

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 39, 2023

Veglie, sonni, sogni: figurazioni dell'invisibile nei moderni

«Night gathers, and now my watch begins». Vigil in literature (some patterns)

LIBORIO PIETRO BARBARINO

ABSTRACT

La veglia è uno squarcio aperto su territori altrimenti invisibili. Croce di silenzio e attesa, meditazione e assedio che nasce alla letteratura almeno fin dagli apostoli in Getsemani, nella modernità letteraria torna come esperienza narrata in prima persona di fronte alla morte, all'orrore di un conflitto presente o trasfigurato. Da *Vigil strange* di Whitman alla *Veglia (alle veglie)* di Ungaretti, passando per Pasolini e Fortini, *Quasimodo* (e Saffo, e Arghezi), fino a Dylan Thomas. Il contributo vuole indagare e mettere in relazione alcuni specimina letterari di veglie, tra il versante pubblico e quello privato, per disegnare i tratti di un paesaggio sul limitare d'abisso.

*Vigil is a liminal zone that keeps us in touch with invisible. Waiting, silent time of meditation and siege that belongs to literature since the Bible, since apostles in Gethsemane. It returns in modern literature as a first-person experience of war, of loneliness and desire, of death or disease. From Whitman's *Vigil strange* to Ungaretti's *Veglia (at the vigils)*, through Pasolini and Fortini, *Quasimodo* (Saffo, Arghezi), up to Dylan Thomas. The contribution aims to investigate and relate some literary specimina of public and private vigil, to draw the features of a landscape on the edge of the abyss.*

PAROLE CHIAVE: *Whitman, Ungaretti, Pirandello, Verga, Getsemani*

KEYWORDS: *Whitman, Ungaretti, Pirandello, Verga, Getsemani*

AUTORE

Liborio Pietro Barbarino è ricercatore di Filologia della Letteratura italiana presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania. Collabora con l'Università LUMSA di Roma, per la quale insegna a contratto Didattica della Letteratura italiana contemporanea (sede di Palermo). È membro del Cinum (Centro di informatica umanistica dell'Università di Catania). Ha partecipato a gruppi di ricerca e ai lavori del portale Pirandello Nazionale, nell'ambito dell'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia. Tra le pubblicazioni più recenti: l'edizione critica di *Lavorare stanca* (Edizioni Sinestesie, Avellino 2020), la collaborazione alla curatela dell'Opera poetica (Mondadori, Milano 2021) di Pavese e un profilo dedicato allo stesso autore (Pavese diverso. Incanto e racconto dai "Mari" alla "Luna", Interlinea edizioni, Novara 2022).

liborio.barbarino@unict.it

1. Di veglie pubbliche

Esistono territori specifici nei quali la parola conserva una potenza originaria; luoghi isolati, liminari, croci di silenzio e attesa calpestate da pellegrini assonnati. Sono così le non poche notti del mondo,¹ fin dai testi primi, dall'ora di Getsemani in cui gli occhi dei discepoli cedono infine alla gravità: «Non siete stati capaci di vegliare con me un'ora sola?»² dice Gesù a Pietro per tutti, prima di consegnarsi. Germinata nel recinto del sacro, la tensione dialettica tra sonno e veglia si dispone naturalmente in una struttura toroidale che la modernità letteraria non mancherà di esplorare e reinterpretare, fin dalle sue fondamenta, come sono da ritenere³ quelle *Leaves of Grass* nutrite a fondo di Bibbia, che nei *Drum-taps* (i rulli di tamburo che danno il nome alla sezione sono quelli della guerra civile americana) ospitano un componimento intitolato proprio a una strana veglia, *Vigil strange*:

Vigil strange I kept on the field one night;
When you my son and my comrade dropt at my side that day,
One look I but gave which your dear eyes return'd with a look I shall never forget,
One touch of your hand to mine O boy, reach'd up as you lay on the ground,
Then onward I sped in the battle, the even-contested battle,
Till late in the night reliev'd to the place at last again I made my way,
Found you in death so cold dear comrade, found your body son of responding kisses, (never again on earth responding,)
Bared your face in the starlight, curious the scene, cool blew the moderate night-wind,
Long there and then in vigil I stood, dimly around me the battle-field spreading,
Vigil wondrous and vigil sweet there in the fragrant silent night,
But not a tear fell, not even a long-drawn sigh, long, long I gazed,
Then on the earth partially reclining sat by your side leaning my chin in my hands,
Passing sweet hours, immortal and mystic hours with you dearest comrade –
not a tear, not a word,
Vigil of silence, love and death, vigil for you my son and my soldier,
As onward silently stars aloft, eastward new ones upward stole,

1 Parafraza qui l'«Habet mundus iste noctes suas et non paucas» di Bernardo di Chiaravalle, che Huizinga sceglie per aprire il suo *In de schaduwen van morgen* (in italiano: J. Huizinga, *La crisi della civiltà*, Einaudi, Torino 1938, p. 11).

² Mt 26,40. Nel racconto evangelico, sia per Marco che per Matteo, Gesù trova i discepoli addormentati perché i loro occhi «erano appesantiti» (Mc 14,40; Mt 26,43).

³ È crescente la considerazione che in una prospettiva globale i testi fondativi della modernità letteraria vadano individuati nelle *Leaves of Grass* di Whitman quanto nelle *Fleurs du mal* di Baudelaire. Si veda ad esempio P. GIOVANNETTI, *La letteratura italiana moderna e contemporanea*, Carocci, Roma 2016, p. 144.

Vigil final for you brave boy, (I could not save you, swift was your death,
I faithfully loved you and cared for you living, I think we shall surely meet
again,) [...]⁴

Io di questa poesia è il caleidoscopico pioniere (*pioneer O! pioneer*), la grande figura abbracciante che tiene insieme i fili d'erba dell'americano, qui nella particolare declinazione di *healer* ('il guaritore'), che porta conforto e si incarica della testimonianza.

La veglia del titolo è dapprima rinviata per l'infuriare della battaglia («Then onward I sped in the battle...») e recuperata poi a tarda notte, in una notte il cui soffio fresco del vento («cool blew the moderate night-wind») si era già tinto del freddo della morte. È una strana veglia senza lacrime né sospiri, veglia d'amore di morte e di silenzio per un volto amato e coraggioso che non può essere salvato. Questo è ciò che sussurra in parentesi il poeta, insieme all'augurio di ritrovarsi ancora su cui si conclude il brano riportato sopra.

Lo sguardo è il motore del componimento, un muto sguardo che è contatto, affidamento dell'uomo all'altro uomo, passaggio del testimone («One look I but gave which your dear eyes return'd with a look I shall never forget, / One touch of your hand to mine», e più tardi «long, long I gazed»), che si adempie nell'ufficio della tumulazione:

Till at latest lingering of the night, indeed just as the dawn appear'd,
My comrade I wrapt in his blanket, [...]
And buried him where he fell.⁵

⁴ W. WHITMAN, *Vigil strange I kept on the field one night*, in *Id., Foglie d'erba*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Corona, trad. di M. Corona, Mondadori, Milano 2017, pp. 698-699 [«Veglia strana ho fatto sul campo una notte; / Il giorno che tu figlio mio e mio compagno mi sei caduto accanto, / Un solo sguardo ti ho dato, e gli occhi tuoi cari risposero con uno sguardo che mai scorderò, / Un solo tocco della tua mano che cercava la mia, O ragazzo, mentre a terra giacevi, / Poi mi ributtai nella mischia, nella mischia a lungo incerta, / Finché a tarda notte, avuto il cambio, di nuovo rintracciai quel posto, / Ti trovai raggelato dalla morte, compagno caro, il tuo corpo trovai, figlio dai baci corrisposti (mai più sulla terra corrisposti,) / Ti scoprii il volto alla luce delle stelle, scena singolare, fresca spirava la notturna brezza, / Allora a lungo in quel luogo vegliando restai, fosco intorno a me si stendeva il vasto campo di battaglia, / Veglia portentosa e veglia dolce nel fragrante silenzio della notte, / Ma non una lacrima cadde, neanche un lungo sospiro; a lungo, a lungo ti fissai; / Poi per terra reclinandomi un poco mi sedetti al tuo fianco poggiando il mento sulle mani, / Passando ore dolci, ore immortali e mistiche con te compagno carissimo – non una lacrima, non una parola, / Veglia di silenzio, d'amore e di morte, veglia per te figlio mio e mio soldato, / Mentre silenti sfilavano le stelle lassù in alto, a oriente di nuove ne sorgevano, / L'ultima veglia per te ragazzo coraggioso (salvarti non potei, rapida fu la morte tua, / Fedelmente ti amai e di te ebbi cura in vita, sono certo che ci rivedremo),»].

