

Francesca Favaro

SPECCHI DI METAMORFOSI:  
SPUNTI PER LA COMPARAZIONE DI UN *TOPOS* LETTERARIO  
FRA SEICENTO E NOVECENTO

«L'acqua» scrive Giorgio Manganelli «chiama a sé con la sua pervasiva estrosità, la sua solidità e imprevedibile voglia di avventura; e poi, nell'acqua non c'è conclusione, non "infine"; giacché l'acqua rimanda alla enigmatica volubilità del cielo. Il cielo non è un luogo: è una preziosa invenzione della mente, una inesistenza che custodisce in guise fisiche e metafisiche tutto ciò che è esistente. [...] Il cielo non ha una ideologia attendibile; la sua lussuosa inesistenza lo fa [...] aperto a innumerevoli incursioni che provengono da ogni dove [...]. [Quando] governano divinità inesistenti come cielo e acqua, una drammatica e impossibile letizia investe tutte le forme»<sup>1</sup>.

In queste poche righe, tracciate con la consueta efficacia da una delle penne più felici del nostro Novecento, si può trovare espressa – per una sorta di suggestione ed evocazione fantastica più che per una voluta esplicitazione o per un ragionamento dimostrativo – la sostanza intrinsecamente metamorfica della letteratura barocca<sup>2</sup>, nonché la sua anima d'acqua.

Affascinata non dalla natura in sé, ma dalla facoltà, peculiare della natura, di porsi nei confronti dell'arte quale antagonistico termine di confronto, la poesia del '600 trova infatti nella liquida e ondivaga mutevolezza di una distesa d'acqua la moltiplicazione del sortilegio che si sprigiona dalla superficie riflettente di uno specchio, «prodigio dove realtà e illusione si confondono»<sup>3</sup> e dunque scaturigine di meraviglie. Emula, nella sua infinitezza, del ben più piccolo artificio che, costruito da ingegno e mani d'uomo, non ottiene un effetto di fedele riproduzione del reale, bensì sfuma, irraggiandoli in un caleidoscopio di parvenze, i nitidi confini del mondo<sup>4</sup>, la natura, nelle sue manifestazioni acquee – di mare, di lago o di sorgente – fornisce dunque ai poeti la materia più idonea, duttile e impalpabile, perché rinnovino e riplasmino (in un sogno o in incubo) fenomeni metamorfici<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> G. MANGANELLI, *L'alberatura dell'alba*, in ID., *Salons*, Milano, Adelphi 2000, pp. 17-20, pp. 18-19.

<sup>2</sup> Un certo 'spirito barocco' – da intendere come propensione alla continua metamorfosi della parola – sembra del resto abitare anche nella fantasia creativa di Manganelli, secondo quanto illustra C. SPILA nel saggio *Un "destino baroccamente alluso in cifra": scrittura e strutture del libro in Giorgio Manganelli*, apparso in «Sincronie» 2004, 15, pp. 113-120.

<sup>3</sup> J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio, rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi 1981, p. 281. «Immagine di un'immagine, simulacro staccato dal corpo e reso visibile su uno schermo, *alter ego*, fantasma, 'doppio' del soggetto che ne condivide il destino, il riflesso e il suo oggetto sarebbero indissolubilmente uniti da legami mistici, e da sempre la loro assoluta identità è sembrata dipendere da un miracolo che nessun artista è mai riuscito a eguagliare» (*ibidem*).

<sup>4</sup> «Geroglifico della verità, lo specchio è anche geroglifico della falsità» (ivi, p. 281).

<sup>5</sup> Si rimanda, sull'argomento dell'acqua che si fa specchio, così mutandosi e mutando le parvenze del creato, dal mondo antico sino al XVIII secolo, a E. MICHAELSSON, *L'eau, centre de méthapores et de métamorphoses. Le miroir de l'eau et le déluge*, in «Orbis litterarum» 1959, 15, pp. 121-173. Sul potere specchiante della natura, anche e soprattutto se acquee, si veda ancora ciò che osserva BALTRUŠAITIS: «La luna, le gocce di pioggia, le nubi, l'aria stessa, sono le installazioni catottriche del cielo» e «Dei presagi terribili, un'immagine della terra, un'anima, un oceano cosmico, i sogni e le ossessioni dell'uomo... la galleria celeste degli specchi ci offre lo spettacolo di tutte queste cose. In essi si incontrano il mondo spirituale e quello fisico» (*Lo specchio, rivelazioni, inganni e science-fiction*, cit., pp. 281 e 282).

