

## Stagioni e figure della notte nella poesia di Paolo Volponi

Salvatore Ritrovato

Volume 43, Number 1, 2022

Quel che resta del giorno. La notte nella letteratura italiana dal Settecento ai giorni nostri

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1097779ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40183>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)

2293-7382 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ritrovato, S. (2022). Stagioni e figure della notte nella poesia di Paolo Volponi. *Quaderni d'Italianistica*, 43(1), 131–147. <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40183>

Article abstract

Il presente articolo offre un attraversamento del tema, ma sarebbe meglio dire del “sentimento” della notte, nella poesia di Volponi, nella quale è presente sin dalle prime raccolte, e non cessa di prodursi in immagini intense nei versi della maturità e della vecchiaia. In particolare, si intende dimostrare la problematica evoluzione della notte dalla originaria dimensione lirica, legata alle stagioni naturali della terra, in cerca di una simbiosi con la vita interiore del poeta (sulla quale la bufera bellica ha lasciato ferito e cicatrici), a una nuova lucida e a volte angosciata percezione della notte, ormai tradita dall'uomo che la proietta su uno sfondo insonne e inerte di struggenti fantasmi lirici (come per esempio la luna).

© Salvatore Ritrovato, 2023



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

## STAGIONI E FIGURE DELLA NOTTE NELLA POESIA DI PAOLO VOLPONI

SALVATORE RITROVATO

*Abstract:* Il presente articolo offre un attraversamento del tema, ma sarebbe meglio dire del “sentimento” della notte, nella poesia di Volponi, nella quale è presente sin dalle prime raccolte, e non cessa di prodursi in immagini intense nei versi della maturità e della vecchiaia. In particolare, si intende dimostrare la problematica evoluzione della notte dalla originaria dimensione lirica, legata alle stagioni naturali della terra, in cerca di una simbiosi con la vita interiore del poeta (sulla quale la bufera bellica ha lasciato ferito e cicatrici), a una nuova lucida e a volte angosciata percezione della notte, ormai tradita dall'uomo che la proietta su uno sfondo insonne e inerte di struggenti fantasmi lirici (come per esempio la luna).

La notte mi detta una poesia  
che non si può trascrivere:  
soltanto colore che sia  
o solo tratto da attraversare.  
La stessa notte resto a vegliare  
un cadavere sul ventre rivoltato  
a lungo incerto se guardare  
che sia o no il mio, a lato;  
la spoglia, che ho cantato  
una volta, con accento assillato,  
invano, ormai dimenticato.  
(Paolo Volponi, TF 345–46)<sup>1</sup>

La notte in Paolo Volponi è più di un tema, è un sentimento che attraversa l'intera opera nelle sue diverse articolazioni, offrendosi, di là dalla cornice scenografica,

<sup>1</sup> Per le poesie di Volponi abbiamo seguito l'edizione fino ad oggi più completa, curata da Emanuele Zinato, e prefata da Giovanni Raboni, che raccoglie le diverse raccolte del poeta urbinato, che citeremo con acronimi: R = *Il ramarro*, AM = *L'antica moneta*, PA = *Le porte dell'Appennino*, FM = *Foglia mortale*, TF = *Con testo a fronte*, SC = *Nel silenzio campale*, U = *Ultime*.

ora come spazio semantico che supporta oggettivamente l'immagine di una natura liberata dall'*homo sapiens*, a beneficio degli animali che si muovono in una idillica selvatichezza, ora come soggetto pronto a mettersi in ascolto dell'uomo e intraprendere un colloquio, nonostante tutto (come presentiva Leopardi nel "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia"), e quindi a dimostrare non la vanità bensì la responsabilità della nostra attenzione. Insomma, se avessimo da ripercorrere i "sentieri della notte" – che ci tocchi o no, avrebbe detto Khalil Gibran, vedere l'alba – nella poesia del Novecento, dalla sua evocazione e resurrezione simbolica alla sua estinzione per effetto degli acclamati e sempre più sofisticati dispositivi di illuminazione elettrica (che nell'ineluttabile processo di urbanizzazione hanno diradato e fugato le tenebre da città e strade, creando sospette sfumature di *noir*), l'opera di Volponi consentirebbe di scoprire, a poco a poco, la graduale trasformazione di un'immagine immutata da secoli e, a prima vista, destinata a una seducente e soporosa autoreferenzialità. Quale distanza c'è, in fondo, tra la notte nella poesia di Saffo e quella di Quasimodo che la traduce più di duemila anni dopo, conquistando l'antico ardore della sua paradossale chiarezza, che non a caso ritroviamo nella poesia del giovane Volponi?<sup>2</sup> In tal senso, dall'istanza di un superamento degli scenari lirici che l'ermetismo aveva tesaurizzato a suo tempo contro il vacuo anti-decadentismo del regime, Volponi si muove (come proveremo a dimostrare in questo articolo) verso un orizzonte corroso, più che dal dubbio della prosa, da un senso di disagio e di contraddizione in cui la parola della poesia, confrontandosi con le trasformazioni e le lacerazioni della storia già a partire dalle *Porte dell'Appennino* e con maggiore decisione da *Foglia mortale*, invita il lettore a rintracciare, nella visione di una notte che resiste al rapido avanzare di un nuovo capitalismo, tracce di una lingua fantasma (quella dell'"antica moneta"), o addirittura a presagire la perdita imminente.

