

Vincenzo Guarracino

## ARGUMENTA

Note in margine alla “favola di Aristeo” del libro IV delle *Georgiche*

### 1. L'ERRORE DI VIRGILIO

All'inizio di ogni conoscenza c'è un Grande Vuoto o un Tutto Pieno, entro i cui confini si insinua l'evento fluttuante di un *errore* o di uno scacco, del viaggiare attraverso e oltre la penetrazione, in una direzione che si impenna o si inverte, affidandosi a un abbandono senza ansie ma implacabile.

*Virgilio, in un alto momento di grazia delle Georgiche, “sperimenta” l'errore nelle terre oltre il deserto didascalico, appena il volere del Potere ottuso gli sottrae l'amicizia di Cornelio Gallo e lo costringe a sostituirla con la Favola, l'elogio, che concludeva il libro IV.*

La scelta, che ad un senso morale malinteso apparirebbe riprovevole, concretizza la vendetta singolare della poesia che procede per strade indiscutibili: dove non si tollera oppositore, ebbene, si ribadisca il diritto conculcato della poesia: affidarsi alla possibilità senza direzioni, liberando potenzialità impensabili, eppure vive, presenti, di conoscenza, con la febbre di una scoperta inesauribile, dove “*variae eludent species atque ora*” (1).

È proprio in questa *èkstasis* intesa come strumento e non come termine, che tutto è possibile: l'“errore” è un sentiero dove può balenare la sapienza ad ogni passo, con una sfida che ricorda la Sfinge ma anche la perentorietà dell'amore che nel rischio sconfigge continuamente la saggezza.

Pienezza possibile, questa, che, come rifiuta i calcoli, così non può sopportare appagamenti: si conosce rifiutando; si rifiuta il corpo, si rifiuta il Potere. Nel paese della Sapienza si vede rifiutando gli occhi. Dioniso, il dio neutro che si rifiuta la fecondità è senza organi e i suoi seguaci conviene che perdano ogni identità e si lasciano attraversare, scorrere (“*errare*”).

È in questo viaggio che ricerca i suoi sosia la Memoria; non, però, la memoria-storia, che ritesse il passato in una trama che si scuce dinanzi al tempo, ma piuttosto la memoria-istante che racconta il futuro innamorandosene, che ama come il raggio furtivo di luna dentro i sassi del Latmo, dove il, duro *mnéme* (ricordo) della legge e della logica si cangia nell'arcaico danzante *mímema* (“imitazione” e “somialianza”).

Rifiuto-Errore-Gioia: una salda e tenace contiguità, una “catena” che non lega, non esaurisce, non esaudisce. “*Quidve hinc petis?*” (2): la domanda è solo un tentativo di fuga, un divincolarsi come Proteo in direzioni di apparizione di un gioco di dire anche non richiesto.

Ed è qui, a questo punto, che soccorre la filologia, con uno dei suoi tratti decisivi ed illuminanti, sulla parola “dire”, alluvionare deposito di scorie, attraverso cui pure filtra un luore. Come non notare l'ambigua parentela del latino *versus* (preposizione e verbo da *verro*) dal greco *érrō*? Nell'“errare”, dunque, c'è il “dicere, facere versus”: nell'*error* risiede il viaggio della poesia che va *verso* e *oltre* sempre, e nello stesso tempo depone nel solco germi e semi di nascosto (in *verro* si nasconde il movimento dell'aratro che fende e rivolta); nel *versus* abita, dunque, la possibilità, che poteva approdare nell'elogio di Cornelio e che invece ha trovato il suo alveo nella favola, attraverso spirali misteriose di sentieri. Attenzione, però! Nella possibilità si annida anche la

rovina, la perdita, la morte. *Errei tà theia*, “va in rovina il culto degli dei!” (3), ricorda il Coro a Edipo e l’eroe di Omero urla *Erre*, “alla malora!”.

La possibilità, dunque, è uno strumento micidiale che come trasforma la putredine in un favo, così fa scivolare Euridice nelle acque.

Anche Ovidio sperimenta un *error* fatale e decisivo. Ma in che direzione si è mosso, se confessa che è stato proprio il suo “*error*”(4) a perderlo? Forse la confusione che *verso* fosse già termine e non piuttosto strumento. Forse l’arroganza di topografare sentieri (5) con la trionfante convinzione della conquista.