Maestro nel modellare gli incantamenti trasmutanti che sono intrinseci alla sua concezione della letteratura<sup>6</sup>, e dai quali si fa ben volentieri sedurre per riuscire a sedurre a propria volta, Giovan Battista Marino introduce la sezione conclusiva delle sue *Rime marittime* con un memorabile notturno<sup>7</sup> in cui «lo specchiamento, permettendo la fusione di mare e cielo»<sup>8</sup> garantisce un istante di prodigioso equilibrio.

Pon mente al mar, Cratone, or che 'n ciascuna  
riva sua dorme l'onda, e tace il vento,  
e Notte in ciel di cento gemme e cento  
ricca spiega la veste azzurra e bruna.

Rimira, ignuda e senza nube alcuna,  
nuotando per lo mobile elemento,  
misto e confuso l'un con l'altro argento,  
tra le ninfe del ciel danzar la Luna.

Ve' come van per queste piagge e quelle  
con scintille scherzando ardenti e chiare  
volte in pesci le stelle, i pesci in stelle.

Sì puro il vago fondo a noi traspare  
che fra tanti dirai lampi e facelle:  
Ecco in ciel cristallin cangiato il mare.<sup>9</sup>

«Nel gran quadro del paesaggio notturno, placido di diffusa serenità marina, scintillante di stelle e acque»<sup>10</sup>, l'originale re-intepretazione del *topos* d'ascendenza alcmaliana fa dormire in verità solo le acque (v. 2), il cui sonno, indispensabile alla trasformazione del mare «in un immenso specchio»,<sup>11</sup> è di fatto l'unico riposo effettivamente goduto e innesca un

<sup>6</sup> Cfr., a riguardo, E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno editrice 2008, pp. 336-337.

<sup>7</sup> Anticipatorio degli ultimi sette sonetti, dedicati alla conclusione negativa della vicenda d'amore descritta nella parte centrale della silloge, il componimento corrisponde – specularmente, appunto – a un altro notturno, simmetrico per posizione (è infatti l'ottavo a partire dall'inizio), che «staccava l'idillio dal contrasto amoroso» (G. B. MARINO, *Rime marittime*, a cura di Ottavio Besomi, Costanzo Marchi, Alessandro Martini, Modena, Edizioni Panini 1988, p. 110). La specularità, del resto, è nelle *Marittime* più che un episodio circoscritto, bensì una sorta di struttura portante, di concezione fondativa: nella raccolta domina infatti, a sostituire «il criterio cronologico dell'ordinamento delle parti e quindi della lettura lineare» il «complesso fenomeno dello specchiamento e del conseguente capovolgimento delle immagini: l'invocazione si specchia nella sfida, ed è questa la singolare cornice; la cornice si riflette a sua volta nel dittico centrale capovolgendovi le proprie immagini; vistosamente delimitate dalla cornice e dai due “notturni marini”, le sezioni estreme [...] si riflettono l'una nell'altra, rovesciando le immagini e opponendo un'acqua pura a un'acqua impura; un mondo felice a un mondo infelice, la vita alla morte» (*Introduzione alle «Marittime»*, ivi, pp. 9-14, p. 13). Il tema della specularità si espande, in una *climax* ascendente che da due soli componimenti investe il senso generale della raccolta, ad accendere, una volta conclusa la lettura delle *Marittime*, un interrogativo che nessun'acqua pare in grado di spegnere: «da un lato [vi è] la consacrazione del male come termine ultimo di un sistema organizzato, dall'altro la sua esorcizzazione come elemento dialettico opposto al bene: [...] un enigma cui non sappiamo dare una soluzione, continuamente oscillanti tra un'interpretazione e l'altra, ormai incapaci a discernere l'immagine reale da quella riflessa» (ivi, p. 14).

<sup>8</sup> Ivi, p. 13.

<sup>9</sup> G. B. MARINO, *Rime marittime*, cit., p. 111. Il componimento è il numero 43 della silloge.

