

Enrica Salvaneschi

Scherzo per Isabella

Le labbra – La grazia – Il “sacro cuore” – L’accidia – La contraddizione che consente – Dante secondo Isabella – Duecento novecentesco – Flos florum – Meriggio e riso – Tra Andromaca e Qohélet – Lupagna – Ancella – Odisseo: mot vide, mythe vide? – Girotondo – Lucia dai capelli turchini – Oltre lady Chatterly – In molti modi – Entropia

Le labbra

«Durch dieses Kleid empfinde ich deinen Wuchs wie Musik. – Dieses Knöchel: – ein Grazioso; dieses reizende Anschwellen: – ein Cantabile diese Knie: – ein Mysterioso; und das Gewaltige Andante der Wollust. – Wie friedlich sich die beiden schlanken Rivalen in dem Bewusstsein aneinander schmiegen, dass keiner dem andern an Schönheit gleichkommt, bis die launische Gebieterin erwacht, und die beiden Nebenbuhler wie zwei, Pole auseinanderweichen».

Così Alwa a Lulu, ultimo brivido trasmesso allo spettatore/ascoltatore, nella partitura bergiana (*Lulu*, II, ii) sul testo di Wedekind (*Die Büchse von Pandora*, I). Per la preziosa sinestesia, antica a un tempo e rinnovata, per la sprezzatura di un appassionato distacco, per un’attrazione melodrammatica dominata e come sfigurata dal gusto della dissonanza, ovvero dell’ironia, questa estrema Lulu ci è parsa profilarsi – quasi sinopia, quasi tipo – dietro la buzziana Isabella. Non che la pensiamo come una sua “fonte”, sorgiva o risorgiva: piuttosto la concepiamo quale commento, glossa di memoria:

«Quante volte ho guardato la primavera fuori e dentro di me come turgore di semi mortuari... (II, 234); ...persino in una stanza ingentilita da candele o riccioluti lampadari liberty (II, 159); era sogno in lassitudine d’amore erotica, pure distintamente mi muovevo... non come donna serena, ma come donna ventre protendendo il viso, le labbra...» (I, 92).

Le labbra, appunto: stasi e conciliazione nel sonno, moto e divaricarsi; nella veglia, morbidi rivali e sodali, «malinconiose schiuse» (II, 165-166) ci sembrano un simbolo e un sinolo adeguato a definire l’istanza e l’essenza isabelliana: la «fraterna contraddizione» (II, 266); fraterna, sì – come fraterni furono Abele e Caino? Non è questa – o non è solo – nostra bieca battuta di reminiscenza woodyalleniana (da *Love and Death*, guarda caso), ma testuale, puntuale riferimento:

«...potevo forse dirgli cattivo Abele, buon Caino di grazia? (I, 104)... e il mondo pagherà la sua felicità con un’infelicità che nemmeno il grazioso Caino seppe mai quando Abele lo torturava (I, 163)».

Questo ci attrae in Lulu: non il suo essere femme fatale, ma il costituire, nietzschianamente, un destino – a un tempo sua essenza e sua sineddoche. Ed è quanto scorgiamo, distillatissimo, in Isabella: il suo non essere femme fatale, o meglio il suo esserlo totalmente, non come schema abusato e abusivo, stereotipo di convenzione narrativa, moralistica, mascolina, psicologica o psicotica, ma nel profondo, quale etimologia e teologia della vita.

«Io Isabella, amante di Stefano scultore, sposa di Isidoro industriale, dico che...» (I, 22).

Quest’orgogliosa firma introduttiva nella sua chiarezza di sfida è deviante. L’atto linguistico che la segue, lungo quasi cinquecento pagine nel dittico di *grazia* e *stella*, non è né storia né autobiografia, né accusa né apologia di una borghese triangolazione; ma, in fondo a tutto, è un trattato creativamente *deguisé*, un *sic et nunc*, un *de christo phallico* (cfr. I, 138) *et fallibili* – un *de gratia sive contradictione*.

La grazia

La grazia, dunque, termine e concetto centrali, e non solo nel primo volume che a essa si intitola come al primo dei “cognomi” di Isabella; è una grazia tanto più gustata nella sua essenza teologica e teogonica quanto più sottratta a ogni ipoteca confessionale o dogmatica. E termine e concetto che sin dalla prima frase ci perseguita «sul filo del [suo] vento» (I, 7), e che è talmente proteomorfo, anamorfico, da frustrare in tautologia persino l’onnipresente principio di contraddizione: là dove si dà «un tempo del non tempo», la grazia si sprecisa come «grazia senza la non grazia» (I, 9), secondo lo stesso schema concettuale e semantico che altrove produce la «natura ancora non anatura» (I, 73). Ma più spesso la grazia si precisa; e si precisa come mancanza: speranza, perdono, carità negati, «opera nello slancio del suo non farsi asperanzico» (I, 32), «rifiuto di fare gesto di ciò che si è ambito e atteso» (I, 189): «è per via di contrasti che si scopre la grazia», ritma un doppio settenario (I, 28).

La *gratia gratis data* di tomistica e jacononiana memoria genera l’isabellica *tournure* di «graziosità della grazia», enunciazione vuota solo all’apparenza, cui corrisponde non casualmente l’enigma-aforisma: «il grazioso non vuole perdono» (I, 137). È chiaro che il regime semantico dell’aggettivo *grazioso*, spesso ritornante, fa riferimento al valore dantesco, quale è proposto e imposto da una Francesca illuminata, nella nostra ottica, da una radente luce pre-isabellica: *o animal grazioso e benigno... (Inf. V, 88)*. Il presupposto dantesco è disvelato altrove, con esplicita, ribelle citazione e – useremo volentieri un ossimoro – innovativo arcaismo semantico nel termine *aggraziati*:

«Ma questo non mi dicevo come stati contenti buona gente al quia, perché non è stando contenti al quia che si è aggraziati» (I, 33).

Tale ironia, demonismo semantico che percorre l’*Isabella*, ha un riferimento privilegiato, un vero e proprio archetipo, in figurazioni dantesche: situazioni, nozioni, frasi, nomi del *poema sacro* pervadono da un capo all’altro le isabelliche vicissitudini, talvolta in attrito, più spesso in *aemulatio*.

Ribadito è l’attrito a proposito del quia:

«Non vi dirò... di stare contenti al quia, perché sì voi potete sapere tutto e Maria avrebbe potuto non partorire. Altre femmine avrebbero partorito in luogo di lei, come effettivamente partorirono e partoriscono. Non state contenti al quia e capite che l’altissimo è altissimo di distrazione» (II, 48).

Anche per quest’ultimo termine vige il principio di ironia e di demonismo:

«...non sapete che distratto è persino il perdono che ai cercatori di grazia il signore concede... Sciadura a voi se imputerete all’altissimo la sua altezza che è distrazione in ambiguità abissale...» (II, 48).

Un residuo vizio filologico ci spinge a chiederci se Isabella sia così agguerrita dantista da ricordarsi di una *varia lectio* a *Par. II, 117: Lo ciel seguente, c’ha tante vedute, / quell’esser parte per diverse essenze, / da lui distratte e da lui contenute*.

Così si legge nell’edizione critica del Petrocchi, che recupera la *difficilior* lezione *distratte* rispetto al più facile e vulgato *distinte*. Una tale acribia sarebbe accattivante; ma non è indispensabile, in quanto, come si vedrà, la continua presenza dantesca nell’isabellico linguaggio e nel pensiero rende ovvie e inevitabili quelle che chiamerei corrispondenze per eccesso, *ex abundantia calami et cogitationis* – dove si intenda *corrispondenza* nel senso, sopra delineato, di “attrito” e di “*aemulatio*” a un tempo.

