

La primavera è arrivata
scaldano più forte
i raggi del sole carezzevole.
Fluttua nell'aria
il canto dell'allodola.
Si è aperto
il cielo azzurro,
è aumentata la prosperità
la discendenza si è moltiplicata,
è giunto il tempo
della lode e della gioia.

(Da un canto sciamanico degli Iacuti in occasione
della festa di primavera. Testo italiano a cura di
U. MARAZZI)

IL VIAGGIO DEL POETA

Abbiamo accertato che l'artista/eroe/veggente è colui che compie un viaggio oltre le soglie di bronzo del dicibile; ed è colui che ne torna portando con sé una visione dell'ineffabile che sarà calata nel letto di Procuste della forma, con ciò riducendosi ad un mero riflesso, l'unico tuttavia compatibile con il nostro mondo, ove gli infiniti e sempre nuovi riflessi costituiscono le inesauribili tacce di un ignoto non riconducibile alla nostra dimensione.

Vogliamo ora mostrare che nella sua opera *Canto di pietra*, Stanislao Nievo indica questo periplo e le sue vicissitudini, in ciò conformandosi a una tendenza presente nelle poetiche degli ultimi due secoli, che ha illustri rappresentanti in Hölderlin e in Proust.

Coerentemente con quanto abbiamo sostenuto rifiutando gli approcci usuali, seguiamo un'esegesi affidata alle immagini che per analogia sorgono dal simbolo, così come esso si dà nella voce del poeta stesso. Le ordineremo in filigrana per guidare il lettore nel labirinto delle risonanze suscitate dall'ascolto.

Inizia dunque il poeta: "Sul fondo delle labbra/ dove noi vorremmo esser noi". Qui viene subito annunciato uno scopo, il desiderio di mutare una situazione. Dice infatti il poeta: "vorremmo esser noi", con ciò rivelando che noi non siamo veramente "noi, qui dove siamo. Dunque dobbiamo trovare una strada per tornare alla nostra realtà, abbandonando il luogo dov'essa è nascosta da un velo opaco, apparendo così altra rispetto alla propria interiore natura. "Vorremmo", al condizionale, dice anche la difficoltà di questo ritorno, un ritorno certamente ideale, un viaggio tutto interiore verso la propria origine. Di un viaggio infatti si tratta, anche se il corpo può restare immobile: viaggia

l'anima all'interno di un non-luogo labirintico fuori del tempo, come accade agli sciamani.

Questo viaggio noi lo conosciamo perché ci è già stato descritto, è il viaggio verso Oriente del principe colto dall'oblio di sé in Egitto, ove egli *dorme* coperto di vesti non sue. Nievo ripropone evidentemente il tema del *Canto della perla*, un tema gnostico, come trama dell'opera poetica. Il tema è molto diffuso sotto diverse allegorie, perché sembra un'aspirazione eterna, questa del viaggio dell'uomo che, come dice Sohrawardī, conduce al punto di partenza.

È il ritorno rispetto al percorso verso l'esilio occidentale. "Vorremmo" indica per l'appunto la nostalgia che, come dice Schelling, è quanto di più oscuro e profondo vi sia nell'animo umano.

Sohrawardī ne dà questa spiegazione: Bellezza, amore e Nostalgia, sono tre fratelli. Amore è incatenato dal desiderio di Bellezza, Nostalgia è colui che lo conduce a Bellezza, che lo atterri col sorriso dal quale nacquero gli Angeli. Farīd od-dīn 'Attār ne raccontò le traversie di questo ritorno nella terra delle origini, che tutte le anime debbono intraprendere. Il canto nostalgico degli esiliati fu sempre udito dai poeti: lo sentì anche il Cavaliere di Aferdingen in viaggio verso il Regno della Fiaba. Anche qui c'è una fanciulla che canta le meraviglie dell'oriente; che cosa sia in realtà questo Oriente fatale che sorge oltre il Monte Qâf, lo descrive Plotino. È l'Uno d'onde tutto origina, al quale anelano le anime che si affollano attorno a lui come falene affascinate dalla sua luce. Questo nostro mondo è dunque sempre agitato da un turbine che erompe da un centro luminoso, e a lui ritorna come vortice di scintille.

Nievo indica però che il luogo del ritorno è "sul fondo delle labbra", e questo merita una spiegazione. Sul fondo delle labbra restano notoriamente le cose non dette. Molte cose vorremmo dire e non diciamo, perché muoiono nel discorso; pure, esse sono le più importanti. Dice Kafka: "si può comunicare soltanto ciò che non si è, cioè la menzogna". Il nostro dire è infatti impossibile esercizio di tradurre in concetti l'oscurità del desiderio, l'inesprimibilità dell'esperienza. Le cose non coincidono mai con le parole. Pure, noi ci sforziamo di alludere a ciò che non può dirsi, che resta un non-detto "sul fondo delle labbra". Del resto, v'è tutta una tradizione che tenta di circoscrivere Dio, cioè la cosa più importante e perciò la meno dicibile, tentando di enumerare all'infinito ciò che Egli *non* è.

Dunque il luogo del nostro ritorno in noi stessi è esattamente sul fondo delle labbra; là è la meta ineffabile del nostro viaggio tutto interiore, per giungere a dire ciò che non può esser detto. Ma questo è il viaggio del poeta.

I due versi che seguono: “limpidi come notte/ di ciechi alla fontana” confermano il senso dei primi due. Soltanto chi è cieco a questo mondo può infatti scorgere limpidamente la trama degli eventi. Tiresia cieco, mostra ad Edipo ciò che egli non vede: Edipo dovrà cavarsi gli occhi, e finalmente “vedrà”. Se l’Uno è un buio — una tenebra, dice Dionigi; un nero della fiamma, lo definisce Isacco il cieco — è del tutto normale che la profezia e la preveggenza vengano sempre da divinità buie e sotterranee, e che la Notte, prima depositaria della mantica, fosse anche la prima titolare dell’Oracolo di Delfi.

Soltanto nel corso della notte è possibile a Sohrawardî aprire la porta sul proprio mondo interiore. Di notte giungono i sogni portati da Hermes e schiudono uno spiraglio sulla immobile verità.

Ma perché questi ciechi si volgono alla fontana? Qui anche il senso è chiaro. L’Uno, che non pensa, è volontà di eterna creazione, onde fu già detto *Fons vite* da Avicbron; così come una fonte videro i cabbalisti in *Kéter*, la prima *sephirah* d’onde sgorga il getto della Creazione, che colma la vasca della divina Sapienza e scende ad irrigare gli orti della *Shekinah*. D’altronde, l’acqua come rigenerazione eterna e come sede della Sapienza, fa parte dell’immaginario universale. Non c’è fiaba che non ponga un’Acqua di Vita nel paradiso terrestre delle Fate. Il cavaliere diretto alla roccaforte dell’anima trova l’Acqua di Vita sulla propria strada, e così Alessandro Magno, che vi scorge il limite della propria gloria terrena.

Chiarite dunque le coordinate del viaggio, Nievo spiega ora la ragione che ha ridestato il poeta: “un flauto ha chiamato/tra i singhiozzi”. Il viaggio deve aver luogo perché un flauto ha chiamato. Il flauto segna l’interruzione del tempo ordinario e l’ingresso nel mondo dello spirito: il Sacro appare, e l’anima obbedisce al richiamo. Il suono del flauto accompagna la percezione di una realtà invisibile come strumento dionisiaco; mette in comunicazione due mondi come strumento ermetico. Una fanciulla suona il flauto mentre Persefone riappare dall’Ade. Il mistico Rûmî ha letto in quel suono il richiamo dell’anima esiliata, il suo lamento; il soffio che modula il suono tra le canne è l’anima, perché anima e spirito sono, per l’appunto: soffio.

Quivi è dunque il pianto di chi torna ad invocare la patria celeste, come dice il poeta subito dopo: “fuggiti/ da carceri mai aperte/ svegliandomi/ dal

sonno dei giorni”. Da quali carceri fuggono i singhiozzi? Dice il *Genesis*: “E l’Eterno Iddio fece ad Adamo e a sua moglie delle tuniche di pelle, e li vesti”.

L’uomo, nato spirituale e senza confini, è imprigionato quaggiù nelle strettezze del mondo della storia, come attestano tutti i veri conoscitori delle cose divine, da Origene in poi. Molti Vangeli lo ricordano. Epperò dice Nievo: “svegliandomi, ecc.”. Infatti, colui che ignora la propria natura divina è come un dormiente che deve essere risvegliato alla conoscenza.

Questa conoscenza nasce dalla rottura dei limiti dell’Io — la conoscenza inizia con l’uccisione dell’Io, dice Novalis — ed è quindi estasi, la stessa che prova il santo o il derviscio, che però sono folli, lieti, ridenti; e infatti Nievo è risvegliato “a scoppi di risa” da un’eco che inonda di luce il luogo della parola non detta, gli “abissi della gola”.

Ora, che la luce rappresenti da sempre il simbolo della realtà e della conoscenza, è cosa talmente nota che ci esime da ogni richiamo. Già Plotino usò la metafora della luce per indicare l’Uno; dopo di lui, i neoplatonici delle tre religioni ne fecero un uso poetico. Chi non ricorda l’apoteosi finale descritta da Scoto Eriugena, questa finale trasparenza del divino all’uomo redento : “*quemadmodum in aere purissimo nihil aliud arripet, nisi sola lux*”? O la costruzione cosmica di Sohrawardî che legge nel mondo i riflessi e le ombre della Luce delle Luci? E poiché la luce sorge *ad Oriente*, all’alba, giustamente dice Nievo: “Albeggiava laggiù”, con ciò riferendo anche all’alchemica *albedo*, la fase detta “al bianco”, che segna la resurrezione dell’anima dal suo tremendo viaggio iniziatico nella *nigredo*, nella morte e nella putrefazione, vincendo la quale l’eroe torna a nuova vita. La luce viene dunque dal buio, come spiegava Dionigi nel vertiginoso ossimoro della sua visione.

Ciò che albeggia è una musica “smarrita” che “ci riconsegna”, cioè ci restituisce alla nostra realtà, che non è materiale, come sapevano già i seguaci di Orfeo. Ciò che noi abbiamo dimenticato è la nostra dimensione cosmica di figli del cielo: essa albeggia a noi con un suono, nato dall’armonia delle sfere, che ci appartiene perché siamo attraversati dalla stessa Legge, microcosmo nel macrocosmo. Ci riconsegna “oscuramente” perché la luce è *anche* un buio là dove tutte le affermazioni dei nostri concetti perdono significato, e gli opposti coesistono. “Ci riconsegna” perché questa sembra essere la volontà del “Signore del pozzo incantato”.

Il pozzo è un simbolo molto noto, ne parlano i mistici: è quello ove cadde Giuseppe, poi condotto in Egitto. È il pozzo in cui vengono incatenati gli esiliati dell’Occidente giunti a Kairouan. Esso rappresenta la nostra vita angusta

nel quotidiano, un luogo dal qual dobbiamo liberarci accogliendo il messaggio che ci conduce il Messaggero spirituale dell'Oriente. Esso viene da chi è Signore anche di quel pozzo, che è "incantato" nel senso del maleficio, lo stesso maleficio della Bella addormentata, del Re magagnato o del *Rex Marinus*.

Così si chiude il primo canto, ed è evidente che in esso Nievo ha voluto indicare, già dal titolo — "Il flauto" — il tema dell'opera come viaggio iniziatico oltre le soglie di bronzo del mondo sublunare; il viaggio, per l'appunto, del poeta. Questi viene dunque subito abbracciato da un "dolce vento", cioè dalla manifestazione dello spirito, che soffia dove vuole. È lo stesso soffio che ha animato le canne del flauto, lo stesso che ha animato l'uomo; e chi lo muove è "Ermete/ladro d'anime", "ladro" in senso buono, in quanto Hermes è il dio che guida le anime dal buio alla luce e dalla luce al buio: a lui tutte si affidano. Elemento volatile, Hermes guida la trasformazione alchemica, e perciò anche l'*albedo* appena nominata. Dio dei viandanti, accompagna i pellegrini lungo sentieri ignoti, al di là dell'usato.

Pensatore sottile, Hermes-ermeneuta è colui che sa comprendere il duplice aspetto di ogni realtà; perciò dice a Nievo: "nascosto/col viso a specchio/nel cervello di ognuno". Inizia qui il dialogo del discepolo con il maestro, il Trismegisto dei dialoghi ermetici; il discepolo interroga e il maestro illumina. Tre sono le indicazioni che egli fornisce: "nel cuore del tempo"; "a un crocevia d'oro"; "tu solo puoi portarmi".

Il "cuore" è il "centro"; il cuore del tempo è dunque il punto atemporale d'onde scaturisce quell'apparente flusso che struttura la nostra indigente realtà. Angoscioso problema quello del tempo, che appartiene soltanto al mondo dell'apparire, non a quello dell'essere: dice infatti Agostino che nessun tempo può esistere senza il mondo creaturale, ma "*anni tui omnes simul stant*". Quando irrompe il Sacro, il tempo s'interrompe: a mezzogiorno o a mezzanotte, oppure al centro d'un crocevia, luogo della perfetta indifferenza. Il crocevia è luogo di apparizioni ben noto, luogo di Hermes e di Hekate, di larve e di demoni. La vita vi è sospesa, il suo futuro dipende dalla strada scelta. È quindi il luogo del destino: Edipo vi incontra Laio; e ancora un crocevia è accanto all'ingresso d'onde egli scenderà nell'Ade. Il centro del quaternario è il luogo ove le forze si bilanciano e si rinviano come opposti; qui esso, come centro di un mandala, di un percorso ideale di forze cosmiche, è "d'oro". Oro, *aurum non vulgi*, è il compimento dell'opera alchemica. Dunque Hermes guida alla realizzazione del Sé in un punto immateriale e atemporale; ma poi-

ché Hermes è una realtà interiore, soltanto il poeta può portarvelo. “Conosci te stesso” è antica massima: soltanto un atto autonomo di volontà può portare alla realizzazione di sé. Certo, prendere questa decisione, che è affrontare il viaggio agli Inferi, nella *prima materia*, nel chaos, nell’indistinto, è arduo: l’alchimista prega, il cavaliere si difende dietro la Croce; Dante confessa la propria paura uscendo dalla “selva” (selva è la *hyle*, ricorda Giordano Bruno) che segna l’inizio del suo viaggio infero. Perciò dice Nievo: “alla mia paura”, così come, di Hermes psicopompo, dice: “frustò la corsa nel cranio/tra viali di pensieri” a ricordarci che di un viaggio interiore si tratta. E conclude: “Nell’aria si aprì/ una bocca di pietra romana/ e m’ingoiò”.

Qui c’è qualcosa che dev’essere compreso. Nell’interiore dell’uomo c’è un esteriore (una bocca nell’aria) che inghiotte, riconducendo all’interiore. Questa continuità interno-esterno-interno esiste negli spazi topologici, nella bottiglia di Klein come nello spazio onirico. Gli opposti si equivalgono come nel luogo delle origini: siamo nello spazio della Memoria, “*penetrabile amplum et infinitum*” del quale non si giunge al fondo. Là vivono le immagini una vita loro; dice infatti Agostino: là non vi sono immagini impresse nei sensi, ma le nozioni delle cose stesse. Non passivo “ricordo” ma matrice intellettuale delle cose create, e la creazione è eterna.

In questo secondo canto, “Alleati oscuri”, Nievo indica quindi le modalità del viaggio poetico, un viaggio interiore nello spazio della Memoria per tornare alla fonte della creazione.

Il canto che segue s’intitola “Le porte di Roma”. Nievo è romano e ama Roma, ma sarebbe troppo riduttivo vedere qui un luogo geografico. Roma è un simbolo, e come tale va intesa. Essa è da sempre il modello eterno della città terrena, non Babilonia — *civitas infernalis* — ma certamente il luogo di Cesare, cui risponde dall’alto la Gerusalemme celeste.

Nella dimensione della città terrena, che è dimensione temporale, la Memoria si specchia dunque nel contingente flusso dei ricordi; perciò dice Nievo: “Dalla Bocca della verità/ sgorgò la voce/ d’un fiume/ tra i visceri fossili”.

Il fiume ha un significato fondamentale come limite: esso separa il mondo della storia dal Regno delle Fate, il temporale dall’atemporale. Chi lo varcava non poteva tornare quaggiù, ove il *suo* tempo trascorreva rapidamente mentre egli se ne tirava fuori. Un fiume è Oceano, che circonda la terra degli uomini e la separa dalle Isole dei Beati, anch’esse fuori del tempo. Il fluire del fiume è il flusso del tempo: esso è dunque luogo terreno, perché le acque fluiscono

dalla sorgente alla foce, così come il tempo terreno fluisce generando il passato e il futuro. In esso dunque esiste il passato come ricordo immobile eternamente custodito eguale a se stesso; ecco perché nomina Nievo i “visceri fossili”, che sono per l'appunto il luogo dei ricordi trasportati dal fiume. In questo luogo terreno, l'armonia delle sfere, quella che, secondo Porfirio, era percepita da Pitagora, non può udirsi se non come ricordo, che prende il luogo della Memoria; “echi” ronzano dunque “come tafani su cavalli sudati”.

Qui il poeta mostra come gli eventi terreni non siano altro che echi, ombre degli eventi della vera storia, storia “sacra” che si svolge altrove. Questa è un'antica intuizione, è l'intuizione che guida ogni gnosi. È molto recente infatti la presunzione di esaurire la realtà negli eventi del nostro mondo; ancora Schelling, come prima di lui infiniti altri sapienti e tutti i grandi profeti a partire da Zoroastro, vedevano nella storia degli uomini null'altro che il riflesso di una storia in cielo, la quale soltanto poneva il fondamento della nostra storia.

Quest'ultima era dunque un'ombra o un riflesso di quella, come il ronzio è ciò che resta di un canto che più non si distingue.

Il confronto e il contrasto di queste due storie, o, se vogliamo del temporale con l'atemporale, dei quali il fiume stabilisce il confine, Nievo lo pone subito dopo. Egli afferma infatti che “Qui/ si sono aperte/ memorie/ di sacre correnti/ inondando/ di commozione/ i relitti/ di antiche feste/ sepolte nelle mura/ del cranio” con ciò descrivendo l'irruzione della Memoria, eterno flusso delle origini che avviene all'interno dell'intelletto umano, come ben concludeva Agostino interrogandosi sul tema della Memoria, e del nostro conoscere che è un ri-conoscere. Memoria è infatti memoria del principio formale in cui si ri-conosce il Creato. Subito dopo, Nievo indica però anche il luogo nel quale l'irruzione avviene: essa ha luogo “in una rissa d'istanti/ che la mente chiama idea/ e il vuoto storia”. Dunque l'irruzione della Memoria avviene come “idea”, intuizione dell'Altro che balena nel non-essere di una storia, che al non-essere si condanna ponendosi come Assoluto.

Questo terzo canto, un canto del limite quali sono per l'appunto le porte di una città, della città ideale della storia, contrappone dunque la parentesi dell'umano all'immenso territorio ignoto nel quale viaggia il poeta. ecco dunque perché egli ha detto all'inizio : “Dalla Bocca della Verità”. L'ignoto nel quale viaggia il poeta, la bocca che è in lui stesso e che l'inghiotte, è quella Verità che nel mondo sensibile appare come Legge ad esso sottesa. Essa

sgorga come un fiume, il fiume della storia che è allegoria di una storia sacra. Essa sgorga dal *Fons vitae*, dallo spazio topologico che è al tempo stesso dentro e fuori dal Nulla oscuro che è *dietro* la Bocca, la quale diviene così *Ké-ter*, il volto visibile dal quale zampilla il mondo delle forme, là dove noi siamo.

Il canto che segue, “Il relitto”, opera il coerente ribaltamento in mera immagine fantastica, fantastica in senso di irrealità, di quella città di pietra che costituisce la realtà apparente della storia. Vista da chi ha l’occhio all’Altro, essa si rivela al tempo stesso reale come trasparenza di Altro e irrealità, fantastica, come pretesa di fondarsi in sé. Perciò il fiume “inonda” di storia “l’aria sotto i ponti”: questa “storia” è il *flatus vocis*, il quale risuona tuttavia come “muggito”; sonorità al tempo stesso roboante ma priva di ciò che trasforma in suono un semplice rumore, cioè dell’armonia. Del resto l’orco, menzionato da Nievo, è, con la sua mostruosità, uno dei simboli più usati della *hýbris*; e le colline di fango che formano il paesaggio evocato non sono che la materia caotica (acqua e terra) che precede ogni creazione; è il *tohu wa bohu*, il non-formato che davvero è soltanto in quanto riceve la forma dalla Parola. In questo senso va letta la prima strofa (“Di storia/ il fiume inondava/ l’aria sotto i ponti/ lambendo i piloni/ dai secoli di pietra/ e muggendo/ sotto colline di fango/ come un orco sorpreso/ dal fuoco/ nel sonno dell’aurora”) ove il fuoco è quello dello Spirito che plasma il chaos nell’attimo aurorale.

Ciò che si descrive nella seconda strofa sono quindi i fantasmi, le apparenze che nella storia balenano con la loro consistenza sensuale: “un vortice appannato/ disegnando donne/ nude di fremiti/ e fauni ebbri/ in tempeste di risa/ dissolte/ dal vento/ di mille canzoni”; ma la città, vista nella luce dell’Altro, non è ora che “il relitto della città fantastica”. Questa sua natura viene descritta nel canto che segue, “Arcobaleno urbano”.

Il riferimento all’arcobaleno ha qui un significato preciso, che si potrà comprendere pienamente soltanto nel canto che seguirà. Per ora ricordiamo che l’arcobaleno è un ponte che unisce il cielo alla terra, e che su di esso le anime possono essere rapite al cielo; l’arcobaleno è la via dell’ascensione sciamanica. Il suo significato di ponte tra terra e cielo era ben noto anche ai Greci, che lo personificavano con la divina messaggera, Iris. Con ciò viene ribadito il significato già chiarito del fiume, luogo di confine tra sacro e mondano.

