

L'origine e la "traccia". Per una lettura di *A oriente di qualsiasi origine* di Annalisa Rodeghiero

Daniela Bisagno

*Solo nel segreto
l'opera si compie, severa.
Nel forte seme, nella scura
arca della terra. Così
dal buio fu luce,
ed è gambo, boccio, cima, – è
il principio
e la sua fine.*

Giancarlo Pontiggia, *Gnomai (Origini)*

«La parola non deve essere nuova, ma autentica» scrive Giancarlo Pontiggia, contrapponendo, senza mezzi termini, la *novitas*, perseguita a tutti i costi dalla neoavanguardia poetica, nell'ansia spasmodica, se non de-lirante, di uscire dal solco della tradizione, a una autenticità frutto di una visione antitetica, tesa a rivendicare per quest'ultima, in quanto «insieme di istituzioni che si sono andate formando quasi *naturalmente* dentro gli argini concreti della nostra lingua, con i suoi ritmi, i suoi metri, le sue figure privilegiate»¹, quel prestigio originario di cui le poetiche neoavanguardiste miravano a privarla. Fermo restando che, per Pontiggia, il ritorno al Grande Stile non rappresenta una forma di restaurazione, all'apice di una battaglia di retroguardia combattuta sotto le insegne della tradizione, ma una precisa "necessità storica". È il *rimpatrio* doveroso in «un'Itaca inevitabile della nostra poesia»², chiarisce nelle righe successive, dove, con un passaggio che, mentre da un lato esemplifica – "spande chiarezza", secondo il *modus operandi* proprio di ogni mitologia –, dall'altro ci tuffa nei fondali più oscuri del nostro passato letterario (e non solo), ricorre all'archetipo per elezione del *nostos*: quel ritorno di Ulisse a Itaca, appunto, in cui siamo portati a riconoscere l'immagine stessa della terra d'origine, il luogo destinale verso cui si dirigono, in uno slancio comune, tanto il nostro percorso poetico, quanto quello (da esso indisciungibile) della nostra esistenza.

Forma originaria è la poesia, ma soprattutto forza che scaturisce dalle origini «come *arché*, punto d'inizio, principio del nostro essere», talché non può darsi (né dirsi) poesia, senza attivare quel moto meraviglioso da cui siamo sospinti verso le origini «del cosmo, del tempo, della vita, dell'uomo, della parola». «Nascita e morte, i due estremi in cui ci muoviamo, non sono d'altronde esse stesse due forme di *origine*, e non semplicemente un inizio e una fine?»³, è la domanda retorica che, ponendoci, si pone Pontiggia e la cui eco, di esemplare vastità, sentiamo risuonare, moltiplicata, anche nelle poesie di Annalisa Rodeghiero, segnatamente in quelle della sua ultima raccolta, *A oriente di qualsiasi origine*⁴. Tanto più appropriata ci appare perciò l'osservazione prelusiva, dalla quale prende avvio Massimo Morasso nella bella prefazione, quando sottolinea, in prima battuta, «l'indirizzo e l'attitudine preziosamente arcaista» di questa poesia, il cui segno indiziario più macro-

scopico è proprio quel «microcosmo immaginifico popolato dagli universali del sentimento poetico» all'interno del quale si muove, con una coerenza timbrica e tematica, segnalata ancora da Morasso, così simile alla naturalezza con cui vediamo creature favolose fluttuare nelle acque di certi antichi affreschi di soggetto mitologico.

La scelta di attingere a tale *réservoir* immaginifico dovrebbe apparire perciò lo sbocco coerente e inevitabile di una poesia in cui, come in quella della Rodeghiero, “origine” è, più che un semplice tema dominante, l’oggetto di una interrogazione (e di una contemplazione) inesaurita. Una ricerca che è tanto inesauribile, quanto, dal principio alla fine, pervasa dalla stessa stupefazione (o apertura al mondo) di chi avverte, in ogni singolo evento, in ogni variazione, ancorché minima, del codice semantico in cui il cosmo e, in esso, la natura si esprimono comunicandosi, il prodursi di una rottura “instauratrice”: di un nuovo inizio o nascita, del quale l’io poetante cerca di decifrare e custodire, insieme, doviziosamente, i misteriosi *signa auguralia*. «Poesia è sentire le cose in *status nascens*»⁵, è, come la *rêverie* secondo Bachelard, ciò che «ci mette nella condizione dell’anima nascente»⁶: un’immersione nel tempo «alla ricerca del primigenio e dell’originario»⁷, di quell’originarietà che, per il narratore di miti, ad esempio, era sinonimo di verità. Se infatti risalire al principio in cui è custodito “l’arché del germe”, “l’abisso del seme” – «quel centro intorno al quale e partendo dal quale tutto il nostro essere e la nostra esistenza si organizzano»⁸ – è il tratto fondamentale di ogni mitologia, anche per la poesia il legame con il passato (con l’Origine) si definisce come un nodo altrettanto vitale e indissolubile.

«Voce antica», «vento dei Regni» che spira dalla profondità dei tempi, la voce originaria del poema «è sempre soffio e respiro del passato “che a volte invade trionfante il presente”»⁹, come vuole Victor Segalen. Sicché – è la sua conclusione – qualsiasi parola letteraria è “esotica”, proprio per la sua provenienza, in quanto “fiato del passato”, da un’origine remota, senza contare che, proprio perciò, «come i “bei discorsi delle origini” che vengon meno sulle labbra di Terii», anch’essa finisce per essere «fatalmente *abolita*, nel senso etimologico del termine, cioè: *venuta di lontano (ab-oleo)*»¹⁰. A questo punto, si tratta – è la prospettiva fatta balenare da Segalen – «di far regnare la parola originaria grazie agli espedienti della sua assenza [...]; vale a dire, di farla regnare in virtù delle sue tracce [...]. E traccia è ciò che evoca un’origine nell’istante stesso in cui testimonia della sua scomparsa»¹¹. Si direbbe – e questo è il senso del gesto paradossale di Mallarmé, il quale definiva la distruzione la propria “Beatrice” – che il poeta non possa fondare la sua parola se non sull’abolizione del luogo originario della parola stessa, o evocare l’origine se non affermandone, insieme, la sparizione. È presumibile che Zambrano ignorasse il concetto di traccia formulato da Segalen, e tuttavia si rivela sorprendentemente in sintonia con quest’ultimo, allorché individua nel paradosso di una presenza che si dà *per assenza* (e il riferimento è ancora una volta a Mallarmé), ovvero in quel gioco di scomparsa e apparizione, oblio e rammemorazione che Segalen assegna come luogo specifico allo scrittore, il dramma meraviglioso agito dalla parola letteraria, segnatamente poetica, anche in grazia della sua intimità con l’ineffabile a cui essa è “consacrata”.

intervallo dalla durata quasi attimica, istante fuggitivo sospeso fra l'epifania della luce diurna e l'apparizione del sole. In questa accezione, l'alba rappresenta, sul piano temporale, ciò che la sorgente rappresenta su quello spaziale: un'origine che, come quella della parola letteraria secondo Segalen, si dà solo *ab-olendosi*. Come la bellezza, anche l'alba *fuggendo* «fa il vuoto», apre «uno spazio nel quale all'essere terrestre non è possibile installarsi, ma che lo invita a uscire di sé, che spinge a uscire di sé l'essere nascosto, anima accompagnata dai sensi»¹⁴. Qui, nei versi di questa poesia, l'alba esercita, in modo autorevole, quasi dittatoriale (non "invita": impone «con prepotenza»), quella stessa arte maieutica svolta dalla bellezza secondo María Zambrano, il cui obiettivo consiste nel favorire l'uscita di sé dell'essere nascosto, attraverso la rimozione di tutti i sigilli – «croste di residuo buio» – che occludono i varchi all'ingresso della luce. Di questa luce albare, percepita come sorgiva, la Rodeghiero non esita a rammentarci l'originario legame con la felicità, fondato su quel sentimento di espansione, di "libera espansione di sé", in cui, come insegna anche la storia etimologica del termine, la felicità consiste, e che l'apparizione della luce non si limita ad autorizzare, ma addirittura rappresenta con la forza incontrovertibile (e veritativa) del simbolo.

