

origine nel mistico e teocratico Oriente, e che coincide con la «prima fase delle idee, dei pensieri, dei concetti: del mentalismo»<sup>39</sup>; ad essa corrisponde la visione primitiva e tragica della vita, metafisica nel senso originario e illustre del termine, in quanto presuppone l'esistenza di «un dio unico» e dunque di una verità assoluta.

Ed esiste, poi, una «Grecia più greca»<sup>40</sup> che sorge come stadio successivo a quello tragico, rappresentata da Euripide e con lui da Talete, Eraclito, Empedocle e Luciano – per citare solo i «più grec[i] della Grecia»<sup>41</sup> – e a cui Savinio associa la propria originale metafisica. È questa la Grecia «indrammatica» e frivola che allo spiritualismo asiatico oppone l'intelligenza, alla serietà il gioco, al credo unico e assoluto l'ironia.

Negli anni della dittatura e del secondo dopoguerra, l'opposizione Asia-Grecia<sup>42</sup>, individuata come dialettica interna alla «storia mentale» della Grecia, assurge ad asse interpretativo della storia dell'umanità, ed esprime la lotta eterna – che continuamente si ripete – fra visione drammatica e indrammatica della vita; fra pensiero tolemaico, antropocentrico, assoluto, e pensiero copernicano, che equivale al pluralismo e alla mobilità delle idee. L'uno porta all'angoscia e a una nuova barbarie e, in arte come nella politica, genera il totalitarismo, l'altro conduce alla civiltà, alla democrazia e alla libertà mentale, e a «quella condizione di “dilettantismo” che è la condizione più alta e felice della vita»<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> A. Savinio, *Orfeo vedovo*, in *SD*, p. 1444.

<sup>40</sup> A. Savinio, *Talete e Pitagora*, in *SD*, p. 736.

<sup>41</sup> Cfr. A. Savinio, *Europa*, in *Id.*, *Nuova enciclopedia*, cit., p. 147.

<sup>42</sup> Si nota, senza poter approfondire la questione in questa sede, che, proprio in quegli anni, all'idea «Grecia» Savinio sostituisce quella di «Europa», di cui la Grecia sarebbe la prima emanazione, entrambe opposte all'«Asia», sede simbolica della religiosità orientale: «Chi dice Europa dice Grecia. È giusto onorare la regione in cui lo “spirito europeo” prese corpo per la prima volta (A. Savinio, *Difficile la convivenza fra popoli adulti e arretrati*, in *SD*, p. 1477); «Quando si loda la Grecia, si loda la prima condizione europea dell'Europa» (*Id.*, *Europa*, cit., p. 146).

<sup>43</sup> A. Savinio, *Stravinsky*, in *Id.*, *Scatola sonora*, cit., p. 191.

## *Il tragico senza catarsi: compagno segreto dei poeti del Novecento*

di Flora Di Legami\*

Tra attrazione e caduta, perdita del sacro e urgenza di una parola che dica l'oltre e l'altrove, macerie della storia e sguardi allegorici, esusti realismi e verticalità espressiva, segno o residuo del grande stile, si articola l'ambivalenza del tragico nello spazio poetico moderno. Interrogarsi su tale movimento significa esplorare le ragioni del progressivo esaurirsi di un orizzonte filosofico di inoppugnabili certezze, laiche e religiose, e dello sfibrarsi del genere letterario deputato a figurarle. Una rinnovata domanda sull'esperienza estetica del tragico, non escluso il rapporto col sublime, nella civiltà industriale e post-industriale, non può prescindere da un confronto con il classico, divenuto spazio di assenza, ambiguità, cercata inattualità<sup>1</sup>, da Leopardi a Pasolini, da Valéry a Brodsky<sup>2</sup>. Non meno rilevante il rapporto con la 'filosofia del tragico'<sup>3</sup>. Pur senza soffermarsi sulle considerazioni di Goethe, Schlegel, Schiller, Hegel<sup>4</sup>, fondamentali per comprendere il

\* Università degli Studi di Palermo.