<sup>10</sup> G. GETTO, *Introduzione a Marino e i Marinisti*, volume I, Milano, Mondadori 2013, pp. 9-56, p. 33. Per il critico Marino dipinge qui uno dei suoi quadri «più napoletani [...], per quella capacità propria dei meridionali, da Cariteo a Tasso a Di Giacomo, di ritrarre certe pienezze lunari, colme di trepidi languori» (*ibidem*).

<sup>11</sup> G. B. MARINO, *Rime marittime*, cit., p. 110.

fantasmagorico gioco di luministiche vibrazioni e di movimenti aerei e stellati (il cielo non dorme affatto) simboleggianti l'insidiosa e affascinante labilità propria di un possibile viaggio attraverso le onde: viaggio che risulta al contempo «volo e naufragio»<sup>12</sup>.

Non dorme il cielo, dunque, e non dorme nemmeno il poeta, che tuttavia non si contenta di godere in solitudine la visione delle due meraviglie – cielo riflesso e mare riflettente – mentre si fondono in un argenteo impasto di luce: egli ha infatti bisogno di un interlocutore, per quanto silente. Così, il personaggio di Cratone<sup>13</sup>, interpellato a più riprese con moniti via via maggiormente incalzanti – «Pon mente al mar» (v. 1), «Rimira» (v. 5), «Ve'» (v. 9) – diventa la pupilla, l'occhio spalancato entro la cui profondità il poeta riflette (non può che tornare, questo verbo!), il delizioso, metamorfico agire della notte, per riversarlo nell'immaginazione di chi legge. Si può sostenere che la metamorfosi non esisterebbe senza Cratone. È attraverso il filtro del suo sguardo, lungo il susseguirsi delle sue reazioni, sollecitate dalla voce narrante, che noi assistiamo alle fasi del mutamento, la cui acmé scintilla degli astri immersi in un 'cielo marino'; senza Cratone, indispensabile tramite e mediatore di bellezza, la notte sarebbe autenticamente silenziosa, e tacerebbe non in ragione dell'assenza di vento rammentata al v. 2, bensì poiché risulterebbe incapace di diffondere e comunicare il portento del proprio trasmutare.

Serve un uomo, per la metamorfosi. Marino ha bisogno di uno spettatore, da collocare idealmente nel teatro di cui dipinge i fondali e su cui dispone le illuminazioni, spettatore sul quale calibrare gli effetti illusionistici di ciò che il sonetto evoca e sul quale misurare la potenza metamorfica dell'artificio. Sebbene paia relegata ai margini della lirica (e della natura) la presenza umana è invece condizione imprescindibile per l'esistenza della lirica stessa, nonché per l'esistenza di una natura che, immersa nella propria ebbrezza metamorfica, riuscirebbe priva di senso, se non vi fosse chi ne gode la sontuosità. Priva di senso, alla stregua di un teatro deserto.

L'articolazione interna del sonetto consente poi di individuare quattro distinte scene, contrassegnate tutte, come si è detto, dal richiamo a Cratone<sup>14</sup>.

Dominata dalla personificazione della Notte, che avvolge il silenzio – immenso – nella pari immensità del suo mantello oscuro (ravvivato peraltro da innumerevoli gioielli siderali), la prima quartina suscita un'impressione di staticità, di immobilità: alla stregua delle onde e dell'aria assopite, la Notte, così come Marino la pennella, si nega a qualsiasi impressione di movimento; gli strati di colore stesi sulla veste di tale solenne entità paiono densi e fitti, non sfumati<sup>15</sup>; le «cento gemme e cento» (v. 3) incastonate nelle volute celesti non palpitano né fremono: almeno, non ancora.

Il movimento si affolla, al contrario, nelle terzine: d'improvviso, con l'abbattersi di ogni visiva barriera divisoria, grazie al rincorrersi dei riflessi fra terra e cielo, non soltanto la luna e le stelle nuotano in un'acqua di luce e, classicamente, danzano, ma anche i pesci ardiscono mischiarsi e confondersi con gli astri, cui sono uniti (v. 11) da una *dispositio verborum* che intreccia l'alternanza al chiasmo. Tali movimenti, inscritti nella cornice di una suprema quiete notturna, formano quell'istante di sospensione, puntiforme e infinito insieme, entro cui si attua la metamorfosi, che Cratone cattura con uno sguardo entro cui anche noi la scorgiamo.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Citato nel sonetto 3 (v. 6) insieme ad altri pescatori, Sergesto e Oronte, significativi però solo in quanto i loro nomi riescono a «sottolineare fonicamente [...] ciò che rumore non ha [...], ossia il "rumore" del sole che percuote il mare» (MARINO, *Rime marittime*, cit., p. 30), Cratone compare anche nel sonetto 44, (sempre al v. 6, e colto nell'atto di rendere omaggio presso il sepolcro di Sannazaro a Mergellima); le lettere capitali in cui è scritto il suo nome lo «denunciano pseudonimo poetico di persona realmente vissuta» (MARINO, *Rime marittime*, cit., p. 112).

