

NOTE E RASSEGNE

GIUSEPPE DE MARCO
LE ICONE DELLA LONTANANZA.
CARTE DI ESILIO E VIAGGI DI CARTA
Roma: Salerno Editrice, 2008. 236 pp.

ANTONIO D'ELIA
Università della Calabria
Arcavacata di Rende (CS)

È il viaggio l'immagine, o meglio le immagini che esso produce, ad agire da conduttore primario nel libro di Giuseppe De Marco, *Le icone della lontananza – Carte di esilio e viaggi di carta*, che si qualifica, all'interno della ricca tela di analisi su diversi artisti ed opere letterarie, quale conducente del traghetto della memoria. La quale, nell'accurata esamina tra rivisitazione della parola nel tempo e rilettura della parola tra i ritagli che lo spazio dell'oggi riesce a non far cancellare delle tracce di ieri, è osservatrice privilegiata dell'io. Non a caso l'autore richiama nella *Giustificazione introduttiva* l'epigrafe come chiave di lettura, e la più alta (partendo dallo studio di Maria Corti, che rilegge Genette), garante di un equilibrio, sia pur sottile, ma esistente, tra passione e verità. Impegno poetico e ricerca di rimanere saldi al cammino intrapreso. Quello, appunto, di uno studioso, Giuseppe De Marco, primariamente lettore, che è ri-scopritore dell'oblio: luogo-non luogo in cui giace l'essenza delle cose avvenute ed il fantasma di quelle venienti. Ed ecco presentarsi nella sua interezza il motivo della raccolta dei saggi che compongono il libro: ricapitolazione-bilancio e, assieme, riproposta dei risultati del mestiere di scrittore, critico e intraprendente viaggiatore. Così proprio i testi diventavano i prestesi essenziali su cui si basa questa raccolta divisa in due parti. La cui conclusione, aperta, si scioglie in un'altrettanta euforica addenda novecentesca. Ma il motivo principe del testo, l'esilio-viaggio e le sue rappresentazioni, si deposita agevolmente con chiaro senso diacronico in ogni saggio, assommando parallelismi ed imbastendo numerosi percorsi nel percorso, superando, mai, tuttavia, freneticamente, il limite imposto da un univoco personaggio o da un'unica opera. De Marco riesce a creare, infatti, con gusto sottile per l'esamina del particolare, reti di rimando cui attingere per la edificazione delle successive, se pur diverse, tappe del suo studio.

La ripresa in ogni singolo saggio del tema principale (viaggio-lontananza-immagine) nel mentre segna la genesi del proprio DNA, allontana, quasi appositamente, disintegrandola, la propria radice.

È l'esilio dunque la *conditio sine qua non* la letteratura, la maggior parte di essa, il gran numero di "carte" (per rimanere nel gioco allusivo indotto dal

sottotitolo del libro) da essa prodotte, induce a non perdere il passo.

Non a caso è il viaggio imposto ed autoimpostosi uno dei segni distintivi di Dante, uomo e poeta. L'umanità proposta dal Pellegrino è alla ricerca dell'immagine che ne contempi le essenze e formuli, appunto, l'icona *essenziale* che rappresenti al mondo il motivo della propria ragione. Così il *viator* è innanzitutto colui che va fuori, esce dalla patria per non ritornarvi e da lontano gestire la rivisitazione del sentimento della disperazione tradotto in forma trascendente ed approdare alla completa scelta di annientare la confusione mondana.

Su una nutritissima scorta di studi eccellenti, incardinati entro un esame solidamente scientifico, Giuseppe De Marco ci propone la storia, e i suoi risvolti inquietanti, dell'*Exul inmeritus*. Il quale è innanzitutto degradato allo stadio di non persona, poiché non gli si riconosce la dignità proveniente dalla libertà di dire e contraddire. Ed è nella parola-viaggio, che diventa lontananza dall'oggetto dell'affetto (la Patria), che Dante dà inizio alla raccolta dei motivi esistenziali, i quali nella purificazione del Dio fattosi carne trovano l'aspirata conclusione.

Dante è quindi cacciato *nella selva*, "egli può essere impunemente vilipeso" (p. 17), e sarebbe immeritevole del perdono dell'uomo e di Dio. Ma è il viaggio dell'esilio a rendere l'esiliato ricco della lucidità mediante la quale il poeta riconosce e deterge l'errore proprio e quello perpetuato a sue spese dalla società del tempo (comunità-singole persone-politica-chiesa). Il Poeta narra la storia del proprio io partendo, quindi, da un dato storico-personale "per difendersi dall'esilio" (p. 18). Ed esso è il primo e vero motore per il quale la profezia dantesca esercita la poesia a contemplare le ragioni umane e "spirituali" dell'avventura di purificazione intrapresa. Egli è, quindi, consapevole di dover raccontare la propria erranza al mondo, che conosciuta l'avventura mondana, spirituale, politica del pellegrino, uomo fra gli uomini, amante di un Eros trasumanato, di una giustizia libera dalla schiavitù del falso dogma e serva del Dio immolato, può ben organizzare la *civitas* che il poeta ha pregustato *dalla* "razionalità metafisica" indicatagli dal viaggio nel viaggio.