<sup>1</sup> Sulla questione si veda S. Givone, *Ambivalenze del classico, a partire da Nietzsche*, in R. Cardini, M. Regoliosi (a cura di), *Che cos'è il classicismo?*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 76-8; E. Raimondi, *Modernismo e classicismo*, in Cardini, Regoliosi (a cura di), *Che cos'è il classicismo*, cit., pp. 87-105.

<sup>2</sup> Si pensi alla lettera in cui dialoga con Orazio alla stregua di un amico: «tutto quello che io ho scritto è, a rigore, indirizzato a te: a te e a tutti gli altri del tuo gruppo [Virgilio, Ovidio, Propertio]» (J. Brodsky, *Lettera a Orazio*, in *Id.*, *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano 1998, p. 61).

<sup>3</sup> P. Szondi, *Saggio sul tragico*, a cura di F. Vercelloni, introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 1996, p. 3; R. Bodei, *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, Laterza, Roma-Bari 1991.

<sup>4</sup> J. W. Goethe, *Scritti sull'arte e la letteratura*, Einaudi, Torino 1992; A. W.

dibattito moderno sull'arte drammatica, è necessario tener presente la svolta teorica impressa da Nietzsche con la sua riflessione sulle spinte contrastive insite in un pensiero immaginativo, di cui la tragedia<sup>5</sup> è, fin dall'origine, la forma artistica. La dialettica di dionisiaco ed apollineo, forma e significato, introduce, nell'orizzonte culturale del tempo, una dimensione problematica, il carattere 'agonistico' si rivela il *primum* formale che qualifica. Di qui lo spostamento da analisi poetiche e filologiche ad una indagine sull'essenza del tragico. Uno sguardo estetico originale, che sarà esplicitato da Heidegger nell'osservare: «Il problema dell'origine dell'opera d'arte assume la forma di problema dell'essenza dell'arte»<sup>6</sup>. L'orizzonte teorico del Novecento, lungo l'asse Nietzsche-Heidegger, ha finito per assumere il tragico, ora come spazio in cui incrementare inchieste riflessive sull'origine e sul senso del fare artistico, ora come tensione agonistica con le forme del passato. La poesia moderna, in più, nel ripensare criticamente l'antico, nel disertare forme di classicismo decorativo, nel modulare tangenze insolite con l'enigma, ha attivato "fantasmi"<sup>7</sup> di sfida stilistica, ha dato corpo a tensioni estreme, tra veggenza e silenzi, parole eccedenti e rastremate, procedimenti surreali e stranianti, ha elaborato figure simboliche del disagio etico di una cultura che si interroga sul senso gnoseologico dell'origine e sperimenta la contraddizione del suo porsi.

Se poi si volessero cercare i fili che annodano poesia e tragico, non potremmo che risalire al luogo fondante della tragedia classica, il canto per Dioniso, e alla funzione attribuita da Schiller al coro, «[...] di aperta e onorevole guerra al naturalismo in arte, [...] un muro vivente, che la tragedia erige per mantenere la sua libertà poetica»<sup>8</sup>. La scrittura letteraria otto-novecentesca, nella rivisitazione dell'antico, ha puntato su elementi simbolici della figurazione tesi a contrastare linguaggi e stili referenziali. La visione retrospettiva si fa sguardo calamitante con cui cogliere e stringere, nell'ordito in versi, emozioni e pensieri, e più ancora scommesse e rischi intellettuali. Il processo di lontananza irreversibile, iniziato con Leopardi (*Alla primavera*), continuato con Pa-

Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, Il Melangolo, Genova 1977; F. Schiller, *Werke in drei Banden*, Carl Hanser Verlag, Munchen 1966; W. F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1967.

<sup>5</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di P. Chiarini, Laterza, Bari 1967.

<sup>6</sup> M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-4.

