

«Molto lontano dentro di me» Verso i confini dell'universo interiore

di Tommaso Gennaro

a Lea,
voce nascente, per tutti i passi che verranno

*Richard Lee ha calcolato che un bambino bosci-
mano, prima di cominciare a camminare con le sue
gambe, viene portato dai genitori per settemilacin-
quecento chilometri. Siccome durante questa fase
ritmica continua a dare un nome alle cose del suo
territorio, è impossibile che non diventi un poeta.*

Bruce Chatwin

Il ritmo è originariamente ritmo dei piedi
Elias Canetti

1. La poesia ha accompagnato i primi passi del pensiero umano sin da quando la nostra specie, sviluppando il linguaggio (prima di inventare la scrittura), ebbe bisogno di scambiare e tramandare informazioni. Strutturata come discorso memorabile, all'interno del gruppo che la produceva, la poesia veicolava anzitutto messaggi utili alla comprensione dell'ambiente abitato e dei territori limitrofi (ovvero vere e proprie «metafore di orientamento»¹; dei rapporti con il soprannaturale e il divino; delle relazioni con i periodi remoti, gli antenati e le tradizioni. Funzionava pertanto come «enciclopedia tribale»² e la sua ragione intrinseca era creare un ponte duraturo tra il vicino e il lontano, il passato e il futuro, capace così di consentire la trasmissione orale di quella che può definirsi «informazione non genetica»³.

Originariamente, la poesia ha dato senso al mondo percorso dai passi incerti degli uomini. Caricato di diversi significati (linguistici, metaforici)⁴, lo spazio risuonava di narrazioni orientate a costruire con quei luoghi familiarità: l'ambiente era così inglobato in una storia che istituiva un'identità ancestrale fra la comunità e il territorio abitato. Al pari dell'invenzione di un passato mitico quanto illustre, la ratifica di un simile radicamento avveniva, prima che attraverso la legge, mediante

la messa in versi degli accadimenti che portarono al presente stato delle cose; una volta cantata, la storia entrava nel patrimonio collettivo della comunità come evento fondativo e, con la sua trasmissione, garantiva sicurezza e continuità. La cultura occidentale, che nasce d'altronde in movimento, già in viaggio – come ha notato Édouard Glissant, «i libri fondatori delle comunità, l'Antico Testamento, l'*Illiade*, l'*Odissea*, le *Chanson de geste*, le *Saghe*, l'*Eneide*, o le epopee africane, erano libri d'esilio e spesso d'erranza»⁵ – ribadisce l'essenzialità del nesso movimento/narrazione. E difatti la «componente indissolubile dell'esperienza di viaggio», lo ha ribadito Giorgio Raimondo Cardona, «è la modalità del raccontarlo, e in tutte le lingue di tradizione scritta abbiamo testi che traducono l'altrove fisico in una narrazione»⁶.

2. Ogni accadimento del vecchio continente, d'altra parte, racconta una storia fatta di passi e di parole. «La cartografia dell'Europa», ha detto una volta George Steiner, «è il frutto delle possibilità del piede umano, degli orizzonti che ci può far percepire»: perché se è vero che, da Alessandro Magno a Napoleone fino alla campagna di Russia nazista, la «storia europea

l'hanno fatta, da sempre, lunghe marce», lo è anche il fatto, di non minore salienza storica, che alcune «delle componenti fondamentali del pensiero e della sensibilità europee sono *pedestri*, nel senso etimologico del termine. La loro cadenza, la loro sequenza sono quelle del camminatore»⁷. Rievocare l'esperienza dei peripatetici o le considerazioni di Nietzsche sul corpo in movimento come «filo conduttore del pensiero»⁸ sarebbe solo la più immediata delle esemplificazioni; d'altro canto, l'antonomasia del filosofo pensoso si è codificata anticamente nell'aneddoto che lo vede assorto proprio mentre cammina, seppure prossimo alla caduta⁹ – un simile episodio, peraltro, trova il suo paio speculare tanto nella tradizione islamica del XI-XII secolo, con il *Libro della Meditazione* di Al-Ghazali¹⁰, quanto nella cultura chassidica, con il racconto del *Monte soccorrevole* che «balzò incontro» alla cima su cui camminava meditabondo Israel ben Elieser, il Baalschem, salvandolo dal precipizio¹¹. Camminando, dunque, i passi viaggiano insieme alle parole, e la mente accompagna il corpo¹².

