

- 42 -

BIBLIOTHECA PHOENIX

Marino Alberto Balducci

***ELEMENTI SIMBOLICI E
FONOSIMBOLICI NEL VELO
DELLE GRAZIE FOSCOLIANO***

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

www.cra.phoenixfound.it

C.R.A. - INITS
MMVI

© Copyright by Carla Rossi Academy Press
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMVI

ISBN 978-88-6065-029-1

Marino Alberto Balducci

***ELEMENTI SIMBOLICI E
FONOSIMBOLICI NEL VELO
DELLE GRAZIE FOSCOLIANO***

Lo studio di apertura sul velo delle Grazie foscoliano (cap. I), ci permette di riflettere in generale sulla natura frammentaria dell'ultimo capolavoro del poeta, che si presenta come una drammatica testimonianza dell'impossibilità di una rappresentazione compiuta dell'assoluto unitario, avvertito e sempre smarrito dal pensiero. Nella riflessione inglese di Foscolo (*Dissertation on an Ancient Himn to the Graces*), del 1822, il velo si configura come uno specifico «symbol of modesty» capace di proteggere l'Essenza, nel perenne dissidio fra «devouring passions» e «beautious forms» che affligge sempre — senza sosta e senza rimedio — la coscienza dell'uomo.

Nella lotta angosciosa della psiche nello spazio dell'esistenza, le Grazie romantiche, suscitate dagli incanti della poesia foscoliana, non condurranno più alla gnoseologia dell'agathòn (il bene morale), come nell'epoca cristiana attraverso l'innamoramento che si genera al cospetto della bellezza e la sua funzione psicagogica nell'ambito della mistica erotica di natura platonica.

Il velo mostra dunque le immagini eccelse del sor-tilegio dell'arte: sembra allora introdurre nello spazio sacro del miracolo. In realtà, la sua trasparenza è invalicabile per l'uomo che osserva e che dalla sua sostanza rimane esiliato. La trasparenza del velo è ingannevole il "bello" sensibile

(Kalòn) non concede transito, a causa di quella «durability of the diamond» che impedisce l'ingresso nella sfera perfetta da cui l'artista può trarre il fuoco stesso dell'ispirazione e, per un attimo — solo momentaneamente purtroppo — riscaldarsi ad esso, bandito senza speranza dai giardini di gioia eternale. L'eterno «weight of punishment» che affligge perenne gli umani non si cancella; è stato emesso un giudizio di condanna, e questo — nell'ambito del pessimismo foscoliano — è un giudizio inappellabile. Che cosa rimane dunque della bellezza, essendone lontana l'essenza? Agli artisti e ai poeti rimane solo il profumo di un cuore che pulsante smarrito, del nucleo vivo. Il profumo — certamente — la sua musica, l'esclusiva armonia e anche l'eternità del desiderio. Le Grazie foscoliane si disgregano dunque come struttura di poema; non mostrano e non possono recuperare unità, proprio perché il frammento — *diseicta membra Poetae* — è il loro segno stilistico più appropriato, la cifra simbolica, e rispecchia sempre la verità di questa operazione impressionante della poesia e dell'arte.

Una simile considerazione centrale, è nato dunque il nostro interesse per le alchimie del fonosimbolismo foscoliano, che si afferma con piena chiarezza, musicalmente, in quest'avventura estrema del poeta.

La natura dello splendore eufonico delle Grazie non è infatti casuale e superficiale, al contrario appare intrisa di profondo significato: è una sorta di complessa "ecolalia", un vero e proprio ordito di corrispondenze perfette, una tessitura di richiami per cui il famoso «velo» si fa emblema centrale e rivelazione. Il riecheggiare melodico di questo libro poetico si dirama infatti secondo norme mai dichiarate, eppure costanti, attraverso una serie di termini privilegiati del discorso compositivo: lessemi speciali dalle particolarissime pregnanze semantiche. È così che, in un gioco ammaliante di analogie sonore, si delinea nelle sue cellule principali

l'orditura di un tessuto allegorico profondo e profondamente pessimistico, che vede il poeta-artifex testimoniare con doloroso disincanto la necessità di una perenne esclusione (l'esclusione della sua lucida "consapevolezza" di moderno) dalla sostanza mistica, religiosa e beatifica della sua stessa arte.

1. *Beautiful forms, devouring passions: la presentazione inglese dell'Inno*

Discutendo sulla centralità dell'allegoria nella *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces* del '22, Foscolo sosteneva tutta l'importanza di questo procedimento descrittivo che «acting more rapidly and easily on our senses and our imagination, takes a readier hold of the mind»¹. Il disegno allegorico è «only an abstract idea personified»² che fornisce «the finest and most useful materials for artists to work from»³; si presenta dunque come una realizzazione plastica, visiva, di un concetto che colpisce ed impressiona il poeta nella sua forza di concentrazione sintetica, in quel potere che si addensa proprio nella figura: unico veicolo efficace per la rivelazione di contenuti ideali. In Foscolo esiste infatti la fiducia che l'immagine evocata poeticamente accolga in sé una tale complessità di significati latenti che sarebbe impossibile e sempre riduttivo tentare di esprimere attraverso l'elaborazione concettuale; ed è in questo senso che il *poiên* si trova ad ammantarsi di numinoso, mostra di essere in grado di produrre una gamma pressoché infinita di nessi che, sotto l'egida del *lògos*, non potrebbero essere mai esauriti in tutta la loro molteplicità.

¹ U. Foscolo, *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces*, in *Poesie e carmi*, a c. di F. Pagliai – G. Folena - M. Scotti, Firenze 1985, p.1097.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Come già il poeta aveva avuto modo di discutere trattando della ragione poetica di Callimaco⁴, la poesia non può recuperare le proprie immagini nell'area puramente razionale «de' sillogismi e de' numeri»⁵, ma piuttosto in quella della religione, in generale, e, soprattutto, in quell'universo metafisico più di altri incline ad una trasposizione *sub specie aeternitatis* di «tutti gli esiti e gli aspetti del mondo abitato dall'uomo»⁶, cioè in quello rappresentato dai culti ellenici. La poetica foscoliana muove dunque verso un riconoscimento della fondamentale importanza che l'immaginario classico riveste nella ricostituzione artistica dell'allegoria, nell'ambito di un procedimento creativo che mira a ricongiungere a scopo didattico i due termini del passionato» e del “mirabile”⁷, proprio perché, in virtù della bellezza del secondo, possa esprimersi il messaggio etico che il primo intende affermare.

«La poesia deve per istinto cantare memorabili storie, antichi fatti ed eroi, accendere gli animi al valore, gli uomini alla civiltà, gli ingegni al vero e al bello»⁸; ma per far questo, necessita appunto di immagini, di figure che nel corso di un processo allegorizzante tendano a percuotere le menti col meraviglioso”⁹, disponendo così il cuore ad accogliere, ad alimentare in sé la veemenza delle passioni più pure, utili ad un conseguimento di quell'ideale eticità che interessa l'individuo così come il suo proprio mondo. Opponendosi all'uso indiscriminato dell'allegoria ad opera dei moderni «inven-

⁴ Cfr. U. Foscolo, *Discorso quarto. Della ragione poetica di Callimaco*, in Catullo, *La chioma di Berenice*, tradotta ed illustrata da U. Foscolo, Milano 1833, p. 52: «Tornando dunque alla poesia, la quale non è per gli scienziati, che tutto veggono o credono di vedere scoperto dalle umane fantasie, bensì per la moltitudine, parmi provato ch'ella non possa stare senza religione».

⁵ *Ivi*, p. 50.

⁶ *Ivi*, p. 54.

⁷ *Ivi*, p. 46.

⁸ *Ivi*, p. 48-9.

⁹ *Ivi*, p. 48.

tors»¹⁰, Foscolo mira a precedere oltre quel grado di freddezza e di artificiosità che spesso si presenta come risultato del processo che tende alla trasformazione di concetti in immagini simboliche. Ed è proprio da questo tipo di reazione alla freddezza di un immaginario poetico convenzionale, in cui la scelta della figura è solo un pretesto per esprimere un'essenza, che il poeta si trova a superare di fatto, nel corso del suo *nóstos* fatale verso i litorali ellenici, il rischio di una "ri-creazione" mitica della realtà che risponda principalmente ad esigenze esterne, legate al gusto e alle mode culturali. L'arte foscoliana rivela invece tutta l'urgenza di recuperare un'identità nella riscoperta di antiche matrici culturali nonché esistenziali, in un ritorno al tempo classico che, prima di tutto, si colora dei toni solari di una positiva regressione agli scorci di un paesaggio mitico sul quale il singolo torna a specchiarsi, ritrovando in esso i suoi elementi costitutivi primordiali, il suo volto più vero. Nel viaggio verso l'Eliade antica, Foscolo non tenterà dunque di favorire una improbabile e anti-storica resurrezione del mirabile, secondo i parametri di un tentativo ri-creante che miri soltanto a restaurare e riproporre la memoria del passato; al contrario, la classicità sarà intesa come il patrimonio privilegiato di immagini a cui attingere nella ricerca poetica, per trasfondere su di esse gli affetti e le passioni del presente, per conferire *decor* a queste e sapore di universalità.