<sup>7</sup> M. Praz, *Gusto neoclassico*, Rizzoli, Milano 1990, pp. 360 ss.

<sup>8</sup> F. Schiller, *Über des Chors in der Tragödie*, in Id., *Werke*, cit., p. 471.

scoli come distanza sofferta del soggetto dal suo mondo, intrecciando fili tragici della storia, è diventato parola misterica e nomade nel buio della coscienza e del mondo, con Campana, Ungaretti, Caproni e Luzi. Si è mutato in figure oniriche e visionarie in Rilke, in segno di estraneità e desolazione, tra Eliot e Montale, in ripresa mitica e straniata in Caproni e Pasolini.

Inoltre la sperimentazione estetica, in età moderna, del brutto<sup>9</sup>, non come antitesi al bello ma come difforme che insidia la compiutezza, come quotidiano infelice, privo di esemplarità e di riscatti eroici o sacrificali, genera nuovi procedimenti formali: la poesia drammatica perde centralità a favore della narrazione. Il sublime tragico si trasforma in piacere del negativo discorde, in diletto del fantastico, anche orroroso, in gusto delle avventure interiori; la catarsi cede il passo alla dialettica, quindi ad una retorica del paradosso nei cui registri, ironico, comico, umoristico, si è spesso annidato un sublime rovesciato di segno. Sembra che sugli scenari poetici moderni e post-moderni, il tragico sia da ricercare in un agonismo retorico di linguaggi e stili lontani da canoni e norme della tradizione, in lotta perfino con gli assetti costituiti del tessuto poetico. E si tratta di elementi figurativi e formali che mettono in campo una ricerca inquieta che si muove tra una intenzionalità riflessa, immersa nei risvolti tragici del vivere, e il lavoro dell'immaginazione che tende a salvaguardare la dinamica inventiva secondo un disegno di resistenza e alterità.

Il problema è complesso e, nel breve spazio disponibile, intendo muovermi tra le pieghe di forme e strutture testuali, che nel riattivare il rapporto con il tragico, compongono spazi di transcodificazione dell'antico fertili di nuovi segni. A tal fine prendo le mosse da una celebre pagina delle *Lezioni americane*, in cui Calvino riprende lo scontro drammatico tra Medusa e Perseo, e la assumo come correlativo analogico del ripensamento critico e inventivo della tragedia, della sua trasformazione, del processo incessante di senso insito in figure e stili di metamorfosi. Non è senza significato che lo scrittore, per suggerire un'idea di leggerezza formale embricata a densità concettuale, rievochi, sul metro dell'amato Ovidio, un mito denso di spessore enigmatico. L'azione di Perseo che sconfigge Medusa non vive di un agonismo diretto e aspro, piuttosto si avvale di strategie di obliquità e di duplicità, di cui è segno lo scudo, ad un tempo difesa e arma, nel momento in cui riflette sull'antagonista l'energia mortale del suo sguardo.

<sup>9</sup> K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, il Mulino, Bologna 1984.

Se Medusa rinvia all'inesplicabile del destino, al rischio costante di pietrificazione, di perdita di sé per atonia o piatto adeguamento all'esistente, il solo argine di resistenza risiede nella adozione, da parte di Perseo, di strategie espressive di lontananza, di rifrazione, con cui figurare l'avvicinamento al terribile e la sua metamorfosi in altre possibili finzioni<sup>10</sup> di lieve e attraente densità, come i coralli che si formano nel contatto delle alghe con la testa di Medusa. Peraltro, se il confronto con il tragico, e per metafora con la Gorgone, rischia di paralizzare coloro che pensano di riformularne modalità stilistiche, non stupisce che la scrittura letteraria moderna abbia privilegiato strategie di lontananza, rifrazioni e rovesciamenti, a partire da una cesura netta con la forma antica.