Questa felicità non costituisce il dono inatteso, ottenuto quasi per grazia – l'offerta di un inafferrabile –, ma l'esito di un processo esistenziale-poetico, mai veramente compiuto, sempre *in fieri*, e di cui amore e poesia rappresentano, più che due momenti distinti, due fasi complementari, quasi, per così dire, i due corni di un'identica fiamma. E tale processo può definirsi pienamente poetico solo nella misura in cui alla poesia – a *questa* poesia – è connaturata una vocazione a percorrere, a differenza della filosofia, la storia in senso contrario («alla fine è l'alba») ¹⁵, nel tentativo di risalire a quella vita inedita e virginale (o di "innocenza preistorica" direbbe Zambrano) «che alita in ogni uomo sotto gli accadimenti del tempo»¹⁶. Di tale "principio" in cui «era già tutto scritto»¹⁷, giacché «ogni singola cosa era già in nuce / e tutto comprendeva», alba è, appunto, una figura emblematica e soprattutto un termine, di non trascurabile ricorrenza anche nei testi delle due raccolte poetiche precedenti della Rodeghiero¹⁸, che si direbbe plasmato sul calco del quasi omofono "alma". Si tratta di un altro bisillabo, tanto prezioso quanto obsoleto, che la scrittrice non adotta mai, preferendogli il più comune "anima" – una parola quasi del tutto caduta in disuso oggi, come lamentava Caproni –, ma di cui è inevitabile avvertire la traccia nel bisillabo, "alba", il quale ce ne restituisce l'impronta (sonora), suggerendoci, insieme, anche in grazia della mediazione etimologica dell'aggettivo latino *albus*, quell'idea, ricca di implicazioni religiose, di candore e di innocenza virginali, che appartiene all'area semantica del termine "alma" e di cui la neve, l'altra grande figura dell'anima, quasi una forma pleonastica dell'acqua, nel suo significato di purezza, è un'immagine simbolica.

Ma candore, purezza – una delle categorie fondamentali della valorizzazione, secondo Bachelard¹⁹ – è anche il centro di irradiazione di tutta una gamma di significati riconducibili a quei valori di protezione, dolcezza, tepore, riposo (come il «silenzio calmo» ridondante attribuito alla natura, «sospesa madre, in *Eppure la neve*) che fanno capo ai due

grandi archetipi della maternità e della nascita. Un testo quale *La slitta del sergente*, ad esempio, incluso nella raccolta *Incipit*, presenta un piccolo campionario di immagini “felici” di cui è innegabile il “potere di cosmicità” e che è fin troppo facile ascrivere alla giurisdizione di anima, cioè del “femminile tranquillo”, “principio del nostro riposo”, come alla loro costellazione naturale: in primo luogo, la neve, che costituisce, in questo contesto, «un superlativo, una sorta di sostanza di sostanza, una sostanza madre»²⁰, quasi un’annunciazione del latte e di quell’altro cibo elementare – la manna (due alimenti primari con cui condivide la bianchezza) –. Ma soprattutto, al pari di “alba”, “luna”, “luce” essa rappresenta, nel repertorio lessicale della Rodeghiero, una *parola prima*, come “le parole prime, scure”, polo magnetico calamitante della poesia di Giancarlo Pontiggia²¹. Queste «per la loro densità immaginosa e concettuale», per il loro valore prelogico, archetipico, per quella loro prodigiosa disponibilità a irradiare «una costellazione di senso»²², invece di esaurirsi in una semplice definizione, si inscrivono, *ipso facto*, nel novero delle parole poetiche per eccellenza.

Ora che la prima neve (fa) sopra i tetti cartolina
e dentro l’anima è sudario
sugli abeti crocifissi,
una risposta Mario te la vorrei dare.
Vedi, la speranza è proprio là
seduta sopra quella slitta nella piana imbevuta
della luce che tu sai, bianca di neve.

Lassù dove il piano si connette al monte
e valli e cielo versano grumoso latte,
voglio ancora immaginare
sguardi innamorati di bellezza
sotto la luna ammantata a sposa.

Allora sfumano lente in albe
tutte le notti del mondo
perché sotto quella luna piena nella piana
la poesia non muore e tu lo sai
– Sergente –
fino a quando esisterà
anche un solo uomo sulla terra
e la terra dentro occhi innamorati.

Non desta sorpresa perciò che, in questa poesia così imbevuta del fervore della lode, in cui non sono ammessi altri sguardi i quali non siano «innamorati di bellezza», nel numero delle parole prime figurino lessemi quali “speranza” e “poesia”, entrambi non casualmente di genere femminile, laddove la prima è quasi un corollario della seconda, come se la speranza fosse il seme che, protetto dalla neve, vegliato da una luna *plenaria* (perché non c’è elemento del mondo, nella poesia della Rodeghiero, che non sia colto in

quella condizione *festiva* di esuberanza vitale, paragonabile alla “prosperità” dell’essere nello stato di promessa prelusivo a una nascita), e dall’alba, potesse schiudersi *dolcemente, lentamente*, secondo i ritmi propri dell’anima e della *rêverie*²³, nel cibo soprasostanziale rappresentato dalla poesia. È questo il messaggio (di speranza) che l’io poetante affida ai suoi versi, in risposta alle parole, citate in esergo del testo, di Mario Rigoni Stern, al quale si rivolge direttamente chiamandolo per nome, secondo una figura stilistica – l’apostrofe –, ricorrente nella poesia della Rodeghiero, che, lungi dal sortire un effetto *enfatico*, sembra indicare semmai una disposizione *empatica*. L’appello al romanziere o, altrove, a Marina Cvetaeva²⁴ o ancora all’altro grande, sempre convocato, ancorché mai esplicitamente nominato, per eccesso d’amore e reverenza, Rainer Maria Rilke, interlocutori lontani nello spazio e nel tempo, eppure tanto più prossimi (all’io poetante), in quanto membri d’elezione di quella “comunità delle anime” costituita dalla poesia, apre un piccolo fronte di dialogo nel corpo dei versi: è l’indizio della natura costitutiva di questa poesia che è «sempre un vocativo», giacché «appartiene, come direbbe Martin Buber, all’ordine del *Tu*, prima di appartenere all’ordine del *Quello*»²⁵. Il fatto stesso che l’autrice non esiti a dichiarare, ove sia necessario, i propri debiti di riconoscenza verso poeti dai quali ha tratto ispirazione per le sue poesie riproducendone, in qualche caso, i versi in corsivo nel corpo dei suoi testi²⁶, più che un mero atto di ossequio formale, per quanto giusto e doveroso, nei loro confronti, andrebbe interpretato alla luce di una gratitudine da intendersi nell’accezione semantica del verbo ebraico *hodoth*, “ringraziare”, il cui significato primo – come ricorda Martin Buber – è «dare la propria adesione a qualcuno e, solo in secondo luogo, ringraziare»²⁷.

Tale adesione o, per l’esattezza, tale “alleanza”, perché questo è il suo significato agli occhi di Buber («egli sarà ora, sarà ormai il suo alleato»), non è qualcosa di puramente interiore, ma un fatto che, dall’interno dell’anima, procede verso l’esterno: diviene “atto ed evento” del mondo. «Ora, dare la propria adesione a qualcuno in questo modo significa confermarlo nella sua esistenza»²⁸, cioè a dire: riconoscerlo non come un “esso”, da *fronteggiare*, ma come un “tu”, da *festeggiare*, all’interno di una relazione che si definisce in termini di reciprocità, qualunque sia la sfera di appartenenza – naturale, umana, spirituale – dell’ente a cui diamo la nostra adesione con tanta grazia²⁹.

Riconosciamo, nell’esercizio poetico di questa gratitudine intesa nel senso illustrato da Martin Buber, uno dei moventi, forse fra i più incisivi, della scrittura della Rodeghiero. Lo confermerebbe, al di là della ricorrenza di una figura stilistica quale l’apostrofe, di cui già si è parlato quasi come di uno stilema di questa poesia, l’impulso gioioso di «abbracciare nel tu ogni cosa, tutto il mondo», di stabilire un’intimità reciproca, a tu per tu con la natura, in cui «soggetto e oggetto, personale e impersonale, io e tu, maschile e femminile trovano nuovi modi di mescolarsi»³⁰. Ma tale intimità reciproca può instaurarsi solo a patto che il mondo (e la natura) sia percepito come una realtà psichica a tutti gli effetti, giacché – come sostiene James Hillman – «il mondo senz’anima non è e non sarà mai in grado di offrirmi intimità, di ricambiare il mio sguardo, di rivolgermi preghiere, segnalar-

mi gratitudine, né di alleviare in alcun modo l'isolamento essenziale della mia soggettività»³¹. Versi come questi, ad esempio, tratti da *Il profilo dorato dei rilievi*, la poesia in *limine* alla prima sezione di *A oriente di qualsiasi origine*, non attestano semplicemente un'attitudine contemplativa, nutrita da una spiccata sensibilità per la bellezza della natura, percepita come oggetto estetico, dinanzi al quale il soggetto si pone come un semplice, seppur commosso, osservatore, ma costituiscono semmai quella risposta estetica che «lega direttamente l'anima individuale con l'anima del mondo»³², illustrata da Hillman sulla scorta della concezione platonica del cosmo, secondo cui l'anima individuale non può sopravvivere all'anima del mondo, proprio perché inscindibile da essa («l'una implica sempre l'altra»³³).

