

L'INFINITO E LA FORMA

LA POESIA DI VITTORIA AGANNOOR NELLA CULTURA LETTERARIA DI FINE OTTOCENTO

MATTEO VERONESI

1. Due recenti lavori di un giovane ed intraprendente italianista inglese, John Butcher (per l'esattezza la riedizione di *Nuove liriche*, Nuova S.1., Bologna 2007 e la monografia *Una leggenda eterna. Vita e poesia di Vittoria Aganoor*, ivi 2007, sulle quali si può vedere anche P. TUSCANO, "Perusia", n. 3, gennaio-giugno 2007), invitano il lettore d'oggi a riprendere in considerazione i versi di Vittoria Aganoor (1855-1910), poetessa di origine armena che, al crocevia fra Ottocento e Novecento, lambendo, e in parte assorbendo, atmosfere ed inquietudini che contraddistinguevano la nascente modernità letteraria italiana, diede corpo ed espressione ad un'esperienza umana e poetica certo umbratile, un poco provinciale, tutto considerato indiscutibilmente "minore", ma, forse proprio per questo, per tale suo carattere apparentemente marginale ed appartato, ancora più vivida, autentica, capace di rispecchiare i valori medi, largamente condivisi e pervasivi, di tutto un clima culturale sfumato e diveniente, ancora sospeso sul discrimine (a ben vedere non sempre

così netto) tra l'eredità, a tratti ingombrante, di un vaporoso Ottocento tra romantico e decadente e il già nitido formularsi di nuovi problemi, il già chiaro, per quanto sfaccettato, profilarsi di una nuova sensibilità letteraria e di una nuova visione del mondo; e andrà ricordato, a quest'ultimo riguardo, l'apprezzamento che per la Aganoor ebbe Montale, che forse si spinse fino a riecheggiarne (ovviamente infondendovi una più alta perizia formale e una coscienza più schiettamente moderna) alcune movenze ritmiche e strofiche e alcuni tratti paesaggistici.

Come sottolinea Butcher (che addita a ragione nell'amore e nella morte, nei fantasmi ossessivi, ed ossessivamente allacciati l'uno all'altro, di *Eros* e *Thanatos*, le idee obbligate e ricorrenti, i "miti personali" direbbe Mauron, che agitano l'autrice), l'esperienza della Aganoor assume la fisionomia di una "occasione perduta", la maschera cangiante e fluttuante di una "favola breve", di una vicenda esistenziale e creativa che, pur viva ed autentica, non riuscì, in definitiva, a conseguire una forma assoluta, potente, perentoriamente originale.

Del resto, il fascino insito nel riesumare, con una sorta di laica *pietas*, un "minore" è dato, forse, proprio dall'occasione di accostarsi ad una virtualità in parte irrealizzata o incompiuta, ad un "mondo possibile" non totalmente trasfusi (per quanto ricco, in sé, di risonanze, di riverberi, di corrispondenze) nell'espressione definitiva; nell'esplorare, con curiosità intellettuale e insieme con una sorta di velato rimpianto, un intreccio e un labirinto di idee e di intuizioni, di spunti o di velleità, dei quali sta solo al critico e all'ermeneuta, con la loro

simpatetica "collaborazione" interpretativa, mettere in evidenza il significato artistico e culturale, il celato spessore umano ed intellettuale, la pregnanza di per sé sfuggibile, l'occulta fecondità espressiva e conoscitiva.

2. Secondo quanto attesta Domenico Ciampòli, che di Vittoria Aganoor fu amico e confidente, la poetessa parlava, fin dall'epoca dei suoi primi studi letterari, dell'"infinito del sentimento", posto in dialettica connessione con il "finito della forma stabile che cinge quell'infinito senza limitarlo"; in questo contrasto irriducibile ella "vedeva qualcosa d'ignoto, d'inafferrabile, di tormentoso che non le dava requie".

Si tratta, beninteso, di una dichiarazione di poetica resa in forma orale, e tramandataci per via indiretta, per mezzo, tra l'altro, di un autore incline, all'indomani della scomparsa della poetessa, a idealizzarne, per certi aspetti, la figura. Ad ogni modo, queste parole – che trovano un qualche riscontro, del resto, in talune formulazioni contenute negli scambi epistolari con Gnoli e Zanella – varrebbero da sole ad indurre a rivedere la canonica immagine – spesso arbitrariamente legata a tutte le espressioni della cosiddetta "poesia femminile" – di una poetessa *naïve*, trasognata, priva di una reale coscienza del proprio *poiein*.

In tal modo, può essere oggi ritoccato anche il giudizio, assai fortunato, di Croce, che additava il "sentimento fondamentale" dell'autrice, e nel contempo il suo maggior motivo d'interesse, proprio nella naturalezza, nella schiettezza, nella nativa forza di un'ispirazione "divinamente

puerile”.

Ebbene, i concetti di “infinito” e “forma”, cui l’autrice accenna nell’affermazione appena citata, costituiscono uno dei nodi più fecondi della riflessione estetica e della coscienza letteraria dell’Ottocento. Ad esempio, De Sanctis – amato e letto dall’autrice, a quanto riferisce ancora il Ciampòli –, nel capitolo della *Storia* dedicato ai *Toscani*, accenna ad un “infinito non rappresentabile, superiore alla forma, che riempie lo spazio di grandi ombre” – ed è qui evidente come il critico irpino proietti arbitrariamente sulle opere esaminate l’*Angst* e lo *Streben* della sua epoca. E questa dialettica si incontrava anche negli idealisti tedeschi, da Schelling ad Hegel, che cercavano in qualche modo di ridurla a sintesi: non si può, qui, che accennare alla concezione hegeliana e schellinghiana, in parte ripresa da Croce e Gentile, che arriva a definire l’*Absolut* stesso come “poema infinito”, e la Natura, conseguentemente, come Poema poetato da Dio.

Idee, queste, che arrivavano all’“Aganoor giovinetta” in forma forse indiretta, ma che dovettero avere una qualche risonanza nella concretezza e nella specificità della sua pratica poetica.

Basti pensare alle inquietudini e ai dubbi metrici che affiorano dall’epistolario con lo Gnoli: si consideri, ad esempio, l’enfasi posta, nella missiva del 28 marzo 1898, sugli “inganni del ritmo” e sugli “spostamenti dell’accento” del tutto consoni, per quanto audaci, all’“inquieto gusto moderno”, agitato, come si legge nella lettera del 22 luglio dello stesso anno, da “*visioni* che non sono del mondo, cioè visioni di

anima, *presentimenti* dell'al di là" – di un "ultramondano" attraversato dalle stesse "grandi ombre" di cui parlava De Sanctis. E si pensi, ancora, all'"abbandono di forma" di cui la Aganoor parla il 25 novembre a proposito del *Diario d'Adriana* – un "abbandono" certo connesso all'urgere dell'infinito, di quell'"infinito del sentimento" cui ella accenna nella dichiarazione prima citata.

