

estrema

REVISTA INTERDISCIPLINAR DE HUMANIDADES
INTERDISCIPLINARY JOURNAL OF HUMANITIES

Título: “Tra le ombre della poesia: La scrittura poetica e alcune concezioni di “buio”, “oscurità” e “ombra””

Autor(a/s): Cosimo Angelini

Fonte: *estrema: revista interdisciplinar de humanidades*, s. 2, no.1, p.1-29. Maio 2022.

Publicado por: Centro de Estudos Comparatistas (CEComp) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

URL: <http://estrema.letras.ulisboa.pt/ojs/index.php/estrema/article/view/266>

Citação Recomendada (*The Chicago Manual of Style: 17th Edition*):

Angelini, Cosimo. 2022. “Tra le ombre della poesia: La scrittura poetica e alcune concezioni di “buio”, “oscurità” e “ombra””. In *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* 2(1), p.1-28. [<https://doi.org/10.51427/com.est.2022.0001>].

Title: “Tra le ombre della poesia: La scrittura poetica e alcune concezioni di “buio”, “oscurità” e “ombra””

Author(s): Cosimo Angelini

Source: *estrema: revista interdisciplinar de humanidades*, s. 2, no.1, p.1-28. May 2022.

Published by: Centro de Estudos Comparatistas (CEComp) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

URL: <http://estrema.letras.ulisboa.pt/ojs/index.php/estrema/article/view/266>

Recommended Citation (*The Chicago Manual of Style: 17th Edition*):

Angelini, Cosimo. 2022. “Tra le ombre della poesia: La scrittura poetica e alcune concezioni di “buio”, “oscurità” e “ombra””. In *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* 2(1), p.1-28. [<https://doi.org/10.51427/com.est.2022.0001>].

Tra le ombre della poesia: La scrittura poetica e alcune concezioni di

“buio”, “oscurità” e “ombra”

Cosimo Angelini¹

Abstract: Si propone una panoramica della presenza e delle funzioni del buio, dell’oscurità e dell’ombra nella poesia italiana, privilegiando la linea novecentesca ma con alcuni cenni sia alla tradizione prenovecentesca, da Dante a Pascoli, sia alla poesia contemporanea. Tale panoramica non intende essere né cronologica né esaustiva: ci si limiterà a evidenziare alcuni usi particolari di questi termini e alcune costanti, prediligendo quei casi in cui l’uso metaforico del buio, della notte o dell’ombra li rende non mero sfondo scenico ma protagonisti dell’azione poetica. L’introduzione propone di inquadrare il problema anzitutto lessicale dei termini scelti, per poi tentare di offrire alcuni spunti critici utili per uno studio tematico del *corpus* scelto.

La prima parte dello studio si concentra sulla connotazione positiva dei termini presi in esame, scoprendo legami tra poeti anche molto diversi. L’aspetto della scrittura notturna è quello che

¹ Dopo la Laurea triennale in Lettere Moderne con una tesi su Curzio Malaparte presso l’Università degli Studi di Padova e la Laurea Magistrale in Informazione ed Editoria con una tesi su Oreste del Buono e Michel Butor presso l’Università degli Studi di Genova, sono attualmente uno studente iscritto al Master di II livello in Professione Editoria Cartacea e Digitale dell’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Collaboro attivamente con le Edizioni San Marco dei Giustiniani e faccio parte della redazione della rivista *Trasparenze* edita dalle Edizioni San Marco dei Giustiniani, storica casa editrice genovese che pubblica quasi esclusivamente opere poetiche.

*After the Bachelor’s Degree in Modern Literature with a thesis about Curzio Malaparte at the University of Padova and the Master’s Degree in Media and Publishing with a thesis about Oreste del Buono and Michel Butor at the University of Genova, I am currently a student of the level II Master in Printed and Digital Publishing at the University Cattolica del Sacro Cuore of Milan. I actively collaborate with the publishing house Edizioni San Marco dei Giustiniani and I am part of the editorial staff of the literary magazine *Trasparenze*.*

Email: cosimobenziangelini@gmail.com.

ha accomunato più composizioni poetiche: il buio è stato rappresentato frequentemente come un rifugio, un momento felice per la scrittura poetica, in contrapposizione al caotico giorno.

Nella seconda parte, invece, partendo dall'esempio dantesco della «selva oscura», sono state proposte poesie in cui il buio, l'ombra e l'oscurità sono sinonimo di peccato, oblio e morte. In questa sezione prevalgono le varianti, perché le concezioni negative riscontrate risultano difficili da raggruppare in motivi o aree tematiche, eccezion fatta per la comune valenza negativa. Scopo ultimo di tale articolo è quello di evidenziare le costanti ricorrenti e le varianti particolari nell'uso del buio, dell'oscurità e dell'ombra nella poesia italiana, dal Novecento a oggi.

Parole chiave: poesia italiana; buio; oscurità; ombra; XX secolo.

Abstract: We propose an overview of the presence and functions of darkness, obscurity, and shadow in Italian poetry, privileging the twentieth-century line but with some references both to the pre-twentieth-century tradition, from Dante to Pascoli, and to contemporary poetry.

This overview is neither chronological nor exhaustive: we will limit ourselves to highlighting some particular uses of these terms and some constants, preferring those cases in which the metaphorical use of darkness, night, or shadow makes them not merely a scenic background but the protagonists of the poetic action. The introduction provides a framework for the lexical problem of the chosen terms, and then attempts to offer some critical ideas useful for a thematic study of the chosen *corpus*. The first part of the study focuses on the positive connotation of the terms taken into consideration, discovering links between poets who are also very different. The aspect of writing at night is the one that united most poetic compositions: darkness was frequently represented as a refuge, a happy moment for poetic writing, as opposed to the chaotic day. In the second part, however, starting from Dante of «selva oscura», poems were proposed

in which darkness, shadow, and obscurity are synonymous with sin, oblivion, and death. In this section, variants prevail, because the negative conceptions found are difficult to group in motifs or thematic areas, except for the common negative valence. The ultimate purposes of this article are to highlight the recurring constants and particular variations in the use of darkness, obscurity, and shadow in Italian poetry, from the twentieth century to the present.