Se la notte lirica scappa ancora ai primi derisori attentati futuristi – là dove si scatena il "vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche," recita l'articolo 11 del *Manifesto del futurismo* (De Maria 11) – essa tuttavia non riuscirà a sottrarsi al tramonto della millenaria civiltà contadina, che in qualche modo ne custodiva l'ineffabile segretezza. Ma in nome di quali altri valori? In nome, si dirà subito, di quella diffidenza verso l'inarrestabile crescita del profitto (e, di riflesso, del consumo, in quanto segnale di "vitalità" del

---

<sup>2</sup> Per esempio: "Tu fischi, o cuculo, / la mia calmissima gioia / di questa notte amorosa. / Sul letto spoglio / l'addormentata ho lasciato / il suo corpo a giacere / insieme con tutti i miei sensi" (R 26).

mercato) che permette all'ordine industriale di nutrirsi della nostra vita, dei nostri desideri, dei nostri sogni, e di giustificare la sua manomissione dei nostri naturali bio- e psico-ritmi; ma anche in nome di quell'impossibile risarcimento nei confronti dell'esausta innocenza di un "mondo-a-parte" che la campagna rappresenta oltre le mura di una città, periferia della sua periferia, e che, alla biblica contesa tra contadini e pastori, ha sostituito un paesaggio che esalta la solitudine del giovane poeta, a tu per tu con i ribollenti frammentati di un canto, disperato e persino sconcio, alla giovinezza (valga ancora qualche verso dal *Ramarro* di Volponi: "Nelle vastissime notti / io sento / il rumore dell'ossatura delle cose"; R 28; "Nelle notti prime di maggio / verginità dell'universo / io sento il lembo caldo / della tua apertura"; R 31).

Da un lato, si registra l'aderenza sensuale della scrittura di Volponi alla realtà e alla sua effimera contingenza,<sup>3</sup> tra sete panica e concretezza araldica, come nell'emblema del "ramarro" che si scalda al sole della poesia in attesa di vivere la vita come gli altri nel suo ambiente naturale, e intanto arroventa i versi ("Pareti rosse d'aria / costringono / le vie dei ramarrì"; R 34); dall'altro si può notare come, tra le fragranze di un paesaggio che si dilata in una memoria post-bucolica, in una *noia fuori dal tempo*, maturi una richiesta, che è anche una protesta, d'amore e, non di rado (come testimoniano i versi giovanili rimasti fuori dal volume),<sup>4</sup> di fisica attenzione:

È dolce la notte  
 ricca d'acqua  
 si gonfiano le piante:  
 metto il vaso di menta  
 alla finestra.  
 La spiaggia del mare  
 biancheggia di conchiglie.  
 Scrisi d'aprile  
 il mio primo verso. (R 35)

Se non è esagerato sentire nel primo verso di questa poesia il famoso incipit leopardiano "Dolce e chiara è la notte e senza vento" ("La sera del dì di festa" 1),

<sup>3</sup> Si veda, a proposito Gilebbi 81–88.

<sup>4</sup> Di recente pubblicazione sono le *Poesie giovanili* (Ritrovato e Serenelli).

pure non va dimenticato che cambia radicalmente il contesto entro il quale avviene l'“avvento notturno” nell'esordio volponiano. Del 1940 è *Avvento notturno*, la seconda raccolta di Mario Luzi, nella quale forse è più evidente la suggestione di quel decisivo intervento di Carlo Bo uscito su *Frontespizio* nel 1938, “Letteratura come vita,” a lungo frainteso come un testo espositivo delle linee programmatiche dell'ermetismo. Si tratta invece di un testo che si svolge come una dolorosa ma lucida confessione del coraggio di scommettere ancora sulla letteratura, in un tempo in cui era facile tacere per conformismo e accondiscendenza, evitando di riflettere sulle dolorose ferite della repressione e della prepotenza. Che cosa ha a che fare questo con la notte? Ha a che fare in quanto la sua *imago* costituisce, nel piano di un'opera letteraria concepita sul limitare di una catastrofe (e il 1938 lo era), il varco simbolico per un'altra vita, o almeno per la sua memoria, non più dimidiata e offesa: un “varco” che ci impone di affrontare la storia, e nello stesso di trascenderne la visione (Santato 14).

La notte, dunque, che si presenta come una frontiera tra il visibile e l'invisibile piuttosto che come spazio oscuro di un sogno di evasione interiore, segna il limite della leggibilità del mondo che si traduce in complesse dinamiche oniriche.<sup>5</sup> Se nella raccolta di Luzi questo mondo appare ancora abitato dal senso, anche se febbrilmente attraversato da presentimenti di guerra, in quella di Volponi si avverte la speranza rinata grazie alla liberazione, e strenuamente concentrata più sull'“oltranza” della realtà che sulla realtà dell'“oltre,” ovvero più espressionistica che metafisica. Probabilmente pesa, sulla differente prospettiva dei due poeti, il peculiare sentimento delle ore notturne che era decollato dai versi che Ungaretti, anni prima, aveva inciso nel *Sentimento del tempo*: “Dall'ampia ansia dell'alba / svelata alberatura. // Dolorosi risvegli. // [...] Ma la notte sperde le lontananze. // Oceanici silenzi, / astrali nidi d'illusione, // o notte” (103),<sup>6</sup> agganciandosi agli splendidi affondi analogici di un Dino Campana (non a caso incluso da Bo, nei suoi *Otto studi*, tra i modelli poetici della nuova temperie lirica italiana degli anni Trenta),<sup>7</sup> e passando attraverso la ricca offerta della poesia russa contemporanea di Renato Poggioli ne *La violetta notturna* (1933), che nel titolo rimanda a un famoso poema

<sup>5</sup> Dinamiche oniriche indagate, per la parte concernente la narrativa volponiana, in Gaudio.

<sup>6</sup> Poesia dal titolo “O notte,” tanto invocativo quanto già nostalgico, inclusa da Ungaretti nell'ultima raccolta *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (103).