E in quest'ottica, sulla base di questi presupposti estetici, vanno viste anche le peculiarità metriche segnalate da Franco Mancini in una delle più serie monografie sulla poetessa: l'impiego insistente dell'*enjambement*, che genera un periodare articolato e disteso, "obbediente allo schema, spesso ipotattico, della prosa", e certe arditezze nella partitura strofica, che arrivano, in *Agonia*, a recidere il quinario-adonio dal corpo della strofe saffica di carducciana memoria. A queste trasgressioni metriche, del resto non radicali e anzi assai velate, Donatella Bisutti ha attribuito addirittura una valenza morale, un segnale di "energia" e di "coscienza".

A detta di alcuni era stato, del resto, proprio il poeta delle *Odi barbare* ad introdurre nella poesia italiana – pur muovendo da assunti e da intenti di matrice nitidamente classicistica – ritmi e movenze che destabilizzavano dall'interno schemi e maniere di una plurisecolare tradizione versificatoria. Si era, del resto, nello stesso giro di anni che vedeva la graduale genesi della "strofe lunga" di *Alcyone* e di quella "logaedica" e pindarica di *Maia*, e in cui proprio Domenico Gnoli – con un'operazione, peraltro, di densità teorica e

rilevanza artistica chiaramente inferiori – proclamava la necessità di “aprire i vetri” della stanza in cui giaceva una Musa ormai anemica, abbandonata “sul giaciglio de’ vecchi metri”.

Dietro il culto zanelliano delle forme perfette e classiche, fatto proprio senza oscillazioni ed incertezze dalla parnassiana e “positivista” Alinda Bonacci Brunamonti, si agitavano invece, nella *Aganoor*, inquietudini profonde e tumultuanti.

Basti pensare al *Canto della gioia*: vi si celebra – in un ambito concettuale che può ricordare la poetica carducciana del “grande artiere” non meno che le *pierreries* dei parnassiani – la virtù di una poesia animata dal “ritmo possente / che vien dall’incude percossa dal maglio”; ma l’arte è nondimeno “pallida sfinge” che “immagini dona”, “fugace universo / di larve” che il poeta “stringe” in “valide strofe”. Dietro la perfezione e la politezza delle forme, pulsa l’abisso di forze irrazionali rimosse, ma non esorcizzate fino in fondo.

In quest’ottica va certo letta la significativa esortazione che Enrico Nencioni – il critico legato proprio a D’Annunzio, e profondo conoscitore ed efficace divulgatore, anche presso la nostra autrice, delle letterature straniere, il “prodigioso rivelatore d’immensità” che la stessa poetessa avrebbe lodato nel *Discorso* del Collegio Romano – le rivolgeva in una lettera: “Siate moderna, ultra-moderna nel pensiero, nel sentimento, nella forma”. Un’esortazione, pur se nel contesto e con tutti i limiti di un ambiente culturale nel complesso provinciale, marginale, un poco asfittico, a quella *modernité* che già Baudelaire aveva

proclamato, a quella *modernità*, sorella della *decadenza*, cui accennava assai per tempo, negli scritti giornalistici, il D'Annunzio discepolo di Nietzsche e di Wagner. Ed era proprio alla *modernité* e alla *littérature de décadence* che Tullio Ortolani, in un opuscolo del 1900, riconduceva, in chiave militante, l'opera della nostra autrice.

E basti citare, allora, *L'ultimo canto di Saffo*, pervaso da una sensibilità simbolista e decadente: davanti al “mare infinito come il mio dolore”, Saffo proferisce la sua ultima “parola disperata senza pianto”, che è, in definitiva, la parola poetica annullata dall'abisso, la forma annichilita dall'infinito. “Era una nota del poema eterno” – si legge altrove – “quel ch'io sentiva: e picciol verso or è”. La metafora schellinghiana, profondamente interiorizzata, viene così a costituire uno dei nodi più pregnanti della personalità di questa Saffo tardoromantica.

3. Si è appena accennato alla sensibilità simbolista e decadente della poetessa. Più in generale, vi è nella sua opera un aspetto che consente di riconnetterla alle “poetiche della parola” che fioriscono nell'Ottocento, tra prima e seconda generazione romantica, e che troveranno poi larga risonanza anche nel Novecento orfico ed ermetico.

In *Aurore*, nelle *Contemplations*, Hugo celebrava le virtù del Verbo “tout-puissant”, che “est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu; / Car le mot c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu”; un Verbo che “est un être vivant”, pervaso – nell'ottica di un universalismo umanitario che, mediato da Tolstoj, ritroviamo anche

nell'Aganoor dei versi pacifisti e filantropici – dallo stesso Spirito universale e creatore che permea la natura ed anima i popoli.

Formulazioni che anticipano, per certi versi, alcune analoghe dichiarazioni di poetica che ritroveremo – pur se scevre di quella “confusa estaticità” di cui il Friedrich parlava a proposito del poeta delle *Contemplations* – nei simbolisti francesi: basti pensare all'importanza che il concetto di “Verbe” riveste in Baudelaire (il poeta come “traducteur du Verbe”), in Rimbaud (l' “alchimie du verbe”), in Mallarmé (la prefazione al *Traité du Verbe* del discepolo René Ghil), ma anche nella nota concezione dannunziana, affidata all'*Epodo* della *Chimera* dedicato al Marradi, della Parola che è Divina, del Verso che è Tutto; e sappiamo dall'epistolario con Zanella (in particolare dalle lettere del 16 dicembre 1883 e dell'8 gennaio 1884) con quale attenzione (in un'ottica addirittura intertestuale e filologica, se è vero che il 16 dicembre 1883 segnalava nella poesia *Il fuoco della pace* un plagio da Longfellow) la Aganoor seguisse l'opera giovanile del D'Annunzio, per poi preoccuparsi, alla vigilia dell'uscita di *Leggenda eterna*, del fatto che essa fosse contemporanea a quella del *Fuoco*.

Si può, dunque, andare in cerca delle tracce che le poetiche simboliste della parola possono aver lasciato nell'opera della nostra autrice, sebbene proprio a certe degenerazioni di tali poetiche ella volesse polemicamente alludere in alcuni versi della satira, un po' facile e greve, *Ribellione... Ovverosia del “Simbolo”*: “eccoti il verbo! Sfamati! / disseta l'indigete, / ridi!” (ove peraltro, in modo pregnante, e pur se nel

quadro di un intento parodistico, l'archetipo biblico del Verbo che si fa carne e dell'anima che ha sete di Dio è ellitticamente contaminato con l'icona nietzscheana del riso: motivi, questi, che circolano variamente nel sistema del simbolismo europeo, e che la Aganoor mostra di aver colto non senza acume).

Si prendano, ad esempio, alcuni versi del componimento proemiale di *Leggenda eterna*: “Sta l'orrenda parola nel profondo / dell'abisso che attira avido e inghiotte / chi le malie sfidando della notte / corre ai miraggi che non son del mondo”. La riflessione su di una Parola assunta a principio metafisico, ad entità ipostatizzata, si sposa, qui, all'ossessione decadente dell'“abîme”; e si può notare che la “voce dell'abisso” (un abisso che sembra costituire un'altra delle innumerevoli ipostasi dell'“infinito del sentimento”) risuona cupamente anche in *L'ultima primavera*, in cui viene a rappresentare – quasi dannunziana “primavera dissepolta” – la presenza della morte e della dissoluzione che si annidano dietro le variopinte parvenze della fioritura e del rinnovamento.

