

L'eterno cemento dell'armonia e dell'invenzione

La creatività regolata dell'Ars Poetica

Parte II

Piero Trupia*

DOI: 30449/AS.v5n9.074

La prima parte di questo articolo è stata pubblicata in «ArteScienza» N.8.



Sunto: *In un'opera d'arte un ordine strutturale che regola il testo, coesiste con un'invenzione poetica di carattere evocativo e simbolico. L'equilibrio delle due componenti varia da un'opera all'altra. La Torre Eiffel è pura struttura, la pittura di Mirò sembra pura invenzione poetica. In una cattedrale gotica la struttura è visibile ed è, essa stessa, artisticamente elaborata. Lo strutturalismo non considera la visione poetica un oggetto di valore scientifico; essa è nient'altro che un residuo romantico che presto scomparirà del tutto. Nell'articolo questa visione è respinta e si asserisce la possibilità di una valutazione razionale dell'arte. Viene presentata una teoria e una pratica dell'ermeneutica artistica e vengono presentati esempi di lettura critica di opere letterarie e figurative.*

Parole Chiave: Residui romantici, valutazione razionale dell'arte.

Abstract: *In a work of art a regulating frame coexists with poetic inventiveness. The balance of these two components varies in any work. Tour Eiffel is a pure frame, Mirò's painting looks as pure poetic invention. In a gothic cathedral the frame is visible and is itself artistically worked out. Structuralism doesn't consider the poetic sight of an artistic work as an object of a possible scientific evaluation and therefore poetical inspiration and artistic creativity are to be holded as a vestigial of romanticism and sentimentalism which will soon disappear. In opposition to this in the article is maintained the possibility of a rational evaluation of art. Theoretical cues and practical examples are provided.*

Keyword: Frame, inventiveness, rational evaluation of art.

* Matematico, fondatore e amministratore di Governance Consulting; piero.trupia@alice.it.

Citazione: Trupia P., *L'eterno cemento dell'armonia e dell'invenzione. Parte II*, «ArteScienza», Anno V, N. 9, pp. 183-208, DOI: 30449/AS.v5n9.074.

16 - Caravaggio, *La vocazione di Levi*

Un'altra opera drammatica è *La vocazione di Levi* o *Matteo*, di Caravaggio (1650), Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma. Anche qui la tensione tra Armonia e Invenzione è massima.



Fig. 13 - Caravaggio, *La vocazione di Levi*.

causale [...] causante e non causato dai corpi. [...] Perciò il Caravaggio seguì, e fu fatica di anni, ad osservare la natura della luce e dell'ombra incidentali [così che] è la realtà stessa a venir raggiunta dalla luce per incidenza: il caso, l'incidente luminoso, diventano causa efficiente della nuova pittura. Non v'è *Vocazione di Matteo* senza che il raggio, assieme al Cristo, entri dalla porta socchiusa e ferisca quel turpe spettacolo dei giocatori d'azzardo. In effetti Caravaggio stagliò questa sua descrizione di luce...¹

Nei commenti critici che ho letto, si parla corvamente delle caravaggesche chiazze di luce e del buio dell'ambiente della gabbia, sede del lavoro di Matteo, e se ne parla come di un decorativo contrasto che esalta la luce, in quanto veicolo della grazia divina.

Vediamo due classiche letture. La prima è di Roberto Longhi:

[...] occorre far sì che il calcolo dell'ombra apparisse

¹ Francesca Marini (a cura di), *Caravaggio*, Milano, Rizzoli-Skira, 2003, p. 186.

Dispiace dire che il grande Roberto Longhi non veda i segni significanti dell'opera e segua una sua interpretazione, introducendo segni inesistenti alla bisogna. Interpretazione del tutto intuitiva che produce un giudizio complessivo sommario, disattento alla sua configurazione. Aggiunto il raggio di luce che, insieme al Cristo, entra dalla porta socchiusa, quando da quella porta entra qualcosa di molto diverso.

È palese, inoltre, la carenza di competenza linguistica e, in particolare, di linguistica testuale. Emerge la disattenzione analitica all'opera, tipica di chi sovrappone a essa un proprio discorso, formulato sull'intuizione e non sull'osservazione. Altrettanto incomprensibile è l'introduzione nel dipinto degli inesistenti giocatori d'azzardo.

Un discorso analogo fa Matteo Marangoni:

Il Caravaggio si serve di due mezzi: della luce e della composizione. [...] immerge le sue scene nell'oscurità, investendole di un getto violento di luce radente, in modo che alcune parti soltanto affiorino dalle tenebre [...] facendole affiorare nella luce e ad eliminarne nelle tenebre altre secondarie, inutili o dannose...²

I due mezzi, luce e composizione, sono quelli di tutti gli artisti. Osservo, in particolare, che un maestro della pittura non mette in una sua opera "parti secondarie, inutili o dannose"; non le occulta; semplicemente, non le mette. Il resto del commento è confuso e generico.

Vittorio Sgarbi può apparire bizzarro e in parte lo è, ma è certamente intelligente e simpatico. L'ho sperimentato personalmente. Ha però un problema: non ha tempo per studiare e, giocoforza, si è programmato come grande, a volte geniale, improvvisatore. Eccone un saggio nella sua lettura della Vocazione di Matteo:

Ci troviamo in un interno, forse una gabella.³

Disattenzione imperdonabile, a meno che, Vittorio, non disponga di notizie nuove e inedite. No, è proprio una gabella e Levi-Matteo è il pubblicano, l'esattore d'imposte, invisibile al popolo. La fonte dell'e-

² Ibidem, p. 188.

³ Vittorio Sgarbi, *La passione della realtà* in Francesca Marini, op. cit., pp. 7,13

episodio è duplice, i vangeli di Marco (2, 13-14) e Luca (5, 27-28). In entrambi si precisa che il chiamato, un pubblicano, "era seduto al banco della gabella" in Marco, semplicemente "al banco", in Luca.

Continua Sgarbi:

Improvvisamente accade qualcosa che è annunciato da una luce completamente artificiale che taglia il quadro e riduce in penombra le due figure sulla destra, Gesù e San Pietro.

Cos'è questa luce artificiale che riduce in penombra ecc.... Era giorno e non c'erano fiaccole. La luce, naturale, poteva entrare soltanto dalla porta aperta, alle spalle dei due visitatori, e poteva essere soltanto la luce del giorno. In ogni caso, la luce illumina, non riduce in penombra. Vedremo meglio, dopo, tale questione.