Lo statuto tragico, già con Shakespeare, pur nei conflitti con il potere e con il fato, formalizza l'intima lacerazione del personaggio; l'inchiesta sui demoni delle passioni, già individuata da Goethe<sup>11</sup>, diventa in Hölderlin<sup>12</sup> sofferenza priva di senso, che non ammette scioglimenti liberatori, fino al punto in cui, con Pirandello, si rappresenta la caduta irreversibile dei paradigmi gnoseologici ed estetici che presiedevano e accoglievano conflitti assoluti ed esemplari. Il moderno personaggio tragico, dismessi i panni dell'eroe e accertato il vuoto dietro la maschera, scopre la solitudine dubbiosa e problematica, porta in scena un processo di autocoscienza in cui dimorano contraddizioni e ambivalenze, sia tematiche che estetiche. Il tragico moderno si configura come spazio stilistico di un pensiero, che, nel dialettizzare le forme della ragione e della coscienza, non può che assumere le vesti dell'ironia, della *myse en abyme*, dell'umorismo, del *nonsense*, insomma di una negazione del tragico come forma pura. La coscienza di una sofferenza ontologica ineludibile trasforma l'eroe tragico in "Sisifo impotente e ribelle"<sup>13</sup>, il nodo di salvezza e caduta diventa scacco senza conforto. La catarsi, come una pirandelliana figura in cerca di autore, si è assentata all'interno di circuiti e strategie di riflessione conoscitiva, la drammaticità si è familiarizzata con l'esistenza, tramite il confronto con la morte. L'antitesi eroica al destino svela un orizzonte vuoto, l'esperienza aspra del limite, in tempi di incalzante affermazione di realismi, sto-

<sup>10</sup> Cfr. L. Dolezel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999.

<sup>11</sup> Si veda J. Eckermann, *Colloqui col Goethe*, Laterza, Bari 1912-14, II, pp. 201-2.

<sup>12</sup> F. Hölderlin, *Sul tragico*, introduzione di R. Bodei, Feltrinelli, Milano 1980.

<sup>13</sup> A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 1947, p. 163.

rici, naturalistici, analitici, diventa materia dell'assurdo quotidiano in grandi narrazioni<sup>14</sup>.

A questo punto non si può che accertare con Steiner la morte della tragedia<sup>15</sup>. E, tuttavia, penso che questo genere, pur nella storica catastrofe che ha conosciuto, dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi, più che scomparso, si sia metamorfato a fronte del prevalere della prosa, nelle cui trame si è riversato l'immaginario moderno, riconoscendo in quei linguaggi la propria identità culturale. Si può pensare che la tragedia, in esilio dalle scene, si sia rifugiata in un recinto, se non sacro, propizio al suo consistere: il territorio del fare poetico, i cui dispositivi formali ed espressivi sono i più conformi allo statuto della forma classica, riattivando modalità e stili di libertà poetica, peculiari del coro, per riprendere Schiller. Si consideri come, tra Ungaretti e Caproni, Pasolini e Luzi, la figurazione di una drammatica inchiesta sul significato del tempo e sul senso della scrittura si riversi in forme teatrali, di cui sono spia elementi strutturali quali cori e recitativi, interludi ed esodi. Si pensi a scansioni ritmiche tese a rendere l'articolarsi dilemmatico del pensiero, a fratture strofiche che segnalano antinomie o urgenze interiori, al colloquio del soggetto lirico con il mondo e con se stessi delegato a personaggi altri, ma anche, in rapporto dialettico e complementare, alla rimodulazione moderna di un teatro drammatico di poesia, tra Pasolini, Luzi, Testori, Porta.

Lo statuto di erranza e di contaminazione di stili, che qualifica buona parte della poesia novecentesca, oltre a connotare personaggi e registri espressivi, sembra porsi come immagine cardine della tensione tragica in poesia. L'irrequietezza con cui il fare poetico sfugge ad ogni pretesa definitoria, tematica e formale, la capacità propria del linguaggio poetico di mettere in scacco la datità del mondo con la sua invincibile alterità espressiva, la possibilità di differenziare l'orizzonte storico con soluzioni formali inedite, anche se in confronto agonistico con la tradizione, è ciò che rinnova la esperienza estetica del tragico portandola nel cuore di una modernità insidiata dall'oblio e dalla perdita di significati. E si tratta di elementi che conferiscono alla forma poetica moderna un'identità forte e vagabonda, mobile e metamorfica.