Il “sacro cuore”

La particolare disposizione semantica che abbiamo esemplificato per *grazia* è caratteristica anche in altri casi privilegiati di parole-concetto: a un tempo colloquiali e mitiche, banalizzabili e teologizzabili, tali parole vengono ogni volta riproposte con un’*allure* rarefatta e spregiudicata, in cui consiste quel peculiarissimo snobismo espressivo che rende così arduo, così *clus* talora,

l'isabellico *trobar*. Si prenda a esempio il *cuore*: di tale organo, così banalizzato in una deriva spontaneistica che purtroppo non si limita al festival di Sanremo, Isabella rivendica tutta la dirompente referenza e potenza di traslati; soprattutto, ne recupera il valore conoscitivo costantemente attribuitogli dal pensiero poetico, religioso, filosofico sia esso il *leb* ebraico, la *kardia* o il *cor* greco-latini, l'amletico e paretimologico *heart's core... heart of heart* (*Haml.* III. ii, 73), e ancora isabellico «cuore di tutti i... cuori» (II, 7).

Gli esempi sono numerosissimi. La semplice giustapposizione «cuore intelletto» (e.g. I, 161) genera il binomio di «cuore intellettato» (I, 20) e di «intelletto cardiaco» (I, 131), che approda all'«intelligenza cardiaca» (I, 189) o all'«intelligenza cardiaca» (II, 218) attraverso una gamma di altre composizioni possibili e variamente esperite: l'asindeto degli aggettivi nella «comprensione [o «luce»] cardiaca intellettiva» di I, 11 e 188, con la variante speculare nel «concretato intellettivo cardiaco» di I, 12, che diviene strascico sontuoso di aggettivi nella «gestualità carnale intellettuale cardiaca» di I, 143, fino al *dvandva* «cardiointellettiva sicurezza mondana» di I, 156 e all'inaudita concentrazione concettuale dell'«intellettata cardioirrorata materia spiritica» di I, 22.

Il pensiero che sottende queste *callididissimae iuncturae* – talora provocatori neologismi – viene enunciato, denunciato:

«Ah, dunque voi avete creduto che il cuore e non l'intelletto perdonasse, che anzi l'intelletto osteggiasse il cuore nella sua decisione di perdono. Ingenui e ignari. Del cuore l'intelletto si serve, come di irresponsabile strumento, per il perdono, glutine del mondo» (I, 117).

La doppia clausola endecasillabica enfatizza il pensiero. E altrove:

«Egli transitava, carnoso paraceto, spiumato piccione, e io so che fatica gli costava unire il cuore all'intelletto e l'intelletto al cuore, sì che né l'uno né l'altro soverchiasse, ma vi fosse contemperamento non di rado perfetto di scienza e perdono, di incitamento al bene e sorriso alla pigrizia» (I, 141).

Poco dopo, la voce di Isabella si distende in un andamento quasi trattatistico, in cui il ritmo dell'endecasillabo sembra piegarsi a una funzione introduttiva:

«Sono gemelli il cuore e l'intelletto, ciò che uno fa l'altro seconda... tanto vale la ragione del cuore quanto quella dell'intelletto» (I, 142).

Questa antipascaliana conclusione non è, del resto, che la premessa oppositiva a un ennesimo ribadire la gratuità della grazia nella meandrica teoria:

«Altro è l'ordine, altra è la ragione dello spirito, che nella sua libertà non può soffiare dove vuole né è costretto a soffiare in un luogo, ma sceglie il luogo che solo può scegliere» (*ib.*).

Il riferimento polemico è esaltato dalla desolata ironia della conclusione, dal nichilismo degli equilibrantisi e pur bilicanti concetti. Il pensiero isabellico è un continuo “inaspettato” che sfocia nella tautologia.

L'accidia

Allo stesso processo di disidratante, debilitante verifica, alla naturale lisci via – o inquinante detersivo – della negazione, vengono sottoposti altri e diversi concetti, che giustificano la definizione dei due voi umetti isabellici come di una *theologia* ben più che *in nuce* (se mai, in gheriglio).

Oltre la grazia, oltre il cuore-intelletto, oltre il perdono, è talora l'accidia. Esemplarmente la incontriamo nella clausola che chiude con allocuzione contraddittoria un catalogo di contraddizioni:

«Ho un grande cuore fatto di tutti i vostri cuori perversi d'innocenza, sporchi di carità, vanitosi di banalità, torrenzialmente marmorei, dilaganti in finitezza, arguti di ignoranza,... miei noncuranti figli devastati da curiosità» (II, 7).

Il contrastante e lacerante convivere nell'*akedia* della *polykedeia*, ovvero della *curiositas* distraente nell'incuria ottundente, era fenomeno ben noto agli antichi (anzi, tardo-antichi), dagli scoliasti ai monaci, ed è anche altrove siglato da Isabella: «le cure e le incurie» (I, 129); né all'isabellica fisiologia è estranea quell'*incuriosité* stupendamente riconiata da Baudelaire (e

riconosciuta da Agamben e Starobinski) come madre dell'*Ennui* immortale: «...amorado oggetto della mia incuria gonfia di desiderio» (II, 187).

Ma ancor di più ci stimola l'ulteriore, accidiosa epifania e fantasia che «nella... avveduta incuria di torto e ragione» sente manifestarsi, «come piramide di nubi», la voce dell'altissimo, tuttavia «curante di» Isabella (II, 23). È il poco dopo ribadito «altissimo... incurante e alitoso» (II, 37), anzi, più oltre e ancora, «altissimo... mirabile di incuria. Somma incuria ma anche frenesia delle cariche azzurre, connivente tregenda di stelle...» (II, 126).

Un'«incuria umile» si addice così all'«universo», che «sapiante e folle» si riatteggia e veste «di infinite forme», in «un labirintico itinerare delle cariche» che è «definitiva rinuncia a[l]... nuovo» (I, 167). A questa accidia dell'universo, travestita da (e attuata in) mutazione, a questo continuo perpetuarsi di ciò che non muore ma muta, viene contrapposta l'arroganza dell'arte, della macchina, del gesto, dell'umana sentenza e volontà che ha in germe il suo morire; morire definitivo: «Non è il fiore che muore o l'inverno, ma la nostra volontà rattrappendosi in gesti che sono sentenze macchine cristi» (I, 167).

L'uomo è dunque un momento di ingorgo irrisolto nel crocevia cosmico, nel traffico della contraddizione: «...non so donde io sia venuta quaggiù, in codesta vita mortale: o, dirò, morte vitale?» (I, 173).

La contraddizione che consente

L'isabellico gioco sembra qui farsi perspicuo; per un attimo testuale, il *trobar* diviene *leu*. La citazione – anzi, l'appropriazione – di un celebre passo delle *Confessioni* agostiniane (I, vi, 7) getta luce sulla genesi dell'onnipervadente principio: l'«astanza della contraddizione tutta contraddizione» (II, 271), che domina feroce, fondante, convincente e convinto, l'isabellico dettato. Ora si impenna in compiaciuta parenesi: «Dite ridite la mia contraddizione» (II, 16); ora punteggia il dire indicibile con perforanti accenni, come quello sui «vogliosamente dannati alla somma gioia e infelicità della contraddizione» (I, 48); ora si distende in ragione di sé espansa, in teologia:

«Quasi che... parvenza non fosse modo di apparire dell'essenza. Dove dunque la contraddizione? In che mi contraddico se affermo che noi siamo ciò che a noi appare di colui che non è, colui che è noi stessi e pure può essere ed è altro da noi per uno degli infiniti scatti di ambiguità che la sua finitezza consente? Colui che non è, perché veracemente e interamente essente... Ciò che è indicibile è il principio...» (II, 33-34).