Keywords: Italian poetry; darkness; obscurity; shadow; twentieth century.

**Tra le ombre della poesia: La scrittura poetica e alcune concezioni di
“buio”, “oscurità” e “ombra”**

Cosimo Angelini

Introduzione

Data la vastità del tema, si è deciso di evidenziare alcuni usi particolari – e non necessariamente i più noti – dell’oscurità, del buio e dell’ombra in poesia, seguendo una linea per lo più novecentesca ma con alcuni necessari accenni ad autori contemporanei e alla tradizione prenovecentesca.

Prima di analizzare il *corpus* selezionato, è necessario anzitutto motivare la scelta delle tematiche prese in esame attraverso un’analisi dei termini “buio”, “oscurità” e “ombra”, per poi argomentare l’annosa definizione del “contemporaneo”. Infine, si cercherà di offrire spunti critici che giustifichino l’operazione svolta, al fine di motivare quella ricerca di costanti e varianti che sta alla base di questo studio.

Secondo il vocabolario Treccani l’oscurità, oltre a essere «condizione di ciò che è oscuro, per mancanza o scarsezza di luce» e «mancanza di chiarezza, difficile intelligibilità», è con un uso assoluto «buio, tenebra»². La stessa fonte riporta che il buio è anzitutto «oscurità, mancanza di luce», ma anche «notte»³, quindi i due termini sono dotati di differenti sfumature di significato: mentre il buio è totale assenza di luce, solo in alcuni usi assoluti l’oscurità ha valore di totale buio. Si noti che i due lemmi risultano sinonimi per la stessa fonte citata, quindi la loro specificità tende a sfumare. Lo stesso rapporto sinonimico è riproposto in *Buio* di Paolo Mauri, opera saggistica che consiste in una «personalissima indagine sul buio, per cercare una spiegazione al fascino che da sempre le tenebre hanno esercitato sugli uomini» (Mauri 2007,

² “Oscurità”, Vocabolario Treccani, consultato il 10 gennaio 2022, <https://www.treccani.it/vocabolario/oscurita/>.

³ “Bùio”, Vocabolario Treccani, consultato il 10 gennaio 2022, https://www.treccani.it/vocabolario/buio_res-2d2081d4-0012-11de-9d89-0016357eee51/.

quarta di copertina). Nell'exkursus in cui esplora gli usi e i significati del buio, l'autore cita il romanzo *Tristano muore* di Antonio Tabucchi nel quale «si parla a un certo punto di “gradazioni del buio”, poiché il buio può essere totale o parziale, pesantissimo o leggero, a seconda di quanto gli occhi riescano a penetrarlo» (Mauri 2007, 98). La polisemia dei termini “buio” e “oscurità” ha condotto a un'ampia gamma di sfaccettature e usi particolari che sono stati riscontrati anche nella produzione poetica analizzata.

La questione relativa all'ombra è sicuramente più complessa. Per ombra, *in primis*, si intende una «zona oscura, o di minore luminosità, della superficie di un corpo» e in particolare con «zona d'ombra s'intende anche la regione dello spazio non raggiunta dalla luce a causa dell'interposizione di un corpo opaco»; ma è anche «la figura che un corpo facente ombra proietta su una superficie e che ne riproduce, più o meno alterata, la forma»⁴.

Alcune connotazioni d'ombra, legate all'ultima definizione riportata, sfiorano soltanto le riflessioni sul buio e sull'oscurità per legarsi più solidamente alla persona dell'Io poetico. Si è deciso di riportarle comunque perché, in qualche modo, fedeli alla richiesta della rivista “estrema” di indagare i *topics of shadows*. Infatti il termine *shadows*, la cui complessità costituisce un problema di traduzione, consente una gamma davvero vasta di possibili rese in italiano: oltre all'ombra, anche il buio e l'oscurità sono possibili significati.

Come già accennato, questo studio prende in esame autori per lo più novecenteschi, con accenni alla tradizione precedente e alla produzione contemporanea. In particolare, sono dodici gli autori del Novecento, a fronte dei sette autori contemporanei e dei quattro poeti del canone prenovecentesco. La scelta di prediligere il Novecento come campo di ricerca si spiega con la necessità di dare una limitazione temporale a uno studio che potrebbe accogliere, al contrario, non solo l'intera produzione poetica italiana, dalle origini a oggi, ma idealmente anche l'intera

⁴ “Ombra”, Vocabolario Treccani, consultato il 10 gennaio 2022, <https://www.treccani.it/vocabolario/ombra1/>.

produzione poetica mondiale. Inoltre, in questo contesto l'uso del termine "contemporaneo" non designa tanto una categoria critica, ma una categoria prettamente anagrafica: viene di norma considerato contemporaneo, letteralmente, l'autore la cui produzione poetica è concentrata, o si inaugura, nel nuovo millennio. Ciò implica alcune complicazioni per quegli autori che vivono e scrivono a cavallo dei due secoli. Tra gli autori citati in questo studio, Elio Pecora è l'unico che rientra in questa tipologia: nato nel 1936 e ancora vivente, ha pubblicato la sua opera prima, *La chiave di vetro*, nel 1970, ed è tuttora in attività. Nel suo caso, la sua vita e la sua formazione lo avvicinano naturalmente agli autori del Novecento più che a quelli del nuovo millennio.

Per quanto riguarda la critica precedente, gli studi tematici e comparati di Francesco Orlando (1983, 1993) e di Mario Praz (1996) sono stati i riferimenti principali per la metodologia utilizzata e l'analisi di costanti e varianti, nonostante le evidenti differenze d'approccio. In particolare, va ricordato il saggio introduttivo di Francesco Orlando all'opera *La carne, la morte e il diavolo* di Mario Praz, volume che riassume alcune massime della critica tematica. Per questo si presterà attenzione, nella ricerca di connotazioni ricorrenti dei termini analizzati, anche alle varianti, cioè a quegli usi unici e particolari che sono, in quanto tali, significativi. Infatti, secondo Orlando, la «regola prima di legittimazione degli studi tematici sembra a me, però, che l'importanza attribuita alle costanti non sopraffaccia mai quella delle immancabili varianti» (Orlando 1996, XI).