In passato, però, la forma attraverso la quale si è suggellata più efficacemente la relazione — di formidabile valore culturale — che ha saldato il passo al pensiero, l'esperienza fisica a quella mentale, e dunque l'esplorazione del mondo fisico all'introspezione è stata la poesia. Perché se è vero che camminare, come dichiarava Barthes, «est peut-être – mythologiquement – le geste le plus trivial, donc le plus humain»¹³, lo è anche il fatto che non solo il battito cardiaco scandisce un tempo nell'uomo che è in rapporto con quello musicale¹⁴, ma anche che l'andatura stessa dei passi suscita il battere e il levare di un tempo interno che parrebbe offrirsi come base a un pensiero regolato, scandito; così la ritmazione del discorso interiore imprimerebbe una misura temporale al pulsare del flusso dei pensieri. La «nature ambulatoire»¹⁵ della poesia, pertanto, verrebbe a definirsi a fronte di una sostanziale convergenza – che dall'asse metaforico piega verso quello metonimico – fra il procedere dei passi e quello del pensiero (ritmato). Questa sovrapposizione si rinsaldò incrociandosi con ulteriori – ma collaterali – *topoi*: come quello di un'epoca arcaica in cui gli antichi parlavano in versi (Plutarco, *De Phytiae oraculis*, 24, 406 C); o in quello, inaugurato da Filone e florido perlomeno fino a Shakespeare e ai romantici, del Creatore che armonizza musicalmente il creato¹⁶; o ancora in quello, di matrice agostiniana, del «mondo "fatto in versi"» da Dio, rilanciato nella modernità da

Victor Hugo, che celebra la «*musique mystérieuse*» e la «*géométrie splendide*» dell'universo per sentenziare che «*Dieu a fait le monde en vers*»¹⁷. Non dissimilmente, infine, nell'Australia aborigena di Bruce Chatwin, dove in epoche remote gli Uomini del Tempo Antico, viaggiando a piedi lungo tutto il paese, «avvolsero il mondo intero in una rete di canto» dando vita così a una sorta di immane «*Odissea* con un verso per ogni svolta che l'eroe ha fatto nel corso del suo viaggio decennale»¹⁸. Questa rete, che permetteva di leggere l'Australia «come uno spartito», era tramata dalle Vie dei Canti, «strade sonore» tracciate da quegli Antenati che nel corso dei loro vagabondaggi archetipici diedero nome e storia – ovvero, un mito – a tutte le cose (ogni roccia e ogni sasso, ogni albero o montagna), descrivendo la realtà in versi, a misura di canto: come «un piatto di spaghetti ciascuno dei quali è un verso di tante Iliadi e Odissee – un intrico di percorsi dove ogni "episodio" è leggibile in termini geologici»¹⁹.

Talmente radicalizzata la dicotomia cammino-poesia (in specie nelle sue implicazioni mitografiche) da risultare, per la raggiunta irriducibilità ai suoi componenti originali, quasi una «metafora assoluta»²⁰ nella storia del pensiero umano. E così, ad esempio, l'opera di Dante è definita dall'autore stesso, all'inizio del *Paradiso*, mediante l'espressione di un movimento simultaneo del corpo (testuale) e della voce (poetica): il «mio legno che *cantando varca*» (Pd II, 3, c.m.); laddove – alludendo alla figura mitica di Orfeo, capace con la propria voce di muovere la nave Argo – il portentoso organismo testuale della *Commedia* apre un passaggio verso un regno mai cantato prima di allora (mai raggiunto da nessuna lingua) grazie al farsi *in fieri* del suo stesso canto, che dice e quindi crea quel luogo. Un susseguirsi di versi, dunque, che, svolgendosi, lastrica la traiettoria del pensiero dei lettori, consentendogli di procedere oltre: in questo modo cammina la nave-poema.

3. Proprio la *Commedia*, d'altronde, è sì l'opera che segna la nascita della poesia europea, ma, al contempo, è anche – insieme all'*Odissea* – l'antonomasia stessa del viaggio per l'intera cultura occidentale: «Nel mezzo del cammin di nostra vita, / mi ritrovai per una selva oscura» (If I, 1-2). Attraverso il personaggio-poeta che Dante incarna, l'*everyman*, difatti, l'umanità si scopre in marcia; e la *Commedia* — l'ha spiegato meglio di tutti un poeta, Osip Mandel'stam — emblemizza rappresentandola questa dimensione itinerante:

«l'*Inferno*, e ancor più il *Purgatorio*, celebrano la camminata umana, la misura e il ritmo dei passi, il piede e la sua forma. Del passo, congiunto alla respirazione e saturo di pensiero, Dante fa un criterio prosodico»²¹. Con il *Paradiso*, nonostante l'ascesa si farà, oltre che fisica, intellettuale, noetica, il pellegrino ultramondano viaggerà attraverso lo spazio di pura luce non mancando mai di tenere saldo il nesso che lega l'avanzamento fisico (e conoscitivo), sia pure di una sola parte del corpo come lo sguardo, con il racconto, l'enunciazione poetica (azzardando una «première définition» della «marche», Michel de Certeau aveva proposto una formula persuasiva: «espace d'énonciation»)²².

E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,
e spera già ridir com'ello stea,
su per la viva luce passeggiando,
menava iò li occhi per li gradi,
mo sù, mo giù e mo recirculando.