<sup>7</sup> Non si può non rimandare al saggio di Bo del 1937 sulla poesia di Campana: “Dell'infrenabile notte” (Bo, 433–43).

di Alexandr Blok. Senza dimenticare le molteplici suggestioni che avrebbe dato il vasto e articolato movimento della giovane poesia europea (da Lorca a Eluard) dopo che il movimento surrealista spalancò le porte sull'inconscio e sull'insonnia. È quel che testimonia, del resto, anche la raccolta di un altro straordinario esordiente in quegli stessi anni, Vittorio Sereni. Parliamo di *Frontiere*, scritte a ridosso dello scoppio del secondo conflitto mondiale, edite nel 1941. Qui il motivo della notte si disloca, con un realismo discreto e inappagato che si concentra sulla precarietà della visione: “La luna sta nella finestra – ferma / su quel paese di venti notturni” (“Memoria d’America”; 58); “Di notte il paese è frugato dai fari, / lo borda un’insonnia di fuochi / vaganti nella campagna, / un fioco tumulto di lontane / locomotive verso la frontiera” (“Inverno a Luino”; 79); ancora, “Salvaci allora dai notturni orrori / dei lumi nelle case silenziose” (“Strada di Creva”; 89), ai margini di una umile Italia, un tempo protetta dall’antica pace dei suoi paesaggi, al limitare tra borghi contadini e campi coltivati, ora minacciata dall’esecrabile frastuono di un “Concerto in giardino” dove si radunano “bambini guerrieri” (54).

Con questi versi siamo già al punto di non ritorno da quell’ardua ipotesi ermetica che, di fronte al discorso manipolatorio e prevaricante del Potere, si ritirava in un guscio di fitte trame poetiche come in una cittadella fortificata, contro l’orrore della storia, e a salvaguardia di una rivelazione improvvisa o di un miracolo, di una formula che possa aprire mondi, in un tempo colmo d’attesa che predisponesse all’auscultazione della propria coscienza individuale, e quindi all’esercizio supremo della letteratura. All’indomani della guerra occorre invece un progetto politico, magari un’utopia, e il giovane Volponi prova pertanto a sciogliere il grumo di contraddizioni fra un passato ancora pieno di ferite e un presente non privo di incognite, riconquistando un palcoscenico post-lirico al proprio intimo *hortus* non più *conclusus*, devastato dalla guerra, che si apre oltre le mura di Urbino. Non per riconoscervi i segni di una perdita ma illusoria purezza, ossia quel “mistero neo-simbolista della letteratura come autonoma riconquista di un’integrità soggettiva e professione di una vita più autentica” (Pegorari 71), ma per affilare piuttosto le residue armi della poesia al fuoco di un presente che non ha fatto sconti, trascinando le relazioni umane in un gorgo di morte e distruzione e traducendo lo scavo dei propri archetipi memoriali, già caposaldo della poetica ermetica, in una lingua più aspra e tagliente che distoglie lo sguardo dalla tentazione del canto e di rado si concede alla confessione privata, privilegiando per contro figurazioni animali, vegetali, minerali, astrali in cui la conoscenza del sé e la relazione vitale con l’altro *da sé* si ricompongono risvegliando una balbettante e sibillina araldica *fauvista*.

In tal modo si manifesta sin dalle prime raccolte di Volponi, e in misura crescente nelle *Porte dell'Appennino*, l'inaccessibilità a quell'*hortus* nel quale, se ancora trapelava la consolante quiete di una millenaria appenninica vicenda contadina, in verità finiva per sciogliersi, sempre più frammentata, e a tratti nostalgica, un'armonia notturna ampiamente smentita e, diciamo anche, sconvolta dagli eventi storici. Quel che illuminava di luce riflessa un paesaggio ancora fermo, nonostante le bombe e i carri armati, nell'immaginario di quegli anni (come si evince anche da certe raffinate patinature agresti nel cinema: basti citare *Quattro passi fra le nuvole* di Alessandro Blasetti, 1942), dischiude ora figure e situazioni che, da un lato, non si allineano alle istanze neorealistiche di denuncia e impegno, allora fermentanti tra narratori e registi, dall'altro propongono una declinazione più spontanea e dilemmatica della tradizione simbolista. E qui incontriamo il motivo della notte, disseminato in un disarticolato e asistemico impianto post-lirico, in cui Volponi mette a fuoco, alla fine degli anni Cinquanta, il *locus amoenus* della sua poesia in aperto confronto e conflitto con una modernità che dilaga in ogni meandro del paese, e intanto alligna nella geografia interiore del poeta, nella quale però è più notte che giorno, e la luna – da “Scendendo dai monti / i pastori / hanno bevuto la luna” (AM 45) alla “mesta luna della mia cecità” (TF 195) – si affaccia più del sole a scintillare, di enigmatica luce riflessa, (come dirà il poeta in *Foglia mortale*) sulle sue “rime” e sui suoi “rimorsi.” Se la luna sta a simboleggiare la ricerca di un’“antica moneta,” come una musa fuori corso, sotto le cui sembianze si svela la *vera imago* di una poesia che interroga sé stessa (Ritrovato 23–41), allora la notte non può che essere la sua casa, il rifugio nel cui oscuro grembo si proietta la pagina-mente del poeta, la mappa perenne dove si accendono i barlumi celesti di una visione più alta, come incerte indicazioni di una rotta da seguire. In tal senso, nelle *Porte dell'Appennino* qualcosa comincia a mettere in discussione questa *imago* esaltandone non tanto, in chiave simbolista, il mistero insondabile – tutt'altro, se è vero che siamo in presenza di una “poesia-verità” (Candiloro 91–103) – quanto per rappresentarne l'impenetrabile universo drammatico: “La notte batte le cave / del sottosuolo, i sepolcri sotto i giardini / e si rovescia come un latte [...] Così si dichiara viva / viva e mortale la notte; / la notte che ti fa male / e inghiotte la tua saliva” (“La notte che ti fa male”; PA 112); “È la notte che reca / innocenza alla difesa [...] La notte invernale è la sorella / dei leoni nostri pensieri [...] La notte selvatica ha sempre / un segno che ci aiuta” (“L'Appennino contadino”; PA 127, 140).