⁵ *Ivi*, pp. 700-701. [«Finché all'estremo limitare della notte, proprio quando l'alba appariva, / Il mio compagno avvolse nella sua coperta, [...] / E lo seppellii là dov'era caduto»].

Avvolto in una coperta, il compagno viene seppellito dove è caduto, all'alba: così la veglia propriamente si conclude («Ending my vigil strange» ribadisce l'io lirico).

Attraverso Whitman, che come il testo biblico tiene insieme il visibile e l'invisibile, la testimonianza e la prova, possiamo delineare il primo elemento topografico di questo paesaggio, che è certamente la notte. «Un'intera nottata» dura anche la *Veglia* cui Ungaretti intitola una delle sue prime poesie (una delle prime poesie del Novecento letterario italiano *tout court*), scritta da Cima Quattro nell'antivigilia di Natale del 1915. La lirica è giustamente nota per quel crudo getto di participi («buttato», «massacrata», «digrignata», «penetrata») che – infierendo sugli aggettivi già reietti dalla tecnica futurista⁶ – paiono inchiodare (ma col dinamismo che è proprio dei verbi) i due soldati, i due corpi nella trincea, alla nuda configurazione di cose; e ne ha memoria quell'altra «cosa / posata / in un / angolo / e dimenticata» del *Natale* di un anno dopo.⁷ Il freddo (e tenero) quadro whitmaniano lascia qui spazio a tinte *pulp* che si appuntano nella «congestione / delle [...] mani», su una «bocca / digrignata / volta al plenilunio». Sono lame di una realtà che mentre invade chi dice «io» attraversa anche chi legge, prima di fiorire sorprendentemente in quel pieno d'amore e di vita su cui si risignifica completamente la poesia: «ho scritto / lettere piene d'amore // Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita».⁸ Mentre in Whitman il movimento finale – di ritorno al grembo della madre terra – era preparato dal contegno della figura in primo piano, qui un'altra verticalità, stavolta ascendente, erompe come un urlo d'amore e di vita dal fondo di una trincea.

La notte spesa accanto a un compagno morto è restituita al lettore in due forme polarizzate: la compostezza epica contro un'antiveglia dai toni saturi nella quale il corpo del caduto è negato. Il sottotesto sacro su cui cresce l'edenica modernità di Whitman è concime diverso da quello che nutre i fiori spezzati, spazzati e rimessi insieme, da chi in Europa ha scritto poesia dopo Baudelaire.⁹ Ma la prospettiva verticale,¹⁰ il tessuto visivo sono fili tesi da un'esperienza all'altra. Come lo sguardo senza parole tra i due uomini in Whitman, l'occhio del soldato in trincea è forza che ricompone e dà senso a una poltiglia di realtà: un doppio movimento di camera che

⁶ Si cfr. il commento a G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Mondadori, Milano 2009, p. 852.

⁷ G. UNGARETTI, *Natale*, ivi, p. 100.

⁸ G. UNGARETTI, *Veglia*, ivi, p. 63.

⁹ La distanza fra questi due testi è considerata emblematica in tal senso da A. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Olschki, Firenze 2015, pp. 18-19 (in nota).

¹⁰ Anche davanti al muro più alto, alla siepe che in apparenza esclude ogni oltre («Chiuso fra cose mortali»), il poeta si chiede: «Perché bramo Dio?». G. UNGARETTI, *Dannazione*, in ID., *Vita d'un uomo* cit., p. 73.

stringe dall'«intera nottata» ai due soldati nel buco, e da lì risale al cielo di piena luna con il muto canto di un forsennato attaccamento alla vita.

Un'altra lirica scritta a Cima Quattro, *In dormiveglia*, risulta costruita invece sulla negazione della vista che s'impone alla frontiera del sonno, come è fulmineamente inciso nella clausola che richiama circolarmente il titolo: «ed io l'ascolti / non vedendo / in dormiveglia». La battaglia è restituita infatti non più per quadri accostati, ma attraverso i suoi rumori, con immaginifici giochi fonici come quell'«aria [...] crivellata [...] dalle schioppettate», che attraverso il martellare delle dentali finisce per evocare analogicamente il «nugolo di scalpellini» che «batte il lastricato» delle strade d'Alessandria.¹¹ D'altra parte, neanche Whitman è tutto nella compostezza di *Vigil strange*: vicino a questa leggiamo *Look Down Fair Moon*, dove il pacato *incipit* (di familiarità, per noi, leopardiana)¹² contrasta violentemente con il paesaggio dell'identica guerra, ancora illuminata dalla luna: «faces ghastly, swollen, purple [...] / the dead on their backs with arms toss'd wide».¹³ Si può affermare che la partecipazione a un destino comune, le relazioni di stampo memoriale ed affettivo collocano – nel *Porto Sepolto*, come nei *Drum-taps* whitmaniani – il tempo liminare della veglia a definire il rapporto tra storia individuale e collettiva.

Il lemma ritorna nel Quasimodo civile, di fronte *Ai quindici di piazzale Loreto*, uno dei componimenti più fortunati del *Falso e vero verde*.¹⁴ Ancora una volta per mutare di segno: «La nostra non è guardia di tristezza, / non è veglia di lacrime alle tombe». Attraverso un *epos* che era già in Whitman è qui negata funzione sepolcrale alla poesia. Si insiste invece sull'apertura generata dal sacrificio, con un ribaltamento prospettico che era già – ma in chiave individuale, dove qui è un 'noi' a parlare – nella *Veglia* di Ungaretti: «la morte non dà ombra quando è vita».¹⁵

¹¹ G. UNGARETTI, *In dormiveglia*, ivi, p. 80.

¹² Improbabile che il bardo avesse letto Leopardi, l'impressione è rinforzata dalla «graziosa luna» della traduzione di Corona (ivi, p. 737). Lo stesso curatore, peraltro, in nota a entrambi i componimenti whitmaniani chiama in causa la *Veglia* di Ungaretti (cfr. W. WHITMAN, *Foglie d'erba* cit., pp. 1465, 1470-71).

¹³ («facce spaventose, livide, tumefatte, / [...] morti supini a braccia spalancate»). W. WHITMAN, *Look Down Fair Moon*, ivi, pp. 736-737.

¹⁴ Oltre all'autore siciliano, sull'episodio torna anche Alfonso Gatto: *Per i compagni fucilati in Piazzale Loreto* è pubblicato per la prima volta nel 1945 (e dunque prima del testo di Quasimodo, uscito invece su «l'Unità» nel 1952 e poi nella detta raccolta, prima per Schwarz nel 1954 e poi per Mondadori nel 1956): «Ed era l'alba, poi fu tutto fermo [...]. Era silenzio l'urlo del mattino, / silenzio il cielo ferito [...]. Ed ogni giorno, / ogni ora eterna brucia a questo fuoco, / ogni alba ha il petto offeso da quel piombo / degli innocenti fulminati al muro» (A. GATTO, *Poesie (1929-1969)*, introduzione di L. Baldacci, Mondadori, Milano 1972, pp. 103-104). Un confronto che include anche lo *Stròleggh* di Franco Loi è in M. CASTOLDI, *10 agosto 1944: i martiri di Piazzale Loreto nella memoria di tre poeti: Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo, Franco Loi*, «Poetiche» IX, 2007, pp. 77-102.