L'impostazione di questo studio è, per sua natura, differente rispetto alle analisi sovranazionali di certe tematiche di Praz e Orlando. Questo lavoro può essere inteso come uno studio pilota, in virtù soprattutto della pubblicazione su rivista che impone degli ovvi limiti fisici. In statistica un'analisi pilota è una «rilevazione preliminare o di assaggio, estesa a pochissime unità del fenomeno oggetto di studio, allo scopo d'avere alcune conoscenze

approssimative necessarie per organizzare un'indagine completa»⁵. Non potendo presentare qui comparazioni omnicomprensive come quelle di Praz e Orlando, ci si limiterà a offrire alcuni spunti di osservazione della produzione poetica italiana, con l'obiettivo di tracciare punti fermi e basi per un futuro studio più approfondito, più esaustivo, e non meramente italiano.

L'analisi procederà per gruppi tematici, a partire da alcune connotazioni positive dei termini analizzati: *in primis* con la notte e il buio concepiti sia come momenti privilegiati di scrittura e di riflessione, sia come momenti di solitudine dell'Io lirico.

Qualora i titoli delle singole poesie non fossero citati, si riterrà implicita l'assenza di essi nell'edizione di riferimento.

Sul *corpus* selezionato, va detto che è stato raccolto in circa tre anni di letture e annotazioni, in maniera non così dissimile dal «filo del tutto accidentale delle letture» di Francesco Orlando (1990, 3). Gli spunti sono estratti da raccolte varie, alcune canoniche, altre recenti, e altre ancora ormai pubblicate da decenni e rimaste in sordina, quasi dimenticate.

Connotazioni positive

Nel 2020 ha esordito per Interno Poesia Gerardo Masuccio con *Fin qui visse un uomo*, una raccolta di liriche «ad alto tasso riflessivo-filosofico» (Rosadini 2020, 6). Nella quarta sezione, un breve componimento comprende alcuni tra i principali *topoi* della scrittura poetica: la contrapposizione tra luce e ombra, l'inesorabile decadimento della società, il motivo metapoetico della scrittura, lo scontro tra maturità incalzante della vita adulta e la perenne giovinezza dello scrittore.

Da mesi ormai non vivo che di notte
– tra le spoglie del mondo –
a scrivermi nel buio

⁵ “Pilota”, Vocabolario Treccani, consultato il 10 gennaio 2022, <https://www.treccani.it/vocabolario/pilota/>.

perché la luce
mi vuole uomo.

La luna comanda, la carne si fa verbo
e – giura chi non c’era –
perfino dio la invidia. (Masuccio 2020, 67)

Il poeta è costretto a scegliere il buio della notte per scrivere di sé, per *scriversi*, perché alla luce del giorno non può che essere uomo: lavoratore, adulto, serio; e non poeta. Così con la luna, e quindi illuminato sì, ma dalla luce lunare, il corpo del poeta si fa verbo, parola, discorso. E non è più dio (insistentemente minuscolo per tutta l’opera), Cristo, a incarnare il Verbo: l’unico portatore di senso rimane il poeta, eterno fanciullino⁶.

Un precedente storicamente illustre lo si trova in Giovanni Pascoli (1855-1912) e più precisamente nella poesia *Il poeta solitario* contenuta nei *Canti di Castelvecchio* (1903), una raccolta caratterizzata dal forte autobiografismo legato alla vita di campagna:

O dolce usignolo che ascolto
(non sai dove), in questa gran pace
cantare cantare tra il folto,
là, dei sanguini e delle acace;

t’ho presa – perdona, usignolo –
una dolce nota, sol una,
ch’io canto tra me, solo solo,
nella sera, al lume di luna.

[...]

Chi sono? Non chiederlo. Io piango,

⁶ Il *topos* del poeta come fanciullino, oltre a evocare Pascoli, suggerisce un possibile parallelo con un passo di Frassinetti (1985, 181): «Ho impiegato ottant’anni/di lavoro mentale/per scoprire che l’uomo/è un bambino andato a male».

ma di notte, perch'ho vergogna.

O alato, io qui vivo nel fango.

Sono un gramo rospo che sogna. (Pascoli 1905, 109-110)

Il poeta «in questa gran pace» della notte, ruba una «dolce nota» a un usignolo⁷ e piange; non è difficile equiparare quella nota, e ancora il canto degli uccelli, al canto poetico; ma è la scelta del momento a essere significativa: il poeta canta – e piange – al morire del giorno sia per la suddetta pace, sia per la vergogna. Considera se stesso, secondo il classico *topos modestiae*, un «gramo rospo» che vive nel fango rispetto all'alato usignolo e, di conseguenza, preferisce rifugiarsi nel buio della notte per evitare di essere visto.

Una spiegazione diversa al lavoro notturno è fornita da Alda Merini (1931-2009); nonostante riproponga il riferimento all'usignolo pascoliano, fa da antecedente alla riflessione presente nella poesia di Masuccio:

I poeti lavorano di notte
quando il tempo non urge su di loro,
quando tace il rumore della folla
e termina il linciaggio delle ore.
I poeti lavorano nel buio
come falchi notturni od usignoli
dal dolcissimo canto
e temono di offendere Iddio.
Ma i poeti, nel loro silenzio
fanno ben più rumore
di una dorata cupola di stelle. (Merini 2018, 140)

L'io di Alda Merini parla non della sua prassi lirica, ma della prassi dei poeti in generale, affrontando una forte riflessione metapoetica: secondo l'autrice i poeti preferiscono scrivere

⁷ Si ricordi, a questo proposito, *Ode to a Nightingale* di Keats (2006, 346-348).

quando non sono oppressi dal tempo, e quindi dalla vita con le sue scadenze e incombenze (come per Masuccio): cioè nel buio della notte. La notte, come già visto in Pascoli, risulta un momento di relativa pace, ma quel canto notturno – per quanto divino – resta umile e sottomesso poiché timoroso di offendere Dio. Si dà dunque un forte contrasto con la poesia di Masuccio: per quest’ultimo non c’è più dio (minuscolo infatti), forse morto o semplicemente sostituito dalla parola poetica; per Merini, invece, la questione religiosa è più complessa in quanto il «flusso mistico-religioso» non solo è presente fin dagli esordi della sua produzione poetica, ma è anche autrice soggetta a una religiosità «discontinua» (Merini & Borsani 2018, LV). In entrambi i casi, come un figlio di fronte al proprio padre, il poeta timido e umile è preoccupato della mediocrità del suo canto – a differenza dell’usignolo, il cui dolcissimo canto non sembra soggetto al timore del giudizio divino.⁸