Ecco dunque il mondano nella sua realtà: “Colossi a pezzi/ stelle di sasso/ giochi incrociati/ ciurlanti voluttà”. “Ciurlanti” perché menzogna è la prete-

sa della storia di porsi come Assoluto. Questi inganni “si levarono nella polvere” perché la polvere è simbolo di ciò che è pura apparenza, sottoposto alla legge del divenire: *pulvis es et in pulvere reverteris*. La polvere è elemento caratterizzante dell’oltretomba mesopotamico.

Evocata dal canto di Hermes appare dunque la città terrena, il luogo della nostra storia, quale essa è: un ordine gerarchico (“geometria militare”) che pretende di imporsi sino al cielo (“il sole/ spronato a suon di talloni”); ma i sostenitori del suo ordine che tornano a noi “su un rigo di luce” non sono che “omuncoli/ scesi nel fango/ a sollevare vecchi trionfi”.

Essi sono ombre e fantasmi del passato che il tempo scolora: “nei miei occhi/ rotolò/ una legione stinta/ infrangendo il vetro del tempo”. Il mondo del passato dunque risorge per la visione del poeta; gli uomini che furono, tornano camminando sul ponte d’un raggio solare e invitano il poeta: “vieni con noi nel riverbero del sole”.

Tutto ciò non ha nulla di “fantastico” — nel senso di essere risultato di infondate divagazioni — anche se costituisce evidentemente un’immagine del poeta. L’esistenza degli spiriti, invisibili al nostro fianco, è notoriamente antica ipotesi, e sinanco certezza; ciò che si dimentica, ma qui è necessario sottolineare per far comprendere la logica del poeta, si è che tale ipotesi, o certezza, è sempre maturata in sede filosofica come chiave indispensabile a comprendere il grande mistero del Tutto. È appena il caso di ricordare le grandiose architetture cosmiche cui giunse il pensiero dei teosofi iranici nel postulare un mondo di corpi spirituali e di città celesti, vera patria della nostra vera vita, che accade contemporaneamente al nostro esistere in questo universo d’ombra; o le argomentazioni di Paracelso sulla vita indipendente dell’*ens spiritale*, che rappresenta la nostra proiezione immateriale ma corporea. Allorché il pensiero ha pensato il Tutto come un continuo animato, ha sempre dovuto pensare il mondo come un sistema di forze che non possono venire dal nulla e tornare nel nulla: *onde tutto ciò che accade qui ha un inizio e un seguito altrove; oltreché, naturalmente, echi contemporanei ovunque*. Voglio quindi soltanto far presente che un pensatore serio e insospettabile come Schelling, ha parlato a lungo dei rapporti costanti tra noi e queste forze che ci circondano, ed ha visto nella morte l’attimo in cui l’uomo giunge all’essenza della propria realtà fisica, cioè al demone, al corpo spirituale. Una sorta di Io celeste, una ripetizione di noi con tutte le nostre caratteristiche ma a noi invisibile, seguirebbe dunque a vivere in questo mondo, generata da ciò che noi fummo. Essa è il risultato delle forze che hanno agito e si so-

no conformate tramite noi. Del resto, non era antica convinzione cristiana che le anime seguitassero a vivere in un mondo intermedio una vita “reale” in attesa del Giudizio? Perciò, tornando a Nievo, la sua poesia imposta in tutta coerenza il tema di un viaggio oltre la parentesi dei nostri limiti sublunari, verso il mondo degli spiriti che è, come diceva Schelling, la poesia di Dio.

Da questo mondo vengono i sogni e le ispirazioni, come asseriva Paracelso; in questo mondo viaggia lo sciamano; questo è il mondo che trasmette a noi il messaggio del divino, che gli antichi simbolizzavano per l'appunto con l'arcobaleno.

Il poeta viene dunque invitato ad essenzializzarsi assieme agli spiriti che viaggiano nella luce solare: essenzializzarsi è iniziare il viaggio oltre la vita terrena, è perciò l'esperienza iniziatica; il Sole, infatti, come ricorda Plutarco, è il luogo degli spiriti. Alla domanda rivolta loro dal poeta (“qual'è la stagione/ da cui sorgete/ disfatti di storia?”) risponde per loro Numa Pompilio.

Anche questa figura ha un ruolo preciso: lui, non uno qualsiasi dei sette Re, è colui che risponde. Numa è infatti il Re-sacerdote per eccellenza, il *Pontifex*; ora, *pontifex*, colui che fa i ponti, sta a significare la capacità di collegare l'umano col divino; ed è questo ciò che faceva Numa e che ancora fa, ora nella direzione opposta, lungo quel ponte che è l'arcobaleno.

L'apparizione — e la successiva scomparsa — del Re-sacerdote, stabilisce per il poeta il passaggio verso l'Altro, verso il mondo reale non apparente. Dice infatti Nievo: “Di là/ più in fondo/ come un maggiolino/ a picco nel fiore/ succhia una rosa sanguigna/ tra spine a croce/ e vola via/ così brillò il giorno d'oro/ e sparì nel vortice/ del flauto”. Qui i sottintesi simbolici sono più d'uno, e perciò procediamo con ordine.

Ciò che appare e “brilla” per il poeta, è “il giorno d'oro”. “Giorno” ha significato, naturalmente, di epoca, età; dunque l'oro può far pensare ad una età dell'oro, mondo delle origini. Questo significato di “pienezza” che ora traluce, non è privo di riferimento alla meta del viaggio; tuttavia, sembra forse ancora più appropriato pensare al miraggio dell'oro alchemico. Ciò per analogia con l'opera del poeta, alchemica anch'essa in quanto processo di trasmutazione, processo che, com'è noto, conduce alla creazione dell'oro “filosofico”, il quale altro non è se non la scintilla divina liberata dal contingente. L'arte opera infatti una perenne trasformazione spirituale, esattamente come l'alchimia, e necessita anch'essa di un viaggio nel chaos, che l'alchimia simboleggia con la *prima materia*. Questa analogia ci sembra significativa

anche in rapporto all'altro grande simbolo che fa qui la sua comparsa, la rosa tra le braccia della croce: e si tratta di una rosa rossa, simbolo *anche* del compimento dell'opera.

Il simbolo doppio della rosa e della croce è talmente vasto e complesso da potersi esaurire; ne farò soltanto un cenno, ricordando che tanto la rosa quanto la croce superano ogni latitudine geografica e religiosa come simboli universali. Allorché Dante vuol tradurre nel dicibile l'ineffabile dell'Empireo, quella stupenda visione mistica nella quale culmina il suo viaggio e la sua poesia, egli si rivolge naturalmente alla rosa, una rosa di luce d'oro. Eterno simbolo di rinascita spirituale, il suo rivelarsi al centro della croce enfatizza il significato del quaternio di cui già dissi. La croce, che rappresenta visivamente il quattro, sta da sempre ad indicare la totalità delle forze e del mondo: basti pensare non soltanto al notissimo mandala, ma anche a tutte le quadruplicità pensate dall'uomo: dai quattro punti cardinali alle quattro regioni, ai quattro elementi, ai quattro fiumi dell'Eden. Jung e la sua scuola hanno pensato il quattro come principio organizzatore della psiche, con riferimento anche alla struttura tetradica in cui si legano gli atomi del carbonio, nostro costituente essenziale.

Il fiorire della rosa al centro del quaternio, il noto simbolo rosicruciano, è quindi perfettamente coerente con l'apparire dell'ero alchemico, nel quale si deve ravvisare, nel contesto del viaggio, la manifestazione dell'Altro. Ciò accade però, come ricorda Nievo, "nel vortice/ del flauto", cioè nel moto sempre vorticoso e inarrestabile dell'anima, vento tra le canne, eterna tensione verso un ineffabile che può soltanto intravedersi; possedersi, mai.

"Il giorno d'oro" del canto seguente, si manifesta quindi come attimo dell'eternità: "Cos'è questo giorno/ tornato un attimo/ a bussare alla porta?". Come tale, esso assume l'aspetto di mera visione, dislocata fuori dello spazio e del tempo ordinari; quasi un'allucinazione, priva di tracce di vita, consegnata all'immobilità: "nessuno rispose/ alla musica/ che m'aveva destato". La città-visione non danza "al suono della siringa". Questo suono è un suono particolare: esso può rinverdire "il giorno/ appassito". Il suono della siringa, o flauto di Pan, lo abbiamo già visto, evoca il sospiro dell'anima; perciò esso può far rivivere ciò ch'è morto, animandolo. Nella morte l'anima fugge, e qui ciò è accaduto perché "qualcuno/ ha schiacciato/ la gioia di godere/ nel cuore/ di ognuno di noi". Dove è accaduto il misfatto? Al crocevia.

Proviamo ad intendere. Il crocevia è il luogo delle scelte, e di quali scelte possa essenzialmente trattarsi è testimone l'eterno tema raffigurato per secoli,

quello di Herakle al bivio. Dunque, nel costruire la Roma della storia, qualcuno scelse la via dei sensi, che è ingannevole; mente la verità è nel cuore, come ricorda la Qabbalah. Trentadue sono infatti i sentieri della sapienza, un numero nel quale i cabbalisti lessero tuttavia non soltanto la prima e l'ultima lettera della Torah, ma anche la parola "cuore". La scelta dei sensi ha quindi impedito di godere nel cuore i piaceri che esso ci riserva: la verità, che è la radice della vita.

Da questa meditazione il poeta è riscosso per l'intervento di Hermes, la guida, che gli tocca l'orecchio. L'orecchio è la via d'ingresso eletta dello Spirito: è noto che molta parte della cristianità ritenne che lo Spirito Santo rendesse gravida la Vergine entrandole per l'orecchio, ed esternò tale credenza in immagini d'arte e di poesia. Di ciò è traccia negli Antifonari e sulle facciate delle cattedrali. Anche la possessione avviene per via uditiva; uditive sono infatti essenzialmente le grandi allucinazioni del delirio.

Ora il poeta, sollecitato da Hermes, può iniziare a scorgere la vera natura della città terrena. La visione, che prima era immobile e deserta, si anima di simboli. Anche se nulla è più ovvio dello scorgere le rovine di Roma popolarsi di gatti — come noto anche al più sprovveduto dei turisti — tuttavia la comparsa di essi ("centinaia di gatti/ sbucarono dalle pietre") deve essere intesa in chiave simbolica, coerentemente con l'ipotesi da noi avanzata di un significato da leggere nell'opera. In tal senso, il gatto è un animale con una precisa collocazione nell'ambito del Sacro. Gli Egiziani avevano una dea-gatta, Bastet, dea amica e benevolente che si festeggiava in modo lieto, principalmente con la danza. Essa donava la conoscenza intuitiva. Il gatto è animale magico, appare silenzioso ed enigmatico come le rivelazioni dell'inconscio: come questo ha la visione nel buio. Si scopre allora che il "territorio sacro" altro non è che una distesa "d'immondizie/ travestite da statue" dove "furbi sacerdoti/ hanno sillabato/ nei visceri/ la ninna nanna dei sentimenti". Questa è la scoperta dell'inganno del mondo, ammantato dall'ideologia. I "furbi sacerdoti" rappresentano infatti i guardiani e i propagatori del sapere-saputo, che è ideologia. Questo sapere, che è sempre un sapere organizzato ai fini del potere (i sacerdoti, come gli scribi, sono un corpo di amministratori) uccide la vita: in tal senso si parla di una "ninna nanna dei sentimenti" che vola via al suono del flauto, cioè che si disperde con il venir meno dell'anima. Tutto ciò avviene "tra feste/ mercati solenni/ e rovine fiorite/ in farse sanguinose" vale a dire secondo il calendario comune a tutte le ideologie che esaltano la storia: tutto è orpello e tutto costa sangue. Cosa resta di questa

farsa, ora? Cosa resta di ciò che fu Roma? Null'altro che "massi coperti/ di gatti/ in amore". Ora, il masso, nella sua informe pesantezza, altro non è se non la materia bruta, priva della tensione interiore della forma, che è lo spirituale nel vivente. Su di esso, animali intenti alla copula simboleggiano la situazione dell'uomo ilico, che ha la propria patria quaggiù e che è destinato a dissolversi nel nulla della materia.

Troviamo qui espresso un altro caposaldo dello Gnostico, di colui che ha avuto la rivelazione ermetica dei segreti divini. A lui, che ora può "vedere" perché è stato ridestato dal sonno terreno, sono perciò indirizzate la "conclusioni": "Non v'è più mistero/ nelle pietre". Sono queste conclusioni ad aprirgli gli occhi: sinora, nel suo viaggio, egli aveva ignorato ciò che poi gli ha mostrato Hermes. Egli era perciò "cieco" e sciocco, ancorché si fosse voluto avventurare nel percorso verso l'alto.

La rivelazione del nulla ideologico è il primo passo dell'iniziazione. Il poeta sosta come stupito per questo dissolversi del mondo delle apparenze: "Per un po' ascoltai/ l'eco del nulla/ tra occhiaie vuote di Cesari". Cesari, dice, e giustamente, perché Cesare è da sempre inteso come l'altro polo della nostra dialettica nei confronti di Dio. La storia e l'utopia; la storia come luogo in cui siamo ma che di per sé diventa un nulla se in essa non traspare più l'utopia: "Poi un uccello nero/ saltò fischando/ in piedi sul Foro/ e gonfio/ crocidò il racconto/ d'un giorno/ nella lingua perduta". Qui appare per la prima volta un uccello. Esso parla il racconto delle origini in una lingua perduta. L'uccello è noto simbolo dell'anima. Come l'anima, esso può librarsi verso l'alto o discendere dall'alto (che l'anima si dedichi a questi moti, lo stabilirono per noi Platone e Plotino, ma anche i popoli che ignorano questi filosofi sanno che l'anima questo fa). Esso è dunque intermedio, e perciò messaggero del cielo sulla terra; se appare un uccello appare quindi un presagio.

Avicenna prima, poi soprattutto Farīd od-dīn 'Attār, narrarono storie di uccelli/anime che, al termine di un viaggio immaginario nel labirinto di se stessi, si scoprono null'altro che ombre della grande Luce dell'Oriente, il mitico uccello Sîmurgh. Le anime degli sciamani violano sotto forma di uccelli; le anime sono uccelli appollaiati sull'albero cosmico. I Sumeri ritenevano che le anime dei morti fossero rivestite di piume, fragili, grigie e polverose come tutto il loro oltretomba. Siamo perciò in presenza dell'irruzione di un messaggio portato dall'anima; l'anima ebbe infatti un antico contatto con l'Altro,

e non manca di serbarne memoria. Ora questa memoria si rivela attraverso il parlare una lingua perduta.

L'uomo originario, l'*Anthropos* degli Gnostici, aveva certamente un suo linguaggio che ora abbiamo perduto. È noto infatti che fu lui a dare il nome agli animali in quella lingua perduta; la quale tuttavia perdurò sino ai tempi di Babele, e furono poi vani gli sforzi di coloro che, come Jakob Böhme, tentarono di recuperarla. Che cos'è questo linguaggio originario? È il linguaggio dell'Uno.

Il grande interrogativo che ha sempre costellato le domande dei sapienti (sapiente è colui che sa domandare: quanto alla risposta, essa è già nella domanda) è la domanda sul rapporto tra il molteplice e l'Uno. Il molteplice infatti, non discende dall'Uno per suddivisione: esso è sempre esistito come è sempre esistito l'Uno, che non si è in nulla suddiviso nel molteplice, come se esso fosse tutto in tutto e però velato, lasciando nel molteplice delle tracce che soltanto una mente sagace sappia riconoscere.

Tracce, ripeto, come afferma l'Eriugena: "*Non ergo ipsum Deum per semetipsum videbimus*" perché la sua luce, come la Luce delle Luci, è inaccessibile: "*sed quasdam factas ab eo nobis theophanias contemplabimur*". "In noi", dice l'Eriugena; e in ciò conferma le istruzioni date da Sîmurgh ai trenta uccelli, allorché li invitò a contemplare se stessi e lui in loro stessi; ombre, o, se volete, tracce dell'Ineffabile.

Non si può dunque neppure esser certi che questo linguaggio delle origini fosse costituito da parole, così come noi l'intendiamo. È noto da sempre il contrasto/rinvio che esiste tra le parole e la Parola, simile a quello esistente tra il molteplice e l'Uno. Le parole nascondono, cioè ri-velano, la Parola, che pur traluce in esse come il buio del non-detto, attorno al quale le parole si affannano senza mai attingerlo, salvo mostrare in silenzio ciò che esso non è. Di certo le parole sono impotenti nel creare, laddove la Parola è strumento archetipo della Creazione; come afferma il quarto trattato ermetico "tutto il cosmo creò il Demiurgo, non con le mani, ma con la Parola". L'uomo, che ha perduto la Parola, deve viceversa arrangiarsi con le mani; non si deve tuttavia credere che ciò che appare come costruzione materiale possa trovare spiegazione nella storia. V'è infatti nel fondo dell'uomo una scintilla che parla con la vice del desiderio, nei suoi sogni e nelle sue speranze non dette; ed è questo desiderio che guida, non detto, l'azione: ed in essa traluce poi. Onde il mondo dell'uomo e la sua storia non sono che il dipanarsi, come racconto nel

tempo sublunare, di un viaggio che va costeggiando il senza-tempo, e ne rinvia la mappa come può.

Questa mappa tuttavia esiste quaggiù per chi sappia leggerla nelle cose, che sono poi il luogo dove legge l'artista. Dice infatti Nievo proseguendo: "Occhi indovini/ cercano/ inciso nel fegato/ crocevia d'ogni uomo/ un segno stellato/ fra terra e cielo/ a svelare la musica/ d'avvenire/ qui". Queste parole sono dense di significato grazie al riferimento alla mantica sacerdotale, ma anche ben oltre essa. La mantica sacerdotale è infatti scienza non diversa da quella del poeta. Dice Novalis: "Poeti e sacerdoti erano all'inizio una sola cosa — e soltanto un'età più tarda li ha divisi. Il vero poeta è perciò sempre un sacerdote, come il vero sacerdote resta sempre poeta".

La vista del poeta è una vista visionaria, come quella del profeta; essa legge i segni del tempo come segni nelle cose. Il riferimento al futuro come un già-da-sempre-scritto che si può leggere nei fegati, rinvia quindi senza possibilità di equivoco al ben noto problema della *signatura rerum*. Se infatti nel molteplice si deve leggere la trasparenza dell'Uno come legge che lo sottende, ciò significa che i suoi infiniti valori sono da rintracciarsi nel principio formale, che dall'interno si dispiega nelle molteplici manifestazioni nelle quali si *conforma* il vivente, sia esso uomo, animale, vegetale o minerale. Di qui tutta una teoria delle corrispondenze sulle quali si fonda tanto la fisionomia quanto la scienza delle *virtù* medicinali delle piante. Questa scienza, che fu raccolta da Paracelso, sta a manifestare la percezione di un cosmo tutto animato dalla forza dell'Uno che in esso si fa manifesto. Come dice Böhme, la Parola si è introdotta nelle cose plasmate come parola parlata, pronunciata.

Leggendo attentamente le forme, si può dunque avere l'intuizione delle origini, di ciò che come *Fatum*, come già detto, segna da sempre l'essere di ciò che appare: "Non dormirai" dice Giordano Bruno "se dall'esame delle forme materiali saprai risalire ad una proporzionata valutazione delle ombre ideali". Certamente, di ombre si parla; perché la luce non è per i nostri occhi, e la parola pronunciata non è che l'eco della Parola, la quale, all'inizio, era Dio.

In questo modo, avverte il messaggero alato, potrai svelare "la musica d'avvenire" qui: qui, nel tempo tripartito, come armonia sulla quale è regolato il cosmo. Crocevia, centro del quaternio ove s'incontrano cielo e terra, è il fegato degli aruspici.

Terra e cielo, il quadrato e il cerchio, formano il mandala, "qui", perciò, "gioca da secoli un fiume d'oro". L'incontro di cielo e terra è infatti il com-

pimento dell'opera; il fiume, che segna l'incontro come limite di due mondi, è perciò d'oro, e gioca. "Gioca" merita una spiegazione.

Nell'opera alchemica c'è una fase che è "*Das Spiel der Kinder*", *Ludus puerorum*; si tratta della *coagulatio*, sesta fase segnalata da Paracelso nel libro sulle trasmutazioni, come la fase che precede immediatamente la *tinctura* (*tingiren*) della quale dice Paracelso. "la tintura è nobilissima materia con la quale si tingono i corpi metallici e umani ed essa li migliora in una assai più nobile essenza, nella loro più alte integrità e purezza". Siamo dunque nella fase che precede il compimento dell'opera, che, ricordiamolo, è il raggiungimento dell'Uno. La tintura, dice altrove Paracelso, è ciò che tramuta l'argento in oro. Questo è dunque il momento di Mercurio come *puer*, come *filiius macrocosmi*; momento cioè in cui la notte è terminata, e *albeggia*.

La simbologia alchemica ci aiuta anche a comprendere perché il volatile qui apparso è un merlo: esso è nero come la prima e difficile fase dell'opera in cui è impegnato il poeta. Come simbolo dell'anima, egli è però anche *sorror mystica*, la guida che conduce l'alchimista attraverso le difficili fasi dell'opera: come tale esso si trasformerà ancora, come vedremo, in Hermes.

"Il gioco d'oro/ trascina gli uomini/ sul trono/ attraverso/ vortici d'errori/ correnti sanguigne/ e canti di fortuna/ annegati/ sotto le arcate della memoria/ per sempre". Qui si vedono i risultati del *ludus*: l'uomo è seduto sul trono. Sul trono siedono i Re, e questo ci riconduce ad un importante elemento della simbologia alchemica.

