

Francesca Riva

Luca Trissino

Luigi Fallacara e gli ermetismi. Lingua, stile e metrica

Verona

QuiEdit

2020

ISBN 978-88-6464-594-0

Negli ultimi anni abbiamo assistito a un rifiorire degli studi fallacariani, con la riedizione di romanzi (*Terra d'argento*, Bari, Stilo, 2013) o la pubblicazione di inediti (*L'Eterna infanzia*, 2016, e *L'occhio simile al sole*, 2020, entrambi Roma, Edizioni di Storia e Letteratura) e di ponderosi saggi monografici (*Fallacara e la fede nella poesia* di Marilena Squicciarini, Bari, Stilo, 2013, e *Scrivere bianco con un segno nero* di Martina Di Nardo, Firenze, Le Lettere, 2018). Il lavoro di Luca Trissino, *Luigi Fallacara e gli ermetismi*, con premessa di Silvio Ramat, si pone come collante tra quelli di Squicciarini e di Di Nardo, senza sovrapporsi ad essi, ma approfondendo questioni lasciate necessariamente in sospeso nelle pagine già acribiose dei due libri, e fornendo, oltre a una competente analisi stilistica di diversi testi, una comparazione tra Fallacara e i grandi nomi della tradizione letteraria, da Dante a Petrarca, da Foscolo a Leopardi, a d'Annunzio, fino ai «compagni di strada» (p. 15) Campana, Ungaretti, Montale, Betocchi, Quasimodo, Gatto, Luzi, Bigongiari, Parronchi, termini di confronto, costantemente e validamente richiamati, insieme vicini e distanti, anche rispetto alla categoria medesima di Ermetismo.

Se Di Nardo affronta, entro un solido impianto argomentativo, gli snodi della poetica di Fallacara, in un volume di quasi 500 pagine, Squicciarini offre un commento sintetico ma illuminante di ogni singolo testo riconducibile al primo ciclo poetico, cosicché le due monografie si propongono come punti cardinali per gli studiosi di Fallacara. Il libro di Trissino si concentra in particolare sulla fase ermetica del poeta barese, che trova la sua acme nella raccolta *Notturni* (1941), edita l'anno dopo *l'Avvento notturno* di Luzi, al cui «precoce magistero» – secondo Mengaldo – si deve l'evoluzione di Fallacara dall'ermetismo «debole» delle *Poesie d'amore* (1937) a quello «forte» dei *Notturni* appunto. Proprio alla lezione di Mengaldo si rifà Trissino che, con perizia e precisione, verifica l'aderenza di Fallacara agli assiomi della poesia ermetica individuati dallo studioso, implementando il decalogo con alcune classi semantiche (le parole pure, i referenti nobili, il lessico dei colori) e dividendo dunque la sua analisi in due parti: una dedicata al «lessico» e l'altra alla «grammatica» di Fallacara, assunto come caso studio comparato agli altri «ermetismi», con declinazione al plurale del termine, quasi in linea con l'abitudine ermetica dell'uso generalizzante dei plurali in luogo dei singolari. Trissino dimostra, in realtà, come il piano semantico e quello morfo-sintattico siano strettamente connessi, tanto da smentire l'affermazione di Fallacara stesso, per il quale «il suo incontro con l'ermetismo» sarebbe stato di «contenuti più che di forme». Nell'indagine semantica la prospettiva è diacronica, per cui Trissino prende in esame l'intera produzione poetica fallacariana, dai primi del Novecento alle soglie degli anni Sessanta, individuando stilemi tipici che si acquiscono o evolvono nella fase prettamente ermetica, in aderenza con la *Weltanschauung* dell'autore. In particolare, viene valutata la modalità dell'accumulazione delle parole pure, da «intonante» a meramente elencativa, fino al contesto pienamente ermetico dei *Notturni*, in cui la parola pura diventa l'«appiglio» cui il poeta si aggrappa per evitare la dispersione di senso (cfr. p. 103). Lo studioso rileva, nell'intero corpus poetico fallacariano, quaranta parole pure, non marcate e di contenuto universale, accompagnate dal numero delle occorrenze, tra parentesi tonde, di cui ripotiamo almeno quelle che costituiscono la cifra della poetica di Fallacara: *luce, fiore, cielo, ombra, sole, notte*, «toccate spesso dall'aura evocativa del *silenzio*» (pp. 27, 42). Il primato della

luce, cui non manca mai il rovescio necessario dell'ombra e della notte, anch'essa però spesso luminosa, i fiori, le stelle del firmamento terrestre, memoria dell'Eden perduto, rimandano agli scartafacci del romanzo finora inedito, recentemente pubblicato, *L'occhio simile al sole*, di matrice neoplatonica, sulla scorta delle *Enneadi* di Plotino, uno dei principali punti di riferimento dell'ermetismo fiorentino.