(Pd XXXI, 43-48, c.m.)

E in virtù di questo «rapporto di subordinazione fra slancio e testo»²³ che anima l'opera di Dante, il lettore è accompagnato dal *viator* in un percorso che, guidandolo dentro l'opera, lo conduce all'interno di sé stesso.

Pochi anni dopo il viaggio dantesco, Petrarca opererà la più compiuta sintesi di quella che probabilmente resta una delle maggiori acquisizioni della cultura occidentale di ogni tempo, ossia la definizione spaziale dell'interiorità formalizzata nelle *Confessiones* da Agostino. Nell'opera di Petrarca il portato della rivoluzionaria intuizione agostiniana si coagula intorno a una riflessione originale, imperniata sull'invenzione di un libro-canzoniere²⁴, che vede l'io lirico al centro di una riformulazione dei suoi rapporti con il mondo e i lettori da un lato e, dall'altro, con l'opera e il proprio sé-autore. Eletto come interlocutore privilegiato il vescovo d'Ippona tanto nel *Secretum*, nel quale l'autore dialoga apertamente con Augustinus, quanto nell'epistola a Dionigi di Borgo San Sepolcro che narra l'ascesa al Mont Ventoux, in cui il poeta scala la montagna con in tasca giustappunto un'edizione delle *Confessiones*, Petrarca viaggia con il suo *Canzoniere* (dove la voce del santo è maggiormente diluita ma non meno persistente) in opposizione all'anti-modello dantesco: non nello spazio dei regni ultramondani, ma nel tempo della propria vita (letteralmente, dentro di sé); il suo non è un «epos narrativo» strutturato «verticalmen-

te», come la *Commedia*, ma un «epos dell'io» di struttura «circolare»²⁵.

Già prima del 1337, l'autore del *Canzoniere* scriveva «Solo et pensoso i più diserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti» (RVF, XXXV, 1-2), insistendo sull'accostamento pensieri/passi²⁶; ma a differenza dei suoi modelli, antichi e non (il Bellerofonte dell'*Iliade* tramandato da Cicerone, *Tusc.* III xxvi 63: «qui miser in campis maerens errabat Aleis / ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans», e il Bernart de Ventadorn di *Pel doutz chan*, 4: «d'amor pensius e cossirans»)²⁷, i vagabondaggi dell'io petrarchesco sono diretti verso una dimensione non più fisica, ma intima. Sicché lo scavo interiore tentato in questo sonetto, che inaugura il genere degli autoritratti psicologico-comportamentali, proietta l'io-ambulante in un paesaggio mentale che, doppiando il mondo di fuori, replica in realtà la condizione emotiva del poeta. Ed è giustappunto la modalità itinerante (camminare versificando) che consente a Petrarca di addentrarsi in sé stesso, di penetrare sé stesso (cfr. anche RVF CLXXVI, 1-6: «Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi [...] vo sicuro io, [...] e vo cantando (o penser' miei non saggi!) / lei [...]»); perché solo performando – nella finzione narrativa – l'erranza, l'autore può trasferire quell'esperienza in una dimensione interiore («Come sempre, nell'opera petrarchesca, l'atto fisico dev'essere inteso nel suo far cenno all'evento intimo, al gesto dell'anima»)²⁸. Ancor più emblematicamente, nella canzone CXXIX (databile al primo lustro del 1340):

Di pensier in pensier, di monte in monte
mi guida Amor, ch'ogni segnato calle
provo contrario a la tranquilla vita [...].

Per alti monti et per selve aspre trovo
qualche riposo: ogni habitato loco
è nemico mortal degli occhi miei.
A ciascun passo nasce un penser novo
de la mia donna, che sovente in gioco
gira 'l tormento ch'i' porto per lei [...].

(RVF, CXXIX, 1-3, 14-19, c.m.)

L'ascesa fisico-spirituale si riflette in una discesa psicologica: qui, spiega Rosanna Bettarini, il «passo del discorso» ritma un percorso il cui «luogo» è «lo spazio degli onnipresenti pensieri», che però «si riproduce [...] non soltanto come incalzante variazione verbale [...]

ma anche come identità ritmica»²⁹. Ma è nella commisurazione del «movimento dei pensieri» al «movimento dei passi»³⁰ o, meglio ancora, del movimento dei passi a quello dei versi («A ciascun passo nasce un penser novo», v. 17, è il perfetto endecasillabo che inquadra ogni pensiero disarticolato nella sua forma poetica, metrico-versale, ritmandolo), che Petrarca sancisce il rapporto biunivoco fra esperienza fisica e metafisica. Inizia così il viaggio, consentito dal principio conoscitivo che il farsi (specie *in progress*) della poesia garantisce, verso i confini del proprio universo interiore.

