenza la forza delle abitudini vissute in comune, e la pena che il Poeta prova quando queste irrimediabilmente cessano a causa della scomparsa della moglie. Al riguardo egli porta un esempio banale, quello dello scendere le scale di casa, giorno dopo giorno: milioni di volte! Certo, in un ipotetico diario personale mai troverebbe accoglienza un'abitudine così trita: "Oggi 15 gennaio, come tutti i giorni ho fatto le scale di casa in compagnia di mia moglie..." Eppure anche abitudini di tal genere fanno parte della vita e concorrono a darle corpo e ritmo, nella tranquillità quotidiana. Tant'è che quando con la perdita della persona amata talune di esse vengono necessariamente a mancare, la loro fine segna il lutto con ulteriore ferita: "Ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino". E altrettanto vera – seppure usuale – la considerazione successiva: "E' stato breve il nostro lungo viaggio". E' la vecchia constatazione che non ci si accontenta mai del tempo di vita che si riceve dalla Moira: lo si vorrebbe – contro natura – lungo indefinitamente.

A questo punto il Poeta pone attenzione al suo viaggio di sopravvissuto e si avvede che ormai non gli "occorrono più le coincidenze, le prenotazioni, le trappole, gli scorni di chi crede che la realtà sia quella che si vede". Cosa vuol dire? Per comprendere, si può proporre una divisione della frase in due parti, una riguardante "coincidenze e prenotazioni" e l'altra "le trappole e gli scorni". Propriamente a quest'ultima si riferisce la illusoria credenza che il mondo esistente sia solo quello percepibile con i sensi, credenza che appunto è destinata fatalmente a incappare in tranelli e a subire delusioni e sconfitte. Qui Montale prende le distanze da una visione meramente materialistica e si

apre implicitamente a una visione di tipo metafisico⁸⁴. Invece, per quanto riguarda le "coincidenze, le prenotazioni" della prima parte della frase, esse potrebbero essere intese come riferite alla nuova situazione esistenziale, privo della moglie. Come dire, ora che sono rimasto solo, le "coincidenze" (in senso figurato, cioè le consonanze, le identità di opinione fra me e mia moglie) non si presentano più. Quanto alle "prenotazioni", esse non andrebbero intese banalmente in senso stretto (prenotare un albergo, un concerto), ma bensì in senso alto: come le programmazioni e i progetti dei tempi futuri. Tali progettazioni mutano completamente senso e direzione in seguito alla perdita della moglie.

L'ultima strofa comincia con la ripetizione del primo verso, che però adesso va inteso in senso metaforico, quale esempio di tutto ciò che ho voluto fare insieme con te; insieme, non tanto perché in due ("con quattr'occhi") si procede e percepisce fisicamente meglio, quanto e soprattutto perché, sebbene tu fossi così tanto miope, "vedevi" le cose con più acume e sensibilità: eri tu la guida. Il compianto termina con questo omaggio, non solo cavalleresco, ma affettuoso e sentito come vero.

...

Nelo Risi

*Attesa là*⁸⁵

C'era un patto tra noi
 oh! non che fosse stretto da alcunché di scritto
 era un'intesa
 correva dai tuoi occhi ai miei
 dal viso affilato sul letto quasi da campo
 nido tra i ritratti di un padre
 di una madre da citare a esempio ai figli
 sottratti con troppa indulgenza al giudizio
 manchevolezze dicevi – errori mai
 tra ritagli di giornali affissi al muro (i nostri

⁸⁴ cfr. Lorenzini, p.187.

⁸⁵ Da *Di certe cose*, 1970.

successi) e cumuli di lettere fioriti di nastri
 tra il Goethe annotato
 e i quadri e le leggende di tre case...
 l'intesa era
 che tu avresti raggiunto anche se tardi
 nostro padre
 nel modo più civile
 occupando il minor posto
 nessun ingombro (certo!)
 senza funebri pompe dentro un'urna di granito
 che tu tornassi cenere nella tua Milano
 E così fu
 anche se gli atti che restano da compiere
 i licet le pratiche i consensi
 non sono mai semplici nella stretta del momento
 e ci trovano sempre disarmati...
 Fummo presenti mio fratello e io
 in quel tempietto orribile nel gusto egizio
 tra sfingi di gesso annerite dai roghi
 ma senza i balsami le resine odorose
 le bende i pepli il verde tramonto
 con quel che di corporeo resta
 dissolto nelle acque sacrificali...
 L'ombelico del mondo qui è cattolico
 la tua religione era qualcosa di diverso
 una musica di sfere (l'intelletto
 che riconosce sé nell'universo)
 o di un genio preromantico tedesco
 un che di animistico affidato al pianoforte
 una patetica
 da dieci dita per dieci lustri ripetuta
 un limbo laico senza il suo Cocito
 un incontro in laguna senza l'ombra di Caronte

perché il pedaggio tu lo pagasti in vita
Guardavo quelle mani le tue mani (non la mente)
sempre più deboli
mai giunte (pregare
non ti abbiamo mai visto
hai meritato bene la tua quiete) finemente
intrecciate dito a dito come merletto
una blonda che serbavi nel fondo del baule
per le spose dei figli dei tuoi figli
mani
dalle unghie curate che sfumavano nel lilla
del lilla prediletto
Tu! avviluppata nel mantello bianco (dono
di una nuora) che finiva in sciarpa
con i piedi di giada finalmente pareggiati
con le palpebre violette
con le dita già nere alle lunule
con sulle labbra la fermezza di un'esistenza intatta
ancora tu nello slancio d'alabastro
diafano sarcofago di gentile donna lombarda
involucro spinto su rotaie a braccia
nel fuoco ahi! di nafta
ridotta a fumo acre
nuvoletta appena stemperata
a mezza altezza tra la fiamma e il nessun peso
del corpo che si disfa al nostro sguardo
(arca severa dopo millenni aperta
all'aria) e subito sbiadita in un ultimo saluto
di cime d'alberi
di geometrie di rondini
di tremiti di marzo
mentre con gesti da cercatori di pepite
qualcuno s'adopera per raccogliere le tue ceneri...

Andassero a quel fiume
 al grande corso che fu la tua vita!
 sfociasse là dove ti sai attesa
 perché la recisione abbia il senso di un viaggio
 oh! non di rottura non definitivo
 a suggerirci un segno un cenno
 due firme finalmente congiunte
 dal luogo (che ci è ignoto)
 che ha finestre con vista sull'infinito
 come quando amanti così amati partivate
 a cercare per i tre *bagain* una vacanza
 negli anni venti della nostra prima infanzia

Questa vasta e animata poesia recitata come di getto – lo dimostra la totale assenza di punteggiatura – è rivolta in prima persona alla madre morta; e risulta insieme realistica testimonianza e effusione lirica. L'opera è divisibile in sette parti, di cui, al fine di rendere più mosso l'eloquio, la quinta si riallaccia alla seconda e la quarta alla prima.

Nella prima scena è presentata la camera della madre ormai vecchia: un letto spartano, i ritratti dei suoi genitori (esemplari, a detta sua), "ritagli di giornali affissi al muro", che celebrano i successi dei figli, il Poeta, e Dino, il celebre regista cinematografico; un "Goethe annotato" (che denota cultura) e i quadri con didascalie raffiguranti tre case (presumibilmente di famiglia: la casa come simbolo affettivo primario). Segue nella quarta scena la rappresentazione della madre prima di morire. Ed è particolarmente adeguato l'uso della prima persona (lui figlio): "Guardavo le tue mani mai giunte (pregare non ti abbiamo mai visto)", "le unghie curate del lillà prediletto", ma "le dita già nere alle lunule", "i piedi di giada finalmente pareggiati" (finalmente riposano, hanno smesso di stancarsi).

Nella terza scena è rappresentata la "religione" della madre, il suo credo e la sua visione spirituale. In un paese in cui "l'ombelico del mondo è cattolico" la madre vive in spirito d'indipendenza come "in una musica di sfere" in cui l'idea di sé entra a far parte del tutto cosmico, o s'immedesima "in un genio preromantico tedesco" (Beethoven?), dove il pianoforte, congegno che possiede un soffio vitale, suona infinite volte una *Patetica*. La

sua è dunque in fondo una religione venata di panteismo e animismo, dove non c'è posto per il Cocito, il fiume infernale, e per Caronte: il "pedaggio" lei l'ha pagato giorno per giorno in vita.

La seconda scena premette l'intesa verbale tra madre e figlio che alla sua morte lei, dopo un rito 'laico', sarebbe stata cremata (decisione a quei tempi più che inusuale). "E così fu". La cerimonia della cremazione cominciò in un "tempietto orribile nel gusto egizio", ma – ironizza il Poeta – "senza i balsami le resine odorose le bende i pepli" dell'Egitto antico. Il rito della cremazione è descritto nella quinta scena e avviene secondo il sistema primitivo di quegli anni: presenti i figli, il sarcofago della madre è spinto a braccia dentro un fuoco di nafta e poi gli addetti al servizio raccolgono le ceneri (oggi non è più così: la bara entra in una galleria e scompare alla vista). I figli sono commossi e a disagio e lo sguardo si sposta verso l'aperto, fuori, dove c'è la vita "cime d'alberi, geometrie di rondini e tremiti di marzo".

A questo punto, nell'ultima parte della poesia, si erge il canto consolatorio del figlio, che augura con un accorato congiuntivo ottativo il ricongiungimento delle ceneri della madre con i resti del padre, a segnare insieme "due firme finalmente congiunte" nel "luogo" – che ci è ignoto – che ha finestre con vista sull'infinito". E d'un balzo il canto vola al lontano passato della loro famiglia, "quando amanti così amati" (da noi figli) "partivate a cercare per i tre bagain" (noi bambini) "una vacanza negli anni venti della nostra prima infanzia". Si noti qui l'appellativo "amanti" donato ai genitori: un riferimento inusuale e dolcissimo al loro essere non solo genitori – quali li vedono i figli piccoli – ma appunto marito e moglie che si amano, con lo spirito e con il corpo.

...

Margherita Guidacci

*Sono morti anche i tuoi abiti*⁸⁶

Sono morti
 anche i tuoi abiti nell'armadio, le tue scarpe sotto il letto,
 morto il tuo posto a tavola.
 Nei vecchi taccuini la tua scrittura
 è geroglifico d'un incerto elisio.
 Tutte le tue fotografie
 hanno, di colpo, mutato espressione.

La casa stessa è strana, alterata e ignota.
 Per ogni sua parete passa in confine –
 in ogni stanza
 l'oscuro fiume e il barcaiolo invisibile
 che ti ha portato di là,
 mentre a noi ancora rifiuta il traghetto.

Dalle morti preannunciate conseguenza di malattie invincibili si distinguono quelle improvvise. Non si sa quali siano più tormentose per i congiunti. Nelle prime alla perdita si aggiunge l'assistere estenuante al decadimento progressivo e inesorabile del condannato. Le morti improvvise invece sorprendono con un tonfo sordo e lasciano sgomenti.

Questa poesia fa parte di una serie sottotitolata "Un addio" e dedicata al marito morto d'improvviso. La sua assenza subitanea e definitiva è accompagnata da uno stravolgimento altrettanto immediato di tutta una costellazione di oggetti e situazioni, che erano parte di lui: i suoi abiti nell'armadio, la sua scrittura inconfondibile nel taccuino; le fotografie di lui, che – stranamente – hanno assunto una espressione diversa, come velata da una patina di serietà e di tristezza. E il suo posto a tavola è un vuoto che prende gli occhi. Dunque tutto morto, intorno. E l'intera casa ha cambiato fisionomia, sembra un'altra.

⁸⁶ Da *L'altare di Isenheim*, 1980.

La poesia s'incentra dunque sul mondo circoscritto e circostante del morto. Si può facilmente notare che in tante altre poesie, di tanti autori diversi, rileva invece più spesso dinanzi all'evento tragico, la insensibilità, la sordità della natura, che continua a esistere e vivere come prima, come se nulla fosse accaduto: così le stagioni, la folla della gente estranea, la luna che notte dopo notte prosegue il suo corso crescente o calante.

La poesia si chiude con l'immagine del "barcaiolo invisibile" che trasporta il defunto attraverso "l'oscuro fiume", lasciando a terra la moglie sopravvissuta.

Su questo finale viene da notare che l'intenso studio e frequentazione dell'opera di Dickinson conduce l'Autrice a importarne sovente suoi tipici stilemi. Un esempio indicativo è dato appunto dall'ultimo verso della poesia: "mentre a noi ancora rifiuta il traghetto".

...

Giorgio Caproni

*Dopo la notizia*⁸⁷

Il vento... È rimasto il vento.
 Un vento lasco, raso terra, e il foglio
 (*quel* foglio di giornale) che il vento
 muove su e giù sul grigio
 dell'asfalto. Il vento
 e nient'altro. Nemmeno
 il cane di nessuno, che al vespro
 sgusciava anche lui in chiesa
 in questua d'un padrone. Nemmeno,
 su quel tornante alto
 sopra il ghiareto, lo scemo
 che ogni volta correva
 incontro alla corriera, a aspettare
 – diceva – se stesso, andato

⁸⁷ Da *Il muro della terra*, 1975.

a comprar senno. Il vento
 e il grigio delle saracinesche
 abbassate. Il grigio
 del vento sull'asfalto. E il vuoto.
 Il vuoto di *quel* foglio nel vento
 analfabeta. Un vento
 lasco e svogliato – un soffio
 senz'anima, morto.
 Nient'altro. Nemmeno lo sconforto.
 Il vento e nient'altro. Un vento
 spopolato. *Quel* vento,
 là dove agostinianamente
 più non cade tempo.

I personaggi della poesia sono due espressi: un foglio di giornale (nominato due volte) e il vento (nominato dodici volte); più uno sottinteso (mai nominato). Il titolo è *Dopo la notizia*. E poiché il testo non ne esplicita il contenuto, viene da domandarsi: quale notizia? Notizia di che avvenimento? I dati a disposizione sono che essa è contenuta in un giornale e che l'atmosfera di tutto il quadro della poesia è desolato e mesto. Non è difficile allora dedurre che l'avvenimento annunciato sul giornale è un fatto luttuoso, la morte di una persona cara: questa è la protagonista della lirica, che non comparirà mai sul palcoscenico.

Il tono della rappresentazione è sommesso e il ritmo lentissimo, segnalato da una punteggiatura scandita da innumerevoli punti fermi: la città è deserta, non c'è nessuno in giro, neanche il cane randagio che di solito si aggira attorno alla chiesa in cerca di un padrone, e neppure lo scemo del villaggio di solito in sosta in attesa dell'autobus e del suo supposto fratello gemello. Sull'asfalto grigio della strada, trasportato avanti e indietro da "un vento lasco, rasoterra", è "il foglio (*quel* foglio di giornale)".

Silenzio. C'è solo il vento. E il vuoto, il vuoto di quel foglio nel vento. Il vento è pigro, non turbinoso, "un soffio senz'anima", perché la notizia contenuta in un necrologio del giornale non fa notizia: è una morte come tante; e poi in ogni caso il vento è "analfabeta", trasporta i messaggi senza consapevolezza; e ignaro accompagna dunque

la notizia della morte sul giornale. La città continua a essere muta, con le saracinesche abbassate; perciò il vento è "spopolato". Deve essere quel vento 'agostiniano' che va dove il tempo non esiste più: il vento della morte. "Nient'altro. Il vento e nient'altro. Nemmeno lo sconforto". Lo sconforto è solo del cantore schivo che ha composto questa poesia.

La poesia è un vertice di originalità: non è un canto, non è un lamento diretto, ma un annuncio obliquo, allusivo, dato attraverso un elemento della natura (il vento) e un oggetto qualunque abbandonato (il foglio di giornale). Potrebbe un lutto essere raffigurato in una maniera più speciale e inusitata? Perciò di tutti i lutti accolti nel mondo della poesia questo è forse il più memorabile.

...

Rocco Scotellaro

*Camminano sulle zampe dei gatti*⁸⁸

Improvvisa la sera ci ha toccati
me, le mie carte, la pezza di luce
sui mattoni della stanza.

E' tanto imbrunito
che mi sento addosso paura.

Ha ripreso la vita
dei piccoli rumori.

Sono sui tetti le anime
dei morti del vicinato,
camminano sulle zampe dei gatti.

Il quadro è intimistico: il personaggio della poesia si trova nello studiolo della casa, intento al lavoro sulle sue carte, alla luce del giorno che cala. Dev'essere inverno, quando la sera scende rapida. Egli è assorto nella propria occupazione; e quando all'improvviso si accorge che l'ambiente intorno "è tanto imbrunito", viene colto di

⁸⁸ Da *E' fatto giorno*, 1954.

sorpresa e prova come un senso di paura. Questo sentimento di "paura" che s'impossessa di lui può denotare o che egli è un nevrotico o che è una persona comune. Nel caso del nevrotico si ha un'enfaticizzazione da incubo dell'atmosfera reale⁸⁹; nel caso del soggetto qualunque la "paura" menzionata dal Poeta è una sensazione di vaga inquietudine, che non deforma la successiva scena di vita notturna.

Si odono "piccoli rumori": "sono sui tetti le anime dei morti del vicinato", che "camminano sulle zampe dei gatti". Si pensi: i morti, pure anime, non hanno gambe e allora per muoversi si servono dei gatti come veicolo di trasporto, e i gatti collaborano senza nessuno sforzo, perché le anime non hanno peso; anzi sono lieti di portare con sé quei morti, perché sono le stesse persone che in quel territorio, in quelle case hanno sempre con loro convissuto. L'immagine è talmente curiosa e originale da potersi giudicare memorabile. Di più: questa scena delle anime insieme ai gatti rimane talmente impressa che ogni qualvolta vediamo gatti silenziosi e placidi muoversi sulle tegole e i cornicioni dei tetti, ci vengono alla mente le anime dei morti.

Questa poesia, intesa con occhio simpatetico, suscita anche un pensiero ottimistico: altro che l'atmosfera da incubo del nevrotico! I morti sopravvivono nel medesimo luogo che hanno abitato da vivi, dirimpetto ai viventi (fra cui il personaggio di questa storia), separati da essi e indipendenti, ma pur sempre vicini; e soprattutto in perenne simbiosi con i gatti. Forse senza saperlo Scotellaro ha scritto una favola, acquarellando un ambiente che rispetta il posto di tutti, persone umane e animali.

...

⁸⁹ Come pare sottintendere Cucchi, p. 240.

Maria Luisa Spaziani
*L'ultima notte del Soratte*⁹⁰

I

Il roseto respira leggero
accanto alla finestra degli addii.
Ignora, da innocente, il tradimento.
È in vendita la casa.

Non si trasportano altrove radici.
Nemmeno, forse, l'anima.
Nove boccioli nuovi si preparano
rossi, per il nuovo padrone.

II

Nell'ultima notte della casa
il tronco dell'abete è puro argento.
Eppure non c'è luna, non c'è luna.
Di forza interna le scaglie scintillano.

Anche il Soratte sembra puro argento.
Fra gli ultimi gigli e le fiorenti ortiche,
io sola opaca, rosa mancata,
fantasma con valige.

III

Mi avveniva di accendere il camino
pensando a lei nel freddo della tomba.
Anche le stelle mi sembra di accendere
perché ovunque si trovi la rischiarino.

⁹⁰ Da *La stella del libero arbitrio*, 1986.

E ogni giorno lei mi contraccambia
piccolissimi doni.
Il pettirosso giunto questa notte
porta messaggi in codice.

IV

Anomali vascelli queste nuvole
Senz'ancora né ciurma.
Esagera il Poeta le metafore.
Sa che portano altrove.

La rosa ha cento palpebre, sappiamo.
Dopo Rilke è difficile dirlo.
Ma non sapevo che per tante palpebre
centuplicato risultasse il pianto.

V

Caronte pesa l'anima dei morti
e anch'io ne so il peso:
quello che curva questa notte i tralci
dell'ibisco piantato da lei.

Io le avevo promesso, come Enea,
di rifondare la casa perduta.
Meglio affidare i penati e le ceneri
alla pietà del vento.

La poesia procede con ritmo rallentato tramite punteggiatura contrassegnata da continui punti fermi, che impone pause continue e ravvicinate, con conseguente maggior risalto delle immagini.

La casa della madre morta è stata venduta dalla figlia. Domani dovrà essere consegnata al nuovo proprietario e nell'ultima notte di permanenza la figlia ("fantasma con valige")

si prepara a partire. Quali siano i motivi della vendita non si sa; certo è però che la figlia aveva promesso alla madre "di rifondare la casa perduta", cioè di ridare vita alla casa rimasta orfana della sua padrona. Ma poiché (nel terzo verso) si accenna al "tradimento" della figlia di non conservare la casa, si deduce che la sua decisione di vendita non era necessitata. Eppure in quest'ultima notte è pentita e piange tante lacrime quanti sono i petali delle rose (chissà perché vien da pensare al *Giardino dei ciliegi* di Čechov).

La casa è in campagna, attorniata da un giardino pieno di rosai e con un grande abete che signoreggia. La casa è esposta verso un colle che sporge solitario sopra valli e declivi tra Terni e Viterbo: è il Soratte, il piccolo monte che dà il nome a questa lirica. Il roseto del giardino "respira leggero", perché è all'oscuro della vendita. La notte è senza luna, ma "il tronco dell'abete è puro argento", "di forza interna le scaglie scintillano". E "anche il Soratte sembra puro argento". Come mai? Forse perché le cose della natura sentono che la casa della padrona morta è perduta, e come per magia mandano segnali. Del resto il titolo stesso della poesia vuole denotare che anche dal Soratte quella dell'abbandono della casa è vissuta come "l'ultima notte".

Solo la figlia resta "opaca", non brilla ed è come una "rosa mancata", perché le sue radici, per sua colpa, vengono estirpate dal luogo dei penati.

Poi la scena si sposta alla madre, che è descritta con immagini un po' comuni (come "i piccolissimi doni che lei ogni giorno mi contraccambia", "Mi avveniva di accendere il camino pensando a lei nel freddo della tomba" e così via). Ma alla fine il quadro s'innalza di nuovo: quando "Caronte pesa l'anima dei morti", il peso della madre è "quello che curva questa notte i tralci dell'ibisco piantato da lei". Altro segnale dato dalla Natura.

Alla fine la figlia cerca il perdono per la tradita promessa alla madre e un estremo conforto, affidando le ceneri di lei "alla pietà del vento". E' ancora la Natura, che interviene a soccorrere.

In questo canto venato di nostalgia e di rimorso, l'individualità della poesia sta nel suo continuo richiamo agli spiriti della natura e nel celebrare la casa, intimo complemento dei morti e dei vivi.

*

Sintesi comparata (con previa partizione tra poesie 'astratte' e poesie 'concrete')

a) L'aspetto 'filosofico' meditativo è posto in evidenza da Montale (A mia madre e Voce con le folaghe); da Luzi (Il duro filamento); Caproni (Foglie) e Loi (Sèm poca roba). Il nucleo è nella premessa sostanzialmente pessimistico: "Tutti se ne sono andati senza lasciare traccia" (Caproni); "Niente è rimasto di noi" da vivi (Loi); "Abbandonata la spoglia con la morte, l'anima non sopravvive" (Montale, alla madre); "Il territorio dei morti è un vuoto inabitabile" (Montale, folaghe). Luzi è in posizione più aperta: aspira a un dialogo "all'unisono" di vivi e morti insieme (Luzi).

Dickinson nella n.970 (sulla democrazia della morte) e nella n.1462 (sul potere intrusivo di Dio di disporre della vita di tutti) esula dal nucleo dei temi affrontati dagli italiani, ma vi entra nelle ultime due (n.592 e n.499).

Al pessimismo di fondo sopra detto di Montale, Caproni e Loi (salvo i distinguo e le attenuazioni che si ritrovano tra le maglie delle loro poesie, come rilevato nei commenti relativi), fa eco Dickinson nella n.592 (Ai morti non importa più nulla della vita che continua in questo mondo, il canto del gallo, le stagioni). Dal lato opposto fanno riscontro Luzi augurante e Dickinson (nella n.499), secondo la quale i morti raffigurati nei ritratti di casa sono in una condizione ben migliore della nostra da vivi.

I raffronti sul tema della 'filosofia della morte' si sospendono qui, e riprendono nel capitolo finale sull'Aldilà.

b) Composizioni di carattere descrittivo elegiaco. Il dato peculiare è che tutte le poesie selezionate sono molto personali. L'aspetto luttuoso di profondo dolore lo si trova esplicito in Govoni e in Montanaru, implicito, elusivo e recondito in Caproni (Dopo la notizia). L'aspetto della perdita della convivenza e della nuova propria condizione di vedovanza si trova in Montale (Ho sceso un milione di scale). La più vasta e compiuta elegia è quella di Risi, sulla madre e verso il ricongiungimento col padre. In Guidacci è posto in risalto lo stravolgimento del microcosmo della casa comune in seguito alla morte del marito. Invece in genere gli oggetti intorno paiono insensibili (per es. qui accanto in Dickinson, n.1703 e Loi, cap.II, Amelia). Spaziani offre un'elegia sulla madre e la sua casa in vendita (e come in Guidacci rileva la partecipazione all'evento di

cose non umane). Scotellaro evoca i vicini di casa morti che la notte passeggiano sulle zampe dei gatti.

In Dickinson alla descrizione elegiaca segue spesso una brevissima riflessione di segno opposto o comunque imprevista. Si noti anche che l'identità dei destinatari delle sue elegie è sempre celata. Di lei si sono scelte tre liriche: forse la più rilevante è la n.341 (L'ora di piombo), rinviando al commento relativo. Tale poesia la si può accostare un poco a Montale, ma è più tagliente; e a Govoni e Montanaru, ma è più concisa e più recisa. Nella n.1100 è tratteggiato il trapasso dell'amica, con il suo effetto dirompente sulla fede di chi l'ha assistita. Nella n.1703 il mondo vivo intorno alla donna morta porta sollievo, ma insieme – spiazzante – anche il senso dell'iniquo contrasto tra questo mondo in vita e quella morte.