¹⁵ S. QUASIMODO, *Ai quindici di Piazzale Loreto*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di C. Mauro, introduzione di G. Finzi, Mondadori, Milano 2020, p. 328 (ebook). Va rilevato almeno in questa sede, che nello

«È stata una notte cieca, la luna non era in cielo» comincia ancora Quasimodo in un notturno di dieci anni dopo, traducendo Arghezi.¹⁶ La lirica del poeta rumeno, che vibra di forte connotazione civile e slancio profetico, nel suo incedere tra sonno e veglia ci porta nuovamente a contatto con l'invisibile. In una notte di tempesta e novilunio, fortezze e città cadono «in rovina», le statue crollano, le tavole imbandite sono «spazzate via». Tremano «principesse», «principi» e «padroni»:

Il Principe credeva di dormire e di sognare.
Di colpo sparì la sbornia della notte.
Nella folla insorta – una fiumana come di alberi di nave –
ora si addensa una nebbia ora si scioglie.
E vede ciò che non vede, che è nella sua fantasia:
un gigante dalle mascelle di fuoco appare all'orizzonte.
Ma è vero, è realtà: è la rivoluzione.
Il popolo lo cerca: la reggia è deserta.
Le porte sono tutte sbarrate.
Il popolo le scardina,
e dopo duecento stanze distrutte,
trova il principe rintanato in una latrina...

spazio tra visibile e invisibile è collocata la prima sezione di *La terra impareggiabile* (Mondadori, Milano 1958), poesia metafisica che si apre proprio con il componimento *Visibile, invisibile*, dialogo con vista sul confine ultimo: «Non mi preparo alla morte, / so il principio delle cose, / la fine è una superficie dove viaggia / l'invasore della mia ombra. / Io non conosco le ombre». Ivi, p. 338. È un filone fruttifero in Quasimodo, che possiamo intrecciare al filo della veglia, e all'altro – su cui torneremo *infra* – della malattia. Come accade nell'ultima poesia, *Ho fiori e di notte invito i pioppi*, scritta nell'ospedale di Sesto san Giovanni nel novembre del 1965. Qui, la morte ormai vicina che si rincorre nel vento e nel bianco di foglie e monache, si rifrange con la «mia ombra [...] su un altro muro / d'ospedale». L'io lirico, come «un emigrante», «veglia chiuso nelle sue coperte», teso ad ascoltare «l'assurda differenza che corre / tra la morte e l'illusione / del battere del cuore». Ivi, p. 404.

¹⁶ Il testo è pubblicato in *Cintare omului* (it: *Canto all'uomo*, o per il Quasimodo traduttore *Il cantico dell'uomo*) nello stesso 1956 in cui l'autore siciliano rieditava *Il falso e vero verde*. Nel 1959 è poi raccolto da Arghezi medesimo in *Versuri*. Ricordiamo qui che anche per la sua particolare vicenda biografica, l'arresto e la detenzione per essersi opposto alla partecipazione della Romania alla prima guerra mondiale, il motivo è tutt'altro che estraneo all'esperienza letteraria di Tudor Arghezi. Basti vedere l'*incipit* della raccolta scritta in quel periodo, *Flori de mucegai* (*Fiori di muffa*). Nel componimento eponimo, il poeta definisce così i suoi versi: «Scritti con l'unghia sull'intonaco, / dentro una nicchia vuota, / al buio, in solitudine, / con le mie forze, / senza aiuto / del toro del leone o dell'aquila / che lavorarono / con Luca, Marco e Giovanni. / Sono versi senza data / verso tombali...». T. ARGHEZI – S. QUASIMODO, *Poesie*, a cura di M. Dotti, prefazione di C. Lolli, Stampa Alternativa, Roma 2004, p. 65. Si possono riconoscere molti dei temi toccati nel contributo.

Il dualismo tra onirico e reale che sembra risolto a favore di quest'ultimo – e dunque il prevalere del visibile ancorché (per il «Principe»)¹⁷ inconcepibile – viene rimesso in discussione nel finale, dove tutto pare nuovamente ricondotto nella sfumata terra di mezzo tra sonno e veglia.

Se la bilancia della pazienza, Altezza, tracolla,
un piatto è di lacrime e l'altro di sangue.¹⁸

In un lontano Natale (quello del 1989) la realtà incrocerà questo testo (probabilmente acquistandogli altra semantica, poiché dal poeta concepito anni prima come canto all'uomo nuovo), nella disperata fuga di Ceausescu e consorte su cui finisce il regime.

2. Di veglie private

Percorso fino al capo della rivoluzione il cammino inaugurato dalla guerra civile di Whitman, non va trascurato il versante privato di questo discorso. L'insistenza sulla luna, evocata come abbiamo visto anche quando assente, può trovarsi in una pietra d'angolo dei notturni, un notissimo frammento attribuito a Saffo (fr. 168b Voigt), che qui leggiamo nella traduzione dello stesso Quasimodo:

Tramontata è la luna
e le Pleiadi a mezzo della notte;
anche giovinezza già dilegua,

¹⁷ A proposito della fragilità creaturale riflessa paradigmaticamente nel sovrano sottomesso alla melancolia, Benjamin mette in relazione il Pascal di *Pensées* (in particolare, il fr. Brunschvicg 142) con *Leo Armenius* di Andreas Gryphius, esemplare di dramma barocco tedesco, dove il protagonista parla così del principe: «Er zagt vor seinem schwerdt. Wenn er zu lische geht, / Wird der gemischte wein, der in crystone steht, / In gali und gift verkehrt. Alsbald der tag erblichen, / Kommt die beschwartzte schaar, das heer der angst geschlichen, / Und wacht in seinem bett. Er kan in helffenbein, / In purpur und scharlat niemahl so ruhig seyn / Als die, so ihren leib vertraun der harten erden. / Mag ja der kurtze schlaff ihm noch zu theile werden, / So fällt ihn Morpheus an und mahlt ihm in der nacht / Durch graue bilder vor, was er bey lichte dacht, / Und schreckt ihn bald mit blut, bald mit gestürztem throne, / Mit brandi, mit ach und tod und hingeraubter crone» [Teme la propria spada. Quando va a tavola, / Il vino mescolato nei cristalli, / Gli va in fiele e in veleno. Appena il giorno è svanito, / Giunge strisciando la schiera luttuosa, l'esercito dell'angoscia, / E veglia nel suo letto. Adorno di avorio, vestito / Di porpora e di raso, non potrà mai aver pace quanto / Quelli che consegnano il corpo alla terra dura. / Quando gli vien largito un breve sonno, / Morfeo lo investe e nella notte gli effigia / In grige immagini ciò ch'egli di giorno ha pensato, / E lo atterrisce ora col sangue, ora col rovesciato trono, / E con incendi e angosce e morte e la corona usurpata]. Il corsivo è mio. Cito testo e traduzione da W. BENJAMIN, *Opere complete. Scritti 1923-27*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. italiana a cura di E. Ganni, II, Einaudi, Torino 2001, p. 181.

¹⁸ T. ARGHEZI – S. QUASIMODO, *Poesie cit.*, pp. 129-130.

e ora nel mio letto resto sola.¹⁹

Agitato dal desiderio e incalzato dal tempo che scorre, questo corpo femminile veglia probabilmente suo malgrado, appuntando minutamente le coordinate di tempo e la notte al mezzo. Com'è noto, Quasimodo accompagna i quattro versi di *Tramontata è la luna*, componendoli insieme ad altri quattro frammenti. La traduzione dunque prosegue:

Scuote l'anima mia Eros,
come vento sul monte
che irrompe entro le querce;
e scioglie le membra e le agita,
dolce amara indomabile belva.