In essa la figura del Re è della massima importanza, per il simbolismo universalmente costante ed inequivocabile della regalità. Il processo alchemico parte sovente da un Re malato o sepolto nell'abisso delle acque, che deve rinascere a nuova vita per assumere in pieno il ruolo che è suo proprio. Il Re sul trono, il Re che regna, è dunque il Re che è tornato nel magma informa della *prima materia* per rinascervi a nuova e più vera vita; è colui che ha trascorso la fase della *nigredo*, che ha condotto a morte ciò che doveva morire e ha visto l'alba di una *vita nuova* (il richiamo dantesco non è casuale, è obbligato). Il "gioco d'oro", cioè l'opera, a ciò conduce: "attraverso vortici d'errori", cioè attraverso erramenti del viaggio iniziatico sotterraneo, la permanenza in Egitto o nel pozzo di Kairouan; ma anche attraverso "correnti sanguigne". Il rosso del sangue può anche far pensare alla *rubedo*, ultima fase dell'opera; ma le "correnti" indirizzano meglio il riferimento al flusso di sangue rigeneratore che viene dal fianco dell'unicorno. L'allusione al Cristo, pietra filosofale dell'alchimia cristiana, è evidente: l'alchimia cristiana si po-

ne infatti lo stesso tema della teosofia, cioè la rinascita dell'uomo grazie al Cristo come passo decisivo per la separazione del Bene dal Male sulla terra, e la reintegrazione in Dio della divinità del mondo. Tema, questo, posto in altri termini anche dalla qabalah, ciò che conferma la nostra convinzione che il "Canto di pietra" narri per l'appunto il viaggio iniziatico del poeta.

Accanto alle "correnti sanguigne" vengono tuttavia citati "canti di fortuna". Fortuna domina le vicende terrene con la propria incostanza; simbolo della situazione instabile del mondo sublunare, essa è per l'appunto associata alla Luna; ma anche alla ruota, che oggi porta in alto chi domani porterà in basso. Essa è il volto incomprensibile con il quale si manifesta il destino per chi non sa leggere nel buio come i veggenti, i quali, infatti, allorché mostrano ciò che appare loro evidente, son tenuti per menagramo. L'uomo è dunque sempre in bilico, sempre al limite tra il divino (le correnti sanguigne) e il terreno (i canti di fortuna). Egli è un "composto" che in ogni momento ha l'obbligo di scegliere, come Ercole al bivio.

In tal senso si possono intendere le "arcate della memoria". Agostino, nello slancio appassionato della propria visione, parlò di antri e caverne, mirabile immagine che descrive il cavo e il buio d'onde la Memoria sgorga come testimonianza delle origini; ma "arcate" sta ad indicare notoriamente la fusione del quadrato con il cerchio, della terra e del cielo. Dunque Nievo sta pensando ad una *coincidentia oppositorum*, posto il ripetersi dell'accostamento di opposti. Qui vien da pensare non soltanto alla divina androginia e al compimento dell'opera, ma alla traduzione di tutto ciò in termini poetici: attingimento del non-detto, della verità nascosta nel profondo, di ciò che non può apparire nella luce del già detto ove galleggia il pensiero concettuale, l'ideologia, la prosa.

Se questo sembra essere lo scopo additato dal poeta, le parole conclusive del merlo psicopompo possono sbalordire: "e poi tutti in osteria/ Che buffa storia!" cui segue la ripresa: "Questo cerchi nel Foro/ che io sporco di bianco/ con un guizzo di culo?". Qui si potrebbe pensare ad un atteggiamento irriverente, comunque gratuito, verso la città di Cesare: ma la cosa va letta più in profondità.

Innanzitutto il poeta "cerca" qualcosa: ciò è certo, perché vien detto. Ora, la cerca riguarda, come noto, il mistico Graal, o anche, per dirla diversamente, la pietra filosofale. Perciò, tanto il riferimento all'osteria, quanto quello osceno della defecazione del merlo, potrebbero avere qualche rapporto con la pietra filosofale. Questo preziosissimo arcano, oltre a d'essere un altro aspet-

to dell'Androgino, ha caratteristiche singolari, che rendono più trasparenti le parole del merlo. Infatti, per la coincidenza stessa degli opposti, questa introvabile ed invisibile pietra è anche la più vile delle pietre, una di quelle gettate via dai costruttori. Essa va quindi ricercata, come avvisano gli alchimisti, nei luoghi più abietti: nei letamai, ad esempio, o nello sterco in generale. E poiché la pietra è dovunque, "anche nell'uomo", questo preziosissimo arcano che, come sottolinea Paracelso, restaura, rinnova e purifica anche il cuore, può esser trovato più facilmente nelle osterie che nei palazzi reali: *per chi sappia vederlo*. Perché la sua essenza è divina ma esso pervade tutti i corpi, e ognuno può trasformarsi da pietra morta in pietra viva e filosofale.

A me sembra che a questo punto il simbolismo di Nievo sia chiarissimo nell'indicare il ruolo creatore del fare poetico come cerca della pietra e trasformazione in pietra; perciò passo ad esaminare gli ulteriori versi di questo canto, che dicono del merlo: "e volò via lasciando/ un segno di calce/ sulle labbra/ ovali/ della mia bocca/ stordita".

Qui c'è un'affermazione che può lasciare interdetti. La Bocca della Verità è divenuta la bocca del poeta. Tuttavia il senso è chiaro se riprendiamo dall'inizio il tema della bocca. Dunque, c'è una bocca nell'aria che inghiotte il poeta; questa bocca è però anche *dentro* il poeta; è la Bocca della Verità dalla quale zampilla il mondo delle forme e la sua storia; il poeta vuol farsi pietra filosofale viaggiando oltre le apparenze del sensibile, la sua bocca diviene Bocca della Verità, cioè zampillo del *Fons vitae*, fonte di nuova creazione. Alchimisti e filosofi, ad esempio Jakob Böhme, conoscono questo processo. Il divino da cui veniamo è anche dentro di noi; noi, grazie alla pietra (Cristo, per Böhme) possiamo rinascere come esseri divini; possiamo con ciò proseguire l'opera della creazione che è compimento del divino nel mondo, rendendo visibile il divino nella sua manifestazione: il *Deus absconditus* si fa carne. Anticipiamo sin d'ora, comunque, che di questa Bocca della Verità dovremo riparlare tra breve, per confermare quel che abbiamo già detto.

Nievo prosegue nel successivo canto: "Frullando a salti/ Ermete s'infilò/ nell'uccello sparito/ verso quel tempo lontano".

Qui dunque Hermes si identifica con l'uccello, in perfetta coerenza con il proprio ruolo di psicopompo; si incarna in esso e si allontana. Verso dove? Nel tempo, dice Nievo, invece di dire: nello spazio. La chiave di questa apparente bizzarria la troviamo pochi versi più in basso: ci stiamo muovendo nello spazio della Memoria, nel mondo delle origini, delle pure forme. Questo è il mondo dell'eterno presente, e il presente non ha spazio, come osservava A-

gostino. “Muoversi” in quel mondo, può significare soltanto indicare le diverse manifestazioni ivi contigue e compresenti, che nel fiume della storia si danno in successione nel nostro tempo sublunare. Il tempo è l'apparenza nella quale si dà il già-da-sempre. Chi è cieco a queste apparenze vede quella contemporaneità. Il vero giorno è la notte, quando le anime degli uomini tornano nel grembo della creazione: così dice il Corano e così intesero i mistici.

Hermes volatile, prosegue Nievo, “salì e scese/ succhiando al fiume/ secoli ed anni/ in giorni/ fusi/ dalla memoria/ a tramonti di rame”. Ecco dunque la conferma di quanto dicevamo: all'origine, nella Memoria, ciò che *appare* nel tempo è contiguo. Questo Hermes volatile è perfettamente nel proprio ruolo. Rendere volatile il fisso significa spiritualizzare, e dal volatile nasce la *tinctura*, l'arcano enunciato da Paracelso accanto alla pietra e al Mercurio, con il quale si compie l'opera di trasmutazione. È per questa ragione che il poeta fa cenno a “tramonti di rame”, perché il rosso, il colore della Fenice, del tramonto, dell'autunno, sta ad indicare la *rubedo*, cioè la fase con la quale l'opera si compie e il corpo si è fatto spirito, cioè fuoco.

Hermes coglie ora dal fiume della storia due figure, o meglio, ponendosi egli a monte della manifestazione, due nomi: “afferrò/ col becco/ Romolo e Numa/ da un gorgo di nomi/ fradici di tempo/ ma sollevò soltanto/ una colonna di sillabe esauste”.

Romolo e Numa sono due Re: il Re è simbolo della perfetta realizzazione umana. Pure, i due sono tra loro assolutamente diversi, e, nella loro opposizione, sono simbolo della totalità di Roma, quadrata e rotonda. Si direbbe che una delle esercitazioni preferite degli antichi storiografi di Roma, sia stata quella di esaltare l'opposizione diametrica di Romolo e Numa, nei loro aspetti caratteriali e negli eventi che li riguardarono. Così, indicare Romolo e Numa, può indicare i possibili modi di realizzazione del Tutto nel mondo sublunare: i modi sempre parziali e soggettivi, come le teofanie, che esprimono il Tutto soltanto nella loro globalità, cos' come tutte le possibili manifestazioni storiche dell'uomo — e del mondo — si trovano riunite nell'archetipo celeste dell'*Anthropos* o dell'*Adam Qadmon*. Si direbbe dunque che il tema del poeta resti il medesimo: la ricerca della totalità attraverso l'esempio della *coincidentia oppositorum*, Romolo e Numa.

Qui però abbiamo anche un altro riferimento: i nomi “fradici di tempo” (non perché antichi, ma perché colti nel fiume del Tempo) si rivelano soltanto “una corona di sillabe esauste”. Il nome è infatti l'atto attraverso cui la Parola crea le cose (Adamo che le nomina) soltanto nel mondo “altro” delle ori-

gini. Qui, nella storia, il nome non appartiene più alla sfera del Sacro e della creazione: qui esso è soltanto una successione di sillabe “esauste” perché non più creatrici.

Il poeta non allinea parole; egli cerca la Parola senza la quale le parole non hanno vita: Questo sembra voler dire Nievo, indicando con ciò la patria della poesia oltre le regole formali, oltre l'accademia del già saputo, in una capacità di attingere l'assoluto oltre i limiti del sapere concettuale, e di calarlo a nuova vita nella parole. In ciò, Nievo sembra dunque collocarsi in una tradizione che va da pseudo-Longino al Romanticismo.

Il poeta cerca la Parola, ed ecco dinnanzi a lui levarsi il Sacro come visione: “Davanti/ si alzò un bagliore/ in equilibrio su una spina di sole”. Vedremo tra poco che cosa si nasconde in quel bagliore. “Spina”, lo abbiamo già visto, è per Nievo elemento costitutivo della croce (“spine a croce” aveva già detto) e ciò si comprende se si pensa che tra i simboli della Rosa+Croce vi è per l'appunto la rosa che fiorisce su una croce costituita dalle sue proprie spine. Qui però, “spina” è di sole: il richiamo sembra evidente. Nievo dovrebbe riferirsi qui alla “croce di luce”, simbolo fondamentale degli Gnostici, i quali, da buoni scrutatori di cose nascoste, hanno sempre visto in ogni dramma umano l'allegoria di un dramma celeste. La crocifissione di Gesù appariva loro perciò un fatto meramente apparente, dietro il quale si allegorizzava la discesa del Cristo celeste dal Plèroma, a soccorrere quella parte della Sophia che, per propria passionalità, era caduta, e rimasta prigioniera quaggiù: in questa discesa, egli restava crocifisso al limite del Plèroma sopra una croce di luce. Questo simbolismo sembra avesse un valore anche oltre gli Gnostici, se si accetta una certa ricostruzione archeologica della chiesa paleocristiana di S. Stefano Rotondo. Sembra infatti che le fonti luminose creassero deliberatamente una croce di luce, il cui centro cadeva sull'altare: un simbolismo altissimo, specialmente se si considera che le colonne in cerchio attorno al centro mistico erano ventidue, tante quante le lettere dell'alfabeto ebraico. Una evidente allusione alla Creazione, come vedremo poi.

Da questa croce luminosa si leva una voce, che è voce del Sacro, come vediamo dal contesto del canto successivo, il cui titolo, “Civiltà rotolanti”, pone già subito il contrasto tra il senza-tempo e il transeunte. Domanda infatti una voce, certamente proveniente dalla scintilla al centro della croce luminosa: “D'oro o di pietra cerchi il tuo giorno?”. Qui, evidentemente, non ci si riferisce né alla pietra filosofale, né alla pietra come betilo, come aniconico condensatore del Sacro; altrimenti non avrebbe senso domandare: d'oro o di

pietra? perché non sia avrebbe un'alternativa, ma una tautologia. Qui la pietra va vista in senso tutto terreno, come costituente la "città di pietra", che non è quella ideale, ma quella storicamente transeunte, sensibile, la sede della vita materiale. Si domanda perciò al poeta che ha intrapreso il viaggio, se egli sia uomo pneumatico o ilico, cittadino della città celeste o di quella terrena.

Chi fa la domanda è "il maestro d'un altro canto", con evidente doppio senso. Come sarà dichiarato tra breve, egli è infatti Papa Gregorio Magno, maestro di un canto, il gregoriano, che non è quello attuale; ma anche maestro di un canto che è "altro", perché non è un canto destinato ai sensi, ma allo spirito. Egli avverte: "Le civiltà prendono nome/ da ciò che non ha vita/ selci o minerali di gloria/ per rotolare millenni di storia/ sul fiume dove sale un'ansia/ verticale al cielo".

L'avvertimento è chiaro, esoterico, non contiene riferimenti occulti. Vi si indica la miseria della storia, ma anche il suo riscatto, tutto centrato sull'ansia che si leva ad interrogare il cielo.

Narra il racconto dell'esilio occidentale, che i due fratelli gettati in fondo al pozzo montavano a notte sin sugli spalti del castello che si ergeva in verticale sul pozzo. Bisogna sapere che questo castello è formato dalle sfere celesti, che il narratore cela sotto il simbolo delle torri fortificate. Il racconto, che è racconto del ritorno alla patria lontana, mostra come il riscatto inizi proprio da quest'ansia "verticale", che spinge i fratelli a scalare ogni notte le pareti del pozzo e del castello. La linea verticale indica sempre, verso l'alto, la direzione della spiritualizzazione: lungo l'*axis mundi*, verticale, ascende lo sciamano. La verticale è dunque la direzione che si deve percorrere per passare dalla limitatezza del tempo sublunare, al regno atemporale che è oltre la storia.

Quando il poeta domanda alla scintilla: "Chi sei?" questa risponde infatti dal centro di un "cerchio di nuvole". Il cerchio simbolizza notoriamente³ il cielo, la manifestazione dell'ineffabile Centro. E la voce risponde: "tra vette di memoria/ nel desiderio dei colli eterni/ se molto mi ami/ m'illumino/ al fiammeggiare del tuo cuore/ nel mio/ in fondo al pozzo/ della storia sacra". Qui il simbolismo è forte e preciso: fa riferimento alla Memoria, cioè alle origini; ma anche a "vette" e a "colli eterni". Questi colli eterni potrebbero essere quelli di Roma, ma non è certo; e che senso avrebbe, desiderarli? Essi potrebbero perciò essere in relazione con delle "vette" eterne.

Ogni tradizione mistica ha le sue vette eterne, perché la montagna rappresenta lo sforzo della terra per congiungersi al cielo. Di questa vette resta memoria ancora nei paradisi terrestri delle favole, popolati di Fate. Sono vette lontanissime, che delimitano il sorgere del Sole, dalla geografia incerta, circondate da orrendi pericoli. Raggiunte, esse si rivelano oasi incantate dai colori purissimi; da esse sgorga l'Acqua di Vita. Queste vette sono anche le madri di tutte le montagne del mondo, cui si collegano attraverso un sistema di radici. Sono quindi legati a loro anche i "colli eterni"? E che cosa rappresentano? Bisogna sapere che una di queste vette mistiche, quella sulla quale salirono i fratelli gettati nel pozzo, è il Monte Qâf, prima di giungere al quale occorre varcare altre undici vette, sulle quali furono vinte molte delle anime che cercavano Sîmurgh. Forse a queste cime vuole alludere Nievo, o forse i colli eterni sono quelli della città terrena, ed è *loro* (non *di loro*) il "desiderio", nel senso che anche loro sono espressione del desiderio della terra di elevarsi al cielo, cosa che si realizza nelle "vette mistiche" che sono le "matri" dei colli.

Come che sia, il riferimento è preciso perché la voce cita il cuore del poeta che fiammeggia "in fondo al pozzo". Questa fiamma d'amore è notoriamente condizione indispensabile per raggiungere il Monte Qâf. È essa ad illuminare l'apparizione dello spirito-guida, come si deduce dalle avventure interiori dei mistici, sulle quali non mi intrattengo oltre. Spendo invece una parola per ricordare che la storia profana non è che allegoria di una ierostoria. Ecco perché: "in fondo al pozzo/ della storia sacra". Dal fondo del pozzo inizia la ierostoria del ritorno dell'anima alle origini, "tra vette di memoria".

Prima di proseguire, è opportuna un'altra notazione per non perdere il filo di questo "Canto di pietra". Dopo il tema iniziale relativo all'improvvisa irruzione del Sacro, che predispose l'animo del poeta al viaggio, ciò che si affronta ripetutamente è il significato di questo viaggio, letto nello spazio ideale che esso deve percorrere. Questo viaggio immobile è infatti uno spostamento d'accento dell'esistenza, dallo storico al metastorico: è attingimento di questo per fecondare quello.

Il canto prosegue perciò con le parole del Papa Gregorio Magno, il cui spirito parla nella scintilla di luce. Ecco come descrive Nievo la sua visione: "Sull'acqua nebbiosa s'abbassò la spina di luce". Che cos'è quest'acqua "nebbiosa"? In un trattato gnostico lo spirito-guida fa questa rivelazione all'eletto: la mente dell'oscurità sollevò una nube sulle buie acque primordia-

li. Tutto il processo di creazione che segue, è una lotta di luce e di tenebre entro vapori e schiume che originarono dalle acque primordiali. La nube e la nebbia sono simbolo di mescolanza e di indistinzione, ma anche di passaggio da un regno all'altro, come si riscontra nelle fiabe. Le acque primordiali non sono mai acque pure: in esse è la terra in sospensione, o è il fuoco — che con l'acqua dà nebbia — o su di esse spira il vento: nascono così schiume e nebbie.

Qui, dunque, l'acqua nebbiosa sta ad indicare l'indistinto materiale dal quale è nato il mondo; su di esso si abbassa la spina o croce di luce. Croce, in greco *staurós*, è il nome di un Eone gnostico incaricato di consolidare il limite tra il mondo della mescolanza e il Plèroma: è un gioco di parole, perché *staurós* è la croce, ma anche la palizzata.. Si allude perciò al limite, al passaggio tra i due mondi che il poeta dovrà compiere, cioè al poeta come iniziato. Dice infatti subito la croce luminosa: "Divisi sacro e profano/ e nel mezzo inventai il Purgatorio/ traghetto di dolore/ dall'uno all'altro/ nel tempo che non ci appartiene".

Qui l'allusione più immediata sembra rivolta all'esistenza del Purgatorio cui si riferì anche Papa Gregorio, ma c'è forse un riferimento più sottile, in accordo con quella divisione di sacro e profano. Occorre allora domandarsi che cos'è, per sua natura, un Purgatorio. Evidentemente esso è un luogo doloroso di passaggio, reso necessario per purificare le anime dal fardello delle loro compiacenze terrene, cioè da quanto di ilico si è insinuato in loro, per la loro propensione a guardare verso il basso. Questo stato intermedio è doloroso per una sola ragione: perché l'anima è trattenuta dal peso della materia nel suo desiderio di ritorno. Molte religioni hanno esplicitato questa situazione con il ciclo delle reincarnazioni; essa comunque corrisponde alle sofferenze e ai terrori della morte iniziatica, che segna per l'appunto il passaggio tra i due stati, meglio definito da Nievo come "traghetto", con riferimento per l'appunto alla simbologia del traghetto come cambiamento di stato.

Questo traghetto avviene "nel tempo che non ci appartiene": infatti esso ha luogo nel tempo storico della caduta, che non è il nostro tempo, posto che lo Gnostico, l'essere spirituale, è una scintilla del mondo altro che è fuori del tempo storico. Il concetto è importante: sta a segnalare che *questo* mondo è l'unico luogo che ci è dato per attingere l'essere che in esso si dà come apparire. Il processo è dunque tutto interiore, e nasce da un cambiamento di prospettiva. ma non è questo, ciò che fa il poeta quando attinge l'universale nel particolare, cioè vede il particolare nella luce dell'universale?

Questo processo si deve compiere perché “piange nel fegato/ la stella/ che un giorno/ s’illumina/ di sole”. Quel “e piange” significa infatti “mentre piange” nel senso che indica la contemporaneità del processo iniziatico con questa situazione di prigionia della “stella”. La “stella”, ovvero “astro” è cosa ben nota agli alchimisti: essa rappresenta la scintilla divina o anche corpo luminoso, la traccia dell’ineffabile, il principio formale che è imprigionato nella matrice illica. Essa “s’illumina/ di sole” in quanto discesa dal mondo dello spirito; dove “sole” può intendersi come allegoria della luce — riferimento alla divinità — o anche semplicemente come astro solare, luogo di provenienza dello spirito secondo l’opinione di Plutarco. “Piange nel fegato” significa che la nostra realtà, tutta compresente oltre le sfere, può quindi soltanto esser letta come destino, nelle tracce che se ne intuiscono dal conformarsi delle cose.