Parimenti, nell'epistola che racconta la salita al Mont Ventoux, scritta nei primi anni Cinquanta del Trecento (ma fittiziamente datata 1336), l'allegorica scalata fisica si traduce – sulle orme di Agostino («ascendebamus interior cogitando»; *Conf.*, IX, x, 24) – in ascesa spirituale e, anzitutto, interiore; lo sguardo di Petrarca è rivolto infatti dentro di sé («in me ipsum interiores oculos reflexi»; *Fam.* IV, 1, 29). Dalla sua dimora interiore, sineddoche di uno spazio fisico ulteriore quale la «cameretta» che lo incapsula accogliendolo (RVF, CCXXXIV, 1 – già stanza di raccoglimento nella *Vita nova*, III 2, XII 2, XIV 9, XXIII 10), sospeso e pensoso, Petrarca rimane intento a passeggiare con la mente fra i suoi versi, «in campi cogitationum mearum» (*Fam.* IV, 1, 22).

4. Nel medesimo torno d'anni in cui Petrarca allestiva quell'opera di «perfetta, adamantina unità, che dà l'immagine [...] del luogo chiuso, dello spazio templare», fra «un “dentro” e un “fuori” reversibili»³¹, Giovanni Boccaccio andava tentando la via della prosa: e per saggiare la resistenza di un simile mezzo, di recentissima acquisizione, decise di collocare al centro esatto del suo *Decameron* una novella che fungesse da collaudo sperimentale per quel genere innovativo e che si offrisse al contempo come una delle prime riflessioni metatestuali sulla narrazione in prosa. «Madonna Oretta, quando voi vogliate, *io vi porterò*, gran parte della via che andare abbiamo, *a cavallo con una delle belle novelle del mondo*»³².

Madonna Oretta, che ben presto preferisce scendere dalla novella-cavallo non tollerandone il passo («questo cavallo ha troppo duro trotto»³³), rappresenta il lettore in affanno che legge un testo dotato di un ritmo stentato, sghebo: insopportabile; e la novella-cavallo di Boccaccio (sulla quale ha insistito Calvino)³⁴ è l'emblema di un testo non in versi che – nel momento aurale della sua storia – per definirsi ha bisogno

di evocare quel «segreto di ritmo»³⁵ che naturalmente non gli è dato. Il paragone di Boccaccio attesta quindi la natura irrequieta o, meglio, bisognosa di ordine (ritmo) di un organismo testuale (ossia animale) che ne è originariamente privo: la prosa nasce senza regole. Il passo del racconto in prosa (che è quello di un cavallo: non certo quello umano, già metricizzato dal suo stesso procedere), mancando di una congenita struttura metrica che lo cadenzi in un andamento ritmato³⁶, deve trovare e mantenere un tempo in grado di avvicinare i suoi lettori.

Sul versante opposto, Brunetto Latini rappresenta «lo scrivere *en risme* con una metafora [...] spaziale, quella del sentiero: il cammino che deve percorrere il rimatore è stretto e aspro»³⁷, dacché la difficoltà dello scrivere in versi è anzitutto quella di gestire un impianto testuale che, per inverarsi, si impone dei vincoli a priori, *contraintes* che ne predeterminano alcuni aspetti (la struttura, il metro e, soprattutto, le rime)³⁸. Alla prosa ora è richiesto uno sforzo non minore.

5. Nonostante le sue mancanze, a differenza della poesia la prosa possiede una caratteristica intrinseca che la renderà particolarmente congeniale a uno scopo che diverrà sempre più sentito nella modernità. La prosa tende naturalmente alla progressione lineare, frontale – «prosa (*oratio*): ovvero “(discorso) dritto, che va avanti, che va in linea diretta” –», mentre la poesia (perlomeno quella prima del verso libero) è al contrario rivolta congenitamente indietro, «in quanto la rima obbliga, marcando la fine, a re-iniziare»³⁹; il poeta infatti «non può prescindere dal *ritorno*, cioè dall'elemento ricorsivo che è della poesia»⁴⁰. Ha dato prova ulteriore di ciò Giorgio Agamben, chiarendo che la poesia, «quando s'incarna in una forma metrica data: il sonetto, la canzone, la sestina», è un «congegno temporale teso, fin dall'inizio, verso la propria fine – vi è, per così dire, un'escatologia interna al poema»⁴¹.

Discorso ricorsivo spezzato dall'a capo dei versi (poesia) o andamento in progressione lineare (prosa): il problema non è da poco – e a breve se ne chiarirà la pertinenza – soprattutto per chi ambisce a tradurre sulla pagina non solo stati d'animo, idee o pensieri, ma proprio lo stesso pensiero in atto, come ad esempio l'inventore della prosa filosofica moderna, Montaigne («Je peins principalement mes cogitations, sujet informe qui ne peut tomber en production ouvragère. A toute peine le puis-je coucher en ce corps aéré de