Dante è così vicino alla Patria, terrena e celeste, nel mentre si tiene lontano dalla lordura del mondo. E conosciutolo da vicino, il poeta ha saputo liberarsene e superarlo, perciò "l'*exul inmeritus* inserisce il suo personale destino nell'universale capovolgimento di valori che vede il predominio della *feritas* e della iniquità" (p. 22). E De Marco sottolinea come erranza ed esilio, quasi endiadi ripetuta nella nostra letteratura, sta alla base dell'avventura del verso, e non solo, italiano. Le *Confessiones* e il *De Consolatione* risultano pertanto tra i referenti imprescindibili che offrono a Dante l'opportunità di dire lo scoramento e la ripresa della parola che dannava e salva ad un tempo. Così l'esilio morale e terreno, un unico accento ben saldo *sul* viandante, apre temi e motivi a partire dal *De vulgari eloquentia* fino al *Convivio*, ed oltre; in tal modo "il poeta [...] può ideare e costruire la figura del letterato, la cui

GIUSEPPE DE MARCO
LE ICONE DELLA LONTANANZA.
CARTE DI ESILIO E VIAGGI DI CARTA

patria non risulta più il comune (città), ma il mondo intero” (p. 20). Il Dante uomo e il Dante poeta muovono lungo uno stesso procedere, e l’alienazione, l’abbandono, il risveglio, l’angoscia, la consolazione e perfino la stessa condanna risultano funzionali all’orientamento da assumere per narrare la propria autobiografia, che è riflessa dai personaggi-anime che incontra lungo la *peregrinatio* e le cui storie lo stimolano a riappropriarsi della *dignitas*. Brunetto Latini, Farinata, Ciaccio esemplarmente “sbalzano” *sul* lettore come proiezione catottrica (ognuno in modo diverso e singolare: alla base c’è la storia della singola anima-personaggio-persona), se pur di una “riflessione” (oscura) i cui riverberi osteggiano la luce purissima, per cui la profezia politica è assieme resoconto storico, annuncio-ammonimento e prima ancora revisione dello stato etico della comunità e del singolo. La politica è vista come dannazione e riscatto, segno di perdizione e simbolo di azione proponente: è l’emblema di una scelta (al di là della giustizia o della falsità di chi aderisce all’una o all’altra indicazione) con la consequenziale adesione a principi terreni ai quali il poeta ormai è ben lontano.

Se nell’*Inferno* il tema dell’esilio risulta preponderante, la seconda Cantica offre l’opportunità di assaporare con maggior vigore gnoseologico il sistema esilio-redenzione: alla personalizzazione della vicenda umana del pellegrino, nel *Purgatorio* fa riscontro il tono collettivo della colpa e della elevazione da essa. E De Marco sottolinea, in più punti, come “Il pungente dolore individuale di Dante, pur così martellantemente presente, si innalza, in questa atmosfera impregnata di *pathos*, a livello universale, purgato nello struggimento di tutti gli uomini, nell’*iter* di questa vita che è un ininterrotto dover abbandonare ciò che si ama. L’angoscia di Dante esule, che non vagheggia più la *iustitia* degli uomini, si riverbera in quella sovra-umana di chi, disorientato e sbigottito, perviene al cospetto di Dio” (p. 35). L’esule-Dante è dunque il padre non solo della ritrovata, ma tanto patita, riconciliazione con l’Essere, ma anche dell’uomo-artista che ricerca, pur nella diversificazione di immagini, l’“accasamento” e il ricovero nella *domus* delle proprie viscere. Siano esse le terre natie, oppure il pensiero dominante dell’io sul suo stesso ego, o ancora la malinconica condizione del disadattato con sé, in sé e col mondo: da Petrarca solitario e pensoso (“esilio-rinuncia, esilio assenza-lontananza”, p. 44), alla sana follia del Tasso, dalla titanica eroicità dell’esule Foscolo all’esilio nel ventre di “se stesso” del Leopardi, fino al Novecento lacerato dalla menzogna della solitudine e rinvigorito dalla pazzia del silenzio del mondo tinto di inafferrabili geografie. Dalla solitudine-esilio di Ungaretti alla devastante barriera di esule posta da Montale al Montale che ricerca ma non riesce a “trasumanar-si”, dalla dissipazione-ripresa del mito-esilio in Pavese al Lager di Levi in cui l’*Inferno* dantesco è l’immagine “concreta” dell’immane fatto lì consumatosi (diremmo per sempre), il Novecento rispecchia drammaticamente la forza di un dolore che *sta* da solo,