Stupisce, non può non stupire – e nello stesso tempo è ferocemente consono alla propria intrinseca contraddittorietà – che qui il ragionare di Isabella arrivi parmenideamente a postulare «un impenetrabile e perciò sicuro principio». Ci saremmo aspettati un non-principio, e invece – invece Isabella ancora una volta ci confonde, ci mette di fronte alla nostra logica meschinamente consequenziale, troppo poco inetta (*inepta*):

«Non comprendete che se fosse non principio, ciò di cui muove la perennità, sarebbe penetrabile e immediatamente dicibile? Ciò che è indicibile è il principio, e quel che vi cruccia, che vi spaura e affanna è la certa nozione di un certo e impenetrabile principio» (II, 34).

Tra endecasillabi dispiegati, stagliati (uno a minore: «ciò da cui muove la perennità»; e uno a maiore: «di un certo e impenetrabile principio») si insinua il rifiutato endecasillabo: «quel che vi cruccia, [che] vi spaura e affanna», con l'ipermetria-scoglio del secondo pronome relativo; endecasillabicità, del resto, a ragione rifiutata, ipermetria vigorosamente marcata, come se Isabella volesse turbare le ragioni metafisiche dell'endecasillabo con le remore etiche del quinario più settenario.

Proprio perché non si penetra il principio, «è giusto... che una cosa rammemori il suo contrario» (II, 58), che l'«essenza della vita» si predichi «nel suo contrario» (II, 90); ma guai a chi di questo farà dogma, «gnomica giaculatoria protervia» (*ib.*): «farà una regola persino della contraddizione, per sfibrarla e ridurla a padroneggiabilità sferica» (*ib.*).

Come ogni principio, anche la contraddizione ha il proprio inno:

«Ma la vera conoscenza che la donna possiede è la morte, in quanto compresenza di vita, ferreo e labilissimo nucleo di tutte le contraddizioni, di tutti i dubbi e di tutte le certezze, ultimo approdo, supremo magnete, inesausta sorgiva, saggezza e follia, sì e no, presenza e assenza di grazia, potenza e atto. Oh, immane e suprema calamita e scaturigine che è la morte, contemporaneità di domanda e di risposta. Non meravigliatevi dell'assurdità, della irrefrenabile agitazione e dell'invincibile quiete della donna» (II, 250).

Noti il lettore come anche in questo caso versi ritmino l'isabellico dire.

Scrissi una volta, ormai molti anni fa, un testo, intitolato *Abbandono*, i cui versi finali suonano: «mare immanente / spuma nell'onda struggente / slancio eleate; / sta l'intelletto naufragio quiescente / nel neuronale niagara».

Chiedo scusa per il discutibile narcisismo dell'autocitazione; ma quel mio testo lontano non poteva non essermi richiamato dal simile "slancio eleate" di Isabella, in cui il gioco, giogo, «gorgo mortuario» (II, 251) degli opposti porta a definire una sorta di stagno mistico dell'intelletto, delle viscere, dell'essere. Orgasmo e conoscenza sono una cosa: sulla «terra stella di tutti gli sprechi, di torrenti seminali e di mestruai» (II, 251) si erge «l'adamantina torre resistenziale» (II, 253). La «morte grande spreco» coniuga Parmenide a Eraclito: «sui sentieri e canali della morte» (II, 251) si inoltra endecasillabicamente lo sperma, «che si inovula e infeta» in settenario (II, 252), mentre l'orgasmico balbettio, interiezione, sfaldato in montaliano endecasillabo (*si strozza nel silenzio che mi piace: si difende nel punto che ti chiude*), approda alla nutritiva sapienza gnoseo-somatica: «che voi non siete se non siete con» (II, 252); ancora (e pur diverso) endecasillabo che poi inverte il proprio battere e levare e si fa, da gnome, definizione-invocazione: «voi che non siete se non siete con» (II, 254).

Dante secondo Isabella

In questo complesso e sorgivo rizampillare di fonti antiche (vorrei usare il termine *fonte* retrocedendo dalla metafora morta alla vivacità della lettera), c'è, dicevamo più sopra, un luogo privilegiato – voce poetica, archetipo, madre-padre: la *Commedia* dantesca. I numerosissimi richiami a Dante ne sconvolgono e ribadiscono la testualità originaria: quale esempio più tipico del *Vas d'elezione* alterato «nel luogo, ovvero vaso, di debita costrittori a elezione»? (I, 54).

Se più sopra avvertimmo Francesca nella filigrana semantica del *grazioso*, l'esplicita presenza della Pia si unisce altrove al teologizzare di Piccarda: «e lui... che inanellata di sposando m'avea con la sua gemma, a farmi sentire sposa e madre forte di debolezza, vittoriosa di sconfitta, intelligenza letiziante dell'ordine della sua formata» (I, 194).

L'intero romanzo – romanza – è dominato dalla nozione e definizione di *figlia del tuo figlio*, rimodulata in letteralismo primigenio, dissacratorio e sacrante, dall'iniziale «madre... figlia del proprio figlio che la materna» (I, 14) all'approdo in una polemica pluralità: «figlia ogni volta diversa dei suoi diversi figli» (II, 229).

E significativo che il dantismo isabellico sia soprattutto paradisiaco. Se all'*Inferno* proverbialmente risale il «maestro e donno» di I, 132 e l'isabellico elogio dell'autunno gli è debitore del ramo «che rende spoglie alla terra» (II, 75); se il Minos giudicante rivive sfigurato nell'amplesso di Isabella «che grida e rigrida amore, tenace e dedita lo cinghia e avvinghia» con stupenda endecasillabica cintura (II, 124); se la purgatoriale libertà di Catone è sostituita dalla cecità (quasi contrappasso per i rifiutati occhi di Marzia!): «cecità va cercando ch'è sì cara, e sì, anche la vita per essa cecità si può rifiutare» (I, 191); se «l'onor di quell'arte che alluminare è chiamata in Parisi» lusinga il pennellante di via Mosè (I, 41) – questi casi, si diceva (ai «fioretti» di II, 28 si accennerà più oltre), non reggono né quantitativamente, né qualitativamente il confronto con la cascata eversiva dei modelli paradisiaci. Il motivo non va certo ricercato in un irenismo conciliante, bensì si radica, ancora una volta, nel fondante principio di contraddizione, identificando così nella *Commedia* una caratteristica elementare non sempre rilevata dalla filologia dotta: il celebrarsi, cioè, nel Paradiso, attraverso il trionfo di Cristo, quella teologia dell'assurdo che il

cristianesimo reintrodusse nel mondo succhiandolo dalle linfe del dionisismo emarginato, della sofistica calunniata; è un caso che la definizione rigorosa della *contradizion che nol consente* risalga al *loico* infernale (*Inf.* XXVII,118-123)?