Continua il commento:

Gesù indica uno dei gabellieri, Matteo. Non era "uno", era l'unico, Matteo, il titolare del banco; gli altri sono suoi impiegati. "Lo chiama, ma il gesto con cui lo chiama non è retorico, non ha l'enfasi disincantata dei gesti storici; è piuttosto un richiamare l'attenzione affatto naturale e riconoscibile, come ogni giorno ne vediamo a dozzine nei bar o per strada, e la sua naturalezza estrema nasce proprio dall'artificio con cui Caravaggio fa vibrare nella penombra, rasentata dal fascio di luce, la mano di Cristo: un effetto luminoso assolutamente straordinario - ma calcolatissimo come un'ambientazione costruita in sala di posa - che conferisce all'azione una grande resa psicologica, per cui a Matteo questo gesto giunge come un segnale, inducendolo a distogliere lo sguardo dal denaro e a puntare il dito verso se stesso, come a dire «parli con me?».

Questo commento appare, già a prima vista, improvvisato, Tranne il «parli con me?». È nella lettura totalmente impreciso e fuorviante, mentre nella scrittura è infarcito di riempitivi. Va da sé che il Nostro è in grado di fare bene e lo farebbe, se non fosse distratto da mille incombenze.

Credo che l'interpretazione suggerita dai segni significanti dell'opera sia invece molto ben definita. Quel buio non è occasionale, causale o causante e, in Sgarbi, non è una «penombra, rasentata dal

fascio di luce». È un "oggetto" costruito ad arte, un artefatto pittorico caravaggesco. È, precisamente, un assurdo «fascio di buio» - viene, attraverso la porta, dall'esterno luminoso - che agisce attorialmente nella scena. Non a caso si ferma prima di raggiungere il ragazzino, seduto accanto a Matteo, il cui viso, rivolto al Cristo, è raggiante.

Tento ora una mia lettura.

In primo luogo, l'aspetto che caratterizza l'opera e la rende unica: la luce e il buio. La luce è quella teatrale, come la definisce Sgarbi, da «sala di posa». È variata, perché semantica; dice e qualifica l'azione scenica dei personaggi e si ferma, pertanto, con diversa intensità su di essi: esattamente come a teatro. Oggi, non al tempo di Caravaggio. Un'anticipazione inventiva.

Il fascio di buio viene certamente dalla porta aperta alle spalle dei due visitatori; non dalla finestra, platealmente illuminata e non illuminante, come la parete alla sua destra, mentre la parete di sinistra è nell'ombra portata dell'imposta.

La luce illumina con precise chiazze, certamente teatrali, la schiera superiore dei quattro personaggi in scena: il collo, il volto di profilo e la mano di Gesù; intensamente i volti del fanciullo e di Matteo, debolmente, quello dell'impiegato anziano, di riflesso dalle mani, il volto chino sulle monete dell'impiegato giovane.

Nella fila inferiore, la luce colpisce il dorso e la mano di Pietro e, più debolmente, la manica e il volto dell'armigero.

Vediamo ora l'azione scenica.

Gesù chiama Matteo. L'espressione del suo volto è intensa; la mano, librata nello spazio, ferma; il dito indice piegato per dire più vieni a me che ascoltami.

Il volto del fanciullo è sorpreso e attento; correttamente, dal punto di vista dell'ottica, anche la piuma del cappello è illuminata. Però quel buio, in cui sono immersi Pietro e Gesù, s'interrompe poco prima del volto del fanciullo. La sceneggiatura vuole che quel volto risplenda di accettazione e di partecipazione.

Il buio è configurato come un personaggio in scena; ricopre un ruolo nell'azione teatrale complessiva. È un attante.

Anche il volto di Matteo è moderatamente luminoso, adombrato, com'è, dal dubbio e così la mano, parzialmente oscurata, ripiegata a

toccare con l'indice il petto, indice allotopico rispetto a quello di Gesù. Dice: «Proprio a me?» L'oscurità della mano di Levi è intenzionale. Configura un momentaneo sottrarsi. Idem per l'anziano impiegato, del quale solo la fronte è illuminata, non il volto. Non è a nessun titolo coinvolto. La testa dell'impiegato giovane, intento a contare le monete e ignaro dell'avvenimento in corso, è oscurata contro le leggi dell'ottica, come sottolineato dalla naturale illuminazione delle spalle e delle mani; idem per l'armigero, pronto a spingere sullo sgabello con la mano destra, per alzarsi di scatto e cacciare gli intrusi.

La chiave semantica della narrazione è prima rifiuto e poi accoglienza della "vocazione". Il fanciullo accoglie; Matteo in un primo momento dubita, ma la luce della grazia lo ha già toccato; i due impiegati sono estranei; l'armigero pensa soltanto – anche il pensiero, se espresso, è azione teatrale – a esercitare, se serve, il suo ruolo. Il focus narrativo è quello straordinario, otticamente incongruo, narrativamente straniante, fascio di buio che entra dalla porta con i due visitatori. È una riproposizione dell'esordio del vangelo di Giovanni:

In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio. [...] In lui era la vita e la vita è la luce degli uomini. E la luce splende nelle tenebre e le tenebre non l'hanno accolta. [...] A tutti coloro però che l'hanno accolta [...] ha dato il potere di diventare figli di Dio.⁴

Il fanciullo e Matteo l'hanno accolta perché, in quel fascio di buio, hanno visto la Luce.

Il cimento tra Armonia e Invenzione è forte e pronunciato ne *La Vocazione di Levi*. Sembrerebbe che Invenzione vinca nettamente e in effetti la sua presenza è marcata. E tuttavia Armonia non esce sconfitta dalla tenzone. Recupera il suo ruolo e afferma il sua presenza narrativa, dislocandola dal piano sintattico del pieno rispetto delle leggi dell'ottica, al piano semantico di una sua rimodulazione in funzione narrativa ed espressiva. Un buio che si compone e si attorializza in un improbabile fascio.

4 *Vangelo secondo Giovanni*, 1-12

17 - Quando la lettura è totalmente altra

Ultimo esempio di lettura non semantica, ma puramente intuitiva, questa di Achille Bonito Oliva che si leggeva nei pannelli esplicativi di una mostra di De Chirico al Palazzo delle Esposizioni di Roma del maggio-giugno 2010, e da lui curata:

La natura trasfigurata in chiave mitica. Viene qui intesa come scenario di archetipi universali. Le figure esposte nei dipinti [...] siano esse mitologiche [...], siano bibliche, siano storico-legendarie [...] sono trasformate in simboli di cultura, intesa come grande forza civilizzatrice, vittoriosa sul disordine apparente della natura.

Troviamo in questa prosa giudizi di carattere generale, applicabili a qualsivoglia autore, a qualsivoglia opera; altri, generici, altri incongrui. Che poi la «cultura [sia] intesa come grande forza civilizzatrice, vittoriosa sul disordine apparente della natura» è un giudizio che si potrebbe discutere, ma in altra sede. Qui no, perché non ha alcuna attinenza con De Chirico e con le opere esposte.

In sintesi, disattenzione e improvvisazione.