Il processo allegorizzante a cui si allude nella *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces* è dunque un sublime artificio che contribuisce alla perfetta comunicabilità della poesia. proprio tramite quelle figure che, per il loro cromatismo archetipico, si svelano efficaci più di altre a trasmettere anche i significati più complessi e segreti intorno a cui si alimenta l'ispirazione dell'artista. La maturità creativa

¹⁰ U. Foscolo, *Dissertation...*, cit., p. 1097.

di Foscolo rimane dunque inscritta in quel cerchio che racchiude la complessa alchimia del passionato trasfuso nel mirabile, un difficile gioco di equilibri fra le due istanze maggiori che presiedevano all'ispirazione. Così i versi del velo che, dopo una serie alterna di stesure, entro la *Dissertation* si presentano nella loro ultima forma, propongono nuovamente quella tipica dicotomia che sta alla base dell'arte foscoliana, secondo l'antitesi emblematica di Amore e delle Grazie, esplicita allusione all'eterno dissidio fra «devouring passions» e «beautious forms»¹¹, insanabile dilemma che fin dall'epistolario ortisiano aveva rappresentato il motivo dominante di un'operazione letteraria sempre in bilico fra gli estremi della terrestrità e del sublime. La trasparente cortina intessuta per ricoprire le nudità delle tre dee sorelle, che potrà permettere a queste di incedere ancora una volta sicure sui sentieri della terra, non solo deve essere intesa letteralmente in quanto «symbol of modesty»¹² ma, come il poeta avverte, racchiude nella sua allegoria «a much more abstruse and complicated meaning»¹³, un significato latente dunque, che l'immagine stessa con i suoi connotati mirabili sembra adombrare e sintetizzare, fornendo alla creatività artistica una materia misteriosa, ricca di nessi reconditi sui quali possa articolarsi la magia dell'evocazione lirica. Al *medium* erotico di derivazione platonica (*Simposio*) Foscolo sostituisce la funzione delle Grazie sacerdotesse di Venere, amabili dispensatrici di gioia e di serenità per gli uomini, veicoli prediletti delle meravigliose emanazioni di quell' «aura beltate ond'ebbero / ristoro unico ai mali le nate a vagheggiar menti mortali»¹⁴. Create da Afrodite-Natura, le tre fanciulle nude hanno il compito di sollevare le angosce

¹¹ *Ivi*, p. 1115.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ivi*, *All'amica risanata*, p. 81.

degli uomini e di indicare a questi ultimi la necessità di rivolgersi ad un ideale di progresso e di autoperfezionamento, evolvendosi dal grado di primitiva ferinità tipico di quel cosmo selvaggio sul quale Amore, signore e padrone della Terra, libera senza freno una sequela di impulsi orgiastici distruttivi, soggiogando i mortali a causa delle più ardenti passioni¹⁵.

2. Il pianto infinito di Psiche: primi rilievi sulla trasparenza e l'impenetrabilità del velo

Interessante è notare inoltre come Foscolo trascuri, in questa sua ricostruzione del mito delle Grazie, quell'ambiguità sostanziale che caratterizza la figura di Eros nel *Simposio* platonico¹⁶, dove il dio è inteso appunto come *ti metaxý*, entità mediana fra il terrestre e l'universo intangibile degli dei immortali. Il figlio di Venere, così come viene rievocato nella

¹⁵Ivi, *Dissertation...*, pp. 1101-2: «According to the symbolical system, of polytheism, which assigned a planet to each god, the globe of the Earth was considered as being under the immediate influence of Love; who, in fecundating it, inflamed all its inhabitants with burning passions, similar to those which still rage in wild beasts and cannibals. Venus, who, according to the same system of belief, was the symbol of Universal Nature, taking pity on mankind, and observing that they were susceptible of improvement and perfection, created The Graces, and appeared first with them at Cythera».

¹⁶Cfr. Platone, *Simposio*, XXIII, 202d - 204c. Il concetto di Eros, inteso come entità mediana e mediatrice situata in una specie di *intermundium* fra la terra e le sfere superiori, esprime in sé una vera funzione dinamica di cui il singolo partecipa, nel progressivo svilupparsi del ritmo di una dialettica attiva che volge all'autosuperamento, alla possibilità di dimenticare i limiti oscuri del terrestre nel corso di un virtuale itinerario smaterializzante. Il dio, nella sua *medietas*, sembra alludere in maniera simbolica anche alla qualità dell'essenza spirituale che anima il suo seguace mortale, l'individuo cioè, perennemente in bilico tra istanze di ordine fisico ed altre metafisiche, in uno stato di combattimento perenne, volto all'ideale di una stabile conquista del sommo bene. Cfr. G. Calogero, *Introduzione a Il Simposio*, Bari, Laterza 1929, pp. 34-7; A.E. Taylor, *Platone. L'uomo e l'opera*, trad. it. di M. Corsi, Firenze 1968, p. 353.

Dissertation foscoliana, è una deità crudele e impietosa che si complica quasi di sfumature larvatamente bacchiche: un dio foriero di lacrime, latore di sospiri per i miseri mortali che sembrano condividere le sorti della sventurata Psiche.

E tu Psiche, sedavi e spesso in core,
Senz' aprir labbro, ridicendo – Ahi, quante
Gioie promette e manda pianto Amore!¹⁷

20-3

Gli impulsi che si sfrenano nella vita per effetto dell'influenza del dio, pur provocando sciagure angosciose e i dolori dell'esistenza terrena, seducono abilmente la semplicità naturale degli uomini con promesse irresistibili che ben presto sveleranno però la loro sostanza maligna, l'inconfutabile crudeltà dei loro scopi. La triste Psiche, rievocata in un attimo da Foscolo fra le figure mitiche che si dedicano all'orditura del velo, sembra assumere così una valenza importante e forse risolutiva che può prestarsi ad illuminare i significati dell'ultimo grande affresco figurativo de *Le Grazie*. In un tale contesto, Eros non ha più niente della produttiva ambiguità platonica, non è più un *medium* fecondo di sviluppi trascendenti, ma un assoluto punto di negatività.

Sulle passioni del terrestre, da lui prodotte con i suoi dardi di fuoco, si addensa un fato lacrimoso, di dolori e di pene, un destino infecondo, un lento trascolorare di impulsi produttivi e di gioie sperate in un terribile sogno di morte. Una simile rappresentazione del cosmo, soggiogato dall'infuriare dei desideri e degli impulsi, si basa su una precisa concezione per cui «the globe of The Earth was considered as being under the immediate influence of Love; who, in fecundating it, inflamed all its inhabitants with burning passions, similar to

¹⁷ Questi, come i versi pertinenti all'episodio del velo che faranno seguito, appartengono all'elaborazione più tarda dell'episodio, cioè a quella presentata nella *Dissertation* del '22.

those which still rage in wild beasts and cannibals»¹⁸. Sul mondo sensibile si diffonde dunque lo spettro della ferinità, di quel «natio/delirar di battaglia»¹⁹ che ad apertura del primo inno del carne si presenta subito come oscuro contrappunto alla diffusa solarità feconda che fa immediatamente seguito alla nascita di Venere. Non potendo fungere da *medium* virtuale per un positivo riscatto dell'umanità, la posizione del dio Amore viene assunta, proprio per volontà di Afrodite, dalle tre sorelle, che accettano così il compito di incoraggiare gli uomini a perseguire il cammino verso la virtù e la gloria, sublimando sotto la loro tutela le passioni più violente e contrarie — quali il piacere e il dolore — nello spazio di un'*aurea mediocritas*, in cui viene appresa la possibilità di controllare e stemperare gli impeti degli assalti di fuoco, in un'oscillazione continua fra sorrisi e sospiri²⁰.

In questa direzione, inserito in un simile schema, il «passionato» sul quale Foscolo discuteva nel *Discorso quarto*²¹, attributo essenziale della vita umana sotto l'egida di Eros, sembra delinarsi in maniera sempre più chiara come veicolo negativo e inibente che impedisce al singolo di condividere il miracolo di un'esistenza sublime, «mirabile» appunto, relegata in quegli *intermundia* di lucreziana memoria, nei quali ai mortali sarà per sempre impedito l'ingresso.

Le Grazie sostituiranno allora la funzione del veicolo erotico platonico solo nella donna — in quanto anch'esse sono raffigurate come «intermediate divinities between men

¹⁸ U. Foscolo, *Dissertation...*, cit., p. 1101.

¹⁹ *Ivi*, p. 1108.

²⁰ *Ivi*, p. 1114: «Immoderate gaiety and deep grief are therefore unknown to the Graces: those deities, sometimes smiling with a chastened joy, sometimes sighing with gentle compassion, make man from time to time recollect that he has been entrusted to the alternate care of Pleasure and Sorrow, as to two Guides, who are to support him, with straight and even course way through his allotted space of life..!».

