

ELISABETTA BRIZIO

LEMMI SIMBOLISTI E PROGRESSIVI IN  
*AMORI AC SILENTIO SACRUM*  
DI ADOLFO DE BOSIS

IL CONVITO — Aprile 1895



Tip. dell'Unione Coop. Editrice, Roma

E. Calzone Inc., Roma

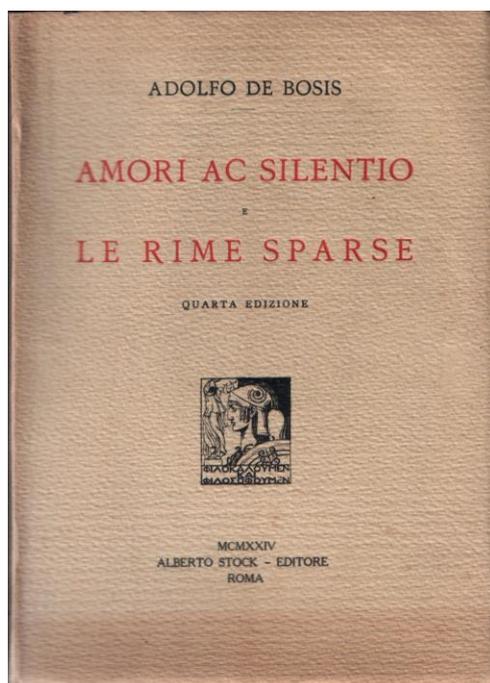
D. G. ROSSETTI — DANTE'S DREAM (Riproduzione permessa da Mr. F. Hollyer)

*Quaderni delle Officine*, CXXXIII, Gennaio 2024



**Elisabetta BRIZIO**

*Amori ac silentio sacrum* è uscito nel 1900 a Roma (Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice) in edizione privata. Nel 1907 è riapparso sul dodicesimo numero del «Convito», e poi fu ripubblicato insieme a tredici componimenti inediti con il titolo *Amori ac silentio e Le rime sparse*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1914.



**LEMMI SIMBOLISTI E PROGRESSIVI IN  
*AMORI AC SILENTIO SACRUM*  
DI ADOLFO DE BOSIS**

L'interdipendenza e l'interdefinibilità, in *Amori ac silentio sacrum*, del contingente tematico e degli usi stilistici, l'occasionale stravolgimento del registro espressivo, l'assenza di un *a priori* prosodico nei poliformi esperimenti metrici concorrono nei versi di De Bosis ad esprimere non difettivamente l'idea della memorabilità dell'umano, resa, quasi come in una verifica, sia dalle intermittenze della forma temporale sia attraverso le svariate possibilità modulatorie di un materiale deautomatizzato e in continuo riassetamento. Ne derivano strati linguistici eterogenei a designare la classe delle categorie trainanti, delle figurazioni, delle essenze e dei principi vitali, delle questioni di carattere sociale. De Bosis è tra i primissimi in Italia ad assumere il verso libero, emulandolo da Whitman: un verso discorsivo e disteso, salmodiante a volte, e pure melodioso e flessibile, come in *A un macchinista*. L'*Inno al Mare* invece è in distici elegiaci barbari, carducciani. Ma proprio la metrica barbara, nel momento stesso in cui cercava di riprodurre in italiano le movenze di quella classica, scardinava alcune consuetudini metriche dell'italiano, e paradossalmente finiva per incentivare la nuova metrica, aprendo la via alle libere e mutevoli scansioni, per così dire, enarmoniche, della forma aperta. L'*Inno alla Terra* è in versi brevi, con rime frequenti e variate, e anticipa nitidamente la strofe lunga del d'Annunzio alcyonio. *Ai convalescenti* è in quartine di versi liberi con rime ora bacciate, ora incrociate, ora alternate.

*Amori ac silentio* prende il ritmo e la referenzialità della visione che di volta in volta vi è trasfusa, che risponde a un movimento, a un affrancamento dinamico, a una ricerca in corso del senso delle forme. Quindi l'opera non può fondarsi su una architettura rigorosa, che oltre tutto osservi il prima e il poi, giacché il coacervo dei nessi e delle rispondenze e degli accordi che mette in relazione o in contrasto è verificabile solo nella contemporaneità di svolgimento e di tempo dei fenomeni e degli eventi. Le stesse sezioni sono disposte relazionalmente e non in maniera sequenziale, seguono una progressione emotiva più che consequenziale. Tuttavia, pur nella tendenza ad eludere i punti di attinenza nel continuo cambiamento di scena non si può parlare, in *Amori ac silentio*, di discontinuità, ma di una contiguità di principi slegati, di una loro sinergia in un verseggiare sperimentale, e quindi sincronico, che avanza per suffragi e verifiche cui sono sottoposti il regime dei versi, le istituzioni metriche quali regole del ritmo, il lessico poetico, le atmosfere, gli intensi simbolismi interni e le intersezioni dei temi. In un'opera, avverte quasi in merito l'autore nel *Prologo*, che tiene insieme «il frutto di antichi ozi» e «il segno di recenti propositi». Quindi la lingua letteraria è il punto di incontro di linee l'una

all'altra estranee se pure coesenziali, e la coscienza estetica è la stessa discordanza che le unifica, chiamata a disciplinare l'impensato, ridefinendolo e traendolo dal suo orizzonte chimerico perché incida sulla vita del soggetto e sulla storia in corso.