A questo punto la possibilità può essere soltanto un groviglio inestricabile: la mano si tende solo nell’ansia di errare, non di primeggiare. Il gioco è micidiale e può risolversi soltanto in un gesto definitivo nella “viltà” dell’eroismo. Così si spiega la sorte di Euridice che forse non è caduca, ma ha piuttosto amato il Serpente-Dioniso (6) e si è immersa nelle acque per conservare quell’attimo, imponendo alle Driadi un rito di disperazione per alleviare il pianto logico di Orfeo. E Virgilio, con tenera pietà, guida Aristeo nel bosco, *verso* la scoperta (“ad delubra venit... monstrum aspiciunt” (7), nella perdita dei sensi (del senso), *verso* il rifiuto dei sensi, *verso* l’incontro con Dioniso.

## 2. LE LACRIME DI ARISTEO

Andare, però, verso Dioniso non è facile. Capita anche ad Aristeo di fermarsi lungo il tragitto e di dubitare se si meglio continuare piuttosto che fermarsi. La logica del “come” è infatti un micidiale *hic manebimus* : imprigiona e ferisce la poesia con un taglio così trasversale e poco netto che fa restare Aristeo per sempre attaccato con gli occhi al favo, al punto che non solo impedisce alle api di volare ma addirittura, avendole costrette in uno spazio troppo angusto, le fa perire in una morte crudele. Sono, infatti, le sue lacrime che tessono le pareti del favo *come* una prigione, quando basterebbe soltanto una parola a far sciamare le api in una direzione imprevedibile e naturale, come il divincolarsi di Proteo “in miracula rerum”(1).

Qui, invece, si sconta l’assenza della parola, e non sappiamo alla fine se meravigliarci del “monstrum” o restare disgustati dall’olezzo della putredine. La parola, di cui si tratta, non è però una conclusiva ed ebete meraviglia, l’Oh! Che impedisce i contatti col sogno e serra i canali del corpo, ma piuttosto quel punto senza parti che entra ed esce dalla scrittura e lievita, fiore dell’apparenza, la quantità (non la qualità!) delle conoscenze, quell’uno degli infiniti passaggi nello sforzo di adesione alla sapienza, per frammenti inadeguati ma progressivamente viaggianti verso un principio, dove non esista un divenire e il tempo coincida con l’ordine delle manifestazioni. Solo Proteo possiede questo tempo, il segreto della vita delle cose che è solo attimo, *hic et nunc*, dal momento che “novit omnia” (2) e vive naturalmente nella sfida un’assenza di divenire. Per questo ogni sua domanda provoca l’apparenza verso la sua identità e non può che risultare pretestuosa; “desine velle” (3) dunque, è l’alibi e il tentativo di immunizzarsene. Non c’è però voglia che tenga, non c’è ordine che regga nel Paese di Dioniso, nel Paese dell’*errore* e del pericolo, nelle terre dell’ossimoro. Qui si ama l’ambiguità e l’ubiquità, si accetta anche che la parola colpisca, che sia una freccia, con tutto ciò che di pericolosità, di incertezza, di inspiegabilità questo termine comporta. Proprio questo è l’elemento straordinario, la scoperta affascinante e inconsapevole di Virgilio cui nemmeno Platone poteva giungere, visto che nel *Timeo* aveva posto la distinzione tra “mantica” e “profezia” senza sottolineare adeguatamente la fiera promessa prometeica dell’uomo mantico.

Estasi-Sfida-Morte: ecco l’ambiguità della conoscenza quando alle radici ha posto l’errore e aspetta che germogli l’apparenza.

Un ulteriore elemento, però, occorre ancora aggiungere. Le antiche raffigurazioni dell’arco e della lira presentano nei loro tratti essenziali una rassomiglianza rassicurante: entrambi costruiti congiungendo le corna di un capro, animale di Dioniso, illuminano la connessione già intuita tra questi elementi (4).

La parola-freccia è, senza commozioni, una parola-conoscenza; la parola-errore è una parola-estasi. Implacabili e definitive, nella sfida.

È da ciò che si può capire perché Pindaro definisce il poeta un arciere e come possa chiamarne dardo il verso (5).