La personificazione della “notte” matura, nella poesia di Volponi alla fine degli anni Cinquanta, davanti al riconoscimento di quel male che ha spezzato in due non solo il Novecento ma anche la storia dell'umanità, e per il quale non

esiste un nome, qualora non volessimo accettare la metafora della notte, così come suggeriscono il celebre documentario di Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1956), il cui titolo ricalca il sarcastico eufemismo, *Nacht und Nebel*, con cui i nazisti definivano i prigionieri destinati ai campi di sterminio, e il romanzo di Elie Wiesel, *La nuit* (1958), in cui balugina, a dispetto del silenzio di Dio, la speranza di un nuovo giorno, così come prevede la tradizione ebraica (“Dio chiamò la luce ‘giorno’ e le tenebre ‘notte.’ Fu sera, poi fu mattina: primo giorno,” *Genesis* 1.5). La notte, insomma, è quella di un Dio non solo impotente, ma sordo e cieco; e “cecità” tornerà, infatti, in posizione privilegiata nell’incipit di *Con testo a fronte*. All’inizio degli anni Sessanta Volponi si addentra, con i romanzi *Memoriale* e *La macchina mondiale* – storie estreme nelle quali l’autore trova la chiave di una raffigurazione socializzata del proprio sé e delle sue passioni – e con le poesie che approdano dopo lungo lavoro a *Foglia mortale* (1974), nei dilemmi di quel *principium individuationis* che si realizza nell’opera letteraria mentre va in frantumi l’utopia olivettiana, sia per l’improvvisa morte di Adriano, sia per l’ineluttabile sgretolarsi di un progetto di capitalismo dal volto umano (cioè, che mette non l’industria al centro dell’uomo, ma l’uomo al centro dell’industria).

Riepilogando, se in un primo tempo Volponi si era affidato a una rappresentazione che possiamo definire post-ermetica della notte, allorché “muore la giovinezza” (PA 144), di fronte al rischio di uno sradicamento dal luogo natio – emblematico l’incipit de “La vita”: “Quando io sono nato / mio padre non c’era” (PA 81) – ora egli si colloca, consapevolmente, non proprio all’interno della sua opera, magari sulla cornice, per saggiare i propri limiti e ammettere, senza infingimenti, le proprie paure: “[...] così la paura ridiscende nel mio cuore / e ricompono il giuoco diletto del male, / la libertà della contraddizione / che porta al dolore le parole” (“La paura”; PA 124). E arriviamo, così, a *Foglia mortale* (titolo non a caso leopardiano), dove si inasprisce la contesa con un sistema economico sempre più verticisticamente insensibile alle questioni etiche e sociali senza che venga meno il tentativo di instaurare un dialogo con il proprio sé ormai decentrato dal vecchio paesaggio agreste, eclissato nelle sue ombre. In tale contesto, la notte si avvia a diventare soggetto antagonista dell’io autobiografico, fino a rubargli il sonno, i ricordi, la vita – cosa che avverrà compiutamente in *Con testo a fronte*. Nel poemetto-confessione “La durata della nuvola,” il poeta, sorpreso dall’albeggiare del nuovo giorno, riconosce l’incompiutezza di un’opera (“Oggi non ho più la gioventù / per stare solo. / Sole sono le mie incerte carte / smarrite sotto la luce dell’alba / anche se frugate da un bisogno di poesia, / di libertà [...]”; FM 156) cui la notte, desolato abituro delle memoria dell’infanzia e di una visione disperata



del futuro, sottrae al poeta, già allievo e sodale di Olivetti, non solo materia di ispirazione poetica ma anche il progetto illuminato di rinnovare un sistema che di tanto in tanto promette benessere e felicità a tutti;<sup>8</sup> disillusione accentuata, ove ci si chieda alla fine che cosa resta di ciò, dalla breve durata di una nuvola che “traspare / al di là del cortile, / preme oltre le mura, / senza mai rendere niente vile” (FM 160).

Lo scavo memoriale, che apre voragini in *Foglia mortale*, rilancia l’impegno a una parola “politica” recuperando la figura del *bordel* che, se a prima vista rievoca il “garzoncello scherzoso” del *Sabato del villaggio* (v. 43), entra però nel cuore della raccolta come una controfigura autobiografica (non lontano dal “Berto” sabiano) del poeta che gli confessa il suo senso di inadeguatezza progettuale, di cui la notte diventerà, in *Con testo a fronte*, un impenetrabile limitare, nel quale minaccia di naufragare anche l’urgenza (o forse il sogno) di quella “letteratura di rottura” propugnata da Volponi.<sup>9</sup>

Superati il sentimento di un idillio incompiuto o irrisolto, presente ne *Il rammarco* e *L’antica moneta*, e l’ansia di partecipazione a un progetto di rinnovamento della società che non rinnega l’Appennino contadino ma lo integra nel sistema industriale nelle *Porte dell’Appennino*, ecco che l’intellettuale-dirigente Volponi avverte l’invasività del modello capitalistico, la sua velleitaria e irriducibile ambiguità, palese in maniera grottesca e drammatica in *Con testo a fronte*. Se ci affacciamo sul versante della produzione narrativa, osserviamo lo stesso decorso: l’utopia politica che ancora infondeva al dirigente uno slancio progettuale comincia a declinare in *Memoriale* e trova un nodo tragico ne *La macchina mondiale*, a controcanto del desolante ribaltamento dell’agognato luogo dalla poesia e dei suoi valori fondativi e identitari (Urbino, la campagna, la famiglia ecc.) nella finale “Canzonetta con rime e rimorsi,” che si dischiude nel mezzo di una notte rischiarata dalla luna (“intanto passa Icaro, povera effusione, / passano il carro, l’orsa, la polare / e ogni altra carica costellazione [...] Dovunque, sopra, intemerata risplende la luna”; FM

<sup>8</sup> Il dramma di *Foglia mortale* è che essa revoca in dubbio “l’ideologia sostanzialmente neo-illuministica su cui si fondava l’antica fiducia volponiana nella conservazione della radice più squisitamente sentimentale della vita contadina all’interno di un industrialismo rifondato a misura d’operaio e secondo principi di condivisione e valorizzazione collettiva” (Pegorari 75).