In questo sistema compositivo, il multiforme connubio di tradizione, modernità e innovazione (riflesso anche nei diffusi richiami ad autori moderni, nonché a metafore bibliche, a motivi platonici, omerici, virgiliani, lucreziani, danteschi, petrarcheschi) e l'alternanza di soluzioni, oltre ad aggiungere all'opera vitalità e complessità, alludono all'uscita dallo stagnante stato convalescenziiale proprio della sensibilità decadente, e sembrano quindi aprire la strada a nuove soluzioni, ad ulteriori e più solari prospettive, tanto da ascrivere al percorso di questi versi quasi uno spessore di riflesso particolare e individuale di un'intera esperienza storica. Vitalismo, entusiasmo, ottimismo sono inoltre sottintesi dalla ricorsività dell'esclamativo quando non rivesta la funzione di enfatizzare un enunciato o di marcare uno status, di esprimere insomma ostentazione o certezze contingenti, ma ammirazione, stupefazione, incantesimo della conoscenza del mondo. Il che spiega anche perché tale segno d'intensificazione espressiva accompagni spesso invocazioni rivolte a personificazioni, a prosopopee – maschere o volti – di sentimenti, valori, elementi o forze della natura. Cioè quella galleria di emblemi che interpretano il nesso tra la bellezza e il progresso dell'umano, due fattori, in De Bosis, dialetticamente interagenti nel confronto che inevitabilmente lo porta a misurarsi con la propria memoria e con le contingenze storiche. Il nesso problematico che l'autore cerca di focalizzare intercorre tra estetismo e ragione, i due vettori della sua ispirazione. Problematico perché «bellezza» ha al contempo valore intrinseco e strumentale, conta come fine ma anzitutto come tramite – in questi termini, il rappresentare le cose «in bellezza» è qualcosa di più che il non chiamarle con il proprio nome. E si scopre la presenza di Keats, nell'idea di bellezza come rigenerazione intellettuale e nella visione dell'esistenza accolta senza residui che si risolve nella fusione – insufficiente a giustificare l'identificazione – di bellezza e verità, evidente presupposto di un estetismo che pone e attesta le proprie ragioni assolute, ragioni extrarazionali o sovrarazionali più che irrazionali. «Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know» (*Ode on a Grecian Urn*). De Bosis si dissocia tuttavia dall'assunto keatsiano per cui la mente può espandersi a prescindere dalla «irritabile aspirazione ai fatti e alla ragione».

La mediazione tra l'estetizzazione dell'esistenza e l'istituirsi di una coscienza sociale è anzitutto di discendenza shelleyana; per Shelley la divinità dimora nel mondo e fine ultimo della poesia è il poema universale redatto in una configurazione lirica dove la bellezza è nel nome che proferisce le significazioni oscure dell'invisibile. Nel dramma lirico *Prometheus Unbound* (che De Bosis tradusse) Shelley invitava i poeti ad attenersi a un

lessico tale da conferire un orizzonte alle nuove profondità dell'impensato in un percorso quasi medianico. Tuttavia, in Shelley si assiste a una ambivalenza fondante, ma difficilmente dialettizzabile: da un lato egli prefigura visioni utopiche con la sua tensione verso l'infinito e il divino, visioni che prendono contorni misticheggianti, e che in quanto tali suppongono un sensibile scarto dal mondo. D'altra parte, entusiasticamente acconsente ad idee di giustizia e di libertà, e pertanto mostra attenzione alle esigenze strettamente storiche e sociali. Ed è stata forse questa seconda istanza, affluita nell'ideologia di De Bosis, ad indicare la via per un impiego e per una declinazione non solo estetici o esoterici, ma anche ideologici e potenzialmente operativi, del pensiero riflessivo.

Attraverso l'influsso di Shelley irrompe quindi il fattore politico nella poesia di De Bosis, trasfuso in atmosfere ora sfavillanti, ora rarefatte e smussate in una indeterminatezza di fondo. Non un essere in fuga, il soggetto lirico professa un vitalismo che può eccedere i limiti della logica umana, respingendo l'ipotesi di una ricaduta nel modello radicale di una natura matrigna o in osservazioni ipercritiche sul destino. *Thrilling*, per De Bosis, è l'itinerario stesso della vita, del «vivere pienamente e liberamente» eludendo sovraesposizioni al negativo mediante un temperamento di poesia e di azione al fine di avvolgere la sfera dell'esistente entro un'aura, duplice e una, di verità e di bellezza. Lo shelleyano slancio dell'esistenza coincide con una forma di libertà che sa la positività – in quanto potenzialità – del limite e dell'impensato dispensata all'individuo che si avvia verso la propria destinazione. E per entrambi la percezione dell'invisibile è *thrilling* al pari dell'invocazione alla libertà.