<sup>14</sup> Incipitario nella prime tre strofe, l'appello a Cratone viene solo lievemente posposto (si trova infatti al v. 13, non al v. 12) nell'ultima terzina.

<sup>15</sup> La coppia aggettivale «azzurra e bruna» del v. 4 compendia infatti negli estremi di una polarizzazione, invece che sottilmente distinguere, l'ipotetica, variegata screaziatura di cromatismi celesti.

Dapprima consapevole della danza della luna<sup>16</sup>, dalla cui personificazione stilla sensualità, fra le stelle<sup>17</sup>; poi del rifrangersi di un minuto, puntillistico splendore astrale sul pelo delle acque palpitanti per le scaglie di pesci<sup>18</sup>, Cratone, recuperata infine la facoltà di parola e, strappato al silenzio, non potrà che concludere a viva voce («dirai», gli ingiunge, nella constatazione di un'evidenza, il v. 13) che «in ciel cristallino cangiato [è] il mare» (v. 14)<sup>19</sup>.

Ma visto che una sola goccia d'acqua basta a sfaccettare le parvenze del mondo e dunque a ingannare, a tradire i nostri sensi<sup>20</sup>, quanto temibile risulta davvero il mare, costituito da un incalcolabile numero di gocce d'acqua? Inoltre, se il meccanismo del riflesso è doppio, se è reversibile, ci si può dichiarare ben sicuri nell'indicare che cosa si sia tramutato in qualcosa d'altro<sup>21</sup>? La voce narrante lo sembra, mentre attribuisce a Cratone la conclusione: «ecco in ciel cristallino cangiato il mare».

Così, si torna alla stasi.

La metamorfosi, indentificata nella sua essenza e nel suo apice, viene 'fissata' nello splendore di un mare fatto cielo. Su quest'affermazione e su quest'immagine, il sonetto si chiude, quasi a voler chiudere anche, radicalmente, la possibilità di qualunque altro movimento e mutamento, o di un ritorno allo stato iniziale.

---

<sup>16</sup> Con il far danzare la luna, alla quale, nella trasfigurazione del componimento, attribuisce le linee di un flessuoso corpo candidamente femminile, Marino 'gioca' con una celeberrima immagine classica, consegnata alla memoria delle generazioni future da Orazio: nel carne latino, a dare inizio al ballo, circondata dal coro delle Ninfe e delle Grazie, è Venere, che si muove «imminente luna» (*Odi*, I, 4, vv. 1-8, v. 4), ossia sotto la luce della luna 'appesa' al cielo; Marino, invece, conferisce all'astro il ruolo di protagonista, e rende la luna non mera spettatrice della danza, bensì autrice della danza stessa. Sul motivo della danza, intesa come arte effettivamente messa in scena nei teatri dell'Europa barocca e idealmente rappresentata dalla metafora dell'acqua, cfr. poi il contributo di P. MARTINUZZI, dedicato al *Balet comique de la Royne* (in «Ariel» 2003, 2, pp. 43-57). Nel microcosmo poetico costituito dal sonetto mariniano si rispecchia dunque una percezione diffusa, al tempo: la danza, per sua natura, è arte che tende, in virtù della fluida, inarrestabile variazione del movimento, alla metamorfosi: è una sorta di 'acqua corporea'. E Marino, da poeta, amplifica e radicalizza l'aspirazione al dissolversi della forma nella purezza liquida del moto rendendo artefice del moto una creatura mitica, e dunque circonfusa dall'alone numinoso della divinità, qual è la luna.

<sup>17</sup> Per l'identificazione fra le stelle e le ninfe, si vedano alcuni celeberrimi esempi danteschi: *Purgatorio*, XXXI, v. 106 e *Paradiso*, XXIII, v. 26.