Prosegue Papa Gregorio Magno: “Io a metà della vita/ rovesciai Pan sul volto di Satana/ ma lui capovole le carte/ nelle mie notti d’apocalisse”. Pan, letteralmente “tutto” esprime l’eterno desiderio inscritto nella materia, quella materia sempre ribollente di nascoste copule di cui fanno cenno gli Oracoli Caldaici. Ora, lo spiritualismo tende ad identificare la materia con il male (Satana) e ne viene sconfitto: “lui rovesciò le mie carte”. Porre fine alla dualità condannando uno dei due poli, è l’eterno errore che conduce alla sconfitta, per il ribaltamento degli opposti. Ma gli opposti non possono coesistere nella storia, onde è condannato alla sconfitta chiunque pensi di poter porre fine alla storia. L’attingimento del metastorico, la percezione di questa segreta legge dell’Uno che muove il tutto, è realizzazione puramente interiore, è ciò che il poeta tenta di comunicare entro i limiti della forma formata. “Apocalisse” sta a rilevare il carattere di rivelazione, che accade nel corso della notte terrena, quando cioè sorge il sole dello spirito e le anime sciamano altrove.

“Allora pensavo di vedere la stella riaccendersi” dice Papa Gregorio, ma sono trascorsi infiniti giorni “e un altro pontefice/ attenderà la stella/ sui sette colli”. Il riaccendersi della stella allude evidentemente all’attesa millenarista di un’epoca dello Spirito, cioè dello Spirito Santo. Ogni spiritualità nutre questa attesa. Si attendono Enoch ed Elia, si attende il Mahdî. La cristianità attese un Papa angelico. La vicenda è nota, e non insisto se non per ricordare che tanta fiducia può basarsi soltanto su una premessa: la figura salvifica attesa esiste già da sempre nella storia divina, e perciò la sua apparizione quaggiù è già da sempre un programma che ci trascende. Cristo era da sempre presso Dio, Maometto esisteva altrove, prima che fosse Adamo.

A questa visione celeste succede, secondo la contrapposizioni cui ci ha abituato Nievo, il “Canto dell’orda”, cioè l’allegoria del mondo ilico quale esso è, privato della luce dello spirito. Esso si annuncia con “un ringhio di pianti e risa”, perché l’ilico è privo di quella scintilla che fa umano l’uomo: egli non ha il riso del santo o il pianto dell’esiliato, la loro musica; riso e pianto sono, in lui, soltanto un “ringhio”. Gli ilici vanno “sulle vie lastricate di tronfia disciplina” cioè sulle vie della storia terrena che è storia del potere, che conosce soltanto la “tronfia” ideologia e la subordinazione ad essa. Avanti ad essa “il fiume/ lambiva ghirlande di teste rotolate”, chiara allusione agli orrori della storia e alla caducità delle teste umane. Le teste cadono infatti “nell’acqua di lupa”, allusione il cui senso ci viene chiarito da Macrobio.

Egli afferma che ad Alessandria, Il Sole Serapide, come Signore del Tempo, è rappresentato con una statua teriomorfa tricefala, avvolta nelle spire del serpente (il serpente avvolgeva, ovviamente, anche il dio Aion, come circolarità del tempo). La testa di sinistra era una testa di lupo e rappresentava il passato, perché, dice Macrobio, “*memoria rerum transactarum rapitur et aufertur*”. Dunque, l’acqua del fiume della storia è “di lupa”, in quanto il tempo subluare ingoia voracemente il passato e lo annulla. La lupa è dunque monito alla nullità del mondo ilico. Se noi però “danziamo allegri/ tra le sue mascelle d’acqua/ il cielo ride nella bocca/ e di là canta la storia”. Ciò significa: non dobbiamo però temere la forza dissolutrice (l’acqua è morte per dissoluzione) perché anche nel tempo che divora dobbiamo leggere l’eterno (il cielo) e allora la storia/ierostoria diviene armonia.

Ora, dopo avere illuminato la visione del mondo ilico “La spina di luce si sciolse/ nelle nuvole da cui era spuntata/ a vestire di colori/ il segreto che ognuno/ nasconde”. Qui il riferimento alchemico è evidente, perché il segreto che ognuno nasconde è notoriamente la pietra filosofale; la “veste di colori” portata alla luce è perciò la *cauda pavonis*, il momento del messaggio celeste portato dalla variopinta Iris, l’annuncio del compimento dell’opera. Il poeta ha perciò avuto la rivelazione del proprio percorso interiore, ed ora si volge nuovamente alla visione della città di Cesare. “Le rovine/ tornarono grigie/ e un grumo di strade/ svanite in cespugli/ avviluppò il crocchio/ delle statue spente”. Ritiratosi lo spirito, la materia non ha più vita; ecco allora che “un canto di pietra/ si levò dal mio fegato/ flauto di secoli”.

Perché un “canto di pietra”? Perché quando l’opera magica dell’iniziato riconduce il cosmo alla sua originaria armonia, allora dagli elementi si leva

un canto; questo canto viene ora da una materia che reca in cavo il sigillo della forma, cioè del fegato, perché il poeta si è ricongiunto nel proprio destino. Ed è un suono di flauto, come si addice all'anima errabonda che si pone sulla via del ritorno.

Questo canto ripete ciò che il poeta ha appreso: "Nelle braccia aperte a croce/ fiorite del cuore/ ogni uomo/ è un frammento di stella/ che arde/ alle punte/ e quando s'accende/ illumina/ una storia d'amore". Qui, dunque, la croce e il fiore che ad essa si sovrappone, cessano di essere simboli esteriori, per essere interiorizzati nel poeta che si rivela nella propria natura di scintilla divina, "illuminando", cioè rendendo palese, "una storia d'amore": di quell'amore per l'Ineffabile di cui parlano i mistici, e che è il motore dell'Universo.

"Là", cioè al centro della croce mistica, "sta quel che cerchi": il Sé, la scintilla, il Graal, la traccia dell'Ineffabile; velato "sotto un sorriso/ di malinconia". La malinconia, dice Schelling, deriva dalla nostalgia; per mezzo di essa è mediata la simpatia dell'uomo con la natura; essa è la tristezza per un bene perduto. Questa è la ben nota nostalgia del Paradiso, dello stato originario di fusione dell'uomo con la divinità del cosmo. *Melancholia* è poi anche simbolo della *nigredo*, nonché stato caratteriale del genio creatore, come osserva Aristotele. Questo canto, "La chiave", indica dunque la via della creazione poetica nei termini che ci sono noti.

"Allegria di profeti" è il titolo un po' oscuro nel contesto, a meno che non ricordi il legame tra poeti e profeti; entrambi guardano nel buio, in entrambi parla la Parola; però "allegria" può essere soltanto un'allusione molto obliqua alla letizia di chi è nell'armonia. Il canto ha due movimenti: l'avvertimento di Hermes e la sua scomparsa.

"Scavato nella pietra/ dai calci di chi passa/ il crocicchio è croce/ aperta a riso e pianto/ che corrono a baciarsi/ tra ironia e lacrime". Del crocicchio/croce e degli opposti che vi convergono, sappiamo già. L'avvertimento ermetico qui consiste nel ricordare che il simbolo è scavato nella pietra dai passi dell'uomo. I passi sono il nostro cammino quaggiù, ove noi lasciamo la nostra impronta. L'avvertimento di Hermes sembra consistere nell'esortazione ad assumere un comportamento attivo per realizzare il "centro"; avvertimento perfettamente coerente con la natura volontaristica dell'opera. Poi Hermes tace "firmandosi d'aria". L'aria è senza dubbio elemento congeniale ad Hermes, perché essa è, per definizione, come Hermes, elemento mediatore tra gli opposti dell'acqua e del fuoco, che sono anche benevolenza e severità,

elemento femminile e maschile. I loro simboli nell'alfabeto ebraico sono la Mem e la Shin; in mezzo, l'aria, l'Alef. Dice anche il *Sepher Yetzirah*: Mem è l'assoluzione, Shin è la condanna, Alef è il linguaggio, che è elemento di equilibrio tra le due. Aria, linguaggio, sinonimi dello spirito — come soffio e come Parola — che si confanno a Hermes. Quel che si comprende meno è perché quest'aria sia molesta. Forse vi si deve leggere il riferimento immediatamente successivo alla molestia che il dio appena nato arrecò a Febo (che peraltro non lo colse sul fatto, ma intuì il ladro perché possedeva la mantica). Una molestia dettata però da solide ragioni, e comunque ben risarcita con il dono della fecondità.

Hermes dunque tace, e scompare “nella Bocca della Verità/ bucando il silenzio/ del mascherone/ che aveva/ i tratti/ del volto mio/ e mi sputò nel buio”. Abbiamo perciò la riprova di quanto avevamo già notato: la Bocca della Verità è quella del poeta, è al suo esterno ma anche al suo interno; egli vi penetra e parla tramite essa. Ma perché anche “mi sputò nel buio”? Perché Hermes-guida, che ormai si è impadronito del poeta, lo porta proprio in quel buio ineffabile d'onde sgorga la Parola: e là il poeta deve andare, nell'indistinto oltre la soglia di bronzo — tremenda prova! — per riportare a noi la Parola, e con essa la luce. Hermes è scomparso dopo avere indicato la strada; scomparsa è la visione, il poeta è solo nel buio dinnanzi a quella bocca interiore che l'ha inghiottito e sputato. Stanno per sopraggiungere presenze invisibili che compiranno l'iniziazione.

I versi in apertura di “Colonna di buio” descrivono l'inizio di questa situazione. Il poeta ha “le labbra chiuse” nel senso evidente di non avere le parole per esprimere l'ineffabilità di quel buio, anzi, di quelle “tenebre” che si “allargano” davanti alla bocca di pietra. Nievo dice meglio, era “la Bocca di pietra/ che allargava/ le tenebre”. L'Uno infatti è tenebra, in quanto sparge tenebre dinnanzi a sé; altrimenti come potrebbe essere coperto di tenebre? C'è poi anche un'altra spiegazione, che non contrasta con la prima. La periferia della luce emanata dall'Uno è la tenebra della materia. Perciò la città di Cesare è “tenebra” che l'Uno “allarga” innanzi a sé nel processo di emanazione. In tal caso la tenebra della materia diviene anche la tenebra che cela la vista dell'Uno, che è “tenebra”, cioè ineffabilità, proprio in ragione della nostra limitatezza.

L'ombra che da lui proviene si allarga dunque “sui misteri/ della città/ rea/ di nascondere un / angelo/ pieno di fremiti”. L'affermazione non può essere ignorata: la città, dice Nievo, nasconde un angelo. Questa non è una biz-

zarria del poeta, ma un'antica intuizione. Non soltanto infatti, come dice l'*Avesta*, la Terra è un angelo, ma tutto ciò che appare quaggiù deve avere necessariamente il proprio corrispondente principio formale *ab aeterno*. Ciò è di noi, ciascuno legato a un doppio celeste; ma ciò è anche di tutti i corpi formati, a pari ragione della città di Cesare, quale Roma si configura nella storia, con ciò additando un modello celeste già da sempre dato. Roma è dunque in primo luogo un Angelo, e la Roma terrena lo cela, ma anche lo rivela in trasparenza. Senza la lettura in trasparenza delle cose, operata dal poeta che vi riconosce la Legge, la storia e il mondo sono muti e opachi.

In tal senso poco importa che i fremiti di quest'angelo siano "impastati di miti/ di re sanguinari/ e papi pavoni" e che quest'angelo sia "serafino caduto/ su quelle facce/ grevi/ di stupore/ mastino". Se anche il bilancio storico e umano può apparire fallimentare rispetto a un modello utopico, compito della comprensione è pur tuttavia cogliere il modello stesso che si cela dietro la limitatezza di ciò che appare. Soltanto la comprensione del modello celeste consente di comprendere il destino; l'angelo di una città è il destino di questa, è una Intelligenza che va letta anche dietro "volti ottusi".

Il poeta sente ora venir meno le proprie forze come dinnanzi a un ostacolo insormontabile. "Allora/ pregai/ e un coro sali di lontano". Pregare è chiamare in aiuto forze invisibili: anche l'alchimista prega. La voce è manifestazione di forze incorporee. "Troppo solo sei/ e troppo soli noi/ per vincere qualcosa". Dagli spiriti vaganti viene un ammonimento di doppia insufficienza.

L'uomo non può giungere da solo alla verità, ma neppure lo possono questi spiriti, i quali, come avverte il titolo del canto, appartengono a "chi non è mai esistito". Cioè non ha mai avuto un corpo. Ora, è noto che per la realizzazione dell'opera, la *coniunctio* deve avvenire nel corpo. I puri spiriti non possono quindi compiere ciò che spetta all'uomo: infatti soltanto in lui si combatte la lotta tra il Bene e il Male, e soltanto lui è stato creato per vincerla nel mondo, come attesta la Gnosi; a lui, infatti, dovettero inchinarsi gli angeli. La "solitudine" di questi spiriti, potrebbe consistere quindi nella mancanza del corpo; ma potrebbe anche alludere a questa separazione dell'uomo dal mondo degli spiriti cui fa riferimento Schelling, separazione che un tempo non esisteva, e che viene ancor oggi negata dal fenomeno della "ispirazione", nella quale è evidente la presenza di invisibili forze amiche.

Ora la voce di queste pure possibilità mai realizzate prende corpo come "eco/ di cento siringhe/ naufragate/ rovesciando al fondo/ tenebre di musica". La musica è la voce delle sfere, è espressione sonora di armonie, di legami

razionali, ancorché segreti, esistenti tra le cose; logico, quindi, che i puri spiriti, dovendo parlare una lingua, parlino questo linguaggio del cosmo, che è quello percepito dal poeta, il quale conferma per l'appunto: "e sempre da quell'istante/ m'accompagna il ritmo che capovolge/ le loro storie/ mai giunte al sole". Le storie di questi spiriti possono leggersi egualmente capovolte, proprio perché esse non giunsero mai "al sole", cioè non nacquero. Non nascere è non entrare nel mondo della storia, cioè del tempo sublunare che è direzionato, procedendo dal futuro al passato. I non nati vivono perciò in un tempo tutto compresente, non direzionato, che può leggersi indifferentemente nei due sensi. Queste tuttavia sono questioni marginali, l'importante viene ora. Dice infatti Nievo: "Ma chi le ascolta/ sepolte nelle gole/ di pietra/ dove annegano/ i singhiozzi/ di mondi/ chiusi al cielo?"

Le vicende mai giunte al sole, il mondo delle pure possibilità che non si sono incarnate nella storia, nessuno le ascolta. Il poeta però, sì, lui le ascolta, tant'è vero che ce ne parla. Egli dà voce all'inespresso, a ciò che non si vede e pur v'è, come aveva già sottolineato Novalis. Perciò il poeta è profeta, e anche qualcosa di più. Questa forza vaganti a mezza strada tra l'ineffabile e il corporeo; gli spiriti ai quali la natura fu congiunta e deve ricongiungersi, rappresentano il termine che media il ritorno ideale all'Uno non soltanto nel senso logico e "spaziale", ma anche in senso temporale, in quanto preannunciano la storia del futuro, che è, per l'appunto, storia del ritorno. Nulla di ciò che è stato pensato resterà senza manifestazione nel sensibile, onde il "canto di chi non è mai esistito" è il canto di chi non è *ancora* esistito in questo mondo, ma in realtà esiste già da sempre altrove. Nievo pone quindi risolutamente il ruolo del poeta non soltanto come esploratore dell'inaudito, ma anche come *pontifex* e mago, o meglio, ierurgo, in quanto mediatore in direzione del mondo di ciò che si dà come Sacro, come totalmente altro. In questi versi si assiste dunque a una chiara presa di posizione di Nievo sulla poetica, che trova conferma nella chiusa del canto: "Dalla notte affiorò una voce/ Ti ricorda nulla/ quel che cantiamo nel buio?". Qui si afferma in modo esplicito un conoscere poetico che è un ri-conoscere, un affiorare della Memoria, un ritorno alle origini. Ti ricorda nulla? Il poeta si ri-conosce come partecipe del Progetto.

"Vellutata/ dentro le pareti/ la memoria si liberò/ improvvisa". Salendo a Colui che mi fece, dice Agostino, "*venio in campos et lata praetoria memoriae, ubi sunt thesauri innumerabilium imaginum*"; entro "*in aula ingenti memoriae meae*" che è "*penetrabile amplum et infinitum*". Questa immagine del

mondo memoriale come cavità, o meglio, labirinto di cavità, è universale. Bachelard parla di un mondo interiore labirintico, quello stesso del sogno. Qui la Memoria appare come un ectoplasma che improvvisamente acquista vita propria; il fenomeno è improvviso perché tale è sempre ogni rivelazione.

“Rovesciando il battito dei nervi” significa invertire l’andamento usuale del tempo come scansione della vita; appare il non-luogo atemporale della Memoria e il tempo terreno si dissolve, come accade sempre nel mondo delle Fate. Qui si dice però anche: “Un grido sciolse/ il nero del tempo” Un grido segna la nascita, il passaggio nel mondo storico. Un grido segna la ri-nascita nello spazio sacro. È l’iniziazione, il poeta è un neo-nato, un neofita. A questo grido che segna il passaggio nel Sacro — la morte, la grande iniziazione dell’eroe — il tempo storico si scioglie: “e un’ombra afferrò/ la clessidra/ rovesciandola in un soffio”. Il tempo non c’è più, da questo momento esso è una clessidra che rifluisce su se stessa. È il rientro nel grembo, il viaggio sotterraneo, il *regressus ad uterum* delle origini, lo stesso che compie il Re sterile nell’*opus*.

“Apparvero gloriosi vermi/ da campi d’onore infetto/ per fecondare una zolla/ mai seminata/ strisciando fuori/ dal gran carcere”. Ecco dunque che il poeta, traslocato nella Memoria, “vede” con occhio diversi il tempo della storia dal quale è uscito. L’onore “infetto” e i “gloriosi vermi” sono la satira dell’ideologia del potere che vi domina, e delle sue conseguenze. Essi dovrebbero fecondare una zolla in realtà mai seminata, cioè, in prospettiva letterale, il campo di battaglia: ma in trasparenza ben altro.

La zolla mai seminata è l’elemento ilico privo della scintilla divina: esso è sterile e destinato al nulla. L’elemento ilico è il potere dell’ideologia, che non dà frutto proprio perché non è seminato con la scintilla divina dell’utopia. I “gloriosi vermi”, sono detti “uscire dal gran carcere” perché tale è, per lo Gnostico, l’elemento ilico. Un’altra interpretazione potrebbe essere questa: i gloriosi vermi provenienti dal gran carcere sono gli uomini ilici, che con il loro onore infetto vorrebbero fecondare la sterile ideologia; essi “strisciano” come l’Adamo ilico degli Arconti, perché, come lui, sono privi della scintilla divina.

“Tra vocali guardiane e strepiti di marce” significa che tutto ciò avviene nel clamore arrogante della gloria mondana (strepiti di marce) e all’insegna di *slogans*, di vuote declamazioni normative (vocali guardiane).

“Finché/ un canto di grilli/ s'alzò nell'aria”. Questa chiusa è molto limpida, come l'aria cristallina della notte che essa introduce. Un canto di grilli, un gioco, la distensione di un'improvvisa leggerezza, e questi fantasmi d'apocalisse scompaiono; perché essi non hanno vera realtà, come le immagini che assediavano i santi eremiti nel deserto. Come quando un improvviso vento spazza i residui di torbide nubi, splende il cielo stellato sul capo del poeta. La nebbia dell'inganno si è dissolta.

“Viaggio nel pozzo” sta dunque a significare la presa di coscienza della situazione sublunare come esilio nel pozzo, del quale più volte abbiamo detto; voci di demoni così esordiscono: “Siamo amicizie vane/ sogni di bestie in foia/ emozioni di reietti/ crimini di balie/ economia d'amore/ ferocia d'esser dolci/ nello sboccio/ di note e fiori/ in albe disperate/ dove invecchiano le parole”. I primi cinque versi mostrano come questi demoni somiglino a quelli descritti da Schelling: esseri reali e attivi, che essenzializzano forze presenti in modo commisto nell'animo umano.

Lo stato demonico è infatti caratterizzato dalla separazione di Male dal Bene attraverso l'eliminazione dell'accidentale che rende queste forze quasi mai operanti pienamente in noi. Qui si colgono dapprima le valenze negative; ma poi, quando si dice “ferocia d'esser dolci” ecc., ci si riferisce anche all'elemento di fuoco presente nell'amore dell'Assoluto, che comporta apparentemente ferocia nei confronti dell'amore terreno, ripudiato dal mistico. Questa è tuttavia la sola via per nascere a nuova vita, simboleggiata dallo “sboccio” e dall'alba, detta disperata, cioè senza speranza. “*Nec spe nec metu*” è infatti antica massima: chi segue questa strada deve farlo per interiore necessità, senza speranza di premio o timore di castigo. Quando egli giunga così a riunirsi con il proprio Sé, il mistico viandante scopre il vuoto delle parole e dei concetti, il vuoto dell'ideologia: le parole “invecchiano”, per l'appunto, in quell'alba di vera vita.

“I timidi demoni/ cantavano/ dai giorni/ d'una stagione folle”. Qui si può dare questa interpretazione: i demoni sono sottratti al tempo tripartito del mondo materiale, onde essi cantano dal mondo atemporale del già-sempre; il tempo quindi è, in quel luogo, immobile, come fossilizzato. Il loro canto accarezza le orecchie di Nievo “con bocche di ortica”: una carezza ruvida come la carezza del saio che rammenta agli uomini santi d'ogni contrada la vanità del mondo sensibile.