2. LA PROPRIA MORTE FUTURA (FANTASIE, SOGNI E INCUBI)

L'idea della propria morte come ineliminabile condizione esistenziale dell'uomo è ben scolpita da Dilthey⁹¹: "Il rapporto che caratterizza in modo più profondo e generale il senso del nostro essere è quello della vita con la morte, perché la limitazione della nostra esistenza mediante la morte è decisiva per la comprensione e la valutazione della vita".

Si è veduto nel capitolo precedente che l'esperienza delle morti altrui ferma l'attenzione e ispira le poesie dei compositori. Tale esperienza li trasporta per via naturale a domandarsi di sé stessi e della fine propria. Da qui nasce l'ampio quadro della poesia sulla propria morte, che naturalmente non essendo stata ancora subita, può essere solo il frutto di un'anticipazione mentale, di una fantasia. Tale situazione di figurazione del futuro propizia e suscita le più varie immaginazioni ed è campo fertile per l'inventiva dei poeti e per la varietà dei toni, dall'angosciato al sognante e perfino allo scherzevole. In particolare la fantasia si fonda anche sull'esperienza vissuta da spettatore di altre morti⁹².

Di Dickinson si riportano 5 poesie e degli italiani 8 poesie.

...

Emily Dickinson

Nelle poesie che seguono, una voce "gotica" o "prolettica"⁹³ ci narra con timbro colloquiale il proprio funerale, raggiungendoci dall'oltretempo. L'io poetico è un'identità fantasma che sfida il tempo umano per riferire l'indicibile, un doppio che smentisce energicamente il potere tacitante della morte.

⁹¹ Cit. in Abbagnano, *Dizionario*, p. 732.

⁹² Per esempio si veda nel Cap. I, Loi, *Pruà la mort sarà cume mè mader*, pag. 24.

⁹³ Cfr. Wolff, Cynthia Griffin, *Emily Dickinson*, New York, Knopf, 1987, pp. 219-237.

712 (1863)

Because I could not stop for Death –
 He kindly stopped for me –
 The Carriage held but just Ourselves –
 And Immortality.

We slowly drove – He knew no haste,
 And I had put away
 My labor and my leisure too,
 For His Civility –

We passed the School, where Children
 strove
 At recess – in the ring –
 We passed the Fields of Gazing Grain –
 We passed the Setting Sun –

Or rather – He passed Us –
 The Dews drew quivering and chill –
 For only Gossamer, my Gown –
 My Tippet – only Tulle –

We paused before a House that seemed
 A Swelling of the Ground –
 The Roof was scarcely visible –
 The Cornice – in the Ground –

Since then – 'tis centuries – and yet
 Feels shorter than the Day
 I first surmised the Horses' Heads
 Were toward Eternity –

Dato che non potevo fermarmi per la Morte –
 ella gentilmente si fermò per me –
 La carrozza conteneva noi due sole –
 e l'Immortalità.

Avanzava lentamente – la Morte non ha fretta
 e dovetti riporre
 il mio lavoro e anche i miei passatempo,
 per questa sua cortesia –

Passammo oltre la scuola, dove i bambini
 giocavano
 durante la ricreazione – in cerchio –
 Passammo oltre i campi di grano dallo
 sguardo fisso –
 Passammo oltre il sole al tramonto –

O meglio – fu il sole che ci oltrepassò –
 Si formò la rugiada tremolante e fredda –
 ché il mio abito era di velo sottile –
 la mantella – solo tulle –

Sostammo davanti a una casa che sembrava
 un rigonfiamento del terreno –
 il tetto si distingueva appena –
 il cornicione – dentro la terra –

Da allora – son passati secoli – ma ognuno
 lo sento più breve di quel giorno
 in cui per la prima volta capii che le teste
 dei cavalli
 puntavano all'Eternità –

In questa che è una delle più famose e citate poesie di Dickinson, la Morte, cavaliere galante⁹⁴, va a prenderla a casa. La Poetessa, così indaffarata con la propria vita, avrebbe fatto a meno di questo appuntamento (come biasimarla!), ma, nonostante non abbia alcuna voglia di morire, non si può sottrarre alla *Civility* del suo accompagnatore, e, riposte le occupazioni mondane, ella deve, inevitabilmente, seguirlo dentro la carrozza che l'aspetta per portarla via. In questa scena lugubre e angosciosa, Dickinson aggiunge un dettaglio di speranza: sul carro funebre – perché la carrozza altro non è che questo – non vi sono solo lei e la Morte, ma, anche, l'Immortalità: dunque, sembrerebbe che morendo non si vada verso l'annullamento, ma verso una condizione di nuova vita.

La carrozza procede lenta (come si conviene a un funerale), poiché la Morte non ha fretta: tutto si compie esattamente nei tempi da lei stabiliti. Piano piano, sorpassano la scuola, dove c'è la ricreazione, e i bambini giocano allegri: la vita dell'umanità, indifferente alla morte del singolo, continua a procedere. Sorpassano i campi di grano: *Gazing*, li descrive Dickinson, "dallo sguardo fisso", quasi fossero persone che osservano metidabonde il passaggio del corteo funebre. Sorpassano infine anche il sole al tramonto: la carrozza va talmente lenta dall'aver scorso tutta una giornata, come se in quel breve viaggio dalla propria casa alla tomba, il defunto potesse rivivere un'ultima volta una giornata terrena, fors'anche tutta la sua vita, dal finestrino della stregata vettura.

Quei tre *We passed*, che volutamente ho ripreso qui nel commento, danno evidenza del movimento continuo e cantilenante del viaggio⁹⁵, che però viene interrotto nella quarta strofa da un improvviso capovolgimento di prospettiva: non è stata la carrozza a sorpassare il sole, ma il sole stesso a oltrepassarla: essa, si è ormai fermata. Il sole è tramontato – la vita si è conclusa, e la Poetessa sente, per la prima volta dall'inizio del viaggio, freddo: è la rugiada portata dall'imbrunire (dalla fine della vita) che la fa rabbrivire, ché i suoi abiti sono di leggerissimo velo, inadatti a proteggerla da un simile sbalzo di temperatura. Amarissima metafora: qualsiasi sia il tessuto con cui si è vestito il morto, non potrà mai fargli conservare o restituirgli la calda temperatura dei vivi.

We paused before a House: la vettura è dunque arrivata a destinazione: dalla Homestead

⁹⁴ In inglese, a differenza dell'italiano, il nome comune *death* è di genere maschile.

⁹⁵ Cfr. Wolff, Cynthia Griffin, *Emily Dickinson*, New York, Knopf, 1987, pp. 219-237.

paterna a una nuova *casa*, che sappiamo essere la tomba. Rabbriviamo leggendo quel *that seemed a Swelling of the Ground, che sembrava un rigonfiamento del terreno*: ci immaginiamo l'espressione sorpresa di Dickinson, quasi si aspettasse ben altra sistemazione, quasi avesse creduto, fino a quel momento, che quella gita in carrozza fosse davvero un appuntamento galante, verso un luogo piacevole e confortevole. E' quel *seemed – sembra, non è –*, e quel continuare a usare vocaboli dell'edilizia (*Roof, Cornice*), che colpisce: come a voler temporeggiare, negando che la nuova e definitiva dimora sia una tomba, la fine, e non una nuova casa uguale a quella che si è stati costretti ad abbandonare.

Nell'ultima strofa siamo ormai fuori dal tempo: Dickinson è morta da innumerevoli anni, eppure ancora conserva la coscienza delle età trascorse: contempla quanto il giorno della morte, proprio per il suo carattere di unicità e di mistero finalmente rivelato, sia sembrato ben più lungo di questi secoli – tutti esattamente uguali, immobili nella fissità della nuova vita – trascorsi nell'Eterno.

Non sappiamo se questa considerazione sia fatta dalla prigionia della tomba o da un luminoso Aldilà: la Poetessa non lo dice, e questa ambiguità cambia di molto la sensazione che ci lascia questa poesia. *Immortality*, il terzo compagno di viaggio, può dunque in pari misura leggersi o come l'incubo di una coscienza in qualche modo ancora viva ma tenuta immobile sottoterra, o come la beatitudine di un'anima sempiterna abitante una dimensione gradita e ideale.

...

465 (1862)

I heard a Fly buzz – when I died –
 The Stillness in the Room
 Was like the Stillness in the Air –
 Between the Heaves of Storm –

The Eyes around – had wrung them dry –
 And Breaths were gathering firm
 For that last Onset – when the King
 Be witnessed – in the Room –

I willed my Keepsakes – Signed away
 What portion of me be
 Assignable – and then it was
 There interposed a Fly –

With Blue – uncertain stumbling Buzz –
 Between the light – and me –
 And then the Windows failed – and then
 I could not see to see –

Udii ronzare una mosca – mentre morivo –
 L'immobilità che mi circondava
 somigliava all'immobilità dell'aria –
 fra le ondate di una tempesta –

Gli occhi intorno – non avevano più lacrime
 e si trattenevano i respiri
 per quell'ultimo assalto – quando il Re
 si manifesta nella sua potenza –

Assegnai i miei ricordi – detti via
 ogni cosa di me che potessi
 dare – e proprio in quel momento
 si interpose una mosca –

con un azzurro – incerto tremolante ronzio –
 tra la luce – e me –
 E allora le finestre s'offuscarono – e allora
 non potei più vedere di vedere –

La scena narrata è identica a quelle che Dickinson descrive nelle sue molte poesie sui morenti⁹⁶: qui però, con un ribaltamento onirico, è lei stessa a essere nell'attimo solenne del trapasso. Parenti e amici le sono intorno: si è arrivati a quel momento ultimo in cui persino la disperazione e l'angoscia sono sospese, e si galleggia stranamente calmi come l'acqua quasi ferma tra un cavallone e un altro, durante una tempesta: la morte, regina onnipotente, è arrivata a reclamare il suo suddito.

Dickinson, con un ultimo sforzo, si sta accomiatando dal mondo, raccolta e concentrata così da poter accedere all'Immortalità – così come abbiamo visto comandare dai rituali

⁹⁶ Cfr. 241, p. 10; 519, p. 12; 1100, p. 58.

puritani dell'epoca⁹⁷. Proprio in quel sacro momento, una mosca la distrae con il suo ronzio: ormai morta, con gli occhi serrati, il tatto, l'olfatto e il gusto annullati dal gelo marmoreo che le ha invaso tutto il corpo, alla Poetessa non rimane che l'udito⁹⁸. Qui, come in tutte le altre poesie in cui ella immagina la propria morte, è l'orecchio l'unico senso che sopravvive al trapasso, e che, sinestesicamente, le permette di registrare ciò che accade. La mosca, dunque. Perché blu? Le mosche blu, come sappiamo, sono le mosche sarcofaghe: sarebbe esagerato pensare che Dickinson, espertissima di giardinaggio, e quindi anche di entomologia, abbia scelto questo colore proprio per rimandare, quasi *en passant*, alla cruda realtà della morte come composizione del corpo? Che così sia, o no, codesta mosca attira la sua attenzione tanto da farle perdere la *luce*, la strada per l'Aldilà, e allora, come se avesse perso il momento, come fosse una punizione per la sua negligenza, tutto si oscura, la coscienza scivola via e ogni ragionamento viene troncato a metà.

...

⁹⁷ Cfr. a questo proposito, la 1100, p. 59; e la 470 (qui non riportata), dove la Poetessa morta sente amici e parenti intorno a sé chiedersi preoccupati: *And "Was it conscious – when it stepped / In Immortality?"* (E poi: «Era cosciente – al momento di entrare / nell'Immortalità?»).

⁹⁸ Eppure, nella 592 (qui a p. 55), le orecchie dei morti sono serrate da morse.

280 (1861)

I felt a Funeral, in my Brain,
 And Mourners to and fro
 Kept treading – treading – till it seemed
 That Sense was breaking through –

And when they all were seated,
 A Service, like a Drum –
 Kept beating – beating – till I thought
 My Mind was going numb –

And then I heard them lift a Box
 And creak across my Soul
 With those same Boots of Lead, again,
 Then Space – began to toll,

As all the Heavens were a Bell,
 And Being, but an Ear,
 And I, and Silence, some strange Race
 Wrecked, solitary, here –

And then a Plank in Reason, broke,
 And I dropped down, and down –
 And hit a World, at every plunge,
 And Finished knowing – then –

Sentivo un funerale, nel mio cervello,
 e le persone in lutto andavano
 avanti e indietro – avanti e indietro – finché
 parve
 venir meno ogni senso –

E quando tutti furono seduti,
 vi fu un rito che simile a un tamburo
 continuava a battere – a battere – fino a che
 credetti
 che la mia mente si paralizzasse –

E poi li sentii sollevare una bara
 e traversarmi scricchiolando l'anima
 con quegli stessi stivali ferrati, di nuovo,
 e poi lo spazio – suonò a morto,

come se tutto il cielo fosse una campana
 e l'esistere, esclusivamente un orecchio,
 ed io, e il silenzio, una qualche strana razza
 naufragata, solitaria, qui –

E poi un'asse nella ragione, si spezzò,
 ed io precipitai giù, e giù –
 colpendo un mondo, ad ogni caduta –
 E non seppi più nulla – poi –

Dickinson describe l'esperienza del suo funerale come un'allucinazione; anzi, come s'ella fosse in uno stato di dormiveglia, in cui soprattutto il senso dell'udito è acutissimo (a chi non è capitato, infatti, mezzo addormentato, di riuscire a captare voci e suoni anche molto lontani, sentendoli come accanto a sé?). Così, come affetta da iperacusia o

da emicrania, ogni più piccolo stimolo auditivo prende, dentro la sua testa, forma e colore e peso. Dapprima, i passi ritmici dei *mourners*, che senza posa si accostano alla sua salma, in un movimento così ritmico da stordirla, confonderla. Poi, la cerimonia, con la voce del sacerdote anch'essa cantilenata nel suo salmodiare, anch'essa continua, implacabile come un battere di tamburi. Quindi, la Poetessa viene sollevata – poiché portano la bara al camposanto, per interrarla: e questo spostamento è scandito dai passi pesanti dei monatti, e dalla campana che inizia a rintoccare a morto, potentissima, insostenibile – perché, nell'unico senso ancora vivo, tutta la potenza dell'esperire si concentra. La poesia è una sinestesia continua, come solo accade nei sogni: tutto – immagini, persone, eventi, sensazioni tattili –, tutto è filtrato attraverso l'udito: l'ultima vitalità ancora possibile sta tutta qui, nell'orecchio. E questo essere suono di tutte le cose che accadono, fa sì che il silenzio non possa più esistere, che sia, insieme alla morta stessa, ormai un qualcosa di estinto, di non più sperimentabile.

Infine, la bara viene calata giù – bruscamente: e, come se questo determinasse, insieme alla fine della cerimonia, anche lo spezzarsi dell'ultimo barlume di coscienza della morta, Dickinson si sente strappata alla vita, precipitante verso chissà dove, *colpendo un mondo, ad ogni caduta*. Cosa sono questi mondi con i quali viene in contatto durante il morire? Forse gli eventi della vita appena trascorsa? O – in un attimo di veggenza – tutte le vite presenti dei viventi, oppure altre dimensioni dell'esistere, ai vivi sconosciute? Chi lo sa; forse nemmeno la morta stessa, che dopo questo intervallo di illuminazione, muore davvero, interamente, e la sua coscienza s'interrompe di colpo⁹⁹, in quel – *then* –.

...

⁹⁹ Come succede nella poesia precedente, la 465.

445 (1862)

'Twas just this time, last year, I died.
I know I heard the Corn,
When I was carried by the Farms –
It had the Tassels on –

I thought how yellow it would look –
When Richard went to mill –
And then, I wanted to get out,
But something held my will.

I thought just how Red – Apples wedged
The Stubble's joints between –
And the Carts stooping round the fields
To take the Pumpkins in –

I wondered which would miss me, least,
And when Thanksgiving, came,
If Father'd multiply the plates –
To make an even Sum –

And would it blur the Christmas glee
My Stocking hang too high
For any Santa Claus to reach
The Altitude of me –

But this sort, grieved myself,
And so, I thought the other way,
How just this time, some perfect year –
Themselves, should come to me –

L'anno scorso morii di questo tempo.
So che sentivo il granturco,
quando mi trasportarono lungo i campi –
aveva già i pennacchi –

Pensai a quanto sarebbe stato giallo
quando Richard l'avesse trasportato al
mulino –
E allora, volli uscire,
ma qualcosa trattenne il mio volere.

Pensai a quanto dovessero essere rosse le
mele incastrate
fra le giunture della stoppia
e ai carri che si curvavano nei campi
per caricare le zucche –

Mi domandavo a chi sarei mancata, di
meno,
e, quando fosse giunto il Giorno del
Ringraziamento,
se il babbo avrebbe aggiunto un piatto –
per pareggiare il numero –

e se avrebbe rattristato la gioia del Natale
la mia calza appesa troppo in alto
per qualsiasi Babbo Natale impossibile
raggiungere
questa mia altezza –

Ma tutto ciò mi addolorava,
e così, pensai all'opposto,
a quando di questo tempo, in un anno
perfetto –
essi stessi, verranno a me –

Quanto dolorosa può essere, una volta morti, la nostalgia di questa nostra vita?

Quanti di noi, all'improvvisa notizia di un grave lutto, o dopo il contatto diretto con la morte di un amato, si sono ritrovati sotto un crepuscolo opalescente di settembre, guardando mezzo intontiti il dondolare di un magnifico albero di magnolia, percependo il profumo di una zuppa sul fuoco di una vicina casa, scostandosi al passaggio di giovani studentesse vestite a festa per la sera? Chi, dunque, immerso in questo scenario, che altro non è se non una delle mille ipotesi di Vita, non ha sentito montare dentro di sé – quasi fisicamente, dalla bocca dello stomaco – un'improvviso sgomento, al realizzare che anche egli stesso, presto o tardi, avrebbe dovuto lasciare tutto ciò che aveva ora davanti? E la ribellione irresistibile: ma io non voglio morire, non voglio! E lo sconforto, di fronte all'inevitabilità di tale destino.

Dickinson fa di questa nostalgia, il filo conduttore del componimento, mentre osserva, come alla finestra del suo Aldilà, la vita di quaggiù. Ricorda quando, appena morta, la trasportavano al cimitero, passando vicino ai campi: era settembre, e le pannocchie del granturco erano già così sviluppate¹⁰⁰ da farle udire il loro fruscio nel vento. Era così irresistibile il pensiero di quando sarebbero state raccolte dal loro fattore, da farle desiderare di *uscire, to get out* – subito, con un brivido, capiamo da dove: dalla bara –, ma *qualcosa* la trattiene: capiamo anche questo: ormai è morta, e tutta questa vita che ancora percepisce, non può più appartenere. Allora, rassegnata, la immaginiamo riappoggiarsi alla base della bara, con un sospiro sconcolato, seguendo il filo delle cose che suo malgrado sta abbandonando: l'autunno che quest'anno non avrebbe vissuto, con le sue mele rosse e le grandi zucche, tra le stoppie. Il giorno del Ringraziamento a fine novembre, in cui chissà se in famiglia avrebbero sentito la sua mancanza, e se, indulgendo in un particolare tra lo struggente e il patetico¹⁰¹, il padre avrebbe comunque apparecchiato anche per lei, come a supplirne in qualche modo l'assenza. E se anche durante il Natale – la festa in assoluto più terribile per chi ha perso una persona cara – sarebbero stati tristi di non averla con loro, essendo ormai in una dimensione così

¹⁰⁰ Ma, anche, addobbate come il carro funebre: in inglese infatti *tassel* ha il doppio significato di: *nappa, fiocco e pennacchio, barba del granturco*.

¹⁰¹ Che ci ricorda la tradizione barbaricina della cena imbandita per i morti cantata da Montanaru (p. 77sa).

lontana, da essere irraggiungibile persino da Babbo Natale.

La raccolta dei frutti dell'autunno; il nominare Richard Matthews, che lavorò a lungo nei campi e nelle stalle della famiglia Dickinson; il *Thanksgiving*, festa principe per le famiglie americane a tutt'oggi; il Natale, con il suo rituale anglosassone delle calze appese al camino: con questi continui accenni alla quotidianità che le sarà d'ora innanzi proibita, Dickinson magistralmente descrive quella sorta di 'rimpianto anticipatorio' di cui parlo all'inizio del commento. Sono le cose familiari, che ogni giorno diamo per scontate (e, a volte, anche per noiose e imposte), che danno corpo alla nostalgia più ardente: il pensiero che un giorno non potremo più viverle (o che qualcuno che amiamo, parimenti, non potrà più parteciparvi), ci impressiona grandemente. Ed è talmente doloroso, che Dickinson – e noi con lei – si obbliga a operare un ribaltamento, *to thought the other way*: ciò che lasciamo morendo, un giorno morirà anch'esso, e ci raggiungerà nell'Aldilà in cui ora li aspettiamo¹⁰².

...

¹⁰² Cfr. le anime dei beati che aspettano i loro cari ancora viventi nella 499, p. 58.

609 (versione del 1862)

I – Years had been – from Home –
 And now – before the Door –
 I dared not open – lest a Face
 I never saw before

Stare vacant into mine –
 And ask my Business there –
 My Business – just a Life I left –
 Was such – still dwelling there?

I fumbled at my nerve –
 I scanned the Windows o'er –
 The Silence – like an Ocean rolled –
 And smote against my Ear –

I laughed a Wooden laugh –
 That I – could fear a Door –
 Who Danger – and the Dead – had faced –
 But never shook – before –

I fitted to the Latch – my Hand –
 With trembling care –
 Lest back the Awful Door should spring –
 And leave me – in the Floor –

I moved my Fingers off, as cautiously as
 Glass –
 And held my Ears – and like a Thief
 Stole gasping – from the House

Da molti anni mancavo – da casa mia –
 e ora – davanti alla porta –
 non osavo aprirla – per paura che un volto
 mai visto prima

fissasse vacuo il mio –
 e mi chiedesse cosa cercavo –
 Io cercavo una vita che avevo lì lasciato:
 ancora dimorava qui?

Tentai di farmi coraggio –
 e da vicino scrutai le finestre –
 il silenzio – come un oceano si rifranse
 abbattendosi sul mio orecchio –

Risi di una risata impacciata –
 perché temevo una porta –
 io che avevo affrontato il pericolo, i morti,
 senza tremare.

Accostai al chiavistello – la mano –
 con cautela tremante –
 per paura che l'orrenda porta rinculasse
 e mi lasciasse sul pavimento –

Poi ne staccai le dita, prudente come
 fossero di vetro –
 mi tappai le orecchie – e come un ladro –
 fuggì ansimando – dalla casa.

La Poetessa, morta ormai da molti anni, torna (come spirito?) nella sua casa. E' ferma davanti alla porta chiusa: non osa fare una mossa, per paura di scoprire che nulla è rimasto come ricorda. Da questo particolare capiamo che in questa poesia i morti hanno sì memoria di chi furono e di chi lasciarono, ma, chiusi nella loro dimensione misteriosa, sono tagliati fuori dalla vita che dovettero abbandonare, non ne possono avere alcuna notizia: in entrambi i sensi (i vivi verso i morti, i morti verso i vivi) ogni comunicazione è interrotta. Dickinson torna dall'Aldilà per cercare *a Life I left*, una vita che aveva lasciato: una persona amata, o forse la propria stessa vita, nella speranza di poterla riprendere e di poter vivere di nuovo, come fosse semplicemente tornata da un lungo viaggio? Si accosta a una finestra, guarda dentro: di nuovo, come nei componimenti precedenti, ha luogo una sinestesia nell'udito: la desolazione delle stanze che lo sguardo trova vuote e abbandonate si riassume nel silenzio che colpisce le orecchie, il viso della Poetessa come lo schiaffo di un'onda che ci arriva addosso improvvisa, mentre nuotiamo. La paura inizia a impossessarsi di Emily: comincia a capire che tutto ciò che aveva lasciato in questa vita, la sua vita non esiste più: il suo tempo è finito quel giorno di molti anni prima, e non può più tornare. Ride, imbarazzata di provar paura di fronte alla possibile rivelazione che davvero la casa sia vuota: come, dopo esser morta, dopo aver affrontato l'evento più misterioso e spaventoso che ogni essere umano conosca, c'è ancora qualcosa che può farla tremare? C'è ancora qualcosa che, infine, è troppo da sostenere, troppo, tanto da farla fuggire come una ladra, tappandosi le orecchie – di nuovo metonimia per tutti i sensi – per non guardare in faccia l'evidenza? Sì: quel qualcosa è scoprire che una volta morti non potremo mai più tornare¹⁰³. Una volta morti, tutto quello che abbiamo vissuto – persino tutte le persone che abbiamo conosciuto e amato – spariranno in una voragine, e non potremo riprenderci nulla, mai più, nemmeno miracolosamente tornando redivivi dall'Aldilà. Mai più, *Nevermore*: la cantilenante e terribile parola pronunciata dal corvo di Poe, trova in questo componimento la sua realizzazione più terribile e perfetta¹⁰⁴.

¹⁰³ Cfr. la lapidaria e tremenda 1523: *We never know we go when we are going – / We jest and shut the Door – / Fate – following – behind us bolts it – / And we accost no more – (Non sappiamo mai di andare quando andiamo – / scherziamo e chiudiamo la porta – / il Destino – che ci segue – dietro di noi mette il catenaccio – / e non rientriamo più –).*

¹⁰⁴ Di questa poesia esistono due versioni: una del 1862 (qui riportata, seguendo la scelta che Margherita Guidacci compie in *Tutte le poesie*), e l'altra del 1872 (preferita dal Johnson). Radicalmente diverse

Gli Italiani

Camillo Sbarbaro

*A volte sulla sponda della via*¹⁰⁵

A volte sulla sponda della via
 preso da un infinito scoramento
 mi seggo; e dove vado mi domando,
 perché cammino. E penso la mia morte
 e vedo me già steso nella bara
 troppo stretta fantoccio inanimato...