18 - Nascita del Cubismo

Presento ora e commento l'ultima opera del capitolo "Arte Figurativa": *Les Demoiselles D'Avignon* di Picasso.

All'inizio del secolo il Nostro avvertiva un interesse umano per le situazioni e i luoghi istituzionali dello squallore e rifletteva sull'attrazione che esercitavano su tanta gente.

Conosceva uno di quei luoghi, il postribolo di carrer de Avinyo a Barcellona, vicino alla casa dei genitori, luogo ed esercizio commerciale di grande squallore, e pensò di rappresentarlo.

Non pochi commentatori hanno visto in questo interesse artistico una protesta contro il costume borghese. Non si vede uno specifico nesso. I postriboli sono esistiti sempre in ogni aggregazione sociale e comunque Picasso non si era pronunciato al riguardo; era soltanto consapevole che la reazione, questa sì borghese, non gli sarebbe stata

favorevole. Ben disposti e incuriositi sul progetto erano invece i suoi amici intellettuali di Montmartre, in particolare Apollinaire, Jacob e Salmon. Parlandone tra loro avevano individuato e suggerito il titolo molto appropriato, *Le bordel philosophique*.

Picasso rifletteva anche sul fatto che in quel commercio di corpi femminili era radicato un inganno, quello di poter comprare l'amore o, più modestamente, la gioia, giusto la denominazione *filles de joie*



Fig. 14 - Pablo Picasso, *Les Demoiselles D'Avignon*.

delle prostitute o, addirittura, l'amore nella sua forma più pura e oblativa, quello materno.

In effetti, questa era una spinta inconsapevole della clientela, nella convinzione che il veicolo di questo elevato conseguimento potesse essere un atto sessuale mercificato.

È vero che le professioniste più esperte erano in grado di fingere piacere, personale soddisfazione fino all'orgasmo e persino affettività; capaci, al bisogno, di consolare gli afflitti. Bastava pagare per questo e gli altri extra.

La realtà era però ben diversa. Conseguenza inevitabile della professione è la frigidità sessuale di quelle donne e quindi la loro prestazione è del tutto meccanica.

In questa sommersa prospettiva, il titolo *Bordel philosophique* era appropriato. Picasso studiò il soggetto per dieci mesi, tra il 1906 e il 1907, e produsse più di 100 studi. In uno di essi era presente un giovane che scostava la tenda e portava in una mano, un libro e nell'altra, un teschio. Simboli rispettivamente dello studio e della *vanitas*. Alla fine, al tempo della Prima Guerra Mondiale, adottò il

titolo neutro che conosciamo, credo per la sua ritrosia a suggerire interpretazioni. Lasciava questo compito allo spettatore.

Abbiamo una precisa indicazione a questo riguardo nella messa in scena de *Le demoiselles*. Le gambe spalancate di due di loro non mostrano l'organo sessuale, né il pube nella sua reale conformazione, oggetto considerato in sé seducente. Il suo rigore antididascalico era assoluto.

La scena, del resto, non ha nulla di volutamente seduttivo. I personaggi sono freddamente statuari: non ammiccano, non sorridono, non adescano. Sono oggetti, mobili in un ambiente. Lo sguardo delle due *demoiselles* a sinistra è fisso e inespressivo, perso nel vuoto, il volto impietrito. Articoli commerciali.

Le due di destra sono strutturate come apparati meccanici, ancorché nel volto mostrino la segnica della scultura africana e, indirettamente, suggeriscano l'idea di africana, ancestrale maternità. Tuttavia, anche qui, nessuna traccia di erotismo, di sentimento o di rapporto umano. Le quattro figure sono bambole inanimate.

Il geometrismo che caratterizza la composizione è sì cubista, ma è anche cifra della drammaticità della rappresentazione.

Paradossalmente, l'unico personaggio umano è la tenutaria a sinistra che apre bottega. Non è personalmente, corporalmente impegnata in quel commercio. Il piede che fa da base alla figura e la mano che regge la tenda sono fuori scala. Indicano stabilità e autocontrollo nelle conduzione dell'esercizio.

Ultimo tocco, la frutta in primo piano: un patetico tentativo di inscenare un'accogliente familiarità. Infine, il cubismo che questo lavoro di fatto inaugura.

Questo cambio di linguaggio, di stile e di paradigma si è come imposto a un Picasso totalmente immerso nell'evoluzione culturale del suo tempo. Avrebbe dichiarato a Gertrude Stein:

Ogni capolavoro viene al mondo con una dose di bruttezza congenita[...] è il segno della lotta del suo creatore per dire una cosa nuova in maniera nuova.⁵

