Elisabetta Brizio
Il Laborintus di Alessio Vailati

Come citare questo articolo:
Elisabetta Brizio, *Il Laborintus di Alessio Vailati*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 51, no. 16, giugno 2021, doi:10.48276/issn.2280-8833.5977

Possono i segni archeologici costituire le categorie essenziali di una utopia? Altrimenti, come scavalcare o subordinare il passato, se all'orizzonte del tempo a venire non si riescono a scorgere che segnali di vertigine e caos? Labirinto, margini dell'umano-monade incomunicabile, infinito, poesia: condizioni distopiche e utopiche possono coesistere, immerse nel contestuale sfondo di interazione o di conflitto tra gli elementi primordiali e nella assimilazione delle loro pertinenze. Cosí Alessio Vailati sembra spiegarsi nascita, morte, trasformazione (assumendo «metá» anche nel senso di «atto del ricongiungere»). Nelle sue intenzioni c'è una quadrilogia poetica a partire da *Orfeo ed Euridice* (o *Della poesia perduta*), dove i quattro elementi naturali, la empedoclea «quadruplice radice di tutte le cose», fanno la loro comparsa nella sezione liminare e danno l'avvio al capolavoro delle voci. L'elemento acqua sarà sviluppato nel *Moto perpetuo dell'acqua* (Biblioteca dei Leoni 2020, *Introduzione* di Paolo Ruffilli), il poema, tra l'altro, della dissezione dei costituenti delle cose, mentre sono in corso di elaborazione opere ispirate agli altri elementi, dei quali il fuoco, con tutta probabilità, è allusivo del fuoco dell'ispirazione artistica (per le istruzioni di base per l'uso di alcune sue opere si veda *Il pensiero di fondo della quadrilogia*.
Lasciamo che la quadrilogia degli elementi venga messa definitivamente in versi per tornare ad alcune opere della precedente produzione di Vailati, segnata dalla centralità del tema del labirinto e delle sue diramazioni, da girone dantesco di morti vivi alla tensione verso l'uscita-luce-verità. Luogo inestricabile per antonomasia, emblema metaforico – che su questo piano si assesta, senza essere dottrina del labirinto, labirintismo – ricorrente e mai casuale, di cui Vailati contorna e insieme dilata l'accezione. Dal greco λάβιριον (lábirion), «cunicolo scavato nel sottosuolo, che si dirama in varie direzioni»; o da λάβιρος (lábiros), «cavità», «labirinto» (λαβύρινθος, labyrinthus) è una parola che ne contiene altre rinviando ad esperienze contestuali: ha a che fare con la mitologia, con il simbolo, con il sogno, con l'illusione, quindi innesca ed interpreta altre determinazioni dello spazio dedaleo. Sono infatti semanticamente omogenee ed omologhe al tracciato labirintico condizioni a base empirica come imprigionamento, oppressione,

costrizione, sprofondamento, astrusità, isolatezza, estraneità, inganno, alienazione.
E il tema del labirinto gli ispira il suo secondo libro di versi, *Sulla via del labirinto* (L'arcolaio 2010, *Prefazione* di Anila Resuli e immagini fotografiche di Fabrizia Milia). Qui le corrispondenze assonantiche scrivono, coerentemente con le istanze del soggetto dell'esperienza, il passaggio dallo smarrimento del soggetto poetante di fronte al coacervo plurimo di stimoli, di informazioni, di opinioni, di verità al plurale da cui è problematico districarsi in assenza di un intervento esterno («e manchi, e di te piú manca il filo») al relativismo consustanziale all'umano, qui articolato, Vailati suggerisce, attraverso l'ossessione ripetitiva di emblemi o lampi correlativi. Il labirinto, appunto, con le sue implicazioni e i suoi rimandi anche catacresizzati nell'estensione del significato originario; l'immagine della Luna (che si contamina con la donna: «tu tanto lontana dall'essere eterna / ma con lo sguardo che intuisce il labirinto») che dirada la notte, intervento soterico tuttavia avvertito come remotissimo da dare solo un'evanescente idea di presenza, talora piú prossimo e, leopardianamente, piú familiare, come un'illusione consolatoria della vita degli umani, dove si ripetono, in una sequenza quasi rituale, il tempo, le stagioni, i giorni, le notti; la figura femminile, appartenente al mondo benché in vesti angelicali e di musa ispiratrice («persa nel groviglio tu non lo fosti mai»), dice Vailati, «che cerca di essere (o che si desidera che sia) un punto di riferimento ma con esiti incerti e opposti».