Ma a me non ape, non miele;
e soffro e desidero.²⁰

I frantumi del desiderio, le cui schegge ferivano nell'originale la continuità sintattica tra i vv. 2-3 («μέσαι δὲ / νύκτες», 'a metà / la notte'), affiorano ugualmente nel mosaico quasimodiano ma attraverso il lessico (Eros «scuote», «irrompe», «scioglie», io «soffro e desidero»). Il breve testo ha enorme fortuna ed è frequentato banco di prova da grecisti anche autodidatti come Pavese. Notevole la fedeltà della versione che il langarolo compone probabilmente al confino, immerso in una consentanea solitudine lunare di fronte al mare greco di Calabria:

Tramontata è la luna
e le Pleiadi, è mezza
notte, è passata l'ora:
giaccio sola nel letto²¹

Rispettosa dell'originale fin nell'enjambement riproposto ai vv. 2-3, che mentre rimarca l'inesorabile fluire del tempo effigia la lacerazione di un'attesa senza risposta. Entrambi, Pavese e Quasimodo, menzionano un «letto» non presente in greco

¹⁹ L'attribuzione del frammento, a lungo contestata – cfr. ad esempio *La letteratura greca*, I, Mondadori, Milano 1989, p. 368 –, oggi non sembra più in discussione. Il testo, stabilito dalla Voigt, *Sappho et Alcaeus, Fragmenta*, Amsterdam 1971, è qui citato nella versione di Quasimodo: S. QUASIMODO, *Tutte le poesie* cit., p. 187.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ C. PAVESE, *L'opera poetica*, a cura di A. Sichera e A. Di Silvestro, Mondadori, Milano 2021, p. 888.

(l'ultima parola «κατεύδω» significa 'dormo', riposo'), eppure in linea con l'atmosfera erotica di questa ed altra Saffo.²²

Nella sua versione in due quartine, Leopardi aveva risolto il luogo dettagliando esattamente il tempo di cui ci occupiamo: «Qui sulle piume ancora / Veglio ed attendo invan».²³ Una veglia solitaria, le cui spine pungono ancora nel *Tramonto della luna*, nella stessa Saffo di *Ultimo canto*, e perfino – ma guardando all'umanità intera – nel «vollero piuttosto le tenebre che la luce», epigrafe giovannea posta in fronte alla *Ginestra*.²⁴ Nota trama quella leopardiana, che avviandosi a conclusione, presta le spalle alla notte, ponendosi con fiducia sul limitare del giorno, prendendo a emblema la resiliente solarità di quel fiore giallo.

Il lettore avrà colto un'eco di Montale, che più volte insiste su questa soglia,²⁵ ma è un depistaggio: preferiamo tornare a Ungaretti. Dicevamo sopra che *Il Porto Sepolto* è appena l'inizio del cammino, corpo a corpo insieme individuale e generazionale con la guerra; ma le coordinate muteranno radicalmente nella seconda tappa, quella che porta il nome di *Sentimento del Tempo*. Esiste un intero sottogenere di liriche ungarettiane votate al rinascere del giorno, e specie nel libro edito per Vallecchi (*Aprile, Nascita d'Aurora...*), come *Sogno*, del 1927:

Rotto l'indugio sotto l'onda
Torna a rapirsi aurora.

Con un volare argenteo
Ad ogni fumo insinua guance in fiamma.

Ai pagliai toccano clamori.

²² Per la considerazione di carattere traduttologico si veda la documentata nota in *ivi*, p. 1484. Va menzionata, più di recente, la bella traduzione di Pontiggia, dove – anche qui rispettata la configurazione originale – viene ripristinata ma in altro luogo una forte spezzatura, come quella tra soggetto e predicato, in un ultimo verso ulteriormente separato in clausola: «Tramontata è la luna / e le Pleiadi, / la notte è al mezzo / l'ora passa, io // dormo sola». SAFFO, *Tramontata è la luna*, trad. di G. Pontiggia, Ponte alle Grazie, Milano 2019, p. 65.

²³ La versione intera: «Oscuro è il ciel: nell'onde / La luna già s'asconde, / E in seno al mar le Pleiadi / Già discendendo van. // È mezzanotte, e l'ora / Passa frattanto, e sola / Qui sulle piume ancora / Veglio ed attendo invan». G. LEOPARDI, *Scherzi epigrammatici*, in *Id., Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Salerno, Roma 1999. È fuori discussione l'importanza di Saffo per Leopardi. Si veda G. LONARDI, *L'oro di Omero. L'«Iliade»*, Saffo: *antichissimi di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 57-138.

²⁴ Cito senza gli a capo la traduzione di Giovanni, III, 19 inserita in due delle tre copie di mano di Ranieri che, in mancanza degli autografi attestano la volontà d'autore (traduzione che manca nell'ultima). Cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, ed. critica di E. Peruzzi, I, BUR Rizzoli, Milano 2009, pp. 592-593.

²⁵ Si pensi almeno alle *Nuove stanze*, a *Questa rissa cristiana che non ha...*, al *Sogno del prigioniero* su cui si conclude *La bufera e altro*.

Ma intorno al lago già l'ontano
Mostra la scorza, è giorno.

Da sonno a veglia fu
Il sogno in un baleno.²⁶

Sulla scena di un'alba leggera che chiama ancora in causa Leopardi (ma anche Dante),²⁷ il salto quantico «Da sonno a veglia» non uccide più il sogno come il poeta aveva progettato inizialmente,²⁸ ma lo libera, irradiandolo in forma di «baleno». Ne nasce uno spazio nuovo, la traccia di un contatto tra i due stati – una correlazione (*entanglement*), per restare al lessico quantistico – impressa sulle guance di Aurora. Ma l'impressione ha anche un suo negativo, come accade quando le ombre dell'ora buia rimangono non dissipate dalla luce. Il passaggio metaforico da notte a giorno è naturalmente cardine – nella stessa raccolta – di tutta la sezione *La Morte meditata*. L'inseguimento mosso all'io lirico da questa «sorella dell'ombra» nel *Canto primo*²⁹ è condotto proprio fino a «Quando fa giorno», ultimo verso del *Canto sesto*. Qui, la giravolta sensuale di un'alba che prepara *L'Amore* (sezione successiva di *Sentimento del Tempo*) portando con sé altri due canti (*Canto beduino*, *Canto*) non disperde (ne «ho pieno il cuore», dice il poeta) i «rimorsi» dei fantasmi attraversati.³⁰

In discussione è dunque una contaminazione, una persistenza che è possibile verificare anche in Pasolini, probabilmente in virtù di una simile premessa: lo statuto conoscitivo accordato alla sfera onirica. Il «sogno conoscitore», e in specie «I sogni del mattino: quando / il sole già regna» sono sperimentati dall'io «solo. / Perduto nel passato» delle *Belle bandiere*. Uno scatto che avviene ancora nel segno di Dante, come lasciava del resto presagire lo stesso titolo della raccolta, *Poesia in*

²⁶ G. UNGARETTI, *Sogno*, in ID., *Vita d'un uomo* cit., p. 183.

²⁷ Attraverso la spia di «aurora» che «*insinua* guance in fiamma», i commentatori sottolineano la tangenza fra la lirica ungarettiana e *Il Sogno* di Leopardi: «Era il mattino, e tra le chiuse imposte / Per lo balcone *insinuava* il sole / Nella mia cieca stanza il primo albore» (cfr. G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo* cit., p. 951). Ma naturalmente in entrambi i casi non si può eludere dalla familiarità con «le bianche e le vermiglie guance [...] / de la bella Aurora» di Pg. II, 7-8.

²⁸ Una delle varianti del luogo finale è «Da sonno a veglia muore» > «Da sonno a veglia fu». Cfr. *Apparato delle varianti a stampa*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo* cit., p. 640.

²⁹ Sul tema va appena notato come la lirica si concluda il quale su una domanda di sapore classico, ennesimo tassello di un conclamato legame con Roma dell'intero libro: «Nella malinconia dei vivi / Volerà a lungo la mia ombra?» echeggia da molto vicino quel «*volito vivos per ora virum*» (vado volando vivo per la bocca degli uomini) che è di un noto frammento enniano, qui richiamato anche dal sonoro sfregare della labiodentale al confine tra i due versi.