5 Gerard Georges Lemaire, *Picasso*, Firenze, Giunti, 1987, p. 29.

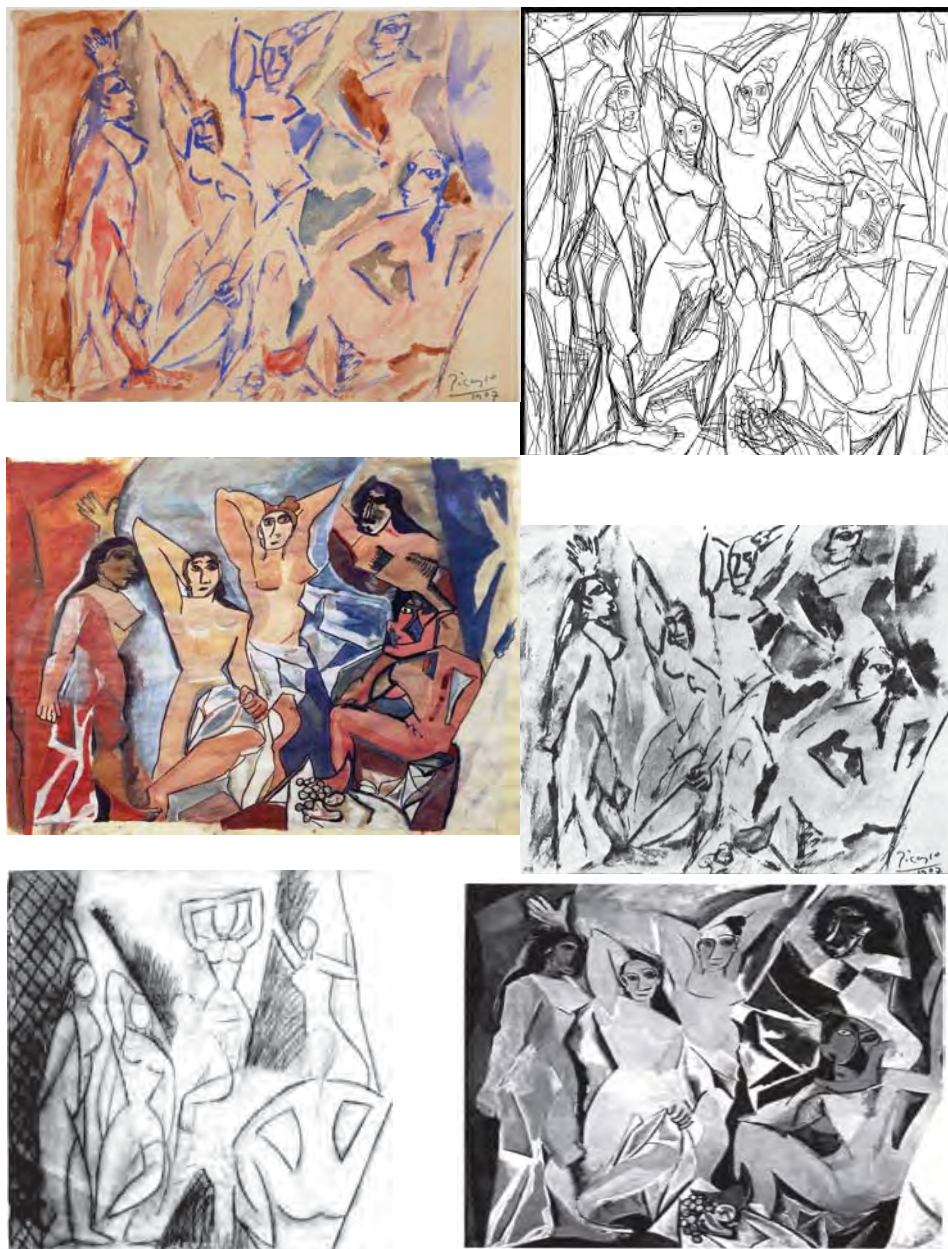


Fig. 15-20 - Pablo Picasso - Studi per *Les Demoiselles D'Avignon*.

Una visione che non ha ancora trovato la sua armonia.

Bruttezza è sovversione dell'ordine figurativo consolidato, dal modulo classico a quello naturalistico proprio dello stesso Picasso degli esordi. Ordine che subisce trasgressioni, quando nuove visioni urgono e cercano espressione.

Il geometrismo drammatico sopra indicato era già stato adottato dallo stesso Picasso ne *Il chitarrista cieco* (1903) e ne *Il matto* (1904).

I solidi geometrici che Cézanne credeva di vedere nelle figure, erano, al più, una metafora del bisogno impellente di abbandonare il naturalismo, imperante al momento, dal quale però si usciva senza scandalo, tranne che per i filistei, quando la raffigurazione di un contenuto nuovo lo richiedeva.

Un'altra precisazione di Picasso suona:

Quando abbiamo fatto cubismo, non avevamo alcuna intenzione di farlo. Volevamo solo esprimere ciò che era in noi.⁶

19 - Il cemento in versi

Concludo con il Cemento nella letteratura, poesia e prosa, affermando che la forma linguistica non favorisce, né ostacola l'invenzione poetica. La poesia assunse inizialmente rima e metrica rigidamente regolate, per favorire la memorizzazione la prima, una possibilità musicale, la seconda, quel recitar cantando che si disse caratterizzare al suo esordio l'opera lirica.

Ma la versificazione, per quanto sapiente o inedita, non fa per sé poesia. La *Chimica in versi* di Alberto Cavaliere è acuta, divertente, corretta, ma non è poetica. Molte pagine di prosa lo sono.



Fig. 21- Pablo Picasso,
Il chitarrista cieco.

⁶ Gerard Georges Lemaire, *Op. cit.*, p. 31.

I poeti dilettanti usano parole poetiche, senza riuscire a far poesia; Dante usava parole ordinarie, al bisogno volgari, che però esprimevano con precisione la sua visione.

Il termine "visione" ci dice che la poesia nasce fuori della scrittura che semplicemente la trascrive nel modo più diretto, preciso ed efficace in un qualche linguaggio. A tal fine, il poeta deve fare i conti con le possibilità espressive e con le restrizioni dell'ordine grammaticale che rendono vivo il linguaggio, le prime, lo costringono in forme canoniche ordinate, le seconde. Le une e le altre non sono però rigide. Si prestano, per così dire, ad assumere nuove forme e far proprie nuove regole, atte a esprimere nuove visioni.

Ci sono oggi numerose forme di rima rispetto alla tradizione della rima baciata e di quella alternata delle origini. Idem per la metrica che, pur nelle nuove forme, risulta ugualmente musicale.

Le figure retoriche stravolgono la logica consolidata del buon senso corrente, creando un nuovo effetto di senso. La litote, afferma verbalmente il contrario di quel che si vuol significare. E così il paradosso, l'ossimoro, lo straniamento. L'armonia grammaticale, in quanto principio di ordine, regola l'espressione, ma questa può forzare la regola consolidata, al fine di nuove possibilità espressive. Il cimento è continuo.

Una riflessione sull'idea corrente che la poesia sia rappresentazione di un mondo fantastico, indifferente alla verità e affrancato dalla necessità di un ragionamento rigoroso.

Il contenuto profondo della poesia è la verità clara, quindi assoluta, affrancata dalla necessità di una dimostrazione, per il fatto che la sua formulazione discorsiva le consente di rendere la verità immediatamente percepibile. Il poeta cerca la verità e la comunica, pertanto è anche un filosofo. Omero, Empedocle, Virgilio, Lucrezio, Orazio, Dante, Shakespeare e, più vicini a noi, Leopardi e il contemporaneo Montale hanno avuto come riferimento e obiettivo la verità o la sua incertezza, il suo carattere sfuggente, in alcuni casi il suo inganno. Hanno espresso in tale ricerca contenuti filosofici.

L'ispirazione, nel formularsi discorsivamente, accetta una regolazione da parte di Armonia. Vale anche per la prosa poetica, presente nella grande letteratura romanzesca. Qui la ricerca della verità appare

più stringente che nella poesia in versi, ma soltanto perché la poesia dà l'impressione di un minore o meno palese impegno verso il rigore logico e la coerenza argomentativa. È soltanto apparenza.

È marcatamente presente e operante nella poesia il ritmo narrativo e un afflato espressivo come felicità discorsiva, canto, che appare tuttavia naturale come un occasionale narrare. Inoltre, è presente una forza di convinzione e un'immediata autorevolezza del detto che nasce da una sapienza lessicale e da un ricorso, non ornamentale, ma rigorosamente semantico, alla retorica come arte del convincere, del sedurre, dell'affabulare.