Nella terra
che più di ogni altro luogo m'appartiene
il profilo dorato dei rilievi apre l'infinito.
Beata si adagia l'abetia attorno,
tace l'autunno nelle sue schiarite.
Se è vero che siamo ciò che guardiamo,
in questa trasparenza inimitabile,
noi siamo – l'aroma dei rintocchi
che dalla legna scricchia dopo la pioggia
e svapora sopra la corteccia d'aghi,
messi in salvo i rami solitari,
saldi alla radice i sogni assolti.

Essere ciò che si guarda, come recitano i versi centrali di questa poesia, traduce poeticamente tale idea della inscindibilità/reciprocità tra la realtà percepita (la natura) e il soggetto percipiente, per cui ogni rigorosa distinzione fra l'una e l'altro viene a cadere, in grazia di quell'attenzione plenaria che, come l'atto fanciullesco di immaginare il mondo, «anima il mondo e lo restituisce all'anima»³⁴. Anche se questo fenomeno, che Hillman definisce con il termine “animazione”, in conseguenza del quale questa o quella cosa del mondo «spontaneamente prende vita, ci attira a sé»³⁵, non dipende dalle sue qualità estetiche, quanto «dai movimenti dell'*anima mundi* che anima le proprie immagini e tocca la nostra immaginazione», talché «si crea una corrispondenza o una fusione tra l'anima di quella cosa e la nostra»³⁶. La sinestesia del verso «noi siamo – l'aroma dei rintocchi», in cui i dati della sensazione uditiva (i rintocchi) vengono associati ai dati della sensazione gustativa (l'aroma), sembra fornire un indizio concreto, quasi fisico, di questa corrispondenza, la cui portata epifanica è tale da coinvolgere gli strati più profondi della percezione.

Il suono (*questo suono*) è qualcosa di più di un mero evento sonoro, sia pure così ridondante, da produrre, con i suoi contraccolpi, una sequenza non trascurabile di allitterazioni e assonanze (scricchia, pioggia, corteccia). I “rintocchi” *toccano*, come la «*melodiosa voce della morte*» che, in Baudelaire, si assottiglia in profumo [...], sembra quasi diventi gusto, sapore, tatto (*mel et lac sub lingua tua*), come il bacio d'amore del *Cantare salomonico* nel

verso carezzevole, vivamente commosso, di san Juan de la Cruz»³⁷. L'inserzione stessa del trattino, che non è un elemento grafico di rilievo marginale, ma un segno, ricorrente nella poesia della Rodeghiero sulla scorta della Cvetaeva, con la sua presenza in posizione così anomala, fra il verbo essere (“siamo”) e il sostantivo (“aroma”), apre un interludio silenzioso costringendoci a sostare sulla soglia di un prodigio, la cui forza gentile è tale da sopravanzarci. Detto altrimenti, il trattino sembra adempiere, in questo caso, alla stessa funzione svolta dall'iconostasi, secondo Pavel Florenskij, indica cioè il punto preciso dello spazio in cui si può ammirare quella congiunzione (fra le due anime), corrispondente al “congiungimento” fra i due mondi (visibile e invisibile) che, su questo confine (l'iconostasi), ci diventa contemplabile: «In noi il velo del visibile per un istante si squarcia e attraverso di esso si avverte lo squarcio, ecco, invisibile soffia un alito che non è di quaggiù: questo e l'altro mondo si aprono l'uno all'altro, e la nostra vita è sollevata da un fiotto incessante, come quando la temperatura fa salire in alto l'aria calda»³⁸.

Ecco allora che l'alba, sorgente originaria da cui tutto sgorga e zampilla e la cui attesa, coltivata con cura devota da una passione inestinguibile, determina il senso e la direzione di questa raccolta poetica, si definisce come l'attimo dello squarcio, anzi, come lo squarcio stesso, attraverso il quale è possibile assistere al prodigio di quel congiungimento: il confine («la tenda») al di là del quale, forse, «si svelerà» finalmente «straniera terra»³⁹. Ma «trovare un varco al vero»⁴⁰, individuare il punto preciso di una “rottura” instauratrice in cui consiste l'obiettivo di tale ricerca poetica, significa risalire all'istante aurorale da cui tutto ha avuto “origine”. Il prodigio, cioè il fine di questa *quête*, è sempre ancora la nascita (dell'uomo, della parola), preceduta e resa possibile da quello squarcio cruento⁴¹, la cui violenza è tale, da ridurre in pezzi anche l'ultimo baluardo che occlude la visione del “vero” e alla quale segue il battesimo del nome, come atto obbligato con cui si sancisce il passaggio definitivo dall'oscurità immemorabile del nulla alla luce dell'esistenza e della parola.

Ma è proprio questo il *punctum*, il primo snodo drammatico lungo il cammino dell'essere appena emerso alle plaghe della luce. L'ingresso nel tempo della coscienza, «che incatena, che condanna»⁴² e che il battesimo del nome (*il nome pronunciato*) consacra quale evento irreversibile, se da un lato si definisce come un'acquisizione, dall'altro si prospetta come una perdita: l'abbandono di quella zona *primaverile*, di indeterminatezza, di sospensione – *felices indutias* – cui corrisponde il tempo nuziale della promessa. In *L'origine stava nel nome pronunciato*, la poesia inaugurale della prima sezione di *A oriente di qualsiasi origine*, la nascita, in quanto evento che pone fine all'attesa, si profila come una delusione della speranza. È l'affioramento al tempo superficiale della coscienza – il “tempo umano” –, a cui l'anima non può che ribellarsi, in virtù di quel sapere inconsapevole (*docta ignorantia*) che la caratterizza, se l'anima si identifica, come sostiene Hillman, non con una sostanza, ma con la possibilità immaginativa insita nella natura umana, «il fare esperienza attraverso la speculazione riflessiva, il sogno, l'immagine e la *fantasia*»⁴³.

L'origine stava nel nome pronunciato
come un'eco ridondante

sotto le vertebre – se le vertebre
s'erano incurvate a trattenere l'anima
che non volasse troppo in alto,
era nella fisiologia del sostegno,
stretta la carne nell'evoluzione.
Ma l'anima – almeno l'anima –
sentivo svincolata dai confini,
l'anima sapeva la sua rivoluzione.

In questa accezione, anima è «quella modalità che riconosce ogni realtà come primariamente simbolica e metaforica»⁴⁴ e che richiede perciò una reimmersione continua nel tempo subcosciente (il «tempo sacro dell'incompiutezza» – «tempo irrealizzato»). Un addentrarsi, sotto la scorta di amore, «oltre la coscienza, nel mondo del sogno»⁴⁵, che coincide col tempo del mondo vegetale, dove ogni crescita «si verifica all'“interno”»⁴⁶, «nelle radici intricate/ del sottobosco», in quel “dentro” irradiato da una luce fiavole, albare («di vita nascente»), non accecante, come nel giorno conclamato, e che si delinea, nelle poesie della Rodeghiero, quale scenario pressoché unico in cui si svolge la sua ricerca (poetica).

A lungo ho cercato nelle radici intricate
del sottobosco il senso,
ho offerto il fianco di resina al tronco
nello svincolarsi d'alba dai sassi.
Senza misura sono risalita
incontro alla neve copiosa di promesse
mantenute nel mese più breve.
Ho ascoltato ogni sua verità nel palmo.

La verità si rivela nel palmo.