la voix»⁴² – e, come lui, svariati filosofi e pensatori fra Cinque e Seicento. L'andamento a progressivo "srotolamento" che offre la prosa è il modo migliore per dare l'impressione di trascrivere il pensiero, cogliendolo nel momento stesso del suo farsi. Ecco dove la prosa può più della poesia. In gioco, insomma, è il tentativo di trascrivere i pensieri più fedelmente, in diretta – giusta la lezione galileiana inalberata proprio dal Calvino della *Rapidità* ad araldo della «velocità mentale»: «il discorrere è come il correre»⁴³ – di acciuffarli pertanto nel corso della corrente a cui lo scrittore o il filosofo si abbandona pensando, per raggiungere così la fuga del pensiero dentro sé stesso. Scorrendo gli autografi di Leonardo o lo *Zibaldone* di Leopardi, si nota ad esempio come entrambi i testi siano puntellati dal continuo impiego della medesima formula, *eccetera*, «non riuscendo la mano a tener dietro alla rapidità del pensiero, e volendo per così dire 'far punto', 'appuntarsi' un'idea su cui tornare successivamente»⁴⁴. La fuga del pensiero è così tenuta dietro da una mano che, perdendo la corsa, rilancia con un gesto grafico minimo che è «una specie di sismografo cognitivo» capace di rivelare «la presenza di un'idea che sta oscillando più o meno impercettibilmente rispetto alla linea logica della scrittura»⁴⁵.

Necessariamente a margine di questo discorso albergano numerose altre considerazioni, decisive per una messa a punto più nitida del tema: anzitutto una di carattere paleografico circa il rilievo – anche per il conseguente ripensamento dell'oggetto libro, che diventa così «libretto da mano» – del corsivo⁴⁶, un genere di scrittura caratterizzato da precisi aspetti grafici (inclinazione a destra, uso di legamenti, scorrevolezza o, appunto, corsività) che ne fanno lo strumento privilegiato per la trascrizione del pensiero in corso; in secondo piano, un'altra di carattere etno-antropologico, relativa a quella che Cardona, a cui per brevità si rimanda, alludeva parlando della «funzione grafica come modellizzazione primaria del pensiero»⁴⁷; infine una, che interseca «aspetto biologico ed etnologico», riguardante l'«inseparabilità tra attività motoria (di cui la mano è l'agente più perfetto) e attività verbale», «un unico fenomeno mentale, fondato neurologicamente su territori connessi»⁴⁸.

6. Questa deviazione nei campi della prosa è dovuta al fatto che il viaggio a piedi nell'interiorità, inaugurato da Petrarca e intrapreso da molti altri dopo di lui, è stato declinato nel tempo, a partire dall'età moderna, sempre più come viaggio all'interno dei propri pensieri, talvolta addirittura attraverso i pensieri stessi: e pertan-

to la forma più adeguata alla resa di un simile percorso conoscitivo è stata giustappunto la prosa.

Le avventure speleologiche nei meandri dell'interiorità si avvarranno sempre più, negli anni a venire, della prosa, che consente un avanzamento progressivo e inesorabile rispetto alla scrittura in versi, specie se in forme chiuse. È vero che quelli fra Sette e Ottocento sono gli anni in cui l'uomo occidentale ha riscoperto l'istinto del passo e il richiamo di una natura primordiale: sicché da Rousseau (*Les Rêveries du promeneur solitaire*, 1782) a Hölderlin (*Der Wanderer*, 1797-1801), da Balzac (*Théorie de la démarche*, 1833) a Thoreau (*Walking*, 1862), e ancora con Alfieri e Wordsworth, sono stati in molti gli scrittori e i poeti-viandanti che hanno intrapreso a fatti o a parole le strade del mondo, mettendo in versi o in prosa il loro cammino (basti l'accenno alla figura romantica del *Wanderer*)⁴⁹; ma è anche vero che quelli sono gli stessi anni in cui l'uomo occidentale ha avvertito per la prima volta la vertigine che lo assale davanti all'incommensurabile guardandosi dentro. Se nel Medioevo Meister Eckhart poteva a ragione rivolgere a Dio l'appellativo di *Abgründigkeit* («abisso senza fondo») ⁵⁰, sei secoli dopo, insistendo sul medesimo lemma, Georg Büchner, nel *Woyzeck*, invertirà necessariamente il referente di quel termine, rivolgendolo non più al Creatore, ma alla creatura: «Ogni uomo è un abisso; vengono le vertigini a guardarci dentro [*Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht!*]»⁵¹. È l'io, è l'uomo, alle soglie della contemporaneità, a scoprirsi abitato da uno spazio infinito.