ma sa anche da lontano comunicare l'esilio da cui è affetto e per il quale è esilio fisico e mentale. Quasi a racchiudere la storia dell'intero millennio, Dante si eleva a garante e a testimone della cacciata e della riappropriazione. Egli è modello ed esempio imprescindibili: è continuamente ri-chiamato dal pensiero speculante sull'uomo peregrino, apolide e dannato verso la salvezza. Da qui la parola "appesa al gancio" dell'esistenza di Michelstaedter o l'Enea di Caproni, ramingo e smarrito; l'esilio nel Nulla della vita ricercata dal Mundula fino al parto di un "nostos poematice e sinfonico" (p. 51), quello del Luzi di *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, per il quale la poesia è vista come approdo salvifico dell'*exul*. Esilio inteso quindi come chiave d'accesso per entrare nel *sinolo* dell'artista e dell'uomo in genere del secolo breve. Esilio come vero luogo del proprio in cui si offre anche la possibilità di edificare ciò che si è lasciati nella speranza di ricongiungere un giorno membra e spirito prima dell'abbraccio della morte. Illusione salvifica, questa, e devastante, assieme, sul limite che contempla ingresso e uscita, morte e vita, come nel caso di molti intellettuali che hanno optato per l'abbandono della patria o per la morte piuttosto che soccombere sotto la mano nazista.

Ed è Ungaretti a ricordare-presentare il dialogo con la "voce del silenzio" incontrata nelle "fondamentali tappe dell'*iter* campano anche per penetrare meglio nella `vita d'un uomo'" (p. 57): l'Ungaretti "girovago" che conduce inchieste sulla condizione dello spirito peregrinante, ma anche come resoconto di eventi concreti. Prose poetiche, confluite ne *Il deserto e dopo* del 1961 e precedentemente in *Il povero nella città* del 1949, dalle quali, come scrive Ossola, si apprende il laboratorio inventivo e di scrittura del poeta, e specificatamente per quanto attiene alle prose che compongono la sezione *Mezzogiorno*. Solitudine e grandezza governano i sentieri del pellegrino-Ungaretti, smossi e allietati dalla primavera in cui appare (gli si mostra) Elea. Città che è simbolo e segno del ricovero antico, ma durevole, dell'accoglienza dall'esilio. Essa è il *luogo* fondato da chi ha lasciato la patria, e diventa, sulla scorta di riferimenti storici e di ritrovamenti archeologici, quindi, l'accoglienza memorifica, storico-collettiva e personale.

E l'intreccio tra resoconto cronachistico-letterario e continua ricerca della parola narrante, che è essa stessa viandante, spacca l'illusorietà della trascendenza e l'idea di Dio è indicata nella declinazione del tempo, nello spazio di Elea ritrovata dal poeta. La città di Parmenide e Zenone, la Velia ciceroniana, la città fondata secondo Erodoto dai Focesi, conserva l'idea, dunque, del divino. Dalla quale e per la quale Ungaretti si incammina a generare la poesia che è la ragione della speranza ed, assieme, la sofferenza inquietante nell'attesa. L'Elea ungarettiana, fonte per *La Terra Promessa*, come hanno avuto modo di sottolineare importanti studiosi, da De Robertis a Petruccioli a Ossola, si mostra conclusivamente vestita di ginestre ed ulivi e significativamente De Marco sottolinea il rimando alla fonte dantesca rispettivamente dei canti X e XII dell'*Inferno*, nonché il fiore leopardiano del

GIUSEPPE DE MARCO
LE ICONE DELLA LONTANANZA.
CARTE DI ESILIO E VIAGGI DI CARTA

“deserto”. Ed ancora l’esempio classico è modello e figura attraverso il richiamo al Virgilio dell’*Eneide* allorquando Capo Palinuro è ripreso come nuova tappa del viaggio-inchiesta; ed il luogo virgiliano diventa “immagine liricizzata del paesaggio [...]”. Ed è proprio nella scia del mito e della magistrale *lectio* di Virgilio che Ungaretti prosegue il suo *iter*” (p. 65). Ed anche qui il ritrovamento archeologico di una testa d’Apollo fa da giuntura con il presente, mentre la notte ungarettiana scende muta facendo ricadere ogni cosa nel silenzio “assoluto”.

Tutto il mondo classico si fa specchio che mostra a noi lettori gli occhi del girovago poeta: la solitudine e l’assenza-presenza del suo darsi e ritrarsi nell’oblio del verso: la purificazione ottenuta dalla visita a Paestum dice, infatti, i sentieri di una storia che richiama se stessa nel mentre si ascolta. Catartica emanazione di modi e mondi (geometria classica, architettura dei templi impastata con la natura ed i suoni provenienti da dentro il germe dell’universo che corrode l’io e lo fa nascere), i quali riprendono gli atti purificatori del Dante visitatore del regno ultramondano che segue i ritmi matematico-metafisici della musica divina.