L'essenziale è mantenere aperta la possibilità di retrocedere dal “tempo successivo” per ritornare incessantemente, grazie ai servizi della memoria e ai portentosi apporti della poesia, a quel nocciolo di esistenza da cui tutti deriviamo. Questa è *l'origine delle origini*: non un punto preciso rintracciabile nello spazio e nel tempo (la nascita del singolo individuo, la *nostra* nascita), ma una direzione – l'oriente –, che, in questo caso, non rappresenta solo il luogo di insorgenza (del sole, della vita), ma la metafora di un *andare verso* (quel “nocciolo di esistenza” comune a tutte le creature), contrapposto diametralmente al rinunciare, come «darsi dei limiti / frenare»⁴⁷. Siamo di fronte a una *ricerca*, il cui movente primario, come in ogni ricerca del resto, è costituito da una mancanza. È la “mancanza di un'altra cosa”, seme battesimale della meditazione e della scrittura, ma soprattutto – vorremmo aggiungere – della poesia, anelito e attesa della vita umana (solo l'estasi, osserva Zambrano, appare in grado di esaurirli) che nella poesia della Rodeghiero si traduce nelle immagini della crepa, della lacerazione e della ferita, della breccia, dello squarcio, della mancanza «nell'assetto d'ala/ nel progetto» (in *Di primo mattino era un richiamo continuo*), o del «volo

incompleto delle tortore» (*In fondo siamo noi a decidere le altezze*): un'incompiutezza tanto più penosa, quanto più prepotente è il bisogno di colmarla.

Diremmo, allora, che questa poesia oscilla antinomicamente fra due assoluti opposti e insieme complementari. Da un lato, vi è l'urgenza di «saturare la crepa» (*Accettare il senso d'incompiuto in noi*), di «essere compimento» (in *Essere compimento là – diversi*), di trovare quella serena compiutezza («dare misura all'anima, / corso al fiume o all'argine perimetro»: *In fondo siamo noi a decidere le altezze*) che trae il suo paradigma dall'armonia impeccabile dei grandi corpi cosmici e della natura: la luna, il sole, invidiabile per «la certezza / del suo moto periodico apparente» (*Essere compimento là – diversi*), la terra «dove le cose vengono quando devono venire» (in *Tu mi porti là, dove le cose vengono*) e dove ogni accadimento (persino l'errore, come nel caso del seme dalle radici storte, nella semina, prontamente corretto dall'intervento tempestivo del “tropismo”⁴⁸) si svolge secondo quelle regole di giustizia e misura dettate da un'impeccabile provvidenza e a cui la Rodeghiero guarda come a un modello al quale conformarsi, nella sua ricerca poetica della giusta misura, di «un verso giusto», «risolutivo», «oltre l'incompiuto del presagio» (*Se albeggia sugli abeti neri*), di una «parola pronunciata al giusto peso» (*Hanno ripreso a fischiare i merli alle chiuse*), «senza sinonimi», «misura perfetta dell'incommensurabile» (*Rosa nera*). Persino il ricorso, sia pur occasionale, a un lessico di estrazione scientifica, con l'impiego di termini quali “tropismo”, “metabolismo”, “assoni”, “recessivo”, che potrebbe colpire come un'intrusione o una presenza anomala, sembra rispondere a un'esigenza di concretezza e di incisività, in grado di controbilanciare le spinte centrifughe attivate dalla forza opposta. Dall'altro, vi è questa forza contraria, appunto, cioè l'attrazione per la realtà nei suoi aspetti metamorfici («amata sia la dissolvenza / persa la pretesa di capire», leggiamo in *Se non io a consegnarmi a Dio*), per tutto quanto si ponga sotto il segno dell'impermanenza, di un'instabile sapienza» (*Accettare il senso d'incompiuto in noi*), o esibisca i tratti dell'imperfezione come stigma di una nascita non del tutto compiuta, e in virtù della quale gli enti sono relegati nel varco di grazia fra caos e forma, silenzio (promessa) e parola (compimento), in quella zona intermedia fra l'oscurità e la luce, *monstruosa* perché ricettacolo di forze germinali, contaminanti, che, in quanto tale, rientra a pieno titolo sotto la giurisdizione del sacro (il «tempo sacro dell'incompiutezza»).

Non per nulla, la seconda parte di questa raccolta, *Le promesse della neve*, si apre nel segno del silenzio. Il silenzio è qui la chiave di lettura dei versi, al modo stesso in cui una chiave musicale consente di scrivere (e leggere) le note su un pentagramma. Il lemma ricorre non più di quattro volte nei testi di questa sezione, di cui due nella poesia *in limine*, *Eppure la neve*, in principio della prima e della seconda strofa. E tuttavia la sua presenza è a tal punto decisiva, da riverberarsi, anche *in absentia*, come un'eco di luce, nelle poesie, tessendo una fitta rete di richiami subliminali, di rimandi allusivi, da intendersi come variazioni sul tema del silenzio nella sua duplice accezione di nascondimento e presagio: “promessa” di un evento che *forse* è in procinto di verificarsi, ma il cui compimento è sempre situato altrove – in un'intimità identificata con un “dentro” come luogo di un dolo-

re trattenuto (*Eppure la neve*), con un “fondo” dove si custodiscono «antiche memorie» (*Essendo presenti a tanto stupore, trattenere l'oro dell'alba*), o con un “fuori” (gli amati boschi, i campi, ma anche certi contesti cittadini familiari, cari all'io poetante), che non manca mai di esibire la sua natura originaria di felice *intérieur* – luogo domestico, protettivo.

Ciò che deve svelarsi nascendo, *venire alla luce*, può farlo solo entro i limiti circoscritti di uno spazio dotato di queste prerogative. È nel palmo (ossia, in un “fuori” che presenta tutti i connotati di un alveo protetto) che si rivela la verità, prima fra tutte il silenzio – anch'esso, come la neve, investito di funzioni tutelari («nel silenzio ocra riposa, inattuato qualcosa», *In mai chiari destini*) – e il suo corrispettivo visivo, quella luce placentare, sinolo di tenebra e di luce, che è anche l'«unico interstizio senza uguali» in cui può darsi un tempo notturno e luminoso. Questo spiegherebbe l'alta incidenza di lessemi verbali quali “conservare”, “custodire”, “trattenere”, e di lessemi sostantivali quali “torbiera”, “chiusa”, “radura”, “culla”, “madre”, “seme”, “pazienza”, “cura”, “attesa”, tutti termini che includono l'idea di una potenzialità silente: di “un qualcosa-che-ancora-non-c'è”, pur essendoci, sia pure *in nuce*, come una promessa («c'era la neve anche se non c'era», *Eppure la neve*). Non sorprende perciò che sia soprattutto la chiarezza dell'alba, colta, in conformità agli stilemi della tradizione poetico-letteraria, come un'emanazione preziosa dal vaso d'oro della luce («l'oro dell'alba»), l'oggetto privilegiato su cui si dirige l'azione di custodire/trattenere.

Essendo presenti a tanto stupore, trattenere l'oro dell'alba
sui boschi ancora neri del nord, nella ferita dei venti,
delle radure il respiro – dei semi depositi dai merli.
Come torbiere custodire antiche memorie nel fondo.
Imparare dai campi riarsi, il sogno di neve.

Cancellarsi come neve, come neve crearsi.

L'alba è l'“evento” la cui quotidianità nulla toglie alla sua eccezionalità e alla presenza del quale si produce quella *sorpresa* (“stupore”), il cui potere ammaliante è inversamente proporzionale all'assoluta normalità del fatto. Non diversamente accade al cospetto di un evento non meno comune e mirabile, al tempo stesso, qual è una nascita, di cui l'alba è metafora ricorrente persino nel linguaggio più ordinario e disadorno. Se leggiamo con la dovuta attenzione questi versi, infatti, non ci potrà sfuggire la presenza di segnali fortemente indiziari di una nascita o del concepimento (di una creatura, di una parola, di una poesia), che della nascita è il momento prelusivo – la ferita, il respiro epifanico, il seme, l'atto di trattenere, di custodire/occultando con la sollecitudine materna della neve –. «Cancellarsi come neve, come neve crearsi»: la similitudine del verso finale, rafforzata dal ricorso strategico al chiasmo, suggerisce altresì l'idea che la neve sia al centro di una costellazione simbolica complessa, in cui, accanto ai significati di promessa, custodia/occultamento, purezza (tutti riconducibili al denominatore comune di una maternità di cui l'essere filiale è più di una mera declinazione, essendo madre e figlia due modalità dell'essere

che non si escludono a vicenda, ma coesistono l'una a fianco dell'altra), troviamo quella disponibilità a crearsi/dissolversi – anch'essa ascrivibile al dominio simbolico materno –, a cui l'io poetante guarda come a un modello, con la stessa attenzione amorosa di un apprendista alla scuola della Natura.