Quant'albe nasceranno ancora al mondo
 dopo di noi!

Di ciò che abbiám sofferto
 di tuttociò che in vita ebbimo a cuore
 non rimarrà il più piccolo ricordo.

Le generazioni passan come
 onde di fiume...

Una mortale pesantezza il cuore
 m'opprime.

Inerte vorrei esser fatto
 come qualche antichissima rovina,
 e guardare succedersi le ore,
 e gli uomini mutare i passi, i cieli
 all'alba colorirsi, scolorirsi
 a sera...

sono, nella stesura del '72, la terza e la quarta strofa: *I leaned upon the Awe – / I lingered with Before – / The Second like an Ocean rolled / And broke against my ear – // I laughed a crumbling Laugh / That I could fear a Door / Who Consternation compassed / And never winced before. (Mi appoggiai al terrore – / mi attardai con il prima – / l'istante si levò come un oceano / e s'infranse al mio orecchio – // Risi di un riso spezzato / perché temevo una porta / io che avevo misurato la costernazione / e mai mi ero ritratta.)*

¹⁰⁵ Da: "Pianissimo", 1914.

In questa poesia l'Autore, in un monologo dal tono dimesso e privo di retorica, partendo dalla constatazione della propria inanità ("e dove vado mi domando, perché cammino") giunge a immaginarsi da morto, nelle vesti "di un'antichissima rovina" e in questa nuova condizione essere spettatore del mondo.

Due pensieri in forma di brevi detti comuni – e incontestabili: di noi *non rimarrà il più piccolo ricordo; le generazioni passan come onde di fiume...* lo portano inevitabilmente a uno stato di disillusione e desolazione (*Una mortale pesantezza il cuore m'opprime*). Allora a questo punto reagisce a modo suo, trovando la via di uscita in uno stato di inerzia totale, da morto; e in questa placata situazione rivedere il tutto con occhi tranquilli: il passare del tempo, i movimenti degli uomini, il trascolorare della luce nel corso del giorno.

Il quadro è elementare e il desiderio del protagonista neppure troppo ambizioso: appartato e indolente quale è, essere esonerato da morto da impegni e patimenti e continuare a 'esistere' come un semplice e immobile cumulo di pietre, munito soltanto di due occhi per guardare. Per alcuni questa poesia è emblematica «dell'atonìa vitale, dell'aridità e pietrificazione interiore»¹⁰⁶. E per Barberi Squarotti il monumento in cui vorrebbe incarnarsi l'Autore sarebbe un'entità che assiste senza partecipazione alle vicende del mondo dei vivi¹⁰⁷. Tutto vero, senonché, non ci si può esimere dal notare che non è poi un ideale così arido il desiderare come proprio arrivo una eterna requie, però distratta dal continuare a vedere il mondo, da posizione sicura.

...

¹⁰⁶ Mengaldo, p. 318.

¹⁰⁷ *ibidem*

Umberto Saba
*Cucina economica*¹⁰⁸

Immensa gratitudine alla vita
 che ha conservate queste care cose;
 oceano di delizie, anima mia!

Oh come tutto al suo posto si trova!
 Oh come tutto al suo posto è restato!
 In grande povertà anche è salvezza.
 Della gialla polenta la bellezza
 mi commuove per gli occhi; il cuore sale
 per fascini più occulti, ad un estremo
 dell'umano possibile sentire.
 Io, se potessi, io qui vorrei morire,
 qui mi trasse un istinto. Indifferenti
 cenano accanto a me due muratori;
 e un vecchietto che il pasto senza vino
 ha consumato, in sé si è chiuso e al caldo
 dolce accogliente, come nascituro
 dentro il grembo materno. Egli assomiglia
 forse al mio povero padre ramingo,
 cui malediva mia madre; un bambino
 esterrefatto ascoltava. Vicino
 mi sento alle mie origini; mi sento
 se non erro, ad un mio luogo tornato;
 al popolo in cui muoio, onde sono nato.

Tra i poeti che pensano e fantasticano sulla propria morte futura ci sono quelli che al riguardo manifestano un desiderio: che può essere il luogo o il tempo o il modo del

¹⁰⁸ Da "Il piccolo Berto", 1933

trapasso. La *Cucina economica* è il luogo dove l'Autore vorrebbe trovarsi al momento della chiusura del cerchio della sua esistenza. Cucina economica era chiamata in passato un'istituzione di beneficenza che distribuiva il vitto gratuitamente o a modestissimo prezzo ai poveri e agli indigenti. La poesia ha origine autobiografica: l'Autore, di famiglia di misere condizioni finanziarie, frequentò da bambino la mensa della cucina economica. Dopo tanto tempo egli, come per istinto, ritorna all'ostello dell'infanzia e lo trova, inneggiando con "gratitudine alla vita", il medesimo di allora: "Oh come tutto al suo posto è restato!"

La poesia è svolta con linguaggio discorsivo e colloquiale, tipico dello stile dell'Autore. L'individualità del suo poetare, tanto apprezzata dalla critica, consiste anche nella sensibilizzazione dell'essenza delle persone e delle cose più comuni e modeste, come in questo caso.

Così celebra la lode alla gialla polenta, che lo attrae prima alla vista, poi al cuore *fino ad un estremo dell'umano possibile sentire*. Due muratori cenano indifferenti – cioè, semplicemente, tranquilli e per conto loro, senza dare attenzione agli avventori circostanti: ed è tale presenza discreta e pacata che lo attira. Ma più ancora si sente vicino a un vecchietto che desina senza vino e nel suo fare intimo e riservato effonde un senso di dolce e calda accoglienza, come nel grembo materno. Gli ricorda anche il *padre ramingo*, che veniva maledetto dalla madre a voce alta, udita da lui bambino *esterrefatto* (i genitori del Poeta si separarono presto, onde egli volle mutare il cognome in quello della madre).

Insomma in questa atmosfera si sente vicino alle sue origini: *mi sento ad un mio luogo tornato; al popolo, onde sono nato*. Poco prima aveva sottolineato che *in grande povertà anche è salvezza*. La lezione di questa poesia è che contiene non solo l'accettazione, ma, di più, l'elogio per la povertà della sua infanzia; e canta la sua viscerale affezione alla mensa di allora, appuntamento quotidiano tra i più sacri nella vita di un bambino.

...

Vincenzo Cardarelli

*Alla morte*¹⁰⁹

Morire sì,
non essere aggrediti dalla morte.
Morire persuasi
che un siffatto viaggio sia il migliore.
E in quell'ultimo istante essere allegri
come quando si contano i minuti
dell'orologio della stazione
e ognuno vale un secolo.
Poi che la morte è la sposa fedele
che subentra all'amante traditrice,
non vogliamo riceverla da intrusa,
né fuggire con lei.
Troppe volte partimmo
senza commiato!
Sul punto di varcare
in un attimo il tempo,
quando pur la memoria
di noi s'involerà,
lasciaci, o Morte, dire al mondo addio,
concedici ancora un indugio.
L'immane passo non sia
precipitoso.
Al pensier della morte repentina
il sangue mi si gela.
Morte non mi ghermire
ma da lontano annunciati
e da amica mi prendi
come l'estrema delle mie abitudini.

¹⁰⁹ Da "Poesie", 1942.

Il pensiero sul quando della propria morte si può dividere in genere in tre posizioni: c'è chi vorrebbe morire di colpo senza preavvisi, magari nel sonno; c'è chi al contrario vorrebbe essere avvertito, in modo da prepararsi, per varie ragioni, all'ultimo evento; e chi invece assume un atteggiamento di rimozione: ignorando – per quanto gli è possibile – il problema.

L'Autore di questa poesia rientra con ferma decisione tra coloro che rifiutano la prima posizione: "Al pensiero della morte repentina il sangue mi si gela". E invece dalle più varie prospettive prega che gli giunga per tempo l'estremo annuncio. Il presupposto di questo suo auspicio è ottimistica, di fiducia, di considerazione positiva della morte: egli dice: "Persuasi che il viaggio dentro la morte sia il migliore di tutti, l'istante del suo arrivo non può trovarci che in stato di allegria". E qui porta una similitudine tra l'attesa della morte e l'attesa di partire per un viaggio desiderato alla stazione dei treni, dove si contano con impazienza e frenesia i minuti che mancano alla partenza e che sembrano non passare mai.

Concepisce la morte come sposa fedele che subentra all'amante traditrice (la vita): la vita è amante che dà ebbrezze amorose, ma prima o poi ti tradisce e ti abbandona. Dunque la sposa (la morte) la riceveremo non da "intrusa", ma con tutti gli onori.

La partenza dalla vita possa avvenire con un commiato: "Lasciaci, o Morte, dire al mondo addio". "Concedici un indugio, l'immane passo non sia precipitoso". La ragione del bisogno di questo tempo estremo a disposizione è di avere modo di salutare le persone dei suoi affetti, e di curare le cose materiali da cui si distacca.

Definisce l'attimo subitaneo del passaggio dalla vita alla morte come il momento in cui si varca e oltrepassa il tempo, quando svanirà anche la memoria. E conclude: "Prendimi da amica, come l'estrema delle mie abitudini". E qui l'Autore sembra fantasticare, giacché la morte è unica e irripetibile, e dunque non può fare parte di nessuna abitudine. Però a ben vedere la fantasia regge lo stesso, poiché nell'ottica della sua fiducia nella morte, le chiede un nuovo genere di esistenza, un'esistenza ultramondana che diventi la sua abitudine ultima e definitiva e perenne.

Forse non si trova nella letteratura un canto che in modo altrettanto fermo e composto esprima il sentimento di appartenenza alla morte. Ed è facile paragonarlo per antitesi

con la dubbiosa inquietudine di Montale.

Si può notare infine che non risulta nella poesia la motivazione, spesso presente nelle persone religiose, del desiderio di essere preavvertiti all'estremo passaggio, al fine di prepararsi spiritualmente mediante l'esame di coscienza che porta alla confessione delle proprie colpe e al successivo pentimento, secondo la comune tradizione cattolica.

...

Virgilio Giotti
*La porta serada*¹¹⁰

Vado su par le scale,
come sempre un scalin
a la volta, pian; pian
più, più che son vizin.

El cuor me sta par bàter.
Chi sa ogi che cossa
che trovarò? El sòlito,
sì, forsi. O qualchecossa

che no' so ancora. El sol
de le finestre, e come
sempre, quieta 'na vose
che me ciama par nome.

O, invezzi, xe là el viso
pàlido de la morte
che me 'speta. Ogi forsi,
xe 'sto qua che la sorte

me ga prontà. 'Sto qua

¹¹⁰ Da "Sera", 1946.

xe quel che trovarò
 drio quella porta scura
 che adesso averzirò.

Vado 'vanti, no' pian
 e no' sguelto, una scala
 drio l'altra, co' la testa
 un poco su 'na spala,

in pase con mi stesso,
 e coi altri, e co' tuto.¹¹¹

La poesia descrive un'oppressione da sveglio. Durante il gesto quotidiano di salire le scale di casa il protagonista è improvvisamente assalito ("il cuore mi sta per battere") da un pensiero preoccupato: cosa ci sarà dietro la porta? Probabilmente il solito di tutti i giorni: "Il sole delle finestre, e, come sempre, una voce quieta che mi chiama per nome". Pausa, e improvviso il cattivo pensiero: "O, invece, è il viso della morte che mi aspetta". A questo punto lo stato psicologico è però ancora di incertezza, denotata da un 'forse' (nel v. 15): "Oggi, forse, è questo che la sorte mi ha preparato". Ma il tarlo del cattivo pensiero ha fatto ormai breccia nella mente del personaggio, e il dubbio si tramuta in convinzione, indicata dal passaggio al tempo verbale del futuro certo: "Questo è ciò che troverò dietro la porta scura". Il sentimento minaccioso ha definitivamente invaso la sua mente. Allora l'inquadratura si sposta a osservare il suo atteggiamento di fronte alla – creduta – nuova situazione. Egli è coraggiosamente tranquillo, in una sorta di accettazione del destino: avanza con il passo usuale, né piano né svelto "con la testa un poco sulla spalla". La ragione della sua serenità sta nella sua buona coscienza, poiché lui è in pace con sé stesso e con tutti.

¹¹¹ *La porta chiusa*

Vado su per le scale, come sempre uno scalino alla volta, piano; e più piano più che sono vicino. Il cuore mi sta per battere. Chi sa oggi che cosa troverò? Il solito, sì, forse. O qualcosa che non so ancora. Il sole dalle finestre, e, come sempre, una voce quieta che mi chiama per nome. O, invece, è là il viso pallido della morte che mi aspetta. Oggi, forse, è questo che la sorte mi ha preparato. Questo è ciò che troverò dietro quella porta scura che adesso aprirò. Vado avanti, né adagio né svelto, una scala dietro l'altra, con la testa un poco su una spalla, in pace con me stesso, e con gli altri, e con tutto.

La porta è un topos ricorrente nella poesia contemporanea: simboleggia il confine coperto tra il davanti presente e visibile e il dietro nascosto. L'oltre la porta è allora oggetto di domande anche inquietanti e moleste: cosa c'è dietro di essa? Il solito mondo di sempre – la propria casa, i luoghi familiari – o qualcosa di assolutamente nuovo, dannoso e fuori controllo, perfino la morte?

In definitiva però la poesia manda un messaggio di affidamento e fiducia. Se la coscienza personale è integra, la convivenza o l'incontro qua e là con il pensiero della propria morte sono accettati e sopportati come appartenenti al proprio stato esistenziale naturale.

...

Vittorio Sereni

*Le sei del mattino*¹¹²

Tutto, si sa, la morte dissigilla.
 E infatti, tornavo,
 malchiusa era la porta
 appena accostato il battente.
 E spento infatti ero da poco,
 disfatto in poche ore.
 Ma quello vidi che certo
 non vedono i defunti:
 la casa visitata dalla mia fresca morte,
 solo un poco smarrita
 calda ancora di me che più non ero,
 spezzata la sbarra
 inane il chiavistello
 e grande un'aria e popolosa attorno
 a me piccino nella morte,
 i corsi l'uno dopo l'altro desti
 di Milano dentro tutto quel vento.

¹¹² Da "Gli strumenti umani", 1965

Nella poesia, espressa attraverso un processo di sdoppiamento dell'io¹¹³, l'Autore descrive in una dimensione onirica la propria morte. A questo proposito, in una lettera a Franco Fortini, egli parla di "quello stato di veglia e sonno che è alla base della lirica" (sicché parole preziose o quasi si alternano a parole molto comuni).

Il titolo indica l'ora del giorno: le sei del mattino. E' un'ora significativa della giornata, quando il soggetto esce dal sonno e si apre al risveglio e anche la città ricomincia ad avviarsi e mettersi in movimento. Il testo è composto da un'unica strofa distinguibile in due parti.

Nella prima parte il protagonista, vivo, ritorna a casa e trova sé stesso morto. E' una visione immersa in un sogno¹¹⁴, un'esperienza che non provano certo i defunti. La casa, personificata, è, oltre al protagonista, l'unica testimone del decesso. Essa è "calda ancora di me che più non ero" (immagine macabra e sconcertante). Ed ha un'aria "un poco smarrita". Colantuono¹¹⁵ esagera, parlando di "casa invasa e violata dalla morte". In realtà l'Autore usa un'espressione più moderata: la casa è "solo un poco smarrita", cioè sbigottita e confusa: certo, perché si trova dinanzi allo sdoppiamento: il medesimo padrone morto e vivo, uno accanto all'altro. La porta d'ingresso era socchiusa, vittima di un'effrazione speciale che aveva reso impotente il catenaccio. Il visitatore che con la forza è entrato in casa è la morte. "Tutto, si sa, la morte dissigilla": la poesia si apre con questo verso sentenzioso e incontestabile.

Il v. 14 "e grande un'aria e popolosa attorno a me piccino nella morte" non è di facile comprensione. Lo si può scindere in a) "grande un'aria" può intendersi riferita alla morte: è una folata di morte, 'grande' rispetto "a me piccino"; e b) "popolosa" può riferirsi alla vastità circostante, popolata di gente: la città.

Nella seconda parte la visione si sposta all'esterno, alla città, Milano, ormai desta nelle sue strade, in un'alba stranamente ventosa. Risalta il contrasto tra la solitudine della persona morta e la città che riprende come sempre a pulsare di vita, insensibile

¹¹³ vd. Mengaldo, in Sereni, p. LXII.

¹¹⁴ Mengaldo, cit. p. LXII.

¹¹⁵ *Gli strumenti umani*, p. 24.

all'evento. Colantuono¹¹⁶ parla addirittura di ambiente urbano ostile e alienante in città grigia e inospitale. Ma forse l'ultimo verso della poesia ("Milano dentro tutto quel vento") aggiunge e conferma l'atmosfera di personificazione delle cose (già accennata prima, a proposito della casa) che aleggia nella composizione. Come mai tutto questo vento in una città e un'ora solitamente dall'aria quieta? Forse è l'aria che si agita come risposta e partecipazione a quella morte solitaria.

...

Giorgio Caproni

*L'ascensore*¹¹⁷

Quando andrò in Paradiso
non voglio che una campana
lunga sappia di tegola
all'alba – d'acqua piovana.

Quando mi sarò deciso
d'andarci, in Paradiso
ci andrò con l'ascensore
di Castelletto, nelle ore
notturne, rubando un poco
di tempo al mio riposo.

Ci andrò rubando (forse
di bocca) dei pezzettini
di pane ai miei due bambini.
Ma là sentirò alitare
la luce nera del mare
fra le mie ciglia, e... forse
(forse) sul belvedere

¹¹⁶ *ibidem*.

¹¹⁷ Da "Il passaggio d'Enea", 1956

dove si sta in vestaglia,
 chissà che fra la ragazzaglia
 aizzata (fra le leggiadre
 giovani in libera uscita
 con cipria e odor di vita
 viva) non riconosca
 sotto un fanale mia madre.

Con lei mi metterò a guardare
 le candide luci sul mare.
 Staremo alla ringhiera
 di ferro – saremo soli
 e fidanzati, come
 mai in tanti anni siam stati.
 E quando le si farà a puntini,
 al brivido della ringhiera,
 la pelle lungo le braccia,
 allora con la sua diaccia
 spalla se n'andrà lontana:
 la voce le si farà di cera
 nel buio che la assottiglia,
 dicendo «Giorgio, oh mio Giorgio
 caro: tu hai una famiglia».

E io dovrò ridiscendere,
 forse tornare a Roma.
 Dovrò tornare a attendere
 (forse) che una paloma
 blanca da una canzone
 per radio, sulla mia stanca
 spalla si posi. E infine
 (alfine) dovrò riporre
 la penna, chiuder la càntera:

«E' festa», dire a Rina
e al maschio, e alla mia bambina.

E il cuore lo avrò di cenere
udendo quella campana,
udendo sapor di tegole,
l'inverno dell'acqua piovana.

*

Ma no! se mi sarò deciso
un giorno, pel Paradiso
io prenderò l'ascensore
di Castelletto, nelle ore
notturne, rubando un poco
di tempo al mio riposo.

Ruberò anche una rosa
che poi, dolce mia sposa,
ti muterò in veleno
lasciandoti a pianterreno
mite per dirmi: «Ciao,
scrivimi qualche volta,»
mentre chiusa la porta
e allentatosi il freno
un brivido il vetro ha scosso.

E allora sarò commosso
fino a rompermi il cuore:
io sentirò crollare
sui tegoli le mie più amare
lacrime, e dirò «Chi suona,
chi suona questa campana
d'acqua che lava altr'acqua
piovana e non mi perdona?».

E mentre, stando a terreno,
 mite tu dirai: «Ciao, scrivi,»
 ancora scuotendo il freno
 un poco i vetri, tra i vivi
 viva col tuo fazzoletto
 timida a sospirare
 io ti vedrò restare
 sola sopra la terra:

proprio come il giorno stesso
 che ti lasciavi per la guerra.

Il Poeta è spesso attratto dai viaggi verso mete sconosciute, temute, definitive. E ogni volta muta il vettore che lo trasporta: la bicicletta, la teleferica, il treno del viaggiatore cerimonioso, i piedi dei viandanti verso l'ultimo borgo. In questa poesia sceglie l'ascensore (che dà il titolo all'opera): l'ascensore pubblico di Castelletto a Genova, con pareti in quel tempo di vetro, che apriva via via un belvedere sempre più ampio sulla città.

La poesia, versificata con sapienti rime interne, è una fantasia dove il protagonista pensa alla fine della propria vita, immaginando di arrivarci appunto tramite l'ascensore di Castelletto. I personaggi sono l'Autore, la madre, la moglie, la città di Genova con il suo ascensore. Il traguardo è qui fiduciosamente il Paradiso, ma macchiato dalla minaccia di una campana a morto che suoni troppo presto durante il tragitto, impedendo l'ascesa serena alla meta (e qui è data l'immagine curiosa e sinestetica che la campana sappia di tegole bagnate all'alba di acqua piovana). "Quando mi sarò deciso d'andare in Paradiso" (questa non è propriamente una decisione: non dipende infatti da lui scegliere il tempo della morte, lui può soltanto desiderare il posto e il mezzo con cui arrivarci).

L'ora è notturna, come si conviene a un trasferimento verso una destinazione così grande e grave. Al belvedere, da cui si domina il panorama sul mare con i riflessi delle luci della città, incontrerà la madre, retrodatata a quando era giovane, e qui la scena è un idillio di amore: "Staremo alla ringhiera di ferro – saremo soli e fidanzati come mai in

tanti anni siamo stati". Ma quando lei sarà presa dal freddo, la voce le si farà di cera e si allontanerà, raccomandandogli le sue responsabilità familiari e dunque ammonendolo che non è ora ancora per lui di lasciare il mondo. Il figlio obbedisce idealmente all'invito, tornando indietro con la memoria a Roma, a canzoni radiofoniche lontane, all'atmosfera festosa con la moglie e i due bambini. Ma il tetro suono della campana con il sapore di tegole e di acqua piovana lo fa ritornare alla realtà del presente, "e il cuore loavrò di cenere".

A questo punto la scena si sposta dalla madre alla moglie. E continuano le stravaganze del racconto: il dono di una rosa alla sposa si muterà in veleno, lasciandola a pianterreno (mentre lui salirà con l'ascensore); e la moglie lo saluta chiedendogli di scriverle qualche volta. Cosa vuol dire questa scena? Se quanto dice la moglie lo dice sapendo che lui sta andando a morire, allora lui trasforma la rosa in veleno per ripicco. Oppure la moglie (che è "mite") ingenuamente è ignara di tutto, e allora c'è amarezza egualmente, perché il comportamento 'velenoso' di lui è di gratuita malignità.

L'ascensore si avvia con i vetri che tremolano. "E allora sarò commosso fino a rompermi il cuore", poiché il tragitto finale è ormai in movimento e ode il temutissimo suono di campana, che è il segno che lui non sarà perdonato nel giudizio finale. E l'ultimo sguardo è alla moglie, ormai lontana, che lo saluta col fazzoletto, sola sulla terra, come quando la "lasciasti per la guerra" (ma – commento del lettore – adesso è peggio, perché il distacco è definitivo).

La poesia è carica di motivi tutti ambivalenti: i rapporti con la madre (amorosi, ma poi lei scompare); e poi con la moglie (la festosità al tempo di Roma, e la rosa-veleno con la solitudine finale di lei). Il legame con la sua città e un suo simbolo (l'ascensore): il panorama sul mare di Genova e il mezzo di trasporto fascinoso, ma l'uno notturno e l'altro un vettore che non è di svago ma con destinazione funerea. E soprattutto ambivalente, a doppio taglio, è il rapporto con la fine della vita. Nella fantasia il traguardo doveva essere ottimisticamente il Paradiso, se non si sentisse suonare importuna e distruttiva la lugubre campana dall'odore inconfondibile, che gli sbarra la meta desiderata.

...

*Congedo del viaggiatore cerimonioso*¹¹⁸

Amici, credo che sia
meglio per me cominciare
a tirar giù la valigia.
Anche se non so bene l'ora
d'arrivo, e neppure
conosca quali stazioni
precedano la mia,
sicuri segni mi dicono,
da quanto m'è giunto all'orecchio
di questi luoghi, ch'io
vi dovrò presto lasciare.

Vogliatemi perdonare
quel po' di disturbo che reco.
Con voi sono stato lieto
dalla partenza, e molto
vi sono grato, credetemi
per l'ottima compagnia.

Ancora vorrei conversare
a lungo con voi. Ma sia.
Il luogo del trasferimento
lo ignoro. Sento
però che vi dovrò ricordare
spesso, nella nuova sede,
mentre il mio occhio già vede
dal finestrino, oltre il fumo
umido del nebbione
che ci avvolge, rosso

¹¹⁸ Da "Congedo del viaggiatore cerimonioso", 1966

il disco della mia stazione.

Chiedo congedo a voi
 senza potervi nascondere,
 lieve, una costernazione.
 Era così bello parlare
 insieme, seduti di fronte;
 così bello confondere
 i volti (fumare,
 scambiandoci le sigarette),
 e tutto quel raccontare
 di noi (quell'inventare
 facile, nel dire agli altri),
 fino a poter confessare
 quanto, anche messi alle strette
 mai avremmo osato un istante
 (per sbaglio) confidare.

(Scusate. E una valigia pesante
 anche se non contiene gran che:
 tanto ch'io mi domando perché
 l'ho recata, e quale
 aiuto mi potrà dare
 poi, quando l'avrò con me.
 Ma pur la debbo portare,
 non fosse che per seguire l'uso.
 Lasciatemi, vi prego, passare.
 Ecco. Ora ch'essa è
 nel corridoio, mi sento
 più sciolto. Vogliate scusare).