Si è visto come per Pascoli, Merini e Masuccio il buio della notte costituisca un intimo, prezioso rifugio; vedremo, più avanti, che non sarà così per tutti i casi presi in considerazione. Anche l’Io poetico di Umberto Saba (1883-1957) condivide una posizione simile, allontanandosi dagli orrori del giorno verso un rassicurante buio, accompagnato idealmente dal pensiero dell’amata:

Quando il pensiero di te mi accompagna
nel buio, dove a volte dagli orrori
mi rifugio del giorno, per dolcezza
immobile mi tiene come statua.
Poi mi levo, riprendo la mia vita. (Saba 1996, 470)
[...]

⁸ Si noti, infatti, la congiunzione coordinante “e” dell’ottavo verso, che supera e si stacca dalla metafora per riferirsi esclusivamente al soggetto “i poeti”.

Per Saba, inoltre, il momentaneo riposo o rilassamento nell'oscurità non è un ripiegamento, bensì una sosta, una pausa: la vita continua, coi suoi orrori, e il soggetto non può far altro che alzarsi, ritornare alla vita dopo la pace notturna. La pausa notturna, però, non comprende la scrittura poetica in quanto non c'è traccia di riflessione metapoetica in questo componimento.

Un altro grande poeta del Novecento, Giorgio Caproni (1912-1990), dedica un'intera poesia alla scrittura notturna:

...perch'io, che nella notte abito solo,
anch'io, di notte, strusciando un cerino
sul muro, accendo cauto una candela
bianca nella mia mente – apro una vela
timida nella tenebra, e il pennino
strusciando che mi scricchiola, anch'io scrivo
e riscrivo in silenzio e a lungo il pianto
che mi bagna la mente... (Caproni 1998, 185)

All'oscurità dell'ambientazione si contrappone la metaforica accensione della candela, che illumina i pensieri o i ricordi dolorosi e il «pianto che mi bagna la mente»; pensieri che verranno impressi sulla vela – cioè il foglio –, verranno scritti e riscritti col favore dell'oscurità. In più, l'uso della congiunzione «anche», implica la non esclusività del gesto: anche in Caproni, come in altri autori, l'Io poetico sfrutta le ore di buio notturno per illuminare la mente.

Prendendo questo componimento come spunto per una riflessione *a latere*, bisogna ammettere la difficoltà nel discernere il tema in oggetto dal tema del “notturno”, a cui tante pagine liriche sono dedicate; quest'ultimo argomento, che sto cercando di evitare, potrebbe condurre a dover affiancare poesie in cui la notte non è significativa di per sé in quanto mero sfondo, ad altre, come quelle citate, in cui la notte, il buio e l'ombra nelle loro accezioni metaforiche e assumendo significati sempre diversi diventano vere e proprie tematiche poetiche. In questo caso, per il momento si sono presi in esame i concetti di oscurità, buio e

ombra come momenti privilegiati di scrittura e di riflessione, imponendo una collazione meno ampia, più faticosa, meno prevedibile ma sicuramente più utile.

Un altro componimento di Caproni, *Istanza del medesimo*, presenta paradossalmente l'oscurità come momento di osservazione:

Cosa volete ch'io chieda.

Lasciatemi nel mio buio. Solo questo.

Ch'io veda. (Caproni 1998, 324)

Così come nei versi precedenti, in cui l'unica luce accesa è un'immaginaria candela mentale, il buio permette al poeta di vedere. Emerge inoltre la solitudine dell'io lirico, tema che accomuna non solo tali testi, ma l'intero *corpus* finora citato. Se per Caproni la solitudine è solo citata nella prima poesia, poi espressamente richiesta nella seconda, in Saba lo scrivente è accompagnato solo dal pensiero dell'amata; il quale acuisce ancor di più la solitudine fisica. Anche Pascoli canta «solo solo», mentre in Masuccio la solitudine è meno esplicita: la si può intravedere nel secondo verso del suo componimento, quando afferma di «tra le spoglie del mondo», ma anche lo «scrivermi» del terzo verso.

Lo stesso paradossale nesso fra buio e visione, già rilevato in Caproni, appare anche in un celebre passaggio di Antonella Anedda (Roma, 1958), dove è accompagnata da una similitudine molto significativa:

Vedo dal buio

come dal più radioso dei balconi. (Anedda 1999, 9)

La vista dell'io lirico spicca nel buio come da un luogo assolutamente luminoso, illuminato: «radioso». La scelta del balcone come punto d'osservazione non deve essere casuale, se si pensa alla poesia *Il primo amore* di Leopardi, «ver lo balcone al buio protendea / l'orecchio avido e l'occhio indarno aperto» (Leopardi 1889, 76) in cui il protagonista della lirica si ritrova

a protendersi verso il buio del balcone, non tanto per vedere («orecchio indarno aperto») ma per ascoltare con «orecchio avido».

Un'altra testimonianza del lavoro poetico notturno (e della visione notturna) si ha anche in un breve componimento di un'importante voce del Novecento, Sandro Penna (1906-1977):

È bello lavorare
nel buio di una stanza
con la testa in vacanza
lungo un azzurro mare. (Penna 2000, 229)

Il buio sembra quasi abolire la limitatezza fisica della stanza, consentendo all'Io di immaginarsi altrove e di vedere, quindi, ciò che non c'è.

La poesia appena citata risulta fortemente connessa a un altro componimento, in cui non solo si accenna ancora all'invenzione di parole – e quindi alla creazione poetica – ma soprattutto al potere immaginifico della mente immersa «nel buio della stanza»:

Nel buio della stanza in me risplende
il sole di settembre, o forse lieve
lieve anonima intesa entro quel sole.