<sup>9</sup> Un’urgenza non disgiunta da un’“ansia” di realismo che tuttavia non desta, nell’opera di Volponi, soluzioni a breve termine, bensì apre nuove suggestive crepe nell’impalcatura dei romanzi, in direzione di un saggismo conflittuale (Fichera). Sulla “letteratura di rottura,” mi permetto di rimandare al mio contributo (Ritrovato 133–45).

186, 189). Questa tensione utopica spinge finalmente lo scrittore ad affrontare una serrata resa dei conti con sé stesso, con quel *bordel* (forse il figlio Roberto: “per un bordel / che potrebbe anche essere mio figlio” FM 192) e soprattutto con una insopprimibile voglia di vita, con lo sguardo ingenuo, senza malizia, che si getta nel mondo per intuirlo e comprenderlo, pur sapendo che l’innocenza è una parola che non salva perché “parla la lingua dell’ordine / della ragione minuta” (FM 188). È anzi necessario rompere il sigillo che imprime la pena e disfarsi della poesia come “alibi” se si intende seguitare il progetto più ampio di riscossa, a dispetto della “nebbia che sale / dal mare aureo del capitale” (FM 191).

Ormai in aperto conflitto con il luogo che aveva ritrovato nelle *Porte dell’Appennino* (“sono davvero tornato per restare?”; 155; “forse, se stessi sempre a Urbino ...”; 157; “Il paesaggio collinare di Urbino, / che innocente appare quercia per quercia / mentre colpevole muore zolla per zolla [...]”; 191), Volponi comincia a registrare i primi affioramenti di un’insonnia che dissolve definitivamente l’antico sguardo sulla notte, come quello sul mondo, il cui caro paesaggio si ritira e si nega: “Ritirarsi allora dalla finestra, / abbassare le tende e chiudere gli occhi, negarsi il paesaggio, / impedire il naufragio e tornare dentro [...] Togliere al paesaggio la convulsa angoscia / che sorge dal banale come la nebbia da un campo [...]”; FM 174, 175. È all’opera il *principium individuationis* del soggetto che, se ebbe già benefico effetto nella poesia romantica, allontanando il poeta dalla trappola di un sentimento affatto privato della notte ha finito però per degenerare in un *principium dissipationis* del soggetto che si apparta, addirittura si rimuove, per evitare un’ossequiosa conciliazione referenziale, una banale armonizzazione lirica. In tal modo, in *Con testo a fronte*, il poeta dunque colma il verso di oggetti colti nel loro spessore metaforico e insieme programmatico (come ne *La deviazione operaia*), affollandolo di subordinate che ruotano intorno a proposizioni reggenti in movimenti centrifughi (quasi a dire che non è più necessario mettere in ordine i pensieri, le azioni, le emozioni ecc.: esemplare, in *Foglia mortale*, appariva già *La pretesa d’amore*). Un verso, ora fiume ora valanga, sconfinante, insonne nella notte in cui regna una forma di *enumeratio* caotica che si ritorce sulla stessa attendibilità del *principium individuationis*, sgretolando l’autenticità e autorità di una voce che non rinuncia ancora, nell’assieparsi di un universo incontrollabile, alla funzione pronominale dell’*io* (emblematicamente, *Per questi versi*: “Così malamente ho riconosciuto / che almeno una scaglia di me, poco di mio veramente, / è sopravvissuto alla paura: e che i dispersi / elementi della persona che ritenni mia / ormai e per il corpo e per la mente / sono usciti da me se e solo per armonia / planetaria”; SC 380). Lo stesso spazio della dispersione in

cui il soggetto poteva, in *Agendina*, evitare di perdersi accertando il caos uranico (“... io, io, io, / dove non giunge l’offerta del sempreverde / e dove la notte puntualmente s’apre / con l’occultarsi della più fulgida / stella delle Jadi, Aldebaran dietro / la parte oscura della luna scema”; FM 180), e dileguarsi all’alba (“quando la luce è senza ... / Quando le nubi sfilacciare / traversano all’alba da una valle all’altra / annusando qua e là, senza traccia ...”; FM 185), ora accoglie il nuovo paesaggio caotico della lingua volponiana, come il subdolo riflesso di un nuovo dinamismo aziendale del capitalismo che spinge il sistema da un’economia di produzione verso un’economia finanziaria. Volponi già rivelava la sua “ostinata cecità contadina / dentro un magistero artigianale” nel tentativo di designare una poesia che, senza sospirare un mondo di autentici rapporti con le stagioni della natura e della vita, non fosse una “forma di vigliaccheria,” un alibi per tacere (FM 192). In *Con testo a fronte* si adopera a snidare le contraddizioni del non-luogo della fabbrica in cui si lavora ogni giorno per il nuovo “ordine industriale” ovvero “ordine babilonesco” (TF 277), evitando ogni prospettiva ego-lirica, anzi con una furia demistificante (Muzzioli 71–79), che si realizza in una tensione versificatoria più epica, corale (Muzzioli e Volponi 135–39).