A scrutare a fondo in questa faglia aperta nell'essere umano è stato Baudelaire. Il *flâneur* in persona, autore di pagine decisive sull'idea di una prosa musicale che si adattasse «ai movimenti lirici dell'anima» («*Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?*») ⁵² – e si ricordi che, inseguendo Rousseau, Marcel Raymond trovava la derivazione del verbo *rêver* da re-ex-vagare, intuendo così un nesso potente fra cammino e poesia⁵³; lo stesso Baudelaire che, nel quarto *Spleen* (1857), aveva messo in versi quella che, per un lettore d'eccezione quale Leo Spitzer, non poteva essere altro che «la trascrizione di un violento attacco di emicrania»⁵⁴, raffigurato da un pipistrello che sbatte contro le pareti della prigione cerebrale, e

che per sigillare *Les Fleurs du Mal* (1857) aveva scelto di rivolgere la prua della sua opera verso l'ultima rotta possibile del viaggio, facendo rimare in conclusione appunto *nouveau con cerveau*.

E dopo Baudelaire, nei *Sonetten an Orpheus* (1923), è stato Rilke a riconoscere ancora nel poeta, eroe del limite, figura capace con il suo canto di mediare fra terra e cielo, fra vita e morte, il potere di dischiudere lo spazio sconfinato che alberga nell'uomo. Attraverso la sua parola, Orfeo «fond[a] nell'udito i templi [*da schufst du ihnen Tempel im Gehör*]» e «lo spazio accresc[e] ad ogni [...] respiro [*fühle / wie dein Atem noch den Raum vermehrt*]»; proprio il Respiro, «invisibile poema [*Atmen, du unsichtbares Gedicht!*]», dilata quella dimensione al contempo carnale e cosmica che è inscritta nell'essere umano, «questo fondo infinito del tuo interno vibrare [*den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung*]»⁵⁵.

7. Il Novecento è un secolo nel quale si è rinsaldato ulteriormente il legame fra cammino e pensiero, fra cammino e scrittura: accanto a Valéry (per certa «réciprocité entre mon allure et mes pensées»⁵⁶), Robert Walser (per l'eterno scontro fra la «Lust zum Wandern» e la «Lust zum Fabulieren», come ad esempio in *Der Spaziergang*, 1917)⁵⁷, Attilio Bertolucci (per la *Poetica dell'extrasistole*, 1951-1966, dove il «cardiopulmo» è «gemello fastidioso e dolce del poetare»)⁵⁸, Thomas Bernhard (per *Gehen*, 1971, in cui si tenta di «fare del camminare e del pensare [...] un unico processo totale»)⁵⁹.

Eppure, dopo i vagabondaggi postbellici per le «waste Lands» (1922) eliotiane cariche di macerie e il tentativo estremo operato da Pound di salvare la tradizione mondiale dal diluvio della storia affastellando nei suoi *Cantos* (1917-1962) «frammenti» di Omero e di Confucio, della poesia provenzale e delle teorie sul *Social Credit* di C. H. Douglas, in un viaggio che culminerà con lo sforzo di lambire infine un Paradiso tutto dantesco, il Novecento è stato soprattutto un secolo di viaggi nell'interiorità al passo della prosa. La poesia, spesso, dopo le persecuzioni e gli eccidi sconterà un altro passo: il «ritmo del Novecento è quello degli inseguiti»⁶⁰; e braccati anche al termine della guerra, infatti, si sentirono i sopravvissuti, come Paul Celan, Amelia Rosselli, Mariella Mehr. Il respiro affannato di una vita in fuga è rimasto impresso su di loro come cifra inestinguibile dello stare al mondo, e tale sarà il ritmo dei versi che scriveranno: ansante, stremato. Avanzando con il fiato sul collo, sentendosi sempre –

è Rosselli a scriverlo – «with the hatchet behind our shoulders», prossimi al Tremendo⁶¹.

Il più grande esploratore dell'interiorità del XX secolo, invece, probabilmente è stato un agostiniano inquieto che ha passato tutta la vita alla finestra del suo appartamento. E ancor più che nelle sue poesie, è nel *Livro do Desasocego* che Fernando Pessoa, sommozzatore metafisico, ha dato corpo a un'opera nella quale ha tentato di sbizzare inesauroibilmente l'essere dentro sé stessi, l'*Entresou*⁶². Il libro che realizza Pessoa è la sineddoche perfetta di uno spazio cerebrale (la mente dell'autore) quanto fisico (la casa in cui vive, la camera nella quale scrive): e in questa dimensione l'autore si muove e pensa, riverberando azioni e pensieri che hanno luogo nel cranio o nell'appartamento, proseguendo nell'unica direzione possibile: «molto lontano dentro di me [*muito longe dentro de mim*]»⁶³. Il cammino che Pessoa intraprende dentro di sé – «Sono un nomade della coscienza di me [*Sou um nómada da consciencia de min*]»⁶⁴ – lo porta a riconoscere come sovrapponibili l'io che pensa, e viaggia, con la propria scrittura: «In buona parte, io sono la prosa che scrivo [*Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo*]»⁶⁵. Questa inesausta attività del pensiero, che tutto scandaglia e soppesa, ha allontanato progressivamente le pareti della mente, scavando in Pessoa una dimensione interiore sconfinata («Mi sono creato eco e abisso, pensando. Mi sono moltiplicato approfondendomi [*Creei-me echo e abysmo, pensando. Multipliquei-me aprofundando-me*]»)⁶⁶.