Così l'anima inventa le parole
un poco detestabili. Ma il sole... (Penna 2000, 117)

Il motivo paradossale di un buio visibile ricorre in altri autori, tra cui per esempio Elio Pecora (1936), il quale personifica l'occhio, rendendolo attore di una ricerca attraverso l'ombra:

L'occhio mai sazio percorre la veglia e il sonno,
scende voragini, apre nell'ombra l'abbaglio,
cerca nell'occhio l'incauta risposta del sempre. (Pecora 1997, 81)

Degne di interesse sono anche le poesie di Mauro Ferrari (1959), il quale intitola un'intera raccolta *Vedere al buio*. Qui è il buio che domina non solo le atmosfere, ma anche alcune

riflessioni; come nella poesia *Ulisse tornato a casa*, nei cui versi finali (racchiusi tra parentesi) discute sul senso della propria parola poetica, e sulla visione più chiara «sullo sfondo del buio»:

[...]

Come permettermi di dire *Io*
con tanto da dire e fare?
(Perché sarà tutto più chiaro
senza immagini e parole,
netto sullo sfondo del buio –
come un tuono secco.) (Ferrari 2017, 55)

Così come nella poesia che dà il titolo all'intera raccolta, in cui però la capacità di vedere al buio è esperienza al contempo positiva e negativa:

[...]

lo sforzo di vedere o immaginare
la retta via cui tendere la mano

o più semplicemente una via di fuga

mentre gli occhi lentamente accolgono
la gloria e lo sgomento di vedere al buio. (Ferrari 2017, 97)

Anche nell'incipit di una poesia di Guido Ceronetti (1927-2018) che mette in scena l'«esistenza spietata» dell'uomo, «rottame di carne», si può ritrovare una formula ossimorica dell'oscurità:

Tutto il buio creato traluceva
E lo strazio infinito e senza volto
Era un uomo che grida, io ascoltavo. (Ceronetti 1979, 32)

Rilevante in questo estratto è l'uso del verbo «tralucere» riferito al buio: solitamente utilizzato per indicare qualcosa di luminoso che, appunto, passa attraverso le barriere fisiche, traspare

attraverso un corpo o una struttura⁹. Qui al contrario è il buio che traluce, ma la luce non è sufficiente a vedere il viso dell'uomo che grida, il quale rimane senza volto, e l'unico indicatore dello «strazio infinito» sono le grida udite dall'Io lirico.

Finora sono stati riportati esempi di poesie in cui l'oscurità presenta una valenza positiva, capace di creare un ambiente sereno e favorevole alla produzione artistica: la possibilità di scrivere al buio, grazie a una rafforzata visione introspettiva favorita dall'oscurità, ha reso alcune atmosfere notturne particolarmente prospere per i momenti di elaborazione poetica. Non accade lo stesso in Mauro Ferrari, che contemporaneamente considera la capacità di vedere al buio con gloria e con sgomento: con gloria, come negli autori citati finora, perché visione ossimorica; con sgomento, invece, perché “vedere” corrisponde a “sapere”, e questa conoscenza comprende anche ciò che il buio nasconde, ciò che non sarebbe dato sapere. La conoscenza dell'ignoto, insomma, può generare sgomento.

Si è appurato finora che il buio, con le sue paradossali possibilità chiarificatrici, viene spesso ripreso come immagine poetica capace di ispirare e illuminare i sentimenti dell'Io lirico, pur presentando caratteristiche visivamente opposte. Tuttavia, partendo proprio dall'ambivalenza offerta da Ferrari, è possibile introdurre un diverso tipo di occorrenze del buio, dell'ombra e dell'oscurità, anch'esse frequenti nel *corpus* di testi considerato.

Connotazioni negative

Sono molte le ricorrenze del buio con connotazioni differenti rispetto a quelle finora evidenziate, in particolar modo negative. *In primis*, l'incipit della *Divina Commedia*:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura;

⁹ L'uso del verbo tralucere, benché in contesto di luce anziché di buio, è attestato in Petrarca: «come raggio di sol traluce in vetro» (Petrarca 1996, 134).

ché la diritta via era smarrita.
Eh quanto, a dir qual era, è cosa dura
questa selva selvaggia ed aspra e forte,
che nel pensier rinnova la paura! (Alighieri 1920, 3)

Nel secondo verso della *Divina Commedia* appare la «selva oscura»: una selva allegorica, ancor più angosciante (addirittura quasi più della morte) della vera oscurità, simbolo del peccato e della perdizione. L'oscurità del luogo dantesco non è un apparato esclusivamente scenografico: l'oscurità è il male, il peccato; è il buio contrapposto alla luce del bene che vedrà Dante accecato sul finire del suo viaggio.

Il riferimento all'oscurità come equivalente al male e al peccato è un estremo negativo dell'uso di questo termine. È possibile riscontrare una gamma di varianti negative, a partire da una poesia di Giovanni Descalzo (1902-1951) in cui compare ancora la riflessione metapoetica associata alla scrittura quasi notturna:

Nascon scialbe parole
dalla dubbia luce d'ottobre.
Le spegne l'ombra cinerea
del sole evanescente. (Descalzo 2002, 116)

A una prima impressione si potrebbe affermare che la visione del tramonto, dopo aver ispirato così tanti versi, ha ormai perso la sua carica lirica. L'aggettivo «dubbia» è riferito alla luce, che appare, quindi, ambigua e incerta. Ed è infatti la luce del tramonto, che con le sue ombre lunghe (e del colore della cenere) spegne (cioè oscura) le parole banali.

Lo stesso aggettivo, sempre riferito alla luce, si ritrova anche in Libero de Libero (1903-1981). Nella poesia *Ombra colma*, contenuta nella raccolta *Solstizio* (1934), la «dubbia luce» è l'ombra, o meglio la penombra in cui vive un'agave:

Certa nel paesaggio
sta la sera e mi guida

tra grigie mura
 a una fonte di roccia,
 ove l'agave sogna
 in dubbia luce
 romore d'acque. (De Libero 2005, 70)

Non è difficile trovare lo stesso sintagma nella tradizione più antica: ad esempio nelle *Rime* di Alessandro Guidi (1650-1712), in cui la «dubbia luce» è anche «fosca» e si riferisce alla «Natura» che deve essere illuminata, schiarita da «sante leggi» (Guidi 1704, 283). Come negli esempi precedenti, anche se non sono letteralmente presenti i lemmi “buio” e “oscurità”, è proprio di questi che si parla come di un'oscurità malevola, incerta e infine pericolosa (appunto per l'assenza di leggi naturali di cui parla Guidi).