<sup>18</sup> Cfr. i due versi finali del sonetto 22, in cui la voce narrante *Invita la sua ninfa all'ombra*: essi sigillano la reciproca compenetrazione di terra, cielo e mare (rappresentata questa volta durante le ore diurne) nello scherzo che, in un pulviscolo di immagini illusorie, unisce «su per la riva amena / il pesce con l'augel, l'ombra con l'onda» (MARINO, *Rime marittime*, cit., p. 69).

<sup>19</sup> Il sonetto 2 della raccolta, *Descrive un'Aurora marittima, in tempo che vide la la sua ninfa*, mostra di anticipare, incastonandola nella rugiadosa delicatezza del giorno nascente, la trasformazione dell'acqua marina in cielo che l'endecasillabo conclusivo del sonetto 43 esplicita e dichiara. Tuttavia il componimento, imperniato sul «*trompe l'oeil* che fa scomparire all'orizzonte il naturale confine tra mare e cielo» (ivi, p. 28), a differenza del sonetto 43 allude a tale metamorfosi non come a un evento certo e inconfutabile, bensì come a un'apparenza, a un gioco di fascinazioni che s'infittiscono: «Le cerulee bellezze e mattutine / il mar dal ciel, il ciel dal mar predea: / e tranquillo e seren senza confine / un mar il ciel, un ciel il mar pareo» (vv. 5-8). Ancora proposto nei termini di una similitudine, il contatto via via più stretto fra cielo e mare sfolgora nella canicola, cristallizzato entro le gemme preziosità del sonetto 22: «Or che l'aria e la terra arde e fiammeggia, / né s'ode Euro che soffi, aura che spiri, / et emulo del ciel, dovunque io miri, / saettato dal sole, il mar lampeggia» (vv. 1-4). Infine, si può notare come la metamorfosi cielo-mare si ripresenti, in questi tre sonetti (il 2, il 22 e il 43) sempre più accentuata e assolutizzata, a scandire le ore del giorno, dall'aurora alla notte.

<sup>20</sup> Cfr. *supra*, nota 5.

<sup>21</sup> Anche la luna, del resto, può essere uno specchio: una delle tante, innumerevoli superfici specchianti in cui si suddivide la facoltà riflettente della volta celeste, la «galleria di specchi del firmamento» (J. BALTRUŠAITIS, *Lo specchio, rivelazioni, inganni e science-fiction*, cit., p. 60): «per la sua uniformità e la sua levigatezza, è essa stessa il più perfetto e il più puro di tutti gli specchi» (ivi, p. 46). E sulle liscia superficie di questo magnifico, enigmatico specchio s'intravedono «di volta in volta [...] un mare sconosciuto, l'immagine di un'anima con i tratti di un volto femminile, le ombre di paesaggi terrestri» (ivi, p. 47).

Nessuna metamorfosi può alterare l'avvenuta metamorfosi. Marino non lo consente.

La sua metamorfosi, – *questa* sua metamorfosi – non viene afferrata e travolta dall'evanescenza e mutevolezza che intrinsecamente appartengono all'ambito metamorfico. Questa metamorfosi, ossimoricamente e contraddittoriamente fissa nel proprio accadere, non svanirà.

Sebbene Marino incida la sua rappresentazione di cielo e mare fusi insieme nella trasparenza di versi che, simili al cristallo, prodigiosamente 'bloccano' la metamorfosi stessa e scongiurano il rischio non solo della dissolvenza dell'immagine, ma anche, con esso, il rischio di un eventuale superamento poetico, il motivo della trasformazione acquee condivide con gli altri *topoi* letterari il destino di venire sottoposto, lungo i secoli e di scrittore in scrittore, a definizioni rinnovate: fatalmente, nella storia dei motivi letterari, anch'esso si metamorfosa.

Così, in un'indagine testuale finalizzata a cogliere il riproporsi in forme varie di un *topos* pur consacrato dal canone, sembra lecito stabilire un confronto – apparentemente arduo – tra due autori davvero lontani per epoca, sensibilità, atteggiamento verso la vita: fra il principe del Barocco italiano e il poeta dal destino maggiormente fragile (morì a soli ventun anni)<sup>22</sup> nel novero dei Crepuscolari: Sergio Corazzini.