Fra gli innumerevoli appunti del *Livro*, compare *Un viaggio nella testa* (*A Viagem na Cabeça*):

Dal mio quarto piano spalancato sull'infinito, nella plausibile intimità della sera che scende, alla finestra sull'inizio delle stelle, i miei sogni vanno, in ritmico accordo con l'evidente distanza, in viaggio per paesi sconosciuti, o ipotizzabili, o solamente impossibili [*Do meu quarto andar sobre o infinito, no plausível íntimo da tarde que acontece, á janella para o começo das estrelas, meus sonhos vão, por acordo de rythmo com a distancia exposta, para as viagens aos paizes incognitos, ou suppostos, ou sòmente impossíveis*]⁶⁷.

E alla finestra della sua stanza mentale, Pessoa si trova a vagare «nell'azzurro dei miei cieli interiori [*no azul dos meus ceus interiores*]»⁶⁸, alla ricerca di un fondo ancora da raggiungere.

Note

- ¹ Cfr. George Lakoff e Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana* [1980], a cura di P. Violi, Milano, Bompiani 1998, pp. 33-40.
- ² Eric Havelock, *La musa impara a scrivere*, trad. it. M. Carpitella, Roma-Bari, Laterza 1987, p. 9.
- ³ Per l'intera questione si veda Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, seconda edizione, Roma, Sossella 2015, in specie pp. 29-36.
- ⁴ Cfr. Giorgio Raimondo Cardona, *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Roma-Bari, Laterza 1985; George Lakoff e Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana* cit.
- ⁵ Édouard Glissant, *Poetica della relazione. Poetica III*, trad. it. E. Restori, Macerata, Quodlibet 2007, p. 26.
- ⁶ Giorgio Raimondo Cardona, *I viaggi e le scoperte*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. V. *Le questioni*, Torino, Einaudi 1986, pp. 687-716, p. 687.
- ⁷ George Steiner, *Una certa idea di Europa*, trad. it. O. Ponte di Pino, Milano, Garzanti 2010, pp. 31-2, 35, 33-4.
- ⁸ Cristina Zaltieri, *Nietzsche e il pensiero corporante in cammino*, in «Cquia» 3 (ottobre 2011) pp. 1-14.
- ⁹ Hans Blumenberg, *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, trad. it. B. Argenton, Bologna, il Mulino 1988.
- ¹⁰ Al-Ghazali, *Il libro della Meditazione*, a cura di G. Celentano, Trieste, SITI 1988, p. 32.
- ¹¹ Martin Buber, *Storie e leggende chassidiche*, a cura di A. Lavagetto, Milano, Mondadori 2008, p. 542.
- ¹² Cfr. da diverse prospettive: David Le Breton, *Eloge de la marche*, Paris, Editions Métailié 2000; Duccio Demetrio, *Filosofia del camminare. Esercizi di meditazione mediterranea*, Milano Cortina 2005; Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Paris, Carnets Nord 2009; Antonio Prete, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati Boringhieri 2016, pp. 152-72.
- ¹³ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil 1957, p. 25.
- ¹⁴ Philip Tagg, *Il "senso del tempo" nella musica*, in «Musica/Realtà» VI (1985) pp. 103-12, p. 104.
- ¹⁵ Jacques Plessen, *Promenade et poésie: L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, Paris, Mouton & Co. 1967, p. 4.
- ¹⁶ Cfr. Leo Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea* [1963], trad. it. V. Poggi, Bologna, il Mulino 2006.
- ¹⁷ Cfr. Paolo Canettieri, *La metrica e la «numerabilità» del tempo*, in «Critica del testo» I/1 (1998) pp. 141-76, p. 158.
- ¹⁸ Bruce Chatwin, *Le Vie dei Canti* [1987], trad. it. S. Gariglio, Milano, Adelphi 2016, pp. 103 e 145.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 26.
- ²⁰ Hans Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* [1969], trad. it. M. V. Serra Hansberg, Milano, Cortina 2009, pp. 4-8.
- ²¹ Osip Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faciani, Genova, il Melangolo 2003, p. 51.
- ²² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard 1990, p. 151.
- ²³ Osip Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, cit., p. 152.
- ²⁴ Cfr. Roberto Antonelli, *Perché un Libro(-Canzoniere)*, in «Critica del testo» VI/1 (2003) pp. 49-65.
- ²⁵ Roberto Mercuri, *Frammenti dell'anima e anima del frammento*, in «Critica del testo» VI/1 (2003) pp. 67-92, p. 67.
- ²⁶ Sul versante opposto, quello della dimensione sospesa del frattempo, in cui l'arrestarsi del pensiero provoca anche l'immobilità fisica, si vedano le riflessioni di Sara De Simone, «Quant vos demorastes deus pas»: *fratture e fratempi dell'eroe in sospenso*, in *L'attesa. Forme, retorica, interpretazioni*, a cura di G. Peron e F. Sangiovanni, Padova, Esedra 2018, pp. 89-99.
- ²⁷ Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, 2 voll., Torino, Einaudi 2005, I, p. 190.
- ²⁸ Corrado Bologna, *PetrArca petroso*, in «Critica del testo» VI/1 (2003) pp. 367-420, p. 387.
- ²⁹ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit., I, p. 625.
- ³⁰ *Ibidem*, I, p. 626.
- ³¹ Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, a cura di G. M. Villalta, 2 voll., Milano, Mondadori 2001, I, pp. 261 e 265.
- ³² Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di M. Fiorilla, Milano, BUR 2013, p. 982, c.m.
- ³³ *Ibidem*, p. 984.
- ³⁴ Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti 1990, pp. 39-40.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 39.
- ³⁶ Cfr. Paolo Canettieri, *La metrica e la «numerabilità» del tempo*, cit.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 163.
- ³⁸ Roberto Antonelli, *Tempo testuale e tempo ritmico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, in «Critica del testo» I/1 (1998) pp. 177-201, specie pp. 184-5, 190-2, 199-200.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 196.
- ⁴⁰ Paolo Canettieri, *La metrica e la «numerabilità» del tempo*, cit., p. 167.
- ⁴¹ Giorgio Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri 2005, p. 78.
- ⁴² Michel de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Milano, Bompiani 2012, p. 672.
- ⁴³ Italo Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 43.
- ⁴⁴ Corrado Bologna, *I Ghiribizzi di Guicciardini*, in *Francesco Guicciardini, tra ragione e inquietudine. Atti del Convegno Internazionale di Liège (17-18 febbraio 2004)*, a cura di P. Moreno e G. Palumbo, Genève, Diffusion Librairie Droz 2005, pp. 75-104, p. 102.
- ⁴⁵ Paola Cori, «Ec. ec. ec.». *Modi e forme della sospensione nello Zibaldone*, in *Lo «Zibaldone» di Leopardi come ipertesto. Atti del Convegno Internazionale (Barcellona, Universitat de Barcelona, 26-27 ottobre 2012)*, a cura di M. de las Nieves Muñiz Muñiz, Firenze, Olschki 2003, pp. 93-107, p. 100.
- ⁴⁶ Cfr. Armando Petrucci, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, a cura di A. Petrucci, Roma-Bari, Laterza 1979, pp. 137-156.
- ⁴⁷ Giorgio Raimondo Cardona, *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher 1981, p. 51.
- ⁴⁸ André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola* [1964], trad. it. F. Zannino, 2 voll., Torino, Einaudi 1977, II, p. 465; e cfr. il più recente Michael C. Corballis, *Dalla mano alla bocca. Le origini*