Armonia, in campo poetico, vide la luce in Grecia, ma soltanto con la metrica. Non esisteva la rima. La metrica greca era ritmo, ma diverso da quello successivo dal medioevo a oggi. Era un respiro nella recitazione: espirazione *arsis* ispirazione *tesis*, con una pausa mediana, *mesis*. La regola della lunghezza del verso era di far coincidere l'ultima parola con la conclusione di *arsis* e *tesis*. Oggi la metrica è segnata nel testo dalla lunghezza del verso in numero di sillabe; il ritmo è scandito dalle sillabe accentate.⁷

20 - Il cemento in prosa

Vediamo ora un paio di esempi di poesia in prosa, frutto di una torsione espressiva dell'ordine del discorso.

In una novella di Joyce una piacevole serata in famiglia ha una conclusione tragica.

Gabriel è stato al centro dell'attenzione. Ha tenuto il discorso di celebrazione e di augurio per i partecipanti, ha tagliato il tacchino. Le zie, padrone di casa, lo adorano, i invitati lo stimano. È un professionista di successo, ha una bella moglie e gode della considerazione di tutti.

Prima di andare a letto, la moglie, vedendo la neve cadere, gli racconta di lei fanciulla e di un coetaneo innamorato di lei. Solo qualche passeggiata. Avendo appreso che il giorno dopo lei si sarebbe

⁷ Pier Marco Bertinetto, *Strutture soprasedimentali della lingua italiana*, Accademia della Crusca, Firenze, 1985

trasferita altrove, il giovane sosta sotto la sua finestra, incurante del freddo e della neve. Lei scende giù e lo trova febbricitante; lo prega insistentemente di tornare a casa, ma lui si rifiuta: sarebbe comunque morto per la sua assenza. Accadde in quella notte stessa.

Al ricordo, gli occhi di lei s'inumidiscono e il marito vede in ciò l'evidenza di un persistente amore. A seguito della puntura velenosa della gelosia, comincia ad almanaccare. Lui non è nulla per lei; solo un marito di comodo che in tanti anni non è riuscito a conquistarne il cuore.

La moglie si addormenta e lui sosta dietro i vetri in una dolorosa contemplazione di quella neve che ha ucciso il giovane innamorato e ora uccide lui:

Guardava semiaddormentato i fiocchi argento e scuri cadere obliquamente contro i lampioni. [...] Sì, i giornali avevano detto giusto: neve su tutta l'Irlanda.

Cadeva su ogni parte dell'oscura pianura centrale, sulle colline spoglie; cadeva lentamente sull'Arco di Allen e, più a ovest, lentamente cadeva sulle oscure e tumultuose onde dell'estuario dello Shannon. Cadeva anche su ogni parte del solitario giardino della chiesa, su quella collina, dove quel ragazzo giaceva. Si ammucchiava fittamente sulle croci contorte e sulle lapidi; sulle lance del cancelletto e sulle spine nude.

E la sua anima venne meno a poco a poco, mentre egli ascoltava la neve cadere lentamente per tutto l'universo e lentamente cadere come una discesa verso la fine, sopra i vivi e sopra i morti.⁸

Nel pezzo l'invenzione sovverte la logica al fine della propria espressività. I fiocchi di neve sono allo stesso tempo argentei e scuri. Lo sono in aria, ancor prima di toccare terra ed essere calpestati e mescolati con il fango. È lo scuro simbolo della morte, di cui la nevicata fu portatrice alcuni decenni prima per quell'ingenuo, innocente ragazzo e lo sarà quella sera stessa per l'avveduto professionista di successo. Incapaci, entrambi, di governare un sentimento ingigantitosi nella fantasia, d'amore l'uno, d'immotivata gelosia l'altro. Il ragazzo non si curò della neve, non l'avvertì nella sua febbre fisica e psichica; Gabriel, pur al riparo, l'avverte e se ne sente sovrastato,

8 James Joyce, *Dubliners*, Genoa, Cideb editrice, 1995, p. 308. (Trad. it. dell'autore).

fino ad "ascoltarne" l'inesistente rombo, nella soggettivazione e transustanziazione di un fatto oggettivo. Ecco un esempio di come l'immaginazione creatrice può trasformare la realtà percepita. Non in un oggetto fantastico, come il cavallo alato, ma in un fatto reale, in una diversa dimensione, quella di una soggettività esasperata che non si cura della realtà oggettiva.

Infine, l'invenzione retorica che è il focus semantico ed espressivo del racconto, quel chiasmo tra "cadere" e "lentamente". Anche qui il passaggio da una dimensione all'altra: da quella naturalistica della neve che "cade lentamente" a quella epica della neve che "lentamente cade", ove l'accento è sull'avverbio che condensa l'aggressività di quella meteora, espressione di un'oscura potenza livella, tutto l'universo, colpevoli e innocenti, romantici e maniaci, vivi e morti.

Ora, un altro pezzo di prosa poetica, la novella *Malaria* di Giovanni Verga.

L'esordio è una perfetta messa in scena, con una prima parte della pagina alla paratassi, una testualità ottenuta con proposizioni coordinate, e una seconda parte all'ipotassi, una testualità ottenuta con proposizioni principali e subordinate. Riporto uno stralcio dell'una e dell'altra.

Paratassi:

È vi par di toccarla con le mani, come della terra grassa che fumi, là, dappertutto torno torno alle montagne che la chiudono, da Agnone al Mongibello incappucciato di neve, stagnante, nella pianura, a guisa dell'afa pesante di luglio. Vi nasce e vi muore il sole di brace e la luna smorta e la Puddara che sembra navigare in un mare che svapori, e gli uccelli, e le margherite bianche della primavera, e l'estate arsa...⁹

Ipotassi:

È che la malaria v'entra nelle ossa col pane che mangiate, e se aprite bocca per parlare, mentre camminate sulle strade soffocanti di polvere e di sole, e vi sentite mancar le ginocchia o vi accasciate sul basto della mula che va all'ambio, colla testa bassa.¹⁰

⁹ Giovanni Verga, *Novelle*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 201.

¹⁰ *Ibidem*, p. 210.

Qui l'invenzione verghiana si affida, con un apparente paradosso, all'armonia sintattica dei dispositivi di paratassi e ipotassi. Hanno, o possono avere, in base all'utilizzo espressivo che se ne fa, valore poetico.

In *Malaria* la paratassi descrive oggettivamente la piana di Lentini come regno di *Malaria*. La gente è legata a quel luogo malefico per la fertilità del suolo: aranceti, vigne, orti sempreverdi. L'antico scambio pane contro morte. La paratassi dice constatazione e impotenza, di fronte a un destino segnato-assegnato. Paradossale, il sintomo di freddo intenso della malattia in piena canicola.

«Però, dov'è la malaria è terra benedetta da Dio. Anche il lago di Lentini era pescoso e quindi benedetto», pur essendo l'ambiente naturale dell'anofele che diffondeva la malaria.

«Il lago vi dà, il lago vi piglia», diceva Nanni a compare Carmine che era un valente pescatore e aveva perso cinque figli di malaria.