Siamo al termine del canto, e con esso al termine di questa prima parte della narrazione poetica di Nievo; i nodi si sciolgono, il poeta innalza lo

sguardo al proprio cielo interiore e ha una visione di luce ineffabile: “Nacque/ una visione/ dentro di me/ come un fiocco/ issato su una boa/ al sorgere del sole”. La visione fa anche riferimento a una boa: si tratta evidentemente del perno attorno al quale ruota il viaggio ideale della vita, invertendo il proprio corso: sin là brancolante nel buio del pozzo; a partire di là, guidato dalla luce del cielo interiore. È qui che sorge il sole: trasformazione dell’uomo, compimento dell’opera. Il Sole indica l’Oriente mistico e con esso la meta del viaggio, che ora dovrà intraprendersi.

Prima di esaminare la seconda parte dell’opera di Nievo, è comunque opportuno dare una conclusione generale sulla prima, posto che le due parti rappresentano diversi momenti del viaggio del poeta, distinguendosi nettamente tra loro anche nell’aspetto grafico. Qui, nella prima parte, Nievo ha descritto la premessa del viaggio poetico attraverso la descrizione di una trasformazione interiore, che è già in sé viaggio iniziatico, ma che, come tale, non è che la premessa ad un’avventura sempre rinnovantesi. L’uomo nuovo nato da questa premessa, sarà lui il protagonista del turbinoso moto ascensionale, vero viaggio sciamanico verso le vette del Sacro, che si descrive nella seconda parte. Qui egli varcherà le soglie di bronzo del cielo, e ne tornerà, vedremo come, con la parola poetica.

Il dato più rimarchevole che differenzia dall’esterno le due parti dell’opera di Nievo, è costituito dai “calligrammi” da lui adottati nella seconda. Poiché una tale differenziazione non ci sembra possa essere gratuita e casuale, c’è da ritenere che in essa vada ricercato un senso. Nell’analisi sarà quindi opportuno comprendere innanzitutto il simbolismo delle forme, dando ad esse la preminenza rispetto alle parole; anche perché l’analisi puntuale del testo, qui molto più lungo, e per conseguenza meno puntualmente riferibile al simbolo, renderebbe prolisso il commento senza nulla aggiungervi.

A cerniera dei due momenti dell’opera vi è tuttavia una notazione che s’impone evidente, e deve perciò essere decodificata. La prima parte si compone di venti canti, tutti, tranne il primo, di ventidue versi; la seconda si compone di ventidue canti. Perché tanta insistenza sul numero ventidue? Di questo numero s’è già fatto cenno ricordando che nel *Sepher Yetzirah* si afferma che con le ventidue lettere dell’alfabeto Yahwè creò il cosmo. Dice infatti il testo: “Ventidue lettere fondamentali. Egli le ha scolpite, le ha forgiate, le ha pesate, le ha alternate, le ha purificate e con esse ha formato l’anima dell’intera creazione, e l’anima di tutto ciò che è destinato ad essere creato”. Ventidue è quindi il numero che può considerarsi simbolo della Creazione, e

più precisamente di una Creazione che avviene tramite il segno fonetico e la Parola: ne consegue che la sua deliberata assunzione da parte di Nievo come struttura portante del *Canti di pietra* non può che alludere al senso stesso dell'opera: essa ripercorre le tappe del fare poetico inteso come creazione di nuova realtà. Ciò detto, veniamo ai ventidue simboli o calligrammi della seconda parte.

Il primo di essi è una clessidra, simbolo del tempo, perciò del mondo sub-lunare dal quale parte ora il viaggio del poeta oltre le soglie di bronzo. Questo, lo abbiamo detto, è un moto ascensionale; ma è significativo notare che Nievo dice di essere salito “dal fondo del nulla” sino “al fondo del nulla”. Il nulla da cui egli parte è certamente questo mondo sensibile; ma il nulla cui giunge è evidentemente altro. Egli vuol dire qui: il Nulla, cioè il Nulla divino, l'ineffabile. Come vedremo poi, egli non potrà realmente giungervi, ma questa è la tensione all'origine del ritorno delle anime. Egli sale attraverso “il gorgo buio delle pupille” che sono il luogo della visione. Ora, è noto che “vedere” per i neoplatonici significa concorso di una luce che illumina con una luce che è interiore a colui che la vede: la vista non è possibile senza la preesistenza interiore delle Idee. È dunque al mondo delle forme che Nievo dà la scalata per giungere all'Ineffabile, secondo un percorso assolutamente corretto.

In questo viaggio nel mondo altro, egli si avventura “nudo”; si tratta di una legge ferrea, come ricorda il viaggio di Inanna: nel mondo altro non si possono portare i segni distintivi della posizione terrena. Oltre ai noti simboli dell'oro, della gola, e altri, troviamo qui un simbolo nuovo: “una bella donna/dai liquidi occhi di fontana”. Nievo insiste ulteriormente parlando della sua “assoluta bellezza” e del suo stagliarsi tra cieli azzurrissimi.

Ella è, a quanto sembra, lontana nell'alto. Il mito offre una figura aderente a questa immagine: è la divinità Mazdea, Ardvi Sura Anahita (l'alta, la sovrana, l'immacolata) dea dell'acqua di vita, dell'acqua celeste che zampilla dall'alto della montagna cosmica, donando fecondità. È lei che incontra Nievo? Di certo ella alberga nel mondo delle forme, e perciò l'ipotesi è plausibile, anche perché la fecondità si deve intendere in ogni senso, anche in quello spirituale che presiede alla creazione.

In un testo alchemico, anche la madre del Re sterile, la *prima materia*, è una fanciulla dal cui corpo fluisce un balsamo. La *phýsis* ha il volto di Medusa, che fu notoriamente bellissima. In tal caso però, Nievo sarebbe partito in direzione del basso, ed è singolare constatare allora che l'alto e il basso si e-

quivalgano, secondo il noto dettato alchemico; così come si equivalgono le due soglie, le due parentesi che chiudono il nostro percorso terreno.

Alla Clessidra segue il Ciclone; il calligramma a forma di tromba d'aria non lascia dubbi sul fatto che il poeta sia rapito in un turbine che lo solleva come uno sciamano. Nievo sottolinea fortemente la turbolenza tipica della tromba: parla di "mulini e incroci di vento" e accenna ad un suo proprio oscillare, ad immagini angeliche in rapida fuga. Qui ci si trova dinnanzi alla confusione degli elementi, una situazione che caratterizza gli attimi della Creazione o di una nuova creazione, la quale nasce, per l'appunto, dal chaos; il vento e la tempesta sono attributi usuali delle grandi divinità creatrici.

Dice anche Nievo: "là dove passa l'ansia dei millenni in fuga/ chiusa in uragani d'immagini". Questa immagine è perfettamente coerente con il ritorno alle origini: scompare infatti il tempo storico, "l'ansia dei millenni", che fugge sciorinando il caleidoscopico apparente, fantasime sfilacciate nel turbine. Esso trascina con sé anime come spettri, un fenomeno già noto nei tempi passati, allorché si scorgevano in cielo trascorrere, come nubi di tempesta, sciami d'anime di defunti. Soltanto, qui non v'è Diana né Erodiade a guidare la folle cavalcata, ma Hermes lo psicopompo, "e quelli dietro a gara". È noto che il problema fondamentale per le anime è trovare la propria via nell'Aldilà; Hermes è lì infatti per rendere l'ultimo servizio, come già fece con i Proci. Altrimenti le povere anime vagherebbero angosciate, e costituirebbero un pericolo per i viventi. "E son sì pronte a trapassar lo rio" dice Dante: ciò che è finito deve trascorrere in un altro stato, è quanto accade in ogni processo di rigenerazione. Senza la morte del già morto, il contagio pregiudicherebbe la salute di ciò che nasce.

Volta nel turbine il poeta, e il turbine prende la forma di una cornucopia, il simbolo dell'abbondanza e della fertilità così come essa si manifesta nel molteplice. Il corno ha sempre avuto questo significato, da quello di Acheloo — o di Amaltea — di cui narra Apollodoro; sino a quelli presenti nelle leggende del Cavaliere dal Cigno: Lohengrin, Goffredo, e tutti gli altri. Qui, nelle leggende, esso fa riferimento ad un oro misterioso e singolarissimo, che non si può in alcun modo fondere, ovvero, una volta fuso, si rivela inesauribile. È l'oro alchemico? Già dalle prime righe Nievo potrebbe farlo intendere, allorché parla del feato come "ambasciatore alchemico dell'avvenire".

In questa frase v'è forse una chiave. Se il poeta parte alla ricerca dell'Uno e dell'essere (immobile, come dice Parmenide) e lo attinge nel molteplice (la cornucopia). Ciò significa che egli lo coglie nel solo luogo dove effettiva-

mente è dato di farlo, cioè nel divenire. Questo dunque potrebbe anche significare il Ciclone: il turbinoso divenire dell'esistente, intuizione questa ben chiara a Damascio e presente negli Oracoli Caldaici. Nel fegato, che è "casa dell'anima" ove sono i "simboli incarnati", questo divenire rientra tuttavia nella dimensione metastorica del già-sempre, del destino: è perciò che nel fegato si legge l'avvenire.

Nievo allude poi ancora verosimilmente al tempo delle origini, verso il quale si tende il poeta allorché egli accosta "lo sfavillio verde d'un giorno remoto" al mese di Marzo. Verde è il colore della germinazione — tant'è che l'*albedo* si dice anche *viriditas* — e allude quindi al momento della Creazione, avvenuto, come si sa, nel punto gamma dello Zodiaco, che cade nel mese di Marzo all'Equinozio di primavera.

La parte finale del canto, la "coda" del calligramma, è ricca di suggestioni simboliche intrecciate, che lasciano supporre il desiderio di Nievo di mettere a confronto il mondo dell'apparire e del molteplice con quello dell'essere e dell'Uno, che egli, come poeta, legge nella trasparenza del primo.

Vi è in primo luogo un'allusione al risultato ambiguo del pensiero ideologico, normativo, che regge la storia sublunare. Vi si dice infatti di una storia che formula ideali pur mostrandosi inattendibile ("impregnata d'arlecchinate") onde "quaggiù" nascono "le contese" tra fazioni che nascondono appetiti ("tormentose aspirazioni"). "Arlecchinate" con allusione alla storia, può tuttavia costituire anche un riferimento a Parmenide, ov'egli asserisce che ciò che par vero ai mortali, in realtà cambia sempre colore.

Eguale, allusione all'ambiguità cui conduce il giudizio normativo, può esser questa: da un lato si formano "ideali in alto", dall'altro, la storia degli eventi risulta figlia delle contese, come voleva Eraclito. Quanto alle "tormentose aspirazioni di quelli che vogliono le contese", qui sembra echeggiare la critica di Schopenhauer alla manifestazione della volontà nel mondo, causa di eterna infelicità. Si adombrerebbe allora in esse il velo di Maya, che non consente la vista delle Idee. È per questa ragione, per questa insufficienza del pensiero razionale, normativo, pronto a dividere il bene dal male, l'alto dal basso; con ciò negandosi la comprensione del reale cui tende il poeta; è per questa ragione, dicevo, che nel calligramma successivo appare il volto di Hermes bifronte.

La figura di Hermes è l'elemento guida del "Canto di pietra" ed è perciò comprensibile che uno dei punti nodali dell'opera assuma il suo volto. Il testo di questo calligramma bifronte è tutto dedicato alla duplicità del reale, argo-

mento del sapere ermetico, che si contrappone al pensiero concettuale, normativo, che pretende di dividere gli opposti rifiutandone uno. Questo sapere della totalità è, naturalmente, anche il sapere poetico, l'antica sapienza, è ciò che si scopre attraverso l'iniziazione, quando si apprende a guardare gli eventi che accadono nel tempo come manifestazione nella successione di ciò che altrove è già da sempre uno; quando si guarda cioè all'evento nella luce del destino, cosa possibile soltanto a chi si sia adoprato di conoscer se stesso.

I riferimenti che si colgono in questo calligramma sono molteplici. Dice ad esempio Nievo: "Le due facce del tempo innestate al contrario/ mossero in marcia l'una verso l'altra e subito/ m'afferrarono animose". Qui mi sembra evidente il riferimento all'esperienza della realtà nel tempo storico come sopravvenire di un "negativo" della storia, che matura sempre in silenzio sotto il trionfalismo delle ideologie. A questa esperienza si contrappone il sapere del poeta "mendicante con la testa piena di stelle": mendicante perché ha esperito l'indigenza del sapere saputo, e perciò ha lo sguardo rivolto in u-topia ("con la testa piena di stelle"). Il poeta è dunque travolto "da un antico alfabeto ricco di leggi/ che si specchiano in commi di valore opposto" cioè dal mondo dei simboli, la cui ambivalenza lo conduce oltre i limiti del pensiero concettuale, con il quale non è pensabile la duplicità del reale.

L'ingresso nel mondo dei simboli e della totalità è un vero passaggio nel mondo altro, che Nievo non manca di annotare. Egli dice infatti: "Stordito m'avventurai così verso le tumultuose vie/ delle pulsioni prime". Queste vie altro non sono che quelle dell'immersione nella totalità della *phýsis*: a lei spetta infatti il tumulto delle pulsioni. Nievo descrive anche la topografia delle strade che conducono al regno sotterraneo della totalità: esse sono costituite da "un viottolo dai dolci canti/ di tenebra". Qui vien da pensare al luogo indicibile delle Gorgoni, cui conduce una via solitaria. Il canto è "di tenebra" non perché il luogo sia immerso in una eterna oscurità, ma perché "tenebra" è il Tutto cui si riferisce il canto. Il luogo in sé potrebbe anche essere un Giardino delle Esperidi, a giudicare dai prati frequentati da Medusa, che è la Gorgone per eccellenza ed è anche il simbolo della *phýsis*, radice di tutto ciò che appare: "ogni cosa qui aveva sorgente", dice infatti Nievo. In questo luogo si intuisce l'altro aspetto della storia, quello solitamente ignorato ma sul quale s'appunta l'occhio veggente del poeta. È una storia che "d'ombra/ in ombra passa e ride e arde/ marchiando i visceri". Essa marchia i visceri nel senso che è figlia del desiderio e del dolore; essa ride e arde nell'ombra: mi sembra chiaro che Nievo si riferisca all'utopia, a quella visione che, apparentemente

sempre irrisa dalla storia, è in realtà pulsione prima che mette in moto la storia. Essa è un'ombra perché va rintracciata sotto la logica apparente degli eventi.

Nievo dunque percepisce ora la duplicità, l'ambivalenza, l'ambiguità, come unica possibile chiave di lettura degli eventi, e come chiave accessibile soltanto al poeta; pone quindi questa sua percezione sotto il segno esplicito di Hermes. Se però la radice della storia è nel polo metastorico del desiderio, allora tutto può eternamente tornare a riproporsi, nulla è mai sconfitto e superato, perché tutto resta eternamente presente. Così può accadere che le "ore svanite ormai al sole", cioè tutto ciò che sembra per sempre trascorso, possano cercare ancora l'incanto del mattino, possano cioè tornare a riproporsi per l'insopprimibilità del desiderio.

Nel suo viaggio, il poeta è giunto dunque a rimuovere il velo dell'apparenza: il suo sguardo illumina le radici oscure di ciò che appare sotto il sole. Questa sua capacità di conoscenza trova riscontro nel simbolo che segue Hermes, cioè il calice, che ha molto a che vedere con la conoscenza segreta.

Si narra infatti che il grande Re Sassanide Khosroe possedesse una coppa, guardando nella quale egli poteva conoscere tutto ciò che accadeva. Questa coppa miracolosa era già stata attribuita di un altro, più antico Re persiano, Jamshid. Il tema che si adombra in questa leggenda fa della coppa un recipiente del destino, e come tale essa appare comunemente nel linguaggio del Sacro. A questo quindi si riferisce verosimilmente Nievo allorché dice "bere la saggezza/ e dentro stava un infuso/ sceso a svelare oggi/ il sentiero e il giorno". Conoscere il sentiero e il giorno, cioè il destino, è conoscere la totalità. Ma perché il giorno "mai/ sta/ sol/ qui/ nel/ suo/ posto/ e/ gira/ attorno"?

Probabilmente Nievo intende dire che l'evento in tanto può leggersi nella coppa, in quanto esso non accade soltanto là dove accadrà, ma è anche già da sempre scritto altrove, precisamente nella sfera di Ananke che ruota attorno a noi. E poiché la sfera di Ananke serra il cosmo tutto dall'esterno, in nessun luogo come là si può percepire con più chiarezza la "musica", cioè la musica delle sfere, "che ingoia appena l'udiamo". Infatti, chi ode quella musica diviene assente al mondo, è rapito e inghiottito da essa come folle estatico. È la follia che porge la coppa a Nievo, coppa colmata alla "fonte delle due bocche opposte". La sapienza del Tutto appartiene all'Uno, e nell'Uno gli opposti (le due bocche opposte) coesistono; egli è la Fonte di entrambe.

Ora il poeta viaggia nel cuore della totalità ed esprime questo inghiottimento di sé con il simbolo dell'intestino. Durand e Bachelard hanno parlato di questo labirinto interiore nel quale viene inghiottito il viaggiatore dell'immaginabile, e gli hanno dato per l'appunto i connotati dell'intestino. Qui il viaggio si fa rischioso, perché il viaggiatore incorre nel più tremendo dei pericoli, la perdita dell'Io che può intervenire nel corso del processo di dissoluzione e trasformazione simbolizzati dalla digestione. Dice infatti Nievo: "il torvo/ viscere che/ divora quel/ che siamo e/ ci risponde a/ segni incisi a/ lobi del fegato". Il cosmo è un sistema chiuso, nel quale ogni trasformazione muta un equilibrio instabile in direzione di altri equilibri: il riassetto delle energie lascia il segno in altre trasformazioni. Ogni evento vi ha un'eco: il fegato, scatola nera del cosmo, registra ogni mutamento di stato con i segni che su di lui s'imprimono.

Ora, il problema del poeta è precisamente quello di salvare la propria struttura razionale nonostante le tremende prove cui essa viene sottoposta. Se ciò non accadesse, egli non tornerebbe dal viaggio, non potrebbe ricondurre tra noi la traccia dell'ignoto, organizzando il riflesso della totalità nei limiti angusti della forma, tramite le quali egli comunica come può la propria esperienza. I suoi occhi resterebbero sbarrati sul Nulla del Tutto; la bocca, muta, aperta soltanto a suoni inarticolati; egli diverrebbe cioè soltanto un folle, colui che ha visto l'ineffabile, udito l'indicibile: e ne è rimasto per sempre inghiottito. Perciò Nievo, nel descrivere le proprie esperienze nel "gorgo", dice: "Intontito non ascoltavo/ cercando di salvarmi e/ essere me stesso al/ fondo del labirinto", confermando la giustezza dell'osservazione per la quale intestino e labirinto si equivalgono; nonché l'importanza, per il poeta, di salvare se stesso.

Il trapasso che egli sta vivendo e che ci descrive, è quel processo di iniziazione per il quale ogni morte è una nascita, e viceversa. Gli accenni in questo senso sono molteplici e concordanti. Egli dice: "un tempo appena/ nato già gravido/ di rughe e di getti/ primaverili". Ciò significa che la nascita è l'inizio di un percorso che conduce alla morte (appena nato è già gravido di rughe) e che lungo questo percorso, che è il percorso della nostra esistenza sublunare, dovremo conoscere molteplici fenomeni di morte/rinascita (i "getti primaverili").

Il "No gridato/ sull'orlo del ventre" esalta questa ambiguità. Abbiamo già ricordato il grido della nascita e quello della morte, le due grandi iniziazioni; ora ritroviamo i due gridi sovrapposti "sull'orlo del ventre": il ventre materno

dal quale si esce, quello della terra nella quale si torna, quest'ultimo simboleggiato dall'intestino/labirinto (anch'esso "ventre") che inghiotte il poeta/eroe nel suo viaggio iniziatico. Di questa ambivalenza del ventre dà Nievo chiari segni allorché dice: "cercando/ di scender qui/ trepidamente/ rivissi l'ora/ della nascita"; ove da un lato si parla apertamente della nascita, dall'altro lo si rivive in uno "scendere" che è il movimento di ritorno nella terra. Dice infatti ancora Nievo di seguito, che questo momento della nascita "mai torna/ coscientemente/ se non quando/ siamo feriti/ a morte nudi/ ormai giunti/ nell'ultima/ giornata del/ nostro/ sole": e qui il canto si chiude per un morir di parole, nei suoni cupi dell'ultimo accento e nello svanire dell'ultima sillaba.

A chiusura di questo canto dal senso inequivocabile, è forse interessante ricordare al lettore le tre fasi nelle quali si articola il processo di iniziazione, onde far comprendere i rischi che quest'ultimo comporta. Le tre fasi sono: morte a questo mondo e ingresso nel mondo dei morti, ciò che si simbolizza un tempo con la discesa nella grotta buia, ovvero con il piombare in un profondo sonno; identificazione con l'eroe che è sempre un morto; ritorno alla luce avendo assunto su di sé il ruolo dell'eroe che risorge. Il rischio, come s'è già detto, è quello di non tornare: cosa che può accadere a chi, come il poeta/eroe/veggente, viaggia nel mondo altro: ciò che infatti accadde al povero Enkidu.

Il calligramma successivo rappresenta un iceberg, la montagna di ghiaccio che sorge dalle acque. L'iceberg ha tutto il simbolismo della montagna, perché ha una vetta e delle radici; esso unisce dunque l'alto con il basso, rappresenta una tensione verso il cielo, e, al tempo stesso, si radica nelle viscere. Ai suoi estremi sono le due "soglie di bronzo", quella del cielo e quella dell'Ade.