Dante a parte, ho voluto riportare questi estratti nonostante presentino l'ombra e l'oscurità per lo più come sfondo dell'azione, poiché introducono l'uso di questi lemmi con una connotazione negativa. Converrà quindi cominciare questa panoramica del negativo, per parallelismo, con una giovane voce poetica, Mara Sabia (1983), che ha pubblicato nel 2020 la raccolta *Le strade del bacio*. Al suo interno, la poesia *29 luglio* tratta del classico tema amoroso, in cui l'amore è promosso come unico mezzo di salvezza dal buio, che non è solo assenza di luce ma in questo caso anche sinonimo di vuoto, morte e oblio:

Intreccio le dita alle tue.
 È un viaggio la notte.

Anche oggi siamo scampati
 all'oblio:
 è l'amore che salva,
 che fa crescere il buono sui destini,
 è l'amore che preserva dal buio
 anche solo questa zolla di terra. (Sabia 2020, 64)

Il destino comune dell'uomo è la morte, e con questa accezione Sabia usa il termine 'buio'.

Questo tratto è condiviso, tra gli altri, da una celebre poesia di Camillo Sbarbaro (1888-1967):

Talor, mentre cammino per le strade
della città tumultuosa solo,
mi dimentico il mio destino d'essere
uomo tra gli altri, e, come smemorato,
anzi tratto fuor di me stesso, guardo
la gente con aperti estranei occhi.
[...]
E conosco l'inganno pel qual vivono,
il dolore che mise quella piega
sul loro labbro, le speranze sempre
deluse
e l'inutilità della loro vita
amara e il lor destino ultimo, il buio. (Sbarbaro 1914, 24)

Il «destino ultimo» del poeta, nonostante la solitudine che lo accosta alle scritture citate nella parte iniziale di questo studio, è quello di tutti gli uomini: il buio, quindi l'oblio e la morte. E, sebbene riesca per pochi attimi a scordare quel destino «come smemorato», tornando a guardare le persone con occhi «estranei» (cioè momentaneamente inconsapevoli del finale buio), il pensiero dell'inutilità della vita di fronte a quell'immutabile destino riemerge sempre.

A questo aspetto si può ricollegare una diversa interpretazione dell'ombra, seppur sempre legata all'ambito della morte; è il caso del «muro d'ombra» citato da Giuseppe Ungaretti (1888-1970) nella poesia *La madre*:

E il cuore quando d'un ultimo battito
Avrà fatto cadere il muro d'ombra,
Per condurmi, Madre, sino al Signore,
Come una volta mi darai la mano. (Ungaretti 1992, 108)

L'Io poetico racconta qui il trapasso che lo ricongiungerà alla madre e a Dio: la morte è tutt'altro che drammatica non solo perché comporta l'incontro con la madre defunta, ma anche perché non corrisponde all'oblio, al buio inteso come buio eterno da Sbarbaro nella citazione precedente. Il buio è solo un muro che separa la vita terrena dalla vita ultraterrena, dove c'è Dio e quindi luce, una barriera effimera perché destinata a cadere.

Differente prospettiva è quella del già citato Saba, in più punti del suo *Canzoniere*. Innanzitutto nella seconda strofa della poesia *La vetrina*, un componimento dai forti tratti narrativi in cui il poeta desidera (e quasi invoca) un auto-annullamento, un ritorno allo stato fetale da lui definito «buio dell'alvo materno»:

[...]

Quanto un giorno v'ho amate, belle cose,
che siete là nella vetrina, e altrove
siete, nell'ombra e nel sole, ed oh quale
ho nostalgia di lasciarvi! Nel buio,
tornar nel buio dell'alvo materno,
nel duro sonno, onde più nulla smuove,
non pur l'amore, soave tormento
sì, ma a me fatto intollerando. È il letto
questo in cui venni da quel caro buio
molto piangendo, alla luce, alle cose
ond'ebber gioia i miei occhi. E mortale
non so più quel dì deprechi. E male
non ho che m'impauri, o è solo interno. (Saba 1996, 299-300)

Significativo è il desiderio di Saba di tornare allo stato fetale, al «duro sonno» in cui nulla si muove, neppure l'amore, tormento sì dolce ma ormai intollerabile al poeta. Oltre al forte contrasto con la visione positiva dell'amore di Saba, possiamo aggiungere un piccolo tassello alla nostra riflessione basata sulla visione peculiare di Saba: oltre al tradizionale buio inteso come morte, quindi come il non-più-essere, Saba si riferisce qui al buio come il non-ancora-

essere. Non solo quindi l'esistenza interrotta, ma anche quella che ha da venire. In un altro componimento, invece, considera entrambe le definizioni parlando sia del buio eterno, la morte, sia del buio precedente alla vita:

[...]

A lui la lunga giornata finiva,
di cose
piena ora liete ed ora paurose;
ritornava soffrendo al buio eterno,
ei che dal buio dell'alvo materno
veniva. (Saba 1996, 348)

Il protagonista della narrazione, dal buio temporaneo del ventre materno tornerà al buio (questa volta eterno) della morte; con l'aggiunta non secondaria della sofferenza.

Un'accezione ancora diversa dell'ombra la si trova in un brevissimo componimento di Mariangela Gualtieri (1951):

Maltempo oggi nella camera
ondate d'ombra schiacciano il petto. (Gualtieri 2015, 71)

L'ombra viva di cui parla Gualtieri, nonostante comporti una oppressione del petto e del respiro, sembra tutta legata ad una sorta di depressione, un malessere comunque mentale; infatti il maltempo del primo verso non è reale, ma presente solo nella «camera» della poetessa, a propria volta metafora del suo habitat, della sua condizione concreta.