L'ipotassi argomenta razionalmente quella drammatica, consapevole e accettata convivenza tra vita e morte. Un destino non misterioso, programmato per chi nasceva in quella piana; un patto non diabolico ma pateticamente umano, tra il pane che si mangia e la malattia che lo rende venefico. Non è rassegnazione, come è stato detto corruvamente. È consapevolezza dell'inevitabile determinazione spazio-temporale di ogni esistenza.

In un altro campo è l'ossimoro "estro armonico" vivaldiano, ove l'angelico e diabolico Prete Rosso, modula melodicamente il rigore matematico di Armonia.

Nel caso di questa Malaria, il ricorso all'accostamento di paratassi e ipotassi, esprime al vivo la signoria dell'attante Malaria in quel mondo, benedetto e maledetto insieme, che è la Piana di Lentini.

La forma espressiva di questo estro armonico verghiano è, *ante litteram*, la figura del correlato oggettivo, individuato e descritto da Thomas Stearns Eliot: far parlare le cose, estraendone, attraverso la configurazione sintattica e la composizione testuale, l'essenza semantica e poetica.

Abbiamo visto l'esempio di un correlato oggettivo e chiasmo insieme, nella novella *Il morto* di Joyce, mediante il chiasmo la neve cadeva debolmente e debolmente cadeva.

21 - Il cemento in Montale e in Piccolo

Un esempio ora della forza rivelativa della veritas clara nella poesia italiana del primo novecento, limitando la presentazione a due poeti, Lucio Piccolo (1903-1969) ed Eugenio Montale (1896-1981). Il primo è stato ripescato dal secondo dall'anonimato e da una vita anacoretica in una grande villa con parco a Capo D'Orlando (Messina), dove viveva con un fratello pittore visionario, e una sorella, sognatrice che si faceva preparare abiti da sera che, dopo lunghe prove, appendeva in un armadio in attesa della "occasione". Erano parte della famiglia anche due nutrite comunità di cani e di gatti che convivevano pacificamente e disponevano di due cimiteri, dove riposare con i propri antenati.

Lucio, oltre che siciliano fino al midollo, era anche barone di Calanovella e, si potrebbe dire, nonostante tutto, un grande intellettuale. Coltivava il greco antico e ne leggeva la poesia in originale; seguiva l'avanguardia francese e inglese e la contemporaneità letteraria spagnola.

Voleva comprendere la sicilitudine, di cui erra intriso, e approfondiva il quasi sconosciuto medioevo siciliano e l'originale barocco. Quest'ultimo, gli sembrava la sintesi definitiva di millenni di civiltà varia e stratificata come poche altre per le successive "visite" di stranieri stabilizzati, sempre ben accolti e portatori d'innovazione. Da qui, i suoi *Canti Barocchi*. A pagina 87 una lirica rappresentativa dell'autore:

*Di soste viviamo; non turbi profondo
cercare, ma scorran le vene,
da quattro punti di mondo
la vita in figure mi viene.*

*Non fare che ancora ti colga
l'ebbrezza, ma lascia che l'ora si sciolga
in gocce di calma dolcezza;
e dove era il raggio feroce, ai muri vicini
che celano i passi ed i visi,
solleva una voce improvvisi giardini.*

*E il soffio è sereno che muove al traforo
dei rami i paesaggi interrotti
e segna a garofani d'oro
la trama delle mie notti.¹¹*

La metrica è fluente, come quella di una canzone; la rima è tendenzialmente alternata, ma anche libera come per ebbrezza / dolcezza; talvolta è una semplice assonanza come in «vicini» che, pur rimando con «giardini», assona anche con «visi» del verso precedente.

Sottolineo, innanzitutto, il fatto di avere immediatamente avvertito il tono confidenziale della poesia di *Piccolo*, quello di una riflessione partecipata.

La scrittura poetica è sintetica e quel tono resta non dichiarato, implicito. In prosa questa poesia potrebbe essere stata formulata come segue: «Sai che ho pensato? Che in fondo di soste viviamo e che l'assillo della ricerca delle cause, del destino delle cose e nostro, della verità, è solo un turbamento fine a se stesso. Penso, che, se lasci scorrere le vene della sensibilità, il nostro naturale, spontaneo raccordarci all'essere delle cose fa sì che da quattro punti di mondo la vita in figure ti viene».

In conclusione, di soste viviamo e in esse affiorano le montaliane sillabe che rechiamo con noi, api ronzanti. La nostra agitazione è un'ebbrezza; lascia invece che l'ora si scioglia in gocce di calma dolcezza. Hai presente il raggio feroce, ai muri vicini che celano i passi e i visi? Ebbene, di là da quei muri solleva una voce, ci fa apparire invisibilmente, al di là del muro, improvvisi giardini: gli agrumeti che godono e prosperano di quel raggio feroce. E in quei giardini un soffio sereno muove al traforo dei rami i paesaggi interrotti che diventano garofani d'oro nella trama delle mie notti”.

Cosa ho fatto? Una diluizione del detto poetico in una bacinella di parole aggiuntive, accentuandone altresì il carattere di eloquio confidenziale del poeta che si rivolge a me, così come a ogni singolo lettore. È la parafrasi o versione in prosa di un testo poetico, opera-

11 Natale Tedesco (a cura di) *Lucio Piccolo, La figura e l'opera*, Messina, Pungitopo editrice, 1986, p. 52.

zione in parte sciagurata, poiché cancella l'afflato poetico, in parte necessaria, per sapere, intanto, di cosa si parla; quali sono le cose messe in campo, delle quali e tra le quali si cerca la poeticità.

Perché allora non esprimere direttamente così, in prosa ordinaria, quel che si vuole poeticamente dire? Per più di una ragione. In primo luogo, perché verrebbe meno la potenza fàtica della sintesi; il piacere e la commozione di riuscire a strappare da un discorso oracolare, rivelativo, per accenni, immagini, metafore e le molte altre figurazioni retoriche, il senso di una realtà che ama celarsi. Inoltre, in un discorso esteso, ridondante, in una rappresentazione lessicalmente sovrabbondante, in cui tutto venga espresso, gli armonici delle parole che evocano il senso poetico, verrebbero coperti da quelli delle parole esplicative, risonanti di altri armonici non consonanti, la consonantia tommasiana che in questo caso sarebbe casuale, non creativa, soltanto discorsiva e offuscherebbe il suono delle altre risonanze. La parafrasi è utile per sapere di cosa si parla, per delineare grosso modo l'universo di discorso, ma solo come preparazione, per accedere poi a una lettura del testo che ci faccia avvertire al primo impatto, per via intuitiva o illuminativa, il senso poetico, cogliendo il baleno della tommasiana verità chiara, passando però, subito dopo, all'approccio analitico e faticosamente interpretativo.