A consentire la comparazione (anzi, a determinarla) è lo specchio riflettente di un'acqua (acqua fluviale, nel testo che fra breve si considererà) avida di farsi cielo, assorbendo in sé le stelle, e dunque ansiosa di vivere una metamorfosi. Inoltre, sebbene in modi pressoché opposti rispetto all'appariscente, vistosa sontuosità peculiare del Barocco, anche Corazzini incornicia la sua metamorfosi in un contesto latamente teatrale: l'inclinazione del poeta alla teatralità, che si manifesta, secondo Marcovecchio, nella «riduzione della rappresentazione del mondo alla dimensione di un teatrino»<sup>23</sup>, lo porta però non a voler dominare la scena, anche soltanto in virtù di una presenza suggerita (come fa invece il poeta secentesco, la cui voce interpella ripetutamente Cratone), bensì a ritrarsi progressivamente «dietro le quinte»<sup>24</sup>.

Entro le dieci liriche che formano la raccolta *L'amaro calice*, apparsa a Roma nel 1905<sup>25</sup> e coincidente, «nell'evoluzione poetica di Corazzini, [con] un momento di meditazione, su di sé e sulla propria opera»<sup>26</sup>, lascia filtrare la sua melodia malinconica, lievemente cantilenante e tramata da un accenno di grigio e di oro<sup>27</sup>, la *Ballata del fiume e de le stelle*:

---

<sup>22</sup> Nato nel 1886, si spense nel 1907, minato dalla tubercolosi.

<sup>23</sup> Sergio Corazzini: *Manierismo come poesia*, in "Io non sono un poeta": Sergio Corazzini (1886-1907), Atti del Convegno di Studi – Roma, 11-13 marzo 1987, a cura di F. Livi e di A. Zingoni, Roma, Bluzoni e Presses Universitaires de Nancy 1989, pp. 45-52, p. 45.

<sup>24</sup> Ivi, p. 47. In questa fase della produzione di Corazzini, che si apre con *Dolcezza*, il poeta «elimina il burattinaio come presenza dell'io empirico. Ma non si sostituisce a lui: la rivale è dalla parte della marionetta, dall'interno del teatrino. C'è, quindi, un radicale capovolgimento ottico: la vita è nel teatrino; dal teatrino si può seguire una vita artificiale, una non-vita, quella del mondo esterno» (ivi, p. 47): sembra quindi che la scena rappresentata, indipendente e autonoma da chi la contempla, viva non solo di una vita proprio, ma di una vita più autentica.

<sup>25</sup> Nonostante la data, la silloge venne edita in realtà nel novembre del 1904; comprendeva tre liriche già uscite su riviste e sette poesie inedite; questo, l'elenco completo: *Invito*, *Rime del cuore morto*, *Cappella in campagna*, *Il cuore e la pioggia*, *Ballata del fiume e de le stelle*, *A Carlo Simoneschi*, *Toblack*, *La chiesa venne riconsacrata...*, *Sonetto d'Autunno*, *Isola dei morti*.

<sup>26</sup> I. LANDOLFI, *Introduzione* a SERGIO CORAZZINI, *Poesie*, a cura di I. Landolfi, Milano, Rizzoli 2007<sup>2</sup>, pp. 5-36, p. 10. Ne *L'amaro calice* «la morte fa il suo ingresso ufficialmente nella raccolta a cominciare dal titolo» (A.I. VILLA, *Sergio Corazzini «poeta sentimentale»: un poeta del neomisticismo simbolista nella Roma neolatina d'inizio secolo*, in S. CORAZZINI, *Opere. Poesie e Prose*, a cura di A.I. Villa, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali 1999, pp. 13-66, p. 49). Accanto all'anima e al cuore, malinconici e come spenti, si accampano nella raccolta oggetti, ambienti, entità della natura «stanche, malinconiche, agonizzanti, quando non addirittura morte anch'esse» (*ibidem*).

<sup>27</sup> Se al grigio allude esplicitamente l'aggettivo "cinereo" (v. 14), che sfuma di nebbiosa opalescenza il verso conclusivo, l'oro è implicitamente richiamato dalla presenza astrale, da quelle stelle, personificate, cui il poeta si riferisce mediante l'attributo sostantivato «le luminose» (v. 5).

L'antichissimo fiume nella sera  
estiva si sentì stanco di andare;  
era tanto lontano ancora il mare,  
e quella notte così dolce era!