LIBERTÀ – «Libertà» è una parola magniloquente e impegnativa: a che tende l'esortazione di De Bosis «operare, soffrire, amare, combattere» (si confronti d'Annunzio, nel vitalismo di *Maia*: «Volontà, Voluttà, / Orgoglio, Istinto»), a conclusione della *Prefazione a Amori ac silentio*? Qual è lo scopo reale di questa spinta ad agire in nome della libertà? Un falso scopo che scherma un'assenza di finalità e che si risolve come inizio e termine del discorso, o qualcosa di più, qualcosa di effettivo? È un po' il limite dell'estetismo, del quale già Croce indicava la genericità degli assunti, riconducibili a un contegno, emotivo e intellettuale, verbalistico, intemperante, narcisistico. Una «fabbrica del vuoto», un movimento senza obiettivi – scevro com'era di reali o giustificabili motivazioni all'infuori di una smaniosa ed esaltata insofferenza, di un «dilettantismo di sensazioni» – e votato pertanto a perseguire null'altro che «una parvenza di scopo». L'estetismo non si concretizzava né in una reazione alle estenuazioni romantiche, giacché a liquidare certe forme epigoniche del romanticismo aveva già provveduto la restaurazione carducciana; né, in un Paese qual è il nostro, dalla salda e per certi aspetti reativa tradizione umanistica e classicistica, aveva molto senso (malgrado le pesantezze e

la rigidità deterministiche e mimetiche, già lamentate da d'Annunzio a proposito di certo verismo) temere istanze positivistiche avverse alla purezza e all'autonomia del fatto artistico. Ma l'estraneità di De Bosis alle estremizzazioni del culto della bellezza pura testimonia la sincerità della sua ispirazione. Tuttavia – secondo Croce – se parole come «giustizia», «libertà», «umanità» e «bellezza» non sono in lui né mendaci né astratte, e sono anzi l'esito di un'autentica aspirazione al «bene», resta il fatto che questa aspirazione risulta indeterminata e al di qua di un discorso fattuale, un limite, questo, che finisce per marcare la sua poesia di «ridondanza, imprecisione, prolissità», fino a dare l'impressione di una aspirazione irrisolta, di un disegno irrealizzato. E lo stile di De Bosis per Croce è riconoscibile proprio come tale, cioè nello statuto espressivo di atto incompiuto, nel suo dissolversi nella generica aura di «un impeto che si perde nello spazio», e che vorrebbe essere «quasi un canto senza parole», un senso che si faccia quasi immediatamente labile. Analogamente, le enunciazioni teoriche di De Bosis circa una saldatura tra dimensione estetica e programma civile, se assumono un carattere intensamente lirico, sono intenzionate a una trama di eventi solo auspicati e di là da venire, che quindi si configurano come attitudini proiettive del sogno, del presagio, dell'ideale, dell'utopia, di ciò che non esiste.

Il suo discorso lirico è prevalentemente declinato nella tipologia dell'inno – nel senso moderno di esaltazione di valori ideali – che subentra alla descrizione di stati esteriori ed interiori, a una, se pure minima, narrazione. In *Amori ac silentio sacrum* «sacrum» significa cosa consacrata, offerta sacra rivolta a qualcosa, come può essere l'opera stessa, la vita o l'arte. Qui l'offerta sacra è rivolta all'amore e al silenzio. Nella *Invocazione* l'arte, come in Baudelaire, fa balenare «ogni abisso» e i «misteri ineffabili» («Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / o Beauté?, *Hymne à la Beauté*), accosta profondità e sommità, preserva l'anima dalla «fredda tenebra» e dalla dimenticanza, dalla tentazione di perdersi nella corrente dell'enigma, illuminandola come una fede che «agita» e «scalda» l'esistenza. Con tutto ciò, l'arte è talora «impassibile» e «marmorea» – «un rêve de pierre», un sogno pietrificato, come in Baudelaire) – nei confronti delle cure dell'uomo, non interpreta il suo deserto e non dispensa consolazioni: «tu non getti i veli, né accogli, o Marmorea, sul lido, / maternamente, i naufraghi».

NOTTE – *I Notturni* sono la sezione meno progettuale dell'opera, sembrerebbero anzi contravvenire ad alcune istanze del discorso proemiale, del poeta che insegna al mondo «speranze e timori non conosciuti». Qui la voce di De Bosis si inarca in una contemplazione dell'ora che «disfiora» e che scherma ogni consistenza logica. Nella allegoria temporale un coro unanime di luoghi e di nomi, stilizzati nella luminosità lunare, «sing sound silence / of my sound», avrebbe potuto dire De Bosis, come Kerouac nella notte beat, per certi versi rifrazione egli stesso dell'onda lunga del

simbolismo. Le forme e le essenze segrete della notte non circoscrivono lo spazio e non implicano il tempo; cose e pregnanze musicali, sorprese sulla soglia di una immobile mobilità, rendono l'invisibile in arcani accadimenti sonori – vi aleggia qualcosa di keatsiano, dei versi conclusivi di *Ode to a Nightingale*: «Was it a vision, or a waking dream? / Fled is that music: – do I wake or sleep?». Di dannunziano: «Vegli con noi quest'Ombre ed il supremo / lor sacro amore» (*Anniversario orfico*). E di hegeliano, in un orizzonte sorprendentemente protoleopardiano: «Verso l'arco dei cieli sempiterni / alzo allora lo sguardo, a te rivolto, / astro pieno di luce della notte, / che di brame e speranze dall'eterno / piovi su noi l'oblio. Nel contemplare, / a se stessa la mente fa naufragio» (*Eleusis*, trad. di L. Parinetto).