È argomento, questo, vasto e complesso, da affrontarsi altrove; ma tanto qui basti per rendere almeno parziale ragione del paradisiaco ardimento di Isabella nel suo «sedere a scranna» (I, 61). Ora è il «mostrare più delle fronde dell'amore» (II, 244), il «fiammeggiare nel [suo] caldo» (II, 273), il «precorrere al... domandare» (II, 261), il «volitar » o «volar senz'ali» del «desiderio» (II, 121; 262) ben più letteralmente dei quasi omonimi voli montaliani (*Ossi di seppia: Vento e bandiere*); è l'«appressarsi» di tale desiderio al «proprio disire», impotente «la memoria nel profundarsi dell'intelletto» (II, 51), fino allo zeugma del «profondare» sé e altrui nel proprio e altrui desire (II, 58). Ora è l'«intern[arsi] legata nel legamento amoroso di ciò che si squaderna nell'universo» (II, 143), che riprende il citato motivo della distrazione e ironicamente lo ritma, lo sfida e disfa in due settenari dalla consonanza quasi cantabile: «diluita ma precisa nell'aria sostanziosa»; dopo di che il dio diventa io, con sublime e pseudareopagitico autismo si vagheggia quale «luce buia» usurpatrice dei danteschi in sé sedere, sé intendere, amare, arridere. Ora è una catena centonica (II, 229) della «virtù» che «dà» sovente «le reni», del «batte[re] l'ali sotto il peso di difettivi sillogismi», del «fantolino che respinge la balia mentre strepita il suo bisogno di cibo», catena culminante nel citato anello: «figlia dei figli...»; o l'altra cascata (II, 246) del «non ditemi che dovunque è paradiso, non ditemi amante del primo amante, [...] non toccherò mai... il fondo della mia grazia e del mio paradiso». Qui Isabella recita in dissidenza Piccarda, Beatrice, Dante, e la sostituzione del dantesco e provenzaleggiante *amanza* non sarà certo dovuta allo scrupolo di evitare l'arcaismo, come ribadisce il suo reiterato ricorrere a II, 267, in binomio con l'ancora piccardiano «farsi una delle nostre voglie nella voglia dell'altissimo», ed entrambi i riferimenti corrosi dall'iniziale spallucciata: «Che importa che... ». Così si arriva alla postilla, vivagno, citazione letterale: «Umile e alta più che creatura», intitolazione in neretto accanto a cui si dispone il distico endecasillabico, pacato, ritmatissimo nella duplice e coesistente cadenza, a maggiore e a minore: «Non c'è, in questo, arroganza, non c'è orgoglio. C è l'umiltà fatale dell'altezza» (II, 260).

Duecento novecentesco

Tale è il Dante isabellico: un viatico continuo, continuamente provocato. Ma non è solo Dante; Cavalcanti si impone a Isabella con un endecasillabo *déjà vécu* memore della celeberrima ballatetta: «...nel mio essere remota dalla grazia. Divina della divinità del fiat e non sperante di tornar più mai sui verdi agestuali pascoli della grazia» (II, 22-23).

Altrove è la congeniale ripresa degli *spiriti fuggiti* dal cuore cavalcanti ano, *in figura / d'un che si more shigottitamente* (IX Favati):

«Morite sbigottitamente al cuore, miei dolci, e lasciate che anche il vostro cuore risorga da vita, spiriti dalla sua carne...» (II, 180)

Il tema, inoltre, dell'isabellica gelosia, a un tempo presente e negata nella solita altalena, attualizza attraverso «il cruccio... della voce blanda ironica provocatoria al telefono» il lamento della donna *llassa, namorata* di Odo delle Colonne (Monaci, *Crest.*, 51, I): il «patire travagli», il «fende[re] e taglia[re] il cuore», le «persone belle... togliatrici di gioia e riso a Isabella, mettenti lei in pene e forti tormenti» (II, 181) sono altrettante citazioni incistate, se così posso esprimermi, dalla canzonetta fina del poeta duecentesco. E così la frase «meraviglioso davvero è... l'amore che mi distringe», clausolare al passo oltre-dantesco della luce buia (II, 143), trasforma in fine il celebre inizio del Notaio: *Meravilliosamente / un amor mi distringe e soven ad ogn'ora...* (*ib.*, 41, II).

Altrove il termine *romea*, duplicemente riferito a Isabella – «romea ansante su percorsi che non sono mai una via; romea senza Rome» – (II, 229; 230), femminilizza il *romeo* del Notaio a cui l'amante si paragona nella celebre canzone *Dal core mi vene* (*ib.*, V). Se posso ancora peccare di narcisismo, rilevo che lo stesso termine costituisce il nucleo (onirico, lirico, narrativo) di un mio testo ormai prossimo ad apparire *lucis ope: romeo e romea* che si incontrano e riconoscono, dunque,

nell'indipendenza della loro pur identica genesi. Non sfugga comunque l'arditezza distintiva, il passo ulteriore dell'Isabella: femminilizzandosi e negandosi quale *romea senza Rome*, volutamente contraddice l'identificazione e similitudine fra la donna angelicata e la città Romana (*ib.*, XII) che chiude l'importante e complesso sonetto del Notaio. *Angelicha figura e conprobata*. L'oggetto della *quête* sostenuta dal poeta siciliano diviene nell'autore novecentesco soggetto di una peregrinazione fine a se stessa perché senza meta.

Flos florum

Fra i debiti ducenteschi (o soprattutto ducenteschi) occupa un ruolo rilevante e inevitabile quello della donna fiore, che tuttavia, come e più di altri, ridonda sui propri presupposti fino a raggiungere una sua linea e dimensione, un credito originariamente isabellico. Volentieri ripeteremmo le parole del testo in inflessione metalinguistica: davvero Isabella è «aulentissima rosa estivalmente tutt'intorno ridondante» (II, 47); ma lei stessa ci ha già rubato quest'iniziativa, offrendosi fin dall'inizio, con piena consapevolezza autocritica, quale «predicabile fiore» (I, 8), uno fra i tanti del giardino-mondo, «fiori protesi alla meta d'essere predicazioni di fiori».

La rosa celeberrima del contrasto di Cielo d'Alcamo può servirci da filo spinato e conduttore nell'intricato giardino – e serra opulenta a un tempo – dei fiori buzziani:

«Mi porgevo a lui, io fiore, flettevo il gambo, inchinavo la corolla e poi la ritraevo, non fiordaliso o papavero, non petunia o giglio, non rododendro o dalia, ma rosa, fresca rosa aulentissima pulzella e maritata, e a lui invero, a lui che abentare non poteva la notte né la dia...» (I, 109).

Il fiore ducentesco, vagheggiato e privilegiato tu, si predica qui come l'io parlante, anzi cantante, anzi salmodiante, nell'elegia cangiata in inno; la rosa diviene l'apice di una teoria, meta di una *klimax* in cui con ironico istinto sineddochico sono scompigliate, ri-assemblate, ingorgate, perforate nel loro valore profondo, le parole del testo originario: se la rosa, che in Cielo era desiderata da *pulzelle e maritate*, diviene qui lei stessa pulzella e maritata, si ripropone in tale nesso antitetico, sempre variante e sempre dominante, il mito della vergine madre figlia del figlio, ovvero dei figli, ovvero «madre maternanda e figlianda rosa aulentissima ristretta in bocciolo» (II, 105).

Si confronti con l'inno di I, 109 il suo monozigota e pur non identico gemello di II, 137:

«E sì, fresca, aulentissima rosa fra le rose, figlia divelta di roseto, caliciuta arricciolattissima rosa, fremito di azzurro nel rosso, orgonica sull'orgonico grembo di Isabella carne magnolica, stellantissima stella, ergentesi immodesta verginella ma già ronzante di maternità e allucinata dalla grazia che qua e là balena, nelle rose anche, ma soprattutto nell'aria raccolta nei calici dei gladioli, che il rosso vi si dissimula in giallo e arancione, e giallo arancione rosso si amalgamano nel bruno dei pistilli.

Ed ecco laggiù l'amareno, doppio tronco di amareno, un tronco reciso e l'altro piegato dal vento, e tante amarene contro l'azzurro».

La rosa, che nel primo inno era la meta, diviene nel secondo una tappa che conosce il suo superamento, il suo *soprattutto*, e la teoria dei fiori si avvala (e avalla) in sinfonia di colori, mentre poi le corolle cedono ai tronchi, ai frutti, al cielo. Il distico endecasillabico, da *ergentesi a maternità*, è qui preceduto da un settenario in rima antica, canonica, povero-ricca, madrigaleggiante: *stella//verginella*, che riecheggia un'altra citazione di poco precedente:

«...a dirmi, stella, che Isabella più che la stella è bella a parere di tutti, lecita iperbole se indirizzata a ragazza fanciullesca nel suo gradire rose...» (I, 136).