C'è infine una ricorrenza frequente, non propriamente negativa né positiva, della parola “ombra” nel senso di “ombra di qualcuno”. Per quest'uso è esemplificativa una poesia di Sergio Zavoli (1923-2020), inclusa nella raccolta *La parte in ombra*, perché sembra comprendere al contempo le due principali concezioni di “ombra di qualcuno”: complice l'ambiguità del pronome di seconda persona, infatti, l'ombra di cui parla l'Io poetico può essere sia l'ombra

dell'amata, da cui è costretto a separarsi, sia l'ombra del poeta stesso, con cui alcune volte il poeta tende a confondersi («senza sapere chi dei due era l'altro»):

Ombra mia, ti allontani leggera come un'eco,
ti liberi, svanisci,
Io sento che ti perdo.
Ora mi vestirò dei tuoi colori,
per essere tutt'uno almeno qui, dove ci separiamo.

Mia sembianza,
io sono stato a volte la tua ombra,
tu non mi sbugiardavi,
si stava insieme, lo ricorderai,
senza sapere chi dei due era l'altro. (Zavoli 2009, 120)

La vaghezza creata comporta un alone di dubbio intorno alle interpretazioni possibili, perché versi come «io sento che ti perdo» potrebbero significare sia la perdita letterale dell'amata, dell'ombra della compagna di una vita, sia la perdita della propria ombra, intendendo una prossima dipartita del poeta. Diversa è la situazione in Daria Menicanti (1914-1995), perché il discorso è chiaramente rivolto alla sua stessa ombra in quanto, già dal primo verso, evidenzia che essa «nasce al mattino» per poi morire «esausta» a mezzogiorno («appena il sole/getta nel mezzo il suo rosso tesoro»):

Nasce al mattino e prende
il suo posto, fedele, silenziosa
più di tutte le cose silenziose,
ironizzando stretta
la mia forma in giganti trasparenti.

Ombra, mio doppio, sopra la parete
ti appoggio per le strade giaci andando
tra le altre senza interferire blanda
con la brusca elusiva sicurtà

d'essere invulnerabile. Lontano
specchio opaco infinito di me
m'assecondi in lunghissimi proietti
grandi a me stessa, senza pace senza
certezza, mai raggiunti. Tu beffarda
inquieta eco sottile – appena il sole
getta nel mezzo il suo rosso tesoro –
esausta smuori e come risucchiata
pudica ti rifugi dentro a me
senza lasciare traccia. (Menicanti 1969, 170-171)

Mentre un uso particolare dell'ombra riferita allo scrivente – che in realtà non è alcun'ombra ma è il poeta stesso – si ha nella poesia *Ciò che di me sapeste* di Montale:

Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura.
[...]
Se un'ombra scorgete, non è
un'ombra - ma quella io sono.
Potessi spiccarla da me,
offrirvela in dono. (Montale 2014, 45)

L'ombra dell'amata, in parvenza più tradizionale, sembra avere una presenza più antica nella lirica, riscontrabile a più riprese in Petrarca. Ad esempio, nella canzone *Nel dolce tempo de la prima etade*:

[...]
Ed io non ritrovando intorno intorno
ombra di lei, né pur de' suoi piedi orma,
come huom che tra via dorma,

gittaimi stanco sopra l'erba un giorno. (Petrarca 1992, 70)

La scia lunga di questo motivo tradizionale arriva, ovviamente, fino ai nostri giorni. Come nella poesia di Caproni dedicata al ricordo della giovane promessa sposa Olga Franzoni, deceduta in giovane età, in cui la sua ombra (parola ripetuta ossessivamente) ritorna nella mente del poeta e in un «vivo rigurgito risuscita»:

Ed io che di te l'ombra (l'ombra, l'ombra,
l'ombra) perseguo perduta nell'acqua
d'un insipido specchio, o sulla tomba
accanita di sole dove a stampa
di piombo è stata infissa la palomba
tenera del tuo nome, io nella vampa
rossoestiva e verdissima, cui l'ombra
anche d'un sasso è negata, che l'acqua
torba ed infetta, e che odore di fiori
morti, in un'aria rovente rivivo
mentre caparbia la mia mente «Muori,
muori e la faccia esamine» in un vivo
rigurgito risuscita, e io son fuori
d'ogni pietà mentre invano ti scrivo? (Caproni 1998, 991)

L'ombra dell'amata è qui ricercata («perseguo») dal poeta, e collegata al motivo del lutto; quindi l'ombra è una presenza assente, un ricordo, un alone che non si scolla dai pensieri indipendentemente dalla luce esterna; al contrario, la lapide su cui è fuso il suo nome è oggetto verso cui il sole quasi si accanisce nella «vampa rossoestiva», momento in cui non è concessa ombra – e quindi sollievo – neanche per un sasso. Da notare, poi, che è solo il ricordo – e il ricordo di alcune parole incluse nel discorso diretto – a resuscitare; l'amata, rivive nel ricordo ma non può più vivere, motivo per cui il poeta le scrive «invano».

Conclusioni

Come fin dall'inizio è stato sottolineato, l'impossibilità, in questa sede, di una tassonomia esaustiva degli usi di "buio", "oscurità" e "ombra" nella poesia italiana, pur restringendo il campo a quella per lo più novecentesca, ha permesso comunque di far emergere molti usi che meriterebbero un approfondimento. Infatti la panoramica, che ha lo scopo di sorvolare il campo d'analisi, offre spunti di osservazione sparsi, radi e insufficienti per arrivare a conclusioni assiomatiche, ma non inutili se considerati come studio pilota, uno studio utile per saggiare il terreno in preparazione di analisi più ampie e approfondite.

Basterebbe una frase, in realtà, a condensare le uniche conclusioni necessarie e possibili a questo studio: «il buio è un pensiero: siamo noi che lo rendiamo buono o perverso a seconda delle nostre emozioni» (Mauri 2007, quarta di copertina). Una conclusione scontata, forse, che però risulta utile anche a coronamento di un testo di più ampio respiro: il già citato *Buio* di Paolo Mauri. La grande varietà di utilizzi del buio, dell'ombra e dell'oscurità – che siano rappresentazioni fisiche o mentali – rendono questi temi fertilissimi nella scrittura poetica, e quindi anche per future esplorazioni e, se forse non sono adatti a sterili catalogazioni, sono però elementi d'indagine interessanti per definire tratti aggiuntivi di autori e correnti poetiche e per fare confronti e comparazioni con le altre letterature.