Purificazione, quella ungarettiana, che si avvale dell’esistenza del presente perpetuato dalla logica pitagorica del numero che è, all’occhio di colui che osserva i templi e le sue forme, trapunto di rose, che arredano i viali in cui senso e logica si intrecciano, mentre la constatazione sulla storia fatta da Ungaretti, quale fugace impressione di testimonianze a metà tra il loro essere ed il nostro essente, si ripresenta non come ammonimento, ma constatazione apofantica.

E il numero e la perfezione formale diventano quindi metafora della donna, della sua purezza ed “esattezza”. De Marco si riallaccia (seguendo le parole dello stesso Ungaretti, che nell’interrogativo sulla bellezza individua l’implicita risposta che si dichiarerebbe anche nel suo doppio: il lato orrifico) alla costituzione dei “fantasmi della mente”: proprio in essi osserviamo come l’esilio germi il luogo in cui il non ritorno è la tappa da cui partire: l’esilio dell’anima per ritrovarsi. La sua morte quale madre, quindi, che nutre il dopo. Che è deterso dall’insania malinconia della luce di diversi luoghi arredati dall’ombra incombente. Ercolano e Pompei sono anch’esse, quindi, tappe di ricomposizione del processo formativo della vita poetica di Ungaretti, e la voce leopardiana si ricalifica come vettore del discorso sulla poesia. L’eternità ed il finito, il limite e l’oltre, la chiusura e l’apertura, il deserto e la terra promessa vengono enunciati in una proposizione che anche qui fa dell’archeologia il dato per il quale morte, la finitezza assorbiti dal Leopardi si qualificano nell’“oltrepassamento” del mero dato romantico o della lezione neoclassica. O meglio trae dal gusto e dallo spirito delle correnti succitate gli essenziali motori della riscoperta del rimosso: un’archeologia che non è semplicemente il disseppellimento del trauma storico all’alba della presa

d'atto di un sepolcro che è, appunto, riesumato, come gli antichi resti architettonici e letterari di Ercolano e Pompei, quanto la presa d'atto della "vita d'un uomo". Ed è nella pittura conservata *nel* tempo il resoconto tra immagine e parola: "la pittura risulta intuizione primeva, *inventio* illimitata e la poesia la riverbera, la 'dispone', ne estende nel *vebum* i riflessi" (p. 78), scrive De Marco.

E la visita nel cuore della vecchia Napoli è un ulteriore esame dell'arte, di quella specificatamente barocca; e l'immagine prende forma, in una carnalità metaforica, per la quale la tristezza del visitatore-poeta-cronista pone in essere l'assioma della caducità dell'uomo e della sua irresistibile volontà di consacrare e demitizzare nel viaggio l'eroicità delle fonti artistiche che trasfigura nel percorso conoscitivo, come ossessione necessitante: futuro e passato letti entro un unico accento. Il nomadismo è dunque per Ungaretti il punto nevralgico della sua "biografia trascendentale", come dice Giachery. Ed è lo smarrimento il nodo del suo viaggio verso la patria dell'essere: la sua meta è quindi la partenza.

Tutta la produzione del poeta si "aggira" attorno al recupero della Patria e all'allontanamento: al "ritorno" mai compiuto definitivamente. Alessandria d'Egitto, la Francia, il Brasile, l'Italia visitati, visti con gli occhi del naufrago che ricompone ogni volta i ricordi frantumati della zattera, i fantasmi da cui riesce a capire i sentieri dell'acqua e i tracciati della terra sulle quali si inoltra. E le Puglie diventano la successiva tappa in cui tra gli altri memorifici incontri di cose e luoghi Ungaretti viene soccorso dagli elementi. Luce e acqua diventano pertanto i segnali della purezza infantile annunciati dalla senilità, che ritorna a contemplare, anche attraverso la parola sacra, i termini della esistenza. La prosa si erige ora a sceneggiatura ritmica, nel mentre descrive scenari ed impressioni, ora ad accurata "innologia" di bellezza e distruzione. E il cantore di Laura è ripreso nel rito obliante dell'uomo che ricovera in sé l'altro, per cui la similitudine tra l'io e il mondo ed il ritirarsi da esso, continuamente cantati dal Petrarca, sono assunti da Ungaretti come guadagni da ben conservare.