Ma il senso riposto dell'invito a crearsi/dissolversi, come di quello declinato in un altro testo incluso in questa sezione della raccolta, a emulare il costume delle rondini che ogni anno partono e ritornano, per poi partire e nuovamente ritornare da e verso i luoghi dell'origine, seguendo il ritmo stagionale dettato dalla natura («Avere bene in mente le rondini / mi ripetevo, / andare come le rondini / come rondini tornare», in *Ogni distacco portava con sé una nostalgia diversa*) sembra chiarirsi alla luce delle parole con cui Zambrano illustra il concetto di dis-nascita. *Desnacer* (disnascere) è il termine con cui viene indicata la prima forma di visione che è la memoria intesa come ricerca del punto di partenza, «il motore, la vera “*causa movens*”, del ricordare, del rivivere per vedere, del rammentare per poter vedere»⁴⁹: quel movimento incessante che consiste nel regredire, attraverso il ricordo, al nocciolo dell'origine dal quale tutti deriviamo, cioè all'“*oriente di qualsiasi origine*”, diremmo con le parole stesse di Annalisa Rodeghiero. E, in tale ritornare in cui consiste il ricordare – *questo* ricordare “*mosso dall'ansia di vedere*” –, ci sarà dato di raccogliere quanto, nel frattempo, abbiamo realizzato lungo il percorso della nostra vita, riscattandolo del pari dall'iniziale oscurità e offrendogli così l'occasione di “*rinascere*” in altro modo, «questa volta nel campo della visione»⁵⁰.

L'attrazione dell'origine e la “ricerca di qualcosa di perduto” costituisce la spinta propulsiva, in assenza della quale il soggetto rimane «sospeso sul processo della propria vita», schiacciato su un presente senza possibile futuro, «in una chiarezza equivalente alla cecità iniziale»⁵¹. È questa, riconosce Zambrano, «da conoscenza antitragica per eccellenza, la visione che non postula la correzione dell'errore iniziale»⁵², cioè a dire, quel tropismo con cui la terra interviene spontaneamente per raddrizzare le radici storte del seme (*Se questo silenzio è l'eco di polvere*⁵³). Non per nulla, trattenerne/fermare, custodire, lessemi verbali ad alta incidenza semantica, come già si è visto, in queste poesie, sono termini indicanti la funzione propria della memoria (un altro lessema ricorrente soprattutto nella seconda sezione della raccolta), qualunque sia l'oggetto su cui ricade l'azione di trattenerne custodire: «la chiarezza dell'alba»⁵⁴ oppure qualcosa di altrettanto fuggevole e prezioso della luce albare: la parola, il verso, oggetto, non meno della luce con cui, anzi, sostanzialmente si identifica, di un'«*insonne attesa*», di un desiderio il cui esaudimento è sempre insidiato dall'incertezza o dalla costante minaccia della perdita.

Se albeggia sugli abeti neri
tra le sfibrate fresche
occorre fermarla quella luce
se possibile orientarla oltre il silenzio delle mani.
Interrompere il buio della resa
credere ancora al verso atteso e perso.

Un verso giusto cui tendere e risolutivo.

Oltre l'incompiuto del presagio.

La conquista del “bene” (della parola-luce) è il terreno su cui si gioca la partita poetico-esistenziale dell’io poetante, il quale veglia, sentinella insonne della notte, in attesa dell’alba⁵⁵, nel desiderio di afferrare almeno un lembo di quella grazia luminosa e fuggitiva, quasi affiorata dal “limbo di un tempo prenatale”, ma destinata, una volta emersa alla luce diurna «accecante e cieca»⁵⁶, a dissolversi nell’“inferno della temporalità” («Eppure nel compiersi del giorno / con niente si perdeva la parola / come insetto dal becco»⁵⁷) che nella terza sezione della raccolta si concretizza nell’immagine dell’“acqua anarchica”, a stento trattenuta dagli argini, dell’«inquieto fiume» il cui stato «in perenne mutamento» (*Non è ancora tempo di spegnere il chiarore*) è un esplicito richiamo al *panta rei* eracliteo. Le parole di Josif Brodskij – «Penso, molto semplicemente, che l’acqua sia l’immagine del tempo» – citate in esergo alla terza parte del libro, *Nel silenzio delle rive*, ribadiscono, nella loro frontalità, quella correlazione fra temporalità ed elemento acquatico, su cui si fonda anche l’intuizione eraclitea sintetizzata nel noto aforisma «tutto scorre». A questa percezione del tempo/acqua come «gorgo inquieto», luogo infero dove «si rammendano le colpe» (in *Comunque guardarsi intorno*), corrisponde un significativo mutamento nella rappresentazione del paesaggio. Dalle penombre boschive illuminate, quasi irrigate, dai chiarori di una luce protettiva e amniotica, dalle distese inimitabili «di selvatica bellezza» signoreggiate dalla neve, diretta effusione del silenzio, dove il tempo è scandito pressoché unicamente dal susseguirsi di aurore svelanti, sullo sfondo di un celeste pacificato, delle prime due sezioni, si passa a scenari in cui gli scorci di un paesaggio festivo si diradano, nel netto predominio di una natura dai connotati vistosamente cupi e malinconici. Brume, albe plumbee, nebbia, pioggia, gelo definiscono uno scenario autunnal-purgatorio, in cui è quasi inevitabile scorgere la proiezione delle inquietudini nutrite dall’io poetante, prima fra tutte quella prodotta dall’anelito a liberarsi della successione – il tempo superficiale della coscienza – nel sogno di «esistere nella chiarezza del lampo» (*Anche per l’amore, due sono le rive*) afferrando il «tempo fermo» (quello delle «altezze di neve», «cimali di luce»⁵⁸, a cui non ci si stanca mai di ascendere e di ritornare) che si materializza miracolosamente nell’istante dell’alba – un frammento di tempo originario – tanto desiderato quanto fuggevole, nel quale sembra esaurirsi, come nell’estasi, l’attesa umana della felicità, sempre insidiata, se non negata, dal divenire.

Più esattamente, si tratta di individuare, all’interno del flusso – nel «gorgo inquieto», nell’«inquieto fiume in perenne mutamento» –, quel “lago di calma e di quiete” “dove niente arriva” e che, sempre in grazia dell’analogia istituita dalle parole di Brodskij, assume qui l’immagine del «lembo d’acqua fermo» (*Un lembo d’acqua fermo – lungo l’argine*), del calmo specchio affiorato, come un dono, «nel silenzio bianco lagunare», proprio laddove «si accavallano acque diverse e pure / dello stesso fiume» (*Dove è ancora terra, dove è quasi mare*), o, ancora, del «nido sulla soglia», che è «sponda di salvezza» (*È un nido sulla soglia la*

sponda di salvezza), proprio per la sua qualità di spazio interstiziale, luogo di mezzo fra due rive opposte – due mondi. E, se da un lato il lessema “nido” denota, senza possibilità di equivoci, un ambito chiuso, protetto (un alveo), il complemento di stato in luogo che lo accompagna («sulla soglia»), definisce questo *intérieur* come un’intimità anomala, essendo situata in quel punto di transizione (la soglia) che separa/unisce “dentro” e “fuori”, invisibile e visibile, sorta di *tertium datur* non dicibile o dicibile solo nell’ambigua modalità di una perifrasi la quale assume talvolta la forma dell’enigma o dell’indovinello: un’oscurità rivelante: «Dove è ancora terra, dove è quasi mare».

Forse tutto questo indugiare
era scritto nel grembo delle madri.
Appartenere
e al tempo stesso esserne fuori
percepirne intero il peso
piegarsi
complici d’acque inquiete di noi stessi.
Svanire a tratti
ricomparire come legno alla sua riva.
Giorno dopo giorno, vivere nel foglio ritagliato.
Tempo irrealizzato .

Solo in qualità di indigeno (e non semplicemente di ospite occasionale) di questa *u-topia*, il poeta ha speranza di realizzare il sogno di un’appartenenza – al “grembo” in cui, come nell’iperuranio platonico dove sono presenti le forme ideali di tutti gli enti terreni, si trovano già deposti i semi del nostro destino individuale, nonché il tesoro archetipico al quale attinge la poesia –, che non precluda l’adito a quel tempo/spazio “di fuori”, cui ogni uomo ha accesso al momento della nascita. Più esattamente, appartenere ed essere fuori, svanire e ricomparire sono i termini di una dialettica che corrisponde a quella, illustrata da Zambrano, fra i due concetti di nascita e disnascita, laddove l’una sarebbe inconcepibile in assenza dell’altra. Se rinascere è, infatti, un venire alla luce (un ricomparire), disnascere indica l’azione opposta e contraria, uno svanire, un temporaneo rientrare in quello stadio prenatale – «il tempo sacro dell’incompiutezza», il «tempo irrealizzato», per esprimerci nei termini poetici della Rodeghiero – in cui consiste il recupero dell’origine, che costituisce la condizione preliminare per il passaggio allo stadio successivo: la nascita o rinascita. Disnascere, *desnacer*, s-viversi, dis-fare ciò che si è vissuto e pensato permette, infatti, di immaginare quella condizione di purezza così imprescindibile per un pensiero e per una poesia sempre sul punto di nascere: una “fine” necessaria per porre le premesse di un *altro* inizio, come recitano i versi di Thomas Stearns Eliot posti in esergo alla quarta e ultima sezione del libro, il cui titolo, *Nel meridiano dell’indugio*, contiene, forse, un esplicito richiamo a Paul Celan.