Teseo, l'eroe del labirinto della mitologia antica, in questo inestricabile dedalo del terzo millennio ha dismesso il proprio carattere epico-eroico o di regalità per eclissarsi nel dominio umbratile dell'instabile. Simbolo dell'umano stretto in uno spazio cieco, non ignaro dell'inconsistenza dei fattori sociali ed etici né dello stigma di irrealtà imputato alla verità oggettiva e immutabile. Resta viva soltanto l'illusione, fuori della quale «non è che gioco di specchi». Non specchio che restituisca l'essenza – o l'anima – dell'immagine reale, ma abbaglio, artificio che inganna l'occhio, un *trompe-l'oeil* distorcente (dal greco λαμβάνω, cioè «prendo» e ρινάω, «inganno» o cado in inganno; e «lābor» vuol dire «vacillare», «scivolare», «ingannarsi», «sbagliare») per la struttura per definizione intricata e ingannevole del sostrato labirintico, scenario nodale di una iniziazione, e dove comunque, tra entrata ed emersione, sinuosa fluisce la vita. Lo sguardo può perdersi nella maschera, ma la maschera qui non nasconde, anzi rivela: rivela che «resta questa solitudine» paralizzante ed inibente, che «ci intrappoliamo troppo in abitudini di gesti di volti», «negli automatismi». L'asintoto dell'amata sancisce il relegamento permanente nel labirinto, come dalla *Prefazione*: «L'amata quindi non è e non può essere raggiungibile dal poeta perché è colei che è quasi *divina*, fa parte di quel mondo dove 'noi' non siamo presenti». Neppure la conoscenza di sé attiene all'umano, giacché «labirinto» designa inoltre il luogo piú intimo dell'anima, la nostra verità: segreta, amletica, difficile a chiarirsi anche a se stessa.
La condizione labirintica è endemica, attenuabile, qualora non ostacoli la significazione, dalla nominazione poetica, e con l'incursione o l'evocazione di una seconda persona – lo

sconfinato velo pronominale – pur dalla sussistenza labile e indeterminata: stando ancora alle affermazioni di Vailati, il «tu» pseudo-allocutivo a volte è una interlocutrice idealizzata presente-assente, a volte è un intermediario, *senhal* o *alter ego*, un disegno cautelativo per schermare il soliloquio. E l'interrogazione resta aperta: «L'uscita – dimmi – è qui oppure altrove? / Se quell'altrove fosse proprio là / dove comincia il tuo vivo sguardo»; l'uscita-passaggio – montalianamente, «varco», «scampo» – dal labirinto per Vailati coincide con l'accesso (ancora «varco», «soglia», e in fondo anche luogo istmico nel senso di «collegamento») alla creazione letteraria. Che è a sua volta un riflettere la condizione labirintica nel suo status categoriale: assumere il correlativo «labirinto» equivale a chiedersi che posizione occupa l'umano nel mondo. Ma inoltre – come in *Laborintus* di Everardus Alemannus (clericus magister del Duecento), opera insieme di didattica e di poetica dalla quale Edoardo Sanguineti nel 1956 traeva il titolo e l'esergo del suo Laborintus. XXVII poesie, 1951-1954: «*Titulus est / Laborintus / quasi laborem / habens intus*» – è contingenza proficua alla riflessione anche sul senso della scrittura. Cosí poi Vailati in *Orfeo ed Euridice* (o *Della poesia perduta*) (Postfazione di Emanuele Andrea Spano, puntoacapo 2018): «*Il mio paesaggio non è piú natura / ma labirinto come la poesia / che secca dentro l'aria grigia urbana / senza respiro senza ispirazione*». «Laborintus» – Sanguineti docet – è sinonimo di «labirintus», per paraetimologia, non per una etimologia stretta.