Tempi, però, ormai irreversibilmente razionalisti finiscono per imporre anche a Virgilio-Aristeo il camuffamento dell'abbraccio con Dioniso ("lentis uvam demittere ramis", "come grappoli le api pendevano dai rami" (6)); tempi che non permettono alcuna smagliatura donde dilaghi il flusso irresistibile e arcaico delle api, perché non muoiano nel loro compresso universo, nella loro nuova gabbia. L'involucro creato da Aristeo con le lacrime, con la commozione, diventa allora trappola tenace e definitiva; dal suo pianto affiora ormai soltanto sensualità: la crudeltà, l'enigma raffinato e fatale, dalla micidiale potenza e dalla bellezza folgorante, "armonia contrastante dell'arco e della lira" (7), è un relitto in balia del passato.

### 3. ACREM FLAMMAE SONITUM (1)

Nella brace del testo, cavallo di Troia dai felici o sinistri o grotteschi rimbombi, alle porte di un invitante e innocente labirinto, cova un'alleanza che indica con coraggiosa denuncia la dispendiosità: alleanza senza tangenze, mineralizzata oltre (e nonostante) le possibilità dell'anatomia e lievitante in un formicolio di regni geometrici e in teoremi di immagini, consegnata a figure ambiguamente accattivanti e vertiginose, sinestesia e ossimoro, incessanti summe ed epifanie dell'istinto e del dono, del tutto disinvolve e per nulla intimorite dal corteggio di quanti tentino di congelarle nel logos. L'amaro piacere (2), il "disdegnoso gusto" (3) della loro promessa è una necessità che si genera come attimo e gratuitamente si dispone: non si insegue ma si è inseguiti, il cacciatore si ritrova "caccia" (4), quando per avventura ci si avvede che gli dei offrono soltanto adescamenti, concedendo, al dire di Valery, "soltanto il primo verso".

Così, alle soglie della notte, quando si sceglie il tempo, *un* tempo, accettando i rischi dello stile, metronomo e turibolo delle metamorfosi, le immagini possibili si adornano, si dispongono al corteggiamento che anticipa le nascite e prelude alle rovine, nell'allestimento di un completo catalogo di forme. E le parole cominciano ad assumere peso e consistenza di macigni in un'*alchimia* di cui Sisifo è denuncia e rifiuto e in cui il loro sesso si fa inafferrabile: con la perentorietà e l'arroganza di guitti manifestano fame e sete, propongono la loro oscena voglia di penetrarti, di attraversarti, di entrare anche non invitati nell'intimità della stretta essenziale della modulazione. Il favo di miele, in cui si proietta nella favola il tremore stupefatto e contumace di Aristeo/Virgilio, assolve in questo gioco di necessarie casualità il bisogno di un luogo deputato alle metamorfosi: luogo plurale del riparo e prigionia, involucro e culla, somma anche un valore tiepidamente placentare che conforta. La poesia come adescamento e cattura si nobilita ulteriormente come epifania e simbolico coito, coincidenza riscontrabile in momenti assolutamente unitari e impraticabili, come il favore del silenzio panico o delle tenebre notturne che custodiscono le cose ignorate nella luce teatrale del regno di Sarastro. Nella nostra cultura, d'altronde, il segreto della mistica *mixis* è consegnato da sempre all'*adumbrari* ("virtus Altissimi adumbrabit tibi"), dove è evidente l'etimologica incombenza dell'*umbra*, come momento della violenza e come istante germinativo (oltre che come occasione epifanica e insieme come promessa di certa rovina). Oscurità, quindi, creazione e spossessamento: la notte è la parete dell'alcova che, garantendo dall'equivoco del prima e del poi, fa lievitare l'unione del seme con la sua distruzione, in una tecnica devota che unisce progetto e dispersione, della garanzia e dell'incuria, con un infallibile istinto che attira e respinge.

Questo ossimoro notturno, l'immediatezza e la consistenza della cristallizzazione, è un evento che concede di prendere senza scegliere, mettendo da parte una somma di detriti da cui senza fatica e cautela ci si distacca, sorprendendosi a non compiangere gli scarti, le immagini possibili. A ciò si aggiunga che giocando (se la parola potesse comunicare soltanto la gioia della gratuità e dello spreco) con una trama meravigliata, descrivendone l'ordito, non si può non riflettere

(riflettersi) sull'esperienza che si è compiuta nell'istante di inizio. E questa riflessione, che è ripiegamento e ricongiungimento a una visione orizzontale e verticale, riproduce il gesto di Penelope e Arianna, attente con disarmante economismo ai minimi legami e disattente ai tempi dell'amore che sono necessariamente senza tregua e incalcolabili.