<sup>14</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, SE, Milano 1991, p. 243.

<sup>15</sup> G. Steiner, *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 2005; G. Barberi Squarotti, *Le sorti del «tragico». Il Novecento italiano: romanzo e teatro*, Longo, Ravenna 1978.

È da un luogo appartato, marginale e impermanente, quale si configura la poesia nel Novecento, che promana uno sguardo critico di resistenza e alterità, che attraversa i terreni del pensiero negativo e sperimenta una lingua non mimetica, ma intensa e figurale, capace di sfidare l'ordine del discorso ed insieme il discorso dell'ordine. Nel 'secolo dell'ansia', breve o lungo che lo si possa considerare, è la poesia che si assume il compito non tanto, o non solo, di tematizzare momenti cruciali ed esperienze drammatiche contingenti, con Ungaretti, Quasimodo, Montale, Sereni, Caproni, Luzi, quanto di modulare un tragico stilisticamente privo della perentorietà delle opere antiche, eppure in grado di dire il mistero, la solitudine, le ombre della ragione e dell'animo, per via di favole mitiche, epifanie, straniati scenografie di sogni e visioni. Il tessuto strofico diventa scena, ferma fatti ed eventi liberandoli dall'immediatezza del contingente, la *poiesis*, intrisa di conoscenza filosofica, si fa parola tragica, metro dell'ansia, eppure figura del pensiero che si libera dalla costrizione. Di qui la strategia stilistica con cui Montale trasforma la *nigredo* storica del secondo conflitto mondiale in danza allegorica dell'orrore, *Carnevale di Gerti*, in stravolgimento tragico della natura, *Primavera hitleriana*, in metafora del tempo, *Buferà*. La figuratività tragica, in ragione di un linguaggio onirico, visionario, surreale e realistico insieme, amplifica sensi di alterità tanto formali quanto concettuali. E nel tessere moderne figurazioni sul tragico degli eventi e dei destini, da Ungaretti a Quasimodo, da Caproni a Pasolini, da Luzi a Fortini e Porta, la poesia riprende fili e trame del mito, nella consapevole distanza dell'antico. Ma l'adozione di figure inattuali e di forme della tragedia è cifra di un discorso che risignifica tanto il dramma quanto il lirismo nei luoghi di un ordine, quello poetico, dove la varietà di generi e mezzi espressivi apre disquilibri significanti, calcolate dissonanze prive di catarsi.

Esiste un rapporto tra stile tragico e mito? La risposta, che trova conferma nella produzione poetica del Novecento, è da postillare con una inquieta ricerca sul senso dell'origine e della fine che esula da stretti confini biografici e si protende verso un'essenza in cui riposa la radice dell'essere, del sentire, pensare e scrivere che tocca le cose del mondo, in un breve spazio di tempo, fino al declinare nella morte. Il mito, da Pascoli a Ungaretti, da Rilke ad Eliot e Pound, da Valéry a Joyce, da Caproni a Pavese, in alternativa ad avanguardie e realismo, è spazio utopico e trasgressivo di un orizzonte percettivo in grado di demistificare i veli della modernità e offrire uno sguardo critico e trasfigurato sul mondo e sulla moderna condizione tragica. La scrittura del mito, nel Novecento, si modula come circuito figurale dell'oltre, del

limite, dell'assenza. È il rilkeano «fin qui noi siamo / *questo* è nostro: *così* toccarci, più forte / premono gli dei su di noi»<sup>16</sup>. La mitologia, notava Jesi, «è il cerchio *contro* la morte, ma anche il cerchio che è tale poiché intorno ad esso preme la morte»<sup>17</sup>. Buona parte della produzione poetica novecentesca si dispone su una linea inventiva pronta a focalizzare insanabili conflitti della coscienza, irriducibili aporie tra desideri e destini, disincanti e sogni, eventi e mistero, la cui oltranza è accentuata da insolite disposizioni teatrali in cui, insieme al soggetto, si muovono figure del mito, della storia, dell'esistenza riguardate in prospettiva allegorica.