²¹ U. Foscolo, *Discorso quarto...*, cit, p. 46.

and gods»²² — ma non nella sostanza, non potendo di fatto dare origine ad alcun processo catartico finalizzato all’acquisizione di una beatitudine stabile che, attraverso la contemplazione del “bello” (“*Vàlon*”) *kalón*, produca un’effettiva gnoseologia del “buono” (“*agathón*”). Il transito per l’universo ferino, oltre i vortici infuocati delle passioni offrirà dunque un premio solo alle ancelle di Venere («Destiny is preparing for you new afflictions, in order to entitle you to everlasting happiness!»)²³, ma non agli uomini, la cui condanna definitiva rimane impressa nella mente di Zeus, destinata a produrre come unico frutto «the weight of punishment»²⁴. Il significato della presenza simbolica delle Grazie nel mondo resterà affidato all’idea di un sollievo momentaneo che la meraviglia della contemplazione del bello e del buono può offrire ai mortali, una contemplazione che rimane in fondo fine a se stessa, dal momento che l’incendio degli istinti, anche se mitigato, non potrà spegnersi, se non dopo gli esiti funesti di una globale conflagrazione.

Nonostante sembri proporsi letteralmente come una silloge dei valori positivi della vita, il velo delle Grazie è in fondo un segno ulteriore dell’impossibilità di auto-trascendimento scontata dall’individuo nel dramma di un rapporto infecondo con l’Assoluto, nel corso di quell’esilio metaforico che nega per sempre un definitivo approdo ai paradisi perduti dell’isola. La cortina istoriata, ordita sotto gli auspici di Pallade, è infatti, nonostante il suo «moral design»²⁵, un elemento protettivo più che educativo, proprio perché sembra che un misterioso, ma fondamentale, impedimento inibisca

²² U. Foscolo, *Dissertation...*, p. 1101.

²³ *Ivi*, p. 1111.

²⁴ *Ivi*, p. 1110: «As soon as the gods (continued Venus) shall have determined to bear no longer with the perversness of mankind, but to let them feel the weight of punishment, I will take you up to heaven, into the midst of the storms and thunderbolts which surround my father, and you shall allay them».

²⁵ *Ivi*, p. 1127.

qualsiasi tentativo di fruizione costruttiva dei messaggi ricamati dalle tessitrici del tiaso divino. E l'ultimo quadro, quello che effonde all'improvviso un pallore ceruleo nello smagliante luminismo dell'oro, vanifica del tutto, senza rimedio, le speranze rosee degli esordi, dimostrando inequivocabilmente l'inutilità delle danze leggiadre della giovinezza, di fronte a quell'immagine angosciosa della culla su cui si riversano oscuri presagi di dissoluzione.

Interessante è notare che, nella *Description*, Foscolo sottolinea come il velo sia costituito da una materia sublime che alla translucency and flexibility of the air unites the brilliancy and durability of the diamond»²⁶.

La particolarità della sostanza di un simile tessuto si può leggere dunque come un'ulteriore conferma di quanto già detto, cioè della natura impenetrabile di quel segreto di cui le Grazie si fanno depositarie, e che, nonostante la sua apparenza traslucida, non si può comprendere interamente.

L'enigma di una felicità lontana e di uno stabile equilibrio dell'essere diventa così un miraggio remoto, un sogno che traluce in un attimo, ma subito scompare.

In un altro contesto, proprio in quel *Discorso quarto. Della ragione poetica di Callimaco* di cui abbiamo discusso, la metafora dalla sublime cortina ritorna, inserita comunque in un'area apparentemente diversa rispetto a quella dell'episodio de *Le Grazie*. È in questo caso che si allude alla possibilità delle scienze di rompere «il velo dell'illusione da cui traspare un mondo di belle e care immaginazioni»²⁷, un modo che, si potrebbe aggiungere, per la coscienza di Foscolo non è più un desiderabile possibile, ma una costruzione fantastica. A partire da un accostamento dei due luoghi letterari, si vede dunque come anche la freddezza della logica scientifica, analogamente agli ardori del «passionato»

²⁶ *Ivi*, p. 1115.

²⁷ U. Foscolo, *Discorso quarto...*, cit., p. 51.

che Eros alimenta, infuriando fra gli uomini, costituisca un pericolo per le belle immagini che le dee industriose ricamano. A ben vedere, è proprio in quell'evocazione dolente di Psiche a cui abbiamo alluso, con tutta la mestizia del silenzioso soliloquio, che è possibile individuare un nesso importantissimo capace di ricongiungere i due termini di *páthos* ed *epistéme*, degli incontrollabili impulsi così come del lucido razionalismo scientifico, dimostrando entro un'immagine mitica che entrambi sono ugualmente pericolosi, poiché minacciano da vicino non solo il velo, ma anche quella nudità delle Grazie che attraverso di questo traspare.

Come la favola di Apuleio rappresenta in figure, solo dopo il tradimento della sposa Amore si trasforma in un dio terribile che (anche se involontariamente, perché ancora innamorato della donna mortale) compie attraverso il nume irato della madre Venere la sua tremenda vendetta contro colei che lo ha ferito, scacciandola dal suo meraviglioso palazzo e sottoponendola sulla terra a prove di estrema difficoltà²⁸. Prima che l'inguaribile *curiositas* di Psiche non avesse fatto ricorso all'espedito della lampada per svelare il volto dello sposo, l'esistenza scorreva felice nel *locus amoenus*, libera dai travagli della vita materiale. Ma è proprio la goccia d'olio infuocato che cade impietosa sulla spalla del fanciullo divino il primo segno di una necessaria maledizione, il fato di morte che, attraverso la giovane sposa, si estende per sineddoche su tutto il genere umano, come una sorta di condanna fatale che segue il peccato delle origini.

È quando l'orgoglio dell'*epistéme* investe col suo fascio di luce le tenebre del mistero ontologico, che la storia dell'uomo si sottopone alle stigmate di un destino maledetto: così, nel momento in cui l'occhio riesce a percepire la bellezza, la

²⁸ Cfr. Apuleio, *Le metamorfosi*, V, 21-31; VI, 1-24.

perfezione somma del Sublime, questa stessa si nega. Eros si metamorfizza quindi in un dio di morte, un sovrano che con altre fiamme, di natura antitetica rispetto a quelle che hanno tentato di ferirlo, come in una sorta di tragico contrappasso punirà la *hýbris* delle lanterne inutili. Il fuoco delle passioni che suscita il terrore delle Grazie deve quindi essere posto sullo stesso piano rispetto alla luce del *lògos*; ed è, in definitiva, un effetto della colpa di quest'ultima, di una *curiositas* profanante che deve essere punita.

Ritornando alla «durability of the diamond»²⁹ tipica del velo si deve specificare a questo punto che, in base a quel materialismo di fondo di matrice lucreziana che viene condiviso da Foscolo, si dovrà postulare come infinito il lamento doloroso di Psiche, e emblematico, in questo contesto, di un'impossibilità di riscatto che grava *ab aeterno* sui mortali, connessa agli effetti di un peccato delle origini per la quale la sensibilità foscoliana non individua alcuna via d'uscita. L'archetipo di Apuleio funziona quindi solo nella sua *pars destruens* entro l'episodio del velo, proprio perché Foscolo non può seguire l'interpretazione platonica di Eros come mediatore funzionale per il recupero di uno stato di absolutezza lontano. Il velo, nonostante la sua trasparenza, rimarrà perciò adamantino, impenetrabile, riflettendo immagini che dovrebbero iniziare l'uomo al culto del bello e del buono, di quella *kalokagathía* che comunque, nella sostanza, si rivela sterile e illusoria, incapace di garantire il raggiungimento della pace dell'animo, e di un ulteriore ritorno ad una comunione incorruttibile ed eterna con le forze dell'Assoluto. Nel velo delle Grazie sembra dunque concretizzarsi in forme poetiche il dramma della sensibilità foscoliana di fronte ad un miraggio di bellezza che sembra, allo stesso tempo, tangibile e inarrivabile, che si mostra

²⁹ U. Foscolo, *Dissertation...*, cit., p. 1115.

sempre in tutta la sua impossibilità di essere fruito, facendo sentire all'uomo il doloroso gravame di quella perpetua condanna a contemplare gli scorci tranquilli del paradiso perduto, oltre le barriere traslucide che delimitano un carcere eterno.

3. *Orditura del velo: significati di una splendida ecolalia*

Fatte queste premesse è possibile passare ad un esame del testo poetico cercando di mettere in luce come alcuni dei maggiori e più interessanti elementi simbolici e fonosimbolici della composizione foscoliana possano contribuire a delineare un quadro di interessanti corrispondenze che chiariscono alcuni nessi fondamentali legati a quella problematica di fondo che abbiamo appena affrontato. La grande eufonia, percepibile fin da un primo approccio ai versi del *Velo*, nasce da un intimo e delicatissimo gioco di corrispondenze interne fra i suoni che si formano e si dileguano in un perpetuo *continuum* di aggregazioni e disintegrazioni, in un ritmo che, intorno a dei temi sonori privilegiati, sembra segnare l'evolversi di una perenne ecolalia. Quest'ultima non ha comunque un significato meramente suggestivo, ma, come cercheremo di dimostrare, una precisa valenza simbolica, dal momento che l'avvicinarsi degli echi non procede secondo un moto puramente casuale che risponde a delle regole di ritmo e di melodia; al contrario, sembra diramarsi da alcuni termini privilegiati del discorso poetico, da singoli lessemi con particolare e significativa pregnanza semantica che proprio il gioco di analogie sonore (preannunciando o seguendo tali lessemi) sembra disporre in una serie di posizioni privilegiate, utili ad indicarci quelle cellule principali intorno

a cui si dirama il senso allegorico di questo episodio de *Le Grazie*.