Cantano rosignoli entro laureti,  
ne l'albor siderale. A cento a cento  
effondon sotto i chiari occhi d'argento  
nemi di note ai languidi roseti.  
E il mondo dorme ne l'incantamento.

Palpitano le stelle armoniosa-  
mente (un divino brivido le assale...)  
E d'amor canta per la musicale  
notte un'Anima... Tu, misteriosa  
Anima solitaria, universale!

Nubi d'effluvii navigano lente  
come musiche sotto aperti cieli.  
Ne l'alto angeli erranti, èsili veli,  
ali di sogni passano repente..?  
Spiriti vanno, a ignote altezze, aneli.

Odi! Ogni luce, ogni alito, ogni fronda  
mesce sua nota al numeroso coro.  
A quando a quando un fremito sonoro  
scuote la pace limpida e profonda...  
Trema il Silenzio in suoi tintinni d'oro.

Già Shelley in *Hymn to Intellectual Beauty*: «Like hues and harmonies of evening, – / Like clouds in starlight widely spread, – / Like memory of music fled, – / Like aught that for its grace may be / Dear, and yet dearer for its mystery».

La voce della poesia è quell'essenza sonora all'origine celata: il laureto, da Petrarca in avanti, è l'atelier della parola quale dispositivo di rilevamento, il luogo di convegno degli elementi naturali che si trasfondono nei nomi della poesia pura in virtù della «vis superba formae», della superba forza della bellezza – di cui d'Annunzio parla nel *Proemio* del «Convito». Tutto si amalgama in questa illogica o sovrarazionale alternanza: stilemi letterari, aromi, echi del suono, preziosità aurea, la realtà e la sua maschera, la materia e il suo ornamento. Tutto un quadro sorge dal canto: *Stimmungen* pascoliane («finissimi sistri d'argento») e dannunziane, che forse trapasseranno in Montale («d'alti Eldoradi / malchiuse porte») che qui sembra di presentire. E come, nei due accostamenti sinestetici in sequenza, «trema il Silenzio in suoi tintinni d'oro», così la notte è fremito di vita; e nella rimarcatura della tmesi «armoniosa : misteriosa», essa è percezione della fluente dilatazione delle forme nel dominio del silenzio e di una oscurità generatrice di tutte le cose. Nella parte centrale dei *Notturni* l'anima scompare per una focalizzazione dell'essenza della notte nel suo trascendere l'umano. De Bosis non indugia nei demoni della notte, e neppure, come faceva Novalis, mette in frizione l'umano e la fallace luce solare («in altri spazi la luce ha piantato le sue tende gioiose»). Se infatti nell'*Ofterdingen* Novalis recupererà la coincidenza dell'individuo con la totalità, in *Hymnen an die Nacht* l'uomo è «der herrliche Fremdling» nel mondo terreno del quale non è parte, intruso nella seduzione della luce fatua e ingannevole che dischiude il regno opaco delle apparenze e della tirannia della ragione nel suo procedere apofantico. La *Nacht Begeisterung*, l'estasi della notte, sul crinale tra due mondi opposti ma coimplicati, in Novalis prelude a una rigenerazione, così come la morte, è un sogno propedeutico al ritorno alla vita eterna, supremo anelito (nella duplice accezione di spasimo e brama) dell'uomo del romanticismo. Raffigurando solo un'atmosfera estatica di incantamento, dove il soggetto lirico è superfluo e la natura è perfettamente a proprio agio senza l'umano, e dove, a differenza di Novalis, il mondo non giace lontano «sepolto nel baratro di una tomba», ma è qui presente e incurante di noi e delle nostre notti di dolore o di stupore, e della nostra euristica della morte, e sempre essente e sufficiente a sé, l'inno notturno di De Bosis è tutt'altro che atipico, e la notte viene celebrata altrettanto degnamente. Inoltre, nella più dimessa visione di De Bosis non sembra delinearci un rapporto dialettico tra luce e ombra, tra mondo finito e accesso all'infinito, tra visibilità-apparenza e oscurità-verità. Semplicemente, ed è moltissimo, si avverte una eco dell'idea simbolista di una poesia improntata alla formula *homo additus naturae*: il poeta non duplica la natura ma ne continua l'opera, emendandola ed estraendone l'essenziale.

Qui e altrove De Bosis usa diffusamente i punti sospensivi (soltanto due di tre se precedono l'interrogativo). Essi sono una sorta di chiave ideografica, il segnale della aposiopesi, di ciò che viene taciuto perché non predicabile in quanto saturo di significato. O forse stanno contestualmente ad indicare i vuoti che l'utente compartecipe

può adempiere secondo un'intuizione o un giudizio soggettivi, come in *Crise de vers* di Mallarmé (che De Robertis, comprensibilmente, contrapponeva a De Bosis per la sua musicalità più profonda e necessaria): «Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs».