Questa “parola”, che “spegnerà il foco dell'accesa brama”, altro non è se non il riconoscimento della *vanitas vanitatum* di biblica e leopardiana memoria: “Ma che val! ma che importa! Il sogno mente; / tutto è invano!”. E, sempre nei versi proemiali, l'enigmatica prosopopea dei “mille cavalieri” che “vanno, volano, ansanti, a briglia sciolta”, senza nulla vedere della ridente natura che attraversano, e intenti solo ad inseguire una “terribile bellezza”, un non altrimenti determinato “sogno da tanti

anni sognato”, può indubbiamente rimandare, come già notava la Alinovi, a certa *imagery* romantica, dallo “cheval” di Hugo al “corsiero ideale”, “sauro destrier della canzone”, di Carducci, ma, non avendo nulla di epico e di eroico, ed essendo anzi intrisa d’ansia e di inquietudine, sembra richiamare più da vicino, se non addirittura il mitologema odinico del *Cacciatore feroce* del Bürger tradotto dal Berchet, quantomeno il “gallant knight” di Poe, che insegue l’Eldorado per poi non incontrare altro che un’evanescente “pilgrim shadow” che lo esorta a continuare a cavalcare, “down the Valley of the Shadow”, sulla scia di un non ben determinato Ideale, idolo e oracolo della *Sensucht* romantica non meno che dello *Spleen* decadente.

E (sempre per ciò che concerne Poe) una reminiscenza di *The Raven* si può incontrare in *Diario*, forse il più felice esempio del soffuso e tenue autobiografismo aganooriano, testo peraltro improntato, nel complesso, all’antecedente del Leopardi più raccolto, introspettivo, autoanalitico, tra il *Diario d’amore* e le *Ricordanze*: “Mai / più; mai più. – Solo quelle due parole / dicean le note...”. Non è difficile cogliere, in questi versi, pur se in un diverso e più intimo e soggettivo contesto, una risonanza del celebre *nevermore*, o del meno roco *Jamais plus* delle traduzioni di Baudelaire e Mallarmé.

Il motivo dell’*abîme* e del *gouffre* si ritrova anche in *Dalla terrazza*, testo peraltro caratterizzato dal ricorrente, e talora ingombrante, intento umanitario: vi è, sotteso alla Natura (e quasi sua *Megale Psyche*, Grande

Anima universale), un “mystère” pullulante di simboli, di corrispondenze, di analogie, un “onnipotente fascino / che in ombra ci appare se dormono / i sensi, e ci balena / talora tra i lucidi abissi / del cielo, e nella immensa / bellezza di tutte le cose”. Ancora, dietro il velo di una realtà limpida e lieta, si dischiude il sogghigno di una potenza nascosta e malvagia. La stessa immagine si trova in *Accanto al fuoco* (l’“abisso nero” di una cupa vallata contrapposto ad un leopardiano “infinito delle lontananze”, alla “gloria dell’aperto”).

E la dialettica di infinito e forma, abisso e parola poetica, si incontra ancora in *Tentazione*: il soggetto lirico – e insieme ad esso, si intuisce, la stessa parola poetica, in cui tale soggetto si risolve – desidera, sull’onda del motivo del *cupio dissolvi*, perdersi ed annullarsi nelle profondità delle cascate, in “quegli abissi, eternamente vivi / di vive onde di voci e di tempeste!”, e, dopo avere invano tentato di trovare una propria strada e una propria dimensione, “una sua diretta via / tra le scogliere altissime del verbo”, si rassegna, come una goccia , a “cader nel fondo, perdersi, sparire”.

Certo, in *Poiesis* la poesia è vista – in un’ottica non lontana da quella di un Hugo – come sovrana forza vivificatrice e gloriosa ipostasi dell’Assoluto, per la quale “hanno parole i rovi, e l’erbe / umili delle selve, ove non sole / penetra, e i muschi, appiè delle superbe / querci” (e la poetessa ha forse avuto in mente, qui, certi versi di *Georges et Jeanne*, in *L’art d’être grand-père*, che celebrano la “langue infinie , innocente et superbe / Que soupirent les

vents, les fôrets et les flots”, la “vaste harmonie” che pervade la Natura).

Ma in *Ancora nel vecchio parco* il “mot tout-puissant” del poeta di *Contemplations*, cui l’autrice allude letteralmente, è rovesciato, annientato, implode e si annichila nell’individualità e nell’interiorità del soggetto: “La parola onnipossente / nel mio core più non è. / (...) Il mio core, dove è morta / la parola onnipossente”. Nell’ottica tipica della “seconda generazione romantica”, la poetica della parola ha ormai perduto l’attitudine oratoria, l’ambizione pedagogica, il fiducioso estatico abbandono, propri di un Hugo.

Dopo la proclamazione hegeliana della “morte dell’arte” (e la di poco successiva “perte d’auréole” di Baudelaire), la coscienza della parola poetica e della sua intima natura non poteva più andare disgiunta dalla fosca sensazione e dal cupo presentimento della sua morte. In tal senso, è possibile affermare che anche la Aganoor – pur se, com’è ovvio, ad un minor livello di tensione teorica e di ansia intellettuale – condivide in certa misura l’angoscia di Mallarmé davanti alla pagina bianca, al “lago ghiacciato” della sterilità e del silenzio.

Proprio al *Silenzio*, tema chiave nell’universo simbolista – basti pensare ad opere come *Le règne du silence* di Rodenbach, o alle dannunziane *Città del silenzio* –, è consacrato un altro testo della poetessa, tipico esempio, anche sul piano formale e metrico, di ode ottocentesca. Il silenzio è l’“amante della notte”, che “viene con passo muto”, e “canta un immenso / inno senza parola”; e può essere interessante notare

che già il Prati, poeta partecipe della stessa sensibilità tardoromantica che troviamo nella nostra autrice, in un omonimo sonetto aveva esaltato “il silenzio del ciel, quando v’ascende / il notturno e solingo astro d’argento”.

Del resto, già il Keats dell’*Ode on a grecian urn* aveva lodato il fascino delle “unheard melodies”, delle melodie non udite ancor più dolci di quelle udite; da questo fascino estetico del silenzio non sarebbe andato immune nemmeno il D’Annunzio di *Alcyone* – la cui pubblicazione è posteriore a quella di *Leggenda eterna* –, che parla di un “Inno senza favella”, dell’“effigiato silenzio” che avvolgeva il “simulacro ferale” del Gombo, e delle silenziose armonie, del “canto senza suono” propri delle arti plastiche. Un “effigiato silenzio” che la stessa Aganoor avrebbe poi a sua volta cercato di fissare sulla pagina in *Dal frontone*, una delle *Nuove liriche*, in cui il verso insegue “etrusche parole / di silice, fascinatrici / e solenni come tombe / di cui più non leggasi il nome” (ove il motivo dannunziano delle “parole di pietra” è contaminato con la suggestione offerta dallo Gnoli di *Presso l’etrusca fontana*).