Eppure, dall’*hortus-kosmos* di Urbino, antico borgo e simulacro del mondo chiuso ma ordinato nel quale era possibile mettere la storia tra parentesi, misurare le relazioni fra gli uomini, anche a rischio della separatezza e dell’isolamento intellettuale (come pauperà l’ultimo romanzo *La strada per Roma*), al *kaos*/falso ordine industriale di una città defunta ma ambizioso simulacro della modernità, passando attraverso il giardino-utopia-laccio eporediese, se la poesia di Volponi conserva una sua intensità lirica e drammatica, questa si realizza grazie a delle parole che non si limitano a presentare “la nuda e circoscritta idea” (per dirla con Leopardi, *Zibaldone* 109–10) dell’oggetto cui si riferiscono, ma si accendono, quando più quando meno, di immagini vaghe e indefinite. Penso a parole-chiave come “cecità.”<sup>10</sup> “Di un piccolo colore mai visto / si screzia la mesta luna / della mia cecità” (TF 195), leggiamo in posizione incipitaria nella prima poesia di *Con testo a fronte*, nel quale è possibile cogliere tanto uno stato di menomazione fisica del soggetto (analogamente a quanto avviene alla povera umanità del romanzo omonimo di José Saramago, uscito solo nel 1995), quanto una oggettiva oscurità del mondo in cui è sempre più difficile distinguere alcunché, come se la notte, già padrona della vista di chi osserva, regnasse indisturbata sulle cose. E se la poesia

<sup>10</sup> Ne sottolinea l’importanza Fichera, anche e soprattutto in rapporto alle *Mosche del capitale* (Fichera, *Distopia e cecità* 173–82).

seguinte si apre con una luna che, lungi dal mostrarsi intenerita, si staglia come una “falce” che richiama lo strumento del contadino che miete il suo campo, ecco che la notte ritorna, in una tra le più alte poesie di *Con testo a fronte*, come uno stato dell’essere-mondo che corre “parallelo” al giorno, e “ne sostiene l’anelante / andatura / istante per istante,” ma non ne rappresenta più semplicemente l’aspetto insondabile, anzi “è più grande e sottile / e cede senza paura / a ogni sporgenza vile / del giorno.” Tanto meno “è sicura, / proprio come un soggetto / che cerca sempre misura / fra origine e ritorno,” a maggior ragione se “è immortale, / e non concepisce, / quale vestale / della propria assenza / continua che compatisce” (TF 199), fino a rivelarsi, in tal modo, nella sua ambigua dimensione figurale, offrendosi come statuto della contraddizione in cui è stretta l’esistenza. Leggiamola per intero:

La notte è parallela al giorno;  
ne sostiene l’anelante  
    andatura  
    istante per istante.  
La notte è più grande e sottile  
e cede senza paura  
a ogni sporgenza vile  
    del giorno.  
La notte non è sicura,  
proprio come un soggetto  
che cerca sempre misura  
fra origine e ritorno.  
Il giorno invece è un oggetto  
che pesa e si oppone intorno  
alla sua stessa parvenza.  
Il giorno finisce  
    senza ...  
La notte è immortale,  
    e non concepisce,  
    quale vestale  
    della propria assenza  
continua che compatisce. (TF 199)

La fenomenologia della notte si articola in una rete di dissociazioni schizofreniche nei testi successivi, tra i quali ricordiamo *Appunti sul rischiare dell'insonnia e sulle sue finzioni*, che ripropone un lirismo delirante, scheggiato e visionario (TF 203), e in particolare *Insonnia inverno 1971*, che rimedita su quella struggente immagine materna della notte, già divelta alla radice, insieme ai sogni che la popolano, da un'insonnia incurabile (“Quando la notte altro non era che un'abitudine di casa / un'ala materna che si chiudeva [...] L'insonnia costruisce cumuli di carte / sul pavimento, appunti ritagli versi”; TF 246), finché non appare ciò che la fissa nel fragile immaginario dell'uomo occidentale (“La notte di Linate è coperta, continentale, / fitta di rumori e di allarmi, sbarrata / verso molte direzioni tirate le tendenze / contrastanti dritte e taglienti”; TF 263). Nel corso della raccolta la notte incide il suo timbro scuro sulla partitura poetica dei versi,<sup>11</sup> traducendosi ora sineddochicamente nell’“immenso plenilunio” di “A mente” (TF 228), ora nel crepuscolo serotino di “Fermo rimane il sole” (TF 245). Senza dimenticare che la notte tornerà a innescare l'ipertensione innodica della lassa monorima di “Tormenta” nell'ultima raccolta, *Nel silenzio campale*: “La notte resta fissa, attenta / alle mie mosse; accesa o spenta / una stella sul capo [...]” (SC 397).

La “conoscenza” della notte che Volponi fa in *Con testo a fronte* può ricordare per certi aspetti quella di Robert Frost nel sonetto, di molti anni prima (1928), “Acquainted of the Night.” Come il poeta americano anche Volponi potrebbe dire “I have been one acquainted with the night. / I have walked out in rain – and back in rain. / I have outwalked the furthest city light” (“Io sono uno che ben conosce la notte. / Ho fatto nella pioggia la strada avanti e indietro. / Ho oltrepassato l'ultima luce della città [...]”; *Acquainted of the Night*, vv. 1–3; Giudici 217) ma con un passo diverso, dal momento che non incontra alcuna guardia davanti alla quale abbassare lo sguardo, né avverte il grido spezzato provenire (come in certe sospese atmosfere hopperiane) da un'altra strada, “down the saddest city lane” (“Sono andato a frugare nel vicolo più tetto”; *Acquainted* v. 4; Giudici 217), né chiede ragione dell'orologio che campeggia in cielo secondo il quale “the time was neither wrong nor right” (“il tempo non era né giusto, né errato”; *Acquainted* v. 13; Giudici 217). In verità per il Volponi di *Con testo a fronte* il dialogo ininterrotto con la silenziosa notte, in cui echeggia la “silenziosa luna” leopardiana del “Canto

<sup>11</sup> Si veda *Indiget et volumnus, pecunia*: “La notte umbra di dicembre / straluna lorda nel cielo / e ignora la terra che scende / dentro un bregno di cielo [...] La notte prende aspetti lacustri / intanto che l'insonnia la distende [...] La notte scivola nell'universo / come la fodera dei pensieri”; TF 215, 225, 227.