Tuttavia, il fatto di non ricorrere ossessivamente al tradizionale alfabeto del silenzio (nelle tradizionali soluzioni espressive o tipografiche quali pause che contano quanto il suono, intermezzi grafici, distanziamenti, l'utilizzo di una interpunzione priva di valore esplicativo, una eccessiva ricorsività di enunciati parentetici, un uso diminutivo del lessico, l'enfatizzazione dei privativi, l'indugio in una semantica della lontananza e della sparizione, ecc.) è indice in De Bosis di come «silenzio» non significhi astensione, abbandono o vacuità metafisica, bensì espressione dell'altro versante della presenza da questa imprescindibilmente recepito e fatto proprio, e che quindi diviene, a sua volta, presenza, essenza o nucleo espressivo riacquisiti alla sfera dell'espressione e dei *blancs* dell'esperienza nella vocalità muta del segno scritto. Silenzio diviene allora, in senso quasi gnostico, una sorta di spazio del nome assente ma più eloquente di tutti i nomi, di quiete più pregnante e più intensamente indicativa di qualsiasi movimento o voce.

La notte è nei *Notturni* anche potenziale orfico, gorgo di ombre e di *revenants* nella rievocazione della figura paterna («odi me lunge tratto dal memore suolo paterno»), e, conseguentemente, plaga di ombre che promuove la quasi illecita seduzione delle ricordanze. Ma la fonte autobiografica è docile e quasi senza residui nella stilizzazione dei toni. E l'apostrofe di De Bosis, che mostra quasi di temere i convegni memoriali, è rivolta proprio alla tenebra perché non confonda vita interiore e vita anteriore, a quella notte che, nella mobilità inquieta del suo spessore, pur tanto istiga il soggetto lirico trascinandolo verso profili di «ignote rive»: «Notte, sia con Adolfo quest'anima sua perigliosa!». Sulle tentazioni dell'anima vulnerabile finisce dunque per prevalere l'azione legislatrice e ordinatrice di una salda disposizione razionale che sottopone le seduzioni del notturno al vaglio della irrazionale razionalità della poesia. Della sua attitudine modellizzante che eleva l'esperienza personale e l'esperienza storica a valori condivisi, o a qualcosa di intemporale.

AMA – La fluidità di condizioni sulla quale si incrementa il dettato lirico di De Bosis potrebbe essere circoscritta al nome «amore» nella sua accezione integrale di riflesso dell'amore universale, di intermediario dell'avvertimento della totalità, di una vasta proiezione dello spirito, di sentimento che attenua il divario tra gli esseri, di contenuto di pena (forse anche il paterno gesto suicidale fu per amore), di amore fisico e sessuale (di cui è emblema il congiungimento dell'aurora con il mare), di passione ideologica, di

finalità ultima dell'esistenza, di amore per la verità. E l'aderire e il restare raccolto in se stesso, radunando le sparse schegge di un vissuto traumatico, si risolve poi in una universale empatia con la natura e l'umano di ascendenza stoica, secondo una antica e mirabile rispondenza di microcosmo e macrocosmo, di io e tutto, di unanimità con gli altri esseri, simboleggiata dal ritmo ditirambico del poema sul mare.

La bellezza, in *Elegia della fiamma e dell'ombra*, oltrepassa l'estetico e suscita l'imperativo: «adora», «ama», altro grande motivo di *Amori ac silentio*, segno di una inclinazione testimoniale non giudicante. La vita è massimamente esperibile, ma resta ingiudicabile. La parte dedicata ai *Sonetti* è piuttosto diseguale per temi e modulazioni, e soprattutto per le concessioni che in note elegiache De Bosis fa alla propria mitologia privata: di fronte a un presente desolantemente disforico il discorso lirico si disperde in attimi retrospettivi, nelle trame infrante del «divin autrefois» (Proust), oscillando dal desiderio di eclissarsi nelle figure della memoria, della casa paterna e del trauma abbandonico, all'amore caduco (al *tempus fugit* era dedicata la sezione *Ala caduca*, a una temporalità corrosiva la già crepuscolarissima *Anima errante*, che segue *I Sonetti*) e all'immagine di un'anima attediata per le sue intime disarmonie, all'elevazione dello spirito affinché la nomina lirica sia improntata al culto della libertà e al superamento di ogni ostacolo a guardare la vita «innamoratamente», neutralizzando quindi quella residua venatura di *spleen* «ne l'infinita santità del Tutto». E nella endiadi «esperto di calma e di fortuna» De Bosis rende l'impressione di aver trovato il proprio centro insieme al proprio oggetto nell'inquisire inquieto, nello sperimentare i vincoli e l'apparentemente acquisito, accessibile ai sensi e alla ragione: ha interrogato cielo e mare e il suo «divin riso salmastro», nesso sinestetico che anticipa il novero delle facoltà del «Mare Oceano».