³⁰ Le citazioni rispettivamente di *Canto primo* e *Canto sesto*, da G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo* cit., rispettivamente alle pp. 221 e 226.

forma di rosa.³¹ La solitudine che assedia l'io in questa zona è quella dell'esule, una condizione voluta ma insieme temuta («Aiuto, avanza la solitudine!»), esposta («Tutto il mondo è il mio corpo insepolto»), di abbandono (««i miei cari amici [...] / – sono là, nel sole»). Una domanda resta sospesa:

Cosa fare, se non, nella veglia avere dignità?
È giunta l'ora dell'esilio,
forse: l'ora in cui un antico avrebbe dato realtà
alla realtà,
e la solitudine maturata intorno a lui
avrebbe avuto la forma della solitudine.

Nell'incertezza, una frattura storicamente collocata: l'impossibilità di discernere tra i due piani, tra visibile e invisibile, è propria dei moderni, rispetto a un'antichità – nell'immaginazione – individuata e compresa, a un antico per cui la realtà (anche quella dura della solitudine) avrebbe avuto dimensione e forma certe: «E io invece – come nel sogno – mi accanisco a darmi illusioni, penose, / di lombrico paralizzato da forze incomprensibili». Quella promessa di conoscenza che era nel sogno diventa una trappola che scatta sull'io. Il «biancore [...] / del sole nel sonno» è un muro di prigione: «Marmo, cera, o calce / nelle palpebre / agli angoli degli occhi». ³² Limitazione di sguardo che attecchiva già («Clausura d'infinito») nel *Canto secondo* di Ungaretti, e che qui evoca il luttuoso pallore democristiano, il «bianco come cera» e la simile chiusura «in un decoro ch'è rancore» che era del «cortile» delle *Ceneri*. Eppure, come il «rosso straccio di speranza» che affiorava infine dal *Pianto della scavatrice*,³³ anche qui, a restare negli occhi – emergendo da un simile velo di sonno-sogno e di ricordo – sono «altre primavere / [...] pronte a rinascere».

³¹ *Poesia in forma di rosa* rimanda evidentemente a quella «forma di [...] candida rosa» di Pd XXXI, 1. Su tale aspetto, resta valido il regesto di luoghi e citazioni dantesche proposto da S. VAZZANA, *Il dantismo di Pasolini*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Atti del Convegno di Studi Casa di Dante – Roma, 6-7 maggio 1977, Bonacci, Roma 1979, pp. 279-290. Sul valore aumentato dei sogni del mattino, si ricordi come comincia la terza delle quattro terzine scudisciate dal profeta Dante sul volto della «sì grande» Fiorenza in apertura al canto di Ulisse: «Ma se presso al mattin del ver si sogna» comincia (If. XXVI, 7). E si noti, in relazione al luogo pasoliniano citato sopra, il simile «quando» in enjambement, come accade nello stesso canto proprio al principio del racconto di Ulisse: «Quando / mi diparti 'da Circe...» (If. XXVI, 90).

³² Fin qui le citazioni da P.P. PASOLINI, *Le belle bandiere*, in ID., *Tutte le poesie*, I, a cura e con uno scritto di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, pp. 1175-1181. Un trittico d'accecamento che nella vertigine montaliana era «marmo manna / e distruzione» (E. MONTALE, *La bufera*, in ID., *Tutte le poesie*, a c. di Zampa, Mondadori, Milano 2012, p. 197).

³³ P.P. PASOLINI, *Il pianto della scavatrice*, in ID., *Tutte le poesie* cit., p. 848. Da qui gli ultimi quattro luoghi citati.

Il tepore di fiato di un mondo «ardente, nella vecchia speranza, d'una nuova speranza» che passa quasi sinesteticamente nello «sventolio / [...] delle bandiere rosse. Dio!, belle bandiere / degli anni Quaranta! [...]», rosso vivo e luminoso («fulgida miseria»), «sanguigno per un po' di sole che lo colpiva, / ardente rosso affastellato e tremante, / nella tenerezza eroica d'un'immortale stagione».³⁴

3. Di veglie ammalate

Giustapposti i due toni di rosso – delle bandiere nel cieco giorno e del sangue che popolava già la «notte cieca» di Arghezi –, risalta nell'approssimarsi al contemporaneo una dinamica non lineare nel rapporto tra visibile e invisibile. Il salto che avevamo tracciato in Ungaretti, un diaframma d'indeterminato nel ciclo altrimenti discreto di sonno e veglia che è rifugio e invito all'invisibile. Ma insistere su questo *limine* dal punto di vista dei corpi significa non poter trascurare un'altra delle ricorrenti fattispecie di veglia, quella che fa i conti con la malattia. Osserviamo adesso questa declinazione del tema afferrando la Sicilia per tre capi.

Il capitolo XI dei *Malavoglia*, celebrato per la favola della cugina Anna,³⁵ è uno di quelli in cui si respira più da vicino il contatto con *I promessi sposi*. Importante elemento di questa contiguità è sicuramente l'episodio del colera a Catania, nel 1867.³⁶ Filtrato da un'occasione biografica (la fuga a Vizzini della famiglia Verga per sottrarsi al contagio), penetra prepotentemente nel meccanismo narrativo diventando, apparentemente per caso,³⁷ sasso d'inciampo per la Longa:

³⁴ P.P. PASOLINI, *Le belle bandiere*, ivi, p. 1181.

³⁵ Il passo, praticamente unico nel romanzo, in cui Anna narra la storia del «figlio di un re di corona, bello come il sole, il quale camminerà un anno, un mese e un giorno col suo cavallo bianco; finché arriverà a una fontana incantata di latte e di miele; dove scendendo da cavallo per bere troverà il ditale di mia figlia Mara, che ce l'avranno portato le fate», e alla fine la sposerà. Un'autorevole lettura del brano, che sottende questioni di fondo del discorso verghiano, è in A. MANGANARO, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Edizioni del Prisma, Catania 2014, pp. 19-38.

³⁶ A proposito della necessità di «camminare nel bel mezzo, e lontano dai muri, dove si correva il rischio di acchiapparsi mille porcherie; e badare di non mettersi a sedere sui sassi, o lungo i muricciuoli», Cecco (G. VERGA, *I Malavoglia*, testo critico e commento di F. Cecco, Einaudi, Torino 2014, p. 254) annota infatti con G. Carnazzi come «anche nella Milano spopolata e squallida che il Manzoni descrive "ognuno cercava di stare in mezzo alla strada, per timore d'altro sudiciume [...] per timore delle muraglie, che potevan essere unte" (*I promessi sposi*, XXIV, p. 595)».

³⁷ Ma introdotto da una delle ricorrenti prolessi del romanzo, da una considerazione del narratore a margine di un dialogo tra madre e figlio, tra 'Ntoni e la Longa sul tema naturalmente del partire: «'Ntoni, da quel giorno innanzi, non parlò più di diventar ricco, e rinunziò alla partenza, chè la madre lo covava cogli occhi, quando lo vedeva un po' triste, seduto sulla soglia dell'uscio; e *la povera donna era davvero così pallida, stanca, e disfatta*, in quel momento in cui non aveva nulla da fare, e si metteva a sedere anche lei, colle mani in mano, e il dorso diggià curvo come quello del suocero, che stringeva il cuore. *Ma non sapeva che doveva partire anche lei quando meno se lo aspettava, per un viaggio nel quale si riposa per sempre, sotto il marmo liscio della chiesa; e doveva lasciarli tutti per via, quelli cui voleva bene*, e gli erano attaccati al cuore che glielo strappavano a pezzetti, ora l'uno e ora l'altro». In

non si accorse, ma ci pensò dopo, che uno sconosciuto, il quale pareva stanco anche lui, poveraccio, c'era stato seduto pochi momenti prima, e aveva lasciato sui sassi delle gocce di certa sudiceria che sembrava olio. Insomma ci cascò anche lei; prese il colera e tornò a casa che non ne poteva più, gialla come un voto della Madonna, e colle occhiaie nere [...].³⁸