Se questa è, come abbiamo ipotizzato, la visione, l’idea fondativa che illumina e sostiene la poesia della Rodeghiero, inevitabilmente l’epilogo del percorso tracciato in questa

raccolta coinciderà con un *regressus ad initium – ad originem* – o dis-nascita, un «ritorno al principio», annunciato dal festivo suono del corno, «così grato, così desiderato», per chi, giunto nel centro vesperale (la casa) di questo universo, ha maturato infine la consapevolezza che, in poesia, occorre parlare la lingua rilkeana della rinuncia, della perdita, accettare persino il fallimento del linguaggio, nel suo tentativo di trovare a tutti i costi la parola, di battezzare quanto è irriducibile al nome.

Se alla casa fossimo arrivati
per altra strada – rinuncia e sacrificio
a piccoli sorsi, se senza rimorsi
fossimo arrivati, senza turbamenti

forse saremmo gli stessi qui o altrove,

ma ugualmente avremmo saputo udire
– mi chiedo – così grato, così desiderato
il suono del corno
nel ritorno al principio?

Si tratta, insomma, di scendere a patti con un silenzio – quello della natura – che non è assenza di lingua, ma «lingua muta» (*Torno al tempo fermo delle altezze di neve*), nel “tempo fermo” del mondo vegetale (quello che corre sotto la coscienza), essendo ormai definitivamente svanito «il dominio del domani» (*Persi all'alba polline e veleno*), «senza alcun segno», appunto «perché non ha bisogno di coscienza»⁵⁹. O, detto altrimenti, si tratta di far regnare la parola originaria grazie agli espedienti della sua assenza, cioè a dire, in virtù delle sue tracce, se intendiamo per traccia, ancora sulla scorta di Victor Segalen, «ciò che evoca un'origine nell'istante stesso in cui testimonia della sua scomparsa»⁶⁰. In fondo, non siamo lontani dal proposito formulato, a suo tempo, da Guglielmo IX d'Aquitania: fare un «*vers de dreit niens*», *fare un verso dal puro niente*, anche se noi sappiamo che questo *dreit niens* con cui lavora la parola della poesia altro non è che il «suono della visione», come vuole Unamuno («perché lei, la parola, / sola, lavora / col suono della visione»⁶¹), o piuttosto l'eco del suono di una visione ormai svanita.

Ciò che non riesco a nominare è qui
nella materia delle tregue
esattamente uguali a questa
luna di neve sul colle, alone d'alba
nel colloquio silenzioso con la notte.

Di mai e sempre.

Qui sento
benedette
almeno le intenzioni.

Qui ci sfiora l'orlo di fuoco
aleggia la rosa.

Macchie accettabili sui colmi di neve.

Luce sopra ogni filo d'erba all'alba
alba di luce sugli abeti in fila.
Ad ogni fronda di pioggia
una lanterna e nella terra franta
perderà dimora la paura.
Salirà il respiro di radice alle narici.

I giorni guariranno con i giorni.

Potremmo dire, allora: il suono è luce (visione) *in absentia*, in conformità alla legge fisica per cui luce e suono non sono eventi simultanei, giacché quest'ultimo sopraggiunge quando la prima non è più. O, ancora, il suono è un'annunciazione rivolta al passato, come lo sguardo dell'Angelo della storia di Benjamin, il cui oggetto non è un evento che accadrà o in procinto di accadere, ma qualcosa che già è stato e di cui il suono, appunto, non rappresenta che un residuo, sia pure meraviglioso: la *traccia* di una presenza che può manifestarsi solo nella forma di una visibilità evanescente – “macchia”, “alone”, “orlo” –, o nella modalità altrettanto evanescente dell'*aleggiare*, dello *sfiurare*. Ciò che non *si riesce* a nominare e che forma l'oggetto dell'attesa, non è “altrove”, ma “qui”, nel suo luogo epifanico (il colle innevato, nel tempo sospeso fra la notte e l'alba), innominabile oppure dicibile solo per via apofatica, come quel non-so-che, che in realtà è un quasi-niente (traccia, residuo, resto), e non tanto per una presunta carenza (del linguaggio), quanto, al contrario, per una sovrabbondanza. L'esuberanza di gioia, di *questa* gioia che insorge spontanea dinanzi alla sensazione puntuale di trovarsi (quasi) in prossimità del Bene perduto, seppure non equiparabile all'*ebrietas spiritualis* che, nell'eloquio dei mistici, generava glossolalie mirabili, ha tuttavia qualcosa in comune con quel giubilo. È – al pari di quell'ebbrezza – una “gioia originaria”, che, se da un lato inibisce la nominazione, dall'altro lascia libero spazio a un eccesso (del suono in rapporto al senso), che si produce, nel corpo del testo, nonché in quello dei singoli lessemi, in una abbondanza di ridondanze, ripetizioni («Luce sopra ogni filo d'erba all'alba / alba di luce sugli abeti in fila»), allitterazioni, assonanze: tutti effetti di un surplus del dire sul detto, la cui matrice sta in quel “gioire senza discorso”, in quella gioia incontenibile, sentita come *benedizione*, che, per sant'Agostino, deve dilatarsi «ben al di là dei limiti delle sillabe»⁶².

In *Ciò che non riesco a nominare è qui*, precisamente nel quarto verso, l'allitterazione (delle consonanti *l* ed *n* e delle vocali *a* ed *e*), la ridondanza del gruppo sillabico “ne” (in *ne-ve*, *alo-ne* e appena variata in *lu-na*), la ripetizione dell'unità fonetica “al”, in *al-ba* e *al-one*, nonché la predilezione per le consonanti liquide e nasali, oltre a conferire al verso un ritmo suggestivo e ammaliante tipico della cantilena, insinuano il sospetto che quella parola (il nome) che non si riesce a dire, possa davvero trovarsi “qui”, in questo spazio, sia pure non nella sua integrità, ma dissolta e disseminata nel corpo dei lessemi “luna”, “alone”, “alba”, “neve”. Questa è la «materia delle tregue», di quelle *felices indutias*, sinoni-

mo – come ormai abbiamo imparato a riconoscere – di promessa, attesa, «tempo irrealizzato», alba che è, insieme, inizio e fine: come se il compimento potesse trovarsi solo nella mandorla felice della promessa.

«La fine è da dove veniamo» recita il verso eliotiano di *Little Gidding*, in *Quattro quartetti*, citato opportunamente dalla Rodeghiero in esergo all'ultima sezione del suo libro, giacché la parola poetica, a differenza di quella filosofica, «non avanza», ma finisce per ritrovarsi, nonostante tutte le tappe percorse, nel medesimo luogo da cui era partita. «Alla fine / è l'alba»: i due versi iniziali del testo *in limine* alla prima parte del libro, ne dettano già il senso e la direzione, situando il principio nel punto esatto della fine (non per nulla l'alba è comunemente definita crepuscolo del mattino) e anticipando il paradosso di quella *coincidentia oppositorum*, irrealizzabile o realizzabile solo *visionariamente*, nei lampi estatici della poesia, per cui l'origine viene a coincidere con l'approdo, come recita l'ultimo verso della poesia posta a suggello della raccolta, *Maggio si apprestava a esplodere*.

Maggio si apprestava a esplodere
come una dichiarazione di gioia
grondava luce sopra foglie d'acqua.
Tu mi scendevi negli occhi
come il seme alla terra
e mi davi la cura.
Ondeggiavano spighe alla nuca
nei giorni brevi dei papaveri.

Chiedere anni agli anni – credere
nella scelta di coraggio
era il messaggio sulla bocca di mora.
– Con tutti gli occhi che ho ti guardo – dicevi
ed erano spaventosamente belli e d'oro
dentro la promessa «dei passi cadenzati – ricordi –
nella galleria aperta dalle ali di fuoco».
Seneca mentiva
io ero dappertutto e in ogni luogo
mentre a te sogno cantavo
cantavo a te, origine e approdo.