Eugenio Montale era in corrispondenza con due filologi, Silvio Guarnieri e Lorenzo Greco che lo interpellavano per via epistolare sul significato delle sue poesie. Montale pazientemente rispondeva, fino al punto in cui dichiarò l'esaurimento della sua capacità esplicativa. Scrisse a Guarnieri:

La poesia non si può mai spiegare come tu vorresti, altrimenti l'originale sarebbe la spiegazione non il testo; un doppione inutile anche se nato prima.

Torniamo ora al testo di *Piccolo*, per tentarne una lettura poetica.

Il primo verso è una "gnome", una sentenza che esprime un sapere o diffuso o, come nel nostro caso, inedito e che si raccomanda: *sostare, non affannarsi*.

"Viviamo" è, semanticamente, un'esortazione: *Si viva!* Più sottilmente, e correttamente, è una implicazione: *vivere è sostare,*

attendere il sopraggiungere degli eventi e il compimento naturale dei cicli. Affannarsi è logorante e inutile. Con questo valore, l'espressione «Di soste viviamo» è anche una prolessi, in inglese *flashforward*, l'anticipazione, con un accenno, di ciò che si dirà nel quarto verso: «la vita in figure mi viene». Illuminante a questo riguardo una quartina della poesia *Fermati!* di Angelo Silesio:

*Fermati! Dove corri?
Il cielo è dentro di te.
Se altrove tu lo cerchi,
in eterno lo perdi.*

Nella sestina che segue, si chiarisce il motivo del perché normalmente si opti per la fretta e l'agitazione e non per la calma e la sosta. È l'ebbrezza, la spinta dionisiaca a voler fare e strafare; a voler scoprire ogni mistero, anche quelli che sarebbe bene rispettare e custodire e che ci dicono che qualcosa ci supera. Il Poeta però ci assicura che la continenza verrà premiata da gocce di calma dolcezza che l'ora, il tempo, liberalmente dispensa.

Il raggio feroce è quello aggressivo dell'estate siciliana, ma è anche quello che spinge la vegetazione degli agrumi di Sicilia, coltivati in appezzamenti che la cinta muraria protegge dai venti, innovazione dei Mori, che li celebrarono come giardini. La loro inaspettata scoperta è un'altra goccia di calma dolcezza, veicolata da una voce di là del muro. Il soffio sereno è in relazione allotopica con il raggio feroce ed è anche il disvelamento, non cercato, del volto dell'essere, nel quale siamo immersi. È benefico e ha un dono da offrirci: garofani d'oro.

Passiamo a Montale.

La poesia che apre *Ossi di Seppia* è una sintesi della tematica di tutta la raccolta *Credo non Intenzionale*; è come se Montale spontaneamente si aprisse al lettore, si presentasse: Ecco chi sono.

*Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquario.*

*Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo.*

*Un rovello è di qua dall'erto muro.
Se procedi t'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva:
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel gioco del futuro.*

*Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l'ho pregato, - ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...¹²*

La poesia, in generale, vive sotto l'imperio della semantica. In essa, ogni segno ha significato. Da qui, l'esclusione rigorosa della ridondanza e di ogni efflorescenza retorica non finalizzata alla significazione. Da qui, anche, il carattere sintetico dell'espressione che rende a volte difficile l'interpretazione.

Possiamo attribuire alla poesia il carattere distintivo di una semanticità totale. Inizio pertanto il mio commento di questa poesia di Montale da un segno, la cui presenza potrebbe essere considerata casuale: i tre puntini sospensivi finali, un segno diacritico che cambia il significato usuale del testo cui è applicato. In questo caso, quanto precede i puntini sospensivi diventa un discorso aperto, da completare con quel che segue, l'intera sequenza delle composizioni del volume. Il preciso significato dei puntini è allora quello di un sipario che si alza o dell'ouverture di un'opera lirica. Inizia lo spettacolo: *Ossi di Seppia*.

Il pomario è un frutteto, in senso lato orto, termine che verrà usato nel seguito della composizione. Come vedremo, è un luogo chiuso, scontato, uggioso. Il vento che v'irrompe è quindi gradito, vi rimena la vita, in esso vissuta e che il vento trasforma in ondata di quella vita che è quel viluppo di memorie che in esso si era venuto accumulando, facendo di quel mondo affondato un reliquario, con-

¹² Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1948, p. 13.

tenitore di resti non più vitali. Va da sé, che il vento è metafora di e-vento, venuto da fuori, qualcosa che irrompe inaspettatamente. Il termine "rimena" è connotato negativamente, così come l'ondata della vita che è soltanto un viluppo di memorie, mucchio di scorie che il vento spazza via. Ci attendiamo qualcosa di nuovo. Infatti al vento segue il frullo che tu senti, ugualmente fuori dal pomario-orto-reliquario. È connotato positivamente, se riguarda un volatile, ancora di più se riguarda l'eterno grembo, la matrice cosmica della vita. L'effetto è immediato: quello che si presentava come orto ed era reliquario è in realtà un crogiuolo, ove la vita si rinnova.

Il Poeta ha suggerito nei tre versi che precedono una rimodulazione dell'orizzonte percettivo del tu, il suo interlocutore. Quel frullo non denota un volo, ma il commuoversi dell'eterno grembo, l'incessante, evolutivo divenire che trasforma quel lembo di terra solitario in un crogiuolo, dentro il quale il divenire elabora le sue trasformazioni.

Il focus semantico di questa quartina è il termine commuoversi che fa del semplice movimento del divenire un moto vitale connotato valorialmente. Commuoversi denota un sentimento, non del grembo, ma di chi lo coglie e lo interpreta: l'ordinario muoversi, l'andamento meccanico del divenire, non è tutto, se e quando l'uomo si raccorda all'eterno grembo.

Circa l'impianto narratologico della quartina, è rilevante la struttura che supporta la sua espressività. Sono all'opera la figura retorica della correctio, presente in non è un volo, ma.... Subito dopo la prosopopea, il dare la parola o tratti di espressività a cose inanimate o non dotate di ragione come gli animali delle favole. Qui, l'eterno grembo. Infine, un climax, il crescere della tensione semantica dalla prima all'ultima strofa.

La terza strofa, così come la prima, è di cinque versi. E così come la prima, pone un tema che sarà sviluppato e narrativamente risolto nella quartina di chiusura.

Si è già fatto piazza pulita del passato, il morto viluppo di memorie è diventato creativo crogiuolo. Ora si pone il tema della salvezza, la cui ricerca è un rovello. Il poeta interviene e avverte il suo tu: Se procedi t'imbatti tu forse, nel fantasma che ti salva.