Dicevo, ch'era bello stare
 insieme. Chiacchierare.

Abbiamo avuto qualche
diverbio, è naturale.
Ci siamo – ed è normale
anche questo – odiati
su più d'un punto, e frenati
soltanto per cortesia.
Ma, cos'importa. Sia
come sia, torno
a dirvi, e di cuore, grazie
per l'ottima compagnia.

Congedo a lei, dottore,
e alla sua faconda dottrina.
Congedo a te, ragazzina
smilza, e al tuo lieve afrore
di ricreatorio e di prato
sul volto, la cui tinta
mite è sì lieve spinta.
Congedo, o militare
(o marinaio! In terra
come in cielo ed in mare)
alla pace e alla guerra.
Ed anche a lei, sacerdote,
congedo, che m'ha chiesto s'io
(scherzava!) ho avuto in dote
di credere al *vero* Dio.

Congedo alla sapienza
e congedo all'amore.
Congedo anche alla religione.
Ormai sono a destinazione.

Ora che più forte sento

stridere il freno, vi lascio

davvero, amici. Addio.

Di questo, sono certo: io

son giunto alla disperazione

calma, senza sgomento.

Scendo. Buon proseguimento.

Questa poesia racconta un viaggio in treno, dove il protagonista (alter ego dell'Autore) si esibisce in un monologo loquace davanti ai compagni del suo scompartimento. La situazione contiene un trasparente significato simbolico: non si tratta di un viaggio qualsiasi, ma della vita del protagonista, consapevole che sta per giungere al termine. Molto originale è il tono conversevole e brioso della composizione, concepita come un testo teatrale da recitare, tant'è che è dedicata al noto attore Achille Millo. L'atmosfera apparentemente leggera, piena di manierate gentilezze (non per niente il protagonista è chiamato "cerimonioso"), convive argutamente con il dramma che fa da sfondo, e che si rivela apertamente solo nel finale dell'opera. Chiama i suoi compagni di viaggio "amici", "vogliatemi perdonare quel po' di disturbo che reco", "chiedo congedo a voi", "scusate", "torno a dirvi e di cuore grazie per l'ottima compagnia".

La poesia è composta di nove strofe di varia lunghezza. La voce recitante è quella del "viaggiatore cerimonioso". La prima strofa introduce in termini velatamente allusivi i soggetti essenziali: una valigia e la stazione d'arrivo. La valigia (che in origine fungeva da titolo della poesia) è "pesante anche se non contiene gran che" e non si sa a che cosa alla fine servirà. Contiene i fardelli della vita, ma a un giudizio di bilancio è in fondo di poco valore. Di quello che ho fatto cosa è degno di essere conservato? Cosa rifarei? Il prodotto della mia vita dopo (da morto) servirà almeno a chi rimane? Mah! Comunque "la debbo portare, non fosse che per seguire l'uso" [qui è ironico].

"Non so bene l'ora d'arrivo" e "quali stazioni precedano la mia", cioè ignota è l'ora della morte e i passaggi che la precedono. "Il mio occhio già vede dal finestrino, oltre il fumo umido del nebbione che ci avvolge, rosso il disco della mia stazione". Qui è tutta una metafora: nel viaggio della vita, la vita è avvolta nella nebbia, e il disco rosso della stazione indica il momento del trapasso alla morte.

La settima strofa contiene i congedi dai compagni di viaggio: il dottore colto, la ragazzina con il suo "lieve afrore di ricreatorio", il militare di pace e di guerra e il sacerdote. Di essi l'unico a interloquire è il prete, con una domanda impertinente: se abbia "avuto in dote di credere al *vero* Dio" ["vero" è l'unica parola sottolineata in tutta la poesia]. A parte quest'unico intervento (chiamato, probabilmente con ironia, "scherzoso" dall'Autore) c'è da notare che i passeggeri compagni di scompartimento più che persone reali sembrano maschere simboliche, manichini: perché sono muti? Non hanno curiosità? Non sono anch'essi viaggiatori destinati a una stazione "finale"?

Subito appresso, nell'ottava strofa, il congedo si sposta dalle persone alle astrazioni che le incarnano. L'accento è rapidissimo, ma tale spostamento di inquadratura è degno di nota: quando ormai sta arrivando a destinazione, nell'urgenza del momento decisivo il viaggiatore cerimonioso intende prendere congedo perfino dai classici valori della sapienza, dell'amore-giovinezza, della religione. Qui il congedo da semplice saluto e convenevole appare diventare, alla resa dei conti, distacco, allontanamento, riconoscimento della loro inattività, almeno per lui.

L'ultima strofa è alla stazione di arrivo, ed è il commiato vero: "vi lascio davvero amici. Addio". "Io son giunto alla disperazione calma, senza sgomento". È lo stato d'animo di chi non nutre alcuna speranza di spostare in avanti (o indefinitamente) la stazione finale. Ma l'effetto non è quello suo proprio (cioè sconforto sterminato): piuttosto è di animo placato, senza agitazione e angoscia (sono vigile, gli occhi bene aperti, e non piangono). Ma infine nell'ultimo verso (isolato) il protagonista, malgrado tutto, non perde la sua buona educazione e cortesia: "Scendo. Buon proseguimento".

...

Giovanni Giudici

*Descrizione della mia morte*¹¹⁹

Poiché era ormai una questione di ore
 Ed era nuova legge che la morte non desse ingombro,
 Era arrivato l'avviso di presentarmi
 Al luogo direttamente dove mi avrebbero interrato.
 L'avvenimento era importante ma non grave.
 Così che fu mia moglie a dirmi lei stessa: preparati.

Ero il bambino che si accompagna dal dentista
 E che si esorta: sii uomo, non è niente.
 Perciò conforme al modello mi apparecchiai virilmente,
 Con un vestito decente, lo sguardo atteggiato a sereno,
 Appena un po' deglutendo nel domandare: c'è altro?
 Ero io come sono ma un po' più grigio un po' più alto.

Andammo a piedi sul posto che non era
 Quello che normalmente penso che dovrà essere,
 Ma nel paese vicino al mio paese
 Su due terrazze di costa guardanti a ponente.
 C'era un bel sole non caldo, poca gente,
 L'ufficio di una signora che sembrava già aspettarmi.

Ci fece accomodare, sorrise un po' burocratica,
 Disse: prego di là – dove la cassa era pronta,
 Deposta a terra su un fianco, di sontuosissimo legno,
 E nel suo vano in penombra io misurai la mia altezza.
 Pensai per un legno così chi mai l'avrebbe pagato,
 Forse in segno di stima la mia Città o lo Stato.

¹¹⁹ Da "O Beatrice", 1972

Di quel legno rossiccio era anche l'apparecchio
 Da incorporarsi alla cassa che avrebbe dovuto finirmi.
 Sarà meno d'un attimo – mi assicurò la signora.
 Mia moglie stava attenta come chi fa un acquisto.
 Era una specie di garrota o altro patibolo.
 Mi avrebbe rotto il collo sul crac della chiusura.

Sapevo che ero obbligato a non avere paura.
 E allora dopo il prezzo trovai la scusa dei capelli
 Domandando se mi avrebbero rasato
 Come uno che vidi operato inutilmente.
 La donna scosse la testa: non sarà niente,
 Non è un problema, non faccia il bambino.

Forse perché piangevo. Ma a quel punto dissi: basta,
 Paghi chi deve, io chiedo scusa del disturbo.
 Uscii dal luogo e ridiscesi nella strada,
 Che importa anche se era questione solo di ore.
 C'era un bel sole, volevo vivere la mia morte.
 Morire la mia vita non era naturale.

La poesia è la narrazione onirica delle ultime ore del protagonista, che riferisce in prima persona. Il racconto si snoda tra sogno e fantascienza, in sottile equilibrio di dramma e ironia.

Una nuova legislazione impone ai malati e invalidi irrecuperabili di presentarsi a un ufficio deputato all'eutanasia attiva, che si esegue mediante impiego di una ghigliottina. Il convocato si presenta con la moglie, ma al momento finale, in cui deve sottoporsi alla decapitazione, ha un moto di ribellione e trasgredendo l'ordine si allontana; e all'aperto, libero da interventi esterni, vive le ore che la natura ancora gli riserva.

La poesia è chiaramente la descrizione di un incubo. Non c'è niente nel racconto di attualmente realistico. Tuttavia nel mondo del futuribile potrebbe anche entrare in funzione un sistema tecnologico (non medico o bioetico) che per ragioni di produttività

economica del sistema sociale organizzati l'eliminazione dei soggetti giudicati e certificati come ormai inutili e gravosi. Eliminazione la più indolore possibile sotto l'aspetto dell'atto terminale, ma che non evita l'angoscia dei destinatari potenziali: essere sottoposti al controllo e alla gestione di una struttura burocratica finalizzata a puro efficientismo di alleggerimento sociale.

Data per buona la premessa fantascientifica (o di incubo), la vicenda si svolge in una atmosfera realistica (come del resto spesso accade nei sogni, dove si fanno ragionamenti anche assolutamente validi sul piano logico). Presupposto dell'obbligo di presentarsi all'ufficio di 'esecuzione capitale' è l'accertata incapacità di sopravvivenza fisica del paziente (a giudizio dell'ufficio "era ormai una questione di ore"). E di qui in poi il racconto è condito di particolari ironici. Per es., "l'avvenimento era non grave" (per gli altri e per la stessa moglie, convertita al nuovo sistema legale); sembrava una visita come quella del bambino dal dentista, per cavare un dente, e così via.

'Il condannato' accompagnato dalla moglie entra in un posto che non è un ospedale, non ci sono reparti medici. Vengono fatti accomodare direttamente nella sala dove è già predisposta una cassa di legno pregiato e di grandezza su misura (e la moglie sta attenta come chi fa un acquisto: l'ironia continua), con accanto un attrezzo simile a una mannaia. Il condannato prende tempo e avanza scuse dichiarate puerili dalla signora incaricata dell'operazione, che replica: "Non sarà niente", sarà un attimo. La frase è di prammatica, ma quando la posta in gioco non è come qua capitale!

Siamo all'ultima strofa, che è la più importante. E' il momento della verità. Il 'condannato' si mette a piangere e dice: "Basta"; e si allontana dal luogo dell'esecuzione (ricorda la scena di Alberto Sordi, che aveva contrattato la vendita di un occhio in cambio di un mucchio di denaro, e al momento finale scappa via dalla sala operatoria). In istrada "c'era un bel sole" (segno di vita, è lo stesso sole evocato nella terza strofa), e poco importa se il tempo a disposizione sono poche ore (ma, si sa, nei sogni le nozioni del tempo sono relative e imprecise; e del resto il soggetto, quando fu precettato era autosufficiente, e non era in sala rianimazione, né ricoverato).

Il finale è memorabile: "Volevo vivere la mia morte. Morire la mia vita non era naturale". Questa conclusione non è un calembour. L'arguto aforisma mette in mostra la distanza tra due situazioni e processi solo apparentemente equivalenti: "morire la mia

vita" (dove 'morire' è reso verbo transitivo) è eutanasia attiva, è troncata la vita con un mezzo artificiale (qui, l'apparecchio nominato all'inizio della quinta strofa). "Vivere la mia morte" è invece omaggio all'autonomia della persona e al suo diritto di decidere di lasciare che le cose seguano il loro corso naturale. E campeggia la sua insopprimibile fame di vita.

*

Sintesi Comparata

Quattro poesie italiane sono ispirate a un desiderio: due volte sul dove morire (Saba e Caproni, *L'ascensore*, quest'ultima con divagazioni); una volta sul quando (Cardarelli); una volta in che cosa trasformarsi (Sbarbaro). Giotti teme cosa ci sia dietro la porta "serada" e finisce per accettarla. Una poesia è un viaggio in treno verso la stazione definitiva (Caproni, *Il cerimonioso*). Una è un curioso sdoppiamento del soggetto insieme morto e vivo (Sereni). Infine, ancora più strano, un caso di programmata eutanasia: un incubo (Giudici).

La varietà delle situazioni mostra grande individualità e assenza di consonanze reciproche. Può incuriosire controllare come Dickinson replica da sé sola a tale molteplicità. Di lei sono selezionate sei composizioni, tutte piuttosto lunghe (in rapporto al suo metro usuale): mediamente sei strofe ciascuna. Ebbene si può subito anticipare che il ventaglio offerto è assolutamente sgargiante. Nella prima (n.609) adotta il topos della 'porta', ma fugge via prima di aprirla e finisce imprigionata dentro dalla morte. Nella seconda, originalissima, (n.265), mentre lei è all'ultimo stadio che lega vita e morte, una mosca s'interpone ronzante e lo spettatore è distratto e attratto da questo particolare insignificante e meschino. Nella terza (n.280) è fantasticato il proprio funerale, con lei che vi assiste fino all'istante della definitiva perdita di coscienza. Nella quarta (n.445) s'immagina dopo un anno dalla sua morte con visione ma impenetrabilità nel mondo che è rimasto al di qua. Nella quinta (n.470) si descrive ultimissimamente viva, ma con tutto ormai pronto per il trapasso. Nella sesta (n.712) è ospite nel cocchio della morte che la trasporta fino all'ultima dimora.

Come si nota, nessuna delle poesie di Dickinson trova nei contenuti somiglianza alcuna

con quelle, pur variate degli italiani. Ma neppure i toni psicologici sono accostabili tra loro. In Italia alcuni esprimono un desiderio; Dickinson nessuno. In Italia è spesso presente angoscia o travaglio. Dickinson soltanto nella poesia della “porta” (n.609) prova ansia, ma a differenza di Giotto, rifiuta il rischio.

Il bilancio di questa breve analisi è che – come è predicabile di ogni vera poesia modello – tutte le composizioni ospitate nella silloge del presente capitolo meritano la loro citazione.

Capitolo IV. Post mortem

1. L'ALDILÀ E DIO (UTOPIA, FEDE, DUBBIO, NEGAZIONE)

La domanda fatale, sempre ricorrente e ineludibile che circonda chiunque, è sempre questa: una volta che le persone da me amate muoiono, una volta che io stesso alla fine non potrò sottrarmi alla morte, come nessuno vi è mai riuscito: che cosa resta delle nostre vite? Scompare tutto o forse qualcosa rimane? C'è un dopo? E in che cosa consiste? E qualcuno lo guida, un dio, il Dio unico? Le religioni hanno risposto in modi molto vari alla questione capitale, e in particolare il cristianesimo ha predicato la Novella rivoluzionaria e incompatibile all'esperienza e al senso comune che "chi crede in Cristo non morirà in eterno".

In questo capitolo finale che corona la presente ricerca si chiede ausilio al mondo della poesia – a

Dickinson che vi si è immersa totalmente nel suo canzoniere e a rappresentativi poeti italiani del Novecento con le loro testimonianze – per avvicinarci a tentativi di risposte che ci possano fare sentire meno inermi dinanzi al mistero.

L'Aldilà, il Paradiso è il pensiero dominante e finale dell'animo di Dickinson. Vi ritorna spessissimo nella sua opera, vi gira attorno continuamente; e in una prova estrema del suo canzoniere (la 1684) arriva perfino, quasi a conclusione della lunga familiarità, a correggere l'idea comune che l'eternità segua alla vita come fosse una stazione, propugnando invece che essa è sempre presente e accompagna già qui in terra nella propria casa, nelle sue passeggiate.

Di Dickinson sono scelte 10 poesie e 11 di autori italiani.

...

Emily Dickinson

324 (1860)

Some keep the Sabbath going to Church –
 I keep it, staying at Home –
 With a Bobolink for a Chorister –
 And an Orchard, for a Dome –

Some keep the Sabbath in Surplice –
 I just wear my Wings –
 And instead of tolling the Bell, for
 Church,
 Our little Sexton – sings.

God preaches, a noted Clergyman –
 And the sermon is never long,
 So instead of getting to Heaven, at last –
 I'm going, all along.

C'è chi osserva la festa andando in chiesa –
 io la osservo restandomene a casa –
 con un bobolino per corista –
 e un frutteto, per cupola –

C'è chi osserva la festa in cotta –
 io indosso solo le mie ali –
 e anziché suonare la campana, per
 richiamarci in chiesa,
 il nostro piccolo sagrestano – canta.

Predica Dio, un celebre pastore –
 e il sermone non è mai lungo.
 Così, invece di andare in Paradiso alla fine –
 vi giungo in ogni istante.

Questa poesia si può facilmente accostare alla 18¹²⁰, nella quale Dickinson descrive il suo funerale ideale. Gli elementi sono gli stessi: il suo amato giardino per chiesa, il bobolino come corista, un noto *Clergyman* che, grazie all'altro componimento, immaginiamo poter essere un'ape (insetto amatissimo e presente lungo tutto il canzoniere). Solo che qui il discorso si allarga: non si parla più solo di un rito – il funerale – da celebrare in modo diverso: è l'onorare Dio, l'osservare la santa festa, che è in discussione. Come già detto, Dickinson si era sempre rifiutata di sottostare alla religione costituita, ai suoi dogmi, ai suoi riti: voleva rimanere indipendente, e nella propria indipendenza studiare, interrogarsi, decidere da sé in cosa credere e come

¹²⁰ P. 41.

onorare questa fede. Partecipando alla vita religiosa comunitaria, questa possibilità le sarebbe stata preclusa, e, inoltre, conosceva bene ciò da cui scappava: il Puritanesimo, con il suo Dio cupo, vendicativo, severo, imperscrutabile; i suoi rituali di esaltazione del dolore e di accettazione pubblica di esso; il suo considerare la vita terrena come una dolorosa valle di lacrime necessaria ma del tutto prima di importanza a sé, poiché solo meramente preparatoria alla vita 'vera' nell'Aldilà. Tutto ciò la respingeva veementemente. Non è un caso che in questa poesia usi l'immagine della campana che suona a morto, anche se sta richiamando i fedeli alla festa: in inglese *to toll the bell* è ben diverso da *to ring the bell*, che significa invece "suonare a festa"¹²¹. Per Dickinson la messa ordinaria non è un evento gioioso; lo è invece la celebrazione che lei stessa tiene, in comunione con la natura, una natura che però non è un ponte per raggiungere Dio, come i Trascendentalisti la vedevano: la Natura stessa è Dio, è il Paradiso.

...

1551 (1882)

Those – dying then,
Knew where they went –
They went to God's Right Hand –
That Hand is amputated now
And God cannot be found –

Quelli che – morivano allora,
sapevano dove andare –
andavano alla destra di Dio –
Ora quella mano è amputata –
e Dio non può essere trovato –

The abdication of Belief
Makes the Behavior small –
Better an ignis fatuus
Than no illume at all –

La rinuncia alla fede
indebolisce l'animo –
è meglio un fuoco fatuo
che il buio più totale –

¹²¹ Cfr. a proposito di *to toll* e *to ring*, la 947, p. 40.

Uno dei componimenti più amari di Dickinson. In passato, quando la fede era forte, affrontare la morte senza disperazione era possibile, poiché si credeva fermamente nei dogmi della religione insegnata, nella resurrezione di corpo e anima, in una nuova vita di 'eletti', seduti alla destra di Dio. Ora, la fede è perduta, la mano che doveva guidarci e sostenerci è "amputata"; di più: Dio stesso è scomparso; la Salvezza, l'Aldilà, l'Immortalità, scomparse con lui. Chi o cosa ha tagliato di netto la mano del Padre? E lui stesso, dov'è andato, e perchè? Cos'è accaduto? Dickinson non lo dice, ma non è difficile pensare che questa poesia sia stata scritta durante una di quelle solitudini dell'anima in cui si cade dopo un grande dolore¹²². Eppure, è troppo penoso rinunciare all'idea che tutto per noi si concluda con la morte, che dopo ci sarà solo vuoto e dimenticanza: vivere la vita con questo nichilismo ci intacca nel profondo, ci annienta, quasi, prima del tempo. Perciò, conclude sconsolatamente la Poetessa, se tutto è illusione, almeno eleggiamo l'illusione più bella, più consolante: meglio questo, che il nulla assoluto.

...

¹²² Cfr. la 341, qui analizzata a p. 61.

49 (1858)

I never lost as much but twice,
 And that was in the sod.
 Twice have I stood a beggar
 Before the door of God!

Angels – twice descending
 Reimbursed my store –
 Burglar! Banker – Father!
 I am poor once more!

Non persi che due volte,
 e l'una e l'altra furon tra le zolle.
 Due volte sono stata a mendicare
 dinanzi alla porta di Dio!

Gli angeli – due volte discesero
 reintegrando la mia scorta –
 Ladro! Banchiere – Padre!
 Sono povera una volta di più!

La morte è l'unica perdita a cui, in questa vita, non c'è rimedio. Si perde ogni contatto, ogni possibilità di comunicazione, di progettazione, di azione, di compagnia. *The sod*, la terra, la tomba, è il luogo in cui perdiamo i nostri amati morti, quasi fossero il minuscolo fermaglio di un orecchino, perduto non sappiamo come né quando, e impossibile da recuperare. E quando questo accade, ci ritroviamo a "mendicare dinanzi alla porta di Dio", a chiedere a quel "fuoco fatuo" della poesia precedente, di consolarci, di darci la speranza che un giorno ritroveremo chi ci ha lasciato. Ci sono momenti d'oro, nel dolore, in cui l'immortalità dell'anima sembra ovvia e sicura, e allora si respira, tranquilli e fiduciosi: sembra quasi una benedizione angelica, una reintegrazione della fede perduta nella fatale perdita. E poi ci sono le ore di piombo¹²³: la rabbia¹²⁴ torna a montare, irresistibile, contro l'unico responsabile di un tale destino, colui che doveva essere il Padre amorevole, ma che invece si rivela il peggiore degli usurai – curandosi solo del proprio disegno e del proprio interesse, facendo pagare per questa vita un prezzo che si percepisce come strozzinaggio: la morte –, e il più infido dei ladri, che porta via da noi, lasciandoci poveri, soli e disperati, i beni più preziosi che abbiamo: chi amiamo.

...

¹²³ Vedi 314, p. 61.

¹²⁴ Cfr. la rabbia contro il demone della morte nella 1136, p. 21.

954 (1864)

The Chemical conviction
That Nought be lost
Enable in Disaster
My fractured Trust –

La chimica certezza
che nulla va distrutto
rinforza nel disastro
la mia fede in frantumi –

The Faces of the Atoms
If I shall see
How more the Finished Creatures
Departed me!

Se è vero che vedrò
gli atomi in volto
quanto più le finite creature
che mi hanno lasciato!

Dopo la lirica precedente, così dolorosa, scegliere questa è stato spontaneo. La fede della Poetessa è in frantumi: la religione, il Dio del suo tempo non sono più in grado di sostenerla. E' la Natura a venire in suo soccorso, in questo momento di disperazione, nel *Disaster* di un lutto appena avvenuto. Grazie ad essa, Dickinson sa che nulla va perduto, o distrutto: in natura tutto si rinnova: ogni frutto marcito e caduto si trasformerà in un nuovo albero, ogni bruco imbalsamato in farfalla, ogni fiore appassito, tramite il suo polline, in miele prezioso e in altrettante api; ogni animale morto si fonderà con la terra e dalla terra diverrà nutrimento e da questo, fiori, alberi, piante, altri animali. Se questo accade, se questa è la legge fisica universale che ci circonda, dove tutto si ripete e nulla mai finisce, se questo vale per esseri come i vegetali e gli animali, perché mai dovrebbe essere diverso per noi umani? La natura ha in sé stessa la prova dell'immortalità. Certo, si potrebbe obiettare che anche noi verremmo trasformati, ma in esseri privi di coscienza 'umana': in terra, in vermi, in piante o che altro. Ma quel *How more* ci fa capire cosa implicitamente intende la Poetessa: se esseri 'semplici' come piante e animali non muoiono, e la genziana dell'inverno scorso nascerà ancora da quello stesso bulbo che sembrava perduto per sempre, *How more*, "quanto più" succederà questo all'essere umano, che in sé contiene una complessità, una ricchezza – un'anima? – non paragonabili come grandezza a nient'altro su questa Terra?

...

Al componimento precedente, possiamo accostare la 1638, bellissima piccola poesia in cui Dickinson sogna che le nostre anime, dopo la morte, si trasformino in altrettante,

immortali stelle¹²⁵. Chi di noi, alzando lo sguardo a percorrere una luminosa notte stellata, non si è mai chiesto – come Leopardi – *a che tante facelle?* E chi non ha fantasticato, pieno di speranza e dolore in ugual parte, che al di dentro di quegli enormi globuli gassosi, al di sotto di ogni atmosfera di ogni stella, non viva, in luminosa gioia perenne, l'anima di chi ci ha lasciato?

1638 (1885)

Go thy great way!
The Stars thou meetst
Are even as Thyself –
For what are Stars but Asterisks
To point a human Life?

Va' per il tuo grande viaggio!
Le stelle che incontri
sono uguali a te –
Perché cosa sono le stelle se non
asterischi
che indicano una vita umana?

...

¹²⁵ Cfr. anche la 1525 e la 1616.

Nelle quattro poesie che seguono, troviamo un esempio della doppia visione del Paradiso che caratterizza Dickinson. Nella prime due, è sempre la stessa voce di bambina che parla. Nella 214, si chiede con curiosità se il Paradiso avrà un qualche elemento familiare che la aiuterà a non sentirsi persa dopo la morte; è già qui presente una sottile inquietudine che si tradurrà nella 413 in una visione ben più cupa e pessimista: il Paradiso è un luogo di cui diffidare, controllato da un Dio-istitutore sempre vigile e minaccioso.

Nella 24 e nella 374, invece, l'Aldilà è descritto in tono sognante come un luogo idilliaco, i cui abitanti godono di una felicità compiuta. Da notare che Dio, in entrambi i componimenti 'positivi', non viene nominato, quasi il Paradiso 'piacevole' esistesse indipendentemente da lui, come natura a sé bastante, similissima a quella in questa terra, ma più perfetta, più splendida. Ancora una volta Dickinson sceglie la natura al posto del Dio canonizzato: ovvero, ciò che conosce e che considera divino e degno di immortalità ben più di un 'Padre', invisibile quando non assente, autoritario quando non crudele.