NOTE

¹ GIANCARLO PONTIGGIA, *Nuovi dialoghi sulla poesia (2015-2020)*, Venezia-Mestre, Amos Edizioni, 2022, p. 95.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, pp. 87-88.

⁴ ANNALISA RODEGHIERO, *A oriente di qualsiasi origine*, Ancona, Arcipelago Itaca Edizioni, 2022.

⁵ MARIA ZAMBRANO, *Filosofia e poesia*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2002, p. 122.

⁶ GASTON BACHELARD, *La poetica della rêverie*, Bari, Edizioni Dedalo, 1993, p. 22.

- ⁷ MARIA ZAMBRANO, *Filosofia e poesia*, op. cit., p. 103.
- ⁸ KAROLY KERÉNYI-CARL GUSTAV JUNG, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1972, p. 23.
- ⁹ GIORGIO AGAMBEN, *L'origine e l'oblio*, in AA. VV., *Risalire il Nilo. Mito, fiaba, allegoria*, Palermo, Sellerio, 1983, p. 161.
- ¹⁰ *Ibidem*. Teri è il nome del vecchio tahitiano, Capo-dall'alto-parlare, a cui Victor Segalen, nel romanzo, *Le isole dei senza memoria*, affida il compito di narrare la perdita della propria storia e, insieme, di interrogarsi sul significato dell'opera di colonizzazione portata a termine dagli europei che ha condotto alla fine di una cultura e alla scomparsa del suo popolo.
- ¹¹ *Ivi*, pp. 161-162.
- ¹² KAROLY KERÉNYI-CARL GUSTAV JUNG, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, op. cit., p. 24.
- ¹³ Si tratta dei versi finali del XII dei *Sonetti ad Orfeo*, parte II; il corsivo è nostro.
- ¹⁴ DAVIDE RONDONI, *Cosa aveva addosso Maria Zambrano*, in MARIA ZAMBRANO, *Dire luce. Scritti sulla pittura*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 34; il corsivo è nostro.
- ¹⁵ «Questo persegue la poesia: condividere il sogno, rendere comunicabile l'innocenza primigenia; condividere la solitudine, disfacendo (*desbaciendo*) la vita, percorrendo il tempo in senso contrario, disfacendo (*desbaciendo*) i passi, struggendosi (*desiviéndose*). Il filosofo vive proiettato in avanti, allontanandosi dall'origine, cercando "se stesso" nella solitudine, isolandosi e allontanandosi dagli uomini. Il poeta si strugge (*desvive*), allontanandosi dal suo possibile "se stesso", per amore dell'origine» (MARIA ZAMBRANO, *Filosofia e poesia*, op. cit., p. 102).
- ¹⁶ *Ivi*, p. 103.
- ¹⁷ *Era già tutto scritto* è il titolo di una poesia inclusa nella raccolta di ANNALISA RODEGHERO, *Versodove*, Monte Castello di Vibio, Blu di Prussia, 2017.
- ¹⁸ Ci riferiamo a *Versodove*, op. cit., e a *Incipit*, Edizioni Stravagarío, Tremensuoli di Minturno (Lt), 2019.
- ¹⁹ «La purezza è una delle categorie fondamentali della valorizzazione. Si potrebbero persino simboleggiare tutti i valori per mezzo della purezza [...] l'immaginazione materiale trova nell'acqua la materia pura per eccellenza, la materia naturalmente pura» (GASTON BACHELARD, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red Edizioni, 2006, p. 151).
- ²⁰ *Ivi*, p. 58.
- ²¹ «E guardammo, un giorno, i nomi / le parole prime, scure, / che dicono sì e no, che oscillano / tra le cose»: è la strofa finale della poesia di GIANCARLO PONTIGGIA, *E nascemmo*, in GIANCARLO PONTIGGIA, *Il moto delle cose*, Milano, Mondadori, 2017; il corsivo è nostro.
- ²² GIANCARLO PONTIGGIA, *Nuovi dialoghi sulla poesia (2015-2020)*, op. cit., p. 39.
- ²³ «Dolcezza e lentezza ecc., sono ciò che legano anima e rêverie» (GASTON BACHELARD, *La poetica della rêverie*, op. cit., p. 27).
- ²⁴ Si veda, ad esempio, questa poesia, inclusa in *Il nome pronunciato*, la prima sezione di *A oriente di qualsiasi origine*: «Ogni singola cosa era già in nuce / e tutto comprendeva. / L'anima se c'è nasce già pronta, / mia amata Cvetaeva. Ogni parola un'eco / ridondante la viva presenza, / anche del silenzio / se nella distanza intercostale era / – il perdurare del lampo – interstizio d'ala, / luce solenne di vita nascente, / come d'albero, da dentro. / D'albero e non casa» (il corsivo è nostro).
- ²⁵ GASTON BACHELARD, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, op. cit., p. 138.
- ²⁶ In *A oriente di qualsiasi origine*, la poesia eponima di questa silloge, ad esempio, la Rodeghiero cita in corsivo un verso di *Lupa a gennaio*, la raccolta poetica di Massimo Scignoli a cui si deve, come lei stessa precisa nella nota in calce al testo, parte dell'ispirazione poetica di questo libro: «A oriente di qualsiasi origine / si vestiranno d'alba. Ne coglieranno / l'essenzialità oltre ragione. / La promessa prima, verrà conservata. / A tutto ciò che deve ancora essere / la sposa innalzerà altari, occhi. / A tutto ciò mai torri né ombre. / Nel bianco – in quella precisa tonalità di bianco, / tutto il valore indiviso della verità».
- ²⁷ Sono parole tratte dalla risposta di Martin Buber alla lettera indirizzatagli da Emmanuel Lévinas in data 11 marzo 1963. Il testo della missiva di Buber è stato riprodotto in EMMANUEL LÉVINAS, *Nomi propri*, Roma, Castelvecchi, 2014, p. 52.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ Come chiarisce Andrea Poma in una nota a *Io e tu* di Martin Buber, «Il fatto che la "parola fondamentale" io-tu possa avvenire anche al di fuori dell'ambito della parola parlata, cioè del linguaggio, al di sotto di esso nella relazione con la natura, al di sopra di esso nella relazione con le essenze spirituali, non è una contraddizione. La "parola", per Buber, è una realtà ontologica, identica, nella sua autenticità, alla relazione, di cui il linguaggio è solo un'espressione fenomenica, certamente importante, ma di per sé non essenziale» (MARTIN BUBER, *Io e tu*, in *Il principio dialogico e altri saggi*, Milano, Edizioni San Paolo, 1997, n. 5, p. 62).
- ³⁰ JAMES HILLMAN, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Milano, Adelphi, 2006, p. 151.
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² *Ivi*, p. 134.
- ³³ *Ibidem*.