La sapienza costruttiva, la danzante architettura di Aracne (5), è la metafora di metamorfosi: senza centro, soggetto soltanto all'istinto del dispendio, chi scrive si lascia continuamente sorprendere da una nuova scrittura, da una nuova voce che si modula sui registri dell'istante e dell'istinto, e si bagna nel piacere del proprio tempo luminoso che si allarga ad anelli e non perviene ai confini dove si distinguono acqua, terra e cielo. O in bilico sull'argine di un inferno, col dubbio come pericolo e fascino, con in agguato la potenza impietrante di Gorgona (6), accetta che le parole si scelgano un'effimera vita che può consegnarsi all'immagine non peregrina e dilatata della brace nella sua incandescenza: senza apparenti intermittenze, svigorito il potere del fuoco, di cui è presenza separata, si costituisce in autonomia come altro, si fa luce e calore separato: si fa incrinatura del sistema, che diventa, a sua volta, sistema. Scolastiche distinzioni sul frammento e sulla liceità della sua effimera efflorescenza non ci aiutano. Perché l'attimo in cui vive è garantito, senza categorie biologiche, attraverso una vasta incoerenza di rapporti temporali.

Per questo lo sforzo è tragico per il suo titanismo: quell'esistenza di un attimo, vivida e lacerante, incrementa, infatti, ed esaurisce accanitamente tutte le sue possibilità per sottrarsi alla notte dell'isolamento, per sfuggire all'insulsaggine di una tiepida grazia casalinga. La poesia vive tutta intera, dunque, nella centrifugazione, sistema solare antimaterico che si ricompone in un abisso verticale, dove la creazione e la sua negazione senza difficoltà si coniugano nel lucido ardore dell'istante al di là di apparenti distinzioni, in uno spazio in cui "tutto è ugualmente pieno di luce e di tenebra" (7).

Ancora aderendo a questa immagine, viene in mente la festosità dell'incontro della parola-brace con il libro, luogo geometrico della dilatazione: le parole come labbra si animano di incalcolabili buchi neri, per i quali si misura la consistenza di un'architettura apparentemente fiduciosa e razionale della storia. Dalle ceneri di certezze e ideologie, prende corpo e vigore il desiderio insinuandosi nelle intermittenze della parola, resistendo ai più arcigni scandagli, garantito dalle pareti refrattarie della metafora.

Più in là, biancheggia l'isola degli uccelli di Brandano, l'agguato dell'orecchio, il corteggio insidioso dell'ascolto e del consenso.

#### 4. CAPUT A CERVICE ROVOLSUM (1)

Nell'attesa o nel timore circa l'atteggiamento che il rischio così alto impone riassumere, si fa strada la domanda sul significato stesso dell'accettare il contatto col Pubblico, arrivando ad ipotizzare l'esistenza di un codice che regoli il gioco dell'esporsi.

Presentare, infatti, un testo è certo impresa che atterrisce, è presentare il proprio corpo, è presentarsi, anzi rappresentarsi, scrivendosi addosso, esposti al rischio come Archimede "prigioniero delle Muse" (2) intento a descriversi e inventarsi sulla pelle (sulla *propria* pelle) teoremi. Così la parola, questa veste e questo sangue, si coniuga alla geometria della voce e del gesto, con una timidezza ma anche con una decisione pari al suo desiderio di investire e occupare nuovi vuoti, di attraversare la soglia che delimita i sentieri (notte e giorno) del senso, di inseguire il *là-dove-non-sei*.

Eppure, non è in gioco tanto la sua povertà o la sua drammaticità quanto piuttosto la stessa integrità, la stessa interezza di chi scrive (di chi *si legge*). Anzi spesso la sua drammaticità sconfinata o si confonde col balletto, diventa una sciocca pantomima, se si accelerano i ritmi.

Per questo, spesso, la gente dice, per consolarsi o per trovare alibi, che è meglio la pagina. E il poeta non vive più, diventa un relitto un cimelio: la sua voce e il suo corpo vanno ognuno per proprio conto.

Come superare questa mutilazione, questo smembramento? Certo, la vera poesia resiste anche a questo pericolo e non si lascia atterrire da questa minacciosa evenienza. Perché in essa il momentaneo distacco, l'andare in qua o in là della voce mentre il corpo svapora e scompare, il biancheggiare solitario della pagina come lo scoglio della Sirene, appaiono solo come travestimenti o rinvii del congiungimento. Nascosta nella sorte di Orfeo, vibra la più chiara metafora del destino del testo, assetato di dispersioni e animato da un istinto del "ritorno", della ricomposizione (corpo-voce, parola-pagina): Orfeo, che le donne invase o l'invidia degli dei hanno ridotto a irriconoscibili brandelli, ricongiunge, complici le acque dell'Eagro, il suo capo alla cetra e dal mistico incontro sgorga la dolcissima armonia.