Le luminose vennero al notturno  
appuntamento e, come se uno strano  
desiderio superbo le tenesse,  
convennero sul fiume taciturno  
ove come in un ciel novo e lontano  
tutte si rimirarono riflesse.  
L'orgoglio suo, l'alta sua gioia espresse  
il fiume: «Ben divenni un cielo anch'io!»  
All'alba, come pianse quando il pio  
lume svanì nella cinerea sfera!<sup>28</sup>

Anima d'acqua della storia metamorfica qui raccontata (e si dovrà presto tornare sull'idea di un 'racconto') non è più il mare, la cui distesa agevolmente fa scaturire l'idea di uno specchio smisurato<sup>29</sup>, bensì un fiume detto, in apertura, «antichissimo»<sup>30</sup>. Accompagnato dalla profondità della sua storia, lontana quanto la sua sconosciuta sorgente, il fiume fa scorrere nel componimento il senso del tempo che si snoda, dei giorni, dei mesi, degli anni che, appunto, sgorgano e continuano a dipanarsi e a fluire, accumulandosi; la stanchezza del fiume, personificato ma privo della baldanza che solitamente connota le sue figure classiche<sup>31</sup>, mentre si avvicina – tenta, di avvicinarsi – allo sbocco in mare, corrisponde allo sfinimento di chi è oppresso dalla propria storia personale, dalla fatica quotidiana, implacabile.

---

<sup>28</sup> Si riporta la lirica secondo l'edizione S. CORAZZINI, *Opere. Poesie e Prose*, cit., pp. 121-122.

<sup>29</sup> «L'opera corazziniana» osserva A.I. Villa «si muove in un regime di indeterminatezza edificato di preferenza su spazi e distanze illimitati. Così avviene di trovare tra i sostantivi maschili a più alta frequenza oggetti lontanissimi («sole»), distese incommensurabili («cielo», «mare»), ma anche gli strumenti che ne permettono la visione («occhio» e «sogno») (*Sergio Corazzini «poeta sentimentale»: un poeta del neomisticismo simbolista nella Roma neolatina d'inizio secolo*, cit., pp. 32-33). Sulla fascinazione esercitata dalle distese marine nella fantasia di Corazzini, si veda poi il contributo di L. MARTELLINI, *Corazzini e il mare*, in *Sergio Corazzini: Manierismo come poesia*, in *“Io non sono un poeta”: Sergio Corazzini (1886-1907)*, cit., pp. 157-163. A p. 158, nell'estendere la riflessione sulle presenze d'acqua – esistenti quindi oltre il mare – nella poesia corazziniana, Martinelli afferma che «la vita dolce del poeta è centellinata, scandita dall'acqua, da elementi liquidi, biologicamente e fisiologicamente in movimento: sorgenti, fonti, mare, lacrime, lago, oceano, fiume, pioggia, fontane, pianto, e altri... anche il sangue, elementi che via via si contaminano in quanto custodiscono gli antichi “incantamenti” del tempo [...] e le metamorfosi magiche della fantasia». Sono «sogni, fantasie d'acqua che seguono il dolore del poeta» (ivi, p. 159).

<sup>30</sup> Il significato simbolico attribuito ai fiumi, nel mito e nella letteratura, riporta *in primis* all'idea di mutamento, di trasformazione; lo sbocco del fiume nel mare rende particolarmente agevole la comparazione con l'esistenza umana, che sfocia, con la morte, nel suo destino di mistero. Per tali aspetti la scelta del fiume quale protagonista della metamorfosi acquosa risulta pienamente intonata alla poetica corazziniana, sempre protesa a identificarsi con i paesaggi e con le cose, in quell'auscultazione dell'*anima mundi* cui solo un cuore sensibile può giungere (cfr. A.I. VILLA, *Sergio Corazzini «poeta sentimentale»: un poeta del neomisticismo simbolista nella Roma neolatina d'inizio secolo*, cit., p. 31).