Lo studioso circoscrive le aree semantiche in cui Fallacara esibisce più comunemente le parole pure, contrassegno fallacariano che le distingue dall'utilizzo da parte di altri poeti ermetici (dei quali vengono fornite puntuali esemplificazioni): l'antropomorfizzazione di parole pure tramite l'accostamento, per esempio, alla caratteristica dell'indolenza (es. «regni indolenti», «vento indolente», «indolenza del cielo»), della malinconia (es. «malinconia terrena della luce», «malinconie sospese della sera»), della stanchezza (es. «pianta / stanca», «luci stanche»), del sonno (es. «molle di fiori è il sonno dell'acacia», «Dormono ora le notti»), del respiro (es. «mari sospirosi», «fiori respiranti»); l'altezza intesa spesso come profondità, con il recupero dell'etimologia latina di *altus*, 'profondo' (es. «alta mattinata», «alta estate», «mare alto», «altissimo sole»); la lontananza (es. «cieli distanti», «stelle remote», «allontanata stella»); l'oscurità (es. «terra nera», «nera pianura», «orti neri»); la vastità e l'immensità (es. «slargate e solitarie vette», «miriadi d'invisibili orizzonti», «albero immenso»); la ripidezza («ripidi / cieli», «ripida onda / di luce»), stilema riconosciuto come proprio di Fallacara (p. 62).

Se Trissino dichiara che «la delimitazione al genere lirico, per ovvie motivazioni formali, esclude dall'indagine i romanzi dell'autore» (p. 14), l'uscita in quasi contemporanea del volume *Luigi Fallacara e gli ermetismi* e dell'*Occhio simile al sole* è una felice coincidenza, in quanto l'ermetismo fallacariano trova piena realizzazione, eccezionalmente, in questo romanzo (la posizione di Fallacara riguardo al genere romanzesco è stata voce fuori dal coro in confronto a quella della cerchia frontespiziaia). Nelle pagine dell'*Occhio simile al sole*, composto in un momento di stasi lirica tra il 1945 e il 1954, causata dalla momentanea impossibilità creativa di «andare oltre», non a caso, i *Notturni*, troviamo tutta la semantica ermetica: il ritratto incompiuto di Valeria Crini, donna-angelo in cui il pittore Riccardo Marini, *alter ego* del poeta-pittore Fallacara, crede di cogliere i barlumi del Bello assoluto, rivela una «stanchezza mortale», sintomo del «sonno di Adamo», che siamo destinati a dormire per l'eternità. In un passo espunto del romanzo, veniva introdotta l'immagine dell'albero (altra parola pura segnata da Trissino) sinestesicamente immerso in una «luce silenziosa», «immobile», che «pioveva dall'alto». I prati, l'acqua (altre parole pure) e i fiori dell'Engadina, in cui si svolge una parte della vicenda, diventano proiezione in terra del Paradiso perduto Nei prati verdi dell'Engadina, esattamente come scrive Trissino per la poesia fallacariana, «le parole pure diventano contesti metaforici che si riferiscono ai tratti del volto, agli occhi, alle labbra, ai capelli» (p. 43). L'effigie della Madonna, nella cupola della basilica di Lucerna, che Riccardo realizza inconsciamente con i tratti del volto di Valeria, avrebbe dovuto essere quella dell'«Assunta tra gli uomini». «Ella non doveva salire verso i cieli, ma discendere sulla terra», per cui qui l'annullamento dell'altezza comporta anche quello della lontananza. Giustamente, Trissino evidenzia come, in Fallacara, la frequenza dell'area semantica dell'altezza sia «ideologica», mirando all'«altezza metafisica», in senso religioso (p. 44). Già però il titolo della prima raccolta poetica, *I firmamenti terrestri* (1929), mostra, nell'ottica di Fallacara, la tendenza a concepire o ad agognare una contiguità tra Cielo e Terra, tra alto e basso.

La delimitazione dei campi semantici, soprattutto rispetto alle categorie dell'altezza, della lontananza, dell'oscurità e dell'immensità, permette allo studioso di ribadire il leopardismo di Fallacara e insieme «la vocazione leopardiana dell'ermetismo», per il quale Leopardi rappresenta «l'icona della lirica italiana dopo Petrarca» (p. 64), come prova, solo per fare un esempio, «l'impasto alto e sostenuto tra parole pure e aggettivi-emblema della tradizione» (es. «fuggitiva luce», «boschi fuggitivi»). Trissino sceglie per distinguere l'esperienza fallacariana il sintagma ossimorico «*levitas* manieristica», scaturita anche dalla tensione all'assoluto che si scontra con la