È questo un ulteriore esempio di come vengano scompigliate le diverse dimensioni espressive: dalla dimensione colloquialissima di *stella* interiettivo-alloctivo, alla stornellante ripresa, in triplice rima leziosa e viziosa (*Isabella//stella//bella*), della *pasturella* cavalcantiana (XLVI f.), alla generalizzazione del cavalcantiano *al mi' parere* nel *parere di tutti*, al commento ironico in cui il rapporto tra rosa e ragazza ridiventa per un istante il rapporto metonimico di Cielo d'Alcamo.

Così altrove è ancora un testo cavalcantiano (I F.) a fare le spese della *variatio per viam negationis atque eminentiae*:

«Solo amore sforza me fresca rosa non più novella, piacentissima memoria di primavera, di tutto piacere adornata...» (II, 142).

Ma forse (forse!) il culmine dell'isabellica florealità avviene nel brano di II, 263-264:

«...e qualcosa dentro di me era come un fiore gonfio d'impazienza, immerso nell'acqua e assetato d'altra acqua. Ho sempre avuto intorno a me fiori, fiori d'amore e di sollecitudine, di garbo e di festevolezza. Io stessa sono sempre stata fiore tra i fiori. Dite, coreuti, dite sempre a una donna, fiore. Ditele rosa viola gelsomino. Diteglielo più che per complimento o per farle piacere, per significarle e attestarle quello che è. Sarà come se testimoniaste per la grazia, dicendo la grazia assente, perché anche un fiore è assenza di grazia. Dite fiore alla vergine e alla donna, alla madre e alla vecchia, alla bella e alla brutta. Dite vergine fiore, donna fiore, madre fiore».

È qui l'antichissimo mito-pronome del *flos florum*, rivissuto in una complessità di accordi che plurimi occupano l'intera gamma della tastiera semantica, dall'*aulente cosa* del Notaio di Lentini che *gli occhi [...] arosa / d'un'aigua d'amore* alla *Niemandsrose* di Paul Celan. attraverso tappe intermedie arabesche in manierismi, melismi, assenteismi, come il sonetto di Bonagiunta *Tutto lo mondo si mantien per fiore*, o il troppo celebre, ma citando, mallarmeano assente da ogni mazzo. Chi non tiene conto di questa gloriosa catena, come potrebbe capire «il tutto inrosarmi tortorico, di me nel mio nero?» (II, 188).

Grado zero e grado ennesimo della scrittura, mito e pronome appunto, qui si celebrano assieme, e l'apoteosi di Isabella *flos florum*, rosa-non rosa, sconfinata, a lettura e riflessione avvenute, in una più vasta presenza vegetale cui dobbiamo alcune delle pagine più belle dell'opera. Non potendo qui trascrivere i brani nella loro interezza, ci limitiamo ad accennarne un'intitolatura, esortando isabellicamente il lettore perché l'esperienza gli serbi la grazia. Sono cataloghi metamorfici che tirano il linguaggio alla propria metamorfica inessenza: «...lo scoppio dei suoi papaveri sul ventilato verde... la vite che trae il verde dal bruno e il rosso dall'abbrunato verde... le sfoglie di sole e foglie... strapiombi di fronde su tetti vermigli...» (II, 26-27). Da tale metamorfosi si giunge al discoperto catalogo della pagina successiva («perentorietà dei papaveri, ... ardimento dei fiordalisi, ... tenerezza dei nontiscordardime, ... burbanza verdeviola di calabroniche ortiche»), i cui addendi si assommano nei dantizzati «fiori e fioretti coloranti essi il sole che già non l'imbianca», e «non drizzantisi sugli steli...», fino a culminare, «di stelo in stelo e di petalo in petalo», all'ovidiana metamorfosi di Isabella in fiore: «...fa nel pensiero delle sue mani foglie, della sua epidermide cortecchia, e ambisce spalle di magnolia...» (II, 29).

O è ancora il catalogo che descrive la «sera precipite di via Mosè», dalla «virulenza delle ortensie oltre i muretti e le reti» alle «vampe dovunque di gerani e loro subitanee accensioni su verande e davanzali» (II, 115-116).

Ma l'autore di questa epopea floreale, che oltre i «tappeti di opulente zizzanie» (II, 241) sente rifiorire i crisantemi (II, 282), conosce bene che il loro rigoglio non è che l'aspetto della «inutilità dei fiori, siano pure di pesco o ciliegio, siano pure rosa più di rosa, bianco più di bianco, siano pure bombe di celeste di rosso di viola, siano ferocia aromatica di mughetti, inverosimiglianza di primule e non ti scordar di me» (II, 208-209).

Così Isabella descrive, *per viam florealis negationis*, lo slancio eleate e l'acquiescenza spirante del suo orgasmo, e questo suo nel nulla planare – o nel non tutto – non ci pare diverso, alla lettura e alla memoria, dal caparbio cedimento dell'albero alla dentata, addentante bestemmia della scavatrice e del suo operatore. «Accorta cingolava indietro e avanti... Poi la caparbia radica cedette» (II, 42-43): ancora due endecasillabi a introdurre e siglare lo strazio e il martire dell'«antico platano», della sua «anima confitta nella terra e anch'essa sospirosa di abisso. E fu in me solidarietà arborea, in arborescenza di pensieri», continua Isabella. L'antico platano dell'isabellica via Mosè è, ovviamente, lo stesso che cresceva in un meriggio d'estate sulle rive dell'Ilisso e che, fornita la sua ombra a due occasionali viandanti – si chiamavano Socrate e Fedro – , non cessò di trapiantarsi durante i secoli e i luoghi: persino un dissacratore come Apuleio lo

accolse nel suo inconsulto, assatanato mondo metamorfico (*Met.* I, 18;VI, 12), o ambiziosi filologi anglosassoni ne godono le fronde rigogliose tra i dialoghi fitti di sole e di pioggia oxoniensi, cantabridgiensi. Come poteva, dunque, mancare il platano in via Mosè? Ma non basta la sua presenza alla protagonista: il platano è presente per e nell'essere divelto, e non solo. Nella spettatrice e simpatetica Isabella, altrove «empia» (II, 64), il platanico martirio, «vivezza di morte», suscita un'associazione rivelativa con un altro albero illustre:

«E pensai dove mai sarebbe potuto salire lui (lo straziato, il da morte oberato, l'addosso recante tutti i gesti inevitabilmente, perché gesti, peccaminosi) a vegliare la propria pena saputa inutile, se non sul pendio dei più soavemente e ferocemente dolorosi alberi, gli ulivi» (II, 43).

Sale così all'esplicita evidenza, chiaroveggenza del testo, quella dimensione critica cui già si accennava e che sicuramente costituisce uno dei fili che intessono l'opera. Volentieri adottiamo il neologismo dell'autore, *cristico*, perché utile – o necessario – a definire una dimensione purtroppo inusuale nelle nostre lettere e nel nostro pensiero, e qui invece pienamente, positivamente attuata: la dimensione di chi sa compiere un nietzscheano passo indietro dal rito al mito, e dai miti ritualizzati, teologizzati, dogmatizzati, sa recuperare uno dei possibili e molti valori operanti e vitali. Che nel passo citato tale recupero avvenga attraverso un'associazione di alberi ci sembra un tratto euristico dotato di singolare, penetrante potenza.