Sulla via del labirinto accampa un Teseo postmoderno imbrigliato in un relativismo irremissibile nel quadro, Vailati dice, del «quotidiano mutevole». Ma postmoderno soprattutto perché si muove in un mondo di dissolvenze, che ha smarrito la motivazione a focalizzare gli elementi di una molteplicità per un sistema coerente di visione. Postmoderno perché vive una realtà senza contorni anche a causa di un irrealismo speculativo sconfinante talora nella indiscriminazione della funzione ermeneutica. A causa della finalizzazione quasi esclusiva dell'attività speculativa nel valore filosofico ascritto alla domanda infinita, che, sufficiente a sé e di sé paga, non reclama riscontri vincolati e condizionati dal mondo esterno. La conoscenza non può circoscrivere ciò che è. E noi ci illudiamo soltanto che essa sia ancorata a un soggetto unitario, mentre si sfrangia e si pluralizza, come in un gioco di specchi, nella molteplicità di ciò che ci sta intorno, in una miriade di effetti transitori. E se tante sono le verità, la situazione è circonvoluta, intricata, oscura, e il tragitto resta dedaleo, un dedalo di strade e di pensieri dove è difficile intravedere anche un riflesso della luminosa immagine della verità. Anche per questo nella linea poetica di Vailati l'accezione di «labirinto» come orizzonte senza altrove, o come altrove quale labirinto del nome svincolato da una logica predicativa, comunque luogo vietato e introverso, non è molto distante dal designare il regno dei morti. L'Euridice che di lí a poco trasporterà nella contemporaneità urbana e nei suoi piú usuali fenomeni è labirintizzata in una duplice prospettiva: dal regno dei morti non si esce, dall'inferno storico e quotidiano neppure.

L’infinito è una consapevole utopia (e l’utopia, nella visione di Vailati, non rescinde il legame né con il passato né con il presente): «né sanno il muro lastricato, il prato / quale respiro infrangerà il tuo sogno / che già si è spinto sulla lemniscata» (*A mezzogiorno*). In *Sulla lemniscata – L’ombra della luce* (La Vita Felice 2017, Prefazione di Diana Battaggia) persiste l’archetipo del labirinto, ma diluito in versi che affondano l’indagine sugli emblemi dell’uscita, sulla inattingibilità di una condizione infinita, sulla luce come tensione verso una verità come chiave di lettura del mondo, «un passaggio», un «varco», come già Montale, «un raggio», un albeggiare («albeggia»; alba dal «pallido sole») sulla verità. Forse, come dirà Euridice, solo «*capovolgendo / lo sguardo in alto come il trapezista / tutto tradisce il suo senso piú vero*» (e non siamo lontanissimi dai segreti, trattenuti o svelati, delle superfici liquide nel *Moto perpetuo dell’acqua*, malgrado l’inversione della prospettiva).