notturmo” (v. 2), ricuce l’effimera fisicità del soggetto allo statuto metafisico del suo “oltre”<sup>12</sup> prima di risolversi nel riconoscimento di quella dimensione ambigualmente “post-umana” che la nuova notte industriale, dominata dalla tecnica, assume in nome del Capitale, così come prospettano alcuni versi de “La cattura”:

La notte è il pieno di tutta l’incoscienza  
 istintiva, calcolare, accumulata ...  
 la notte è industriale continuazione  
 di sé, della propria materia senza mai  
 ordine, senso, orario, dimensione.  
 La notte è madre di un edipo fabbricante  
 imitatore e cultore, amante di se stesso [...]  
 L’inconscio spinge il midollo notturno ...  
 cammina dentro i suoi fori e lo attraversa  
 buio, vello, caduta, precipizio, turno ... (TF 331)

Siamo ormai al Volponi de *Le mosche del capitale*,<sup>13</sup> che si apre non a caso con una memorabile sequenza notturna contrassegnata da una variopinta e congestionante accumulazione di cose e uomini, in cui tutta la città, la società, l’economia apparentemente dormono: le industrie, gli impianti, i forni, i nastri trasportatori, gli uffici, anche i padroni e i custodi del calcolatore, e così via. Tutto dorme ma non il Sistema nella sua inviolabile essenza – il calcolo degli interessi, il tasso di inflazione, l’indice di costo delle materie prime, le quotazioni in borsa, il costo del lavoro ecc. – che, alla vigilia di cambiamenti storici epocali, spreme nel motivo della notte non il tradizionale desiderio di silenzio, sonno, quiete, com’era nel famoso “notturmo” di Alcmane “εὔδουσι δ’ ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες” (“dormono le cime dei monti e le gole”; Garzya 49), nel quale non è difficile intravedere il contraltare dell’incipit del romanzo volponiano, ma esprime piuttosto la brama inesauribile del profitto, le istanze irriducibili di un Sistema che consuma e aliena la vita. Assistiamo, in altre parole, al passaggio da un sistema

<sup>12</sup> In *Come perso*: “La notte passa sopra il mio corpo [...] La notte è più della morte: / è il sogno dell’abisso che non si colma, / la caduta dell’imprevedibile sorte” (TF 288–89).

<sup>13</sup> Da *Con testo a fronte* a *Le mosche del capitale* il passo è breve, non solo in termini cronologici (si consideri che uno dei primi titoli della raccolta poetica era *I versi del romanzo*), ma proprio in fatto di contiguità e permeabilità di motivi e di affinità di tensione stilistica. Vi portò l’attenzione da subito Santato in “Follia e utopia”(86).

debole, inteso come stato burocratico e di mercato – Potere e Denaro – che si sviluppa al di fuori della *Lebenswelt* (per riprendere il pensiero di Habermas)<sup>14</sup> ed entra nella logica d'azione delle persone colonizzandone il mondo vitale, ad un sistema forte che entra in conflitto con la medesima *Lebenswelt* e prende il sopravvento modificando la percezione e la struttura simbolica del mondo e i paradigmi culturali, rimpiazzando l'agire comunicativo. Un sistema orientato alla *Diskursethik* e all'intesa politica (nel senso ampio di *polis*: appartenente alla comunità) con l'agire strumentale, fondato su interazioni puramente strategiche, finalizzate alla crescita di un "sacro" Pil che non appartiene più ai presunti beneficiari del benessere ma ai programmi astratti, impersonali, gestiti dai potenti consigli d'amministrazione delle multinazionali. Se nel primo caso dominano le figure retoriche di pensiero e di sintassi (dall'apostrofe all'epanortosi), nel secondo avremo le figure retoriche che rendono la fredda efficacia del capitalismo finanziario (l'accumulazione, la reiterazione, la ripetizione, insieme con la prosopopea degli oggetti, per reazione al processo di reificazione dei concetti astratti).

Quanto succede *Nel silenzio campale* è il presagio di uno smacco: portare la scrittura poetica entro una dimensione planetaria da non intendere più in senso antropocentrico, né de-antropizzato, bensì (come si diceva sopra) "postumano." Dimensione nella quale i personaggi, compresa la figura dell'autore, valgono meno delle idee di cui sono portatori sani o insani, escono di scena silenziosamente (come il Mao di "Le cose di Mao"; SC 409), si dissolvono in una marginalità antagonista rispetto a quella che Marx definiva l'"oggettività spettrale" in cui coabitano soggetti e oggetti del Capitale, e che, in poesia, si traduce in un processo di iper-connotazione retorica "che frantuma sia l'unicità del punto di vista, sia il carattere monodico del canto" (Fabrizi 111).<sup>15</sup> Se all'inizio del suo percorso poetico Volponi interrogava gli animali che fuggivano l'uomo, ora interroga gli oggetti che lo minacciano, passando da un luogo naturale, autentico (Urbino e la sua campagna), a un non-luogo artificiale, infernale (le sale dirigenziali dell'economia

<sup>14</sup> In merito a questo concetto di *Lebenswelt* (di origine husserliana) come "luogo trascendentale" nel quale gli interlocutori "possono avanzare reciprocamente la pretesa che le loro espressioni si armonizzino con il mondo [...] criticare e confermare queste pretese di validità, esternare il proprio dissenso e raggiungere l'intesa," si veda la *Teoria dell'agire comunicativo*, e in particolare il secondo volume, *Critica della ragione funzionalistica* (Habermas 714).