Va in effetti sciolta la similitudine aggrumata in «gialla come un voto alla Madonna», poiché il riferimento non è astrattamente al voto, ma al colore della candela, dei ceri votivi. La caratterizzazione cromatica resta nella memoria del lettore, perché Verga la riprende poche righe dopo, sia direttamente con espressione pressoché identica («l'ammalata, seduta sulla scranna, stanca morta, *col viso giallo e le occhiaie nere*»),³⁹ che in modo indiretto attraverso il riferimento alla «candela», che la donna volle accesa «come quando stava per morire padron 'Ntoni, ch'è voleva vederseli tutti davanti [...], e saziarsi di guardarli ad uno ad uno con quegli occhi sbarrati che non ci vedevano più». Maruzza è dunque coricata, con gli occhi «vuoti come se la morte se li avesse succhiati, e le labbra nere al pari del carbone».⁴⁰ Giallo e nero occupano il campo stretto, compatto e soffocante dello stanzino, con un peso specifico ben più forte del generico «livido» cassato in autografo da Verga;⁴¹ mentre «tutti gli altri, bianchi come un cencio, si guardavano in faccia quasi chiedendosi aiuto l'un l'altro». Com'è noto, nessuno aiuterà i Malavoglia. L'intera notte di veglia è liquidata in poche righe nel testo, mentre la Longa si spegne come una candela sul limitare del giorno, di un'alba «pallida come la morta».⁴²

Sul tardi vennero a pigliarsi la Longa in fretta e in furia, e nessuno pensò a fare la visita del morto; che ciascuno pensava alla pelle, e lo stesso don Giammaria rimase sulla soglia, quando spruzzò l'acqua santa coll'aspersorio, tenendo raccolta e sollevata la tonaca di San Francesco, – da vero frate egoista che era! – predicava lo speciale. Lui invece, se gli avessero portato la ricetta del medico

corsivo, mio, la prima manifestazione del corpo stanco e la chiara prolessi, peraltro presentita implicitamente in una battuta della Longa a proposito dei marinai forestieri che mettevano in 'Ntoni il desiderio di partire: «E tu credi che quei due [...] non abbiano i loro guai anche loro? Chi sa se ci troveranno ancora le mamme, quando torneranno alle loro case?». Le citazioni da G. VERGA, *I Malavoglia*, ed. critica a cura di F. Cecco, Interlinea, Novara 2014, pp. 225-226.

³⁸ Ivi, p. 227.

³⁹ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

⁴⁰ Ivi, p. 228.

⁴¹ Ivi, p. 227, in apparato.

⁴² «Così passarono tutta la notte davanti al lettuccio, dove Maruzza non si muoveva più, sin quando la candela cominciò a mancare e si spense anch'essa, e l'alba entrava dalla finestra, pallida come la morta, la quale aveva il viso disfatto e affilato al pari di un coltello, e le labbra nere». Ivi, p. 229.

per qualche medicina, avrebbe aperto la spezieria anche di notte, che non aveva paura del colera; e diceva pure che era una minchioneria di credere che il colera lo buttassero per le strade e dietro gli usci. – Segno che è lui che sparge il colera! – andava soffiando don Giammaria. Per questo nel paese volevano fargli la festa allo speciale; ma lui si metteva a ridere come una gallina, preciso come faceva don Silvestro, e diceva: – Io che sono repubblicano! Se fossi un impiegato, o qualcuno di quelli che fanno i tirapiedi al governo, non direi!...⁴³

La citazione del paragrafo intero sembra condurci fuori strada proprio come aveva progettato l'autore. Gli insulsi bisticci dei paesani ingombrano lo spazio del racconto, sovrastando l'indicibile dolore e la stanchezza dei *Malavoglia*. Suonano insomma fuori luogo. Perciò, il paragrafo si conclude su un'avversativa che mette in parentesi questo fastidioso rumore di fondo: «Ma i Malavoglia rimasero soli, davanti a quel lettuccio vuoto». Manifestandosi con la consueta misura tra la congiunzione e il vezzeggiativo, il narratore di Verga benedice con una delle sue intermittenze la dignitosa veglia degli oppressi.⁴⁴

L'interstizio fra visibile e invisibile è naturalmente frequentatissimo da Pirandello, anche in virtù della sua indagine che proprio sulla soglia di realtà e apparenza si colloca. Proficui sono per questa via gli scavi al sottosuolo dostoevskijano.⁴⁵ E battuto è il terreno dello spiritismo,⁴⁶ che Sciascia non tralascia nel suo *Alfabeto pirandelliano*, affrontandolo non per gli espliciti affioramenti dell'opera, ma per il sentimento spiritistico a cui Pirandello si abbeverò attraverso Capuana, e per le presenze

⁴³ Ivi, pp. 229-230.

⁴⁴ Risulta d'interesse notare con Cecco che Verga rettifica in bozza col «Ma» il precedente «E i Malavoglia...», «che sembrava suggerire piuttosto una concomitanza temporale», conferendo «un tono quasi 'polemico' alla frase». (G. VERGA, *I Malavoglia*, Einaudi, Torino 2014, p. 258, in nota). La curvatura del sintagma proustiano a descrivere il lessico dell'interiorità di Verga è in A. DI SILVESTRO, *Le intermittenze del cuore*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 2000.

⁴⁵ Il tema, generalmente riconosciuto ma non sempre puntualmente spiegato, è portato in esponente da Sichera, prima per la fessura della citazione dostoevskijana aggiunta alla seconda edizione dell'*Umorismo* da Pirandello (cfr. A. SICHERA, *Pirandello, Pascal e la vecchia signora. Dal contrario del sentimento al contrario dell'alterità*, in «Letteratura italiana contemporanea», XIII, n. 35, gennaio-aprile 1992, pp. 191-218), poi in ID., *Ecce Homo! Nomi, cifre, figure in Pirandello*, Firenze, Olschki 2005, p. 44 (in nota), ancora in ID., *Di Dostoevskij, dell'arte e dell'Edipo: "Sei personaggi in cerca d'autore" 1921*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXIII, n. 1, gennaio-aprile, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, pp. 77-90.

⁴⁶ Valga tra i moltissimi l'esempio del *Pascal*. Ma, guardando in avanti il tema è centrale anche nel recente *La stranezza* (2022), film di Roberto Andò legato all'autore di Girgenti e popolato dei fantasmi dei suoi personaggi, alla stregua di un'altra pellicola ispirata a un autore come Charles Dickens: *L'uomo che inventò il Natale* (*The Man Who Invented Christmas*), del 2017.

che popolarono la sua infanzia (come quella dello scrittore di Racalmuto).⁴⁷ Tra queste, la donna, anzi «le donne»⁴⁸ (e la cosiddetta «treccia di donna» sulla testa degli infanti: «il codino di capelli incatricchiati che guaj a tagliarli o a cercar di districarli: la creaturina ne sarebbe morta») sono riferimento esatto alla novella *Il figlio cambiato*,⁴⁹ che vale qui citare almeno per il favoloso oscuro *incipit* posto nello sfumato tra sonno e veglia che abbiamo visto emergere proprio da questo scorcio di secolo. Nebbia dove anche i contorni dell'umano finiscono per smarrirsi: «Avevo udito urlare durante tutta la notte, e a una cert'ora fonda e perduta tra il sonno e la veglia non avrei più saputo dire se quelle urla fossero di bestia o umane».⁵⁰

Alla veglia in particolare è però intitolato un altro racconto.⁵¹ Novella dagli anefatti ellittici, che apprendiamo in qualche misura solo in virtù delle tramature, alluse – più che svelate – dal lucido folle, il pretore («*Preto'*» per i figli) Mauri. La malata sul lettino è qui una donna, rossa di capelli e occhiazzurrata – Fulvia, sposata Gelli – la cui ferita sull'addome, autoinferta e (a quanto pare) ormai infetta, non le lascerà scampo. Sappiamo, ma in modo impreciso, del matrimonio di questa con Silvio Gelli, e degli opposti destini tra i due: il primo che studia e poi diventa medico, e la seconda che si perde («Fin dove era caduta» è espressione che torna due volte nel racconto)⁵² finendo anche per strada col nome di Flora. Flora-Fulvia, sposata Gelli, è amata sinceramente da Mauri, e la forza di questo sentimento è tale che (oltre a buttare per aria la sua propria famiglia), lo spinge a denunciare le trame di tutti i personaggi – e con queste la trama del racconto – con una forza alla quale gli altri personaggi, proprio come il parrucchino biondo della signora Nàccheri,⁵³ oppon-

⁴⁷ Cfr. L. SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989, pp. 65-67 (alla voce «Spiriti. Spiritismo»).