«Lemniscata», quindi: quella curva algebrica {\displaystyle \infty }a 8 rovesciato sul lato, simbolo dell’infinito (qualcosa senza inizio né fine, senza confini: ∞), nella cover analemma della meridiana, dove l’ombra misura il tempo e la quantità della luce. {\displaystyle \infty }Qui si installa il nesso luce-infinito-verità. E se il tema del risveglio, del mattino, è preponderante («Rinasce il giorno e ancora è vago / il senso della notte e della Luna»), il binomio luce-verità sembra ancora incagliato nell’ombra. «Amammo il chiarore strenuo del giorno / le ombre appena accennate»; «il giorno è ancora lieve»: la luce, che contrasta l’addensarsi del labirinto, è ancora insufficiente a focalizzare la verità – *intus labor*, sforzo teso alla conoscenza («lăbŏr»: lavoro, fatica, sforzo, travaglio; «intus»: all’interno, verso l’interno, internamente). Nel sogno le parvenze labirintiche della realtà si fanno presenti, balenano alla nostra coscienza o precoscienza. Tuttavia: «sotto l’alone al vetro vi è una nebbia»,«il giorno è ancora acerbo»; «al vetro è un riverbero che il buio presto inghiotte». La verità è illusione, sulla luce prevale l’ombra, o l’ombra delle illusioni attraverso il correlativo simbolico dello specchio («prima di infrangersi contro uno specchio / in un eterno gioco di riflessi»). E l’assunzione delle superfici speculari – si legge nella *Prefazione* di Diana Battaggia – la dobbiamo «al fine di determinare la presenza nascosta della luce», ed «è interessante la scelta dell’autore di riferirsi spesso a vetri, specchi, finestre: elementi materici che modificano il raggio e mediano bagliori, riflessi, riverberi». È l’omologazione delle cose, stinte e senza piú sfumature, del mondo contemporaneo. Inoltre: «questa mia parola svapora già nell’alba»: ricordiamo il Teseo postmoderno e l’unilateralità, quindi la pluralità – «un eterno gioco di riflessi» –, della verità, un *laborintus* verbale improntato alla soggettività, dunque lontanissimo dal vero. Al nesso che intercorre tra visione-verità-infinito sarà dedicata la seconda delle tre prose che fanno da interludio al *Moto perpetuo dell’acqua: Declinava il Sole*.
Ogni uscita implica un movimento dall’interno al fuori, sottende quindi una apertura. Uscita è essere sfuggevoli a una dimensione claustrale (il vuoto labirintico ha a che fare con il fittizio e con la mancanza dei segnali della vita e degli strumenti conoscitivi) che può

progredire in claustrofilica solo quando l'uscita coincide con l'entrata in scena della poesia (*intus labor*: diario intimo della ricognizione di una euritmia interiore): «all'intorno nel deserto ora sento / l'affollarsi piú fitto del creato: // tutto quanto torna in vita adesso / nel mio canto tutto è già rinato». Richiami all'archetipo del labirinto torneranno in *Orfeo ed Euridice*: l'Ade è per definizione luogo senza uscita, è «l'immensa notte dei morti». E qui il regno dei morti sarà trasferito nel tragico quotidiano, nella lingua non remota della contemporaneità morente (alcuni indicatori: smog, bar, luci notturne, suburbio, strade urbane, passanti frettolosi, muri di cemento). È il turno di Euridice, i cui pensieri – smarrito il loro rango terreno e ora su una scala oltrestorica, dove i livelli passato e presente costituiscono gli obiettivi di un ormai inutile apprendimento – disegnano comunque l'esasperante labirinto del passato: «e mi ricordo…»; il labirinto della vita: «E ritornavo ogni giorno al mio turno / con la speranza di una via di fuga»; «*e come dentro lo specchio ossidato, / in questa notte, il tuo nome riperdo*»; «*Trafilerà da fessure la luce / con ritrovato vigore, sbalzando / da repentini rimandi di specchi / sui marciapiedi e sopra i lastricati*». Disegnano l'assenza di moto pur in nomi che danno l'idea di un movimento eccitato. Anche qui c'è l'aspettativa delusa del mattino, «Il giorno cala sul risveglio urbano»: la luce sfronda il labirinto della notte ma, come nel *Moto perpetuo dell'acqua*: «il mattino agostano dalle fauci / cristalline annichilisce il pensiero».