Dice infatti Nievo che l'iceberg è una "punta galleggiante/ sui confini del cielo" e che esso è creato dal "gelo di morte". Anche le acque dello Stige erano notoriamente gelide; perciò Nievo vuole qui verosimilmente sottolineare il momento della morte ce egli sta vivendo (si scusi il bisticcio, peraltro esistente soltanto nella miseria della logica concettuale). Il poeta, nell'attimo della sua morte al mondo che segna il suo pericoloso viaggio, sperimenta due momenti soltanto apparentemente antitetici: la tensione spirituale verso l'alto, che affiora come "punta dell'iceberg"; e lo sprofondamento nelle radici della *phýsis*, dell'indistinto, del puramente vitale che pulsa a fondamento di ciò che appare. Nella dimensione atemporale che gli consente di osservare le "rughe

neonate”, cioè ogni nascita come l’inizio di una morte, egli si fonde con la vitalità stessa nel suo amorfo ribollire: “tra spruzzi di sangue/ feroci nel trascinare umori nuovi/ profumati da desideri”. Qui si sottolinea, tra l’altro, il ruolo fondamentale del desiderio nella creazione di tutto ciò che appare di nuovo, come motore della storia, come sede dell’utopia.

La vita appare qui nella sua valenza più crudamente biologica come bramosia (“bocca bramosa”), desiderio di autoespansione, appropriazione e sopraffazione a fine di sopravvivenza, desiderio di ulteriore creazione. In questa lotta vi sono vincitori e vinti nell’eterna lotteria della sopravvivenza, e Nievo ricorda un concetto antichissimo, del quale parlò a lungo anche Lucrezio, che vide nella terra il ricettacolo di infiniti germi pronti a dar sboccio a infinite forme, di vita, non tutte destinate a sopravvivere propagandosi. La terra dunque, come luogo delle infinite possibilità o potenzialità, attraverso le quali la *phýsis* tenta di organizzare la propria voce. Nievo cita infatti esplicitamente “fantasmi perduti nei circuiti più grigi/ dei millenni in prove d’animali estinti indovini erranti d’avvenire”.

Ora, è significativo notare che queste potenzialità rimaste senza seguito, giacciono sepolte, come dice Nievo “sotto un campo rosso di papaveri che s’aprono al sole delle idee nel vento della nuova primavera”. Ciò comporta almeno due importanti riferimenti. Il primo concerne il simbolismo del papavero, che, come noto, appare sin dalla più alta antichità accanto alla Dea Madre. La sua capsula pullulante di semi ricorda infatti il pullulare dei germi vitali nel grembo della terra. Il secondo è evocato dalla citazione della primavera, che non soltanto è l’attimo della nascita della natura, ma ricorda anche il giorno della Creazione, avvenuta nell’equinozio di primavera.

Questo secondo riferimento si estende all’opera del poeta, che crea un mondo (“nuova” è detta quindi la primavera attesa) e trae dall’oblio tutto l’inespresso e l’irrealizzato della storia come eterna utopia; ed è, la sua, creazione spirituale, cui alludono apertamente tanto il “sole delle idee” quanto il “vento”, che è notoriamente attribuito dello Spirito.

Il panorama della nascita cui ora è chiamato il poeta, si dischiude apertamente nel successivo canto, “Scala”. La scala è notoriamente un simbolo di grande rilievo, perché collega tanto con l’alto quanto col basso. Essa è però prevalentemente collegata con il concetto di ascesa al cielo. Il Corano parla apertamente di una scala che sale al cielo, e forse su quella scala si avventurò Maometto nel suo celebra viaggio notturno; vi è persino chi parla di una scala di gemme approntata per lui dall’Arcangelo Gabriele. Osiride rinato, sale a

prender posto nella luna grazie ad una scala fornitagli da Re. Giacobbe sognò una scala appoggiata sulla terra, la cui cima toccava il cielo: “ed ecco gli angeli di Dio che salivano e scendevano per la scala”. Dante, nel settimo cielo,, vede una scala luminosa per la quale salgono e scendono i Beati. Scale vengono salite anche dagli sciamani nelle loro esplorazioni di cielo. Qui Nievo usa la scala per discendere, ma l’equivalenza più volte citata dell’alto con il basso, non ne muta il significato simbolico; anche perché il luogo verso il quale discende il poeta, che è evidentemente il proprio interno, assume i connotati del paesaggio interiore dell’anima rinnovata dopo il tragitto nell’intestino/labirinto.

Dice infatti Nievo, di questo paesaggio, che esso è “meraviglioso/ e conturbante”; si tratta dunque del paesaggio nuovo ed inatteso della rinascita, della *viriditas*. Superato il momento terribile dell’inghiottimento, egli ha abbandonato la paura: “discendevo senza/ paura” dice, “ridendo di/ qualsiasi timore”. Attorno a lui soffia un vento “caldo e freddo” ed egli viene a trovarsi “sulle rive di un luogo pieno di luce”.

Tutti i Paradisi di tutti i tempi sono luoghi di luce. Luoghi di luce sono i luoghi di ascesa spirituale ove l’anima conosce la propria gloria: dall’Avesta a Sohrawardī, la speculazione iranica non conosce altro. Mosè, quando torna con le nuove tavole dategli da Jahwè, ha il volto così luminoso che gli altri temono d’accostarglisi. Qui Nievo dice però anche “sulle rive”, come se il luogo “pieno di luce” fosse uno specchio luminoso, ad esempio uno specchio d’acqua. Quale sia questo luogo, io non so: ma mi viene da pensare al lago o palude della Memoria, del quale parlano le Lamine Orfiche: vale a dire al luogo nel quale l’anima errabonda beve, e ritrova la memoria della propria origine. La luce, in tal caso, diviene simbolo della conoscenza, così come il vento che soffia gagliardo è, lo abbiamo già visto, lo Spirito in azione.

Ora però avviene un fatto singolare: in vicinanza di questo che potremmo ritenere un vero e proprio centro del mondo, il moto del viaggiatore perde le proprie usuali coordinate; si fa ritmico (“muovendosi a stantuffo”) e spirali-forme (“con curiosa spira”). Questo moto non ha un preciso riferimento: la danza del *géranos*, antichissima danza rituale di Delo, nella quale il Kerényi ha rintracciato il simbolismo del viaggio iniziatico nel labirinto, verso il centro e ritorno, sta a significare la morte e la rinascita.

In prossimità di questo centro, che simbolizza sempre la massima indistinzione, accade un fenomeno singolare: il corpo perde la gerarchia funzionale degli organi; non ha più senso infatti la logica con la quale si struttura

necessariamente ciò che è nel momento in cui *appare*. “Solo il cuore restò a battere” e ciò è giusto, perché il cuore è il centro, e il centro resta sempre tale: la pulsione vitale non viene meno.

Il canto si chiude con una rivelazione: la scala è ciò che avevamo pensato, è la “scala degli angeli”, e “uno di essi volò alto al di sopra nel tremolio/d’una stella”. Tutti sanno che gli angeli si dividono in due grandi categorie, Angeli intellettuali e Angeli celesti, i quali ultimi producono il moto delle sfere. Probabilmente l’angelo incontrato da Nievo appartiene a questa seconda e più modesta specie, e sembra in attesa di un “grande giorno”. Che cosa sia questo grande giorno non è dato sapere; verosimilmente vi si cela un qualche mistero gnostico, posto che sono in molti ad attendere segretamente da sempre un qualche grande giorno, giorno di Resurrezione per una umanità caduta, giorno posto al termine d’un qualche grande ciclo o “grande anno” formato di Eoni, la cui frazione per noi lunghissima, misurabile soltanto sul girare delle stelle fisse, potrebbe essere detta “grande giorno”.

Per il poeta, comunque, questo “grande giorno” sembra assumere i connotati di una imminente rivelazione, perché il suo diviene sempre più distintamente un moto ascensionale nella luce. È questo il motivo di una serie di calligrammi che inizia ora, il primo dei quali è il “Gabbiano”, uccello che, verosimilmente, per il proprio colore o per il proprio volo librato nel cielo, è tradizionalmente associato al tema della luce. Con le sue ampie ali, egli sembra scrivere nell’aria la legge degli angeli, ponendo domande radicali al viaggiatore: il “Gabbiano” è infatti il calligramma tracciato dalle parole dell’angelo.

“Che cosa/ sogni tu/ passante/ e a cosa/ pensi se/ mi ascolti/ venuto qui/ con la tua/ lingua rea/ ardente e/ senza rime/ armoniose?”. Qui si pone subito l’incompatibilità tra il luogo al quale il poeta vuole accedere, e il bagaglio della materialità che egli porta con sé. Ciò può sorprendere trattandosi del viaggio di un’anima e non di un corpo materiale; tuttavia l’angelo ha le sue buone ragioni.

L’anima infatti è una realtà assai complessa, che non sempre matura il diritto alla cittadinanza oltre la sfera lunare. Come hanno ampiamente mostrato, al di là delle reciproche divergenze e delle proprie incertezze, i maggiori studiosi dell’anima a partire da Platone, l’anima ha una imperdonabile propensione per il mondo della materia, che le nasce da una certa qual fragilità a sostenere le alate fatiche dello Spirito. Non per nulla essa è elemento intermedio, il cui compito finale è di tornare allo Spirito e alle altezze d’onde scese,

ma la cui pratica effettiva è una consolidata complicità con la materia. Plutarco dà conto della decantazione che in essa deve subire il ricordo della materia stessa prima che essa si renda degna di guardare il sole; tuttavia, anche a prescindere dalle sue geometriche teorie, non v'è dubbio che tutti gli autori concordino sul fatto che essa debba esser giudicata, e, se del caso, rinviata a nuove prove. L'anima non è quindi necessariamente libera dall'impronta che in essa lascia la materia sotto forma di propensioni passionali; anche se si deve dissentire dal giudizio di Platone, secondo il quale l'anima dei poeti sarebbe di qualità persino scadente, tutt'al più di sesta categoria. Un Angelo celeste, evidentemente preposto a corpi sopralunari, ha quindi tutto il diritto di porre domande perentorie all'anima; e le domande che egli pone riguardano per l'appunto il rapporto con le passioni ("lingua rea/ ardente") che fa del viaggiatore un elemento di disturbo delle armonie celesti.

Poiché le passioni sono l'appannaggio dell'io, del quale, come diceva Novalis, ogni filosofo deve liberarsi, l'angelo dice giustamente: "Noi qui non/ ti chiameremo/ più col nome/ appassionato/ che tu porti", cioè: aboliremo la tua individualità, rappresentata dal tuo nome proprio, che è all'origine dei moti passionali. Ciò costituisce l'indispensabile lasciarsi passare per procedere oltre: l'individuo è infatti ciò che nasce e che muore, la contingente manifestazione di ciò che sempre è; per conseguenza il ritorno all'essere, là dove soltanto è la Parola, implica la morte dell'individuo. È per tale ragione che l'angelo prosegue: "Nulla di te/ si conosce oltre/ il cielo stellato/ nel tempo fermo". In altre parole: nel regno atemporale oltre le sfere l'individuo non esiste; il molteplice si rivela per ciò che soltanto è, mero riflesso dell'Uno.

Prosegue quindi l'angelo con geometrica esattezza di contrapposizioni: "Laggiù hai parlato/ a lungo con altre labbra e parole/ Quassù vola solo chi canta/ o tace perfettamente". Come a dire: nel mondo sublunare hai parlato come inevitabile nell'esilio del modo ilico; qui puoi volare (evidente allusione all'ipotesi platonica del recupero delle ali) solamente cantando (allusione all'armonia che caratterizza le sfere) o tacendo in modo assoluto (infatti ogni armonia è costituita di pieni e di vuoti). Aggiunge poi l'angelo una frase sibillina: "avanzando nel vuoto/ d'ignoti fluidi".

Qui non sapremmo come uscire d'impaccio se non disponessimo della testimonianza oculare di Swedenborg circa il moto nel mondo degli angeli, che avviene in modo simultaneo stabilendo rapporti spaziali in relazione a rapporti di affinità. Tutto ciò è talmente incomprensibile alla nostra esperienza, che non potremmo sapere nulla di questa spazialità inconoscibile ("ignoti

fluidi”) se non fosse stato per la spiegazione puntualmente fornita dallo stesso Swedenborg.

Avanzando in questi “ignoti fluidi”, dice l’angelo, si “scende sempre/ più dappresso/ ai confini/ degli spazi”, ciò che significa: ci si avvicina ai limiti della Manifestazione. Al di là, nel punto oscuro dell’Origine, lo spazio cessa perché cessa anche ogni nostra logica. Si entra nel non-luogo dell’indicibile, che peraltro c’è, è *ens realissimus*, come dice l’angelo: “Più in là/ c’è altro/ Ma chi/ mai di/ ciò/ può/ dir?”. Il discorso sull’Altro si sfilaccia e frammenta in sillabe prima di protendersi nell’eterno silenzio di un punto interrogativo. “Silenzio” definivano gli Gnostici la ferita dell’Abisso: quell’eterno punto interrogativo in bilico è l’ultimo barlume dell’umano sulla soglia abissale del senza-fondo.

Al “Gabbiano” segue la “Stella”, un calligramma anch’esso interamente dedicato all’apparizione angelica, che si conferma così Angelo celeste. Qui è interessante rilevare però che Nievo sceglie una stella assai particolare, la stella a sei punte, vale a dire la stella formata dalla sovrapposizione del triangolo ascendente e di quello discendente. La sua simbologia è talmente nota che non mette conto parlarne; mi limiterò soltanto a segnalare, perché questo deve pur avere una qualche ragione, che la stella a sei punte racchiude in sé i quattro elementi e le quattro proprietà. Essa chiude quindi in sé l’universo come totalità; e poiché la stella è comunque simbolo dello Spirito, si può ritenere che qui Nievo abbia voluto indicare il riassorbimento dell’universo nello Spirito che lo pervade, la sua essenzializzazione.

Poi l’angelo parla. Egli è definito “limite d’un’evoluzione”; evidentemente limite superiore — o quasi — posto che gli angeli, nella loro più alta espressione come Angeli intellettuali, rappresentano la prima emanazione della Luce divina. L’angelo parla, ma il suo linguaggio, come dice Nievo “era una lingua inesplosa”; e poi: “Nulla del suono aveva senso ma era una musica pura”. Queste osservazioni di Nievo si riferiscono evidentemente alla natura particolare del linguaggio angelico, costituito, a quel che è dato comprendere, da una griglia di rapporti matematici nei quali è racchiusa la sapienza delle armonie nascoste nel cosmo, le quali da sole costituiscono, a chi sappia intenderne e svilupparne le leggi, la spiegazione di tutto ciò che appare. Si noti che l’aspirazione a un tale linguaggio come linguaggio-modello, è presente nelle nostre utopie, come attesta l’analogica immaginazione di Cyrano de Bergerac circa il linguaggio dei Grandi della Luna. L’uomo si è sempre posto, dunque, il problema dei linguaggi “altri” del cosmo, più profondi del

nostro e non riducibili alla nostra modesta comprensione: ulteriore esempio è quel linguaggio delle Fate che fu udito in Cambria da alcuni fortunati testimoni dei secoli passati.

Nievo resta stregato dal linguaggio musicale dell'angelo, e sperimenta allucinazioni olfattive. La contemporaneità di canto e profumo non è occasionale, essa veniva sovente programmata in antiche liturgie, perché l'armonia cosmica nella quale viene a trovarsi in determinate circostanze l'animo umano non può che essere espressa, al livello sensoriale, con stati armonici del senso stesso. Il profumo esprime questa armonia cosmica, come risulta chiaramente dal ben noto "odore di santità", che è il particolare profumo percepito attorno agli uomini santi di ogni religione. Il profumo dell'angelo, dice Nievo, "m'attraversò quasi io fossi un filtro": osservazione meravigliata ma ineccepibile, perché un'anima ha bensì una forma, ma non un corpo materiale; tutt'al più un "corpo sottile" ma comunque sempre attraversabile, come nota Paracelso nel suo *De Nymphis* a proposito della carne "non di Adamo", che può appartenere all'uomo ma che può attraversare muri e pareti perché è "sottile", non essendo costituita dagli elementi. Per la stessa ragione questo corpo sottile può a sua volta essere attraversato, come accade al poeta "attraversato" dal profumo dell'angelo. Siamo ormai in una situazione limite, come si può comprendere dalle parole di Nievo ("in cerca di sconosciuti sentieri/oltre i sensi comuni") e da quanto sta per svelarsi a lui.

Il calligramma successivo sta infatti ad esprimere, nei limiti del possibile, l'inane tentativo di andar oltre, e lo scontro con l'Ineffabile; da questo momento non potremo che assistere alla disintegrazione di chi ha troppo osato, e all'inizio del suo ritorno tra noi. Ma procediamo con ordine.

Il calligramma rappresenta un triangolo, simbolo generalissimo che racchiude in sé infinite suggestioni. La sua geometrica genericità è precisamente funzione dell'ampiezza del significato, secondo una legge già rilevata da Creuzer, per la quale tanto più ampio è il campo di significazione del simbolo, tanto più genericamente astratta e geometrica è la sua forma. Basti pensare, per analogia, al cerchio e al quadrato, simboli potentissimi del cielo e della terra dei quali abbiamo già detto, e che incontreremo ancora. Il triangolo, per tornare a noi, è simbolo di Dio; non del Dio manifesto, ma di quello ineffabile, che, per i Cristiani, è Uno e Trino. A questo sembra riferirsi il senso del calligramma di Nievo, come si può dedurre dal contesto. Egli tenta dunque di guardare in volto l'Ineffabile, impresa istituzionalmente impossibile ma sempre tentata, perché il solo tentarla costituisce lo scopo ultimo del vi-

aggio, il punto d'arrivo della conoscenza, la visione del molteplice come Uno. A Nievo di tutto questo resta un triangolo, così come a Dante rimasero tre cerchi. Sembra tuttavia che Dio abbia fatto un'eccezione per Maometto, il quale peraltro lo vide soltanto col cuore, e quindi non ci ha potuto lasciare alcuna descrizione, ma soltanto una fede.

Nievo tenta ad ogni buon conto di descrivere l'Indescrivibile indirettamente, attraverso la descrizione della propria insufficienza. Innanzitutto la sua visione è aniconica ("un calore/ senza profumo/ d'immagine") in armonia con le più antiche espressioni dell'Inesprimibile: una pietra, *questo* è Lui. Dinanzi a questa visione il desiderio è impotenza; il canto, un abbaiar di cani alla luna, così incomparabilmente lontana nell'alto: "più goloso abbaio nella mia/ mente più mi chiamava commuovendo/ la geometria pura". Il simbolo si sostanzia in mera geometria; osservazione, questa, comune a tutti coloro che hanno intrapreso il viaggio. Alla fine, ciò che si percepisce è la presenza di rapporti esatti, di intime, armoniose strutture che costituiscono l'ordine formale del cosmo, lo stesso che ci attraversa.

Altro non si comprende, non si può andare al nucleo: "senza farmi sentire/ e comprendere il cuore di quello che era" dice Nievo. Eppure gli sembra che la geometria parli e l'interroghi: "Chi sei e questa stella a tante punte/ attraverso quali curiose arcate porta a te?". L'interrogativo nasce *dentro* il poeta, è lui che pone domande a se stesso; pure, ciò che parla in lui è la voce dell'Altro, di quell'*oltre* che è *dentro* per la natura topologica di questo "spazio" del non-luogo, il non-luogo della Memoria del quale da sempre narriamo. E di nuovo compagno le "arcate", cioè un simbolo della congiunzione tra cielo e terra. Ora la visione, balenata per un attimo, in un attimo si disintegra: "Il calore soavissimo rise più rapido nei giri d'atomi/ in ascolto e la memoria brillò aurea sciogliendosi in pia/ nostalgia". L'ineffabile è la Memoria: intuizione profondissima di Agostino. "*Ecce quantum spatiatus sum in memoria mea, quaerens te, domine, et non te inveni extra eam...manes in memoria mea, et illic te invenio*": e come potrebbe esser diversamente se "*omnia tempora tu fecisti, et ante omnia tempora tu es, nec aliquo tempore non erat tempus*"? È l'immenso problema dell'atemporalità del modello.

Questa memoria si scioglie in nostalgia, la nostalgia dello Gnostico per la patria lontana, la nostalgia oscuramente e profondamente radicata nell'animo ricordata da Schelling. La mente del poeta non può contenere tanta rivelazione ("non riuscì ad aprirmi la mente" dice Nievo) e ciò causa il collasso delle sue strutture, le strutture dell'Io poste a salvaguardia del molteplice, di quel

molteplice che è l'esistere: "mi spezzò fondendomi a quell'ambiente in un istante". Il rapporto insostenibile annichila, e rifonde nel crogiolo.

I due calligrammi che seguono descrivono questa disintegrazione dalla quale muove il ritorno del poeta, ormai "altro" e per sempre marcato dalla visione incancellabile.

Il primo di essi è una rondine. La rondine, come messaggero di primavera, può indicare il momento della rinascita; il suo volo, che non tocca mai il terreno, si unisce qui al volo dell'angelo. Questo angelo di cui parla qui Nievo, potrebbe essere lo stesso della stella, ma non necessariamente; potrebbe anche essere l'Angelo Gabriele dal quale scaturirono le anime umane, il massimo volto del divino accessibile all'anima estatica. Mentre il poeta volge la testa nel tentativo di sottrarsi all'ineffabile visione che lo disintegra, l'angelo vola verso di lui tracciando nell'aria una croce e brillando di luce nera ("Ondeggiava a croce/ nel buio della sala/ e splendeva di nero").

Il significato della croce luminosa è ormai noto: qui forse esso sottolinea la tensione verso il centro come raggiungimento del Sé, che è il massimo concesso all'uomo e che non va confuso con l'attingimento dell'Ineffabile. Anche l'angelo è mosso da questa tensione, che è notoriamente la tensione che causa il movimento circolare degli astri.

Interessante è lo splendore "nero" dell'angelo, perché ci riporta all'eterno tema del buio che è al cuore di ogni cosa. Ancor più interessante è l'indizio che qui trapela con naturale noncuranza, e che è viceversa sconvolgente per ogni logica banale: l'angelo sta volando in una sala. Non è forse salito il poeta oltre le soglie di bronzo? Come mai si trova nel chiuso di una stanza?