CONVALESCENZA – Rimettersi dalla corruzione dello spirito sarà possibile all'anima decadente che si attenga – si legge nella sezione *Ai convalescenti* – a un duplice moto «d'orgoglio e di verità». La malattia potrebbe ascrivarsi, Croce osservava, alla contestualità di sfarzo, straordinarietà compiaciuta e genericità nelle istanze dell'estetismo. De Bosis intuisce l'intima contraddizione del condividere utopia e deriva, e ne teme il contrappasso che le spetterebbe. Ma il «male mortale» è per lui anzitutto lo stato passivo, l'assistere inattivamente a qualcosa che istintivamente si percepisce come errore, il perseverare in pensieri inerti, quell'essere troppo pensosi del proprio male cui De Bosis oppone un ideale di vita come prassi sulla linea della fusione paradossale, Tilgher osservava, dei due opposti dell'attivismo dannunziano e della pascoliana prossimità con il mistero. Né sgomento cosmico né oltreumanesimo trapassano separatamente nei *Convalescenti*: eludendo lo stallo in interrogativi iperbolici, non sempre consapevoli e spesso senza soluzione, e mantenendosi al di qua di ogni giudizio, De

Bosis si arresta a una accettazione fattiva dei margini dell'esistenza: «Io dico: Non dimandare! / ch  la tua breve ragione / non ti si svii dal timone / mentre corri per l'alto mare». Un po' oltreuomo nella sua vocazione a trascendersi, un po' fanciullino nella prospettiva di uno sguardo aurorale sul mondo e sulle proprie antecedenze, l'artista si avvale della ragione quale paradigma che unifichi bellezza, *praxis* e misura.

MARE – Qui si verifica il trapasso dalla poetica dell'attimo alla vocazione unanimistica di De Bosis: l'elemento marino, nella misura in cui lambisce innumerevoli terre,   emblema dell'anima collettiva e principio di congiungimento di tutte le genti. *L'Inno al Mare (Da l'Eremo del Monte C nero una mattina di settembre)*   costruito con barbara esuberanza su una fitta tessitura di metafore e di accostamenti analogici e sinestetici. Ma il mare   soprattutto un fattore omologico perch  implica somiglianze sul piano strutturale e genetico. Quindi mobilita una totalit  pi  ampia. Ipostasi mitica di una libert  realizzata, il mare oceanico   insieme profondit  e increspatura, movimento perenne e silenzio, eternit  e insofferenza, insonnia e minaccia, «republicano» e «vittorioso». E alla domanda: qual   il traguardo del mare? De Bosis si limita a rispondere: «io non dimando. Adoro». Una aurora (l'anima, la poesia?) dalla vocazione mimetica si mescola al «sonante palpito» delle acque marine e si inabissa nelle loro intrasparenti e noumeniche profondit , riemergendo da questo amplesso «esperta di sacre paure», e «recando / la visione e il rombo seco» dei misteri dell'anima. La superficie liquida   pi  che *speculum* che rimandi una riproduzione verosimigliante. E lungi dall'essere un immemorabile sepolcro di acque, la distesa marina   sostanza fluida che contiene e veicola «sacre parole, eterne», echeggia «d'una misteriosa vita», e la terrestrit  esperisce dell'essenza della liquidit . Nel fondo del mare una Aurora talattica (l'«anima sgombra» e ricettiva del poeta) anzich  il mistero invisibile scopre la sua vera misura: il riverbero della terra, che a sua volta si incrementa di forme equoree, in un reciproco assimilarsi degli innumerevoli strati dell'esistente. E il mare restituisce una entit  pi  compiuta, pi  complessa, simile a un paesaggio rovesciato, dove non va definitivamente smarrito il senso della terra, «se l'Alba / da le pacate verdi solitudini, // da le foreste algose, da gl'inaccessibili gorghi // pur un notturno murmure rauco trae».

LOCOMOTIVA – Il treno potrebbe introdurre il motivo del viaggio alla ricerca di un senso, ma non   ora questa la priorit  di De Bosis. *A un macchinista* segna un ulteriore scarto dall'estetismo che per definizione respinge la prassi, e dall'estetismo quale poesia volutamente artificiosa, soggetta a uno straniamento rispetto all'ordine esistenziale ordinario, all'ordine temporale e ontologico. Segmento particolarmente eccentrico del libro, *A un macchinista* trasvaluta i canoni delle altre sezioni sotto i profili di una intonazione per lo pi  antilirica (e ancora dialogistica, monologante con frequenti interrogazioni) e non pi  allusiva di codici segreti, di una forma metrica non coercitiva e