Ed è a questo punto che, sempre in relazione con questa “mistica del silenzio”, emerge un altro impegnativo referente culturale, legato alla cultura romantica più profonda e vigile, vale a dire il “silenzio dei secoli” di cui parlava Thomas Carlyle, autore le cui dense opere il Ciampòli si era stupito di vedere tra le mani della giovane Aganoor. Si può ancora ascoltare, leggiamo in *Silenzio*, “il forte / palpito (...) / del popolo sepolto / sotto le città morte”; “e ben tornano a noi / nelle tranquille sere / l’ombra

dolci e severe / dei santi e degli eroi”.... Il filosofo inglese, nell’opera intitolata appunto *The Heroes*, definisce Dante come il “veggente”, il “seer” che aveva incarnato la “voce di dieci secoli silenziosi”, dispiegando “il mistico ed insondabile canto”, “l’armonia interiore delle cose”, guardando “attraverso le apparenze”; e proprio la definizione di Dante come “veggente” viene riecheggiata poco oltre dalla poetessa, venendo contaminata – invero un poco goffamente – con il ritratto che ne dà Foscolo nei *Sepolcri*: Dante è il “Ghibellin fuggitivo” e, nel contempo, “quel meditabondo / spirito di veggente / che ad una ingrata gente / dischiuse un nuovo mondo”.

Si è parlato poc’anzi, alludendo ad un possibile parallelo dannunziano, di “ferale simulacro”; e si avrà tra breve modo di accennare alla natura di “simulacro della scrittura” che può essere associata alla modalità di esistenza della pagina aganooriana. Non per nulla, la Parola e la Morte sono strettamente legate in *Abenèzer*, uno dei testi più riusciti dell’autrice. Il referente dickensiano, esplicitato dalla stessa poetessa nella lettera a Gnoli del 30 settembre 1898, va ben al di là del nome dell’enigmatico personaggio che dà il titolo al componimento. La Aganoor parla, nella lettera citata, di una poesia intesa come “prosa ritmica”, materiata di “*versi* che non hanno nulla (...) di quella forma musicale che noi siamo soliti di chiamar *versi*”. Del resto, anche altrove, sempre nelle sparse e frammentarie dichiarazioni di poetica disseminate nell’epistolario, ella definisce la propria poesia “discorsiva e continuativa”, “più un discorso

lirico che altro, (...) insomma qualcosa di *parlato*” (20 giugno 1898).

All’attenta lettrice della poesia romantica non era certo sfuggita l’essenza della lezione offerta, poniamo, da esempi come i “monologhi drammatici” del Browning, ma anche, in tono minore, dalle ampie e distese effusioni sentimentali del Prati e dell’Aleardi, in cui tuttavia la poetessa infonde, come si vede tra l’altro proprio nel testo che ci accingiamo a prendere in esame, un’indole maggiormente raccolta e meditativa. Nella stessa ottica va visto l’“abbandono di forma” rimarcato a proposito del *Diario d’Adriana*, un’altra “prosa rimata” (quest’ultima definizione, che presenta una singolare consonanza con l’“oscura prosa rimata” dello “sliricamento” manzoniano, si incontrava nella lettera a Zanella del 13 luglio 1876).

Ebbene, era proprio Dickens a sottolineare, fin dal titolo e dalla struttura del *Racconto di natale*, la mistione di prosa e versi che lo caratterizzava. Il racconto è una “Christmas Carol”, un “canto di Natale”, un “canto in prosa”, diviso in “stanze”. L’autore recepiva e interpretava a suo modo la tensione romantica ad una sinergia tra scrittura poetica e scrittura prosastica, che si sarebbe poi tradotta, e avrebbe trovato pieno compimento, nella tradizione simbolista del “poème en prose”.

Ma le analogie non si fermano a questo. L’apparizione salvifica, il fulgido angelo della morte che nei versi conclusivi appare ad Abenèzer e gli reca l’estremo sollievo da tutte le pene della sua lunga vita, non può non rammentare il primo spirito della seconda stanza

del testo dickensiano: uno spettro rivestito di una “tunica candidissima”, adorna di “verde agrifoglio” e di “fiori d’estate”, e avvolto in un “getto di luce viva” – allo stesso modo che la misteriosa apparizione della poesia della Aganoor sopraggiunge, come uno degli impalpabili ed aulenti dei di Hölderlin, “bianca nella bianca / veste”, “tutta impregnata di fragranze e il grembo / pieno di rose”.

Nei primi versi, il vecchio Abenèzer appariva come il paradigma del “ragionatore scontento”, dell’intellettuale che ha trascorso l’intera esistenza “tra i volumi neri”, cercando invano nei libri “una parola / che gli riveli, perché nacque e visse / sempre infelice”. Una situazione in qualche modo paragonabile, se si vuole, a quella con cui si apre la *Tragedia* nel primo *Faust* di Goethe, che la Aganoor leggeva forse nella traduzione ottocentesca di Giovita Scalvini: dopo aver assommato in sé un sapere sterminato, tanto da arrivare a credersi un dio, egli non trova nella sua biblioteca altro che “parlare dipinto”, “vento nebuloso”, “vergognoso mercato di parole”. E vano sarà, non a caso, il suo tentativo di tradurre la Parola, il Libro dei libri, nella fattispecie il Prologo giovanneo.

Nel testo della Aganoor, la parola cercata invano nei libri viene pronunciata soltanto dalla Natura, sotto forma di suoni, luce, profumi, e infine dall’anonimo Angelo della Morte, il cui labbro è schiuso “a una parola come un soffio lieve” (e qui l’autrice si sarà forse ricordata anche di certo Lamartine tradotto, nei *Poeti inglesi e francesi* del 1878, da uno dei suoi maestri, Andrea Maffei, “traduttore traditore”

secondo il giudizio di Vittorio Imbriani: “Mi sussurra il tuo labbro arcanamente / teneri accenti d’amore e di pace”; “della parola che nel tristo addio (...) sulle pallide labbra ti morio”). È, dunque, solo la morte a poter veramente pronunciare quella parola pura ed autentica, a cui oramai l’artificio letterario – i volumi vetusti – non può che tendere invano.

Ma *Abenèzer* è importante anche per un altro aspetto tematico. L’autrice proietta sul suo personaggio quel *cupio dissolvi*, quella tensione verso l’annullamento dell’io in un incessante fluire di sensazioni, percezioni, memoria (“nella corrente silenziosa e dolce”, per dirla con Renato Serra lettore dei simbolisti), che contraddistinguono molte sue liriche. La Morte, nella sua inconsueta veste solare e primaverile, “per man lo prende e gli bisbiglia: – *Vieni!* –”. Si tratta della stessa allocuzione (“dir mi sentia: *Vieni!*”) che, nella *Digitale purpurea* di Pascoli, preparava e veicolava la *petite mort* là sperimentata, la perdita del Sé nella baudelariana “espansione” dei sensi e delle percezioni.

E lo stesso suadente, incantatorio invito ritroviamo tanto in *Sotto il ciel* (“Vieni! il paese arcano / dei sogni è questo: Vieni! / Laggiù l’ignoto invita”), quanto in *Il consolatore*, sorta di *invitation au voyage*, ad un viaggio che è anche ritorno alla “vie antérieure”, *nostos* verso un’ormai insondabile ed inattingibile infanzia, quella stessa infanzia rievocata poi in modo così suggestivo nel *Discorso*: “Eccomi, disse, vieni, entra le porte / meravigliose, accedi alla sovrana / luce, di quella cerula e gioconda / domenica sui colli, ove crescano / le rose dell’infanzia. / (...)”