Al centro del discorso-resoconto ungarettiano l'interrogativo del valore religioso dell'arte che recupera ed espelle l'immagine della morte quale donataria di benefica e malefica immaginazione. Ciò che permane è così l'impressione del tormento, che, come in Petrarca, è vivo e mai acquietatosi. Il Fantasma di Federico II si mostra ad Ungaretti viaggiatore attraverso il percorso dantesco. Ed anche qui l'architettura che incontra riletta dalla parola del poeta registra immagini chiare e pulite in cui la storia di altri personaggi di spicco tra cui Carlo I d'Angiò e di suo figlio si muovono ad aprire il varco verso la grandezza del passato in una dialogicità, quella intessuta tra lo stesso Ungaretti e l'imperatore Federico II, penetrante. Federico, prediletto dal Divin Poeta, è l'esempio di grandezza umana e di vigore politico: così anche qui la Patria è rievocata in quell'umanesimo che proprio l'imperatore, primo uomo moderno, avrebbe indicato nel dramma, in lui vivo, tra Medioevo ed

età nuova.

Il pellegrino Ungaretti si inoltra, poi, fino alla città oraziana di Venosa, passando per Canosa: qui la luce e l'effetto d'abbagliamento apre nuovamente il discorso sul mito platonico della caverna, e la tomba monumentale di Boemondo d'Altavilla, figlio di Roberto il Guiscardo, è arsa dal sole che tortura la via romana sulla quale Ungaretti intreccia i ricordi storici ripresi in forma allusiva a stornare dall'anima pensieri sull'essere che proprio quella luce fanno riverberare. Non solo la luce, anche l'acqua è a sua volta parte di un metodo di ricerca operato durante il percorso: essa apre motivi e forme che costituiranno "sensazioni" emblematiche del suo fare poesia: "La svariata *Questio de aqua et terra*, rimembranza dantesca, nonché omaggio ravennate al Divin Maestro [...] s'innalza a linea-guida di senso: a significare in qual modo l'acqua e la terra si compartiscano la topografia, come ricavino, di tanto in tanto, un equivalente elemento di scorrevolezza-solidità di un luogo e, nel contempo, circoscrivano quelle sublimità paesaggistiche di illimitato arcano, dal cui sipario rifulge e riecheggia, memorabile, l'icona del Nilo" (pp. 123-24).

La riscoperta del proprio io nella trama del viaggio è l'emblema del resoconto poetico di molti intellettuali e scrittori del Novecento. A metà tra bisogno-necessità-imposizione e ricovero dalla fatica dell'oppressione imposta, come nel caso del viaggio in Sardegna di Elio Vittorini. Questi crea il mito della terra quale autentica riscoperta di un naufragio non solo possibile, ma anche "accettabile", come rivela *Sardegna come un'infanzia*.

Spinto soprattutto da Enrico Falqui ed emulo di altri viaggi attraverso la Sardegna (memorabile quello di d'Annunzio, Edoardo Scarfoglio e Cesare Pascarella nel 1882), e, simultaneamente, mosso dalla possibilità di raccogliere in forma diaristica il proprio resoconto da presentare, poi, al concorso bandito dall'*Italia letteraria*, Vittorini è ritornato, diremmo, all'infanzia che nasce dall'occasione di vedere e descrivere e ricercare.

De Marco, dopo aver ripercorso la genesi dell'opera (apparsa prima col titolo *Quaderno sardo* ne *Italia letteraria*, IV, dicembre del 1932, poi con quello di *Nei Morlacchi. Viaggio in Sardegna*, 1936 ed, in fine, nel 1952 col titolo definitivo *Sardegna come un'infanzia*), si sofferma sull'analisi definitiva da lui finemente effettuata sull'edizione, quella definitiva, del 1952. Felicità, gioia, infanzia sono termini chiave attorno a cui Vittorini costruisce l'intera opera: "felice è una 'figura' flemmatica che occorre in maniera smisurata in molte lettere degli anni Trenta" (p. 130). A rompere, o meglio a ricomporre l'idea-immagine "felicità" nel viaggio è il deserto: da ciò il duplice "vedere", come sottolinea De Marco, "tra sogno e realtà" (p. 131). Lo studioso connette l'opera di Vittorini intanto al carattere succitato del genere diaristico e, successivamente, alla volontà di forgiare una parola che sia continuo annuncio dell'origine, che i luoghi visitati dallo scrittore e