215 (1860)

What is – "Paradise" –	Che cos'è – il "Paradiso"?
Who live there –	Chi ci vive?
Are they "Farmers" –	Sono "contadini"?
Do they "hoe" –	"Zappano" la terra?
Do they know that this is "Amherst" –	Sanno che questa è "Amherst" –
And that I – am coming – too –	e che – anche io – li raggiungerò?
Do they wear "new shoes" – in "Eden" –	Calzano "scarpe nuove" in Paradiso?
Is it always pleasant – there –	Fa sempre bello – là?
Won't they scold us – when we're homesick –	Ci sgrideranno – quando avremo nostalgia di casa?
Or tell God – how cross we are –	O riferiranno a Dio – quanto siamo di cattivo umore?
You are sure there's such a person	Sei sicuro che esista qualcuno
As "a Father" – in the sky –	come un "Padre" – nel cielo –
So if I get lost – there – ever –	cosicché se mai mi dovessi perdere
Or do what the Nurse calls "die" –	o fare quello che la bambinaia chiama "morire" –
I shan't walk the "Jasper" – barefoot –	io non debba camminare sul "diaspro" –
Ransomed folks – won't laugh at me –	a piedi nudi –
Maybe – "Eden" a'n't so lonesome	esposta la riso dei redenti?
As New England used to be!	Forse – l' "Eden" non è così solitario com'era questa mia Nuova Inghilterra!

La Poetessa, bambina curiosa e un poco irriverente, si chiede cosa mai sia codesto Paradiso in cui le hanno insegnato a credere. Come tutti i bambini, non riesce a comprendere i concetti astratti, a immaginare un mondo 'altro', e allora traspone il mondo di quaggiù in quello di lassù: si coltivano i campi anche lì? si usano le scarpe buone per la festa? c'è sempre bel tempo? i suoi abitanti sanno che esistiamo noi viventi e che prima o poi li raggiungeremo, come fossero lontani parenti che un giorno andremo a trovare? Improvvisamente, mentre leggiamo sorridendo questa che ci sembra una

composizione originale e leggera, i versi 9 e 10 producono in noi una sorta di straniamento. Con *Won't they scold us – when we're homesick – / Or tell God – how cross we are –*, prende corpo una nota amara (che diverrà dominante nella poesia successiva): non "se avremo nostalgia", ma "quando avremo nostalgia" della vita che abbiám dovuto lasciare: dov'è dunque la beatitudine e la gioia risparmiata da ogni macchia che il Paradiso dovrebbe finalmente concederci? E, come se ciò non fosse abbastanza spiacevole di per sé, ci sarà forse qualcuno – i santi? gli angeli? – che arcignamente ce ne rimprovererà, perché in Paradiso bisogna per forza esser felici? E che sarà anche pronto a far la spia a Dio, appena faremo qualcosa di inappropriato, perché in Paradiso bisogna per forza esser sempre buoni? Un poco intimidita da queste paure infantili (ma che nascondono un'inquietudine ben adulta che si espliciterà nella 413), spera con tutte le sue forze di non esser lasciata sola una volta giunta 'di là', che ci sia un *Father* pronto ad accoglierla e ad accompagnarla nel suo viaggio di scoperta, così da non trovarsi a vagare come una straniera in un mondo sconosciuto, soggetta ai rimproveri e alle derisioni di chi invece lo abita da sempre. In fondo Emily spera che l'Aldilà sia in qualche modo diverso dalla vita di quaggiù, in cui sempre si è sentita di camminare in solitaria, additata da tutti come *peculiar*.

...

413 (1862)

I never felt at Home – Below –	Non mi son mai sentita a casa – quaggiù –
And in the Handsome Skies	e negli splendidi Cieli
I shall not feel at Home – I know –	non mi sentirò a casa – lo so –
I don't like Paradise –	Non mi piace il Paradiso –
Because it's Sunday – all the time –	Perché è domenica – tutto il tempo –
And Recess – never comes –	e non c'è mai ricreazione –
And Eden'll be so lonesome	e l'Eden sarà così solitario
Bright Wednesday Afternoons –	nei fulgidi mercoledì pomeriggio –
If God could make a visit –	Se Dio andasse in visita –
Or ever took a Nap –	o schiacciasse un pisolino –
So not to see us – but they say	così da non vederci – ma dicono
Himself – a Telescope	ch'Egli sia – un telescopio
Perennial beholds us –	che di continuo ci guardi –
Myself would run away	Io vorrei fuggire
From Him – and Holy Ghost – and All –	da Lui – dallo Spirito Santo – da tutto –
But there's the "Judgement Day"!	ma c'è il "Giorno del Giudizio"!

La Poetessa, che si è sempre sentita un'outsider in questa vita, è sicura che nulla cambierà una volta morta e giunta nell'Aldilà: immaginato dalle credenze del tempo come un prolungamento più perfetto della vita terrena, perché mai dovrebbe Dickinson star bene lì se già qui tutto è per lei estraneo? Perciò, polemicamente e maliziosamente, ella stabilisce già da questa vita, come una bambina indispettita, che il Paradiso non le piace. E' un posto così noioso, dove le funzioni domenicali sono perenni, senza nemmeno un intervallo: il termine *Recess*, ricreazione, lo associa subito alla scuola, a certe soporifere e interminabili lezioni che tutti noi abbiamo sperimentato. Negli armoniosi cieli un'eterna beatitudine, che non ci farà più gustare un qualche radioso mercoledì pomeriggio, ovvero un giorno qualsiasi, ma diverso dagli altri, e per questo

così prezioso. Se solo Dio si allontanasse per un poco, o facesse un riposino, noi anime beate potremmo vivere questo Paradiso per conto nostro, al di fuori delle continue messe, magari, o della continua contemplazione della gioia celeste. Anche questa descrizione dell'Aldilà, come quella nella 214, è irresistibilmente divertente e giocosamente eretica: quasi la vediamo uscire dalle labbra di una ragazzetta brillante e irriverente, magari imbronciata, in piedi di fronte ai grandi che la rimproverano poiché si rifiuta di dir le sue preghiere. Improvvisamente, però, il tono infantile si capovolge: al verso 12, quel Dio che come un genitore qualsiasi poteva uscir di casa o riposare lasciando liberi i bambini di combinare le proprie marachelle, si svela essere un terrificante insonne telescopio che perennemente scruta ogni mossa dei beati. L'impulso è quello della ribellione, della fuga da questa prigione dorata, ma è impossibile: siamo in trappola, poiché il Giorno del Giudizio avverrà con o senza il nostro consenso, e la vita eterna tra questi cieli inquietanti è ciò che ci attende. E la poesia dal tono giocoso di bambina irrispettosa, si trasforma infine in un incubo orwelliano da cui non potremo mai svegliarci.

...

24 (1858)

There is a morn by men unseen –
 Whose maids opon remoter green
 Keep their seraphic May –
 And all day long, with dance and game,
 And gambo! I may never name –
 Employ their holiday.

Here to light measure, move the feet
 Which walk no more the village street –
 Nor by the wood are found –
 Here are the birds that sought the sun
 When last year's distaff idle hung
 And summer's brows were bound.

Ne'er saw I such a wondrous scene –
 Ne'er such a ring on such a green –
 Nor so serene array –
 As if the stars some summer night
 Should swing their cups of Chrysolite –
 And revel till the day –

Like thee to dance – like thee to sing –
 People opon that mystic green –
 I ask, each new May morn.
 I wait thy far, fantastic bells –
 Announcing me in other dells –
 Unto the different dawn!

C'è un mattino invisibile agli uomini –
 le cui fanciulle su un prato remoto
 custodiscono il loro maggio serafico –
 e tutto il giorno, con giochi e balli,
 e capriole che non potrei mai dire –
 passano la festa.

Qui a un ritmo lieve vanno i piedi
 che non camminano più per la via del paese –
 e né si incontrano più presso il bosco –
 Qui sono gli uccelli che cercarono il sole
 quando la conocchia dell'anno scorso
 pendette immobile
 e le chiome dell'estate furono legate.

Mai vidi scena così mirabile –
 mai un tale cerchio su un tale prato –
 mai vesti così serene –
 quasi le stelle una notte d'estate
 alzassero i loro calici di crisolito –
 fino al mattino in festa –

Come te danzare – come te cantare –
 o popolo sul mistico prato –
 io chiedo, ogni mattina di maggio.
 Aspetto le tue vaghe, fantastiche campane –
 che mi annunceranno in altre valli –
 verso la diversa aurora!

Il Paradiso è un mattino a noi mortali sconosciuto, dove è sempre maggio e festa, e dove celesti fanciulle passano il tempo divertendosi su questo remoto prato con giochi e balli.

Qui è una perenne estate, e insieme alle persone morte che qui abitano, leggerissime – poiché libere dal peso del corpo mortale –, vi sono gli uccelli che d'autunno lasciano le nostre campagne, e che noi crediamo andare al Sud: invece fantasticamente li ritroviamo a far tappa in Paradiso, un altro degli innumerevoli segnali che Dickinson lancia sul fatto che la natura – e quindi le sue creature – siano divinità in tutto e per tutto, capaci di vivere tra due mondi, poiché già perfetti e ed eletti in questa vita. La scena è meravigliosa: la felicità, la bellezza pura di gemma preziosa¹²⁶ che circonda le anime dei nostri morti (descritta con una metafora sfolgorante di gaiezza e splendore, con le stelle che festose brindano alla vita), porta la Poetessa a pregare di poter essere così appagata e serena in questa vita mortale, e, contemporaneamente, a aspettare con trepidazione il momento in cui morirà, entrando anch'ella nel cerchio di danze eterne dell'edenica valle.

...

Nella 374, il Paradiso è una cittadina illuminata da un rubino e dai pavimenti di piume – bastano questi due soli particolari a farci entrare in un'atmosfera onirica di caseggiati dalle pareti di quarzo trasparente, adagiati su nuvole soffici, circondati da una luce rosata come certe aurore estive, con sopra un cielo di un celeste così chiaro da sembrar di glassa. Il silenzio che vi regna è come quello che precede l'alba: pulito, fresco, pieno di meravigliosa aspettativa. Le anime che qui abitano sono altrettanto splendide: creature sulla terra sconosciute, sono delicatissime e impalpabili: Dickinson supera sé stessa nelle metafore che utilizza per descriverli: essi sono come falene (creature notturne, misteriose, trasparenti e sempre volteggianti intorno alla luce), le loro ossa sono fini e bianche e splendidamente disegnate come pizzi del Belgio, i loro nomi sono soffici come piume d'oca, e le loro occupazioni, non più mondane e comuni, sono così alte ed eteree, da essere paragonate a quei lunghi, sottilissimi e invisibili fili di ragnatela che, senza sapere come, ci ritroviamo sul viso durante le passeggiate primaverili. La Poetessa, ritrovatasi in un luogo più bello di qualsiasi quadro mai dipinto dall'uomo, e in

¹²⁶ Bulgheroni, in *Tutte le poesie*, cit., p. 1678, annota: «L'Elizabeth Barrett Browning di *Aurora Leigh* e il Longfellow di *The Courtship of Miles Standish*, entrambi debitori dell'Apocalisse, possono aver acceso la curiosità di Emily per le pietre preziose che connotano la visione della Nuova Gerusalemme.».

compagnia di tali straordinari esseri, non può che essere felice del nuovo mondo in cui dovrà vivere d'ora in poi.

374 (1862)

I went to Heaven –
 'Twas a small Town –
 Lit – with a Ruby –
 Lathed – with Down –

Stiller – than the fields
 At the full Dew –
 Beautiful – as Pictures –
 No Man drew.
 People – like the Moth –
 Of Mechlin – frames –
 Duties – of Gossamer –
 And Eider – names –
 Almost – contented –
 I – could be –
 'Mong such unique
 Society –

Andai in Cielo –
 Era una piccola città –
 illuminata – da un rubino –
 piastrellata – di piume –

Più silenziosa dei campi
 quando la rugiada è al colmo –
 splendida – come quadri –
 che mai uomo dipinse.
 I cittadini – simili a falene –
 pizzi di Mechlin – le loro ossa –
 occupazioni – di sottilissima ragnatela –
 e nomi – d' edredone –
 Di certo non potevo –
 ch'esser lieta –
 in tale straordinaria
 compagnia –

...

30 (1858)

Adrift! A little boat adrift!
 And night is coming down!
 Will *no* one guide a little boat
 Unto the nearest town?

So Sailors say – on yesterday –
 Just as the dusk was brown
 One little boat gave up its strife
 And gurgled down and down.

So angels say – on yesterday –
 Just as the dawn was red
 One little boat – o'erspent with gales –
 Retrimmed its masts – redecked its sails –
 And shot – exultant on!

Alla deriva! Un piccolo battello alla deriva!
 E la notte che viene!
 Nessuno guiderà un piccolo battello
 al porto più vicino?

I naviganti dicono che ieri –
 proprio quando il crepuscolo imbruniva
 un piccolo battello terminò la sua lotta
 e affondò gorgogliando.

Gli angeli dicono che ieri –
 proprio quando l'alba rosseggiava
 un piccolo battello – stremato dalle raffiche –
 rialzò l'alberatura – spiegò ancora le vele –
 e avanzò – esultante!

La poesia è una espressiva metafora di come la morte possa essere considerata in due modi completamente opposti, a seconda che la si guardi dalla prospettiva degli uomini – o positivista – e quella degli angeli – o spiritualista. Ovviamente, al tempo di Dickinson non vi erano come oggi orientamenti ateistici, materialisti e ultra razionalisti: che l'uomo avesse un'anima superiore e immortale, era credenza ferma e insita in ognuno: tuttavia, anche per chi credeva ciecamente nell'Aldilà, la morte rimaneva qualcosa di misterioso, spaventoso e definitivo, capace di gettare anche il cuore più fervente nel dubbio e nella disperazione. Per chi resta, il momento della morte del proprio caro è sempre una sciagura: oggi, nell'Italia del 2016, come allora, nel New England del 1858. Nell'agonia, il morente è come un piccolo battello senza più possibilità di governarsi da solo: le forze, l'intelletto, la coscienza lo stanno abbandonando. Potrebbe salvarsi solo con un *someone*, un qualcuno, un qualcosa, un miracolo che lo riportasse in porto – alla vita. Questo miracolo, non avviene, o non può avvenire per sempre: e, allora, quando è giunto il momento, si deve morire. E noi, naviganti ancora sulle nostre imbarcazioni ben salde di timone e velature, nella buia disperazione che ci opprime come un crepuscolo, assistiamo all'inabissamento del nostro amato, alla sua sparizione. Esiste tuttavia un'altra prospettiva, salvifica: come se il mare non avesse un fondo, ma invece un altro lato capovolto, l'anima del defunto non è affatto affondata, ma, liberatasi dalle leggi materiali di questa vita, è semplicemente riemersa dall'altra parte, nell'alba sfolgorante di un nuovo giorno, pronta, con l'alberatura di nuovo armata, a continuare a navigare – a vivere – per sempre.

*

Gli Italiani

Clemente Rebora

*Dall'immagine tesa*¹²⁷

Dall'immagine tesa
vigilo l'istante
con imminenza di attesa –
e non aspetto nessuno:
nell'ombra accesa
spio il campanello
che impercettibile spande
un polline di suono –
e non aspetto nessuno:
fra quattro mura
stupefatte di spazio
più che un deserto
non aspetto nessuno.
Ma deve venire,
verrà, se resisto
a sbocciare non visto,
verrà d'improvviso,
quando meno l'avverto.
Verrà quasi perdono
di quanto fa morire,
verrà a farmi certo
del suo e mio tesoro,
verrà come ristoro
delle mie e sue pene,
verrà, forse già viene
il suo bisbiglio.

¹²⁷ Dai "Canti anonimi", 1922.

La poesia è tutta concentrata sull'attesa dell'avvento di una visita speciale e misteriosa, che si rivelerà soprannaturale.

Le finzze stilistiche sono tante e studiatissime (uso abbondante di epifore, anafore e altre figure retoriche) [su cui si rimanda a Mascari e Mezzara, in "Guizzi letterari"], ma non indeboliscono la sincerità e urgenza del messaggio spirituale.

Il protagonista (che parla in prima persona, rendendo più intima e vera la sua rivelazione) vive solo, dentro una casa che gli pare grande e vuota come un deserto; non ha appuntamenti e non aspetta nessuno (amici, conoscenti, persone di servizio, fornitori), e lo ripete tre volte, dandogli dunque espressivo risalto. Eppure, nonostante ciò, è in imminente attesa di qualcosa, di qualcuno. Con la immagine di sé stesso "tesa" – cioè in tensione¹²⁸ –, resta vigile: tanto che il campanello d'ingresso, che pure è muto, gli sembra tuttavia che "spanda un polline di suono".

A questa situazione descritta nella prima parte della poesia, segue, anzi irrompe – senza interruzione di strofa – il riconoscimento di qualcuno che "deve venire"; anzi il protagonista sente la certezza che – se resiste nell'attesa e le forze non l'abbandonano – quel qualcuno all'improvviso "verrà".

E sempre di seguito – senza andate a capo e mutamento di quadro – il visitatore (fin qui ignoto all'incuriosito lettore-spettatore) e ormai prossimo a giungere, acquista finalmente figura, ma con sembianze non corporee, bensì ritratto nel suo operare spirituale: "verrà quasi perdono", "verrà a farmi certo del suo e mio tesoro", "come ristoro delle mie e sue pene". E la poesia si chiude con l'imminenza dell'incontro, adombrato da un bisbiglio avvertito dall'ospite trepido.

Ma chi è questo visitatore? Reborà, quasi pudicamente e forse con riguardo, non lo presenta apertamente, lascia che si riveli per via indiretta da segni quasi ermetici per lo spettatore "profano": si pensi alle dette espressioni "perdono", "suo e mio tesoro", "ristoro delle mie e sue pene"). "Perdono" significa più cose insieme (e qui è raggiunto il massimo della compenetrazione dei significati): che il Visitatore viene a perdonare i debiti; a chiedere perdono per la morte (terrena) che porta; perdono che al contrario è però soprattutto un dono (perdono scindibile in 'per' 'dono'), perché quella morte terrena

¹²⁸ Su tale "immagine tesa" – che dà il nome alla poesia – cfr. Mascari e Mezzara, cit.. Per una interpretazione diversa ma non condivisibile vd. Spagnoletti, cit., p.102.

è in verità il regalo massimo, in quanto è il passaggio, trasformato in "ristoro", alla vita ultraterrena ed eterna.

Va messo poi in evidenza e spiegato il legame apparentemente strano, due volte espresso, di "suo e mio tesoro", di "mie e sue pene". Il tesoro-dono della vita eterna appartiene per sua essenza a Dio ed è offerto al suo fedele che lo ha atteso. Le pene rappresentano il travaglio del fedele nelle ore della propria morte, e insieme la passione che ha sofferto Cristo. Quest'ultimo riconoscimento porta a preferire come vera identità del visitatore il Cristo – più che Dio-padre o la Grazia, come altri hanno inteso¹²⁹ – e che non avrebbe molto senso, proprio perché appunto solo Gesù (e non Dio-padre o la Grazia) ha vissuto la Passione.

Questa lirica di Rebora rappresenta uno dei momenti più alti della poesia religiosa del Novecento italiano, se non addirittura il sottinteso manifesto¹³⁰

...

Carlo Betocchi

*Un dolce pomeriggio d'inverno*¹³¹

Un dolce pomeriggio d'inverno, dolce
perché la luce non era più che una cosa
immutabile, non alba né tramonto,
i miei pensieri svanirono come molte
farfalle, nei giardini pieni di rose
che vivono di là, fuori del mondo.

Come povere farfalle, come quelle
semplici di primavera che sugli orti
volano innumerevoli gialle e bianche,
ecco se ne andavan via leggiere e belle,
ecco inseguivano i miei occhi assorti,

¹²⁹ Ibidem, p.103.

¹³⁰ Si confrontino pure i commenti di Spagnoletti, cit., p.102 ss. e Morgelli, cit., p.5 ss.

¹³¹ Da "Altre poesie", 1939.

sempre piú in alto volavano mai stanche.

Tutte le forme diventavan farfalle
 intanto, non c'era piú una cosa ferma
 intorno a me, una tremolante luce
 d'un altro mondo invadeva quella valle
 dove io fuggivo, e con la sua voce eterna
 cantava l'angelo che a Te mi conduce.

Memorabili sono i primi tre versi, descrittivi un'ora fatata che prelude e segnala l'arrivo all'Eterno. D'inverno l'arco del giorno è molto più corto che d'estate¹³²; e il pomeriggio è breve perché il sole tramonta presto. Nondimeno in questo preludio esso non scorre rapido, ma anzi a un certo punto si ferma: siamo nel primo pomeriggio, a metà fra meriggio e tramonto: forse, alle due? Un'ora in cui il movimento umano tace per l'intervallo domestico del desco e del suo immediato riposo. Non appare traccia di vento. La dolcezza, nominata due volte nel primo verso, è data dalla luce, divenuta "una cosa immutabile", che genera una sensazione di sospensione del tempo, "di immobilità"¹³³

In questa atmosfera estatica avviene una metamorfosi: i pensieri quotidiani e comuni si trasformano in farfalle, aleggianti in giardini pieni di rose, appartenenti a un nuovo mondo. Dunque i pensieri-farfalle, variopinti si volatilizzano e trasmigrano altrove, in un elisio, fuori dalla terra. Nella terza e ultima strofa la trasfigurazione si fa totale: tutto attorno diventa farfalle mobilissime, e la luce dapprima immutabile volge in "luce tremolante", mai veduta prima, e risuona nella valle terrena del protagonista una melodia eterna: la voce cantante dell'angelo di Dio.

Come si può notare, in questi versi ampi, costituiti da dodecasillabi prima lenti poi via

¹³² Come indirettamente rileva Cardarelli nella sua celebre *Estiva: Distesa estate, / stagione [...] dei grandi mattini [...] stagione estrema, che cade / prostrata di riposi enormi [...] stagione che porti la luce / a distendere il tempo / di là dai confini del giorno.*

¹³³ E' atmosfera opposta al delirio negativo d'immobilità, fatta di accidia, passività, e inerzia dell'*Arsenio* di Montale, dove il violento temporale diurno sulla cittadina di mare dà una scossa al protagonista: *E' il segno di un'altra orbita, tu seguilo [...].*

via più mossi e rapidi, è reso con rara efficacia il trasfondersi del quadro: dall'immutabilità della luce nell'ora pomeridiana ai pensieri del Poeta che subitaneamente si trasformano in farfalle (insetti coloratissimi e simboli del movimento incessante). E la luce "d'un altro mondo", percezione visiva, lascia il posto a una sensazione uditiva, a un suono, che è il canto dell'angelo ambasciatore dell'Aldilà. Confrontando Marin e Betocchi di queste poesie, si nota anche che entrambi si richiamano a un messaggero: là i venti e qua le farfalle – una luce – un angelo¹³⁴.

...

Giovanni Giudici

*Vivranno per sempre?*¹³⁵

Vivranno per sempre?

Sempre, sì – mi dicevo

e le vedevo

alla distanza del tempo rimpicciolire

lontanissime, in piedi, a braccia conserte

su quelle stesse soglie, o leggendo gli stessi giornali

crollando il capo, scuotendo gli stessi grembiali,

di nero o di grigio vestite e decisamente

fuori di moda come diventerà

ogni persona vivente

– ovunque e su quella stessa

strada fra il mare e una fila di platani

dove quieta ubbidiente e dimessa passò

la mia età infantile

– quelle persone viventi

che passarono poi come l'età

rispondendo di no alla domanda

che avevo dimenticata: no (dicendo)

¹³⁴ Cfr. Mengaldo, p.598, che intende in Betocchi «la consistenza oggettiva del mondo, come epifania del divino».

¹³⁵ Da "La vita in versi", 1965.

non vivremo per sempre
 – senza notizia alcuna, senza coscienza
 di storia o di giustizia, senza il minimo dubbio
 che un'altra vita sarebbe stata a venire
 più vera, con più intelligenza:
 e dunque senza viltà consegnate alla sorte
 – alcune con stupore della morte,
 con desiderio altre, con sofferenza.

Nel preambolo il Poeta, bambino, si pone una domanda essenziale: le persone ora accanto a me "vivranno per sempre?". E il bambino, con ottimismo ingenuo, si dà la risposta: "sempre sì, vivranno".

La prima strofa contiene una retrospettiva della vita dell'Autore nella prima età, con il pensiero rivolto prima alla sua famiglia, con le persone, ormai rimpicciolite dalla lontananza del tempo, evocate nei loro atteggiamenti quotidiani e modesti (con un accento tra ironico e amarognolo all'aspetto fuori moda che tutti assumono per il fluire del tempo); e poi a sé stesso, nella sua prima età, giudicata "quieta ubbidiente e dimessa".

La seconda strofa sale nel tono e si fa più tesa: contiene la risposta alla questione esistenziale dell'inizio ("Vivrete per sempre?"). Il responso dei familiari avanza duplice: appare prima negativa ("No, non vivremo per sempre"), ma poi si specifica e corregge: "Non vivremo per sempre, come prima, come ci hai conosciuti da bambino", ma vivremo con la certezza di una nuova vita ventura, diversa e più piena.

L'inciso "senza notizia alcuna, senza coscienza di storia o di giustizia" è di non facile interpretazione: a prima lettura sembra riferito a quanto direttamente precede (la vita presente terrena), ma a ben vedere è preferibile agganciarlo a quanto segue appresso e comprenderlo in senso opposto (rovesciando la ripetuta preposizione negativa "senza" nel suo contrario), cioè: "Vivremo un'altra vita, con ogni conoscenza, con ogni consapevolezza di ciò che è accaduto – di storia, nel piccolo cerchio familiare o nella società– e di ciò che è veramente giusto – e non magari di ciò che tale ci apparve prima, nella vita trascorsa.