Emblematici, in tal senso, gli *Ultimi cori per la terra promessa*, i *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, in cui Ungaretti, per il tramite di voci monologanti e spazi dialogici, dà forma ad ansie ed ombre dei personaggi, in ritmi la cui intensità strofica amplifica interrogativi sul senso tragico del tempo. In tal modo il *Recitativo di Palinuro*, pur disposto in forma di narrazione poemica, si intride dei timbri del monologo tragico per via di uno sguardo visionario e furente del soggetto su di sé, che si fa parola postuma sul nodo tragico di esistenza e destino, essere e tempo, al di qua e al di là della fine. «Avversità del corpo ebbi mortale / Ai sogni sceso dell'incerta furia / Che annebbiava sprofondi nel suo emblema / Ed, astuta amnesia, afono sonno, / Da echi remoti inviperiva pace / Solo accordando a sfinitezze onde[...]. / Non seppi più chi, l'uragano o il sonno, / Mi logorava a suo deserto emblema / [...]. Erto più su più mi legava il sonno, / Dietro allo scafo a pezzi della pace / Struggeva gli occhi crudeltà mortale; / Piloto vinto di un disperso emblema»<sup>18</sup>.

Il viaggio mitico verso la Terra promessa, è segnato da uno sguardo di alterità sull'esistere che si irraggia agli azzardi poetici. «E se, tuttora fuoco d'avventura, / Tornati gli attimi da angoscia a brama, / D'Itaca varco le fuggenti mura, / So, ultima metamorfosi all'aurora, / Ormai so che il filo della trama / Umana, pare rompersi in quell'ora»<sup>19</sup>. L'opacità enigmatica di un altrove sfuggente converte il *nostos* in esilio

<sup>16</sup> R. Rilke, *Duineser Elegien*, II, vv. 71-73, citato in F. Jesi, *Il mito*, Isedi, Milano 1973, p. 119.

<sup>17</sup> F. Jesi, Karoly Kerényi, I, I «pensieri segreti» del mitologo, in Id., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi, Torino 1979, pp. 31-2.

<sup>18</sup> G. Ungaretti, *La Terra promessa*, in Id., *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1970, pp. 250-1.

<sup>19</sup> G. Ungaretti, *Canzone*, in Id., *La Terra promessa*, cit., p. 242.

desolato: «Verso meta si fugge: / Chi la conoscerà? / Non d'Itaca si sogna / Smarriti in vario mare, / Ma va la mira al Sinai sopra sabbie / Che novera monotone giornate. / Si percorre il deserto con residui / Di qualche immagine di prima in mente, / Della Terra Promessa / Nient'altro un vivo sa»<sup>20</sup>. L'ungarettiano cammino nel tempo, scandito da un trascolorare di voci, tra *recitativi*, *cori* e *monologhetti*, da un affiorare di luoghi intemporalmente, ricordi, sogni, miti, si vanifica in assenza di significati "da uno smarrirsi all'altro". Il soggetto poetico è costretto ad assistere al reiterarsi di desideri e perdite: «Soffocata da rantoli scompare, / Torna, ritorna, fuori di sé torna, / ... / Chiara, affettuosa, più amara, terribile, / La tua parola spenta»<sup>21</sup>. L'ambivalente tensione tra il fruscio insinuante di vita e scrittura e la coscienza del suo svanire rifluisce in versi irrequieti e sospesi. Il tragico in poesia come in teatro, privo di catarsi, scivola anelando sul pendio del vuoto, del non senso, dell'assurdo.