Troppo spesso, però, questa "sinossi", risulta un miraggio incolmabile; troppo spesso si rivela un'insufficiente vittoria sul silenzio. È forse proprio questo il significato di quell'armonia che "vince di mille secoli il silenzio" (3), di un'armonia che dichiara di esistere mentre constata la smisuratezza della sua futilità.

Ci si chiede, allora, se non sia meglio secondare il destino, o l'istinto dispersivo; se non si ha proprio la lacerazione e la decomposizione il seme disperso e sotterrato che marcisce, a consentire l'evento di un risorgere *diverso* (anzi, *di-verso*). Forse è questo che Virgilio ci suggerisce nell'immagine del "monstrum", in quelle "liquefacta boum... viscera" (4) animate dal ronzio febbrile e luminoso delle api? Certo è che è solo dalla separazione e dalla distinzione che si originano le cose, su cui si eleva il Fiat Lux e si distende la quiete del settimo giorno.

E dunque, le orbite si attraggono e contemporaneamente si respingano. Che si animino di un movimento pneumatico e viscerale. Che si lascino tentare dall'apologo di Menenio e contemporaneamente scelgano la lacerazione di Penteo. Che, in definitiva, si presentino e si nascondano.

## NOTE

### L'errore di Virgilio

- 1) Virgilio, *Georgiche* IV, v. 406
- 2) Virgilio., loc. cit., v. 446
- 3) Sofocle, *Edipo Re*, v. 910
- 4) Ovidio, *Tristia*, II, v. 207
- 5) Non è inopportuno ricordare un giudizio di Seneca il retore, secondo il quale Ovidio "preferiva pronunciare suasoriae... incapace di porre freno all'esuberanza dei suoi versi" (*Controversiae*, II, 2). D'altra parte, il poeta stesso si vantava della sua bravura tecnica (*Tristia*, 14, 25).
- 6) Teofrasto, *Caratteri*. 16
- 7) Virgilio., loc. cit. v. 549, 555

### Le lacrime di Aristeo

- 1) Virgilio, loc cit. v. 441
- 2) Virgilio, loc. cit. v. 392
- 3) Virgilio, loc. cit. v. 448
- 4) Eraclito, framm. 51 D
- 5) Pindaro, *Olimpica* 9, 11
- 6) Virgilio, loc. cit. v. 558
- 7) Eraclito, framm. 51 D

### **Acrem flammae sonitum**

- 1) Virgilio, loc cit. v. 409
- 2) Catullo, c.68, v. 18
- 3) Dante, *Inferno* XIII, v. 70
- 4) Giordano Bruno, *Degli eroici furori*
- 5) Ovidio, *Metamorfosi*, VI, vv. 61-67
- 6) Dante, *Inferno* IX, vv. 52-60
- 7) Parmenide, fr. 9

### **Caput a cervice rovolsum**

- 1) Virgilio, loc. cit. v. 523
- 2) Plutarco, *Marcello*, 17
- 3) Ugo Foscolo, *Sepolcri*, v. 234
- 4) Virgilio, loc cit. v. 555

### **VINCENZO GUARRACINO**

Vincenzo Guarracino, nato a Ceraso (SA) nel 1948 e residente a Como, è poeta, critico e traduttore. Autore di una *Guida alla lettura di Leopardi*, Oscar Mondadori, 1987 e 1988, II edizione, ha curato l'edizione del *Diario del primo amore*, Bompiani, 1988; l'edizione critica con ristampa anastatica del testo dell' *Appressamento della morte*, Book Ed., 1998; l'edizione dei *Pensieri*, Demetra 1997, e un'antologia, *Il verso all'infinito*, Marsilio 1999, che rintraccia la presenza dell'idillio leopardiano nella poesia italiana contemporanea. Ha inoltre curato la mostra *Caro Giacomo*, comprendente cartoline dedicate a Leopardi da parte di poeti e artisti contemporanei in occasione del secondo centenario della nascita. Per la Stamperia dell'Arancio, è uscito nel 2001 il volume *Interminati spazi sovrumani silenzi*, storia critica dell'*Infinito* fino ai nostri giorni, 2001.