La poesia, dedicata alla fine – dettata dalla "sorte" - della vita terrena, pone in risalto gli atteggiamenti psicologici di ciascuno¹³⁶; passaggio supremo esperito "senza viltà" (cioè senza paura, senza anelito di sfuggire all'ineluttabile). Con sentimenti alterni: alcune persone "con stupore della morte, con desiderio altre, con sofferenza" (i più). Questi versi a primo sguardo sono intesi così: ci sarà varietà di reazioni (individuate con acume) da soggetto a soggetto – appunto, "stupore o desiderio o sofferenza"–, ma in fondo, tali sentimenti diversi o perfino in conflitto si possono immaginare anche presenti insieme e coesistenti, a esprimere realisticamente il loro agitato alternarsi nell'ora della fine.

...

Biagio Marin

*Ninte no xe passao*¹³⁷

Ninte no xe passao
e duto vive e xe presente;
un sielo solo levante e ponente,
un solo sol m'ha iluminao.

I primi vogi che m'ha inamorao
xe quii che 'desso rie
e infinite restie
basa di e note el lio de Grao.

Ogni geri xe incùo
ansi xe adesso,
ogni vento xe el messo
de Dio, nel sielo de velùo.

¹³⁶ Al lettore può venire in mente l'*Ave Maria*, dove l'orante prega infine la Madonna di assisterlo e proteggerlo nell'ora della sua morte.

¹³⁷ Da "El vento de l'Eterno se fa teso", 1973.

E ninte mai more
 nel mondo:
 un solo, ma fondo
 xe 'l corso de l'ore.

La mutassion origina el canto;
 no 'vê paura de sparî;
 dura un atimo el dì
 ma xe eterno l'incanto.¹³⁸

Questa poesia, appartenente al periodo finale dell'attività del Poeta, è importante perché si può dire rappresenti la quintessenza del suo pensiero sul mondo, la vita e l'Aldilà. Il contenuto è complesso, sebbene compresso in cinque strofe di quattro brevi versi a rima incrociata. I vocaboli adoperati sono tutti molto comuni¹³⁹, ma la loro composizione dà luogo a una atmosfera ricca di suggestione. Si noti come la lingua dialettale raggiunga una resa espressiva che è inevitabilmente perduta nella traduzione in italiano.

Canta il mito che il passato esiste per sempre, al di fuori del tempo, non solo nel ricordo ma di per sé. E perviene all'idea quasi ossimorica della coesistenza di atemporalità e mutamento. L'essenza della composizione sta nel detto "nulla mai muore nel mondo", tutto resta presente ("ogni ieri è oggi, anzi è adesso") e lo scorrere del tempo è uno solo, benché "fondo", cioè denso e fitto. Appunto l'immobilizzazione del tempo è data dall'affermazione che niente è passato ma vive nel presente: il cielo è unico sia guardato a ponente che a levante, il sole che dà la luce è sempre il medesimo, e la donna amata è la stessa, immutata: ora e la prima volta dell'incontro; così le onde innumerabili e continue che lambiscono le coste della sua città.

Così cerca di conciliare i cangiamenti delle ore con l'unità del tempo che fluisce. Questi cambiamenti sono condizione necessaria del cantare (e cielo, sole e mare sono contemplati - si potrebbe aggiungere - come attraverso un prisma, la cui variegata

¹³⁸ Niente è passato e tutto vive ed è presente; un cielo solo levante e ponente, un solo sole m'ha illuminato. I primi occhi che m'hanno innamorato sono quelli che adesso ridono, e infinite onde baciano giorno e notte il lido di Grado. Ogni ieri è oggi, anzi è adesso, ogni vento è il messo di Dio, nel cielo di velluto. E nulla mai muore nel mondo: uno solo, ma fondo, è il corso delle ore. La mutazione origina il canto; non aver paura di sparire; dura un attimo il giorno, ma è eterno l'incanto.

¹³⁹ Cfr. Mengaldo, p. 504.

visione origina il canto), ma infine è l'unità e unicità del tempo (passato, presente, futuro) che costituisce la realtà del mondo. E nonostante sia vero che la durata del giorno (metafora della vita umana) è brevissima, la morte di ciascuno non rompe né scalfisce questa unità, ma si trasfigura in uno stato di eternità, che per sé stessa è tutta un "incanto", un'atmosfera di magica dolcezza, dove tutti i venti della terra non sono altro che i messaggeri di Dio. Qui "eterno" e "incanto" sono in pari tempo soggetto e predicato l'uno dell'altro: l'eternità è una situazione di incanto e l'incanto è una situazione eterna.

In che cosa consista tale incanto il Poeta non lo dice, ma da quanto precede si può immaginare che si tratti della contemplazione del paesaggio e del volto ridente prima abbozzati: cielo, sole, occhi, onde del mare. Perciò, rivolgendosi a un tu impersonale che rappresenta tutti e in primo luogo sé stesso, egli conclude vittoriosamente: "Non temere di morire, l'incanto non muore mai, in eterno". Qui viene in mente il 'Requiem aeternam' cristiano, che chiede nella preghiera l'eterno riposo. Ma risalta, nel confronto tra tale statico e tranquillo requiem e "l'incanto" di Marin, il suo personale cattolicesimo panico [NOTA: cfr. Mengaldo, p.503]. Infine ci si può accostare alla Dickinson della poesia n.24, dove si descrive l'Elisio con dovizia d'immagini di festa incantate e incantevoli, in simmetria con l'aura che spira nella Primavera del Botticelli (vd. retro il commentino a tale poesia).

...

Eugenio Montale

*Casa sul mare*¹⁴⁰

Il viaggio finisce qui:
 nelle cure meschine che dividono
 l'anima che non sa più dare un grido.
 Ora i minuti sono uguali e fissi
 Come i giri di ruota della pompa.
 Un giro: un salir d'acqua che rimbomba.

¹⁴⁰ Da "Ossi di seppia", 1928.

Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio.

Il viaggio finisce a questa spiaggia
 Che tentano gli assidui e lenti flussi.
 Nulla disvela se non pigri fumi
 La marina che tramano di conche
 I soffi leni: ed è raro che appaia
 Nella bonaccia muta
 Tra l'isole dell'aria migrabonde
 La Corsica dorsuta o la Capraia.

Tu chiedi se così tutto svanisce
 In questa poca nebbia di memorie;
 se nell'ora che torpe o nel sospiro
 del frangente si compie ogni destino.
 Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
 l'ora che passerai di là dal tempo;
 forse solo chi vuole s'infinita,
 e questo tu potrai, chissà, non io.
 Penso che per i più non sia salvezza,
 ma taluno sovverta ogni disegno,
 passi il varco, qual volle si ritrovi.
 Vorrei prima di cedere segnarti
 codesta via di fuga
 labile come nei sommossi campi
 del mare spuma o ruga.
 Ti dono anche l'avara mia speranza.
 A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla:
 l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi.

Il cammino finisce a queste prode
 che rode la marea col moto alterno.
 Il tuo cuore vicino che non m'ode
 salpa già forse per l'eterno.

In più occasioni Montale si occupa e cimenta per istintivo interesse sulla condizione degli esseri umani dopo la morte, seguendo una linea di poesia "non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica", secondo cui "tutta l'arte che non rinuncia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione, può anche dirsi metafisica" [la sua "intervista immaginaria": Intenzioni, del 1946, cit. in Mengaldo, p.520 s.].

Nella risalente "Casa sul mare", degli anni Venti, Montale si espone addentrandosi nella questione capitale – posta dall'amico (amica?) morente - di che cosa e come sopravvive, se sopravvive, del dopo la morte terrena. E la scena ripete a più riprese che siamo alla fine del "viaggio" (versi 1, 8 e 34).

La prima strofa descrive, con la consueta penetrazione, l'ora prossima del trapasso dell'amico moribondo: il viaggio [della vita] finisce qui: in una casa sul mare, dove l'anima agonizzante è sconquassata dalle cure mediche definite "meschine". Gli attimi che battono avanzano simili ai movimenti di una pompa idraulica (che può far pensare anche alla pompa del cuore e ai suoi battiti).

La seconda strofa esce dalla camera sofferente e si apre alla contemplazione della natura (la spiaggia, il mare!), che non libera però dall'atmosfera chiusa della strofa precedente. Infatti i flussi delle brevi, piccole onde lambiscono appena la riva e nei versi che seguono si ha la descrizione di una giornata di stracca brezza di scirocco o mezzogiorno: c'è bonaccia silente e pigra, e la visibilità è scarsa, tant'è che, diversamente dal solito, neppure s'intravedono le isole lontane all'orizzonte.

Dopodiché si perviene nella terza strofa alla domanda suprema di chi è immerso ormai sino al capo nella fine del "viaggio". "Tu chiedi se così tutto svanisce in questa poca nebbia di memorie" ... e sopraggiunge la fine definitiva di ogni destino umano (e dunque anche il proprio, unico, del morente). Montale non si sottrae e "prima di cedere" (cioè di doversi congedare per sempre dall'amico) tenta la sua risposta: "Penso che per la maggior parte dell'umanità non ci sia salvezza, ma taluno, in eccezione, "passi il varco, e qual volle [desideri] si ritrovi". La risposta non è assertiva, ma un desiderio ("vorrei") di indicare "una via di fuga" dal nulla eterno. Via "labile", così come il mare davanti, quasi inerte, segnato da brevi cresphe. Tale "via" è soltanto una speranza

"avara", cioè piccola e restia, che non può rappresentare più di un pegno di affetto, augurale sì, ma peritoso (non con valore di verità).

L'ultima strofa ritorna al quadro del paesaggio marino, vicino alla riva. La marea si muove con moto alterno (e traspare il parallelo con la pompa della prima strofa). E "il cammino finisce": ormai il cuore non sente più, e salpa – forse – verso l'eterno.

Alla fine il senso della poesia si può riassumere in un tutto che oscilla tra una flebile e stanca speranza di sopravvivenza e una pervasiva disillusione (non così drastica, peraltro, come nella posteriore poesia "L'arca" [dalla "Bufera e Altro"], dove alla fine si rivolge ai suoi morti, appellandoli senza remissione "perduti"). Comunque, il clima non potrebbe essere più diverso da quello che colora le poesie di Dickinson sullo stesso tema, illuminate da vitalità ed entusiasmo.

...

Porfirio [titolo identificativo proposto da chi scrive]

Botta e risposta II

[...]

Un tempo, tu lo sai, dissi alla donna miope
 che portava il mio nome e ancora lo porta dov'è:
 noi siamo due prove,
 due bozze scorrette che il Proto
 non degnò di uno sguardo. Fu anche un lapsus
 madornale, suppongo, l'americana di Brünner
 di cui poi leggemmo il suicidio.
 Vivente tra milioni d'incompiuti per lei
 non c'era altra scelta. Diceva
 che ognuno tenta a suo modo
 di passare oltre: oltre che?
 Ricordavo Porfirio: le anime dei saggi
 possono sopravvivere. Quei pochi
 pensano vedono amano senz'occhi
 né corpo o forma alcuna. Fanno a meno
 del tempo e dello spazio, immarcescibili

avari (questo il greco
 non lo disse e non è il caso di leggerlo).
 Tirchi così? Per noi non esisteva
 scrigno di sicurezza per difendervi
 l'ultimo candelotto di vita acceso.
 Se mai fosse il lucignolo prossimo all'estinzione
 dopo non era che buio.
 Non per tutti, Porfirio, ma per i datteri
 di mare che noi siamo, incapsulati
 in uno scoglio. Ora neppure attendo
 che mi liberi un colpo di martello.
 [...]

Il Poeta premette il riconoscimento, un po' celiando un po' sul serio, che la sua vita e quella della donna miope (la moglie, ormai morta) sono state *due bozze scorrette che il Proto [maiuscolo] non degnò d'uno sguardo*; e aggiunge che *"fu un lapsus madornale" "l'americana di Bruennen"* (morta suicida¹⁴¹). Ella diceva che *"ognuno tenta a suo modo di passare oltre"*. E qui sorge il punto dominante della composizione: *passare oltre: oltre che?*. Per rispondere alla suprema domanda Montale prende spunto da Porfirio¹⁴² e vi si richiama – con qualche libertà – e sostiene che *le anime dei saggi possono sopravvivere* dopo la morte; e qui per la prima volta nel suo canzoniere si azzarda a coglierne il contenuto: tali pochi sopravvivententi *pensano vedono amano* – tutto insieme, senza virgole – *senz'occhi né corpo o forma alcuna, immarcescibili* – cioè che non si decompongono mai – *avari*: chiamati così dal Poeta perché *fanno a meno del tempo e dello spazio*.

Tutto il contrario succede agli altri mortali, tra cui noi (mia moglie miope e io), privi di

¹⁴¹ Il tema della morte per suicidio non è presente nell'opera poetica di Dickinson, e nella presente silloge italiana non ha trovato esempi degni di menzione e analisi. Per inciso sia detto che in Italia il vertice dei canti sul suicidio si può ritenere la prosa magica e indimenticabile di Salvatore Satta ne *Il giorno del giudizio*, (cit. p. 216-219 e p. 267) narrante la fine tragica di Pietro Catte nella tanca di Biscollai, nella notte di Natale, trasformata in tempo di tregenda, alla presenza del diavolo in persona, re della festa, accompagnato in processione da streghe e furie e defunti provenienti dal cimitero, oltreché da tutti i bettolieri di Nuoro e i giocatori di tresette.

¹⁴² Porfirio di Tiro, vissuto nel III d.C., scolaro di Plotino, filosofo polemico contro il cristianesimo e l'idea dell'uomo-Dio, e perciò avversato e combattuto dai dottori della chiesa.

difesa dal buio finale e definitivo, perché non protetti dentro uno scrigno di sicurezza contenente un candelotto di vita acceso. Tale piccola candela ricorda i lumini rossi con fiammella tremolante che è usanza porre accanto alle tombe, per illuminare il buio della notte e tenere compagnia ai sepolti. Noi altri – appunto condannati – siamo solo come datteri di mare, incapsulati in uno scoglio e impossibilitati dall'essere liberati, magari con "un colpo di martello". Tale conclusione può suonare ambigua, posto che il dattero – come cozze, arselle e altri molluschi saporiti – staccati dal loro habitat naturale finiscono in bocca agli umani.

Come si può notare, resiste e si irrigidisce – pure a distanza di molti anni – la vecchia idea presente nella *Casa sul mare*, e cioè la speranza di salvezza post mortem per la persona cara morente; anzi, la si codifica con una classificazione netta: da una parte le anime dei saggi-salvati (come si individui tale categoria di eletti è poi altra questione, che Montale lascia elusa); dall'altra parte tutti gli altri, i comuni mortali, noi, nel buio *incapsulati* per sempre.

...

Antonia Pozzi

*Largo*¹⁴³

O lasciate lasciate che io sia
una cosa di nessuno
per queste vecchie strade
in cui la sera affonda –

O lasciate lasciate ch'io mi perda
ombra nell'ombra –
gli occhi
due coppe alzate
verso l'ultima luce –

¹⁴³ in Pozzi, 1930.

E non chiedetemi – non chiedetemi
 quello che voglio
 e quello che sono
 se per me nella folla è il vuoto
 e nel vuoto l'arcana folla
 dei miei fantasmi –
 e non cercate – non cercate
 quello ch'io cerco
 se l'estremo pallore del cielo
 m'illumina la porta di una chiesa
 e mi sospinge a entrare –
 Non domandatemi se prego
 e chi prego
 e perché prego –

Io entro soltanto
 per avere un po' di tregua
 e una panca e il silenzio
 in cui parlino le cose sorelle –
 Poi ch'io sono una cosa –
 una cosa di nessuno
 che va per le vecchie vie del suo mondo –
 gli occhi
 due coppe alzate
 verso l'ultima luce –

La poesia, formulata con eloquio spontaneo e senza artifici retorici (secondo lo spirito tipico dell'Autrice), descrive in prima persona l'ingresso in una chiesa, per trovare un po' di pace e forse per pregare. Con finale a duplice possibile lettura.

La prima parte, che fa da premessa ed è intrisa di sensibilità angosciata, è una confessione della propria condizione esistenziale, indirizzata alla comunità degli esseri umani. Chi parla è "una cosa di nessuno", "ombra nell'ombra", che non sa chi essere e

cosa vuole, che trova solo vuoto nella folla umana e ha per compagnia soltanto i suoi fantasmi.

In questo stato d'animo afflitto si apre lo spiraglio di una chiesa. In chiesa si sosta per tante ragioni: per assistere e partecipare a una funzione religiosa, per pregare in solitudine, per avere una pausa di riposo, attorniato da effigi sacre rassicuranti; o perfino anche – prosaicamente – per godere di un poco di frescura. Chi non è mai entrato a Roma, in una delle sue imponenti chiese barocche, nel mezzo di meriggio d'estate? Man mano che si avanza dall'atrio verso l'altare, l'afa esterna si trasforma in aria di montagna; e sembra quasi che quel luogo sacro resti immune dal clima esterno del mondo comune. Anche la Poetessa entra in questa chiesa incontrata per caso, e non sa se per pregare o che altro. Sembra, entri soltanto *per avere un po' di tregua e una panca e il silenzio*, le quali, spera, le sussurrino *cose sorelle*, parole amiche e di conforto. Insomma, nella chiesa ella pare trovare una sosta di raccoglimento e di pace interiore. E la poesia si chiude ripetendo la litania iniziale: *io sono una cosa di nessuno...*, ma con gli occhi innalzati *verso l'ultima luce*. Questo finale può significare due figure, tremendamente antitetiche: l'ultima luce è Dio, oppure l'ultima luce è la morte (in assenza di Dio). La scelta della prima ipotesi può trovare ausilio nella poesia *Preghiera*, qui appresso riportata. La seconda ipotesi – amarissima – può essere influenzata a posteriori dalla finale biografia tragica di Antonia Pozzi.

...

*Preghiera*¹⁴⁴

Signore, tu lo senti
 ch'io non ho voce più
 per ridire
 il tuo canto segreto.
 Signore, tu lo vedi
 ch'io non ho occhi più
 per i tuoi cieli, per le nuvole tue
 consolatrici.

¹⁴⁴ In Pozzi, 1932

Signore, per tutto il mio pianto,
ridammi una stilla di Te
ch'io riviva.

Perché tu sai, Signore,
che in un tempo lontano
anch'io tenni nel cuore
tutto un lago, un gran lago,
specchio di Te.
Ma tutta l'acqua mi fu bevuta,
o Dio,
ed ora dentro il cuore
ho una caverna vuota,
cieca di Te.

Signore, per tutto il mio pianto,
ridammi una stilla di Te,
ch'io riviva.

Questa poesia, sgorgata senza studio e artifici dal cuore sincero di una donna affannata, è una serrata invocazione rivolta direttamente e con ardore al Signore, senza certezza di esaudimento ma con speranza. E' un modello altissimo di preghiera (e come tale è giustamente intitolata).

Nella prima strofa la donna confessa con parole accorate la sua lontananza. Ma nei tre versi seguenti (ripetuti nella chiusa) implora al Signore il dono di "una stilla", affinché ella riviva. Nella terza strofa rammenta la sua storia, dalla vicinanza (immagine del lago) all'allontanamento ("tutta l'acqua del lago mi fu bevuta", (con l'immagine poi della caverna vuota e cieca). Ma alla fine, piangente chiama ancora.

E' importante notare che agli occhi della donna il fondamento reale (e dunque la sincerità e forza della preghiera) è che il Signore davvero esiste, c'è. Se così non fosse, non avrebbe senso rivolgersi a Lui, riconoscendogli che tutto sente (verso 1) e tutto vede (verso 5).

Giorgio Caproni

Estratto da *Lamento (o boria) del fraticello deriso* (versi 132-145)¹⁴⁵

[...]

io (vi giuro: le mani
mi tremano) non so più agire
e prego; prego non so ben dire
chi e per cosa; ma prego:
prego (e in ciò consiste
- unica! - la mia conquista)
non, come accomoda dire
al mondo, perché Dio esiste:
ma, come uso soffrire
io, perché Dio esista.

Questo faccio per voi,
per me, per tutti noi.

D'altro non mi chiedete.
Sono un semplice prete.

Nella raccolta della maturità intitolata *Congedo del viaggiatore cerimonioso* si affaccia per la prima volta nell'opera di Caproni, qua e là, il tema religioso, che lo accompagnerà sempre più da vicino per il resto della sua vita¹⁴⁶.

Nell'estratto scelto dalla presente poesia, dedicata significativamente a Méridieu, cioè a sé stesso, Caproni si occupa direttamente del problema dell'esistenza di Dio, e lo fa impersonandosi nelle vesti di un giovane frate. Dunque si cimenta per così dire dall'interno, cioè nel ruolo di chi appartiene all'ordine religioso, e perciò sembra - per gli studi fatti e la condizione di vita che conduce - il più competente a esprimere la sua

¹⁴⁵ In Caproni, cit., p. 258.

¹⁴⁶ Cfr. Zoboli, p.1 ss.

concezione al riguardo (anche se – tra le righe, nella parte della poesia qui non riportata – traspare che la decisione di farsi frate, più che libera scelta ragionata, sia dipesa da circostanze e occasioni esterne; come spesso succedeva e forse succede ancora).

Il giovane frate si confessa sinceramente e seriamente: "Vi giuro: le mani mi tremano". E' in crisi di azione ("non so più agire") nelle sue funzioni pastorali, di confessore, di predicatore. E in questa situazione psicologica instabile si rivolge - come gli è stato sempre insegnato e raccomandato – alla preghiera. Prega, prega incessantemente (e per sua ammissione questa è l'unica sua conquista), ma confusamente.

A questo punto la poesia coglie fulmineamente il nocciolo della storia: "Prego non, come accomoda dire al mondo, perché Dio esiste: ma, come uso soffrire io, perché Dio esista". La rivelazione non potrebbe essere più tagliente e tranchante. Da una parte sta – elegantemente espressa – la versione ufficiale, fondamento indiscutibile della Chiesa: si prega, si deve pregare Dio, poiché Dio con certezza esiste. Dall'altra parte – sorprendente – sta il "povero prete" (così il giovane frate in fine di poesia si appella e riconosce, candidamente e veracemente), il quale non può fare a meno di confessare, pur con sofferenza, di pregare affinché Dio esista.

La conclusione può a prima vista meravigliare, ma, a pensarci bene, nell'interno della Chiesa può essere che, più spesso di quanto il mondo creda, nei preti e frati, durante l'esistenza lunga e lenta di ogni giorno, spiri o si agiti questo dubbio inquietante, anzi terribile: "Ma Dio – così strenuamente silente – davvero esiste?".

Vengono in mente al proposito due figure opposte: quella ottimista del rude Don Camillo di Guareschi, dall'ampio sorriso, il quale dialoga quotidianamente con il buon Gesù, che gli risponde paternamente e lo ammonisce, gli suggerisce, lo illumina. Don Camillo vive da solo nella sua casa, ma non è solo. In tutt'altro mondo si trascina il pastore protestante di Bergman (nel livido "Luci d'inverno"), che non sa più dare conforto a chi gli chiede aiuto, poiché ha perso la fede; anzi alla fine si accorge di non averla mai raggiunta.

...

*L'ultimo borgo*¹⁴⁷

S'erano fermati a un tavolo
d'osteria.
La strada
era stata lunga.
I sassi.
Le crepe dell'asfalto.
I ponti
più d'una volta rotti
o barcollanti.
Avevano
le ossa a pezzi.
E zitti
dalla partenza, cenavano
a fronte bassa, ciascuno
avvolto nella nube vuota
dei suoi pensieri.
Che dire.
Avevano frugato fratte
e sterpeti.
Avevano
fermato gente – chiesto
agli abitanti.
Ovunque
solo tracce elusive
e vaghi indizi – ragguagli
reticenti o comunque
inattendibili.
Ora
sapevano che quello era

¹⁴⁷ Da "Il franco cacciatore, 1973-82.

l'ultimo borgo.

Un tratto

ancora, poi la frontiera

e l'altra terra: i luoghi

non giurisdizionali.

L'ora

era tra l'ultima rondine

e la prima nottola.

Un'ora

già umida d'erba e quasi

(se ne udiva la frana

giù nel vallone) d'acqua

diroccata e lontana.

La figura del viandante ha spesso interessato la letteratura e la poesia: perché ha insita in sé l'idea del movimento, di andare con la curiosità di luoghi nuovi e con due stati d'animo: quello dello svago (il viandante "turista") e quello dell'approdo a una meta particolare (il viandante "con un traguardo"), come la vetta di un monte, da dove si abbracciano vastissimi orizzonti. Ma c'è pure un terzo atteggiamento, che è quello che anima i protagonisti di questa poesia: la ricerca di qualcosa. Secondo il frequente procedere di Caproni, l'oggetto della ricerca non è rivelato in premessa, ma – per così dire – si fa da sé, man mano che i versi procedono. Prima il lettore capisce che ha a che fare con persone in esplorazione e poi ne comprende il fine, l'oggetto del desiderio, che non è l'oro dei pionieri del Far West, ma nientemeno che la ricerca estrema: la ricerca dell'Aldilà, e forse in fondo di Dio.

Tutta la prima parte è una descrizione asciutta, condotta in versi spezzati. Che si tratti di cercatori lo si ricava dal verso 13 in poi: "Avevano frugato fratte e sterpeti", "avevano fermato gente – chiesto agli abitanti". Ma gli indizi sono elusivi. Alla penultima strofa si entra infine nel centro della questione: i viandanti vengono a sapere, anzi arrivano a comprendere da sé, di essere giunti all'ultimo borgo (che dà significativamente il titolo alla poesia); prima della frontiera, oltre la quale v'è l'altra terra: quella dei "luoghi non giurisdizionali", cioè territori fuori della giurisdizione, privi di un ordine (giuridico,

logico?) costituito. Ponendo mente all'accento precedente dei pionieri del West, si arriva a una frontiera oltre la quale non c'è neppure uno "sceriffo" a dettare un qualche primitivo ordine legale. E viene da pensare pure alle colonne d'Ercole dell'Ulisse dantesco.