consapevolezza del limite (p. 76). Notevole è il riscontro di un unicum fallaciariano, esclusivo delle *Poesie d'amore*, ossia del sintagma «docile a» associato alla parola pura, con utilizzo alla latina della preposizione fissa *a* (es. «docile al vento», «docile all'estate», «docile alla sua ombra»), in linea con quella «libertà nel manovrare i nessi preposizionali» del catalogo ermetico di Mengaldo; per inciso anche nell'*Occhio simile al sole*, troviamo una occorrenza («docile al suo cuore»). Trissino procede nella sua indagine semantica verificando, tra gli ermetismi declinati in diverso modo in vari autori, la presenza di «referenti nobili», di chiara ascendenza illustre: «cristalli e vetri», preannuncianti «mondi lontani, attraverso la rifrazione, spesso tagliente e illusoria» (p. 115); costellazioni, comete, pianeti (*Orsa, Venere, Sirio*); astri 'raggelati', che ci ricordano il gelo sulla fronte di Clizia giunta dagli spazi siderali (*Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, dalla raccolta *Le occasioni*, cui per Mengaldo l'ermetismo fiorentino è debitore); pietre preziose, oro, argento, di tradizione petrarchesca, ma anche mutuata dal «repertorio govoniano» (p. 127); stoffe, tessuti, monili (p. 138). Viene poi fornito un regesto dei colori ascrivibili alla *koinè* ermetica, che ha come referente letterario, oltre a Petrarca, a Leopardi e ai simbolisti francesi, soprattutto i *Canti orfici* di Campana, nel quale l'elemento coloristico ha un «senso di musicalità» (p. 160), nella «combinazione di colori puri e nomenclature architettoniche» (es. «torre, atticuspide rossa»; «arcato palazzo rosso») (pp. 165-166): i colori puri vengono commisti a quelli stereotipati, che «ammettono accostamenti ingenui, e forme iperletterarie ricche di arcaicità» (p. 139). La stereotipizzazione viene raggiunta mediante la sostantivazione degli aggettivi, come «il verde» a indicare la natura e «l'azzurro» il cielo (p. 140), aggettivi solo in Fallacara a volte trasformati in nomi-astratti con suffissi deaggettivali («verdezza», «azzurrità») (p. 143). Tipica di Fallacara e degli ermetici in generale è pure la «ricerca dell'eccedenza lessicale» (p. 144), tramite varianti auliche, calco dalla tradizione lirica. In Fallacara Trissino annovera, ad esempio, il latinismo «rutila» (di cui si contano occorrenze «da Poliziano a Govoni, da d'Annunzio a Soffici, Lucini, Onofri», p. 145) e «glaucio». Le varianti coloristiche permettono allo studioso una incursione nella copia dei *Giorni sensibili* di Parronchi donata a Ramat, con correzioni autografe, che confermano la «vocazione dotta» tutta ermetica di incastonare «tessere nobilitanti» (p. 147), per cui semplicità e ricercatezza aulica convivono come cifra espressiva.

Sulla tavolozza ermetica dei colori troviamo il rosso, pure nella sfumatura del livido, il porpora, l'ocra, l'amaranto, il viola, il vermiglio, il fulvo, il blu, l'indaco, il bianco, il rosa. Anche in questo contesto, è suggestivo il parallelismo con l'*Occhio simile al sole*, in cui l'elemento pittorico è fondante.

Nell'ambito lessicale, Trissino analizza l'utilizzo dei latinismi, distinguendoli in latinismi formali, aulicismi inerziali, latinismi semantici e latinismi prettamente ermetici, tra cui quelli morfologici. I latinismi formali sono presenti soprattutto nella prima fase poetica (si confronti per es. l'aggettivo *viato* o *inaccessio*), complice anche il «vocabolario carducciano-dannunziano», embrione della poesia di Fallacara; gli aulicismi formali (per es. *sùbito* per 'improvviso', *arena* per 'sabbia', *deserto* per 'abbandonato', *vano* per 'vuoto') ricorrono prima, durante e dopo l'ermetismo; i latinismi semantici, contrassegno di raffinatezza stilistica nella ricerca ermetica della purezza originaria, annoverano occorrenze nelle *Poesie d'amore* (per es. con l'utilizzo di *sapere* per 'conoscere') e fin dagli esordi (ad es. *lucido* per 'lucente', *saliente* per 'che sale', *eccelse* per 'elevate', oppure *avventare*, sollecitato etimologicamente, per 'riempire di vento'). I latinismi ermetici sono infine preponderanti nei *Notturni* (per es. termini che richiamano i concetti di altitudine e remotezza, come *superna*, *sovrane*, *estremi*, *sublimi*; l'aggettivo *madido*, che, se nelle prime raccolte, è solo un aulicismo, nei *Notturni*, attraverso calibratissime scelte metriche, riesce a configurare il movimento stesso dei versi, cfr. per es. «quel languido / roseo nei fori *madidi* di simboli», «*madida* d'astri»), in cui il latinismo è confezionato entro endecasillabi molto spesso sdruciolati, segnale di alta letterarietà. Tra i latinismi morfologici, Trissino evidenzia parole segnate dal prefisso negativo *in-*, di derivazione latina (per es. *irrevocato*, per 'non richiamato', dunque

‘dimenticato’; *indolente, inobliata, inebriata...*), «indice del desiderio ermetico di classicismo», che rimandano a Foscolo, spesso richiamato da Fallacara (p. 213).