ri-visitati dalla fascinazione poetica offrono alla possibilità di richiamare ciò che De Marco riprende dal lessico di Bachelard, cioè la *rêverie*. Un ritorno-annuncio che trasfigura (nel luogo più adatto alla ricostruzione, cioè poeticamente il “silenzio” e *praticamente* la sua traduzione più esemplare, ossia l’isola) il narratario-narratore in soggetto-protagonista del *primitivo*. Che, appunto, l’esperienza della Sardegna gli fa rivivere. La descrizione di luoghi e atmosfere è il pretesto più convincente da cui trarre, diremmo, il testo della propria “radice”. Così richiamando il contatto e la relazione dei colori con l’enigma giacente nelle cose di cui argomenta Wittgenstein nel suo *Tractatus*, De Marco si riallaccia alla forma dell’enigma di Vittorini, che genera il senso della lontananza come appropriazione. Non solo, Vittorini, che riprenderà in *Conversazione in Sicilia* il mito del viaggio come processo di edificazione del senso del “proprio” in altra intonazione, a partire dai luoghi della Sardegna promuove la pagina letteraria a sgravare nel reale l’aggiunta di un iper-reale che se non è preso nel furore della *narratio* che conduce all’io è inevitabilmente perduto. E De Marco rende centrale il tema lontananza-viaggio-infanzia ponendo l’accento sull’*inventio* letteraria come possibilità di legare nella *continuatio* il “passato-futuro” (p. 157) allo scorrere-discorrere dell’evento narrato.

Altro percorso memorifico assai suggestivo, quello cioè di un viaggio che propone se stesso come modello e strumento di scrittura, è proposto dal racconto di Carlo Levi *Tutto il miele è finito*. Viaggiatore e narratore si assommano, e anche qui la Sardegna risulta luogo di creazione, geografia della memoria. L’isola assurge così a decifratore di un teorema di vita chiaro: il recupero della centralità, attraverso l’isolamento e *nell’*attraversamento della lontananza, dell’esperienza, anche qui di un proprio da acquisire nel vedere-visitare. E De Marco sottolinea la formula che Levi preleva da Dante, ossia “nell’isola dei sardi”, come agnizione della volontà di conoscenza insita nell’uomo e che Dante dipinge nella figura di Ulisse.

Levi fa assurgere il paesaggio ad l’emblema della solitudine e della notte “interiore”, di una evocazione di memoria, che è interiorità, la quale dà accesso all’*Erlebnis*, “onde spiegata la ragione per cui essa [l’interiorità remota] si dispone per susseguenti ritorni, per fasi alterne, al fine di aderire agli istanti autentici della vita, fra i quali emerge su tutti quelli che hanno dominato il mondo dell’infanzia” (p. 166). Da qui un serrato e motivato raffronto fra il soggetto e ciò che è dentro-dietro esso; ed anche in Levi la narrazione del viaggio diventa il mezzo primario cui affidare il compito di aprire la mente alla conoscenza.

L’intero percorso è così l’attraversamento *in* luoghi fisico-cerebrali che restituiscono intatta l’immagine del rapporto mutamento-immobilità che sovrintende la scelta di ricerca della felicità. I personaggi del racconto traspongono nella luce soave della poesia il paesaggio contrassegnato da un lirismo penetrante, che non può non richiamare il discorso sul doppio dell’esistenza, che solo il verso, come emanazione di una particolare luce,

può rimandare compatta al lettore.

Levi si mostra abile e delicato manipolatore nella *narratio* della “doppiezza” dell’immagine e dei suoi risvolti, e alla serenità di alcune scene fanno riscontro, come per completarle, mentre le contemplanò, altre, dai toni colorati sospesi in una spazialità che, come suggerisce De Marco, ricorda il Leopardi del “colle”. Entro una struttura di richiamo all’eterno e al parziale giocata sul sottile asse del rilascio e del rinvenimento della scelta di continuamente aderire al nesso viaggiatore-narratore, secondo l’insegnamento “allegorista” del sempre presente, nell’analisi di De Marco, Benjamin. Il quale riporta nella corsa a raccontare il viaggio l’opportunità di dire altro ritornando costantemente sulla strada del pellegrino.

È Stendhal, tuttavia, ad essere la chiave di volta nell’attraversamento gnoseologico del Levi come scrive De Marco: “Stendhal ha impersonato la figura del viaggiatore-intellettuale nel modo più congeniale al sentire di Levi. Difatti, egli concepì l’esperienza del viaggio come scoperta e rivelazione instancabile, che si realizza per un incontro d’amore tra sé e il luogo visitato in una occasione di predisposta principalissima *felicità* del soggetto viaggiante” (p. 184).

Viaggi altri è il titolo dell’Addenda, come riferivamo in apertura, che va a chiudere *Le icone della lontananza*. Quattro *ulteriori* itinerari che, appunto, si vanno ad aggiungere ai precedenti e quasi ne costituiscono, pur nella piena autonomia di forme e significati con i primi e fra di essi, una più che “naturale” conclusione. Dove “naturale” non sta per scontato, ma vale come sinonimico di intrinseco alla istituzione stessa del percorso formulato da Giuseppe De Marco. Una sorta di risposta, di ricapitolazione conclusiva del tema viaggio a fine percorso, se fosse possibile – e di fatto avviene – per immettere un consuntivo che è invero un segno d’apertura del gesto letterario proprio del Novecento. Significativamente De Marco nell’aprire il saggio su Pasolini, *Un viaggio di inchiostro: le lettere di P.P. Pasolini*, richiama, riprendendo la riflessione di Benjamin, uno dei tratti distintivi del gusto contemporaneo, ossia l’aspetto biografico e soprattutto il genere epistola. Essa raccorda l’intimità e la pubblica voce dell’artista: svela il segreto dei suoi toni e dei suoi timbri. Come nel caso dell’analisi preparatoria fatta sulle carte pasoliniane dal cugino dello stesso Pasolini, Nico Naldini, che le raccoglie nel volume *Nei campi del Friuli*.