La migliore definizione e spiegazione dei luoghi "non giurisdizionali" è comunque offerta da Caproni stesso¹⁴⁸, che li riferisce alla "ragione". "La ragione arriva a un punto in cui trova una frontiera e al di là non può andare, ecco i luoghi non giurisdizionali. Vi sono cose nella vita che purtroppo la ragione non può [non è in grado] di spiegare". Siamo al nucleo del problema che affanna l'Autore (e che va accompagnando vieppiù nell'oggi scienziati, filosofi e teologi): il problema dei rapporti tra fede e scienza (e ragione). E c'è chi sostiene che ragione e scienza sono incompatibili con la fede, la precludono. E c'è chi sostiene invece che i campi di percezione dei due ambiti sono diversi, perché vivono in territori che poggiano su piani diversi; così come del resto accade nel rapporto tra scienza e arte, tra "vero" e "bello". Per esempio, un quadro astratto di Kandinsky non si può dire che ha valore perché lo si spiega secondo i dettami della scienza o della ragione: ha valore, chissà, perché piace, attrae. Le sue figure geometriche disordinate e coloratissime sottostanno a una logica visionaria, che non è spiegabile in termini di scienza o ragione, e nondimeno l'uomo comune e con esso la critica d'arte le apprezza e ammira.

Tornando alla poesia dell'Ultimo borgo, l'Autore conclude appunto con un "non liquet", lasciando cioè sospesa e senza soluzione la questione di che cosa è e c'è oltre la frontiera. Certo è comunque che al di là di essa la ragione non passa.

Nell'ultima strofa la poesia si chiude, ritornando alla descrizione realistica della natura, nell'aldilà della frontiera invalicabile, del quale soltanto è possibile raccontare: era l'ora fra il crepuscolo e la notte, e in fondo al vallone si udivano scrosci d'acqua di fiume vorticoso con sbalzi.

...

¹⁴⁸ Nell'intervista radiofonica *Antologia*, 1988, riportata in Caproni, cit, p.1591.

Cesare Viviani

*Questione del Regno*¹⁴⁹ [intitolazione proposta da chi scrive]

[...]

Questione del Regno, incredibile, non creduto,
 aperto al rame e alla serie dei metalli morbidi,
 insostenibile la perfetta ripetizione delle orbite,
 inalterata l'immobilità vitrea delle stelle,
 la forma del Regno crebbe
 con la tessitura dell'universo,
 lenta, remota, automatica, in piena assenza.
 E manca l'aggressività, il passaggio furioso,
 la linea gelida dell'agguato
 e il vortice del movimento.
 Ora cosa resta da dire, se non è pensabile
 il limite degli spazi improvvidi,
 e il sole è disteso?

Eterna non è la sostanza che vola altissima –
 altro che l'atmosfera e i suoi effetti perenni! –
 e passa diretta in un arco esatto e irrilevante
 dal nulla al nulla. Eterna
 è la liberazione dall'esistenza,
 l'eccesso, lo splendore che nessuno ha visto,
 l'esplosione inavvertibile, occulta, coperta
 da infinite altre silenziose,
 che non deve esistere.

Indescrivibile forma dell'Uno,
 narrata e indicibile,

¹⁴⁹ Estratto da "L'opera lasciata sola", 1993

cantata e svanita all'ascolto,
 finita, annullata
 nel fondo dell'increato, dove non c'è
 stile o nominazione, accoglienza o fiaba,
 lume di vigilanza, incredibili attimi,
 ma il puro Inavvicinato.

Assenza di effigi, di anime,
 di altezze immaginabili,
 tanto irresistibile ardore lontano da ogni origine,
 sfugge l'illimitato nell'invisibile:
 ogni volta che aumentano gli strumenti umani
 il raggio di indagine,
 ripetono solo con numeri più alti
 la stessa immagine,
 perché l'Essere sconfinato è inavvicinabile.

E' Dio il furioso dispiegamento di mancanze,
 spargimento illimitato, incontenibile:
 le piccole creature, operose, non ce la fanno
 a pensare al puro dissimile e non finito.
 Impensabile Creatore, fin dove arrivano
 gli sguardi e i lampi non c'è
 la creazione.

Consolarsi con gli appellativi, con la voce,
 di fronte al vano assoluto della corrente.
 Nominarlo Padre, Fratello, collegarlo
 all'esistenza della pena.
 Iniziare la storia del mondo dalle fattezze
 di una creatura mostruosa che spaventa.

[...]

Chiamare l'Innominabile. Non c'è nitore
 d'anima prodigioso o Nome Sacro,
 ma il buio impenetrabile respinge,
 schiaccia a terra, inflessibile. Oh l'infinito
 non è una verità! Non c'è infinito
 negli angoli del sogno, nei bagliori,
 nei fossili, nei fossi e nelle cose
 del giorno trasfigurate, non c'è infinito
 nelle scoperte del mago, nelle trovate
 del nobile scrittore, ma dove il Nulla
 regna eterno, privo di sensi, impossibile,
 parola non è giunta mai.

Anche i silenzi, i sacrifici non si innalzano,
 gli animi dell'asceta, come il fondo
 abissale delle cose, degli oceani,
 il buio insondabile della volta dei cieli.
 I balzi della mente umana non si affrancano
 dai segni di invalidità.

Luce senza esperienza, Innominabile
 non è mai stato al mondo. Non è nei cieli,
 sia dimenticato il suo Nome, oscurato il Regno,
 annullata la volontà, come in alto in terra.
 Adorato, chiamato a proteggere, quel Nome buono,
 invocato o deprecato, all'inizio era il grido
 di orrore ogni volta di fronte allo spalancarsi
 del vuoto.

Incomprensibile fine! Dall'insensato
 schiacciati i piccoli creati, dilatato
 l'istante di esistenza per sollievo,

per questo l'Infinito non compare mai.

La condizione scompare: e collezioniano
i vivi i resti dell'interpretazione.
Qualcuno confida ancora nella visione.
Ma non c'è sguardo o apparizione per il Nulla.
I segni non provengono dall'Infinito.

Ente Supremo, fiore del pensiero umano.
L'affezione, si sa, dilata e effonde
il bene a tutti i possibili esterni, estremi...
Finissime tessiture della mente, è immaginata
una parola di Dio, una materia parlante.

Parola di Dio cresciuta sul focolare.
Parola degli uomini, usata per avanzare
nel corso dell'età. E la fine arriva
a impedire la divinità: la fine implacabile
annienta, non resta valore, non c'è
anima.

In quest'opera di fine secolo – dove la versificazione tende quasi alla prosa e il linguaggio e le immagini rasentano spesso l'opacità¹⁵⁰ – l'Autore affronta il problema dei problemi: il tema del Regno, cioè del regno di Dio. Cos'è, esiste?

Leggendo le strofe, una dopo l'altra, si brancola davanti a una figurazione dell'universo di cui nessuno riesce a cogliere non solo l'essenza ma neppure qualche suo carattere. Il vocabolario utilizzato è colmo di negazioni: "incredibile, insostenibile, inalterato, invisibile, in piena assenza, impensabile il limite, dal nulla al nulla, l'increato, l'inavvicinato".

Nella terza strofa il Poeta mette in risalto una contraddizione primaria: la forma

¹⁵⁰ Vedi Cucchi, cit. p. 827.

dell'Uno [del cosmo] viene narrata dagli esseri umani, ma in verità è "indicibile"; viene cantata, ma in realtà all'ascolto svanisce. E nelle strofe che seguono incalza l'idea che "le piccole creature operose non ce la fanno a pensare al puro dissimile e non finito". E vano è cercare di consolarsi con gli appellativi di Padre, Fratello, e poi anche spaventarsi dinanzi a un Essere che punisce. Instancabile continua la requisitoria: "il Nulla regna eterno, privo di sensi, impossibile".

Dopo tutto questo "vorticoso delirio del pensiero lirico"¹⁵¹, si giunge al centro dell'opera, dove Viviani raggiunge una memorabile originalità, intonando il suo "Antipadrenostro". E' l'estrema dissacrazione: quel "Padre nostro", che è prima preghiera dei credenti, indicata da Gesù, recitata infinite volte nei secoli, viene rivoltato nel suo impensabile rovescio: "il Padre è innominabile e non è nei cieli, sia dimenticato il suo Nome", sia oscurato il suo Regno e annullata la Sua volontà, dappertutto, in alto e in terra. E il Poeta conclude: "Qualcuno confida ancora nella visione. Ma non c'è sguardo o apparizione per il Nulla". Qui è toccato l'apice del nichilismo.

Prima di finire, appaiono i tre unici versi umani della composizione, seppure immessi con finalità critica: "Parola di Dio cresciuta sul focolare" (delle tradizioni familiari); con l'aggiunta che tale parola di Dio in realtà è "parola degli uomini, usata per avanzare nel corso dell'età" (come conforto nel procedere della vita).

E la chiusa è potente e non lascia scampo: la fine (la si può intendere come la morte di ogni essere umano) annienta implacabile; e non resta valore alcuno, non c'è anima, dopo.

Con questa composizione nichilistica si chiude l'arco delle poesie sull'Aldilà, che era partito molti anni prima con il gioioso canto di Rebora, immerso di certezza e di fede.

*

Sintesi Comparativa

In questo capitolo finale sono segnalati più specie di raffronti: all'interno della silloge italiana, all'interno dell'opera di Dickinson, nei rapporti tra singoli italiani da una parte e certe poesie di Dickinson dall'altra.

¹⁵¹ Ibidem, p. 828.

La fede è cantata da Reborà, da Betocchi e da Pozzi (in *Preghiera*). Giudici e Marin la toccano, creando due utopie. Dopodiché viepiù ci si allontana e il dubbio avanza da esitante a sospeso a irresistibile (da Montale di *Casa sul mare e Porfirio*, a Pozzi di *Largo*, a Caproni del *Fratricello* e dell' *Ultimo borgo*). Infine Viviani si oppone senza remissione a qualunque possibilità di reviviscenza: dopo la morte c'è solo e implacabile il Nulla.

La differenza che primariamente separa Dickinson dalla maggior parte degli italiani sta nella sua fede nella esistenza di Dio, mai messa in dubbio (eccetto la singolare 551). Con Lui convive, ha familiarità; e tanta confidenza da giungere talvolta anche allo scontro, al limite dell'ingiuria e della bestemmia.

Si possono sceverare diverse posizioni di Dickinson. A) Indiscussa certezza e accettazione della fede: nella 374 (il Cielo, luogo di lietezza e splendore); nella 24 (visione in terra, preludio dell'Aldilà); nella 1638 (ogni morto della terra si trasforma in una stella). B) Sua pratica personale, individualistica della fede: non frequentando come tutti la chiesa, ma vivendo il Paradiso nella sua casa e nel suo giardino, con il coro degli uccelli, il frutteto come cupola e Dio stesso come predicatore (324). C) Due testimonianze su un battello alla deriva (metafora) (30): quella vera è quella degli angeli: all'alba lo vedono avanzare "esultante verso il cielo!". E nella 954, la fede in crisi si risolve grazie a un pensierino filosofico, secondo cui nulla del mondo andrà distrutto, e dunque neppure nessuna delle creature amate.

D) Accanto a queste citate sono presenti anche poesie problematiche, dove Dickinson appare più perplessa. Nella 215 si chiede che cosa sia il Paradiso, e se per caso non ci si senta nostalgia dell'aldiquà. E nella 413 si lamenta che in Cielo non ci sarà ricreazione e Dio come un telescopio controllerà tutti gli abitanti.

E) Altrove infine Dickinson entra in discussione aperta o perfino in conflitto con Dio. Nella complessa 1260 (al cui commento analitico si rimanda) contesta a Dio di avere confiscato gli idoli, tra cui l'amico amato e morto, e medita dubitosa sulla vita di adesso e la vita che verrà. Nella 49 arriva a ingiuriare Dio, chiamandolo "ladro, banchiere"! La 1551, in due sole quartine, prodigio di sintesi, afferma tre cose: prima chi moriva sapeva di andare alla destra di Dio; dopo, Dio è diventato introvabile. E allora? Che fare? La conclusione suona quasi opportunistica (alla Pascal?). Troppo povero il viaggio senza la

fedè: “E’ meglio un fuoco fatuo che il buio più totale”.

Si evidenzino adesso i raffronti tra i diversi stati d’animo di Dickinson, e i poeti italiani prescelti.

La professione di fedè di Rebora, Betocchi, Marin in un Aldilà retto da Dio si rivela per via indiretta, cantata tramite segnali e trasfigurazioni che si possono comprendere appieno solo alla luce della fedè che li sorregge. Dickinson è più istintiva e diretta: è talmente imbevuta della presenza dell’eterno e di Dio che lo governa, che non ha bisogno dell’intermediazione della Chiesa ufficiale, né di dare dimostrazione delle ragioni della sua fedè: l’afferma, la canta e basta. Tutto è così naturale!

Quando poi la si giustappone a Giudici, a Montale, a Pozzi (di “Largo”), a Caproni si rivela una distanza evidente e incolmabile: gli italiani – ognuno a suo modo – sull’Aldilà ci ragionano e ragionano e alla fine rispondono con il dubbio. Anche Dickinson nelle poesie indicate sopra alle lettere D ed E denuncia critiche e contestazioni e giunge fino a recriminare; ma certo è che Dio e l’eternità sono per lei e in lei sicuramente scontati, e qualsiasi sua osservazione parte sempre dalla premessa della loro esistenza (eccettuata forse la citata n.1551). Insomma il risultato è che fra questi poeti italiani ora nominati e Dickinson non c’è vicinanza alcuna. Ma questa constatazione non deve deludere: il mondo della Poesia possiede e concede vie infinite per aiutare a cercare di lambire il mistero terribile della morte.

*Pur tu, solinga, eterna peregrina,
che sì pensosa sei, tu forse intendi,
questo viver terreno,
il patir nostro, il sospirar, che sia;
che sia questo morir, questo supremo
scolar del sembiante,
e perir dalla terra, e venir meno
ad ogni usata, amante compagnia.
E tu certo comprendi
il perché delle cose, e vedi il frutto
del mattin, della sera,
del tacito, infinito andar del tempo.*

Bibliografia

EMILY DICKINSON

OPERA

Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, Bulgheroni, Marisa (a cura di), Milano, Edizione Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, 1997.

–, *Poesie e Lettere*, Guidacci, Margherita (a cura di), Firenze, Sansoni editore, 1961.

–, *Poesie*, Guidacci, Margherita (a cura di), Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1999.

–, *Poesie*, Lanati, Barbara; Guidacci, Margherita (a cura di), Milano, Edizione Grandi classici BUR, BUR Rizzoli, 2016.

–, *Lettere: 1845-1886*, Lanati, Barbara (a cura di), Torino, Giulio Einaudi editore, 2006.

Franklin, Ralph William (ed.), *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*, 3 vols, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University, 1998.

Johnson, Thomas (ed.), *The Poems of Emily Dickinson*, 3 vols., Cambridge, Harvard University Press, 1951.

– *Emily Dickinson: The Letters of Emily Dickinson*, 3vols., Cambridge, Belknap Press of Harvard University, 1958.

STUDI CRITICI

Bloom, Harold (ed.), *Modern Critical Views: Emily Dickinson*, New York, Chelsea House Publishers, 1985.

–, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace & Company, 1994.

Bulgheroni, Marisa, *Nei sobborghi di un segreto: vita di Emily Dickinson*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2001.

Erberwein, Jane Donahue (ed.), *An Emily Dickinson Encyclopedia*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1998.

Farr, Judith (ed.), *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs,

Maria Francesca Angioni. La morte in Emily Dickinson e raffronti con la poesia italiana del Novecento. Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali (XXVIII ciclo). Università degli Studi di Sassari.

N.J., Prentice Hall, 1996.

Johnson, Thomas, *Emily Dickinson: An Interpretive Biography*, Cambridge, Harvard University Press, 1955.

Johnson, Thomas (ed.), *Emily Dickinson: The Letters of Emily Dickinson*, 3vols., Cambridge, Belknap Press of Harvard University, 1958.

Lanati, Barbara, *Vita di Emily Dickinson - L'alfabeto dell'estasi*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2000.

Martin, Wendy (ed.), *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

–, *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Miller, Cristanne, *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.

Nesteruk, Peter, *The Many Deaths of Emily Dickinson*, in «The Emily Dickinson Journal», Volume 6, Number 1, Spring 1997, pp. 25-43; Published by Johns Hopkins University Press.

Paglia, Camille, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New Haven, Yale U.P., 1990 (rist. New York, Vintage, 1991).

Pollack, Vivian R. (ed.), *A Historical guide to Emily Dickinson*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Sewall, Richard B. *The Life of Emily Dickinson*, 2 vols., New York, Farrar, Straus and Giroux, 1974.

– (ed.), *Emily Dickinson, a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1963.

St. Armand, Barton Levi, *Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Wolff, Cynthia Griffin, *Emily Dickinson*, New York, Alfred A. Knopf, 1986.

GLI ITALIANI

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE POETICHE DI OGNI AUTORE

Carlo Betocchi (Torino, 1899 - Bordighera, 1986)

Realtà vince il sogno, Edizioni del «Frontespizio», Firenze 1932; poi Vallecchi, Firenze 1943; poi San Marco dei Giustiniani, Genova 2004

Altre poesie, Vallecchi, Firenze 1939

Notizie di prosa e di poesia, Vallecchi, Firenze 1947

Maria Francesca Angioni. La morte in Emily Dickinson e raffronti con la poesia italiana del Novecento. Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali (XXVIII ciclo). Università degli Studi di Sassari.

Un ponte nella pianura, Schwarz, Milano 1953
Poesie (1930-1954), Vallecchi, Firenze 1955
Cuore di primavera, Rebellato, Cittadella 1959
L'estate di San Martino, Mondadori, Milano 1961
Sparsi pel monte, Rebellato, Cittadella 1965
Un passo, un altro passo, Mondadori, Milano 1967
Lo stravedere, Rebellato, Padova 1970
Prime e ultimissime (1930-1954 - 1968-1973), introduzione di Carlo Bo, Mondadori, Milano 1974
Poesie scelte, a cura di Carlo Bo, Mondadori, Milano 1978
Di alcuni nonnulla -Apologhi, Edizioni dei Dioscuri, Padova 1979
Quartine, a cura di A. Bugiani, in «Ma' Aria», 248° libretto, Pisa 1979
Poesie del sabato (1930-1980), Mondadori, Milano 1980
Il sale del canto, La Pilotta, Parma 1980
Antologia personale, Panda Edizioni, Padova 1982
Del sempre, Edizioni Pandolfo, Padova 1982
Tutte le poesie, a cura di Luigina Stefani e con introduzione di Luigi Baldacci, Mondadori, Milano 1984; poi (con introduzione di Giovanni Raboni), Garzanti, Milano 1996

Massimo Bontempelli (Como, 1878 - Roma 1960)

Il Purosangue. L'Ubriaco, Facchi Editore, Milano 1919. Edizione definitiva: *Il Purosangue*, Edizioni La Prora, Milano 1933

Giorgio Caproni (Livorno, 1912 - Roma 1990)

Come un'allegoria (1932-1935), prefazione di Aldo Capasso, 1936 e 2002
Ballo a Fontanigorda, 1938
Finzioni, 1941
Cronistoria, 1943
Stanze della funicolare, 1952 e 2012
Litania, 1954
Il passaggio di Enea. Prime e nuove poesie raccolte, 1956
Il seme del piangere, 1959
Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee, 1965
Il Terzo libro e altre cose, 1968 e 2016
Versicoli del Controcaproni, 1969
Il muro della terra, 1975
Erba francese, 1979
L'ultimo borgo. Poesie, 1932-1978, a cura di Giovanni Raboni, 1980
Il franco cacciatore, 1982
Tutte le poesie, 1983
Il Conte di Kevenhüller, 1986

Poesie 1932-1986, 1986
Allegretto con brio, 1988
Res amissa (postumo), a cura di Giorgio Agamben, 1991
L'opera in versi, a cura di Luca Zuliani, 1998

Vincenzo Cardarelli (Corneto Tarquinia, 1887 - Roma 1959)

Prologhi, Milano, 1916
 Viaggi nel tempo, Firenze, 1920
 Terra genitrice, Roma, 1935
 Favole e memorie, Milano, 1925
 Il sole a picco, Bologna, 1928; Premio Bagutta 1929
 Prologhi viaggi, favole, Lanciano, 1929;
 Giorni in piena, Roma, 1934;
 Il cielo sulle città, 1939
 Poesie, Roma, 1936 ristampa accresciuta, Roma, 1942;
 Rimorsi, Roma, 1944;
 Lettere non spedite, Roma, 1946;
 Poesie nuove, Venezia, 1946;
 Solitario in Arcadia, Milano, 1947;
 Villa Tarantola, Milano, 1948; Premio Strega
 Poesie, Milano, 1949;
 Invettiva ed altre poesie disperse, Milano, 1964;
 Autunno, sei vecchio, rassegnati, a cura di C. Martignoni, Lecce, 1988;
 Opere complete, a cura di G. Raimondi, Milano, 1962;
 Opere, a cura di C. Martignoni, Milano, 1981.
 Gabbiani, a cura Mondadori, Milano, 1998.
 Estate, a cura di Alice, 2008

Sergio Corazzini (Roma, 1886 - 1907)

Dolcezze, Tipografia operaia romana, Roma 1904
L'amaro calice, Tipografia operaia romana, Roma 1905
Le aureole, Tipografia operaia romana, Roma 1905
Piccolo libro inutile, Tipografia operaia romana, Roma 1906
Elegia. Frammento, Tipografia operaia romana, Roma 1906
Libro per la sera della domenica, Tipografia operaia romana, Roma, 1906
Liriche, Ricciardi, Napoli 1909 (uscita postuma a cura degli amici)
Liriche, Napoli, 1959
Poesie edite e inedite, Einaudi Torino 1968
Poesie, BUR, Milano 1992

Virgilio Giotti (Trieste 1885 - 1987)

Piccolo canzoniere in dialetto triestino, Gonnelli, Firenze 1914
Caprizzi, Canzonete e Stòrie, Edizioni di "Solaria", Firenze 1928
Colori, Firenze, Parenti, 1941; Padova, Le Tre Venezie, 1943; Milano-Napoli, Ricciardi, 1957; Milano, Longanesi, 1972 (con l'incorporazione delle *Poesie per Carlotta*, scritte nel 1949); Torino, Einaudi, 1992, a cura di Anna Modena (anche questa edizione è comprensiva delle *Poesie per Carlotta*)
Sera, Edizione privata, Trieste 1946; Torino, De Silva, 1948
Versi, Edizioni dello Zibaldone, Trieste 1953

Giovanni Giudici (Porto Venere, 1924 - La Spezia, 2011)

Fiori d'improvviso, Roma, Edizioni del Canzoniere, 1953.
La stazione di Pisa e altre poesie, Urbino, Istituto Statale d'Arte, 1955.
L'intelligenza col nemico, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1957.
L'educazione cattolica (1962-1963), Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963.
La vita in versi, Milano, Mondadori, 1965.
Autobiologia, Milano, Mondadori, 1969.
O beatrice, Milano, Mondadori, 1972.
Poesie scelte (1957-1974), a cura di Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1975.
Il male dei creditori, Milano, Mondadori, 1977.
Il ristorante dei morti, Milano, Mondadori, 1981.
Lume dei tuoi misteri, Milano, Mondadori, 1984.
Salutz (1984-1986), Torino, Einaudi, 1986.
Prove del teatro, Torino, Einaudi, 1989.
Frau Doktor, Milano, Mondadori, 1989.
Fortezza, Torino, Milano, Mondadori, 1990.
Poesie (1953-1990), Milano, Garzanti, 1991 (2 voll.).
Quanto spera di campare Giovanni, Milano, Garzanti, 1993.
Un Poeta del golfo, a cura di Carlo Di Alesio, Milano, Longanesi, 1995.
Empie stelle, Milano, Garzanti, 1996.
Eresia della Sera, Milano, Garzanti, 1999.
I versi della vita, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2000 (I Meridiani).
Dedicato ai pompieri di New York da 'Poesia', 2001.
Da una soglia infinita. Prove e poesie 1983-2002, Casette d'Ete, Grafiche Fioroni, 2004.
Prove di vita in versi. Il primo Giudici da 'Istmi. Tracce di vita letteraria', 2012.
Tutte le poesie, introduzione di Maurizio Cucchi, Milano, Mondadori, 2014.