Bisogna comprendere ancora una volta che interno ed esterno sono dimensioni dello spazio sublunare. I viaggi più fantastici, quelli che giungono alla volta celeste e oltre, si compiono normalmente nel segreto della propria stanza, gli occhi chiusi, o chini sulle pagine, mentre il Sacro irrompe dai vetri sui raggi del tramonto, o per lo scintillio più forte di una stella; ovvero s'infila di soppiatto dalle sconessure dell'uscio come le immagini portate da Hermes. Dunque l'angelo volteggia nella stanza del poeta, là dove accade l'immobile viaggio.

Volteggia l'angelo, e traccia simboli nel cielo che possano in qualche modo surrogare il collasso della visione, che possano esprimere ciò che l'estatico viaggiatore non può dire. Appare "un'elica a ganci/ forgiata ad Esse/ verde", simbolo misterioso che soltanto il penultimo calligramma può illuminare. Verosimilmente si adombra in esso il mistero della vita nella struttura

spaziale della molecola proteica che contiene il codice; tuttavia non si può dimenticare che l'attorcarsi dell'elica ripete il moto ascensionale e discensionale delle anime attorno all'asse del mondo, cioè il percorso dello sciamano. La visione causata dall'angelo richiama forse al nucleo del mistero della vita e al suo rapporto con l'Altro, nel quale potrebbe racchiudersi uno degli infiniti significati dell'ineffabile. L'angelo traccia però anche un altro simbolo: "un ponte a crocevia che stillava gocce iridate". Qui, al crocevia che è il luogo delle decisioni, si sovrappone il ponte celeste, l'arcobaleno, come rivelano le "gocce iridate". Vuol forse mostrare l'angelo che è decisione dell'uomo inoltrarsi su quel ponte? Farîd od-dîn 'Attâr dice che la vita è un caravanserraglio nel quale entrata e uscita sono collegate da una via che è il ponte di Sîrat: il ponte stretto percorso dalle anime che soltanto i giusti sapranno attraversare. Come si distinguono i giusti? Qual'è l'alternativa al crocevia?

Nievo dice: "il resto era un/ dono del cielo/ ad ogni mente/ ove uno per uno/ uomini e donne/ vivono ogni dì/ pari a schiavi/ oppure a padroni". Dunque l'alternativa è essere schiavi o padroni, ma di che cosa? Di sé, naturalmente. Questo è tutto ciò che è concesso, questa è la sfida che l'uomo è chiamato a vincere per realizzare le proprie potenzialità celesti in terra. Questo deve fare il poeta se vuol portare agli uomini la Parola.

Poi tutto esplode e la visione ha termine: "mi/ bloccai incapace/ di farmi avanti/ e mi spezzai/ come un'onda/ sullo scoglio". Il calligramma che segue s'intitola perciò "Scoppio" e riproduce nelle forme qualcosa di simile all'immagine di una deflagrazione; espressione graficamente efficace perché le stesse parole vi appaiono frantumate in sillabe, dando eloquenza visiva a ciò che accade: il poeta esplode in polvere di parole, e, sotto forma di fecondo pulviscolo ondeggiante nell'etere, ritornerà tra noi. "Io/ mi/ sp-ez-zai" dice Nievo, "tra le molte/ rupi che aspre/ nelle mie parole// confondono il cielo". Questa disintegrazione del viaggiatore ha dunque a che vedere con "rupi aspre" che persistono nelle sue parole.

Queste "rupi" portano confusione nel cielo nell'attimo del "sorgere d'un'aurora soavissima di voci incandescenti".

Qui viene dato qualche indizio sulle cause materiali dell'esplosione. Abbiamo già visto che il poeta viaggia con un corpo di "carne spirituale" (la carne "non di Adamo"); esso è tuttavia, in un certo senso "opaco" in quanto non è rivestito ancora della "tunica di luce" con la quale è destinato a risorgere. Egli si trova pertanto impropriamente e prematuramente là dove l'ha condotto il desiderio dell'Uno; egli trascina con sé tracce dell'opacità e della pe-

santezza sublunare sotto forma di partecipazione al mondo della storia, e quindi dell'ideologia. I residui di questo sapere ideologizzato, un sapere saputo, sono dunque le "rupi aspre" che ingombrano le sue parole. Esse rappresentano il linguaggio costituito ed ereditato, dal quale il poeta non può liberarsi nel momento in cui riceve la rivelazione di una nuova realtà (la "aurora soavissima") e in cui, investito dalla luce che da essa fluisce (un rivo d'oro zecchino versato in gran copia) si comporta come i vasi delle Sephirot che si ruppero, secondo il mito cabbalista, sotto il raggio traboccante della luce divina. Egli esplose e si disintegra come in un contatto tra materia e antimateria, per l'estraneità del suo abito rispetto al luogo; oltre, non può andare. Pure, investito dal "rivo d'oro", la sua gola diviene "magneticamente sonante" e "scoppia d'armonia". La gola fa riferimento alla voce e quindi alla parola: il poeta riconduce la Parola. Il riferimento al magnete è importante, perché di esso parlano i mistici per esprimere la legge cosmica che attrae all'Uno. Una voce ispirata da questo amore mistico porta la Parola come manifestazione espansiva dell'armonia.

Mentre ciò accade, ricompare Hermes, lo psicopompo, che deve ora indicare al poeta il cammino inverso, quello del ritorno tra gli uomini (è un "Ermete contrario", dice Nievo alludendo al ritorno). Hermes infatti è anche colui che riconduce in terra le anime dall'Ade, perché soltanto lui conosce tutti i sentieri e unisce tutti i luoghi.

L'informe deve ora prender forma grazie a lui, che si insinua nel "disordine" dentro "la mente gonfia di voglie grumose e smanianti" cioè nel chaos di un inesprimibile che dovrà esprimersi. Questo paesaggio mentale è visto da Nievo come costellato di "orizzonti di sangue" e di "scura melassa abissina". Forse egli si riferisce all'eterno ciclico ritorno delle fasi dell'opera, *rubedo* e *nigredo*; quest'ultima assume infatti il volto dello "abissino" o "etioppe" in molti trattati alchemici.

Le parole che ora nascono, mutano "in arcate di idee/ rottami di storia"; ciò significa che esse hanno la capacità di trasformare la insensata datità in un costrutto dotato di senso, cioè in un cosmo, in un mondo per l'uomo, grazie per l'appunto al linguaggio rinnovato, alla nuova parola che hanno saputo conquistare. A questa costruzione rende omaggio l'uomo "per la gioia/ mite d'un/ solo dì", perché nell'attimo dell'ascolto della parola poetica si schiude la visione dell'eterno presente.

Viene ora il calligramma dell'albero che segna la prima tappa del ritorno del poeta tra gli uomini, ritorno con il quale egli testimonia la propria visione

con le nuove parole. L'albero è da sempre simbolo eccellente di fecondità: l'albero era Osiride, epifania arborea aveva la Grande Dea nelle sue infinite manifestazioni. Qui la fecondità è la ricchezza apportata dal poeta: "Corsero/ le parole nuove" dice infatti Nievo, e prosegue: "e disfatte/ assieme ricadendo su se stesse a sfiorare/ la foresta di rami di memoria amore e gusto/ cercando un crocchio di foglie per tesservi/ un nido". L'animo del poeta esplosivo come una supernova lascia ricadere il nuovo come polvere di parole che scendono nella psiche dell'uomo. Il mondo interiore dell'uomo è infatti ciò che egli addita sotto la metafora di una foresta intrecciata di memoria, amore e desiderio del sensibile (gusto). In questa foresta le parole cercano un luogo riparato ove annidarsi. "Foresta" è la *hýle*, la materia caotica primordiale: le parole quindi si annidano non soltanto nella mente, ma anche nelle viscere. È là che si annida l'utopia, è di là che essa mette in moto la storia; in quel nido saranno "covati" "suoni abbracciati/ come amanti dopo tanto tempo uniti e frementi".

Questa immagine richiama l'amore di due esseri che si sono cercati a lungo: essi sono la cosa e la parola. Ecco dunque l'opera del poeta: egli ha riunito l'una all'altra riportando tra noi quella Parola senza la quale la cosa non è. Lo abbiamo già detto: non con le mani, ma con la Parola, il Demiurgo creò il mondo. Nominare significa dare l'immortalità al mondo delle immagini, sospeso tra il mondo degli elementi e quello della luce.

Quel che segue, il "sospiro ignoto" intrecciato tra baci e sussurri "pronto a volar di bocca in bocca per dissetare sensi sconosciuti" allude precisamente alla funzione del linguaggio; al quale però, per il degrado cui lo sottopongono gli illici, accadrà "di risuonare in qualche empio o santo duello/ per le strade" cioè gli accadrà di essere avvilito nella disputa ideologica, divenendo linguaggio volgare, di strada, nel senso di: risaputo, non più portatore di verità come lo era al momento in cui nacque ed era linguaggio poetico. Tutto questo avviene e avverrà "fra uomini feroci d'ambizione miope/ ed affamati nel ventre gallo bandiera maschia del villaggio" cioè fra gli uomini la cui sola forza animica è, seguendo la ripartizione platonica, l'*epitymía*, l'anima che guarda soltanto in basso agli appetiti del ventre e dei genitali.

Così "si tracciano i viottoli degli eventi". Questa allusione di Nievo agli eventi come viottoli è un preciso riferimento a Hermes, la sua guida, che è colui che traccia sentieri nell'ignoto e conosce tutti i sentieri del mondo. La storia, dunque, come evento ermetico ove ogni passo scopre "nuove mete presso/ il crocevia che/ nessuno vede/ perché non/ ha pareti". E infatti l'uomo

ilico non ha occhi per i segni invisibili che Hermes pone ad ogni crocevia della vita, per indicare il cammino che sa essergli familiare.

L'albero dunque, conclude Nievo, cova "un'idea/ sgorgata/ in testa/ e volata/ su senza/ lasciar/ grandi/ segni ma/ soltanto/ un nido/ semicelato/ al di dentro". Con ciò egli allude a due eventi: al viaggio sciamanico del poeta come viaggio mentale, la cui traccia sarà invisibile, un "nido" ove germoglia la nuova realtà, celata entro il cuore; e all'esperienza del poeta, che non è senza traccia. La traccia che essa lascia è quella dell'Ignoto che matura dentro noi. Nievo chiude infatti il calligramma con parole chiare, relative al "luogo" del nido: "tra un nodo di/ foglie turgide a/ sorreggere un desiderio/ fatto d'ansia e d'impulsi riempiti/ d'aria che passa tra i rami stormendo leggera". Dunque la parola poetica s'annida nel desiderio, e l'espressione di questo è l'aria che stormisce leggera, cioè la voce, la parola, il soffio, lo spirito cui dà forma, per l'appunto, il poeta.

Questa potenzialità germinativa della parola poetica, questo suo chiudere in sé la futura vita, questo suo esser partecipe della creazione, sono perfettamente espressi nel successivo calligramma, l'uovo. È del tutto superfluo ricordare i numerosi miti che vedono un uovo cosmico all'origine del mondo, tanto evidente e diffuso è il simbolo. Qui la fecondità universale dell'uovo è associata sin dalle prime righe alla parola, quasi a fugare possibili incertezze: "In quel/ nido di suoni/ gorgheggiava l'uovo/ covando un sentimento/ di parole". Queste parole sono "lanose" perché leniscono "antiche/ paure annidate ai limiti dell'/ incertezza come un vestito liso"; esse cioè danno forma ad antiche domande rimaste inesprese, e consentono il rinnovo d'un pensiero ormai consunto.

Qui il ruolo della parola poetica viene persino spiegato in dettaglio: "una voce appoggiando sopra la/ lingua una lettera legata di suoni/ d'emozione e baciandola di vocali/ tiepide cercava il cuore d'un'idea/ che goccia a goccia s'apre la via/ come un germe nell'utero". Chiosare queste parole è pedestre: è evidente il legame tra il nominare operato dal poeta e il germe di nuova realtà.

La natura germinale del pensiero, il suo schiudere nuova vita come una primavera dello spirito, è ancora l'argomento delle righe che seguono e che chiudono questo calligramma, tanto esplicito da esimere dalle chiose, essendo sufficiente il riferirlo: "Sale così al giorno la prima/ forma d'un pensiero incerto/ fringuello tremante nel/ volo a primavera sul/ bosco promessa/ d'avvenire".

Ora dunque, la parola nuova portata dal poeta va nel mondo, come una bianca vela sospinta dal soffio dello Spirito. La parola però, dice Nievo, “vola su bugie e specchiere”: ciò merita un commento. La visione del poeta fu ineffabile; ciò che egli può esprimere è quindi soltanto il suo riflesso. Questo riflesso rinvia il pensiero al noto tema dello specchio, adombrato da Nievo; specchio di Dioniso ove l’Uno si riflette nel molteplice, ma soprattutto specchio di Perseo, il solo luogo nel quale l’uomo può fissare il volto di Medusa, cioè la totalità della *phýsis*. Qui si allude al fatto che in terra può tornare soltanto il riflesso dell’Ignoto, la sua traccia, essendo la totalità ineffabile. V’è di più: Nievo parla anche di “bugie”. Perché? Perché il riflesso dell’indicibile che il poeta reca in terra, giunge a noi nel letto di Procuste della forma. Non v’è comunicazione senza forma, senza forma non v’è opera. Questa “traduzione” comporta tuttavia tagli e rinunce: essa diviene quindi una “falsificazione” perché una verità parziale è sempre anche *falsità*. V’è inoltre da pensare questo: lo specchio che riflette altro non è che il pensiero razionale, lo stesso che dà la razionalità della forma. L’immagine dello specchio è tuttavia l’eternizzazione di un solo attimo, congelamento del moto turbinoso del cosmo dal quale l’immagine viene astratta, e del quale non partecipa. Questa non partecipazione al moto turbolento rende ogni *theoría*, ogni contemplazione, di per sé falsificante.

Ciò che Nievo vuole additare è quindi la limitatezza, l’indigenza dell’immagine poetica così come essa viene restituita nel momento in cui essa si materializza nell’opera. Una conferma di questa interpretazione viene dalle righe che seguono, che si debbono riportare per intero onde apprezzarne il chiaro significato. Dice Nievo: “Così l’idea neonata va verso la legione/ in fondo alla vallata dove ogni uomo marcia/ assieme a torme di solitari a grida rauche/ com’è la vita allorché si scuote dal nulla che/ attorno ci abbraccia ruotando nel gran vuoto ove/ gli abitanti sono vestiti di luce e di pensieri”.

Ciò significa: così la Parola giunge in terra. La “vallata” (la “valle di lacrime”) è la condizione sublunare, che è valle perché è passaggio, percorso obbligato dello spirito. In essa l’uomo compie il proprio cammino (“marcia”) in una torma di solitari. Infatti è questo il luogo ove si crede di trovare la bussola del razionalismo, che è arte del dividere e ci rende tutti soli, perché separati dall’armonia del cosmo, attingibile soltanto nell’abbandono. Questa è però ineludibilmente la nostra vita, allorché l’anima scende in terra dal mondo luminoso delle forme che è sopra di noi, cioè dal Nulla che ci abbraccia, e

ruota “ove gli abitanti sono vestiti di luce e di pensieri” Il riferimento all’abito di luce dell’Adamo celeste ci sembra evidente; gli abitanti di quel mondo sono perciò presenze spirituali, sono gli archetipi celesti degli uomini.

C’è tuttavia un ulteriore riferimento al mondo archetipo che sembra importante rilevare. Dice Nievo di seguito, nel delineare quel mondo, che i suoi abitanti sono vestiti, oltre che “di luce e di pensieri” anche “della stessa musica scritta su carta invisibile”. Questa musica scritta su carta invisibile sta ad indicare lo stato archetipico prima che esso si manifesti nei limiti falsificanti di ciò che può essere comunicato. Vi è un calzante parallelo che può citarsi per analogia. Diceva il cabbalista Isacco il cieco che sono venute in esistenza almeno tre Leggi divine. Ve ne fu una primordiale, puramente potenziale e non manifestata. Poi, a partire da essa si scrissero due leggi: una col fuoco bianco e una col fuoco nero. La prima non può essere visibile; la seconda prende corpo sulle pergamene ma è senza vocali. Noi perciò dobbiamo interpretarla in qualche modo per conoscere la Legge invisibile.

Il concetto di Nievo sembra analogo: nel mondo delle forme la “musica” (cioè l’armonia, la Legge, la verità) è scritta su carta invisibile; noi quindi non possiamo intuirlo se non a partire dalla limitatezza di ciò che appare quaggiù. Noi dunque possiamo leggere l’invisibile soltanto attraverso la materialità del simbolo offertoci dal poeta. Ciò che v’è da comprendere è là: il problema è comprendere la legge invisibile che si ri-vela sotto l’apparenza di ciò che si dà. È lei la legge invisibile “che avvolge e lancia le idee a cantare la vita”. Essa si dà in ciò che si dà. Suo tramite è il poeta.

Ora che la parola del poeta è giunta nel mondo, il suo percorso si fa arduo. Inizia infatti il lungo suo cammino tra gli uomini, perché è tra gli uomini che essa deve portare la propria fecondità. Gli uomini però sono quel che sono, e non si può credere che la Parola parli a tutti. Decidere di ascoltare la Parola, di farla propria aderendo così alla visione del poeta e facendosi promotori di nuova realtà, è atto di volontà che richiede una scelta. Ecco perché ci troviamo nuovamente dinnanzi al crocicchio, ora come calligramma. In esso Nievo descrive due diversi volti dell’umanità che si accalca nel luogo della decisione: alcuni si mostrano in grado di comprendere e di aprire perciò nuove strade; i più non comprendono, e fanno di quel luogo il luogo della vana gloria terrena. Tutti convergono tuttavia nello stesso punto, come si intende da un aspetto criptico del calligramma: vi si può costruire lo stesso discorso sia leggendo le quattro braccia due a due, sia leggendole singolarmente. Vi

è innanzitutto un'immagine suggestiva, quella della discesa dal colle alla valle, ove si trova il centro dell'incrocio; una discesa che ricorda quella platonica delle anime. Vi è poi la descrizione della torma degli ilici che si affollano e si spingono senza comprendere perché lo facciano, che si ammassano con "parole e spinte disordinate". Affannati dietro i miraggi del mondo ("per la gloria d'essere un'ora"). Le loro "ardue capriole" con le quali essi pretendono di "creare", lasciano pensare agli artifici della dialettica ideologica, costruita sul vuoto dei rinvii concettuali, della logica astratta. Il carattere di luogo delle scelte rivestito dal centro del crocicchio, viene sottolineato dal convergere su di esso di affermazioni allusive: "ogni occasione era fatale per diventare se stessi", "qui ed ora-ora e qui": ove il ripetersi dell'*hic et nunc* enfatizza il carattere puntuale della scelta decisiva ("fatale").

Ora, in questa folla, Nievo identifica dei "diversi" cui è affidato il futuro del mondo. L'idea di un corpo eletto di uomini cui affidare segretamente questo futuro, fa parte di tutte le gnosi, come hanno mostrato gli studi comparati di Henry Corbin. Nievo si uniforma a una consolidata tradizione allorché indica, presso il crocicchio, gli eletti a conservare e a far fruttificare la parola poetica. Essi si riconoscono per una caratteristica comune: esprimono la loro interiore armonia muovendosi a passo di danza.

Abbiamo già notato che la danza esprime un ordine, un ritmo interiore intuito nel cosmo, al quale si uniforma il danzatore trovando così a suo modo la via dell'Uno, come nel caso dei Dervisci. Qui però i danzatori, che hanno "grazia o allegria nelle pupille" sono coloro che sanno aprire "strade nuove". Aprire strade nuove è prerogativa di Hermes: dunque Nievo allude segretamente al carattere ermetico di questa conoscenza. Ciò è in armonia con l'immagine della danza: è a Hermes, infatti, che viene affidato il compito di guidare la danza delle Chariti, cioè delle Grazie, che ci riconducono, per analogia, all'invocata "grazia". D'altronde, come si è visto più volte, Hermes è il grande iniziatore del poeta in tutto il *Canto di pietra*; tanto più lo è qui, ove è in gioco la comprensione della parola poetica, e perciò si può ben dire che Nievo stia indicando l'esperienza di un'ermeneutica.

Accanto all'elemento ermetico non deve tuttavia dimenticarsi quello dionisiaco, che coesiste col primo in molti misteri. Ora, la danza è anche, tra l'altro, attributo dionisiaco per eccellenza, frenesia estatica che spezza le barriere dell'Io e conduce alla comunione con le forze vitali che pervadono il cosmo. Qui, l'elemento dionisiaco potrebbe forse essere alluso dalla "danza d'amore" e dalla trasformazione in "farfalla iridescente". L'equazione: farfal-

la = *psyché* = anima, richiamando la liberazione dell'elemento animico, può far pensare ad una allusione ad Arianna, indissociabile da Dioniso, che è simbolo dell'anima per eccellenza, grazie alla sua natura lunare e alla sua capacità di guidare nel labirinto. Come noto, è Dioniso colui che la ridesta, coerentemente con le trasformazioni interiori operate dalla danza.

Al crocicchio, il cui simbolismo è legato al valore dinamico del quattro, subentra un altro simbolo sempre legato al quattro, cioè un rettangolo, figura la cui valenza simbolica non è dissimile da quella del quadrato. Questa si riconduce, come già detto, al nostro mondo degli elementi, a ciò che è terreno. Nievo però dà un senso particolare al suo rettangolo, lo definisce "Zattera", e con tal nome presenta il calligramma.