<sup>31</sup> Nel mito greco-romano i fiumi, quando rappresentati con aspetto antropomorfo, sono in primo luogo giovani (giovani della giovinezza inalterabile propria delle divinità), e preda di passioni violente, di intensi slanci sensuali. Al contrario, il fiume che Corazzini mette a contatto con le stelle sembra piuttosto avvolto dalla medesima cinerea *senectus* in cui, infine, si spegneranno i raggi luminosi degli astri, nel farsi di un triste mattino. Sulle simbologie innumerevoli e sui significati conferiti, nella storia della letteratura, al fiume, si rimanda al saggio di R. CESARANO, *Fiume/fiumi* (poi ripreso nella voce corrispondente del *Dizionario di temi letterari*, Torino, UTET, a cura di M. Domenichelli, P. Fasano e R. Cesarano stesso), pubblicato in *«Italica»* 2005, 3-4, pp. 624-639.

Nessuna ‘ruga’ che non fosse un’increspatura astrale compenetrata con un’increspatura di spuma scalfiva la setosità acquee cantata nel sonetto 43 delle *Marittime*.

Il fiume di Corazzini, invece, vecchio e stanco, reca su di sé un’impronta di rughe (ad occhio umano in genere invisibili, ma non invisibili all’occhio del poeta) poiché, vecchio e spossato, ha avuto un tempo, ha avuto una storia.

Ma proprio perché ha avuto un tempo e una storia, questo tempo e questa storia può raccontare. E la metamorfosi di cui diviene protagonista, grazie all’incontro con stelle algide<sup>32</sup> e solo in apparenza generose di sé, non appartiene all’a-cronia del bello, ma è, essa stessa, storia. Non ci appare come una mera descrizione, la metamorfosi, specchiante e acquee, del fiume di Corazzini. È un racconto. E a narrarlo non è una voce d’uomo che sia anche un personaggio esterno. Qui, non c’è nessun Cratone. L’autore si annulla nel suo fiume, ed è il fiume che narra, e che esclama la sua gioia – momentanea – nel sentirsi rinnovare<sup>33</sup> in un cielo<sup>34</sup>.

Inoltre, questa metamorfosi ha una fine.

Per il poeta novecentesco, già trafitto, nel fiore degli anni, dalla consapevolezza della caducità, la metamorfosi, illusione momentanea di raggiunta bellezza, non può che svanire. Le stelle scompaiono nell’alba grigia.

Nulla dura. L’incanto non dura.

E la luce – qualsiasi luce – si fa cenere... mentre il fiume, a ciò condannato e sospinto da un destino che forse si cela proprio in un imperscrutabile disegno astrale, continua a scorrere verso il mare, verso la scomparsa di sé.

---

<sup>32</sup> Il cielo, soprattutto stellato, rinvia comunque, nella poesia di Corazzini, «all’area del sogno e del mito», sogni e miti che si rinnovano ad ogni alba (M. BRUSCHI, *La Primavera tra sogno e mito nei sonetti di Corazzini*, in *Sergio Corazzini: Manierismo come poesia*, in “Io non sono un poeta”: Sergio Corazzini (1886-1907), cit., pp. 87-93, pp. 87 e 89. E «“il cielo”, spesso sovrapposto in uno scambio sinonimico con “mare”, è luogo privilegiato dove si svolge lo “spiritual viaggio” dell’ “anima sognante”» (ivi, p. 92).

<sup>33</sup> La sensazione del rinnovamento, suggerita dall’aggettivo «novo», in coppia con «lontano», nel v. 9, evoca una vaga memoria stilnovistica, e pare smentire la perentoria affermazione di L. SCORRANO, secondo cui «*L’amaro calice* non mostra nessuna precisa impronta ascrivibile a espressioni dantesche» (*Presenze stilnovistiche e dantesche in Corazzini*, in A. FERRARIS, *Corazzini*, Palermo, Palumbo 2008, pp. 77-91; prima edito in «L’Alighieri», 1, 1970).

<sup>34</sup> Secondo V. COLETTI, i dialoghi delle poesie di Corazzini sono in realtà un monologo, «la forma più intensa del dialogo drammatico, il discorso dell’anima in pubblico. [...] Questa dialogicità a una sola voce di una sola lingua» costituisce per Coletti «uno dei pochi casi in cui la poesia ha gareggiato con le forme più alte e moderne del teatro [...], dove la pluralità degli interpreti parla una stessa voce e i molti sono soltanto l’io diviso e drammaticamente incomponibile» (*Prelevi linguistici corazziniani*, in *Sergio Corazzini: Manierismo come poesia*, in “Io non sono un poeta”: Sergio Corazzini (1886-1907), cit., pp. 117-124, p. 121).