Rispetto al precedente *Sulla via del labirinto*, in *Sulla lemniscata – L'ombra della luce* il dettato si complica e si educa a ritmare i limiti dell'umano («Dov'è la traccia che divide / il pensiero generante e il generato?»), soprattutto dal profilo dello sgranarsi della verità e da quello dello scontro con le nostre inclinazioni naturali. Cos'è la verità nell'età postmoderna? Una eco, un riverbero vago del divino, una formula matematica, un principio ordinatore dell'universo, qualcosa che si distilla e si infiltra nel nostro mondo, che viene localizzato ma che resta dissimulato, rifratto (labirinto-inganno), disgregato: condizione ampiamente rispecchiata, in àmbito filosofico ad esempio, da una vasta disseminazione del pensiero reificata in una altrettanto vasta rarefazione testuale che hanno caratterizzato e condizionato gran parte del Novecento fino a noi («noi che riceviamo la qualità dai tempi», Sanguineti diceva in *Laborintus*, sulla scia di Foscolo: ma ora il «noi» non necessariamente significa «noi poeti»), refrattari o non ricettivi della totalità. Oltre a questo, cioè oltre ai segni dei tempi, la luce – Vailati osserva – è quasi mistificata al contatto con un umano assuefatto all'inesistenza di una verità non unilaterale, a un suo statuto non labile ma che sia oggettivo e scevro da deduzioni solipsistiche. Perché nell'umano, cioè nel soggetto del procedimento cognitivo di cui sopra, i limiti (della ragione, quelli derivanti dall'interferenza delle pulsioni) eccedono gli strumenti che danno accesso alla verità, la quale viene smarrita o acquisita come alcunché di irrimediabilmente falsato. Qualcosa di analogo – il paragone è di Vailati – avviene, agli occhi dell'umano, nella luce, quando la luce «incontra gli oggetti, la materia, i corpi, produce necessariamente chiaroscuri e ombre e può subire influenze e

modificazioni in fenomeni di assorbimento, diffusione, rifrazione o diffrazione». In altre parole, del mondo dei fenomeni l'umano non ha esperienza che dell'«ombra della luce» («L'ombra figlia della luce, l'età / crescente a sottrarre tempo / ai tocchi perentori della pendola»). Luce e verità – con riferimento alla classica lacuna filologica – *desiderantur*. Il solo rapporto con la verità che in questi versi sembra instaurarsi è quello – fondamentale – con i suoni e i colori della natura e delle stagioni. Le stagioni sono legate al ciclo della luce (quindi c'è il collegamento tempo-luce, del resto la meridiana segna il tempo che scorre), i colori sono un fenomeno anch'esso legato alla luce, cosí come appunto l'ombra. In esergo leggiamo che «L'ombra è il segno inconfutabile della luce», ma non è la luce. È «la forma di ciò che alla luce si frappone / e la sottrae al mondo, la nasconde». È – lo abbiamo appena visto – l'impronta che lascia quando incontra corpi e oggetti.
Ho già introdotto Orfeo ed Euridice in relazione all'onnipervasività dell'emblema del labirinto. Ora un passo indietro: *L'eco dell'ultima corda* (LietoColle 2007, Prefazione di Stefania Crema) rivisitava il mito di Orfeo ed Euridice, quindi i temi di amore e morte e della poesia. Stando al paradigma del labirinto, l'amore ha a che fare con la solitudine: prova ne è l'attesa di Arianna. Ma l'amore azzera i limiti che all'umano dettano le leggi naturali e anzitutto promuove uno scarto dalle inclinazioni individuali, volge l'ispirazione poetica in direzione quasi oltreumana: una «scintilla divina» che scorga ed indichi la via del superamento dei limiti. Il che