Mentre opravan le Dee, Pallade in mezzo
 Con le azzurre pupille amabilmente
 Signoreggiava il suo virgineo coro.
 Attenuando i rai aurei del Sole
 Volgeano i fusi nitidi tre nude
 Ore, e del velo distendean l'ordito

1-6

La prima immagine che è possibile percepire ad apertura dell'episodio è quella del momento fatale in cui, sotto l'egida numinosa di Pallade, la luce dorata del Sole, che si estende in origine nella più completa e spontanea libertà, viene per un attimo intercettata dal tiaso delle Dee operose che ne attenuano lo splendore e la potenza, offrendola in parte ai fusi sfolgoranti, dai quali si dirameranno le prime fibre che formeranno l'ordito.

Diventa subito palese quell'attitudine musicale a cui alludevamo, in grado di rivelare poco a poco, in un crescendo di richiami, l'importanza della presenza delle Ore che, nello spazio allegorico di un simile esordio, mostra come le belle forme che appaiono sul ricamo si riferiscano ad aspetti pertinenti ad una dimensione specifica, quale quella umana, scandita da intervalli cronologici percettibile nell'alternarsi di momenti sempre diversi e capace perciò di costituire una storia.

L'articolarsi del ritmo su unità sillabiche omologhe o strettamente affini («opravan»; «azzurre»; «Signoreggiava»; «coro»; «Attenuando i rai aurei»; «Sole» > «Ore») mostra il significativo accento di privilegio posto sulle “tre nude” tessitrici, il cui gesto connotativo fondamentale è tutto

racchiuso in quel continuo volgere «i fusi nitidi»³⁰, esplicita allusione ad un lavoro, alla necessità di compiere un'opera che deve avere uno scopo nel tempo, in quella dimensione altra in cui la luce sconfinata dell'astro solare si attenua e si distende in «più trame», sottoposta a dei limiti, a delle norme ferree di alternanza, all'avvicinarsi perpetuo degli splendori alle tenebre. Sublime, assoluta anarchia inscritta nello spazio euclideo, nei percorsi geometrici dell'ordito, nelle trame fissate da nodi fra le quali si delinea un disegno, prende vita la storia delle gioie e delle pene. Ma la nascita del tempo implica anche la presenza di un ordine, di un destino al quale devono uniformarsi tutte le cose e che impone ad ognuno un ruolo preciso, una parte da recitare sulla scena del mondo: si rende necessaria così l'evocazione delle Parche che subito fa seguito a quella delle Ore concordi:

Venner le Parche, di purpurei pepli
 Velate, e il crin di quercia; e di più trame
 Raggianti, adamantine, al par dell'etra
 E fluide e pervie e intatte mai da morte,
 trame onde filan, degli Dei la vita,
 le tre presaghe riempian la spola.

7-12

³⁰ Simbolo privilegiato del tempo. allusione allo scorrere perfetto della vita attraverso fasi alterne e diverse, il «fuso» ci riporta al principio della conservazione della sostanza nel continuo mutare. Una tale figura si può facilmente unire, nella sua gamma di significati diversi, alle multiple sfaccettature dell'emblema lunare e al carattere centrale di quest'ultimo, costituito dalle proprietà delle fasi transitorie. In questa direzione il fuso può essere facilmente avvicinato anche all'immagine della *Magna Mater*, la dea della rigenerazione, del continuo rinnovamento del cosmo. Cfr. H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, trad. it. di L. Felici, Milano 1991, p. 211. Si deve ricordare inoltre che il fuso ha una forma analoga a quella della mandorla, si presenta cioè come una vera e propria intersezione di due cerchi che, se interpretati come opposti antitetici ("cielo/terra", ad esempio) si prestano a conferire alla figura della rocca un plusvalore "ri-creante", alludendo proprio al tema del sacrificio che si ripropone nella pienezza, contraddittoria e complementare al contempo, dell'universo. Cfr. J.E. Cirlot, *Dizionario dei simboli*, trad. it. di A. Marini, Milano 1985, pp. 235-6.

L'articolazione dei suoni presenta in questo caso il termine privilegiato in posizione iniziale («**Parche**») e ne mostra un'ulteriore enfattizzazione scomponendolo in successivi monemi che gli conferiscono una risonanza prolungata, estremamente suggestiva.

La sillaba iniziale **Par-**, formata da tre diversi foni (LABIALE SORDA-VOCALICO-VIBRANTE) si ripropone così nel medesimo verso con lievi variazioni vocaliche («**purpurei**») e tramite la sostituzione della vibrante con una labiale sorda che rinnova l'eco del fonema iniziale **p-** («**pepli**»). Nei versi successivi la stessa sillaba ritorna prima identica («**par**»), poi con variazione vocalica («**pervie**») e inversione del gruppo VOCALICO-VIBRANTE («**presaghe**»), riproponendosi infine, sempre invertita comunque, nel primo verso della scena successiva che si incentra sulla presenza di Iri («**opra**»). La seconda sillaba invece (**-che**), preceduta da un simile monema vocalico-liquido, ritorna platalizzata in «quercia»³¹; così come l'intero termine, cioè la sua globale pregnanza fonica, si può individuare metamorfosato, con l'aumento di una sillaba, nell'ultimo verso che conclude il quadro («**presaghe**»).

Naturalmente, e ciò si può dire non solo per questa sezione del velo, ma anche per le altre e, diremmo, per la fisionomia globale del carne tripartito, una siffatta ecolalia non interessa soltanto i termini fonicamente e semanticamente privilegiati del contesto poetico, ma anche altri di minore importanza che contribuiscono ad intensificare a loro volta, con il loro disintegrarsi e ricomporsi, la cassa di risonanza degli elementi fonosimbolici maggiori (ad esempio: «**vita**» <

³¹ Il «crin di quercia» delle Parche comunica all'immagine foscoliana una serie di significati connessi al valore dell'albero sacro a cui si fa riferimento: simbolo di forza, ma, allo stesso tempo, anche di perenne durata, di immortalità. Intesa come asse del mondo, inoltre, la pianta di Zeus partecipa del più generale allegorismo arboreo, in quanto tramite magico tra le regioni inferiori e quelle superiori. Cfr. J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, trad. it. di M.G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, Milano 1986, p. 272.

«pervie»; «velate»; «venner»; oppure: «morte» <<etra»; «trame».

Sembra dunque esistere un rapporto molto stretto tra certe unità particolari del discorso poetico, contraddistinte da uno spessore emblematico notevole, evidenziabile nell'ambito di una decodificazione ermeneutica delle allegorie presenti, e il duplicarsi quasi ossessivo dei suoni, quelle serie di continui richiami ad un *primum* sonoro che acquisisce il valore di archetipo.

Esaminiamo adesso la situazione successiva in cui procede l'orditura del velo e le fibre raddensate dal pettine di Psiche, si preparano ad accogliere le immagini:

Né men dell'altre innamorata all'opra
 Iri scese fra' zefiri e per l'alto
 Le vaganti accogliea lucide nubi
 Gareggianti di tinte, e sul telajo
 Pioveale a Flora, a effigiar quel velo;
 E più tinte assumean, riso e fragranza,
 E mille volti della man di Flora
 E tu, Psiche, sedevi e spesso in core,
 Senz'aprir labbro, ridicendo — Ahi quante
 Gioje promette e manda pianto Amore!
 Raddensavi col pettine la tela:
 E allor faconde di Talia le corde,
 E Tersicore Dea, che a te d'intorno
 Fea tripudio di ballo e ti guardava,
 Eran conforto a' tuoi pensieri e all'opra.
 Da que' suoni guidato: e come il canto
 Correa limpido insiem d'Erato il canto:
 Flora intendeva, e sí pingea con l'ago —

13-30

Stesse osservazioni si possono fare inizialmente sulle corrispondenze sonore che si intersecano intorno ai nomi dei due personaggi di Iri e di Flora; nel primo caso, per quanto riguarda il gruppo VOCALE-VIBRANTE-VOCALE («altre»;

«innamorata»; “«**opra**» > **Iri** < «**Gareggianti**» >, e analogamente nel secondo che si trova, per di più, ad usufruire degli stessi echi del primo («**Gareggianti**»; «**Pioveale**» > «**Flora**»). Ma ciò che è invece molto interessante discutere a questo punto è il possibile significato di quella serie di richiami melodici i quali creano quel lamento perpetuo che, come abbiamo visto nella prima sezione della nostra analisi, sembra avere un’importanza non trascurabile per una corretta lettura dei significati del velo. Nella frase che sintetizza l’essenza del monologo interiore della sventurata fanciulla, l’unità lessicale rappresentata dal “pianto” trova una posizione di particolare e indubbio rilievo, facilmente osservabile ad un’analisi microscopica delle relazioni tra i fonemi nelle parole che la precedono e nel nome di Amore che la segue («**Ahi quante / Gioje promette**»; «**manda** > **Pianto** < **Amore**») e sul cui esame non mi soffermo, rinviando alla modalità dei sondaggi precedentemente affettuati. Oltre a ciò, e questo è importante sottolinearlo, l’intera scena citata presenta analoghi valori fonici propri del «pianto», suo *omphalos* ideale, riproposti sia all’inizio della descrizione del primo reperimento della materia delle immagini ad opera di Iri, sia alla fine, quando si parla del dettato lirico di Erato che quasi per magia si comunica alle dita di Flora, la quale si appresta a dipingere con l’ago.