Fantasma, perché mera ipotesi, del tutto indefinita, semplicemente intuita. Un dato però è certo: qui, nel crogiuolo, si compongono le storie, gli atti scancellati pel gioco del futuro. Questo gioco è il divenire delle cose, che procede ciecamente e, se non affrontato e rielaborato dal tu, è il mero panta rei della passività, riformulato da Storoni Piazza. Come reagire, allora? Lo dice il poeta al suo tu nei due primi versi della quartina conclusiva: per te l'ho pregato (il fantasma) che può anche significare, averlo correttamente interpretato. Da qui la fiducia che il tu, che può essere lui medesimo come interlocutore assunto, saprà liberarsi. La missione è compiuta. Ora la sete mi sarà lieve, meno acre la ruggine, quella del Tempo che giocava con il tuo futuro.

Ancora da *Ossi di Seppia* analizziamo ora *Corno inglese*.

Anzitutto, perché questo strumento? Nessuna indicazione diretta nella poesia. Si può pensare che essendo lo strumento accordato una quinta sotto l'oboe soprano della stessa famiglia dei fiati, il suono è dolce e malinconico, musicalità consona al componimento. Il referente oggettivo di tale musicalità è il sentimento di esclusione che, metaforicamente, il poeta avverte dal grande concerto attivato dal vento con il suo cuore che non si è potuto accordare.

Per rimanere sul terreno musicale, notiamo che in questa poesia la struttura armonica di metro e rima non segue le regole consolidate. Le sillabe dei versi sono, in successione, undici, dodici, tredici, sette, dodici, dodici, otto, undici, cinque, dieci, otto, sei, nove, sei, due. Un apparente caos.

Il suono è ritmato dagli accenti sulle sillabe che, in successione, cadono su settima, dodicesima, dodicesima, quinta, undicesima, decima, decima, settima, quinta, quarta, nona, settima, quinta, ottava, sesta, settima, prima, il "cuo" di cuore dell'ultimo verso di una sola parola. Anche questa sequenza ritmica si giustifica unicamente con la resa sonora. È l'invenzione che piega la regola ai suoi bisogni espressivi.

Quanto alla rima, nella poesia contemporanea essa non è più obbligata a rispettare uno schema prestabilito: baciata, alternata, rimalmezzo ecc... Non è nemmeno assegnata all'ultima parola di ogni verso. Può essere interna alle parole o può essere semplice as-

sonanza, somiglianza e non uguaglianza, una quasi rima, come nella prima quartina tra attento, strumenti, orizzonte.

Corno inglese

*Il vento che stasera suona attento
- ricorda un forte scotere di lame –
gli strumenti dei fitti alberi e spazza
l'orizzonte di rame
dove strisce di luce si protendono
come aquiloni al cielo che rimbomba
(Nuvole in viaggio, chiari
reami di lassù! D'alti Eldoradi
mal chiuse porte!)
e il mare che scaglia a scaglia,
livido, muta colore
lancia a terra una tromba
di schiume intorte;
il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annerà
suonasse te pura stasera
scordato strumento,
cuore.¹³*

Passiamo alla lettura, per coglierne stile e significato, iniziando dalla rima.

Nel primo verso attento è in assonanza o quasi rima con protendono del quinto verso.

Nel secondo verso lame assona con spazza e rima con rame. Rimbomba rima con il lontano tromba e porte con il lontano intorte, mentre nell'ultima quartina la rima tra muore e cuore, tra annera e stasera segue uno schema tradizionale.

Quanto all'ispirazione, la lirica riecheggia il pessimismo leopardiano: estraneità rispetto alla magnificenza del cosmo: i chiari reami di lassù, gli alti Eldoradi. Estraneità espressa, metaforicamente, dalla non partecipazione al concerto in atto. È concesso soltanto spiare attraverso la fessura delle mal chiuse porte.

13 Eugenio Montale, *Op. cit.*, p. 19.

La natura è regolata da precisi accordi pitagorici. L'uomo, invece, esercitando la sua libertà, che spesso è capriccio, è in balia degli eventi. Il disordine compositivo di metrica e rima rispecchia questa situazione tumultuosa. Il poeta si duole di questa estraneità-esclusione; vorrebbe inserirsi nel concerto della natura., dove il vento suona attento, mentre il suo cuore è un inutile, scordato strumento.

In *Ossi di Seppia* sono presenti piccoli componimenti di sei, sette versi. Sono però ad alta densità semantica e sono poesie filosofiche che esplorano e ci restituiscono l'essere profondo delle cose.

Il male di vivere

*Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia,
riarsa, era il cavallo stramazato.*

*Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.¹⁴*

È una struttura architettonica rigorosa. In primo luogo, la simmetria delle forme. Il primo verso, dichiarativo, apre la prima quartina. I due punti mettono in scena tre metafore che illustrano il male di vivere, raffigurato da rivo, foglia, cavallo, vittime di un deperimento doloroso inflitto o dalla natura o dall'uomo. Ce lo dicono i tre participi passato dei verbi strozzare, ardere, stramazare che sono la modalità naturale di quel deperimento. Si configura un *climax*, un (crescendo): il rivo inanimato, la foglia animata insensibile, il cavallo animato sensibile e sofferente.

Nella seconda quartina cambia la scena, ma non la messa in scena. Il primo semiverso è dichiarativo: Bene non seppi. Esiste il bene, ci dice il poeta, ma io non ne seppi, nel duplice significato di conoscere e di assaporare.

Dopo la dichiarazione, tre metafore in crescendo (*climax*) che

¹⁴ Eugenio Montale, *Op. cit.*, p. 54.

illustrano figurativamente il tema bene. La statua, erta, solenne, per sé, metafisica, indifferente all'interesse di un qualche spettatore, perfettamente appagata in un giardino deserto. Come la rosa di Silesius, non si cura di essere ammirata: non ne avverte il bisogno. Seguono la nuvola, maestosamente sospesa nel cielo e il falco che con il suo volo domina il cielo. Anche qui un crescendo di intensità semantica; anche qui un sapere parziale, guadagnato, tentando d'interpretare dei muti segni: la statua inanimata, la nuvola mobile e multiforme, il falco, dominatore del cielo.

Il focus semantico della composizione, il messaggio, è la divina indifferenza: un prodigio, una potenza, forse soprannaturale, che è però in sé e per sé. Vive eterna nel suo mondo e noi, per un breve periodo, in un mondo separato, ristretto, in costante doloroso deperimento.

Questo il mondo, la poetica e la filosofia di Montale.

La sua scrittura è aspra e accattivante. Parla di noi, risponde alle nostre domande, ci mette impietosamente di fronte all'essere bruto delle cose.

ArteScienza

Rivista telematica semestrale

<http://www.assculturale-arte-scienza.it>

Direttore Responsabile: Luca Nicotra

Direttori onorari: Giordano Bruno, Pietro Nastasi

Registrazione n.194/2014 del 23 luglio 2014 Tribunale di Roma

ISSN on-line 2385-1961

Proprietà dell'Associazione Culturale "Arte e Scienza"