Dovendo riportare una valutazione quantitativa delle occorrenze emerse durante questa ricerca, è stato più facile trovare riscontri di ombre e oscurità positive rispetto alla tradizionale equazione "buio" uguale "paura". Il primo pensiero a cui tendiamo ad associare il buio è probabilmente quello della paura. Eppure, nella tradizione poetica novecentesca contemporanea e canonica analizzata, prevale significativamente la presenza di un buio positivo, protettivo, pacifico. È stato riscontrato solo un caso in cui l'io poetico ammette espressamente di aver paura del buio, ed è la poesia dall'impronta narrativa *Oltre tutto* di Sauro Albisani (1956):

Rincasando la sera faccio appena in tempo
a posare la borsa nel mio studiolo
e la cena è in tavola. Ma lascio
la luce accesa sul quaderno bianco,
nella stanzina vuota.
Non uno spirito di vento volta la pagina.
Tuttavia spero sempre di vedere
i penati
rientrando a sorpresa.

E poi, oltre tutto, ho ancora paura del buio. (Albisani 2014, 93)

Mentre sembra più comune la presenza di autori che utilizzano il buio come rifugio o che ammettono di starci bene, come fa a più riprese Enrico Morovich in una stessa poesia:

Nel buio profondo mi sentivo bene.
[...]
Buio profondo, eppure tanto amico
al canto delle rane d'uno stagno
che d'inverno la neve seppelliva. (Morovich 1998, 28)

Quindi la conclusione necessaria dovrebbe essere, in realtà, un punto di partenza. Si è evidenziato come l'oscurità, il buio e l'ombra siano motivi ambivalenti, con connotazioni sia positive sia negative, «a seconda delle nostre emozioni» (Mauri 2007, quarta di copertina) e passibili di innumerevoli significati. In aggiunta, si sono estrapolati alcuni usi particolari di questi termini, e alcune costanti come il rifugio della scrittura notturna, e la solitudine dell'io lirico, evidenziando talvolta l'uso in controtendenza col pensiero comune. Però questo studio prettamente italiano e parziale, può essere base per studi simili riferiti ad altre letterature, poiché «la storia dei diversi atteggiamenti verso ciò che non riusciamo a capire completamente, [come il buio], è influenzata dal contesto geografico e culturale e mette in continua discussione

la pretesa di poter comprendere pienamente la realtà che ci circonda» (Edwards 2019, 9). Così, affiancando studi nazionali accomunati dallo stesso ambito d'indagine e, preferibilmente, dallo stesso metodo, si potrebbe ottenere una panoramica più estesa del tema qui trattato, che permetterebbe di cogliere uniformità ed eterogeneità di forme e contenuti, nesi non ancora esplorati.

Bibliografia

- Albisani, Sauro. 2014. *Orografie*. Firenze: Passigli.
- Alighieri, Dante. 1920. *La Divina Commedia*. Torino: Utet.
- Anedda, Antonella. 1999. *Notti di pace occidentale*. Roma: Donzelli.
- Caproni, Giorgio. 1998. *L'opera in versi*. Milano: Mondadori.
- Ceronetti, Guido. 1979. *Poesie per vivere e non vivere*. Torino: Einaudi.
- De Libero, Libero. 2005. *Solstizio*. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Descalzo, Giovanni. 2002. *La vana fatica. Poesie (1928-1942)*. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Edwards, Nina. 2019. *Storia del buio*. Milano: Il Saggiatore.
- Ferrari, Mauro. 2017. *Vedere al buio*. Alessandria: Puntoacapo.
- Frassinetti, Augusto. 1985. *Tutto sommato*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- Gould, Glenn. 1984. "Streisand as Schwarzkopf." In *The Glenn Gould Reader*, a cura di Tim Page, 308–11. New York: Vintage.
- Gualtieri, Mariangela. 2015. *Le giovani parole*. Torino: Einaudi.
- Guidi, Alessandro. 1704. *Rime*. Roma: Stamperia di Giovanni Giacomo Komarek Boemo.
- Keats, John. 2006. *The Complete Poems*. New York: Penguin Books.
- Leopardi, Giacomo. 1899. *Poesie*. Firenze: Barbera.
- Mauri, Paolo. 2007. *Buio*. Torino: Einaudi.
- Masuccio, Gerardo. 2020. *Fin qui visse un uomo*. Brindisi: Interno Poesia.
- Menicanti, Dario. 1969. *Un muro d'ombra*. Milano: Mondadori.
- Merini, Alda e Aldo Borsani, cur. 2018. *Il suono dell'ombra. Poesie e prose (1954-2009)*. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio. 2014. *Ossi di seppia*. Milano: Mondadori.
- Morovich, Enrico. 1998. *I miei fantasmi*. Genova: San Marco dei Giustiniani.

- Orlando, Francesco. 1983. *Le costanti e le varianti: studi di letteratura francese e di teatro musicale*. Bologna: Il Mulino.
- Orlando, Francesco. 1990. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità. robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- Pascoli, Giovanni. 1905. *Canti di Castelvecchio*. Bologna: Zanichelli.
- Pecora, Elio. 1997. *Poesie (1975-1995)*. Roma: Empiria.
- Penna, Sandro. 2000. *Poesie*. Milano: Garzanti.
- Petrarca, Francesco. 1992. *Il canzoniere*. Milano: Feltrinelli.
- Praz, Mario. 1996. *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze: Sansoni.
- Saba, Umberto. 1996. *Canzoniere*. Torino: Einaudi.
- Sabia, Mara. 2020. *Le strade del bacio*. Milano: La Vita Felice.
- Sbarbaro, Camillo. 1914. *Pianissimo*. Firenze: Libreria della Voce.
- Ungaretti, Giuseppe. 1992. *Vita d'un uomo*. Milano: Mondadori.
- Zavoli, Sergio. 2009. *La parte in ombra*. Milano: Mondadori.