Il terribile della storia, l'enigma del vivere, l'oscurità del tempo sono il nucleo di un testo di Caproni, *Il passaggio di Enea*, in cui l'insondabile decifrazione di eventi e destini si rifrange nella forma corale di *Lamenti*, in parole che dicono l'assenza di riscatti, la dispersione di senso, «Ahi i nomi per l'eterno abbandonati / sui sassi. Quale voce, quale cuore / è negli empiti lunghi- nei velati / soprassalti dei cani?... E chi si salverà dal vento / muto sui morti- da tanto distrutto / pianto, ... Unico frutto / oh i nomi senza palpito- oh il lamento»<sup>22</sup>, fino al successivo distacco, nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, dal teatro del mondo. Il disegno poetico si articola in sequenze separate e congiunte che insistono su soglie tematiche e formali gravide di significati molteplici. Enigmatico e limpido il movimento di campi simbolici drammatici. «Erano lampi erranti / d'ammotorati viandanti. / Fruscivano in me l'idea / che fosse il passaggio d'Enea»<sup>23</sup> o «... entri nel denso / fantasma- entri nei lievi stritolii /... e in pigolii / minimi penetrando ove finisce / sul suo orlo la vita, là Euridice / tocchi cui nebulosa e sfatta casca / la palla morta di mano»<sup>24</sup>. Il confine mobile di

<sup>20</sup> G. Ungaretti, *Ultimi cori per la Terra promessa*, in Id., *Il taccuino del vecchio*, in Id., *Vita di un uomo*, cit., pp. 274-5.

<sup>21</sup> Ivi, p. 281.

<sup>22</sup> G. Caproni, *I lamenti*, in Id., *Il passaggio di Enea*, in Id., *L'opera in versi*, introduzione di P. V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 1998, p. 115.

<sup>23</sup> G. Caproni, *Il passaggio d'Enea*, 1. *Didascalìa*, in Id., *L'opera in versi*, cit., p. 153.

<sup>24</sup> Ivi, *Versi*, p. 154.

storia e mito, tempo ed enigma, e ancora tra unità e frammentazione, è l'elemento estetico con cui l'autore orienta il lettore sulla costruzione drammaturgica di un testo poetico, per scene e sipari, interludi ed epiloghi, versi e litanie o straniate stanze di una funicolare puntata nel buio dell'animo, del tempo. Le forme eccentriche si collocano in relazione al centro ideativo: l'essere nell'abisso del mondo e nell'enigma del tempo alle soglie dell'oltre e del suo assentarsi. Ad incrementare le valenze tragiche di una discesa agli inferi della storia e dell'esistenza coopera una struttura aperta in cui far scorrere più voci e più tempi in varie direzioni. Prospettiva teatrale ed eccentrica che, ulteriormente elaborata, connota testi di profonda originalità, quali *Il Franco cacciatore* e *Il conte di Kevenhüller*.

E non è senza significato che a fianco di una parola poetica che sperimenta modalità teatrali, con cui declinare variazioni formali di un soggetto distanziato da sé, e con una parola che dica l'altro da sé, nel secondo Novecento, emerga con forza l'intento trasgressivo di un teatro di poesia. Non è una statica ripresa della tragedia greca, ma un rapporto agonistico con i testi classici e una ricerca di strutture espressive flessibili a nuovi sensi analogici, ad alimentare in Pasolini l'interesse per un genere sempre più marginale. L'oltranza inattuale del verso tragico diventa, nell'autore friulano, il manifesto di un progetto letterario di opposizione ai sistemi dominanti. Temi e stile cooperano a sottolineare la dissonanza di un pensiero che elegge come dimora formale una struttura in versi quale luogo di una sperimentazione drammaturgica di sfida al teatro borghese e a quello avanguardistico, dell'urlo e del gesto. Una scelta che obbliga il lettore a guardare indietro per scorgere nel passato i segni di un presente desolato: di un progresso che è regresso, di un'ambiguità che è dannazione, di una scrittura che è scandalo e segno dell'enigma che fascia l'esistenza.