Si ricava, pertanto, dagli spogli delle epistole, una trama fitta di incontri e riflessioni: le conversazioni serrate sulla creazione di movimenti-concetti con intellettuali-amici quali Serra, Leonetti e Roversi attorno alla fondazione della rivista *Eredi*, che sarebbe dovuta nascere dopo la guerra, progetto fallito a cui fa seguito, però, quello attorno ad un’altra rivista *Il Setaccio*. Essa parlerà di vari temi, dalla politica alla letteratura, al cinema, al teatro allo sport; dalla lettera del febbraio 1943 indirizzata a Fabio Luca Cavazza,

Pasolini si sofferma sul carattere preciso dell'iniziativa, che dev'essere, a suo parere, caratterizzata da un ampio respiro: non deve avere come destinatari (unicamente) i giovani, ma deve essere costituita da idee giovani. La scrittura, secondo il poeta, dev'essere affidata non a dilettranti vestiti da retori, ma a conoscitori del mestiere; ed ancora Pasolini sottolinea il valore educativo da infondere nella rivista e ai lettori, come pure il superamento tra arte e politica, arte e vita. Di notevole interesse il rapporto custodito dalle testimonianze epistolari con Gianfranco Contini: amico e critico del Pasolini "letterato": un rapporto il loro che evidenzia l'unità di intenti sul dire la parola che salva, quando si aggrappa alla vivacità del vissuto e dello studio-conoscenza. Ecco emergere il mito contadino investigato nel Friuli dallo stesso Pasolini e invogliato da Contini a sempre più "riconoscerlo" come germe primario d'arte.

Altre importanti epistole ci mostrano momenti di vera gratitudine a chi, come Giacinto Spagnoletti, ha inserito Pasolini nell'*Antologia della poesia italiana*; ed ancora vediamo il poeta ripercorrere con Vittorio Sereni parte della propria storia lirica, e non solo, soffermandosi sulle critiche – che nel tempo in cui conversa epistolarmente con Sereni le comprende con giudizio più lucido – rivoltegli da Contini in merito al decadentismo, che il poeta ha superato con motivata convinzione. Momenti di vita, quelli registrati dall'epistolario, che assommano, ma non deturpano il segreto di una esistenza sempre alla ricerca dell'origine e del suo significato "ultimo". Tracce cinematografiche e lacerti di libri, confluiti in teorizzazioni di poetica o semplicemente destinate alla critica sul costume e sull'esistenza (*Le ceneri di Gramsci*, progetti di film, collaborazioni cinematografiche), riletture e partecipazioni a mutamenti e, simultaneamente, riprese di idee che vedono Pasolini anche tra gli intellettuali che si propongono in gare letterarie con romanzi quali *Una vita violenta*, premiato con il "Premio Città di Crotona" dalla giuria composta da Ungaretti, Debenedetti, Moravia, Gadda e Bassani; e poi il rapporto di confronto-incontro con Fortini nel periodo di *Officina* e di *Nuovi Argomenti*.

Le epistole restituiscono un Pasolini che ricerca tanto la richiamata origine nel luogo del prima quanto nel "durante" la conquista del proprio sé in una attenta esamina dell'opera da lui prodotta e attraverso la meccanica, altamente poetica, con la quale distrugge e riabilita di continuo il mito di cui diceva Contini.

L'esperienza del viaggio verso la meta finale, verso il nulla, il congedo definitivo da Annina è offerto dal Caproni in *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*.

Il processo di edificazione della parola in Caproni è connesso alla relazione tra immagini cerebrali e una sorta di ripresa del "racconto fantastico-metafisico novecentesco, tra Kafka e Buzzati", scrive De Marco. Ed è la prosopopea la formula incisiva di connessione tra accadente e accaduto. Il viaggio, tema centrale del poemetto, promuove l'io a congedarsi con triste

GIUSEPPE DE MARCO
LE ICONE DELLA LONTANANZA.
CARTE DI ESILIO E VIAGGI DI CARTA

malinconia, con voce disperata e, assieme, calma: “Solitudine, esodo, deserto della vita si impongono, puntellando l’ordito dei versi, in maniera tersa entro un paesaggio nudo, in cui risaltano il ‘buio’ e l’oscurità” (p. 206).