⁴⁸ Glossa Sciascia: «si tenga presente che soltanto in questo caso e per le figure delle carte da gioco si usa la parola donna nel dialetto». Ivi, p. 66.

⁴⁹ L. PIRANDELLO, *Il figlio cambiato*, in ID., *Tutte le novelle*, II, BUR Rizzoli, Milano 2016, pp. 183-189 (ebook). Spunto naturalmente della *Favola del figlio cambiato*, e dunque testo che assume una certa importanza in Pirandello anche per i rapporti con *I giganti della montagna*.

⁵⁰ Ivi, p. 183.

⁵¹ Già pubblicato nel 1898 in rivista con il titolo di *Incontro* e in una redazione molto più asciutta, è poi ristampato su «Il Marzocco» con il titolo *La veglia*, il 2 maggio del 1904, e a partire dal 1923 confluisce in *Novelle per un anno*. Lo spunto della novella è poi sviluppato a teatro nella commedia in tre atti *Come prima, meglio di prima*, che è rappresentata per la prima volta quasi clandestinamente a Napoli in febbraio e poi a Venezia nel marzo del 1920, segnalandosi come «il primo vero grande successo» del teatro di Pirandello. L. LUGNANI, *Nota bio-bibliografica* a L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, cit., p. 79. Tutte le citazioni del testo, in corpo e in nota, sono tratte da ivi, pp. 506-528 (ebook).

⁵² Ivi, p. 522 e p. 527: «Chi sa fin dove era caduta?»; «*Fin dove era caduta!*» (corsivo d'autore). La battuta è prima in testa al Gelli e poi in bocca al Mauri, ovvero pensata da un personaggio è detta poi da un altro (mentre dialoga con questo).

⁵³ La cognata del prete. Dice il Mauri nella sua 'requisitoria': «E il parrucchino riccio, biondo? Se l'è dimenticato sul tavolino da notte? Buffoni, buffoni! M'inchino, mille ossequii, buffoni!». Ivi, p. 514.

gono una miserevole recita delle parti. Il portatore di verità, scacciato dagli altri personaggi, è infine l'unico degno di piangere per la donna, nonché l'unico ad averla – non veduta – vegliata, da dietro la porta: uno spazio di autenticità sottratto all'invisibile.

Nel frattempo, sotto il cielo di carta della finzione si rappresentava un'altra veglia di fronte alla morte. Una veglia mancata, nel cui spazio – relegato in un angolo quel corpo di donna invisibile – campeggiano, come in Verga, il disinteresse dei personaggi di contorno, la pavidità del «canonichetto» Righi,⁵⁴ l'egoismo e l'indifferenza del marito attento all'occhio degli altri.⁵⁵

Avanti nel tempo ma indietro nella finzione, sono dei «condannati a morte in una prigione approssimativamente borbonica» a mettere in scena «una specie di veglia funebre di se stessi». È la recita delle maschere che Bufalino porta dentro *Le menzogne della notte*, «commedia d'inganni» in cui «la verità si ribalta continuamente».⁵⁶ La trama, nota benché difficilmente sintetizzabile, è quella di quattro sediziosi nell'angusto spazio di una cella, e nella claustrofobica sospensione dell'ultima notte prima del patibolo. I quattro – «Corrado Ingafù, dei baroni di Letojanni», «Saglimbeni, sedicente poeta», il soldato Agesilao degli Incerti, e lo studente Narciso Lucifora⁵⁷ – devono proteggere l'identità del misterioso Padreterno «autore primo e domino della congiura» dagli occhi e dalle orecchie del governatore Consalvo de Ritis, nascosti sotto le bende di un frate Cirillo, loro compagno di cella. Per passare la notte, chiamando in causa il *Decameron*, questi propone loro di novellare. Non manca la malattia – il «verme nel frutto», la «riserva mentale» del racconto di Ingafù, ma soprattutto – come motore della narrazione: sono malati i quattro di «peste

⁵⁴ Un'altra figura appartenente alla galleria dei don Abbondio, il cui ruolo però non è del tutto chiaro nella storia della donna: il narratore, in margine allo sfogo del Mauri, che lascia il Righi trasecolato, nota in parentesi: «pensava forse che il matto avrebbe potuto buttargli in faccia ben altre accuse». Ivi, p. 514.

⁵⁵ Di fronte alla moglie morente i suoi sentimenti sono: «odio, nausea, pietà, ira, dispetto». Umiliandosi al capezzale recita poi la propria umiliazione: «Si alzò soddisfatto, parendogli d'aver almeno rimediato in qualche modo al ridicolo della sua posizione». Tardi si accorge e nega a sé stesso di aver ricoperto la parte che gli era stata data dal Mauri: «c'era stato quel matto che, nel furore della passione, osava dire in faccia a tutti la verità, e che aveva creduto di interpretare il sentimento, ond'egli era stato spinto ad accorrere al letto della moglie moribonda. Ora egli ripeteva, quasi, le parole di lui. Ma no, no, non era vero». E infine, sincerandosi di non essere udito da nessuno, arriva tortuosamente al punto con la moglie: «“Sì: io non debbo perdonare, debbo essere perdonato... Mi perdoni?” che «aveva come parlato a se stesso», e la moglie dormiva un sonno da cui non si risveglierà più. Ivi, pp. 516-523.

⁵⁶ Stando alla descrizione che egli stesso ne dà in *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere (Taormina 14-16 ottobre 1988), Edizioni di Agorà, Taormina 1989 (edizione non venale), p. 22. Si tratta della trascrizione di seminari («una tre giorni sportiva») tenuti dall'autore.

⁵⁷ Le citazioni dallo stesso romanzo bufaliniano, che introduce i personaggi con burocratico sussiego narrando la lettura del loro fascicolo ad opera del governatore Consalvo de Ritis: G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, introduzione e note di N. Zago, Bompiani, Milano 1988, pp. 15-25.

settaria», e più di tutti lo è il Governatore ('Sparafucile' «come quel basso d'opera») con cui Bufalino mette nella finzione, «fresco di moda»,⁵⁸ il *Rigoletto*. La malattia che assedia il Governatore («un topo nel cacio dell'ossa»),⁵⁹ insieme a quell'altra della semiceità («la vista guercia che [...] rimane» al personaggio si riverbera nella «sola pungente pupilla» di frate Cirillo),⁶⁰ è sempre in bilico fra le due dimensioni del visibile e dell'invisibile, patimento di corpo o d'anima. La guarigione, d'altra parte, sembra quasi «tradimento di un patto tra congiurati»,⁶¹ come già in *Diceria*. Eppure – bisogna guardare all'*Epiprologo* di *Tommaso e il fotografo cieco* –, guarigione è allo stesso tempo per l'autore-demiurgo il sonno-dono portato dalla scrittura:

Il mio scopo, scrivendo, era un altro: vincere l'angoscia con le euforie dello stile. E ha funzionato. Peggio per gli altri, i grandi scrittori. Loro scrivendo s'ammalano, io da malato mi rifaccio sano, da insonne che ero recupero il sonno sul guanciaie delle parole.⁶²

4. Pa(e/s)saggio al crepuscolo

La composizione bufaliniana di sonno-guarigione contro insonnia-malattia risulta singolarmente vicina al *twist* operato da Fortini in vecchiaia: dalla lontana riprovazione del sonno come caduta nell'oblio – il «sonno, edera nera» di *Foglio di via*, e per converso una lettura della veglia come resistenza etica all'incedere del buio – alla sua tarda rivalutazione, dove, «consegnandosi al tempo come adempimento, l'orrore non è più il sonno ma la sua impossibilità».⁶³

Affrontiamo qui l'ultima deriva, perché proprio questo nodo tra *La buonanotte* e la buona morte è al centro di una fortunata *villanelle* di Dylan Thomas, nella quale l'invito a non consegnarsi all'una come all'altra è seguito dalla più forte esortazione a lottare, a resistere, a infuriarsi. Appello che si rincorre nei due ritornelli per tutti e

⁵⁸ Ivi, p. 12.