Al buio andito vieni!”. Ma la poetessa – già consapevole di quella che sarà la montaliana “fine dell’infanzia” – sa che “è offerta vana”, che “tutte le rose ormai son morte”.

In altre liriche, l’“ignoto” di cui si sono finora visti alcuni esempi è, per così dire, interiorizzato, calato nella forma individuale della sensazione, del ricordo, della temporanea perdita di coscienza, dell’evasione dai confini, immediati ed angusti, del sensibile.

Si pensi, ad esempio, a *Vespero*, una delle liriche formalmente più complesse e meditate, in cui le sospensioni, oscillazioni, fluttuazioni ritmiche proprie del metro barbaro ben si accordano con la resa espressiva del fluire delle sensazioni e, simultaneamente, dei ricordi che affiorano dall’abisso del passato: “Salgono dall’erbe recisi effluvi / di moribondi fiori. A me salgono / dal core i ricordi, fragranze / vostre, o morenti fior del passato!”. Siamo vicini, se non proprio alla poetica proustiana della “*mémoire involontaire*” e delle “*intermittences du coeur*”, almeno a quella simbolista delle analogie e delle “*correspondances*”.

In *Dalla terrazza* – intitolata nella prima redazione *Sera d’estate* –, poi, viene esperito un “celesti sonno / dei sensi” indotto dalla contemplazione del cielo stellato, sul cui fascino l’autrice si soffermerà ampiamente, come vedremo, anche nel *Discorso* tenuto al Collegio Romano; un sonno in cui la poetessa si sente “librata / nell’aria, siccome una lieve / spora, un vapore, un’ombra” (e si notino *en passant*, in questi ultimi versi, la levità e l’efficacia della serie asindetica che, finemente filigranata

dall'allitterazione, sembra quasi mimare il lento sprofondare in questo estatico sonno, la progressiva eclissi della coscienza).

E tutta una sorta di catàbasi ai regni oscuri della memoria, alle insondabili dimore del silenzio dei secoli, è *Castel di Zocco*. “La barca mi portò fra le alte canne / verdi, presso le mura ammantellate / d'edera, cui piovea sogni l'intenta / Luna. Io sentii levarsi ai primi passi / il fresco odor del timo e della menta” (una dittologia, questa, che ricorda da vicino il Verlaine di *Art poétique*: “Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym...”, e, dunque, rimanda una volta di più alla fenomenologia simbolista delle analogie e delle sinestesie). “Andavan lente, / alla brezza del Lago, ombre di rami / penduli, giù dal rude arco possente”. A questo punto, il tema tipicamente romantico, ma anche dannunziano, delle rovine introduce una sorta di negromantico colloquio con voci defunte riemerse dal passato nel buio della mente: “Una voce mi giunse non mai prima / udita: - Alfine torni!”. Ma la voce dell'amato, del “soldato del bene” Guido Pompilj, ridesta infine la poetessa dalla sua straniante *rêverie*.

E un'atmosfera analoga incontriamo in *La vecchia anima sogna*: “Oh, vieni!” – ancora l'imperativo su cui ci si è prima soffermati – “andremo / come allor, di silenzio e d'ombre in traccia, / stretti per man, nella tranquilla sera / d'aprile, senza proferir parola”. E poco oltre: “Viene il vento recandomi un sottile / odor di selva”. Il calco del Leopardi delle *Ricordanze* (“viene il vento recando il suon dell'ora / dalla

torre del borgo”) introduce il tema del ricordo, dell’evasione nel passato, che si stempera poi in un canto d’uccello, vibrato e squillante, che può ricordare quello di una famosa pagina dell’*Innocente* di D’Annunzio: “Una nota / limpida sale, si ripete, erompe / in improvvisi trilli, / in una frenesia di gioia, ignota / a noi, fatti di fango e di menzogna. / La notte ascolta e beve da quel canto / l’estasi”.

Il progressivo avvicinarsi, come per via di impercettibili ed inesorabili approssimazioni, della vita alla morte, alla dissoluzione, all’indistinto, all’oscuro abisso originario ed ultimo (e, in modo speculare, della parola al silenzio, al soffio impercettibile, all’evanescenza, ad un assottigliamento culminante, infine, nella dissoluzione e nella sparizione assolute ed irrevocabili), può far pensare a Fogazzaro, cui la Aganoor fu legata da un sincero rapporto di amicizia e di reciproca stima: ad esempio a quello del *Segreto del poeta*, in cui una alata ed immaginosa prosa lirica accompagna l’amore terreno fino a divenire, attraverso il sacrificio e la morte, celeste, fino a sopravvivere in perpetuo nell’ineffabilità del ricordo, nel velo sottile e diafano dell’immagine che si affaccia alla soglia tremula della rievocazione (“vorrei parlare”, si legge nel romanzo, o meglio nel lungo poema lirico, fogazzariano, “ma non con la parola che muore, parlare dall’ombra del mondo ignoto con la voce viva che va, che va, d’atomo in atomo, non posa mai, è udita forse nei mondi inaccessibili all’occhio umano”; “hai ragione di guardarmi così, di guardarmi fisso accarezzandomi colla diafana mano i capelli ...

Debbo pur dire ... quanto sei viva per me ... da che sei fatta invisibile").

4. Si è già accennato più volte alla temperie decadente cui appartiene l'opera della Aganoor. E non ci si sorprenderà dunque di trovare, tra i fondamenti della sua poetica, altri due aspetti tipici della *décadence*, profondamente, anche se implicitamente, interconnessi l'uno all'altro: da un lato, l'idea dello stretto legame esistente tra esperienza di vita e finzione letteraria, non nel senso che la vita si rispecchi e si esprima direttamente nella creazione, rendendola viva e palpitante, come volevano i principi estetici che animavano la prima generazione romantica, ma, al contrario, nel senso che l'esperienza di vita diviene – per riprendere la terminologia e la strumentazione concettuale elaborate da Bàrberi Squarotti riguardo alla metapoesia dannunziana – “funzione della letteratura”, trova cioè consistenza e ragion d'essere solo nel fragile e mendace artificio della finzione letteraria; dall'altro lato, l'asserzione provocatoria e polemica dell'assoluta e completa inutilità dell'arte, che da Wilde arriverà, sulla base di ben altri, e ben più meditati, presupposti teorici, fino a Montale.

Un principio, quest'ultimo, che si lega strettamente all'idea della poesia come sublimazione del vissuto, mezzo per trascendere l'esperienza, “diario” che decanta e allontana, nell'assoluto della finzione letteraria, le ferite della vita e il fuoco degli affetti; una poesia, dunque, che per ciò stesso non può tollerare nessuna compromissione con ciò che Pascoli chiamava “poesia applicata”, e che dunque non

può assumere nessuna funzione suasoria, pedagogica, ideologica, e men che meno venale; una poesia, perciò, “inutile” agli occhi di quella mentalità borghese a cui, peraltro, l’autrice, a differenza di altri scrittori dell’epoca, non sa o non vuole ancora, fatta salva qualche eccezione, contrapporsi apertamente.