<sup>15</sup> Dello stesso autore si ricordi anche "Io fui una volta sulla terra; l'ho vista."

capitalistica).<sup>16</sup> E se il nuovo *kosmos* che questo passaggio determina è pronto a rovesciarsi in *kaos*, e ogni descrizione a trasformarsi in visione, ogni civiltà adatta a finire in macerie, ogni passaggio lirico in un delirio dilaniato da violente e improvvise ellissi, tuttavia la poesia non smette di “dire” il mondo, non può cessare di reinventarlo, e crea uno spazio in cui il fatto linguistico recupera quanto resta del fattore umano e degli affetti, anche *ex novo* ed *ex nihilo*,<sup>17</sup> allorché utopia e palingenesi coincidono e giorno e notte non viaggiano più paralleli.

*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*

## OPERE CITATE

Alcmane. *I Frammenti*. A cura di Antonio Garzya, Silvio Viti, 1954.

Bo, Carlo. *Letteratura come vita. Antologia critica*. A cura di Sergio Pautasso, Rizzoli, 1994.

Candiloro, Mauro. “L’Appennino contadino e la poesia-verità.” In *Volponi estremo*. A cura di Salvatore Ritrovato et al., Metauro, 2015, pp. 91–103.

Colella, Massimo. “La notte è parallela al giorno.’ Ipotesi di lettura della poesia volponiana.” In *Volponi estremo*. A cura di Salvatore Ritrovato et al., 2015, pp. 117–33.

De Maria, Luciano (a cura di). *Teoria e invenzione futurista*. Mondadori, 1968.

Fabrizi, Massimo. “‘Io fui una volta sulla terra; l’ho vista.’ La fine dell’antropocentrismo nel *Silenzio campale* di Paolo Volponi.” In *Nell’opera di Paolo Volponi. Istmì*, no. 15–16, 2004–2005, pp. 355–66.

Fabrizi, Massimo. “‘Tra le schegge e i denti’: linguaggio cosmogonico e apocalittico in *Nel silenzio campale* di Volponi.” In *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*. A cura di Salvatore Ritrovato e Donatella Marchi, Metauro, 2007 pp. 105–16.

---

<sup>16</sup> In tale direzione, utili spunti di riflessione riguardanti l’immaginario notturno volponiano si trovano in Colella (126).

<sup>17</sup> Ciò accade tanto nel romanzo *Il pianeta irritabile*, che si chiude con un intenso omaggio alla solidarietà, quanto nell’ultimo frammento de *Il cerchio* che sigilla le poesie *Ultime*, con un ricordo degli amici scomparsi: “A questo tavolo si tennero in tanti / che ora non ci sono più, vecchi e giovani ...” (U 422).



- Fichera, Gabriele. "Distopia e cecità: le mosche incantate di Paolo Volponi." In *Volponi estremo*. A cura di Salvatore Ritrovato et al., 2015, pp. 173–82.
- Fichera, Gabriele. *Tolto dall'io, preso dalla storia. Studio sul saggismo di Volponi*. Nerosubianco, 2012.
- Frost, Robert. "Acquainted with the Night." In *West-Running Brook*. Henry Holt and co., 1928.
- Frost, Robert. *Conoscenza della notte e altre poesie*. A cura di Massimo Bacigalupo, Mondadori, 1988.
- Gaudio, Alessandro. *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*. ETS, 2008.
- Gilebbi, Matteo. "La poesia dell'aderenza: suggestioni di lettura da *Il ramarro*." In *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*. A cura di Salvatore Ritrovato e Donatella Marchi, Metauro, 2007, pp. 81–88.
- La Sacra Bibbia*. A cura della Conferenza Episcopale Italiana. Unione Editori e Librai Cattolici Italiani (UELCI), 2008.
- Leopardi, Giacomo. *Canti, edizione critica*. A cura di Alessandro Donati, Laterza, 1917.
- Muzzioli, Francesco. "Tensione ritmica e politica nella poesia di *Con testo a fronte*." In *Volponi e la scrittura materialistica. Quaderni di critica*. A cura di Filippo Bettini et al., Lithos, 1995, pp. 71–79.
- Muzzioli, Francesco e Paolo Volponi. "Vorrei scrivere versi epici. Colloquio tra Paolo Volponi e Francesco Muzzioli su *Nel silenzio campale*." In *Volponi e la scrittura materialistica. Quaderni di critica*. A cura di Filippo Bettini et al., Lithos, 1995, pp. 135–39.
- Nuit et brouillard*. Diretto da Alain Resnais, Cocinor – Comptoir Cinématographique du Nord e Argos Films, 1956.
- Pegorari, Daniele M. "Metrica e allegoria nella poesia 'georgica' di Paolo Volponi." In *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*. A cura di Salvatore Ritrovato e Donatella Marchi, Metauro, 2007, pp. 41–79.
- Ritrovato, Salvatore. *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*. Metauro, 2017.
- Santato, Guido. "Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Paolo Volponi." In *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*. A cura di Massimo Raffaelli, Transeuropa, 1997, pp. 77–119.
- Santato, Guido. "Il linguaggio di Volponi tra poesia e romanzo." *Paragone*, vol. 37, no. 442, 1986, pp. 8–29.

- Sereni, Vittorio. “Frontiere.” In *Poesie e prose*. A cura di Giulia Raboni, Mondadori, 2013.
- Teoria dell’agire comunicativo. Critica della ragione funzionalistica*. Vol. 2. A cura di Gian Enrico Rusconi, traduzione di Paola Rinaudo, il Mulino, 2017.
- Ungaretti, Giuseppe. *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*. A cura di Leone Piccioni, Mondadori, 1969.
- Volponi, Paolo. *Poesie 1946–1994*. A cura di Emanuele Zinato, Einaudi, 2001.
- Volponi, Paolo. *Poesie giovanili*. A cura di Salvatore Ritrovato e Sara Serenelli, Einaudi, 2020.
- Wiesel, Elie. *La Nuit*. Les Éditions de Minuit, 1958.