dell'andamento piano e narrativo, saggistico quasi, dove le misure si allungano (scompare qui quell'iperbato che aveva concorso a rendere un'inflessione classica, e che aveva ritmato non solo l'endecasillabo) e si accampano figure iterative quali l'anafora, l'enumerazione e l'elencazione ellittica per una diffrazione delle valenze simboliche degli oggetti. Oggetti che qui ineriscono alla vita contemporanea. Con evidenza e potenza whitmaniane e carducciane, *A un macchinista* introduce in *Amori ac silentio* la storia e il suo progresso, e la loro portata anche problematica che le figure di ripetizione enfatizzano, moltiplicando questioni e sollecitazioni. Non più le etimologie della natura e delle sue vibrazioni profonde rese da scaltriti accostamenti verbali e preziosità decadenti, ma, con sensibile deviazione dal codice, il luogo dell'ineestetica attualità della stazione nella designazione dei suoi dettagli ossessivi e strettamente referenziali: la locomotiva in corsa, «l'acciajo», «stantuffi», «molle», «valvole», striduli freni, il «fragore ferreo» delle «rotaje» sottolineano l'elogio del nuovo dinamismo della vita, della storia in atto e dell'avvenire come tendenza. «Avanti avanti» è un esplicito richiamo a Carducci, presente in alcune scelte lessicali, in quel margine di intimismo qui concesso che culmina nella domanda, solo implicita in De Bosis, «dove e a che move questa, che affrettasi / a' carri foschi, ravvolta e tacita / gente?», che nel Carducci di *Alla stazione una mattina d'autunno* è immersa in un'atmosfera plumbea che avvolge l'ambiente, lo sfondo, la scena, e risulta dominata da un tedio dissipato invece da De Bosis, la cui stazione non è di partenza ma d'arrivo, luogo non dell'addio e del distacco, ma dell'incontro, del ritrovamento. Carducciano è, comunque, il rimando alla locomotiva che «sfida lo spazio», intesa come rappresentazione simbolica del progresso tecnologico – sebbene nel più temperato e spirituale De Bosis il treno sia privo di quelle connotazioni tecnolatriche e marcatamente laiciste che troviamo, ad esempio, nell'*Inno a Satana*. Come il pluricodificato mare, così – metonimicamente, il macchinista che la conduce – la locomotiva è passibile di assunzione emblematica: è presupposto dell'unificazione tra i popoli, li lega in un sentimento unico: «tu rompi e oltrepassi i confini e gli odii formati dai volghi / e dalla natura», «tu mescoli le lingue e le esperienze degli uomini inconsapevoli».

TERRA – Se nella sezione *Pace* da un lato si ristabilizza l'usata flessibilità del ritmo, con l'immissione di accenti e temi foscoliani, commisti ad echi di eventi contemporanei (altro è il «despota», sostanzialmente identico l'incitamento enfatico a rimettersi alle già foscoliane «egregie cose»), dall'altro la scansione innodica non si discosta dalla dimensione acustica dell'elogio al macchinista, ribadendo il rifiuto dell'isolamento orgoglioso dell'artista per la speranza di una pace – non vassallaggio o sottomissione ma fratellanza – universale. Antileopardiano nella concezione di una natura per costituzione intrinseca benigna, lievemente leopardiano in qualche stilema che echeggia dei *Canti*, e affine al Leopardi «progressivo» che rivendica la «social catena» per una comune consapevolezza, *l'Inno alla Terra* è scandito dall'iterazione anaforica attraverso cui la

poesia innodica si declina, unitamente a una ondulazione musicale che fluisce senza spezzature anche per una diversa distribuzione delle rime e del disperdersi della figura sintattica dell'iperbato, esondante nella maggior parte delle sezioni del libro.

CIELO – La frequentazione della tenebra – Giorgio Pannunzio rileva –, la notturnità, è «intesa leopardianamente come solinga, colma di misteri, materna, propizia allo stesso cantore». La notte nelle *Rime sparse* è invocata affinché trasformi il poeta in «cittadino del Cielo» (*Le stelle*), affinché lo catturi e lo sperda nel «golfo incommensurabile», nel ritmo misterioso dei siderali silenzi o nelle loro onde musicali: «Notte! affrancami e fammi /cittadino del cielol», confondi l'anima del poeta con l'immenso palpito siderale, il suo naufragare nell'«émpito concorde» del cielo stellato. Benché nei versi del «cittadino del Cielo» all'essenza eterea e celeste si ingloba, quasi a darle corpo e consistenza, un elemento terrestre, «suolo immortale» e insieme legato al tempo, all'esperienza, al nodo necessario degli incontri e delle relazioni. Perché il verso non è tutto. L'opera allora assomiglia alla vita stessa, un'offerta sacra all'amore e al silenzio quale sua controfigura, figura rovesciata come in un ologramma.

CONVITO – L'attributo «conviviale», lo sappiamo, non deriva dalla circostanza che i primi conviviali pascoliani fossero usciti sulle pagine del «Convito» (dodici numeri pubblicati tra il 1895 e il 1907, in forma aperiodica), quanto dalla precisazione fatta da Pascoli stesso nel poema esordiale, *Solon*: «Triste il convito senza canto, come / tempio senza votivo oro di doni» («all'amico Adolfo De Bosis» Pascoli dedicò i *Poemi conviviali*). La poesia risuonava nei convivii, dove, in un clima disteso e raffinato, di raccoglimento meditativo e insieme di cordialità conversevole, era possibile ascoltare la voce dell'aedo che reca in sé «l'eco dell'Ignoto». E tuttavia: con l'esperienza del «Convito» la già ardua ideologia di De Bosis in cerca di un equilibrio tra spinte contrarie – spesso risolto in un equilibrismo, o in un compromesso –, tra valori estetici ed etici, sembrerebbe ulteriormente traballare. L'attuale scenario politico, insidiato dal «grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente» (parole di un esteta finzializzato, che delega al suo personaggio l'esternazione sui «quattrocento bruti» caduti «brutalmente» a Dogali), sembra non essere contrastato che dall'evasione verso un'arte aristocratica e settaria, che smarrisce le originarie urgenze umanitarie e unanimistiche nell'enfasi elitaria tra estetismo parnassiano, ruskiniano e preraffaellita ed esoterismo («un'erma di Shelley [...] ci fissava cogli occhi chiari nel puro volto da adolescente» – ricordava Ogetti). Quindi la deplorazione dannunziana non pare riferirsi allo sfacelo morale in senso più proprio. Sorge da una alienazione storica per la negatività del presente o è mossa da un fine estetico?