del linguaggio [2002], trad. it. S. Romano, Milano, Raffaello Cortina 2008.

⁴⁹ Cfr. Patrizio Collini, *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli 1996.

⁵⁰ Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, a cura di M. Vannini, Milano, Adelphi 1985, p. 99.

⁵¹ Georg Büchner, *Woyzeck*, a cura di G. Schiavoni, Milano, Rizzoli 1995, pp. 232-3.

⁵² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition de C. Pichois, 2 voll., Paris, Gallimard 1975-1976, 275-6, c.m.

⁵³ Marcel Raymond, *Jean Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*, Paris, Corti 1962, p. 159.

⁵⁴ Luca Pietromarchi, *Spitzer contra Auerbach: a proposito di «Spleen» IV*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo. Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008)*, a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova, Esedra 2010, pp. 519-527, p. 523.

⁵⁵ Rainer Maria Rilke, *Poesie*, a cura di G. Baioni, 2 voll., Torino, Einaudi-Gallimard 1995, II, rispettivamente pp. 111, 171, 139 e 153.

⁵⁶ Paul Valéry, *Œuvres*, édition de J. Hytier, 2 voll., Paris, Gallimard 1957, I, p. 1323.

⁵⁷ Robert Walser, *La passeggiata*, trad. it. E. Castellani, Milano, Adelphi 1976.

⁵⁸ Attilio Bertolucci, *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori 1997, p. 954.

⁵⁹ Thomas Bernhard, *Camminare*, trad. it. G. Agabio, Milano, Adelphi 2018, p. 104.

⁶⁰ Antonella Anedda, *Una musica diversa*, in *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio: poesia e traduzione. Atti del convegno dell'università degli studi di Cassino (22-24 marzo 2011)*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos 2002, pp. 325-331, p. 328.

⁶¹ Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi 2006, pp. 317-39.

⁶² Fernando Pessoa, *Libro dell'inquietudine*, a cura di P. Collo, Torino, Einaudi 2012, p. 214.

⁶³ *Ibidem*, p. 33.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 184.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 382.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 177.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 221.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 129.