Il «**pianto**» dunque, richiama a sé, allo stesso tempo, i valori sonori delle “tinte” che la messaggera divina sta sottraendo alle “lucide nubi” («**vaganti**»; «**Gareggianti**» > «**tinte**») così come quelli del «**canto**» sublime della Musa poetica («**conforto**»; «**correa.**»; «**Erato**» > «**canto**» < «**guidato**»; «**come**»; «**canto**»). In questo caso si nota come, più che altrove, la ricorrenza di analoghe sonorità possa aiutarci a ricostruire ancora più nel profondo il complesso valore assunto in un simile luogo poetico da il singolo lessema che, per vie meta-razionali, in base alle pure leggi

delle ufonie capaci di determinare l'attrazione fra i suoni, si trova arricchito e potenziato nella sua virtù simbolica di irradiazione semantica.

I colori sui quali dovrà basarsi l'evoluzione cromatica proposta dal velo si diluiscono dunque fra le lacrime amare della penitenza, della solitudine, nella tristezza più cupa delle speranze tradite; analogamente, gli accordi melici della compagna di Flora racchiuderanno come un segreto, nella loro corrente, il ricordo della maledizione fatale. Le risonanze del «pianto» costituiscono dunque un efficacissimo preludio a quelle evocazioni della cortina traslucida che, non a caso, dovrà esordire e concludersi fra le note malinconiche di un inno funereo.

4. *Ricamo del velo: il mistero di una conoscenza negata*

Mesci odorosa Dea rosee le fila;
 E nel mezzo del velo ardita balli,
 Canti fra '1 coro delle sue speranze
 Giovinezza; percote a spessi tocchi
 Antico un plettro il Tempo; e la danzante
 Discende un clivo onde nessun risale.
 Le Grazie a' piedi suoi destano fiori
 A fiorir sue ghirlande,- e quando il biondo
 Crin t'abbandoni e perderai il tuo nome,
 Vivran que' fiori, o Giovinezza, e intorno
 L'urna funerea spireranno odore.

31-41

La Giovinezza e il Tempo: questi i due termini principali intorno a cui si snoda il discorso poetico della prima pittura del velo, mostrando l'insanabile antitesi fra un ideale di bellezza e di gioia che traluce in un attimo, nel corso di una danza lieta e festosa, il cui ritmo prelude comunque

all'avvertimento malinconico e sofferto di un'inesorabile condanna a subire tutto il peso delle leggi del tempo, della regola che mortifica le speranze di una felice eternità con l'avvertimento dell'effimero. Si sostituisce però, all'uniformità catastematica dell'*ápeiron*, una diversa percezione dell'essere, scandito dalle fasi di un ciclo che prevede l'alternarsi delle tenebre alla luce, della morte alla vita, del dolore alla gioia, dei profumati colori delle rose ai silenzi cerulei che si addensano di ombre e si venano di pianto.

Seguendo gli esiti lirici amplificanti che si articolano a partire dai due monemi distinti in cui virtualmente possiamo scindere il primo dei due poli essenziali del quadro («**Giovinezza**»), si notano degli esiti interessanti, ad esempio, per quanto riguarda il gruppo VOCALE-LABIODENTALE-VOCALE «**ovi**» che si scopre riproposto in una serie estesissima di suoni non omologhi, ma strettamente affini (gruppo VOCALE-VIBRANTE-VOCALE) che, dipartendosi dal primo fragrante attributo di Flora «odorosa», penetrano le venature melodiche dell'intero brano fino all'ultimo verso che si conclude ciclicamente sullo stesso elemento («odorosa»; «**rose**»; «**coro**»; > «**Giovinezza**» < «**fiori**»; «**Fiorir**»; «**fiori**»; «**spireranno**»; «**odore**»).

Il gruppo VOCALE-AFFRICATA/PALATALE-VOCALE («**—ezza**») invece, presenta esiti analoghi («**mezzo**»; «**speranze**» < **Giovinezza** > «**danzante**»; «**Grazie**»; «**Giovinezza**»).

Per quanto riguarda l'efficacia dei rintocchi del Tempo che già Fubini³² notava («**percote**»; «**tocchi**»; «**Antico**»; «**plettro**»

³² Cfr. W. Binni, *Ugo Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze 1978, p. 259: «...né può sfuggire che il ritmo e il suono del canto sono ad un tratto interrotti da un ritmo e da un suono diverso, che fanno sorgere di contro alla creatura danzante la figura misteriosa del Tempo e sembrano darci con l'allitterazione delle *t* e con ripetute parole di eguale lunghezza e di eguale accento, il senso di un grave motivo musicale ('percote a spessi tocchi/Antico un Plettro il Tempo'): ricompare per due versi ancora, col ricomparire della danzante, l'assonanza in *a*, ma per

> «Tempo» < «destano»; «t'abbandoni»; «tuo»; «intorno») si deve valutare inoltre che un simile tema fonico aduna intorno a sé elementi del tutto antitetici rispetto a quelli che caratterizzano la dolce melodia della Giovinezza che balla: più cupi, martellanti, tali da riportare, proprio da un punto di vista fonosimbolico, al senso dell'inesorabilità.

Si noti a questo punto quello che pare suggerire una delle diverse opposizioni tra alcuni valori fonici dei due temi principali («Giovinezza» / «Tempo») nella coppia «destano / fiori» in grado di riproporre quell'alternanza fra i ritmi della vita e l'eternità che sembra costituire uno dei *tòpoi* primari del canto. Il verbo «destare», inserito in un simile spazio sonoro, non può non ricordarci il «plettro», così come l'ossessione angosciosa dei suoi «tocchi» ripetuti. Questi ultimi inoltre, provocano un'immediata reminiscenza di quelle fluide trame del v. 10, adunate dalla Parche e descritte alla loro origine come «intatte mai da morte», proprio in quanto, materia costitutiva della vita divina. Il «plettro» dunque, disintegrandosi e riproducendosi nella serie degli echi, si complica di un cromatismo doloroso, proprio nel suo destare i meccanici sussulti di un ordigno nascosto nella materia, nel suo toccare l'intangibile, condannandosi al dramma della perdita di quest'ultimo, per avere ustionato la spalla di Eros con la goccia rovente.

Al termine della sua danza, la Giovinezza presagirà, di fronte al sepolcro, tutto il tormento di un contrasto insanabile tra il proprio destino di morte e quello eterno delle rose distante dalle Grazie ai suoi piedi: l'unico gioiello di cui la fanciulla potrà adornarsi non sarà dunque uno dei fiori delle ancelle di Venere, ma un altro, ben più triste, pallido e violaceo, che si disfa sopra una tomba («Vivran, que' **fiori**, o Giovinezza, e intorno/ L'urna funerea spireranno **odore**»).

lasciare poi trionfare il suono più grave, annunciato dagli "spessi tocchi del Tempo».

Alternandosi il mormorio dei colombi ai rintocchi del tempo, con una dissolvenza delle trame rosee nel puro candore di un «mirteo bosco»», si passa ad osservare la seconda scena:

Or mesci, amabil Dea, nivee le fila;
 E ad un lato del velo Espero sorga
 Dal lavor di tue dita; escono, errando
 Fra l'ombre e i raggi fuor d'un mirteo bosco,
 Due tortorelle mormorando ai baci:
 Mirale occulto un rosignol, e ascolta
 Silenzioso; e poi canta imenei:
 Fuggono quel le vereconde al bosco.

42-9

La situazione è qui dominata dalla presenza delle due tortore che, in un sommesso mormorio, tentano per un attimo di uscire dalla selva, seguendo dall'ombra i richiami serotini di Espero.

L'atmosfera musicale del quadro si incentra in questo momento su un'altra fondamentale ecolalia che enfatizza il verso sommesso dei due uccelli, amplificandolo inavvertitamente, ma efficacemente, senza comunque turbare l'immagine auditiva di una radura silenziosa sulla quale, in un movimento improvviso, con la sorpresa di un lampo sonoro, giunge il canto dell'usignolo inverecondo, («Espero sorga»; «lavor»; «fuor»; «tortorelle» > «mormorando» < «rosignol»»). «Imenei», l'altro lessema fondamentale nel contesto dell'evocazione, rimane invece isolato (analogamente a «specchi», nel ricamo successivo) in posizione di privilegio, proprio nel suo significativo appartarsi in una zona franca, lontana da quel continuo ritorno ossessivo al motivo melodico principale.

E' chiaro in questo caso che la scena sta sviluppando il *tòpos* del passaggio dalle tenebre alla luce, e del successivo regredirvi, causa l'avvertimento di un pericolo.