⁵⁹ Ivi, p. 21.

⁶⁰ Ivi, rispettivamente a p. 44 e a p. 15.

⁶¹ M. PAINO, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Olschki, Firenze 2005, p. 65. Nel capitolo *Tra stigma e stemma* (cfr. ivi, pp. 45-72), un attraversamento della scrittura di Gesualdo per il versante della malattia.

⁶² G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, prefazione di S. Giovanardi, Bompiani, Milano 2003, p. 173.

⁶³ Cito qui il bellissimo saggio di Cataldi su Fortini, riletto traguardando sempre a *Il sogno del prigioniero* di Montale, con questa svolta segnata appunto da *La buonanotte*, componimento di *Paesaggio con serpente*: P. CATALDI, *Il sonno e la veglia*, in *Dieci inverni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa*, Siena 14-16 ottobre 2004 – Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 53-63. Il testo di Fortini si può leggere in F. FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2015, pp. 558-559.

diciannove i versi, e che viene in prima battuta associato proprio alla vecchiaia: «Do not go gentle into that goodnight / Old age should burn and rave at close of day; / Rage, rage against the dying of light».⁶⁴ Le quattro terzine centrali, concluse alternativamente dal primo e dal secondo ritornello, esplorano gli atteggiamenti di fronte alla morte di tutti gli uomini («wise men», «good men», «wild men», «grave men»). Tutti loro dunque, buoni, saggi, seri e selvaggi, sono convocati dall'io lirico al capezzale del padre morente, per dare a questi la forza di lottare, perfino di piangere o maledire (e benedire infine) il figlio con le sue lacrime: «And you, my father, there on the sad height, / Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray. / Do not go gentle into that good night. / Rage, rage against the dying of the light».⁶⁵

Il momento in cui l'esistenza si compie, quello che non ci è dato conoscere prima, è la svolta che ci riconduce al sentiero del sacro, che abbiamo evocato ma non percorso all'inizio. Era notte in un orto:

Allora Gesù andò con loro in un podere chiamato Getsemani e disse ai discepoli: «Sedete qui finché io sia andato là e abbia pregato». E, presi con sé Pietro e i due figli di Zebedeo, cominciò a essere triste e angosciato. Allora disse loro: «L'anima mia è oppressa da tristezza mortale; rimanete qui e vegliate con me». E, andato un po' più avanti, si gettò con la faccia a terra, pregando, e dicendo: «Padre mio, se è possibile, passi oltre da me questo calice! Ma pure, non come voglio io, ma come tu vuoi». Poi tornò dai discepoli e li trovò addormentati. E disse a Pietro: «Così, non siete stati capaci di vegliare con me un'ora sola? Vegliate e pregate, affinché non cadiate in tentazione; lo spirito è pronto, ma la carne è debole». Di nuovo, per la seconda volta, andò e pregò, dicendo: «Padre mio, se non è possibile che questo calice passi oltre da me, senza che io lo beva, sia fatta la tua volontà». E, tornato, li trovò addormentati, perché i loro occhi erano appesantiti. Allora, lasciatili, andò di nuovo e pregò per la terza volta, ripetendo le medesime parole. Poi tornò dai discepoli e disse loro: «Dormite pure oramai, e riposatevi! Ecco, l'ora è vicina, e il Figlio dell'uomo è dato nelle mani dei peccatori. Alzatevi, andiamo; ecco, colui che mi tradisce è vicino».⁶⁶

⁶⁴ D. THOMAS, *Collected poems 1934-1952*, London, Dent 1952 (New Revised Edition, 2003), p. 116 [Non andartene docile in quella buona notte / La vecchiaia dovrebbe bruciare e delirare alla fine del giorno. / Infuria, infuria contro il morire della luce].

⁶⁵ *Ibidem* [E tu padre, lì sulla triste cima, / maledicimi, benedicimi, adesso con le tue fiere lacrime. Ti prego / Non andartene docile in quella buona notte. / Infuria, infuria contro il morire della luce].

⁶⁶ Matteo 26,36-54. Così anche Marco 14,32-41: «Ed egli disse ai suoi discepoli: "Sedete qui finché io abbia pregato". Gesù prese con sé Pietro, Giacomo, Giovanni e cominciò a essere spaventato e angosciato. E disse loro: "L'anima mia è oppressa da tristezza mortale; rimanete qui e vegliate". Andato un po' più avanti, si gettò a terra; e pregava che, se fosse possibile, quell'ora passasse oltre da lui. Diceva: "Abbà, Padre! Ogni cosa ti è possibile; allontana da me questo calice! Però, non quello che io voglio, ma quello che tu vuoi". Poi venne, li trovò che dormivano e disse a Pietro: "Simone! Dormi?"

In Getsemani il sonno dei discepoli chiama certamente in causa la durezza e l'incapacità di collocarsi di fronte al mistero. Il Maestro, nell'ora della prova, è lasciato solo: abbandonato dagli amici, di fronte al silenzio del padre, sperimenta l'oscurità della veglia, quella che lo avvicina a tutti i dannati, all'umanità della sofferenza senza risposta. È la disperazione a prendere il sopravvento, proprio perché l'oscurità rende impossibile la speranza (soccorre qui il lemma nella sua radice originaria di «guardare attraverso»). Ma questa è l'ora, il punto in cui occorre fermarsi: il momento in cui l'esistenza si compie porta con sé l'idea – inversa rispetto al testo di Thomas – di una morte come qualcosa a cui ci si consegna, implica fiducia nel senso che si è creato.⁶⁷ Allora, a ben guardare, il sonno-oblio – stanchezza morale, indifferenza o irresponsabilità – può anche essere il momento che prepara l'epifania divina. Sul Tabor, Pietro, Giovanni e Giacomo assistono alla trasfigurazione di Gesù, proprio risvegliandosi da un sonno che li opprimeva (Lc 9,32).⁶⁸ In Getsemani, quello conteso tra veglia e sonno è lo spazio che precede l'arresto, e dunque pure il silenzioso *prequel* della *passio*.

L'invisibile si manifesta per lampi, squarci, baleni quanto più ci si sporge sull'abisso. Così accade anche in questo tempo incerto, che ha mutato millennio ma non lo sa ancora, e si trascina dietro come fantasmi della notte le ferite del secolo scorso: «come portati via / si rimane».⁶⁹ Un crepuscolo qualunque, sotto favole che ardon e cadono. Che sia alba o tramonto, fine o principio? Comunque, suggerisce la letteratura, palinsesto continuamente riscritto, un participio sempre futuro dell'accadere eventico.

Non sei stato capace di vegliare un'ora sola? Vegliate e pregate, per non cadere in tentazione; lo spirito è pronto, ma la carne è debole". Di nuovo andò e pregò, dicendo le medesime parole. E, tornato di nuovo, li trovò che dormivano perché gli occhi loro erano appesantiti; e non sapevano che risponderegli. Venne la terza volta e disse loro: "Dormite pure, ormai, e riposatevi! Basta! L'ora è venuta: ecco, il Figlio dell'uomo è consegnato nelle mani dei peccatori". Si vedano anche Mc 14,34-40 e Lu 22,40-46.

⁶⁷ Per questi passaggi (e le citazioni) sono in debito con A. SICHERA, *Fino alla fine. Meditazioni su Getsemani*, il pozzo di giacobbe, Trapani 2014, con riferimenti particolari alle pp. 12-20, 57-61, 71-74.

⁶⁸ Cfr. G. PALAZZOLO, *Apocalisse e profezia. Franco Fortini critico e poeta*, Carocci, Roma 2021, pp. 22-27. Sulle tracce di Giona e muovendo dal primo Fortini di *E questo è il sonno*, sono qui condotti precisi affondi tra Vecchio e Nuovo Testamento.

⁶⁹ G. UNGARETTI, *Nostalgia*, in ID., *Vita d'un uomo* cit., p. 92.