Il 27 dicembre 1877, scrivendo a Zanella, la Aganoor asseriva di avere scritto in “un’atmosfera artificiale di sentimenti artificiali”; un’atmosfera da cui sarebbe inevitabilmente derivata, molto modernamente, in modo quasi gozzaniano, una “noia” (vicina anche al pre-esistenzialistico “ennui” dei simbolisti francesi) “che veste tutto di luce scialba (...) e che finisce col renderci malati” (10 giugno 1882).

Come espressione di una soggettività e di una individualità gelosamente chiuse nelle loro prerogative e nella loro limitatezza, e che l’artificio letterario – cui peraltro non venivano affatto negati spessore culturale, dignità tecnica, consistenza intellettuale – poteva sublimare e trascendere in senso puramente estetico, non già etico o sociale, la poesia non poteva che essere un oggetto dichiaratamente e volutamente inutile – “aridità larvata di chimere”, “vita sterile, di sogno”, avrebbe detto di lì a pochi anni Gozzano.

Una poesia che finisce per abdicare anche alla suprema funzione conoscitiva ed introspettiva che le era stata precedentemente riconosciuta: “Se voi” – scriveva l’autrice a Gnoli il 16 settembre 1898 – “voleste vedere nei miei versi qualche dramma intimo, *veramente* vissuto da me, difficilmente potreste trovarlo”. “Le *poesie*,

caro amico, sono sempre *poesie*. (...) Chi sa di noi? E noi stessi potremmo dire chiaramente di noi? E ci comprendiamo bene noi stessi?” (6 giugno 1900). Il tono, la temperatura esistenziale e psicologica, sono, qui, quasi pirandelliane *ante litteram*, o freudiane indipendentemente da Freud.

Come aveva del resto già larvatamente intuito certa psicologia del tardo positivismo (basti pensare al Marchesini e al Binet, cui guarderà lo stesso Pirandello), il soggetto è, nella sua profondità spaventosa, nella sua inconfessabile autenticità, ignoto, in definitiva, anche a se stesso, fasciato e mascherato di censure, schermi, autoinganni, ipocrisie più o meno consapevoli.

E in questa luce, nell'ottica di questa artificiosità e di questa aridità (si pensi al "sad mechanic exercise" di Tennyson, e poi di D'Annunzio) apparentemente inconciliabili con l'appassionata e sofferta dialettica idealistica di infinito e forma, idea e natura, e in realtà da essa discese come una fatale conseguenza logica, o come un frutto tardivo e decaduto, può essere investita del suo pieno valore anche l'amara ironia che anima la sconsolata affermazione della lettera del 25 novembre 1898: "la letteratura è (...) una posa umana, un'inutilità come i cappellini e i merletti".

Proprio in rapporto a questa lucida, anche se rapsodica, consapevolezza teorica di una concezione che vede la poesia come artificio ed infingimento estetico che trascende il vissuto e insieme lo falsifica (concezione che è sottesa, in fondo, alla stessa pratica epistolare, solidale continuazione di quella poetica, e, come ha

osservato Adriana Chemello, tramite e strumento di un rapporto *in absentia* veicolato e mediato dal “simulacro della scrittura”), possiamo contestualizzare alcuni fra i testi più raccolti ed intimi.

Prendiamo, ad esempio, *Pagina di diario*, altro esempio di quella scrittura poetico-diaristica e poetico-prosastica esperita anche nel *Diario d'Adriana*. “Come una sonnambula / io guardo il cielo, guardo la campagna / e il decrepito sole e la decrepita / terra, e qui noto e fermo questa mia / ora di vita”. Tempo della vita e tempo della scrittura, dominio della coscienza e spazio letterario vengono a sovrapporsi e a coincidere, per poi sfumare e stemperarsi entrambi in un'atmosfera autunnale, tipicamente decadente, che ricorda, nelle movenze dell'effusione e dell'espressione, la *Chanson d'automne* di Verlaine: “Molto quest'autunnale ora somiglia / la stanca anima mia, dove se splende / qualche raggio di gioia, è il melanconico / addio di un vecchio sole che s'arrende / vinto, all'inverno. Ma sospesa al tenue / filo d'un sogno, un'ultima, appassita / speranza, come quella foglia palpita” (e si rammenti qui, per l'appunto, la “feuille morte” di Verlaine).

La corrispondenza tra osservazione naturalistica e notazione introspettiva è ottenuta, qui come altrove (ad esempio in *Risveglio*, nella metafora della “calda parola”), per mezzo di sottili e sapienti slittamenti semantici (governati dalla sensibilità, tipicamente simbolista, per la polisemia, l'ambiguità, la *nuance*), che traducono i nuclei di metaforizzazione in nodi di significato: così la “speranza” è “appassita”

come una foglia, e il “raggio” può in senso concreto provenire dal sole, in senso figurato penetrare nell’anima. Un procedimento, come si vede, simile a quello ravvisabile nei versi della lirica *Vespero* prima citati.

Un’analoga “metafora continuata” di carattere naturalistico si incontra, in un senso molto simile, anche in *Fil d’erba*, una vera e propria allegoria. “Non di fiori fecondo / non di profumi, / forse inutile al mondo, / la breve ora consumi / sopra sponda romita, / breve fil d’erba, breve fil di vita”. È quasi superfluo sottolineare i debiti che una simile figurazione presenta nei riguardi di certa *imagery* tipica della poesia romantica italiana: si pensi non solo all’ovvio riscontro offerto dalla *Ginestra* leopardiana, ma anche ad altri possibili antecedenti quali i versi *A una foglia* di Tommaseo, o il “tacito fior” dell’incompiuto inno sacro manzoniano *Ognissanti*. Ma già il parallelismo che innerva l’ultimo dei versi citati illumina d’un colpo il limpido simbolismo – analogo a quello dell’appena esaminata *Pagina di diario* – che permea la poesia, e che nella chiusa si arricchisce di un’ulteriore sfumatura metaletteraria: “Oh quanto a te simile / è il mio verso negletto / da un sorriso e una lacrima concetto!”. Il filo d’erba – che a questo punto diviene qualcosa di simile al “roseau pensant” di Pascal, emblema, cioè, dell’interiorità e, insieme, della fragilità umane – viene ad essere identificato, in linea con la dinamica di metaforizzazione cui già si è accennato, da un lato con la vita, dall’altro con la creazione poetica; e quest’ultima, paragonata com’è a qualcosa di esile, fragile, precario, si rivela una

volta di più impotente, di fatto, a cogliere e a contenere intero l'“infinito del sentimento”. Questa stessa simbologia vegetale (di ascendenza leopardiana), connotata in un aspro e sofferto senso esistenziale, si ritroverà nella linea ligure e in Montale.