Corrado Govoni (Tàmara, 1884 - Lido dei Pini, 1965)

Le fiale, Firenze, Lumachi, 1903
Armonia in grigio et in silenzio, Firenze, Lumachi, 1903
Fuochi d'artificio, Palermo, Ganguzza-Lajosa, 1905

Gli aborti, Ferrara, Taddei, 1907
Poesie elettriche, Roma, Edizioni di "Poesia", 1911
Inaugurazione della primavera, Firenze, La Voce, 1915
Rarefazioni, Milano, Edizioni di "Poesia", 1915
Poesie scelte, a cura di A. Neppi, Ferrara, Taddei, 1918
Tre grani da seminare, Milano, Palmer, 1920
Il quaderno dei sogni e delle stelle, Milano, Mondadori, 1924
La Trombettina, Milano, Mondadori, 1924
Brindisi alla notte, Milano, Bottega di Poesia, 1924
Il flauto magico, Roma, Al tempo della Fortuna, 1932
Canzoni a bocca chiusa, Firenze, Vallecchi, 1938
Pellegrino d'amore, Milano, Mondadori, 1941
Govonigiotto, Milano, Steli, 1943
Aladino. Lamento su mio figlio morto, Milano, Mondadori, 1946
L'Italia odia i poeti, Roma, Pagine Nuove, 1950
Patria d'alto volo, Siena, Maia, 1953
Preghiera al trifoglio, Roma, Casini, 1953
Antologia poetica, Firenze, Sansoni, 1953
Manoscritto nella bottiglia, Milano, Mondadori, 1954
Stradario della primavera e altre poesie, Venezia, Neri Pozza, 1958
Poesie (1903-1959), Milano, Mondadori, 1961
Il Vino degli anni, Roma, L'officina Libri, 1979
Armonia in grigio et in silenzio, Bari, Palomar, 1992
Aladino, Bari, Palomar, 2006
Poesie elettriche, Macerata, Quodlibet, 2008
Fuochi d'artificio, Macerata, Quodlibet, 2013

Margherita Guidacci (Firenze, 1921 - Roma, 1992)

La sabbia e l'angelo, Firenze, 1946
Morte del ricco: un oratorio, Firenze, 1954
Giorno dei santi, Milano, 1957
Paglia e polvere, Padova, 1961
Poesie, Milano, 1965
Un cammino incerto, Luxembourg, 1970
Neurosuite, Vicenza, 1970
Terra senza orologi, Milano, 1973
Taccuino slavo, Vicenza, 1976
Il vuoto e le forme, Padova, 1977
L'altare di Isenheim, Milano, 1980
Brevi e lunghe, Città del Vaticano, 1980
L'orologio di Bologna, Firenze, 1981
Inno alla gioia, Firenze, 1983
La via crucis dell'umanità, Firenze, 1984
Liber Fulguralis, Messina, 1986
Poesie per poeti, Milano, 1987

Maria Francesca Angioni. La morte in Emily Dickinson e raffronti con la poesia italiana del Novecento.
 Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali (XXVIII ciclo). Università degli Studi di Sassari.

Una breve misura, Chieti 1988
Il buio e lo splendore, Milano 1989
Anelli del tempo, Firenze 1993
Le poesie (a cura di Maura Del Serra), Firenze 1999 (edizione quasi integrale di tutta la produzione poetica).

Franco Loi (Genova, 1930)

I cart, Milano, Edizioni Trentadue, 1973.
Poesie d'amore, San Giovanni Valdarno (Firenze), Edizioni Il Ponte, 1974.
Stròlegh, Torino, Einaudi, 1975.
Teater, Torino, Einaudi, 1978.
L'angel, I parte, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1981.
Lünn, Firenze, Il Ponte, 1982.
Bach, Milano, Scheiwiller, 1986.
Liber, Milano, Garzanti, 1988.
Memoria, Mondovì (CN), Boetti & C., 1991.
Poesie, Roma, Fondazione Piazzola, 1992.
Umber, Lecce, Piero Manni, 1992.
Poesie (Antologia personale), Roma, Fondazione Marino Piazzola, 1992.
L'angel, in 4 parti, Milano, Mondadori, 1994.
Arbur, Bergamo, Moretti & Vitali, 1994.
Verna, Roma, Empiria, 1997.
Album di famiglia, Falloppio (CO), Lietocollelibri, 1998.
Amur del temp, Milano, Crocetti Editore, 1999.
Isman, Milano, Einaudi, 2001.
Aquabella, Novara, Interlinea, 2004.
I niul, Novara, Interlinea, 2012.
Aria de la memoria, Poesie scelte (1973-2002), Torino, Einaudi, 2005.
Voci d'osteria, Mondadori, 2007.

Mario Luzi (Castello di Firenze, 1914 - Firenze, 2005)

La barca, Modena, Guanda, 1935
Avvento notturno, Firenze, Vallecchi, 1940
Biografia a Ebe, Firenze, Vallecchi, 1942
Un brindisi, Firenze, Sansoni, 1944
Quaderno gotico, Firenze, Vallecchi, 1947
Primizie del deserto, Milano, Schwarz, 1952
Onore del vero, Venezia, Pozza, 1957
Il giusto della vita, Milano, Garzanti, 1960. Tutte le poesie fino al 1960
Nel magma, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1963; Milano, Garzanti, 1966
Dal fondo delle campagne, Torino, Einaudi, 1965
Su fondamenti invisibili, Milano, Rizzoli, 1971

Al fuoco della controversia, Milano, Garzanti, 1978
Semiserie, Salerno, Il Catalogo, 1979
Reportage. Un poemetto; seguito dal *Taccuino di viaggio in Cina*. 1980, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1980
La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti, Torino, Einaudi, 1983
Per il battesimo dei nostri frammenti, Milano, Garzanti, 1985
Frase e incisi di un canto salutare, Milano, Garzanti, 1990
Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini, Milano, Garzanti, 1994
Pietra Oscura, Porretta Terme, I quaderni del battello ebbro, 1994
Felicità turbate, Milano, Garzanti, 1995
Sotto specie umana, Milano, Garzanti, 1999
Opus florentinum, Firenze, Passigli, 2000
Parlate, Novara, Interlinea, 2003
Dottrina dell'estremo principiante, Milano, Garzanti, 2004
Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime, Milano, Garzanti, 2009
Poesie ultime e ritrovate, Milano, Garzanti, 2014

Biagio Marin (Grado, 1891 - 1985)

Fiuri de tapo, Gorizia, 1912
La ghirlanda de gno suore, Gorizia, 1922
Canzone piccole, Udine, 1927
I canti de l'Isola, Udine, 1951 (comprende le precedenti raccolte)
Sènere colde, Roma, 1953
Tristessa de la sera, Verona, 1957
L'estadela de S. Martin, Caltanissetta, 1958
El fogo del ponente, Venezia, 1959
Solitàe, Milano, 1961;
I Mesi dell'Anno, Trieste, 1962
12 poesie, Milano, 1962
Elegie istriane, Milano, 1963
Il non tempo del mare, 1912-1962, Milano, 1964
Dopo la longa istae, Milano, 1965
Elogio delle conchiglie, Milano, 1965
La poesia è un dono, Milano, 1966
El mar de l'eterno, Milano, 1967
Quanto più moro, Milano, 1969
La vose de le scusse, Milano, 1969
El piccolo nio, Gorizia, 1969
La vita xe fiamma. Poesie 1963-1969, Torino, 1970
I canti de l'Isola, 1912-1969, Trieste, 1970
Le litanie de la Madona, Grado, 1970
El vento de l'Eterno se fa teso, Milano, 1974
A sol calao, Milano, 1974
El crìtoleo del corpo fracasao, Milano, 1976

Pan de pura farina, Genova, 1977
Stele cagiùe, Milano, 1977
In memoria, Milano, 1978
Nel silenzio più teso, Milano, 1980
E anche il vento tase, Genova, 1982
La vose de la sera, Milano, 1985

Eugenio Montale (Genova, 1896 - Milano, 1981)

Ossi di seppia, Torino, Gobetti, 1925
La casa dei doganieri e altri versi, Firenze, Vallecchi, 1932
Poesie, Firenze, Parenti, 1938
Le occasioni, Torino, Einaudi, 1939
Finisterre. Versi del 1940-42, Lugano, Collana di Lugano, 1943
La bufera e altro, Venezia, Neri Pozza, 1956
Farfalla di Dinard, Venezia, Neri Pozza, 1956
Xenia. 1964-1966, San Severino Marche, Bellabarba, 1966
Auto da fé. Cronache in due tempi, Milano, Il Saggiatore, 1966
Fuori di casa, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969
Satura. 1962-1970, Milano, A. Mondadori, 1971
Nel nostro tempo, Milano, Rizzoli, 1972
Diario del '71 e del '72, Milano, A. Mondadori, 1973
Sulla poesia, Milano, A. Mondadori, 1976
Quaderno di quattro anni, Milano, A. Mondadori, 1977
Altri versi e poesie disperse, Milano, A. Mondadori, 1981
Diario postumo. Prima parte: 30 poesie, Milano, A. Mondadori, 1991
Diario postumo. 66 poesie e altre, Milano, A. Mondadori, 1996
 [su quest'ultima opera è stato manifestato il dubbio di non autenticità da parte di alcuni studiosi]

Montanaru (Antioco Casula) (Desulo 1878 - 1957)

Boghes de Barbagia, Cagliari, Dessì, 1904
Cantigos d'Ennargentu, Cagliari, Ledda, 1922
Sos cantos de sa solitudine, Cagliari, A.G.I.S., 1933
Sa lantia, Nuoro, Velox, 1950
Sas ultimas canzones - Cantigos de amargura, Nuoro, Illisso, 1999

Antonia Pozzi (Milano, 1912 - 1938)

Parole. Liriche, Roberto Pozzi, Mondadori, Milano 1939 (1^a ed. privata, 91 poesie).
Parole. Diario di poesia 1930-1938, Mondadori, Milano 1943 (1^a ed., 157 poesie);
 1948 (2^a ed., 159 poesie, con prefazione di E. Montale); 1964 (3^a ed., 176 poesie, con

la medesima prefazione).

Poesie pasturesi, Arte Grafica Valsecchi, s.d. (ma 1954).

La vita sognata e altre poesie inedite; a cura di Alessandra Cenni e Onorina Dino, Scheiwiller, Milano 1986.

Parole; a cura di A. Cenni e O. Dino, Garzanti, Milano 1989 (1^a ed. critica, 248 poesie).

Canto segreto; con dipinti di Domenica Regazzoni, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1992.

Mentre tu dormi le stagioni passano...; a cura di A. Cenni e O. Dino, Vienneperre, Milano 1998.

Parole; a cura di A. Cenni e O. Dino, 2^a ed. ampliata (289 poesie, compresi 2 frammenti), Garzanti, Milano 1998. Poi ristampato ne "Gli Elefanti. Poesia", Garzanti, Milano 2001.

Poesia, mi confesso con te: ultime poesie inedite (1929-1933); a cura di O. Dino, Vienneperre, Milano 2004.

Guardami: sono nuda; a cura di Simona Carlesi, Barbès Editore, Firenze 2010.

Poesia che mi guardi; a cura di G. Bernabò e O. Dino; con dvd del film *Poesia che mi guardi* di Marina Spada (2009, 50', Italia, Miro Film), Luca Sossella Editore, Bologna 2010.

Poesie pasturesi. Omaggio del Comune di Pasturo ad Antonia Pozzi nel centenario della nascita. Introduzione di Guido Agostoni; [nota] su Antonia Pozzi di Onorina Dino; Bellavite, Missaglia 2012.

Lieve offerta. Poesie e prose, a cura di Alessandra Cenni e Silvio Raffo, Bietti, Milano 2013.

Parole. Tutte le poesie; a cura di Graziella Bernabò e Onorina Dino, Ancora, Milano 2015.

Nelo Risi (Milano, 1920 - Roma, 2015)

Le opere e i giorni, Milano, Scheiwiller, 1941

L'esperienza, Milano, Edizioni della Meridiana, 1948

Polso teso, Milano, Mondadori, 1956

Il contromemoriale, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1957

Civilissimo, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1958

Pensieri elementari, Milano, Mondadori, 1961

Minime Massime, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1962

Dentro la sostanza, Milano, Mondadori, 1966

Di certe cose che dette in versi suonano meglio che in prosa, Milano, Mondadori, 1970

Amica mia nemica, Milano, Mondadori, 1975

Poesie scelte 1943-1975, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1977

I fabbricanti del "bello", Milano, Mondadori, 1982

Le risonanze, Milano, Mondadori, 1987

Mutazioni, Milano, Mondadori, 1991

Il mondo in una mano (Auto-antologia per temi), Milano, Mondadori, 1994

Altro da dire, Milano, Mondadori, 2000

Ruggine, Milano, Mondadori, 2004

Di certe cose (Poesie 1953-2005), Milano, Mondadori, 2006
Né il giorno né l'ora, Milano, Mondadori, 2008

Umberto Saba (Trieste, 1883 - Gorizia, 1957)

Poesie, Firenze, Casa editrice italiana, 1911
Coi miei occhi (il mio secondo libro di versi), Firenze, Libreria della Voce, 1912
La serena disperazione, Trieste 1920
Cose leggere e vaganti, Trieste, La libreria antica e moderna, 1920
Il Canzoniere (1900-1921), Trieste, La libreria antica e moderna, 1921
Preludio e canzonette, Torino, Edizioni di Primo tempo, 1922
Figure e canti, Milano, Treves, 1926
Preludio e fughe, Firenze, Edizioni di Solaria, 1928
Tre poesie alla mia balia, Trieste, 1929
Ammonizione ed altre poesie. 1900-1910, Trieste, 1932
Tre composizioni, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1933
Parole, Lanciano, Carabba, 1934
Ultime cose 1900-1945, Lugano, Collana di Lugano, 1944
Il canzoniere (1900-1945), Torino, Einaudi, 1945
Mediterranee, Milano, A. Mondadori, 1946
Il canzoniere (1900-1947), Torino, Einaudi, 1948
Uccelli, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1950

Tutte le opere:

I, *Poesie dell'adolescenza e giovanili. 1900-1910*, Milano, A. Mondadori, 1949
 II, *Trieste e una donna. 1910-1912*, Milano, A. Mondadori, 1950
 III, *La serena disperazione. 1913-1915*, Milano, A. Mondadori, 1951
 IV, *Cose leggere e vaganti. 1920. L'amorosa spina. 1920*, Milano, A. Mondadori, 1952
 V, *Preludio e canzonette. 1922-1923*, Milano, A. Mondadori, 1955
 VI, *Autobiografia; I prigionieri; Fanciulle; Cuor morituro; L'uomo. 1924-1930*, Milano, A. Mondadori, 1959
 XIII, *Mediterranee*, Milano, A. Mondadori, 1957
 XIV, *Uccelli e Quasi un racconto. (1948-1951)*, Milano, A. Mondadori, 1951
 XV, *Ricordi, racconti. 1910-1947*, Milano, A. Mondadori, 1956

Il canzoniere (1900-1954), Torino, Einaudi, 1961
Il piccolo Berto. 1929-1931, Milano, A. Mondadori, 1961
Tutte le poesie, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, A. Mondadori, 1988

Camillo Sbarbaro (Santa Margherita Ligure, 1888 - Savona, 1967)

Resine, Caimo, Genova 1911; Garzanti, Milano 1948; ed. critica a cura di Giampiero Costa, Scheiwiller, Milano 1988

Maria Francesca Angioni. La morte in Emily Dickinson e raffronti con la poesia italiana del Novecento.
 Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali (XXVIII ciclo). Università degli Studi di Sassari.

Pianissimo, Edizioni de "La Voce", Firenze 1914; Neri Pozza, Venezia 1954; Marsilio, Venezia 2001
Rimanenze, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1955; 19562
Primizie, Scheiwiller, Milano 1958
Poesie, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1961; 19712; 19733; 19834
Poesia e prosa, a cura di Vanni Scheiwiller, prefazione di Eugenio Montale, "Oscar" n. 916, Mondadori, Milano 1979
L'opera in versi e in prosa, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Scheiwiller-Garzanti, Milano 1985; 19993
Versi a Dina, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1987
Senza rumor di parole, antologia degli scritti in versi e in prosa a cura di Giampiero Costa, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1997

Rocco Scotellaro (Tricarico, 1923 - Portici, 1953)

È fatto giorno. 1940-1953, Milano, Mondadori, 1954, 1982.
Contadini del Sud, Bari, Laterza, 1954.
L'uva puttanella, Bari, Laterza, 1955.
Uno si distrae al bivio, Roma-Matera, Basilicata, 1974.
Margherite e rosolacci, Milano, Mondadori, 1978.
Giovani soli, Matera, Basilicata, 1984.
Tutte le poesie (1940-1953), Milano, Oscar Mondadori, 2004

Vittorio Sereni (Luino, 1913 - Milano, 1983)

Frontiera, Edizione di Corrente, Milano 1941 (II ed. accresciuta col titolo *Poesie*, Vallecchi, Firenze 1942)
Diario d'Algeria, Vallecchi, Firenze 1947 (poi Milano 1965)
Una polvere d'anni di Milano, Maestri, Milano 1954 (con tre disegni di Attilio Rossi)
Non sanno d'essere morti, San Rafael 1955
Frammenti di una sconfitta-Diario bolognese, Scheiwiller, Milano 1957 (con una acquaforte di Franco Gentilini, 130 esemplari)
Appuntamento a ora insolita, a cura di Vanni Scheiwiller, Allegretti di Campi, Milano 1964
Gli strumenti umani, Einaudi, Torino 1965; nuova ed. ivi 1975
Lavori in corso, Scheiwiller, Milano 1965 (poi Luxembourg 1970)
Dodici poesie, Sommaruga, Verona 1966 (con un'acquaforte di Pio Semenghini, 125 esemplari)
La guerra girata altrove, Editiones Dominicae, Verona 1969
Addio Lugano bella, Edizioni dell'Upupa, Firenze 1971 (con sei serigrafie di Ernesto Treccani)
Da tanto mare, Galleria L'incontro, Milano 1971 (con due litografie di Gianni Dova)
Sei poesie, ivi 1972
Poesie scelte (1935-1965), a cura di Lanfranco Caretti, Mondadori, Milano 1973

Maria Francesca Angioni. La morte in Emily Dickinson e raffronti con la poesia italiana del Novecento. Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali (XXVIII ciclo). Università degli Studi di Sassari.

- Toronto sabato sera (con Fantasie di Kodra)*, Edizioni per la Galleria Rizzardi, Milano 1973
- Un posto di vacanza*, Scheiwiller, Milano 1974
- A Venezia con Biasion*, Edizioni Ca' Spinello, Urbino 1975 (con sei acqueforti di Renzo Biasion)
- Tre poesie per Niccolò Gallo*, edizioni Galleria Pananti, Firenze 1977 (con nove cartegialle di Mario Marcucci, 350 esemplari)
- Nell'estate padana*, La Spirale, Milano 1978 (con tre acquetinte di Enrico Della Torre, 90 esemplari)
- Rapsodia breve* (con introduzione di Lento Goffi), Il Farfengo, Brescia 1979
- Stella variabile*, con litografie di Ruggero Savinio, Amici del libro, Verona 1979; Garzanti, Milano 1981; ivi 1982
- Tutte le poesie* a cura di Maria Teresa Sereni, con prefazione di Dante Isella, Garzanti, Milano 1986
- Il grande amico. Poesie 1935-1981*, (introduzione di Gilberto Lonardi, commento di Luca Lenzini), Rizzoli, Milano 1990
- Poesie. Un'antologia per la scuola*, a cura di Dante Isella e Clelia Martignoni, Nastro & Nastro, Luino 1993
- Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995

Maria Luisa Spaziani (Torino 1922 - Roma 2014)

- Primavera a Parigi*, Milano, Scheiwiller, 1954
- Le acque del sabato*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1954
- Luna lombarda*, Venezia, N. Pozza, 1959
- Il gong*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1962
- Utilità della memoria*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1966
- L'occhio del ciclone*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1970
- Ultrasuoni*, Samedan, Munt press, 1976
- Transito con catene*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1977
- Poesie* (scelta antologica), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1979
- Geometria del disordine*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981
- La stella del libero arbitrio*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986
- Giovanna D'Arco*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1990
- Torri di vedetta*, Milano, Crocetti, 1992
- I fasti dell'ortica*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996
- La radice del mare*, Napoli, Tullio Pironti editore, 1999
- La traversata dell'oasi*, poesie d'amore 1998-2001, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2002
- La luna è già alta*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2006
- L'incrocio delle mediane*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008
- L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012

Clemente Rebora (Milano, 1885 - Stresa, 1957)

- Frammenti lirici*, Libreria della "Voce", Firenze 1913; nuova edizione commentata, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, Interlinea, 2008
- Canti anonimi* raccolti da C.R., Il Convegno editoriale, Milano 1922
- Le poesie 1913-1947*, a cura di P. Rebora, Vallecchi, Firenze 1947
- Via Crucis*, Scheiwiller, Milano 1955
- Curriculum vitae*, Scheiwiller, Milano 1955; nuova edizione commentata, a cura di Roberto Cicala e Gianni Mussini, Interlinea, 2001
- Canti dell'infermità*, Scheiwiller, Milano 1956 (ristampa brani già usciti in plaquettes o su rivista; ed. accresciuta, Scheiwiller, Milano 1957)
- Gesù il fedele. Il Natale*, Scheiwiller, Milano 1956
- Iconografia (poesie e prose inedite)*, Scheiwiller, Milano 1959
- Aspirazioni e preghiere*, Scheiwiller, Milano 1963
- Ecco del cielo più grande*, Scheiwiller, Milano 1965
- Le poesie (1913-1957)*, Garzanti, Milano 1961 (nuova ed. accresciuta, Scheiwiller, Milano 1994)
- Il tuo Natale*, Interlinea, Novara 2005.
- Tra melma e sangue. Lettere e poesie di guerra*, Interlinea, Novara 2008.
- Poesie, prose e traduzioni*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, con la collaborazione di Paolo Maccari, Collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 2015

Cesare Viviani (Siena, 1947)

- L'ostrabismo cara*, Feltrinelli, Milano 1973
- Piumana*, Guanda, Milano 1977
- L'amore delle parti*, Mondadori, Milano 1981
- Summulae* (poesie 1966-1972), Scheiwiller, Milano 1983
- Merisi*, Mondadori, Milano 1986
- Pregghiera del nome*, Mondadori, Milano 1990
- L'opera lasciata sola*, Mondadori, Milano 1993
- Cori non io* (poesie 1975-1977), Crocetti, Milano 1994

REPERTORI CRITICI

AA.VV., *Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, 4 voll., Bompiani, Milano 1987

AA.VV., *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, 5 voll., Mondadori, Milano 1959-63

AA.VV, *Letteratura italiana. I Contemporanei*, voll. I-X, Marzorati, Milano 1963-1979

Antonielli, Sergio, *Dal Decadentismo al Neorealismo*, in *Letteratura italiana. Le Correnti – I Maggiori*, vol. II, Marzorati, Milano 1956

Asor Rosa, Alberto (diretta da), *Letteratura italiana*, vol. III: *Le forme del testo, Teoria e poesia*, Einaudi, Torino 1984

–, *Letteratura italiana. Storia e Geografia*, vol III: *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989

–, *Letteratura italiana. Le opere*, vol IV: *Il Novecento*, Einaudi, Torino 1996

–, *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1992

Bonora, Ettore (a cura di), *Dizionario della letteratura italiana*, 2 voll., Rizzoli, Milano 1977

Branca, Vittore (diretto da), *Dizionario critico della letteratura italiana*, 3 voll., UTET, Torino 1973; 2 ed. accresciuta, 4 voll., ivi 1986

Caretti, Luti, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, vol. V: *Il Novecento*, Mursia, Milano 1973

Cecchi, Emilio, *Letteratura italiana dei Novecento*, a cura di P. Citati, 2 voll., Mondadori, Milano 1972

Ceserani, Domenichelli, Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, 2 voll., Garzanti, Milano 2007

Cucchi, Maurizio (a cura di), *Dizionario della poesia italiana. I poeti di ogni tempo, la metrica, i gruppi e le tendenze*, Mondadori, Milano 1983 (ed. riveduta e aggiornata, ivi 1990)

Fortini, Franco, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1977

Frattarolo, Renzo, *Dizionario degli scrittori italiani contemporanei pseudonimi (1900-1975)*, Longo, Ravenna 1975

Galati, Francesco Licinio (a cura di), *Dizionario della letteratura mondiale del 900*, 3 voll., Edizioni Paoline, Roma 1980

Gioanola, Elio, *Storia letteraria del Novecento in Italia*, Sei, Torino 1976

Grana, Gianni (a cura di), *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, 10 voll., Marzorati, Milano 1982 vol. XI: *Integrazioni e aggiornamenti*, ivi 1989

Luperini, Cataldi, d'Amely, *Poeti italiani. Il Novecento*, Palumbo, Palermo 1996

Luperini, Romano, *Il Novecento*, Loescher, Torino 1981

Maria Francesca Angioni. La morte in Emily Dickinson e raffronti con la poesia italiana del Novecento. Tesi di dottorato in Scienze dei Sistemi Culturali (XXVIII ciclo). Università degli Studi di Sassari.

- Luti, Giorgio, *Il Novecento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Vallardi, Padova 1989
- Manacorda, Giuliano, *Storia della letteratura italiana contemporanea. 1940-1965*, Editori Riuniti, Roma 1967; nuova ed. aggiornata, ivi 1977
 –, *Letteratura italiana d'oggi. 1965-1985*, Editori Riuniti, Roma 1987
- Mariani, Petrucciani (diretta da), *Letteratura italiana contemporanea*, 4 voll., Lucarini, Roma 1984-87
- Mengaldo, Pier Vincenzo (a cura di), *Poeti Italiani del Novecento*, 2 voll, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1998
- Onofri, Massimo, *La ragione in contumacia – La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Donzelli Editore, Roma 2007
- Piemontese, Felice (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Leonardo, Milano 1990
- Ronconi, Enzo (a cura di), *Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, vol. I: *Movimenti letterari-Scrittori*; vol. II: *Repertorio*, Vallecchi, Firenze 1973
 –, *Dizionario generale degli autori italiani contemporanei*, 2 voll., Vallecchi, Firenze 1974
- Sapegno, Natalino (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, vol. IX: *Il Novecento*
- Siciliano, Enzo (a cura di), *La letteratura Itatpana*, vol. VIII: *Il Novecento*, Curcio, Roma 1988 (in particolare i saggi: G. Spagnoletti, *Dall'ermetismo alla neoavanguardia e La poesia dialettale del Novecento*)
- Spagnoletti, Giacinto, *La letteratura italiana del nostro secolo*, Mondadori, Milano 1985
 –, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Newton Compton, Roma 1994
 –, *La poesia cbe parla di sé*, Ripostes, Salerno-Roma 1996