Meriggio e riso

Se volessimo esaminare partitamente anche altri temi ricorsivi, e miti dell'*Isabella* (considerando *mito* nel suo duplice valore di “parola” e di “racconto”), travalicheremmo in tempo e in spazio i limiti concessi dalla pazienza di un bravo lettore. Ci costringiamo quindi a nominarne soltanto due dei più coinvolgenti e poderosi: il meriggio e il riso.

Tema mitico onnipresente nelle diverse letterature e culture, sicuramente archetipo in una prospettiva general-yungiana, il meriggio è presente nell'*Isabella* in molti e notevoli avatars, sin da I, 30 dove appare col suo platonico e pur umile corteggio di cicale, al «meridiano delirio» di I, 100, da cui non vanno giustamente esenti gli «incontenibili sbadigli di noia» dei bambini (I, 101), alla dizione pascolianeggiante, ma solo in apparenza più distesa, del «mezzogiorno senza campane» di I, 149. Similmente, il tema del riso percorre ritornante, opportunamente ripetitivo, quasi formulare, la seconda valva del dittico isabellico assai più della prima: ora «mirabile», ora «azzurro», ora «assiduo», ora «gioco», spesso – o quasi sempre – dantesca «divino», diviene tuttavia, per Isabella, anche «singhiozzo di pianto» (II, 224). Così, entro il riso paradisiaco dell'«altissimo» che è altro, nel «totalitario azzurro» di ancora endecasillabica aristocrazia – «ma laggiù dove ride l'altissimo» – (II, 273), l'antitesi implacata si riapre, e ci fa ricordare la propria permeante presenza: «grazia è quando il pianto è riso e il riso pianto», recitava una dignità iniziale (I, 29), che Isabella ripete variata e sostanzialmente identica (I, 182; II, 22-144-219), talora anche coinvolgendo il maritale Isidoro, che «piangiucchiava o aveva pianto o stava per piangere dentro il suo sorriso cristeggiante» (I, 87). Pungente Andromaca-Isabella *dakryoen gelasasa*, che non esita a dileggiare i propri temi su *calembours* illustrativi: «...verso una schizofrenica piazza assorta nel suo meridiano delirio e un dedalo di straducole, dove fra bossi in vasi o dietro vetri appannati mascelle grassocce e nasi vessilliferi di svariate cure e fantasie ancora tramestavano in untume di paste stracotte e di lacrimosi risi» (I, 100).

L'attento lettore avrà colto come il gioco dell'omonimia del termine *riso* sia ironicamente ribadito nel chiasmo che lo affratella e lo oppone a *paste*: dissoluzione colloquiale del pathos aulico, con peculiarissima, alimentare sopravvivenza dell'antitesi!

Tra Andromaca e Qohélet

Sì, Isabella non può non farsi Andromaca: non secondo il *cliché* unto e bisunto della moglie fedele e trepidante, ma nell'originaria inquietante profondità dell'amazzone che “combatte con

l'uomo" (tale è il significato del nome Andromaca) nell'eleggerlo a proprio unico fine, gli dà consigli per la battaglia e nello stesso tempo mina i valori capitali, fondamentali del suo mondo. Potremmo proprio definire *andromachia* (ancora un neologismo, uno snobismo!) il processo per cui Isabella si fa portatrice, quale io parlante, di istanze letterarie e concettuali di solito predicate del mondo muliebre dall'uomo antagonista ovvero amante. Il caso esaminato del *flos florum* è tipico al proposito, ma il discorso si può estendere e quasi generalizzare: tale è a nostro parere la ragione per cui, nella citata fruizione dantesca di *Par. IV*, 118, il femminile e passivizzante *amanza* è sostituito dall'attivo ed epiceno *amante*; e tale è il metodo e il procedimento con cui Isabella si appropria di assunti qohéletiani.

In un universo di discorso e di pensiero dominato dal principio di contraddizione la voce biblica del Qohélet-Ecclesiaste non poteva mancare quale modello di riferimento: il catalogo qohéletiano degli opposti (III, 18) non poteva non essere in qualche modo riecheggiato e ripreso (I, 91); la scabra e sapienziale misoginia del troppo noto «amara più che la morte è la donna» (*Qoh. VII*, 26) non poteva non costituire una sfida all'isabellica femmineità, che ora la orchestra come reazione diseguale e contraria all'impossibilità di raggiungere il tu virile, il due dell'altro (II, 209), ora, con movenza ardita e indocile, la sterilizza e fertilizza a un tempo «sul filo dell'[altra] antica sentenza» qohéletiana e silenica, il «meglio del morire rispetto al nascere» (II, 265). Tutta questa pagina è del resto un centone creativo di passi qohéletiani che vengono riproposti come altrettante domande liminari, sì che il dubbio isabellico riesce a irretire persino lo scetticismo del "Montaigne israelita", esercitandosi sullo stesso, presunto "meglio" della negatività (morte su vita, lutto su festa, pianto su riso): perché? perché mai, perché sempre? Nel dubbio di questo *quesito* basilare, Isabella aveva già tentato di opporre alle «ossa caserme di bachi» il «cordame di acri chitarre» agganciate al bacino: aveva tentato di sovrapporre, alla vita vista nel suo «assillante decedere per gesti», la «vita in continuità di attesa dei gesti» (I, 166-167).

Davvero, come diceva Qohélet, non c'è scampo dalla lotta; e in questo sfacelo il catalogo delle antitesi si fa talora orgia di nomi; labirintica ossessione di pur dominata sintassi:

«Sconfitta e renitente alla sconfitta, dunque non vinta e tutt'al più sanamente batostata, forse schiattata o severamente condannata, ma disponibile e desta, aperta a ogni puttanerìa in pro o in grazia della grazia, e inaccessibile come una remota stella (mattutina per pulito ardore ancorché serotina nella già patita sconfitta)... cancellavo le già tratte conclusioni per brama di non concludere...» (I, 130).

Con assoluta folle lucidità qui Isabella definisce il suo *lingueggiare*, che non è solo erotica movenza, bensì anche assalto verbale continuamente comminato al modo:

«E mi sembrava che se tutto è già stato chiamato per nome da tempo [*Qoh. VI*, 10], non può esservi tempo se non nei diversi nomi, nelle diverse parvenze, nel diverso atteggiarsi della azzurra sostanza dalla quale non veniamo e alla quale non torneremo, perché essa siamo» (II, 266).

Lupagna

Eccoci così tornati al brano della «fraterna contraddizione» di cui già si disse, sì che possiamo orgogliosamente prorompere nell'interiettiva sequenza: «Oh, veramente tranellica retica catenica trappolosa lupagna» (II, 267). È questo uno dei casi più evidenti (e comunque tutt'altro che isolato) di un conclamato ingegno e impegno di neologismi, compiacimento dell'Isabella nella propria essenza antitetica che con fare tra aristofanesco e gaddiano (ma al fine, diremo, buzziano) sembra ammonire il lettore, prenderlo nel giro di un dire infinito, prenderlo in giro: Dante, Cavalcanti, il Notaio, Agostino, Qohélet – Cristo, sì; tutto è già stato detto attraverso le loro parole, tutto si può ridire e ridisporre attraverso di esse, e tuttavia ancora esistono dei nomi non detti, esiste qualcosa o molto che non è stato chiamato per nome: come nessuno prima di Isabella aveva pensato a un «cristo pitecantropico» (I, 64), così non esisteva quel composto «lupagna» (e.g. II, 127, 215, 275...) che precisamente ed enigmaticamente la definisce, concentrandosi nella propria evidenza di *dvandva*, quasi agglutinamento nel composto della «lupa agnellata» di I, 183, a sua volta esito della

similitudine dalla forma canonica e dal contenuto invertito: «mandata come lupa fra agnelli» (*ib.*), ovvero «lupa agna facta est» (II, 23). Nella ripresa e reviviscenza dei grandi temi vissuti dal pensiero in parola, il neologismo insinua un'acquisizione insofferente, quasi irriverente, sì che la serietà di fondo dei concetti ne viene come scorticata, sbertucciata; già accennammo alle spallucce isabelliche: «scuotere sospirando le spalle...» (I, 98).