E ancora a Sbarbaro e a Montale, ai loro paesaggi naturali, urbani e anche esistenziali desolati, aridi, prosciugati, fanno già pensare, in modo sorprendente, gli endecasillabi sciolti di *Diario* ("io per ore e per ore ho trascinato / il mio fantasma tra la gente"; "È quassù l'algore, in questo immenso / deserto in questo / inverno di dolore"); mentre il torrido e brullo *Paesaggio estivo* ("Fugge il ramarro e va tra sasso e sasso") rovescia già il vitalismo panico dei meriggi nietzscheani e dannunziani, commutandolo in un clima di stasi, di ansiosa attesa, di negazione del tempo, di sospensione dei ritmi e dei cicli vitali, se non addirittura facendone il correlato oggettivo di una vera e propria angoscia esistenziale.

Tempo della vita e tempo della scrittura si contaminano reciprocamente anche in *La bella bimba dai capelli neri*, certo uno degli esiti più felici della nostra autrice. La tripartizione strofica del testo visualizza e spazializza la scansione temporale, le fasi e gli strati dell'introspezione, della rimembranza, della (potremmo dire con il De Robertis lettore di D'Annunzio) "esplorazione d'ombra".

I tempi e le stagioni della vita – la “bella bimba” che gioca sul prato, la “fanciulla bruna” con “gli occhi al ciel notturno fisi” – vengono a raccogliersi, e quasi ad implodere, nel perenne presente, nel “presente assoluto” dell'atto

poetico, “a cui tutti li tempi son presenti”: la poetessa “ora è stanca; la penna ecco depose, / e la man preme sulle ciglia nere. / Di quanti sogni e quante primavere / vide sfiorir le immacolate rose? / Ora è stanca; la penna ecco depose”.

Il presente del tempo ritrovato sfuma e si annichila in quello di un'affabulazione letteraria che non sa più essere efficace e risolutivo strumento di conoscenza e interpretazione del vissuto. “Cecidere manus”, sembra ripetere l'autrice con il Manzoni dell'incompiuto *Natale del 1833*. Se, come dirà Svevo, “fuori della penna non c'è salvezza”, allora il calamo che cade, svuotato di vigore, sul foglio, non può che essere il simbolo e l'emblema di una resa, quasi una decadente *recusatio*, un estremo atto di sfiducia nella poesia.

5. Arrivati alla fine di questa indagine, si possono citare le pagine (del resto già più volte evocate) della *Lettura* tenuta dalla poetessa al Collegio Romano nel marzo del 1906, che costituisce – eccezion fatta per le sparse, e del resto illuminanti, formulazioni presenti nell'epistolario, su cui ci si è già soffermati – l'unica esplicita ed articolata dichiarazione di poetica dell'autrice. Dietro l'apparente ingenuità e l'ostentato candore, non è difficile scorgere, anche in questo caso, una fitta rete di referenti culturali e di antecedenti letterari.

“Alcuno di noi, dalla parola così recisa e precisa, fino al *verismo*, come ora si dice, non chiude nella profonda anima un popolo di predilette ombre romantiche?”. Vi è, qui, una velata eco della polemica antiverista che, nell'ultimo scorcio del secolo precedente, era

stata condotta da parte così dei *décadents* come dei “cavalieri dello Spirito” di Matilde Serao, tra cui il Fogazzaro, autore molto amato dalla Aganoor; e quel “popolo di predilette ombre romantiche” altro non è se non una delle varie forme dell’“infinito del sentimento”.

E subentra, a questo punto, proprio in un’ottica antipositivistica ed antinaturalistica, il referente offerto dal Pascoli del *Fanciullino*: “Vi è in noi un illogico essere che la nostra ragione maschera, doma, nasconde, talora addirittura sopprime. Uno scatenato fanciullo o un consumato vecchio, un perverso delinquente o un magnifico eroe”.

La prosa pascoliana è riecheggiata finanche nella movenza sintattica: “È dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi, ma lacrime e tripudi suoi”.

Ma non sembra troppo azzardato accostare quel "perverso delinquente" al freudiano "perverso polimorfo", al magma caotico, perturbante e contraddittorio delle potenzialità, ancora incompiute ed inesprese, racchiuse nel subconscio.

Il discorso della poetessa sviluppa in modo esplicito la dicotomia tra il “fratello selvaggio” e quello razionale, avvicinandosi così, parrebbe, se non a certi aspetti della neonata psicoanalisi, quantomeno al contrasto pirandelliano tra “vita” e “forma”. Tanto più che l’eversione delle norme razionali e delle convenzioni sociali viene perpetrata dall’“illogico essere” essenzialmente attraverso la poesia, intesa nella sua specificità formale e linguistica: la poesia è una “parola che fa impallidire i legittimisti delle tradizioni”, “una nota che rompe i ritmi

classificati dai retori”.

L'autrice – che pure lamenta, nello stesso *Discorso*, il carattere radicalmente “anarchico” della “forma” moderna – mostra di respirare, come del resto il suo sodale Gnoli, l'atmosfera delle insofferenze e delle inquietudini che portarono alla genesi del verso libero, da cui pure ella, forse anche per il persistente influsso del magistero zanelliano, affettuosamente rievocato anche nel *Discorso*, si mantenne sempre aliena.

Nella poesia trova espressione “una parola che l'anima dice con voluttà di coraggio, sfidando (...) ogni sociale menzogna”. Un'opposizione simile – si noti – a quella presente nella già citata *La vecchia anima sogna*, una delle *Nuove liriche* apparse due anni dopo: da un lato la “frenesia di gioia” del canto, libera espressione di una primigenia consonanza tra l'uomo e la natura; dall'altro la “menzogna” – cui qui si aggiunge un leopardiano “fango” – che affligge la condizione dell'uomo moderno. Il contrasto tra l'assoluta libertà della creazione e dell'istinto e le convenzioni sociali e linguistiche imposte dalla convivenza civile trova espressione in termini per certi aspetti simili a quelli in cui l'avrebbe stigmatizzato, di lì a un paio di decenni, con ben maggiore lucidità e complessità di pensiero, il Freud del *Disagio della civiltà*.

La parte conclusiva della conferenza è poi occupata da una suggestiva evocazione del cielo stellato, e delle sensazioni che esso desta nello spirito contemplante. “Veramente nella solitudine, e dal silenzio e dall'oscurità nostra, possiamo udirne le parole e goderne la

pacificatrice malia”.

Alla contemplazione e alla meditazione delle immensità siderali si lega poi, come spesso nella tradizione letteraria precedente (gli antecedenti più diretti potranno essere il Leopardi della *Ginestra* e il Pascoli “copernicano” di testi quali *Il ciocco* e *Il bolide*, nonché alcune cose di Gnoli, come *Preludio*), al *topos* della *vanitas vanitatum*, del *contemptus mundi*, del disprezzo per il mondo e per la dimensione terrena e caduca: “Siamo miseri e piccoli: (...) siamo caduchi e chimerici: (...) inutile il tentare di farci più grandi. (...) Tutto ciò (...) di cui andiamo superbi, (...) paragonatelo (...) ai prodigi dei soli, alle meraviglie dei mondi, ai miracoli siderali, (...) ricadrà nel nulla”.