Sembra che i due veicoli simbolici della castità degli amori coniugali partecipino ad un rituale iniziatico mancato, in quanto, dopo l'appercezione del chiarore crepuscolare, si trovano costretti a rifugiarsi nelle tenebre.

In verità, il bosco ci riporta ad un'area emblematica connotata in senso numinoso: è il santuario naturale dove il mondo non penetra, i mistici e gli asceti possono riposarvi e il divino manifestarsi liberamente, fra quelle ombre propizie che velano di pudore le ultime verità³³.

L'usignolo che spia silenzioso la scena per poi insorgere con l'imperiosità del suo grido è quindi, in questo senso, una rappresentazione figurale di un fattore profanante che non china lo sguardo con reverenza di fronte alla ierofania, insuperbendosi, al contrario, per la capacità della sua mente di vedere, di scoprire, di giudicare, antropomorfizzandoli e svilendoli, gli aspetti del divino. La castità di un erotismo senza carne si muta così, in una simile prospettiva, nella concretezza fisica dell'amplesso: come le Grazie sull'isola di Atlantide, anche le tortore dovranno allora tornare a rifugiarsi nel bosco sacro, lasciando il vuoto della loro presenza nell'ultima luce della sera.

Versando sfumature di verde sulla trama, la «Madre de' fior» può introdurci a questo punto in una scena di sogno.

Mesci, Madre de' fior, lauri alle fila;
 E sul contrario lato erri co' specchi
 Dell'alba, il sogno; e mandi alle pupille
 Sopite del guerrier miseri i volti
 Della madre e del padre allor che all'are
 Recan lagrime e voti; e quei si desta

³³ Cfr. J. Chevalier-A. Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 457-8.

E i prigionieri suoi guarda e sospira.

50-6

Come avevamo già avuto modo di vedere, in questa sezione del carne, il sostantivo «specchi», nel suo ripresentare il caso di un'assoluta mancanza di risonanza all'interno dell'episodio, assume una connotazione speciale che fa delle figure del sogno elementi che si intersecano in un riflesso speculare degli stati d'animo del protagonista, il guerriero magnanimo.

Lo specchio si ricollega come simbolo ai contenuti del cuore che non possono venire dissimulati, a uno stato di purezza e ai riflessi quindi che dall'intelligenza creatrice promanano all'interno di noi³⁴. Sogno, dunque, come zona miracolosa ed epifanica in cui il vero si manifesta in tutta la sua natura, anche se in base alla scelta di un linguaggio oscuro, criptico, difficilmente decodificabile.

In un passaggio analogico piuttosto repentino, allora, il giovane combattente, ormai destatosi, mantiene racchiusa in sé la sostanza emotiva della visione notturna e, nella contemplazione dei suoi prigionieri, avverte in senso universale tutto il peso del dolore dei genitori che, lontani, in una dimora solitaria, attendono notizie di quei loro congiunti che la guerra ha strappato alla casa, costringendoli all'esilio in terra straniera. Lo specchio-sogno così, la verità onirica, si giustappone ad un'altra verità: quella terrestre, necessaria e pragmatica del *bellum omnium contra omnes*.

Generosità e fratellanza ideali, dunque, contro quel «natio/Delirar di battaglia»³⁵ che in noi si sfrena senza che sia possibile cercare di rinuoverlo, di soffocarne gli impulsi distruttivi. Come i casti amori coniugali del candido ricamo, anche le speranze magnanime dell'eroe potranno fenome-

³⁴ Cfr. H. Biedermann, *op.cit.*, pp. 506-9.

³⁵ U. Foscolo, *Dissertation...*, cit., p. 1108.

nizzarsi solo nello spazio effimero di un miraggio che subito si vela, nella pausa onirica e negli effetti pietosi che ne derivano, facilmente fugabili comunque, quando l'aurora dalle dita rosate farà luogo al fuoco rovente del meriggio.

Quell'afflato materno, carezzevole, che si irradia dal nuovo appellativo di Flora, in apertura, con l'interazione del primo monema («**Madre**» > «**mandi**»; «**madre**») e del secondo («**Madre**» > «**erri**»; «**guerrier**»; «**miseri**»; «**madre**»; «**padre**»; «**are**»; «**recan**»; «**prigionieri**»); nonché la posizione di isolamento fonico in cui si trova il suo corrispondente archetipico maschile («**padre**»), che funge solo da fattore di immediata risonanza per quello femminile, e non ha un carattere autonomo, crea così un'ulteriore riprova — sempre a livello fonosimbolico — della profonda antinomia che si cela nell'ispirazione dell'episodio. In questo senso, l'elemento cromatico offerto dai «**lauri**», sotto la cui insegna si apre il quadro di sogno, andrà letto come un'allusione alle foglie sacre che predispongono alla veggenza³⁶, piuttosto che come un semplice richiamo alle corone degli eroi. Gli allori della pitonessa fungeranno dunque da tramiti esoterici per concedere al guerriero di recepire il messaggio struggente della madre, con la consapevolezza però che le sfumature di un'altra tonalità ben più cruenta si occultano sottili, fra le verdi trame.

Entro le sue iridescenze più varie, il velo delle Grazie, nel secondo e nel terzo ricamo, scinderà dunque l'armonia della rosa nelle sue componenti di base: il bianco ed il rosso.

Quest'ultima gradazione cromatica, caratterizza infatti la scena in maniera implicita, in quanto diretta emanazione di quel motivo bellico e, quindi, sanguinario che si esprime

³⁶ Si ricordi infatti che, prima di comunicare il vaticinio, la Pizia delfica era solita masticare foglie di Lauro per predisporre alla veggenza, assorbendo così simbolicamente una parte di Apollo, suo sommo protettore. Cfr. M. Loeffler-Delachaux, *Le circle*, Gèneve 1947, p. 52.

nella scena del guerriero. Il colore della rinascita mistica (il rosa)³⁷ metterà dunque in evidenza a questo punto, l'opposizione delle parti di cui è formato: l'impulso verso la vita trascendente dello spirito (il bianco)³⁸, il magnetismo che esercita l'incontrollato materico coi vortici delle passioni (il rosso)³⁹.

Ritornando per un attimo al significato dell'isolamento fonico di «specchi» al v. 51, sembra importante non perdere di vista la corrispondenza evidente tra la forma regolare di questo sostantivo e un'altra, decomposta in due unità sanatiche dissimili al v. 34 («**specchi**» < «**spessi tocchi**»), unità che mostrano comunque di mantenere nel complesso intatta la sostanza fonica del termine. I richiami fonosimbolici sono qui efficacissimi, in quanto, intorno al veicolo della verità nascosta (lo specchio che riflette la dolcezza dell'immagine familiare materna e che induce per un attimo il guerriero alla compassione) si accumulano quelle risonanze angosciose dei ritmi cronologici, il cui valore funereo abbiamo esaminato nel primo disegno.

Sembra così che il carattere in sé e per sé catartico della visione sul far dell'alba, resti come imprigionato in una pendolarità inesorabile che lo grava ancor più del senso dell'effimero, dell'inefficace. Sogno improduttivo dunque, e non visione profetica finalizzata ad un'emancipazione dal tempo opprimente della vita materiale: miraggio appena percepito di un desiderabile impossibile, monito a trascen-

³⁷ Il colore bianco, inoltre, in quanto sostanza cromatica caratteristica dell'appercezione delle verità celestiali, si mostra spesso in strettissima unione con le diverse sfumature dell'oro, simbolo del divino. Cfr. J. Chevalier-A. Gheerbrant, *op.cit.*, pp. 295-6. Si può notare quindi, in questo caso, una significativa corrispondenza tra la seconda scena del ricamo (le tortorelle che escono dal bosco) e la quarta (il banchetto), delineate rispettivamente da trame candide e auree.

³⁸ Cfr. H. Biedermann, *op.cit.*, p. 72.

³⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 449-50.

dersi che, proprio perché irrealizzabile, diventa soltanto frustrante e traumatico.

Nell'enigma solare del divino e della conoscenza misterica che si situa sotto il segno di Ermete⁴⁰ siamo invece introdotti dalle figure dorate che seguono i precedenti ricami.

Mesci, Flora gentile, oro alle fila;
 E il destro lembo istoriato esulti
 D'un festante convito: il Genio in volta
 Prime coroni agli esuli le tazze;
 Or libera è la gioja, ilare il biasmo,
 E candida è la lode. A parte siede
 Bello il Silenzio arguto in viso e accenna
 Che non fuggano i motti oltre le soglie

57-64

Secondo l'analogo schema della duplice separazione della partitura melodica e simbolica, anche in questo quadro possiamo, in un primo tempo, seguire una reduplicazione degli echi della *fascia* del colore in evidenza («oro» > «destro»; «istoriato»; «coroni»; «or») che sembra valere più come suggerimento fonico che cromatico, nel suo riprodurre l'ilare eccitamento del «festante convito», quasi come un significativo richiamo al «coro» delle speranze di Giovinezza che rappresentava la cellula germinativa del primo movimento musicale.

Disegnando il simposio, comunque, Foscolo ripropone invertendolo lo schema che avevamo identificato nel transito dalla selva d'amore alla solitaria radura: il contrasto cioè fra il canto esultante e la quiete. Qui, il Silenzio personificato siede solitario in una parte della sala, come guardiano prescelto delle porte, dei limiti che non possono essere varcati dalle voci. Ma se, nel caso delle tortorelle

⁴⁰ Cfr. J. Chevalier-A. Gheerbrant, *op.cit.*, p. 417.