La lupagna genera l'aggettivo corrispondente, non a caso invertendo i propri termini: «agnolupina» (II, 233), ovvero «agna di lupine violenze» (II, 106), che tiene il lupo e «lo svuota di ogni lupina sostanza tutta inlupandosi lei agna» (II, 122), «agna smagrita in primavera... e poi lupa in aflore di pelo» (II, 132). Somma irriverenza e somma serietà abitano questi neologismi agnolupini, che si protraggono come un nastro variegato di due colori indissolubili e complementari per tutto l'arco del secondo volume, ora impennandosi negli inediti participi «agnelleggiante lupeggiante» (II, I 53), o nell'attribuzione ovviamente invertita: «lupo inagnellato», «agna inlupata» (II, 143); ora ironizzandosi in sintagmi ostinatamente speculari, quali i «belati lupini e ululati agnelleschi» (II, 105), l'«agnella di protervia e lupa di umiltà» (II, 219); ora esaltandosi nell'andromachia (vd. sopra) della «lupagna floreale» (II, 210), femmina che porta al maschio i fiori; ora platonizzandosi nei sostantivi astratti, «lupità» e «agnellità» (II, 219), *divertissement* supremo pure allacciato con lirismo severo all'altra antitesi di cui dicemmo: «sorriso e pianto intrisi di stupore e consapevolezza» (*ib.*), in cui l'endecasillabo perfetto dissuona in iato col settenario che lo segue.

Notiamo comunque che in questo narcisismo dei contrari dove il lupo «lupeggia nella di sé assenza agnellica, agnelleggia nella di sé assenza lupica» (II, 223) manca non a caso qualsiasi lupagno. Nonostante lo strenuo gioco antitetico, sussiste dunque uno squilibrio vitale, un'asimmetria che poggia sul polo isabellico e che forse passa attraverso le allusive turgenze semantiche dell'«amniosi», in cui vigila e ride (irride?) l'«altissimo lupo» (*ib.*), ma che resta inalienabile dominio di Isabella, etimologa forse sottilissima nel definirsi o farsi definire «vaso di bruna, agnellesca nequizia» (II, 133). Il vaso agnellesco, pur chiara allusione e *tourneur* biblica, è forse il contenitore sacrificale, ovvero l'abito morbido e sottile del feto l'*amnion* dei Greci –, così ribadendosi nell'allusione teologica la dimensione fisiologica? Non sbaglieremmo comunque di molto nel dire che attraverso l'amniosi si svolge l'epopea cristica, il IV Evangelo secondo Isabella: «il verbo... è verbigerazione di carne» (II, 128); «disinvoltamente la mano si fece ventre e abitò in mezzo a noi» (I, 137). Siamo al Cristo fallico di cui si diceva, al «carnoso paracleto» (I, 141); siamo all'eucaristia erotica di II, 257-258: «Mangiate, dicevo, la mia carne, bevete il mio sangue, così offrendomi alla conoscenza; e la lingua su di me del mio amore». Tale è la risposta implicita alla domanda faustiana posta da Isabella già Margherita (I, 31): «...che cos'era in principio? Forse il verbo?» (II, 62). Erotico è il rapporto con «il libro divino, ... la bibbia santa, il libro di lui che non ebbe mai padre e si fece figlio con graziosa mendace sollecitudine» (I, 93). Si veda quale esempio il brano intitolato «Delle esigibili qualità da un cristo nascituro e mai nascente» (I, 92-94): uno dei tanti estratti della teo-antropologia che sorregge e sottende l'isabellico amniotico evangelo.

Ancella

Che l'evangelo di Isabella contamina la forma e la formula dell'annunciazione è quasi ovvio, dopo quanto si è detto. E non ci sorprende il «gratia plena» (II, 151), rivolto a lei «inagnellata» (II, 18) che si era definita «remota dalla grazia», che inutilmente invocava di essere «ancilla» e non «agna» (II, 23). Né ci soffermeremmo sull'endecasillabo dell'ultima pagina (II, 284) – «Signore, io dico, ecco la tua ancilla» – se esso non dimostrasse una volta di più la malizia della filigrana intertestuale, ché in tale mariologico percorso e ricorso traluce pure la splendida risposta della peccatrice Armida tassiana al suo Rinaldo – *Ecco l'ancilla tua* (*Ger. Lib. XX*, 136) –, salvo tuttavia la fondamentale *variatio* di quanto segue: all'armidiano *d'essa a tuo cenno / dispon* si oppone la glossa isabellica, «perché tu hai bisogno di me» (forte, ritmato, duro, tronco decasillabo, dopo la fluenza dell'endecasillabo *a maiore*).

Al di sotto e al di dentro degli schemi dominanti, il sincretismo dei modelli è del resto notazione tipica. Già il sagace lettore avrà sentito l'eco del catalogo di Leporello nella sequenza «alla vergine e alla donna, alla madre e alla vecchia, alla bella e alla brutta» del citato inno floreale (II, 264). E non è certo questa l'unica filigrana offerta da Mozart-Da Ponte e dalla letteratura librettistica: Isabella è capace di appropriarsi delle movenze di Cherubino – «voi che sapete che cos'è amore, donne, e ben vedete...» (I, 117), o di Butterfly, salvo l'irridente dissoluzione del patetismo di quest'ultima, o lo smascheramento liberatorio del suo eros represso e forsennato: «...tappetica Isabella olezzante come verbena, gratificata da magici tè» (I, 143).

Può sorgere più di un fondato sospetto che nella filogenesi delle sullodate antitesi agnolupeggianti, o di una peculiarissima e ironica definizione quale «volpe malinconica e tagliolica» (II, 77), siano iscritti gli ossimori figariani *volpi olezzose, orse benigne, colombe maligne* (*Le nozze di Figaro*, IV, viii), non a caso capeggiate dalla florealità perversa delle rose spinose, e suggellate dall'*amore non senton, / non senton pietà* che intatto riapre il problema del linguaggio erotico-teologico: «Mi sentii protagonista di pietà, non più di grazia», recita Isabella quale incipit del monologo *Pietà della terra* (I, 148-151), in cui l'iniziale dettaglio colloquial-descrittivo dell'«iperteso calzone ricettacolo di magro sedere» cede alla contemplazione («fronte sul vetro») meditante sulla «dolorosa e intensa melodia d'ogni autunno», sulla «necessaria contraddizione» insita nel suo «moto di foglie».

Odisseo: *mot vide, mythe vide?*

Al rigore della «grazia spiritosa» (I, 131), a questo viaggio *autour de son coeur et de sa rue* («mio suolo, partenza e meta, plaga aperta e confine, terra di nessuno e patria»: I, 35), negheremmo tuttavia una (o la) sua nota fisiognomica, se omettessimo di nominare il simbolo-persona (*persona* latinamente, come “maschera”) che ne accompagna il discorso e percorso: Odisseo. Fin dall'inizio egli si accampa: «Vi porgo gli itinerari della mia peregrinazione, che Odisseo mi stava nell'animo...» (I, 8); e sino alla fine: «Mi balena Odisseo, il suo viso teso alla morte, rassegnato alla vita. Lui forse mi sarebbe stato complice, lui forse avrebbe non capito ma accettato l'agro tormento del mio miele» (II, 283).