Ma la visione del cielo stellato è ricondotta, ancora una volta, al doloroso agone della parola, al tormento dell’ineffabile: l’“infinito”, che entra ancora una volta in dialettico rapporto con la “forma“, è un’“impenetrabile sfinge dai mille occhi d’oro che interroghiamo da millenni e millenni e ancora risponde col terrificante silenzio dei suoi pelaghi senza porti”.

Una prosa, come ben si vede, profondamente allusiva, potentemente metaforica, e intrisa di reminiscenze dannunziane, legate in particolare al *Fuoco*, a cominciare dal fascino estetico del silenzio, dell’occulto, dell’indicibile, che permea largamente il romanzo, per arrivare, in modo più specifico, alla visione del cielo stellato, alla muta “parola dell’elemento” – avvolta in un “alto silenzio”, sostanziata di luce e di *musica mundana*, di celeste armonia – che Stelio Effrena, in una pagina assai nota, riesce, pur se in modo stentato ed ansioso, a carpire ed

esprimere, rendendone partecipe – con un’“allegrezza infantile” non lontana da quella pascoliana e aganooriana – l’amico Daniele Glauro. Ed è forse per analogia che la Aganoor cita, poco oltre, un passo di Angelo Conti, vale a dire proprio del critico e teorico la cui identità si cela dietro quel personaggio.

Scriverà Valéry che Mallarmé, con il *Coup de dès*, aveva voluto “alzare una pagina alla potenza del cielo stellato”. Difficilmente sarebbe potuta essere sintetizzata in maniera più pregnante la condizione propria di una parola – di una “forma” – spasmodicamente tesa verso l’espressione dell’“infinito”, del trascendente, della pura essenza, e sempre ad un passo dallo sciogliersi ed annullarsi in tale sforzo.

Proprio in ciò risiede l’aspetto che maggiormente lega la nostra autrice alla temperie culturale del simbolismo europeo, e la rende, nel contempo, più prossima ad una sensibilità moderna, facendo sì che la sua stella morta possa brillare ancora nel nostro cielo.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per i testi, si è fatto riferimento alle *Poesie complete di Vittoria Aganoor*, a cura e con introduzione di L. Grilli, Le Monnier, Firenze 1927. Note e commenti di un qualche interesse si trovano in varie antologie, da quella, fondamentale, a cura di L. Baldacci (*Poeti minori dell’Ottocento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1958, in cui l’opera dell’autrice viene correttamente inquadrata in un contesto simbolista e decadente) a quella, epocale, del benemerito Glauco Viazzi (*Poeti simbolisti e liberty*, Scheiwiller, Milano 1971), che insiste sul carattere simbolista e sulle inquietanti venature esoteriche ed

oscuramente spiritualistiche, fino a *Poesia italiana. Il Settecento – l'Ottocento*, a c. di G. Gronda e M. Cucchi, Garzanti, Milano 1978 e *Le scrittrici dell'Ottocento*, a cura di F. Sanvitale e M. V. Vittori, Istituto Poligrafico, Roma 1995.

Di grande importanza sono poi gli epistolari, per le numerose indicazioni di poetica in essi contenute: P. PIMPINELLI, *Lettere di Enrico Nencioni a Vittoria Aganoor*, "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", LXX (1973), pp. 141-187; V. AGANOOR, *Lettere a Domenico Gnoli*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1967 (con saggio introduttivo di B. Marniti); *Lettere a Giacomo Zanella (1876-1888)*, Eidos, Mirano-Venezia 1996 (con importante saggio introduttivo di A. Chemello).

Tra le monografie, riveste ancora un certo interesse documentario quella, pur esile, di T. ORTOLANI, *La poesia di Vittoria Aganoor*, Casa dell'Iride, La Spezia 1900, che inserisce molto tempestivamente l'autrice nella temperie simbolista e decadente. Ancor oggi utile, sul piano delle testimonianze, D. CIAMPÒLI, *La Aganoor giovinetta*, in "Roma letteraria", a. XVII (1910), fasc. VI, pp. 330-337. Tra gli studi successivi, si deve ricordare, ovviamente, quello di B. CROCE, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. II, Laterza, Bari 1914-15, pp. 376-383 (responsabile, peraltro, della fuorviante prospettiva critica, a lungo invalsa, che vede la poesia dell'autrice come espressione sostanzialmente irriflessa, ingenua, *naïve*). Ugualmente deformante l'ottica di Giuseppe Antonio Borgese (*La Vita e il Libro*, vol. II, Bocca, Torino 1910), che, da saggista brillante e smalzato, dipinge la poetessa "coronata da un alone di gloria amorosa e di passione sanguigna".

Di rilievo, e di grande prestigio, l'intervento di Carlo CALCATERRA, *Un romanzo vissuto di Vittoria Aganoor*, "La lettura", XXIV, 2, 1924.

Dalle insidie di un facile biografismo non si manteneva immune nemmeno la monografia di A. ALINOVI, *Vittoria Aganoor Pompilii*, Treves, Milano 1921 (con cui inizia, peraltro, e pur se in modo ancora parziale, lo scandaglio delle vaste e diversificate letture e ascendenze letterarie e culturali della poetessa); e non

evita del tutto il biografismo e lo psicologismo neanche la più meditata e metodologicamente attrezzata indagine di F. MANCINI, *La poesia di Vittoria Aganoor*, Le Monnier, Firenze 1959, peraltro assai più attenta di quanto non fossero le precedenti ai dati formali e metrici.

Fra i contributi degli ultimi anni (in genere attenti più al pur utile scandaglio archivistico, e agli aspetti di sociologia letteraria e di storia della cultura, che non ai risvolti estetici, poetici e filosofici), si segnalano: M. L. SPAZIANI, in EAD., *Donne in poesia*, Marsilio, Venezia 1993; A. ARSLAN, *Un'amicizia tra letterate: Vittoria Aganoor e Neera*, "Quaderni veneti", n. 8, dicembre 1988; M. COLUMNI CAMERINO, *Vittoria Aganoor; il sogno, la ragione*, "Quaderni veneti", n. 7, luglio 1988; S. FIOCCHI, *La lirica di Vittoria Aganoor tra autobiografia e dannunzianesimo*, "Quaderni veneti", n. 10, dicembre 1989; P. ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993; EAD. e A. ARSLAN, *Inediti aganooriani*, "Quaderni veneti", 1988, n. 7; CH. WEIAND, *Poetologische Selbstreflexion in der Lirika Vittorai Aganoors*, "Germanisch-Romanische Monatsschrift", XLII, 2, 1992; L. NADIN BASSANI, *Su un autografo di Vittoria Aganoor*, "Quaderni veneti", IX, 18, 1993; A. ARSLAN, *Donne, galline e regine*, Guerini e Associati, Milano 1998; M. T. MUNINI, in EAD., *Fuori norma*, Tufani, Ferrara 2003; A. CHEMELLO, *Vittoria Aganoor e Antonio Fogazzaro*, in *Tre donne d'eccezione*, a cura di Ead. e D. Alesi, Il Poligrafo, Padova 2005; P. ZAMBON, *Noterella zanelliana*, in *Giacomo Zanella e Padova*, a cura di A. Chemello, Cedam, Padova 1991; J. BUTCHER, *Una leggenda eterna. Vita e poesia di Vittoria Aganoor*, Nuova S.I., Bologna 2007.