«mormoranti ai baci», il gorgheggio impudico dell'usignolo stigmatizzava una colpa di empietà; nello spazio di questo nuovo quadro dalle trame auree, cioè allusive alla conoscenza dei misteri, i cori non sono altro che un segno di privilegio di quegli iniziati che, superato lo stadio acusmatico, possono contemplare e comprendere le verità più profonde, in base ad un sublime rapporto di condivisione, *méthexis* (?) cioè, di cui il banchetto si fa efficace corrispettivo simbolico⁴¹. Il mormorio della coppia vereconda non sarà dunque poi tanto diverso dai tripudi del banchetto, è un linguaggio indecifrabile, ineffabile, che si vela di silenzio, tralucendo per un attimo “oltre le soglie” solo per far sentire ai profani mortali, ancora una volta, la profondità di uno iato che non può essere trasceso. Con l'ultimo quadro del velo, invece, ci troviamo di fronte ad un'altra situazione che, riconnettendosi al terzo ricamo ed al primo, conclude in un perfetto *kyklos* la storia allegorica effigiata dalle Dee concordi.

Mesci cerulee, Dea, mesci le fila;
 E pinta il lembo estremo abbia una donna
 Che con l'ombre e i silenzi unica veglia;
 Nutre una lampa su la culla e teme
 Non i vagiti del suo primo infante
 Sien presagi di morte; e in quell'errore
 Non manda a tutto il Cielo altro che pianti.
 Beata! ancor non sa come agl'infanti
 Provido è il sonno eterno, e que' vagiti
 Presagi son di dolorosa vita.

65-74

L'azzurro, dominante in questa scena come tonalità principale, si riconnette in senso emblematico al verde dei lauri in quanto richiamo ad un'atmosfera di quiete ideale,

⁴¹ Cfr. *Ivi*, p. 132.

utile ad un riposo sovrumano, e non terrestre come quello del guerriero pensoso. Un tale colore, che forse si può intendere anche come una sorta di unificazione della gamma cromatica precedentemente esibita in un tono che tutto riassorbe, come lo sguardo ineffabile di Atena, è un segno dello smaterializzarsi del molteplice, della disintegrazione delle forme nell'infinito unitario che tutto raduna. Ed è significativo inoltre che in quest'ultima scena si manifesti quella consueta opposizione fra due spazi antitetici che è tipica di tutto quest'episodio del carne, rappresentata qui come contrasto fra le angosce della madre amorosa e la quiete beata che contraddistingue il sonno del bimbo.

Analogamente a quanto abbiamo in precedenza cercato di fissare, anche in questo caso la sequenza degli echi melodici conferisce un valore speciale a quella "lampa" nutrita dalla donna sulla culla che, all'interno del nostro percorso ermeneutico, non può fare a meno di rievocare la causa funesta del pianto di Psiche, ai vv. 20-3, sul quale abbiamo già avuto modo di indugiare. Il monema che adesso presenta iterazione è quello formato dal gruppo VOCALE-NASALE-PLOSIVA-VOCALE («pinta» > «lampa» <<infante»; «pianti»; ««infanti») che domina l'intero contesto e si riconnette, verso l'estremità del ricamo, al «canto» di Erato che dà impulso alle figurazioni di Flora.

Il simbolismo cromatico del velo foscoliano si mostra dunque perfettamente rigoroso nel suo progressivo dispiegarsi; ed è con l'apparire delle ultime trame che si chiarisce perfettamente il significato del precedente alternarsi dei colori.

Le rose della giovinezza infatti avevano introdotto le due componenti essenziali del mistero della vita: la spinta spirituale cioè, (il candore delle «tortorelle mormoranti») e, assieme a questa, l'urgenza dell'impatto cruento con il

terrestre, la figura del guerriero sottesa di una vibrazione sanguigna.

In seguito, proprio nell'episodio del sogno, abbiamo visto come all'implicito rosso, attributo del fuoco, emblema ctonio maschile, si alternino le sfumature del verde, di quei lauri di veggenza e di gloria che ci riportano ai valori femminili dell'acqua.

Lungo un simile itinerario istoriato, il movimento finale della sinfonia si sviluppa in una netta e recisa contrapposizione rispetto ai due termini medi del discorso poetico-figurale ("rosso/verde" < MATERIA), attraversando lo spazio sublime dell'aureo banchetto, per poi culminare nell'estrema rarefazione del notturno conclusivo, in quell'atmosfera cerulea in cui si avverte tutto lo sgomento di un presagio di morte ("oro-azzurro" < SPIRITO).

Non a caso, da un punto di vista simbolico, il poeta avverte la necessità di concludere l'orditura della cortina accogliendo in quest'ultima le sfumature più profonde dei cieli della sera che, nell'incanto di una pace fatata, si preparano a ricevere le luci del firmamento. L'azzurro sembra infatti assorbire in sé il gioco eterno delle contraddizioni della vita, l'assurdità del progetto razionale dell'uomo che alla fine si nullifica nel corso di un'estrema, pacificante smaterializzazione⁴².

In base a quanto si è detto, all'inizio di questa indagine, a proposito delle pene della fanciulla abban-donata dal Dio, si vede come anche la conclusione dell'orditura riproponga una forte dicotomia fra la dimensione del dolore e quella dell'enigma. Esiste infatti un punto di raccordo fra quel sottile sgomento angoscioso che riguarda ciò che appare sulla scena, con le forme che si delineano assorbendo i colori dell'iride man mano che si definiscono le trame di Flora

⁴² Sui valori simbolici dell' "azzurro" si può consultare ancora il dizionario Chevalier-Gheerbrant: *ivi*, pp. 119-21.

addensate dal pettine della sposa sciagurata, e la dimensione dell'ignoto, dell'informe, del mistero che si estende nel buio, in quella navicella⁴³ silenziosa che procura le sofferenze della madre in lacrime. La riflessione gnomica, sigillo conclusivo perfetto del discorso poetico foscoliano, porterà allora, racchiuso in sé, tutto il dolore della scoperta di una amara contraddizione che sta alla base dell'essere umano e che domina, assurda e implacabile, le leggi della vita. Se infatti, da un lato la scena ci induce alla compassione e alla tenerezza, di fronte ai «presagi di morte» della sconosciuta in pena, dall'altro siamo indotti dal poeta a distruggere quel «velo dell'illusione da cui traspare un mondo di belle e care immaginazioni»⁴⁴, proprio percorrendo i sentieri maledetti del *lògos*, tanto da assorbire in un attimo tutta «la noja e le ansietà»⁴⁵ dell'esistere, decifrando come un avvertimento sinistro: le ragioni più occulte che determinano le paure della madre, veri presagi «di dolorosa vita».

Con l'immagine conclusiva del velo si scopre così una frase melodica particolarmente angosciosa che esprime tutto il senso dell'inutilità e dell'assurdità senza senso del vivere. Di fronte alle contraddizioni dell'essere, Foscolo si trova quindi ad affermare che solo per via poetica ci si può illudere di avere accolto in noi il miracolo di una percezione unitaria dell'Assoluto; miracolo che l'artista può creare, o meglio ricostituire nello spazio estetico, accettando però al contempo di esserne trasceso; che sia negato cioè a lui personalmente, in quanto corifeo di un'umanità maledetta *ab aeterno*, di partecipare della sublime bellezza che si dirama dalla *coincidentia oppositorum*.

⁴³ Emblema di chiaro segno femminile, la culla riporta alla dolcezza del seno materno. La sua forma ricorda quella di una navicella, ed è infatti una sorta di nucleo primario o archetipica matrice entro la quale il futuro uomo si prepara alla traversata del mondo. Cfr. *Ivi*, p. 359.

⁴⁴ U. Foscolo, *Discorso quarto...*, cit., p. 51.

⁴⁵ *Ibid.*

Di fronte ad un simile epilogo si capisce allora tutta l'urgenza della fuga delle Grazie sull'isola, assieme alla solerzia di Atena e delle sue ancelle che immediatamente si dedicano alla tessitura della trasparente cortina. Le crudeltà di Eros, l'inesausta fiamma del *páthos*, non è più riconvertibile in un virtuale pungolo a trascendersi, nell'identificazione salvifica di quel *ti metaxý* che può incoraggiare il desiderio dell'uomo, a muoversi verso mete più alte, senza temere i pericoli dell'ascesa, dal momento che il «passionato», relegato dai lumi scientifici ad un ruolo di succube, ha perduto tutti i suoi magici poteri di acquisizione effettiva del «mirabile»⁴⁶.

Dopo un simile esito, non rimane al poeta che seguire con distacco la vestizione traslucida delle ancelle di Venere.