- ³⁴ Ivi, p. 130.
- ³⁵ Ivi, p. 131.
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ JOSÉ BERGAMÍN, *La bellezza e le tenebre*, Milano, Medusa, 2005, p. 44.
- ³⁸ PAVEL FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1999, pp. 10-11.
- ³⁹ «In fondo siamo noi a decidere le altezze / come fosse lecito dare misura all'anima, / corso al fiume o all'argine perimetro. / Così, oltre la tenda, / si svelerà straniera terra – né mia, né tua – / nel volo incompleto delle tortore. / Appagato interamente – solo il bisogno minimo, / nel colloquio di respiri sulla fronte»: questa poesia è inclusa nella prima sezione di *A oriente di qualsiasi origine, Il nome pronunciato*.
- ⁴⁰ È un verso della poesia *Trovare un varco al vero era l'intento*, in *Il nome pronunciato*: «Trovare un varco al vero era l'intento, / alzarsi in profondità oltre il travaglio / nel fare concitato / tutta una frenesia di assoni / quale spreco d'ore per apporre, in fondo, / solo pietà al timore. // Chiedeva un fiato bianco la mia vita / e tu venivi a me come riparo».
- ⁴¹ L'immagine del sangue («battiti schizzati come sangue sopra pietre», nella poesia *Eppure la neve*), insieme all'alta incidenza di lessemi quali “festa”, “sacro”, “sacrificio”, “anima” (un termine quest'ultimo di prepotente suggestione cvetaeviana), la predilezione per le grandi immagini di una Natura mitica – luogo in cui un'infanzia immobile “continua a soggiornare” – così sororalmente legate alle figure simboliche dell'immaginario paveseiano (la terra rossa, la notte cosmica, la luna, l'alba stessa, il sangue – segno indiziario di sacrificio e di nascita o di nascita sacrificale), sono dati sufficienti a testimoniare un'intimità con il mondo che tradisce l'inequivocabile carattere festivo di questa poesia: carattere festivo da cui traspare la vocazione quasi battesimale di una parola poetica ancora disposta a confidare nella virtù taumaturgica, salvifica dell'alba, quale guida, visione che “mette in moto la vita innamorandola”, come se questa apparizione numinosa, che ci lambisce da un estremo all'altro con i tocchi di una grazia attimica e inafferrabile, ci consentisse di vedere le cose sotto la costellazione festiva (e inedita) del miracolo nella luce del dono e della nascita.
- ⁴² MARÍA ZAMBRANO, *La molteplicità dei tempi*, in *Sentimenti per un'autobiografia*, Milano, Mimesis, 2012, p. 39.
- ⁴³ JAMES HILLMAN, *Fiori blu*, Milano, Adelphi, 1996, p. 41.
- ⁴⁴ *Ibidem*.
- ⁴⁵ MARÍA ZAMBRANO, *La molteplicità dei tempi*, in *Sentimenti per un'autobiografia, op. cit.*, p. 43.
- ⁴⁶ Ivi, p. 42.
- ⁴⁷ Sono due versi finali di *Dev'essere come negare alle mani*, in *Il nome pronunciato*.
- ⁴⁸ Il riferimento è alla poesia *Se questo silenzio è l'eco di polvere*, nella seconda parte della raccolta, *Le promesse della neve*.
- ⁴⁹ MARÍA ZAMBRANO, *Note di un metodo*, Napoli, Filema edizioni, 2008, p. 88.
- ⁵⁰ *Ibidem*.
- ⁵¹ Ivi, p. 89.
- ⁵² *Ibidem*.
- ⁵³ Si tratta di una poesia inclusa nella seconda sezione della raccolta: «Se questo silenzio è l'eco di polvere / sul disordine di abbandoni inspiegati / e delle colpe / se le madri anche avessero sbagliato / nella bontà, se nella semina / avesse avuto radici storte il seme / e il tropismo della terra non ne avesse corretto / il verso, servirebbe ora sfasciare / – invocato, *dei semi maturi, il dio* – per ricostruire a norma, / a norma sgusciare come il giorno / nella chiarezza – origine, distesa arata, solco».
- ⁵⁴ «Se come stamattina rasserena / bisognerebbe trattenere intatta / la chiarezza dell'alba di promesse / – *memoria e desiderio* – / prolungare degli attimi / la sovranità nell'insonne attesa. // Esistere per essere un sussurro / come brezza lontana / che si alza dalla valle e benedice // ma non sia troppa la luce – ché serve / serve distanza tra ciò che siamo e il sogno».
- ⁵⁵ L'insonnia come attesa (della parola) svolge, nella poesia della Rodeghiero, la medesima funzione poetica svolta dal sonno nella poesia di Lucetta Frisa: è esperienza di una passività che bisogna accettare, se non favorire, proprio in quanto passività attiva (e non pura inattività), in cui qualcosa si muove e matura, come nella gestazione o nel sogno apparente dei semi chiusi nel ventre della terra. La scrittura stessa è, per la Frisa, una reimmersione nel sonno, come vaso inesauribile di energie creative, patria immaginale di cui la veglia attenua il ricordo, quando non lo consegna definitivamente all'oblio («Noi si viene / dal grande sonno del grembo materno / poi passiamo il tempo a svegliarci / dimenticando i luoghi sacri / la cima di potenti montagne / il fondo di potenti deserti», LUCETTA FRISA, *L'energia del sonno*, in *Ho tante albe da nascere*, Alessandria, puntoacapo, 2022). Diremmo con un gioco di parole che quanto, nell'esperienza poetica della Frisa avviene in *sonniis*, nel caso della Rodeghiero avviene *insonnia*, in quello stato di vigilanza che assume, come già si è detto, tutti i caratteri della gestazione. È l'attesa – di cui parla anche María Zambrano nella sua quasi-autobiografia, *Delirio e destino*, come di un'esperienza risalente all'infanzia – dettata dall'ansia (carica di speranza) di

- poter afferrare, «nelle ore scure, quiete e misteriose» precedenti l'alba, «quel qualcosa di segreto» prossimo a svelarsi con l'apparire della luce: «un mistero di cui avrebbe perso il volto se si fosse addormentata», (MARÍA ZAMBRANO, *Delirio e destino*, Milano, Raffaello Cortina, 2000, p. 88) e che, per la Rodeghiero, coincide con l'improvviso affioramento della parola poetica, del verso «così inatteso e così giusto», come quello di Puskin per Marina Cvetaeva (MARINA CVETAeva, *Taccuini*, Roma, Voland, 2014, p. 166), «un verso giusto cui tendere e risolutivo. // Oltre l'incompiuto del presagio».
- ⁵⁶ È la luce diurna, la luce della veglia, impoetica e sterile, per Lucetta Frisa, che solo le immagini degli artisti sono in grado di squarciare con i loro «dampi di sonno» carichi di energie creative: «Come nacquero le immagini / dall'inizio del mondo fino a qui: / lampi di sonno che squarciarono / la luce accecante e cieca / di una terra troppo sveglia» (LUCETTA FRISA, *L'energia del sonno*, in *Ho tante albe da nascere*, op. cit.; il corsivo è nostro).
- ⁵⁷ Sono versi della poesia *Di primo mattino era un richiamo continuo*, nella seconda sezione della raccolta, *Le promesse della neve*.
- ⁵⁸ «Torno al tempo fermo delle altezze di neve, / ai cimali di luce nella selva all'alba. Torno alla lingua / muta custodita nelle verticali degli alberi, / dove le impronte d'ala sono storie trattenute»: sono i versi della strofa iniziale di un testo incluso nella quarta e ultima sezione della raccolta, *Nel meridiano dell'indugio*.
- ⁵⁹ MARÍA ZAMBRANO, *La molteplicità dei tempi*, in *Sentimenti per un'autobiografia*, op. cit., p. 42.
- ⁶⁰ GIORGIO AGAMBEN, *L'origine e l'oblio*, in AA.VV., *Risalire il Nilo. Mito, fiaba, allegoria*, op. cit., pp. 161-162.
- ⁶¹ Cit. in JOSÉ BERGAMÍN, *La bellezza e le tenebre*, op. cit., p. 55.
- ⁶² SANT'AGOSTINO, *Enarratio in Ps. 32, 8* (CCL, t. XXXVIII, 234).

Annalisa Rodeghiero è nata ad Asiago e vive a Padova. Laureata in Scienze Biologiche all'Università di Padova, è stata docente di matematica e scienze. Dal 2015 al 2020 ha frequentato i "Laboratori di ascolto/lettura" curati da Massimo Scignoli. Suoi testi poetici e note critiche appaiono in numerosi *lit-blog*, in riviste cartacee, in antologie e nel IV volume di *Lettura di testi di autori contemporanei* curato da Nazario Pardini. Sue poesie sono state tradotte in lingua spagnola da Antonio Nazzaro per il Centro Culturale Tina Modotti e per la rivista «La Libélula Vaga». Ha pubblicato le sillogi poetiche: *Percorrimi tutta* (Art&Print, 2013), *Di spalle al tempo* (Venilia Editrice di Giacomo Luzzagni, 2015), *Versodove* (Blu di Prussia, 2017, Premio "Antico Borgo" 2018, Premio "Le Grazie Porto Venere", 2017, tra i vincitori del "San Domenichino" 2017, Diploma di poeta della città ideale al "Premio Internazionale di Poesia per la Pace Universale Frate Ilaro Del Corvo" XXXV edizione a cura del Centro Lunigianese Studi danteschi, prima rosa dei finalisti del XXX "Premio Camaiore", 2018), *Incipit* (Stravagario, 2019, Premio "Mario Arpea", 2019), *A oriente di qualsiasi origine* (Arcipelago itaca, 2021, finalista al Premio "Bologna in lettere", 2020 in versione inedita, vincitore del Premio "Arturo Giovannitti", 2021 in versione inedita, finalista al Concorso Nazionale di Poesia e Narrativa "Guido Gozzano", 2021, Premio all'Eccellenza al Premio Letterario "San Domenichino" 63a edizione, secondo classificato al Premio Letterario "L'Albero di rose", segnalazione al Premio "Montano" XXXVI Edizione, 2022, secondo classificato al Premio Letterario "Casentino" 47a Edizione, vincitore assoluto del *Certamen Apollinare Poeticum* 2022 dell'Università Pontificia Salesiana, Premio "Nuova Tribuna Letteraria" al Concorso Letterario Internazionale Gian Antonio Cibotto).