confligge con il lato tragico del concepire o dell'anelare a questa oltranza. L'aspetto tragico è implicito nella configurazione diadica di anima e corpo, nell'antonimia ontologica, nell'antifrasi verbale come significazione della inscindibilità degli opposti, che per Vailati costituiscono le due *facies* di una stessa situazione. L'ideale sarebbe, con Novalis, trovare il «centro luminoso», equidistante dagli estremi di finito e infinito. Certo, egli dice, *L'eco dell'ultima corda* non si estrania dal mito, e in linea di massima i testi lí contenuti non si discostano eccessivamente dalla materia amorosa. Ma già vediamo profilarsi «un primo nucleo di coppie di elementi contrapposti, quali il concetto di perdita e di ritrovamento (e poi successivamente di ritrovamento e riperdita), di speranza e disperazione». Emerge quindi il nodo di fondo della condizione umana che allinea costituenti incompatibili. Questa inconseguenza (lo scollamento tra anima e corpo, divino e materiale) culminerà con il fatale compimento del tentativo di elevazione spirituale dell'umano. Detto altrimenti: nel suo percorso catabatico con risalita il mitico aedo ritrova Euridice, la memoria della vita terrena. Si volta volontariamente, come nei *Dialoghi con Leucò* di Pavese (*L'inconsolabile*)? Forse perché cercava se stesso, cercava la sopravvivenza del potere magico del proprio canto lontano dall'amata circonfusa di un alone freddo di morte, che, Orfeo comprende, è il *télos* dell'umano? Come in Gesualdo Bufalino (*Il ritorno di Euridice*, in *L'uomo invaso*), Orfeo «s'era voltato apposta» ed Euridice è schermo struggente al vero oggetto del desiderio di Orfeo, l'*idolum* della parola cantata, della poesia creduta invincibile e perduta o forse imbrigliata nella tensione del dire. Orfeo è il poeta originario.

«Verso», è stato detto, vuol dire «svolta», e il mito culmina nell'attimo decisivo, quello del voltarsi, del volgersi. E Orfeo si volta perché la ragione della propria vita è la poesia. Sottotitolo dell'*Orfeo ed Euridice* di Vailati è *Della poesia perduta*. Euridice è perduta, e con lei la sua voce: «con il volto vòlto io la guardo / e cade e come polvere scompare». È allegoria della poesia che esce dalla realtà (in quanto madre-materia, corporea, caduca, regno vorace del buio), si pone come valore assoluto, a sé stante, e finisce per essere divorata da se stessa, dai propri fantasmi, miti, illusioni, chimere, proiezioni? Come allegoria dell'autoreferenzialità poetica, del pensiero puro che pensa se stesso, trascendendo la realtà concreta, ed è per definizione sterile, e proprio per questo gnosticamente piú nobile? Non possiamo dirlo. Sappiamo soltanto che, nella sua evoluzione estetica iniziata con *L'eco dell'ultima corda*, dopo undici anni Vailati tornava allo stesso mito di partenza con l'opera sua piú complessa e per alcuni versi sperimentale, *Orfeo ed Euridice* (o *Della poesia perduta*), appunto. Quindi la questione dell'enigma della poesia che riflette su se stessa non era affatto esaurita né liquidata, e si contempera ora con le alterne sorti di Euridice che partecipa della soglia come stato di passaggio, e vincolo di consonanza, tra eros, poesia e destino.

Sotto la pioggia traccia angoli cupi
dietro le tende l'inverno sui nomi:
l'ombra si inarca contro la parete
della mia stanza e ti invoco. E dispero
nel logorio di quest'ansia di luce
se riconosco in quell'ombra il mio volto
e come dentro lo specchio ossidato,
in questa notte, il tuo nome riperdo.