Il richiamo-abbraccio-distacco in senso tutto metafisico a Dio è costante nella poesia di Caproni, e nel *Congedo* assume un valore altamente decifratore: assenza e ricerca tradotti in “abissale e spinoso dilemma” (p. 208). Qui è il Dio della partenza dell’uomo verso la vita e della dipartita dell’ente verso l’ignoto, così tra i protagonisti del poemetto emerge la figura di un sacerdote in preda all’interrogativo sull’Essenza e sulla relazionalità tra sé e Dio. E il viaggio di Caproni è pertanto un continuo permanente nell’idea del perduto, dell’assente e del presente dell’uomo di fronte se stesso in “un’accezione che valica i limiti della *descriptio* o della *cogitatio* circa il divenire” (p. 210) dello stesso viaggio.

La ripresa del tema della luce in Mario Luzi è un ritorno all’inizio del percorso intrapreso da De Marco, che, nella “figura” della rifrazione metafisica e terrena del Pellegrino, aveva esposto i principi basilici del cominciamento della letteratura italiana quale viaggio, appunto, di esilio e di ritorno, cacciata dalla luce e *immissione-ritorno* nella luce.

Simone Martini è l’emblema del pellegrino novecentesco, il suo viaggio da Avignone a Siena significa un percorso terreno e spirituale che lo connota quale personaggio antico e moderno assieme. Viaggiatore nelle sfumature dell’anima, Luzi dipinge il percorso del suo personaggio come artistica esegesi esistenziale: “la terra e la carne si completano, si armonizzano e appaiono immerse nel medesimo tormento e nel medesimo sangue” (p. 212). In Luzi la poesia è il mezzo di decifrazione dell’itinerario, la parola traluce di fatto il non ancora compiuto e si qualifica come “zattera” per l’artista e per l’uomo. L’*humanitas* è al centro di tutto il percorso: è l’inizio ed il traguardo gloriosi da afferrare. La metafisica della Luce è richiamo palese al Padre Dante, in cui umanità e divinità si incontrano nello sguardo del Verbo, che è Parola per antonomasia ed azione concretamente fattiva. E Luzi rimpatria nell’origine del suo capirsi: “compie una sorta di ritorno, empito di esperienza, alle sorgenti dello spirito, all’emozione mistica, colma di attesa, della luce nascente” (p. 217).

Con l’ultimo studio su Albino Pierro, *Un viaggio nel dialetto: l’ultimo Pierro*, De Marco si congeda dal lettore con l’opportunità di riaprire il discorso sul viaggio conscio che esso non solo è incompiuto, quanto avvertito dal fatto, più che palese, che l’incompiutezza, come del resto la *peregrinatio*, non può avere una fine, pur motivando come meta ultima un fine strutturalmente codificato. Un discorso questo nient’affatto riduttivo, anzi testimone dell’impegno della critica fuori dalla retorica “del contesto”; di uno studio cioè che sa abbracciare vita ed arte con l’accento dell’“essere per” l’esistenza. In cui filologia, riflessione, esempio, in una parola: metodo

rigoroso e scrittura articolatamente persuasiva, incoraggiano il pensiero, e non fanno evaporare il già assunto con forza di giudizio dalla mente.

L'ultimo Pierro compie mediante la lingua del "parlar materno" l'operazione di ritorno nel ventre della patria, della terra dei ricordi molte volte abbandonata.

Nell'ultima raccolta dal titolo *Nun c'è pizze di munne*, assorbendo ed espellendo la drammaticità sonora ed emotiva della poesia precedente, Pierro diventa oniricamente trasgressivo: attacca con l'arma dell'armonia il Nulla alla presenza dei ricordi. La memoria è quindi il ritorno al passato, il ri-vivere che diventa ri-vivente col canto. Il ricordo richiama spazialità e temporalità nelle maglie di un colloquio col presente dilaniato dall'inquietudine. Il *nostos* è anche qui la pietra angolare di edificazione della raccolta poetica. La memoria riordina le immagine e raccorda la storia del poeta: "oggetti, sentimenti, persone, amori, speranze di spazio, di morte, di vita sono racchiusi nelle fenditure di 'mattoni' che ricoprono i sentieri dell'amata Tursi" (p. 222). Esilio e nostalgia, infanzia e presente sono i vettori cui la poesia tenta di accordare speranza e perdizione in quell'indicibile, ma sentito, ritorno che sembra non attuabile e tuttavia provocante. Il mito rifulge come possibilità di riscatto del possesso, ma anch'esso è preda dell'erranza, che devia il nesso patria-felicità, inserendo il verso di Pierro, musicalmente simpatetico con le immagini che vengono da esso predicate, sulla scia della poesia alta, innalzando il canto in vernacolo a lingua-patria del pellegrino, che è posto sulla difficile strada del ritorno.