Ora, la zattera è al tempo stesso un relitto alla deriva e un estremo lembo di salvezza per i naufraghi. Proviamo ad intendere. Nievo descrive ad apertura la scena apocalittica delle torme di ilici che si accavallano sospingendosi al crocicchio, in una feroce lotta per la sopraffazione e la sopravvivenza. Essi appaiono chiaramente come individui non autocoscienti — non Gnostici, dunque — guidati da forze eteronome. Questo vien detto chiaramente: "Dovunque le teste fitte guatavano come buoi/ guidati da nerbate". Le forze eteronome che possono spingere l'uomo a scelte non autocoscienti (siamo nel punto cruciale, al centro del crocevia) sono, nel mondo ilico, le passioni poste al servizio dei sensi. Le loro pretese prendono forma nelle ideologie, che sono poi le forze eteronome che guidano l'uomo su strade non sue: non sue nel senso che non a quelle era nato, sicché i risultati sono sempre negativi e gli si rivolgono contro. "Qui", dice perciò Nievo, "non si poteva fare una scelta profonda". "Profondo" ha qui la stessa risonanza di "vero", risonanza che la parola assume a partire da Böhme e per tutto il Romanticismo tedesco; dove "profondo" prende il luogo di "alto" per indicare un luogo interiore segreto della "verità"; e del Sacro, equivalente al "Sé" degli Gnostici.

D'altronde, se questa è l'indigenza della condizione sublunare, questo è anche il luogo dove il poeta deve tornare per portare e donare la parola con la quale dar nome all'inaudito. Ciò che resta della Parola, ciò che di essa si potrà intendere, è quindi soltanto un suo relitto, che pure è la zattera alla quale potrà aggrapparsi questa umanità di naufraghi al momento della scelta. La zattera infatti si associa al naufragio, e il naufragio ha una valenza simbolica molto precisa nel riferimento all'esistenza, posto che quest'ultima è sempre stata intesa come navigazione in direzione di un sicuro porto che è altrove.

Ad esso si può giungere con la barca di Osiride o con quella di Pietro, la realtà non cambia.

Chiarito il significato di questo calligramma, restano da chiarire alcune parole fortemente allusive che delineano l'alternativa alla mancata "scelta profonda". Dice Nievo infatti che si poteva "solo scorgere l'oro tra i visceri mossi/ da spasmi vivissimi e intuirne il sole cieco". Che cos'è questa "sole cieco" che va intuito in un oro che si scorge? "Cieco" sta qui per nero, perché c'è un sole nero nell'oro. Il "sole nero" è infatti un sole interiore alla materia, una sorta di opposto della luce solare; è una *prima materia*, uno stato di *nigredo* che però sorge come sole celeste e come tale produce l'oro, secondo l'opinione di Proclo condivisa dagli alchimisti. Dunque Nievo vuol dire che nella condizione terrena comune a questi uomini illici che sono dominati dall'*epithymia*, l'oro alchemico — la Parola — può a malapena essere scorto e a malapena si può intuire il fecondo processo di morte interiore (la *nigredo*, il sole nero, la *prima materia*) dal quale esso prende origine. Questa lontana e malcerta visione è tutta via ciò che consente, anche a quella torma, di trasformare "il dolore in un canto di speranza". Ecco dunque che al simbolo della zattera segue subito quel "Cuore in croce" che altro non è, come rivela a prima vista il calligramma, se non il Graal, la meta dell'eterna cerca, l'avventura della cavalleria spirituale.

Nella comparsa di questo simbolo vi è una precisa ragione. Il Graal è infatti il cibo spirituale che nutre e risana, e che scende su coloro i quali, rifuggendo la cecità di una vita asservita alla materia, hanno cercato al proprio interno la via della Gerusalemme celeste. Il luogo — la cima d'un monte — e il nome del luogo — Munsalwaesche — ove il Graal si rivela, parlano chiaro in tal senso.

Che il "Cuore in croce" di Nievo sia il Graal, appare fuor di dubbio. Il Graal è infatti un vaso — e tale è il cuore — che contiene il cibo dell'ultima Cena, cioè il sangue, con tutta la sua simbologia nutritiva e vitale. La croce qualifica questo sangue e questo cibo in rapporto a Cristo. Il Graal e la sua ubicazione rappresentano inoltre il "centro", così come il cuore. Entrambi fanno riferimento all'interiorità.

Dunque il Graal si delinea come realtà interiore allorché l'uomo inizia a risvegliarsi dal sonno della materia, e a "scorgere", come si diceva poc'anzi, la possibilità dell'oro come meta a partire da un sole nero.

Notiamo ora che Nievo ha costruito la croce che sovrasta il Graal con i quattro elementi opportunamente disposti in quaternio, quasi ad indicare nel

centro della croce la quintessenza, che, come dice Paracelso, è una materia sottile estratta da tutto ciò che vi è di più puro negli elementi, ed ha molteplici virtù curative. Essa è una sostanza divina nascosta nell'uomo materiale. Non a caso, dunque, Nievo parla qui di un "flauto di zolfo vivo", essendo lo zolfo l'equivalente del sole e dell'oro, la medicina per eccellenza. "Quando i filosofi parlano del loro zolfo" nota il Pernety "non si deve immaginare che parlino del comune zolfo col quale si fanno la polvere da sparo e i fiammiferi". Il *Dizionario alchemico* del Testi sintetizza brevemente infinite elucubrazioni definendo lo zolfo come "volontà di azione positiva"; esso equivale al Re nella *coniunctio* con la Regina.

Alla via ermetica allude quindi verosimilmente Nievo allorché esordisce affermando "ora/ qui/ tra/ acqua e fuoco/ terra e aria/ c'è/ una/ via/ che/ chiara nel buio-a ognuno diversa/ splende d'oro se danziamo con la musica/ del cuore che è un vaso incrociato in alto". Tornano in questa parole le considerazioni già fatte; in più c'è, di nuovo, l'insistenza sulla musica. Ora, Aristoseno, e con lui Giamblico, ricordano che i Pitagorici purificavano l'uomo con la musica, e che Pitagora dava molta importanza a questa pratica catartica.

Quanto ai risultati di questa via, annunciati ancora una volta dal suono del flauto, Nievo li definisce così: "donarci una/ notte stellata sulla scala che/ lenta riconduce gli occhi/ al confine del cielo". Qui l'allusione alla scala nel suo significato già illustrato, sembra evidente.

Raffrontato alla "Zattera" questo calligramma indica dunque la via della speranza per coloro che in questo mondo sublunare si sforzano di raggiungere, nonostante i limiti cui siamo sottoposti, lo splendore della Parola della quale si intravede il relitto; sfortunatamente, conclude Nievo, "molti sono i ciechi e il/ sangue/ per/ loro/ ripete una/ buffa canzone". Cioè molti sono coloro che non sanno vedere, per i quali il sangue parla soltanto il linguaggio materiale dei sensi, che è un canto "buffo" cioè strano, privo di effettiva realtà.

Il calligramma che segue, "Codice genetico", rappresenta il secondo punto di svolta nel viaggio del poeta; vediamo perciò di ricapitolarne per un attimo le tappe. I primi undici calligrammi, da "Clessidra" a "Triangolo", seguono il moto ascensionale del suo corpo sottile, che, attraversando un mondo di simboli, giunge sino a tentar di fissare l'Ineffabile. Il dodicesimo e il tredicesimo, "Rondine" e "Scoppio", descrivono la deflagrazione innanzi all'Inaccessibile; inizia quindi il ritorno della Parola da lui intuita, sempre at-

traverso un mondo di immagini ripercorso a ritroso. La storia che si narra sino al diciannovesimo calligramma, “Cuore in croce”, è una storia immaginale che descrive nel cielo dei simboli l’archetipo della storia terrena del ritorno. Al termine del ventesimo calligramma, “Codice genetico”, avviene viceversa il concreto “ritorno in sé”, cioè nel mondo storico, del poeta stesso, del quale si narrerà negli ultimi due calligrammi, “Circonferenza” e “Corsia d’addio”. In “Codice genetico” dunque, il poeta ricapitola il senso del proprio viaggio prima di ritornare in terra scoprendo di essere “caduto” dal “carro di fieno”. Egli ritorna nel proprio corpo materiale dal quale il corpo sottile si era separato per viaggiare nel mondo immaginale, sono alle torri celesti che sovrastavano il suo pozzo; e vi torna scoprendosi sbalzato da un carro.

Il codice genetico era già apparso nel corso del viaggio, nel momento culminante (“Rondine”) prima di apparire ora come calligramma. Come s’è già detto, v’è in esso sia un richiamo al nucleo misterioso della vita, sia al moto ascendente e discendente costituito dalla doppia elica attorno a un asse. Probabilmente questo simbolo appare in Nievo nei momenti di estrema tensione, come lo è anche questo che segna il ritorno nella “carne di Adamo”, come direbbe Paracelso.

“Quando commettendo un delitto mi sono sentito puro”, così esordisce il poeta; ed evidentemente il delitto che purifica può essere soltanto l’uccisione dell’Io, dal quale mosse il viaggio iniziatico che così viene definito “la strada della fortuna/ piena di gente uscita dalle macerie sorridendo senza timore”. Nievo da del “tu” al suo Io morente che singhiozza, e descrive il proprio viaggio in termini terreni come successione di errori umani liberamente assunti, e di umane debolezze; tuttavia il mantenimento della capacità di autocritica gli consente di evadere il destino della vita ilica (“il cammino/ di quelli a cui fioccano di/ nulla infiniti giorni” ecc.) con “occhi di gufo” cioè di veggente, perché il gufo vede nel buio come la civetta, che per questo è simbolo della *métis*. A quegli uomini mancava la bile nera (“scuro soffio della bile di pietra”) che è la caratteristica dei melanconici, stirpe cui appartiene il poeta. Mentre quegli uomini facevano risse volgari per traguardi volgari (“ressa pei primi posti”; “gran puzzo d’aglio e piccole lacrime”) e perdevano di vista il senso dell’incredibile spirale: ecco, il poeta che “vide”, improvvisamente, proprio per tale capacità di “vedere”, realizzò il “giorno d’oro”, cioè compì la propria trasmutazione.

Quel che segue è la descrizione del viaggio che abbiamo già seguito e che Nievo ricapitola: tornano il flauto e il pontefice, il rotolare della storia del po-

tere, della città di Cesare; la Bocca della Verità, il merlo, il crocevia; gli uomini di potere “chierici/ e pretoriani” pronti a trarre profitto materiale da una storia caduca. Questa sua vittoria vissuta in cielo, questo viaggio che abbiamo già seguito, appare improvvisamente “scritto” dinnanzi agli occhi del poeta che rientra in sé nello stesso crocevia delle decisioni d’onde mosse, e dove, egli dice, “ero caduto/ da un carro che passava carico di fieno e di cantanti”.

La simbologia del carro di fieno è evidente e significativa; tuttavia, prima di parlarne, sarà opportuno soffermarsi sul calligramma in cui Nievo la circo-scrive. Si tratta della “Circonferenza”, il cui rapporto con la verità è noto. Il cerchio è infatti simbolo del cielo e della totalità; parimenti circolare è il moto perfetto delle sfere, come pure una sfera è Ananke, che serra il cosmo con la sua ineludibilità. La verità è rotonda, dice Parmenide, e questo sembra un sufficiente commento.

La scelta della circonferenza come appropriato calligramma può dunque significare che il poeta, tornato in terra come iniziato, e quindi in grado di vedere il vero, vede chiaramente che questo nostro viaggio nel mondo non ha altra allegoria che quella del carro di fieno. Si noti che, nella concezione di Nievo, anche il poeta ha fatto parte di quel carro — né poteva essere diversamente — sinché il viaggio oltre le soglie di bronzo e la relativa iniziazione non gli hanno aperto gli occhi, consentendogli di vedere se stesso e gli altri dall’esterno.

Ciò detto, veniamo al carro di fieno, indissolubilmente legato alla vanità delle cose del mondo e della vita umana, ripetutamente paragonati alla sorte dell’erba da fieno nei testi biblici. La memoria corre istintivamente alla sulfurea allegoria di Bosch, alla quale si è verosimilmente ispirato Nievo. Nel quadro di Bosch, una moltitudine di uomini e donne di tutte le condizioni e di tutti i ceti sociali — quindi l’umanità tutta — contende ferocemente e a rischio di essere travolta, per strappare dal carro una manciata di fieno. Questo simbolo della vanità delle mete terrene viaggia in direzione dell’Inferno, trainato da un vero campionario di storture. Il contesto in cui esso si colloca è fornito dagli sportelli del trittico, che costituiscono in un certo senso il “titolo” delle quattro raffigurazioni (tre, più gli sportelli stessi): questo è il cammino della vita, ed è significativo che esso si apra con il tema del peccato originale e della cacciata dal Paradiso. Infatti, il problema della illusorietà dell’esistere è connesso con la cacciata dal luogo *reale* della storia, e con l’assunzione dell’abito di pelle nel regno illusorio degli elementi.

Dice dunque Nievo: “un canto/ pagano”, per descrivere l’inno che si leva da quella folla, inno alla vanità del mondo e quindi “pagano” in contrapposizione al Sacro che è altrove. La folla marcia su un “ponte scuro”. Anche il “Cammino della vita”, negli sportelli del tritico, mostra un ponte malfermo verso il quale si avvia il viandante. Le anime mazdee debbono attraversare il periglioso ponte di *Cinvat*. Il ponte è simbolo di passaggio di stato: per tale ragione è il luogo degli agguati di Satana. Lo sforzo di questa folla è vano; eppure anch’essa ricerca la liberazione dell’oro che è in noi (“liberar il cuore che è un sole sepolto”) ma che fa paura (“nel corpo impaurito dai suoi medesimi raggi profondi”). C’è paura di essere liberi, ma il poeta può esserlo perché ha il cielo nella voce (“i polmoni sono pezzi di cielo cascati a galla/ sul cuore”). Egli anta infatti la visione celeste: noi tutti siamo anime che debbono essere risvegliate (“risvegliante una canzone/ nelle vene di ogni creatura impregnata di piume o d’altra/ pasta celeste”). L’anima, ricordiamolo, è creatura provvista di piume.

Questo vede Nievo, l’iniziato, al crocicchio, contemplando il carro dall’esterno per dono di Hermes: egli vede però anche quella pianura attraversata dal carro che ormai altro non è che un “punto canoro” nello spazio; è la pianura ove corre la sua vita stessa; la pianura “che ho tanto attraversato/ e tanto amato in mille occasioni di pianto e di riso solo/ tra girotondi di amici e nemici”) La vita è costruzione complessa di istanze eterogenee ma inestricabili; il poeta può forse tentarne il periplo, la normativa razionalista non saprà mai darne conto.

Ognuno di noi è un atomo chiuso nel proprio vano recinto (“coi loro atomi/ asserragliati in organi timorosi e ricchi di presunzione”) e a questa legge non sfugge lo stesso poeta, se non per il fatto che egli “vede” e “sa” (“come i miti da cui si è dissolto ogni odore di santità” ecc.). Da questa situazione accade tuttavia di essere sottratti per un attimo allorché irrompe il Sacro, come accade al poeta, preannunciato dal suono d’un flauto (“al quale talvolta/ il ronzio d’un flauto all’orecchio zufola/ una strana canzone”). “Strana”, cioè estranea: ciò sembra paradossale perché la canzone sussurrata dal flauto dovrebbe essere familiare, in quanto richiamo alla patria lontana.

La contraddizione si scioglie però subito dopo. Quella canzone è infatti familiare allo Gnostico; il Sacro però accade inavvertito, è “strano” quando esso emerge, e quindi si propone, a “carceri/ mai aperte per mancanza d’idee/ nel girare la chiave/ arrugginita”. Il carcere mai aperto è quello della “persona”, cioè della maschera esteriore che le opinioni fatte calcano sulla realtà

dell'uomo imprigionandola, facendone un "atomo asserragliato". Qui di denuncia il mancato raggiungimento della propria interiore realtà da parte di uomini che non furono mai liberi per mancanza di idee, e che non ebbero idee perché non furono mai liberi. Questa mancanza di idee, le si vede proprio nell'uso di un sapere saputo, nel "girare la chiave arrugginita". "Arrugginita" è questa chiave, perché ereditata dal passato e non più sostituita con una nuova e personale ricerca.

In questo calligramma si può dire perciò che Nievo abbia voluto indicare in termini non più esoterici, essendo egli tornato pienamente sulla terra, il senso della ricerca poetica come rinnovamento della conoscenza umana attraverso il viaggio interiore, che porta alla conquista della propria irripetibile essenza, un tesoro nascosto che attende da sempre di essere scoperto e ridestato a beneficio di tutti.

Siamo perciò giunti all'addio del poeta, che ha compiuto tutta intera la propria missione: il carro di fieno s'allontana traballando lungo la piana senza orizzonte e senza meta. Lo zigzagante ultimo calligramma ricalca i passi del poeta che corre ora libero e felice nella piana, senza direzione obbligata, dimentico del carro che svanisce nel nulla. "Corsa d'addio" si apre con una domanda del poeta sul senso della propria stessa esperienza: "Oh mio amore coperto d'ansia" è l'appellativo che egli rivolge alla forza interiore che lo spinse ad affrontare il viaggio; una forza che tutti possiamo avere, perché alberga "in ogni creatura pronta a cose vergognose". "Ogni" significa: "tutti", cioè anche il poeta, l'eroe o il profeta. La vita è contraddittoria, e Sofocle ben lo vide allorché disse che molte sono le cose che incutono timore, ma nessuna più dell'uomo, aperto ad esiti contraddittori e certamente non comprensibili con le geometrie della logica.

Questo slancio d'amore che si concreta nel "viaggio", Nievo lo definisce "ponte lanciato un giorno nel tempo" concordemente a ciò che abbiamo visto sin dall'inizio; e si domanda cosa potrà restare di esso quando più non convenisse "alle nostre forme irragionevoli". Questo è un passaggio di grande interesse, perché significa: di questo ponte lanciato oltre il tempo nulla resta, allorché viene meno la tensione all'irragionevole. Il senso della parola poetica come inaudito, e perciò il senso del pensiero poetante come opera di creazione, è tutto qui. Il "ragionevole" dell'uomo è sempre un ovvio e un già saputo: ma il miracolo creatore è proprio un giungere al luogo per il quale non v'è strada, grazie al ponte delle immagini che scaturisce dalla tensione interiore.

Quando non sappiamo più desiderare l'impossibile siamo morti, e per noi non si pone neppure più il problema delle scelte; Hemes, lo psicopompo, ci conduce all'Ade, "ci scarica dal carro/ al di là d'ogni crocicchio che in un secolo/ o l'altro tutti attraversiamo": lo attraversiamo nei modi più diversi e picareschi, ma l'attraversiamo.

Scompare il carro e dietro e lui il flauto, scompaiono gli ultimi lembi della visione, della situazione estatica che ancora per qualche attimo ha accompagnato il poeta nel suo ritorno in terra. Il viaggio è durato forse soltanto un attimo, ma nel non-luogo senza tempo ha delineato tutto un percorso. Sogni e fanfare si allontanano anch'essi con la vanità del mondo: è il tramonto, momento magico delle apparizioni, momento della *rubedo* nel quale l'opera si compie. Il pulviscolo surreale del mondo "bottoni automatici e amici incontrati", svanisce anch'esso.

Non svanisce però il ricordo del crocevia ove si incontrano gli amici; non svanisce perché là "brilla la fortuna fra parole/ madri d'immagini che diventano sfere di felicità/ o cerchi di dolore". Là fu fatta la scelta della poesia: *fu fatta la scelta, e fu poesia*. Le parole hanno rese eterne le cose nel mondo delle immagini, e in quelle immagini è il senso della nostra vita: la sfera della felicità, il cerchio del dolore. "Sfera" e "cerchio": perché la felicità espande, il dolore, serra.

Quanto a noi, non ci resta che seguire la sentenza di Anassimandro. Torneremo d'onde siamo apparsi, e la nostra iniziazione è comprendere le due soglie che delimitano il percorso da e verso il Tutto, da e verso l'Uno: là, dove noi non siamo più noi "fino a sparire tra folate di nebbia/ o in vampe di sole che spacca/ le pietre e le storie/ degli uomini venuti un istante a galla per cantare un mattino".

Qui tace la voce del poeta: il canto si chiude, e nulla più appare sulla scena. Non c'è più "Altro" da vedere, e la successiva postfazione nulla può aggiungere. Un poeta non dovrebbe mai banalizzare ciò che fa: la chiosa, agli altri.

Qui, come nelle favole, ho detto lamia: e non m'importa di sapere se e come essa coincida con quella ipotetica dell'Autore; né pretendo che sia l'unica. Fornire una guida è invitare gli altri a scegliere altra strada, è infatti indicare agli altri: questo è *mio*. Mi sembra tuttavia palese, nella visione poetica di Nievo, l'eco di una Gnosi che ho tentato di portare in luce; eco decisamente frequente nell'opera dei poeti, a partire dal Romanticismo.

Ad ogni buon conto, un'opera del pensiero — tale, per eccellenza, è la poesia — è tanto più valida quanti più percorsi vi si possono tracciare. Percorsi che sembrano tutti diversi ma che in realtà s'aggirano tutti nella stessa selva, l'uno accanto all'altro: come i percorsi di quei mistici cavalieri partiti un giorno alla ricerca del Graal.

L'autore avverte che le citazioni testuali dalle *Estetiche* di Adorno e di Lukàcs sono riprese dalle edizioni italiane, entrambe di Einaudi, la prima a cura di E. De Angelis, la seconda tradotta da A. Marietti Solmi. Altre citazioni testuali per le quali non si indichi il traduttore, sono tradotte in italiano dall'autore stesso. L'espressione più volte riportata di Nietzsche "sviticchiarsi da una tortura" è tratta dalla versione italiana Colli-Montinari (ed. Adelphi). Le parole del "sapiente" citato al termine della Dedicatoria (Eraclito) sono prese dalla versione italiana di G. Colli (ed. Adelphi). La traduzione del *Sepher Yetzirah* è quella di G. Toaff, edita da Carucci.