Nel *Pensiero di fondo della quadrilogia* Vailati dichiara di aver attuato «un procedimento di contaminazione a diversi livelli con il richiamo immediato alla struttura del teatro (soprattutto alla tragedia greca antica), con un'alternanza di stili relativamente al tono (solenne e piano) e alle forme metriche (aperte e chiuse), con l'utilizzo di dialoghi a piú voci e monologhi, di testi poetici e testi in prosa». L'apparato allegorico delle raccolte precedenti – l'amore, il labirinto, la conoscenza, la verità, l'arte, quell'armonia dissonante che è l'umano – viene rivisitato alla luce dell'alienazione, cioè, in questa fattispecie, dell'allontanamento da noi stessi per una routine indotta e coercitiva. Il tempo è alienato ad altro e ci distoglie da noi, non ci consente – mutando accezione – di alienarci, di astrarci nei nostri pensieri piú veri. Nella suddivisione del tempo in *Orfeo ed Euridice* le parole sono *rhémata* piuttosto che *logói*, se – in particolare nelle evocazioni del fondo memoriale da una posizione postuma – una marcata connotazione sentimentale sopravanza la razionalità della elocuzione poetica in questa mondanissima plaga oltremondana. Ma la memoria non basta,

anche se qui non funge da evasione né da riparo dal mondo: l'esistenziale e il fenomenico rivendicano, anche per mezzo di Euridice, il sí al presente e a una vita non limbale. E forse, come altrove, l'assunzione analogica della primavera non è chiarissima neppure all'autore: si tratta dello slancio creativo del prorompere delle forme della vita o del loro consegnarsi alla dissoluzione, del cedere al germe della corruzione?
Una intertestualità interna segna i testi – corsivizzati e come staccati dal resto – di Euridice (oltre quella, inevitabilissima, esterna, che segna ogni opera dei richiami testuali della memoria letteraria), un sottile artificio letterario che all'apparenza sembra dilatare e diffrangere il livello di espressione ed eseguire una disarticolazione della trama, mentre invece tende a focalizzare l'essere insieme presenti di elementi non necessariamente interdipendenti. Sulle ragioni dell'ordinamento testuale trascrivo da una conversazione privata: «Isolando un verso, quello stesso può dare ispirazione per altra poesia. Per dare idea della ripetitività della vita in cui è rinchiusa Euridice, oltre a tenere una cadenza costante nel verso, ho creato alcune poesie riciclando o combinando tra di loro versi già presenti nella stessa sezione. Il nucleo originario è l'ultima sezione, poi la prima, infine è nata la sezione centrale. Volevo dare ad Euridice la parte preponderante, incorniciata dalle altre due sezioni. Poi avevo in mente la struttura della tragedia greca antica, e allora ho diviso in piú voci il dialogo iniziale, che ricordasse il coro. Infine ho voluto creare una contaminazione di registri e di stili, Poi c'è anche un rapporto con la natura che in Orfeo è differente rispetto all'epoca moderna». La poesia, quindi, non è lo spazio che vede lo scioglimento delle opposizioni o l'attenuarsi delle divaricazioni: in essa le spinte contrarie sono assorbite («tutto piega il canto»), compresenti, sintonizzate, senza per questo perdere la loro specificità. È luogo di memorabilità: «Accade poi che l'eco si fa umbratile, / quasi celata, suono che si attenua / e non v'è traccia di lei fuori dagli occhi / se non impressa a fuoco nel ricordo». E sempre l'autore, sugli *omissis* nella parte corsivizzata di Euridice: «È come se le parole di Euridice fossero stralci di un discorso piú ampio, dei flash in cui tante cose sono taciute. Come se ogni tanto la voce si accendesse e venisse registrata. Quindi l'idea è che dietro ci sia una storia, raccontata a sprazzi». Non data, allora, in un *continuum* narrativo, in una durevolezza anche strutturale – malgrado l'autore sembri evitare il verso breve, avvalendosi prevalentemente dell'endecasillabo e inseguendo una musica verbale sincronizzata con la sensazione e con la mente. Una storia raccontata in un orizzonte atomistico di sgretolamento, di intermittenza (si può musicare anche un'assenza): è la fuggevolezza del presente, cosí come configurano le forme disunite del mondo e della dimensione psichica nel «moto perpetuo dell'acqua». E tuttavia, tornando all'accenno di partenza sui quattro elementi, in *Orfeo ed Euridice* ognuno di essi è impregnato del senso abissale della dispersione, vasti scenari convergono nella vertiginosa misura delle cose amate e perdute, ma non estinte, se ancora echeggianti nella concordanza degli elementi eterni.