La propensione lirica di una parola che si articola sostituendo l'azione scenica, disposta nel ricordo o nell'attesa, si esalta nelle allucinazioni con cui il soggetto rievoca il piacere straniante del ricordo-sogno, mentre la coscienza illumina i fili ambivalenti e tragici di desideri e azioni, pulsioni e discorsi. Non si può non pensare ad *Affabulazione* o a *Pilade* di Pasolini, ma, a diverso titolo, anche a testi di Luzi quali *Libro di Ipazia*, *Rosales*, *Hystrio*, che, nel privilegiare momenti e figure del passato, compone un discorso di singolare approfondimento allegorico sull'enigma dell'azione nel magma della storia. Costante, nell'autore del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, la ricerca di una misura teatrale con cui figurare, anche sul piano metrico, tensioni drammatiche e disincanti: «Chi era che veniva / a quale incontro / col

passato o col presente? / ospite / clandestino / o messaggero / dissimulato nelle sue taverne / ... / un'ombra transitoria / dal nulla al nulla della sua memoria...»<sup>25</sup>. Frequenti, in Luzi, i luoghi di alta simbolicità focalizzati sull'esistente ma attraversati dal desiderio di un oltre, di cui fanno esperienza soggetto poetico e personaggi. Il filo teso tra poesia e teatro, nella seconda metà del secolo scorso, intrecciando onirismo, mito e storia, accentuando i rapporti analogici tra il mutevole quotidiano e uno sguardo mentale, ha contribuito ad amplificare un orizzonte estetico formalmente plurimo.

<sup>25</sup> M. Luzi, *Ospite clandestino*, in Id., *Un mazzo di rose*, in Id., *L'opera poetica*, a cura e con saggio introduttivo di S. Verdino, Mondadori, Milano 1998, p. 1142.

## *Tra poesia e romanzo. L'espressione del tragico nell'opera di Francesco Biamonti*

di Martine Bovo Romocul

### *1. Il sublime e il tragico*

La tetralogia del ligure Francesco Biamonti, composta da *L'angelo di Avrigue* (1983), *Vento largo* (1991), *Attesa sul mare* (1994) e *Le parole, la notte* (1998), si presenta all'incrocio tra le forme del romanzo e della poesia, costituendo un esempio narrativo in cui l'essenza del tragico è al servizio di una poetica interamente volta all'espressione della scomparsa di un mondo mediterraneo e di un modo particolare di essere al mondo.

Biamonti è arrivato tardi alla scrittura dopo aver preso le redini dell'azienda familiare di coltivazione di mimose: egli, dunque, conosceva bene la realtà economica, culturale e paesaggistica della sua regione. Dopo la pubblicazione del suo primo romanzo, *L'angelo di Avrigue* nel 1983, la casa editrice Einaudi diffuse un'immagine contrastante di uomo radicato nella sua terra, con un berretto da marinaio in testa, solitario e affabile, che trascorreva il tempo tra la scrittura, le sue piante di mimosa e la sua passione per l'arte di Cézanne. In realtà, Biamonti, autore autodidatta per eccellenza, si è nutrito di letteratura francese, provenzale e italiana: sono queste letture che hanno forgiato il suo temperamento e hanno fatto di lui un uomo di frontiera, un crogiolo vivente nel quale le più diverse influenze filosofiche e artistiche si sono mescolate e unite alla sua visione spietata e irreversibile della vita.

La particolarità dei romanzi biamontiani scritti e composti con la pazienza, la precisione, la meticolosità di un orefice sta nell'elaborazione di una tecnica di scrittura poetica del paesaggio che accoglie tutte le

\* Université Bordeaux Montaigne, Centre de recherches GERCI Grenoble.