5. *Consacrazione del velo: la condanna all'eternità del desiderio*

Come d'Erato al canto ebbe perfetti
 Flora i trapunti, ghirlandò l'Aurora
 Gli aerei fluttuanti orli del velo
 D'ignote rose a noi; sol la fragranza,
 Se vicino è un Dio, scende alla terra.
 E fra l'altre immortali ultima venne
 Ruggiadosa la bionda Ebe, costretti
 In mille nodi fra le perle i crini,
 Silenziosa; e l'anfora converse:
 E dell'altre la vaga opra fatale
 Rorò d'ambrosia, e fu quel velo eterno.
 Poi su le tre di citerea gemelle
 Tutto le Dive il diffondeano; ed elle
 Fra le fiamme d'Amore ivano intatte
 A rallegrar la terra; e sì velate
 Apparian come pria vergini nude.

75-90

⁴⁶ U. Foscolo, *Dissertation...*, cit., p. 1115.

La prima parte dell'episodio conclusivo ruota principalmente intorno ai motivi delle rose e delle rugiade che, anche da un punto di vista fonico, si intrecciano, in base a quella suggestiva parentela sonora che i due termini racchiudono, per la similarità delle radici delle voci latine da cui dipendono (**rosa**, - **ae** / **ros**, - **ris**). Così, modulando continuamente sul gruppo VOCALE-VIBRANTE-VOCALE, variamente riproposto e disintegrato, il canto di «**Erato**» prelude al laborioso operio di «**Flora**» e dell' «**Aurora**», intorno agli «**aerei**» limiti del ricamo ghirlandati di «**rose**», la cui ignota fragranza giunge così rara alla «**terra**», in occasione di scarse ierofanie; appare poi Ebe silenziosa, per attingere dall' «**anfora**» quel nettare celestiale che «**rorò d'ambrosia**» l'opera mirabile.

Rose e rugiade, dunque, si trovano poste sullo stesso piano, nell'intersecarsi del fraseggio musicale: entrambe puri attributi evanescenti ed esoterici di quell'invisibile *medium* che proteggerà le tre fanciulle timorose dalle fiamme di Eros, ma che dovrà comunque determinare per gli uomini un angoscioso sentimento di esclusione, di inettitudine ad acquisire l'essenza sublimante che le belle immagini dell'arte lasciano trasparire: un'essenza che l'artista può ancora sforzarsi di riprodurre e comporre nelle forme mirabili, ma che non ha più nessuna magica virtù, utile a placare gli spasmi dolorosi del cuore.

L'episodio del velo si conclude così in quegli ultimi cinque versi che descrivono propriamente la vestizione definitiva delle Grazie sulle quali le Dive concordi diffondono il manto consacrato. La perfezione intangibile delle ancelle di Venere, sulla scorta degli echi che si spargono dagli aromi dei fiori e delle linfe celestiali, viene qui riconfermata dall'insistenza dei richiami alla perfezione del «**tre**», proponendosi nascosta la forma latina del numero (*ter*, *tria*), variando sempre sul

gruppo DENTALE—VIBRANTE—VOCALE («tre» > «citerea»; «terra»; «pria»).

Terminata l'opera industriosa delle Dee e coperta così la nudità delle Grazie, il velo può essere contemplato in tutta la sua interezza, ripercorrendo per un attimo a ritroso, per l'ultima volta, il nostro itinerario attraverso quelle fibre iridate che si raddensano al ritmo del sospiro dolente di Psiche.

Possiamo, quindi rilevare, anche ad uno sguardo d'insieme, la spiccata e ossessiva ripetizione foscoliana di un modulo strettamente dicotomico che associa immagini e sensazioni giustapposte alludendo ad una sintesi virtuale che può essere intesa soltanto *sub specie aeternitatis*, patrimonio delle Grazie e degli dei tutti, ma dalla quale devono essere allontanati i profani, i fedeli d'Amore quindi, l'umanità colpevole di avere ustionato la spalla del dio, condannandosi a ricevere la luce negli occhi, senza poterla comunicare al cuore. Il carne della misteriosa cortina svolgerà dunque le anse dei suoi propri drappaggi non solo in quella suggestiva alternanza tra il silenzio e il canto che abbiamo evidenziato (e che permarrà fino al termine dell'impresa, con l'apparizione di Ebe «Silenziosa», che si giustappone ad Erato canora), ma piuttosto con un più sottile ondeggiare fra elementi solidi e liquidi, apprezzabile in tutta la sua globalità, fra le pieghe più riposte, solo al termine dell'orditura. In una metafisica armonia universale dei contrari, il velo, che è in sé trasparente e adamantino, cedevole fino all'inconsistenza e alla trasparenza più pure, ma insieme indistruttibile e impenetrabile, viene raffigurato come un'opera che prende vita tramite l'esercizio solerte di particolari strumenti (i «fusi»; la «spola»; il «pettine»; le «corde»; l'«ago»; le «rose»; l'«anfora») che contribuiscono alla sua realizzazione tangibile e, allo stesso tempo alla sua consacrazione. Si allude perciò agli alterni risultati di un esercizio pratico che produce

frutti concreti, solidi appunto (quali le immagini del ricamo), ma, allo stesso tempo, ci rendiamo conto che è solo aria la materia del mitico drappoggio, un lungo sussurro donato dai raggi del sole, e restituito perciò dal poeta in una sequenza di suggestioni liquide dirette («fluide»; «pioveale»; «piano»; «mesci»; «lagrime»; «tazze»; «piani»; «Ruggiadosa»; «Rorò d'ambrosia»), o sapientemente nascoste nelle ambiguità semantiche di ciascun lessema («onde» [nome o avverbio]; «fus» [participio passato del latino *fundo*, cioè «sparsi»]), nel potere evocativo di certe aggettivazioni («azzurre»; «limpido»; «nivee»; «fluttuanti») o voci verbali («riempian la spola»; «Nutre una lampa»), oppure in altri termini che suggeriscono la liquidità per metonimia («tazze»; «lampa»; «anfora»).

Nell'incantesimo della consacrazione del velo si realizza quindi un miracoloso punto di fusione fra le estreme istanze del mondo razionale (gli elementi solidi) e di quello alogico (gli elementi liquidi), forze oppostive di un eterno giuoco metafisico che attinge all'improvviso il proprio compimento perfetto, nella dimensione dell'Assoluto unitario: dimensione che comunque resta del tutto sconosciuta, *in re*, proprio a quella stessa sensibilità poetica che ne ha permesso il manifestarsi nell'universo delle cose trascendenti. Le premesse educative del carne, legate all'evocazione salvifica delle ancelle di Venere, sono quindi invalidate nello spazio che vede prodursi l'orditura del manto divino, in questa sezione del carne in cui più che altrove sembra rivelarsi all'anima foscoliana l'evidenza drammatica della sconfitta. La condizione dell'uomo moderno, nel corso del parallelismo che la vede associata alla malinconica Psiche, si trova così ad essere espressa dagli esiti impliciti dell'Inno terzo in onore di Pallade, dal momento che il transito delle tre sorelle amorose nei labirinti del cosmo terrestre rappresenterà, più che un segno catartico, l'evidenza di un estremo supplizio, proprio in

quel lasciare vedere le meraviglie dell'immagine perfetta avvolta dalle fibre di diamante, indistruttibili ed aeriformi al contempo.

«Translucency and flexibility of the air», «brilliancy and durability of the diamond»⁴⁷: questi i due poli contrari che costituiscono i caratteri dominanti della celestiale cortina, e che ripropongono nuovamente il mistero della sostanza di quelle «belle e care immaginazioni»⁴⁸, esibite sul velo, che si riflettono nel mondo con il valore di una sentenza inappellabile, in grado di costituire per i mortali la fatale condanna all'eternità del desiderio.

Seguendo il percorso segnato da questo tipo di approccio ermeneutico, sembra risultare allora meno misteriosa anche la natura della frammentarietà delle *Grazie*, proprio nel leggere le ragioni di quest'ultima come strettamente connesse al dramma dell'impossibilità di una rappresentazione compiuta dell'Assoluto unitario.

Il frammento si farà segno così di un'illuminazione improvvisa sfiorata per un attimo, con il verificarsi repentino del volo della mente, per poi restare sulla pagina inerte, assieme alla serie quasi infinita di altre simili *disiecta membra*, che la razionalità del pensiero si rifiuta di chiudere in un disegno compiuto, nel cerchio perfetto dell'appercezione trascendentale.

⁴⁷ U. Foscolo, *Discorso quarto...*, cit., p. 51.

⁴⁸ (...).

Le pubblicazioni della
CARLA ROSSI ACADEMY
INTERNATIONAL INSTITUTE OF
ITALIAN STUDIES
(*Non-Profit Cultural Organization*)
sono obbligatoriamente da considerare
“fuori commercio”

L'indice dei testi elettronici della
Carla Rossi Academy Press
viene inviato annualmente in
Europa, Canada, Stati Uniti d'America,
Messico, Brasile, Argentina,
Sud-Africa, India,
Australia e Nuova Zelanda,
a biblioteche e
istituti universitari specializzati

Le pubblicazioni C.R.A.-INITS sono registrate presso
le autorità competenti dello
Stato Italiano
e sono liberamente consultabili in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

Finito di stampare per conto della
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di Settembre
MMVI

COPYRIGHT

© Copyright by
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies.
All rights reserved.

The intellectual property on publications of
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
is strictly reserved.

The utilization of texts, section of texts or pictures
is protected by the copyright law.