In effetti, quanto degli ideali di pace e di fraternità diffusi in *Amori ac silentio* non impallidisce nei toni melodrammatici del cerimoniale osservato dagli adepti del «Convito»? Quella sorta di liturgia esoterica (e la connotazione liturgica è allusiva della persistenza di qualche senso proprio di una spiritualità remota da riattualizzare, spiritualità esclusiva di eccellenze spirituali di spettanza di «quella special classe di antica nobiltà italica» infarcita «d'eletta cultura, d'eleganza e di arte», la «special classe» di Sperelli), dove la bellezza è declassata a proclama estetico selettivo che si narcisizza, il simposiarca inscenava un rituale di cui sfugge la coerenza con le istanze della sua opera in versi. Come in un rito di iniziazione, levandosi con la coppa (la forma del recipiente può richiamare l'*athanor* dell'alchimia del verbo) colma verso gli intervenuti all'italico convito in cerchio solennemente disposti, ispirati e fiduciosi nell'avvento di una nuova era, inneggiando alla stirpe, alla purificazione operata dall'arte, ad iperboree altezze da conseguire, in uno stato di totale sconnessione dal resto del mondo. Mentre – Luigi Valli scriverà – «di fuori giungeva un mormorio basso di plebi avventate con le loro piccole brame verso ogni gioia più misera o adagate nel loro tedio, giungevano voci di piccoli uomini dall'Urbe contaminata di bruttezza materiale e morale, giungevano echi di poesia mediocre, ultimi languori romantici, fatui trionfi di poetastri dell'immondizia, tutto un vocio misero nel quale pareva si dovesse spegnere il tumulto di un secolo pieno di grandezza, di passione e di angoscia». E di fronte alle parole del simposiarca, intenzionate all'impensato e a un suo investimento extraestetico, l'animo dei convitati oscillava tra l'entusiasmo e lo stordimento per così alte premesse e il fastidio per quel «troppo vocio di plebe», misera, sediziosa, irridente.

PLEBE – Per un indebolimento del lato esoterico in De Bosis potremmo provare ad assumere l'accezione «plebe» nel senso etimologico di pienezza, di totalità – che il riferimento all'«umana plebe» nell'*Inno al Mare* e alcuni tratti in *Kruger in Lourenço Marques* suggeriscono – e di absolutezza dell'umano nella dimensione della sua socialità. Di quella stessa pienezza e di quella stessa totalità di cui appunto il mare, cui De Bosis inneggia, è probante figura codificata, evolvendosi così in simbolo estremo e surdeterminazione di esistenza inquieta e fraterna. Proviamo a neutralizzare l'accezione negativa di «plebe» (ci autorizza De Bosis stesso, che aveva più volte definito il macchinista «il migliore di tutti noi», il «buon condottiero», mentre i suoi «remoti e ignorati fratelli» lavoravano con fatica in disparte, «ma non ignorati da noi»: affermazioni che sottendono l'elogio dell'operosità delle plebi), la cui base etimologica indoeuropea è forse la stessa del greco *pòlis* (città, insieme associato e solidale di individui) e dell'ancora più vasto campo semantico del sanscrito *prāna*, forza vitale, energia che tutto unifica e che avvolge e mantiene coeso l'universo, unendo gli umani tra loro e al resto della sfera del vivente. Queste poche e deboli contromisure preventive potrebbero concorrere alla legittimazione della speranza utopica della consequenzialità di energie spirituali e facoltà

razionali ed etiche, a partire da una prassi creativa partecipabile, come si trae dalle parole introduttive ad *Amori ac silentio*, parole per altro già pronunciate in una delle sedute dei convitati in Palazzo Borghese.

In *Contemplazione della morte* d'Annunzio definisce De Bosis «Principe del Silenzio». E forse – Matteo Veronesi ha osservato – questa sua propensione al dialogo solitario e agli spazi defilati, a sfuggire alla mondanità anche letteraria hanno contribuito «ad alimentare in lui l'amore per l'umanità, per la natura, per la vita, proprio perché quel margine di solitudine e d'autonomia gli consentì di restare al di sopra del meschino turbinò degli affanni e degli antagonismi e delle angustie vane che marcano il divenire dei giorni. La solitudine divenne, in lui, naturalezza, e per ciò stesso sguardo universale».



G. CELLINI

IL CONVITO Febbraio 1895

ROMA FOTOTIPIA DANESI



Eremo del Monte Cònero



Torre De Bosis



«Ecco ne l'alba io vengo su le tue prode, o Mare»...



*Quaderni delle Officine, CXXXIII, Gennaio 2024*