Dal punto di vista metrico, lo studioso non manca altresì di marcare con acume il passaggio dalla forma del sonetto dei *Notturni* (1941) a quella delle quattro quartine dell’autoantologia *Le poesie (1929-1952)*: Fallacara allinea «la propria opera all’usus metrico dei libri ermetici più decisivi, rendendola quindi maggiormente contemporanea alle tendenze in atto all’altezza cronologica della pubblicazione», con «uno spiccato luzianesimo di ritorno» (pp. 21-22).

La seconda parte del libro, non meno documentata, è dedicata alla ‘grammatica’ di Fallacara, in confronto ai punti indicati da Mengaldo: in base all’indagine condotta, l’ellissi dell’articolo avviene in Fallacara subito dopo l’avverbio comparativo-modale *come*, in coincidenza con l’*enjambement* e davanti al complemento oggetto. Il riscontro della rimozione dell’articolo determinativo in favore dell’indeterminativo ha permesso a Trissino di verificare un «montalismo mimetico», sulla scia degli *Ossi* (per es. nell’utilizzo montaliano del *se* in attacco di strofa, «Se fossi fanciullo / anch’io rimasto» o di altri stilemi tipici), un’eccezione fallacariana rispetto alla scrittura del primo ermetismo, che, secondo Mengaldo, «si sviluppa *del tutto* al di fuori della lezione degli *Ossi di seppia*» (p. 227). Nei *Notturni* l’impiego del plurale in luogo del singolare è «costante e sistematico»: esso è diretto su vocaboli concreti e astratti, in particolare sugli «attanti della sfera emotiva e sentimentale» (p. 237) (per es. *fanciulle, giovani, venti, aromi, fiumi, melodie, olmi, salici, capinere...*). L’uso *passé-partout* della preposizione ‘a’ viene studiato lungo la linea sincronica, con richiami all’*Isola e Morto ai paesi* di Gatto e ad *Acque e terre* di Quasimodo, in modo da poterne marcare, rispetto invece a un’analisi diacronica, la peculiarità ermetica; anche nel Fallacara delle *Poesie d’amore* e nei *Notturni* la preposizione ‘a’ genera spesso ambiguità semantica e sintattica, creando un senso di disorientamento (es. *docile a, acceso a*) e nei *Notturni* la preposizione *a* sostituisce sistematicamente la preposizione *in* (p. 245), così come le altre preposizioni assumono molteplici valenze (p. 246). L’uso indiscriminato delle preposizioni ‘a’ e ‘di’ genera spesso analogie (es. «bianchi d’astri», «pallida alla voce»): l’analogismo semantico nella poesia ermetica di Fallacara va a condizionarne la sintassi e la metrica, nello scontro continuo tra «la rarefazione semantica e la compattezza sintattica» (p. 258); spesso, «la sospensione sintattica viene iconizzata entro il perimetro della forma metrica» (p. 266). Le ambiguità sintattiche, determinate per esempio dalla valenza dei participi non chiaramente aggettivale o verbale, innestano significanze molteplici e modellabili. Sono rilevati come frequenti nelle *Poesie d’amore* e nei *Notturni* le apposizioni analogiche, sul modello ungarettiano del *Sentimento del tempo*, a volte diluite e composte da altre analogie all’interno (es. «Per l’immagine della sera, sorella / del tempo che t’insegue, pronunzi / il silenzio nell’umida dolcezza»); gli attanti astratti, entro sovente il campo semantico del tempo, della memoria e della luce, elevati a sistema e plasmati mediante un linguaggio atemporale e rarefatto; la transitivizzazione dei verbi intransitivi (es. «Mormora i fiori, le calme precoci»; «Modula la dolcezza») (p. 275); accostamenti audaci di sostantivo e aggettivo (per es. «acquoso sguardo», «regni indolenti») (p. 278).

Il libro di Trissino, partendo dal ‘caso Fallacara’, autore meritevole di rivalutazione critica, si propone come valido, denso e colto strumento per lo studio della stagione ermetica, la cui riconoscibile «gestualità espressiva» risulta dal legame indissolubile tra forma e contenuto, tra stile e modo, proiezione – per dirla con Fallacara – «di una umanità totale nella sua ansia di assoluto».