Rimarchiamo l'importanza – già petrarchesca e leopardiana – di questo *forse*; rimarchiamo l'importanza del tema erotico e degustativo, simbolico e sensuale a un tempo, del miele, che appare anche là dove l'unica volta nell'isabellico dire viene data presenza di citazione alla più sparente delle eroine odisseiche:

«E mentre lui si avvicinava, ora ridente, non grave come Odisseo quando appropinquava Nausicaa col suo soldatesco miele riassumente la dolcezza di tutte le api del mondo» (I, 172).

È notevole che la similitudine avvenga qui in negativo, eppure avvenga: che sia detto in essa il nome di Nausicaa, mentre mai vien detto quello di Penelope, e anzi la «carnale debolezza» del «distruttore di Proci» è rifiutata quale possibile identificazione odisseica (I, 9). Di Odisseo vive in Isabella la sinopia più che la figura: sinopia che racchiude la «trasparente ermetica sapienza» (I, 181) entro confini tracciati e travolti dal mare. Il «mare odisseico» è quasi una formula che ritma l'isabellico vagare: ora «azzurro» e pur «tenebra» luciferata (I, 180), ora «prepotente presenza erbale» (II, 237); ora, soprattutto, mare negativo: mare «astuzia di inintelligenza», mare «non speranza» di «Odisseo non opera, perché non sperata opera» (I, 153), «transito non speranzico dalla potenza alla interezza del vuoto, della non opera» (I, 154). Forse per la forza dell'allitterazione, irresistibile come una spinta ondosa, il mare si fa depositario della memoria: «memoria marina, dunque odisseica dunque graziosa» (I, 156): e «bava erotica» di «memoria odisseica» resta nell'ostrica che anestetizza e aromatizza il palato (I, 162). L'«asperanzica brama odisseica» (I, 175) rende Odisseo il per eccellenza «grazioso» (II, 9 etc.), e con ciò stesso lo fa quasi un *mot vide*, un *mythe vide*; per questo le sue aderenze, predicazioni, attribuzioni, seguono ora una coerenza logico-semanticamente, come quella che ci siamo sforzati di mettere in rilievo, ora si cumulano nell'attraente rigore di una spitzeriana enumerazione disordinata: Odisseo danzante (I, 183), Odisseo «buio»

(ovvero «antimondo, ... antiluce») (I, 184), «Odisseo lungo canuto chiomato» (I, 155), «dungochiomato» e lacrimante (I, 182), «Odisseo chigliante a chissà quale inabbordabile spiaggia» (*ib.*). Quest'ultima predicazione sembrerebbe contenere il nucleo profondo del mito isabellico di Odisseo: il «perseguitamento dell'irraggiungibile» (I, 60), «impossibile meta, ... itinerario sull'abisso» (II, 131). E in parte è così; in parte, perché l'altra parte la vuole il disordine antitetico, che insorge comunque: così, l'«Odisseo chigliante» è preceduto da «mare senza», e questo «mare senza Odisseo chigliante» risulta proprio l'«abisso placido sotto ... rimplacidita luce» che poco fa giustamente negavamo o ingiustamente rinnegavamo. Simile discorso – lo ricorda il lettore? – è stato fatto più sopra per il principio (non non-principio?) parmenideo.

Girotondo

Le parole – le stesse parole già esaminate – ci prendono in giro e nel giro: girotondi di tesi, antitesi, atesi, diatesi; diatesi in accezione a un tempo medica e grammaticale, quale predisposizione patologica di significati e travasare dal passivo all'attivo, massima distinzione e massima coincidenza. Al citato «mare senza Odisseo chigliante» corrisponde giustamente il «glutinoso mare chigliato da Odisseo» (I, 186), davanti alla cui «rabbiosa fruscante chiglia» (I, 188) il mare angosciosamente splende e continua a splendere, lama di «luce cardiaca intellettiva» (*ib.*): «io odisseica Isabella seppi che il cuore intelletto era il gesto di luce» (I, 186), «su me mare odisseico» (II, 238).

Eccoci tornati alle parole pseudo-antitetiche da cui partimmo, ma non solo: quel termine *glutine*, che con i suoi derivati ha una sua sottile presenza nel discorso isabellico (oltre al già citato I, 117; II, 37, 123, 251...), ci porta all'Agostino che con la dispiegata citazione letterale di I, vi, 7 (I, 173) aveva offerto un punto di approdo e di periplo al nostro discorso: *glutine amori per sensus corporis* (*Conf.* IV, x, 15); come pure ad Agostino ci porta la pervasiva insistenza isabellica sul termine *estuar* e connessi (*estuoso*, *estuosità*). Certo, gli isabellici percorsi sembrano e sono consoni alla tradizione classica dell'*aestus*, nelle sue referenze al meriggio e al mare: è l'«estuare» del sole (I, 30), è l'«estuosa terra di approdo» presente-assente nell'«azzurro mare odisseico» (I, 180), è l'«estuosità canora» in squisita sinestesia (I, 190), è l'«estuoso limone» (II, 30), è il «tutto estua e si spanpana» (II, 105), in cui si uniscono, con ferace endiadi e maliziosa, un D'Annunzio e un Gozzano. E, soprattutto e sopra tutto, l'«estuata ed estuante donna» (I, 185), in cui si fondono le diatesi del passivo e dell'attivo, la cui vagina è «atrio marino e vestibolo della morte che fa la vita» (II, 258), in cui carne e sangue sono eucaristicamente offerti al virile tuffarsi, al mangiare e al bere (*ib.*): «albergo marino amniotico» che spinge fuori il «figlio, avventuroso Odisseo, fragile e minuscolo naviglio sul mare nera di azzurrità» (II, 259-260), dove il ritmo decasillabico del mare consente a una delle rarissime rime di questa «prosa». Qui siamo oltre l'*aestus* classico, pur tanto amorosamente conquiso: e appunto non possiamo non (o, meglio, dobbiamo) ricordare che l'agostiniano *aestuar* è termine per eccellenza ricorrente nelle *Confessioni* a definire lo stato dell'uomo e del suo dubbio di nausea e d'angoscia: *pressu stomachi repente aestuarem paene moriturus* (I, xi, 17); *ad te refero aestus meos* (X, xxxi, 44), etc.

Non a caso insistiamo sull'archetipo delle *Confessioni* perché è qui che a nostro parere si radica la genesi antitetica dell'*Isabella*, con uno scarto basilare, fondamentale: allo gnoseo-somatico *aestus* di Isabella è coraggiosamente tolta ogni referenza che non sia se stessa. Isabella «egoista sollecita» (I, 18) è un vero *esprit fort*: a seguito della sua già citata definizione di «romea senza Rome» le viene rinfacciata quella di «peregrina senza terra promessa o non promessa, seguace di Odisseo senza traiettoria odisseica» (II, 230). E l'isabellica risposta non è che il ribadirsi del solipsismo: è l'«intranellante irretente catenica femmina» (II, 265), che nella sua «marinità aperta e chiusa» all'«odisseico peregrinare» tira infine i suoi antagonisti virili a riconoscerla «vessillifera della... dolorosa romeità umana: siamo romei su strade principianti e mai terminanti» (II, 275), dove ancora una volta l'endecasillabo dolcemente frana, ineluttabilmente sfuma nella propria oltremisura e dissonanza.

Lucia dai capelli turchini

«Paradigma e parabola» (I, 19), «paradigma e paradosso» (I, 64): parossismo «spinozopascaliano» (I, 77) che nello «spirito grazia» dissolve la «tentazione» principe dell'«intelligenza», tentazione del «Verrà un giorno: ... la grazia sa che non verrà alcun giorno e che il giorno è già qui con la notte» (I, 76). Ancora un gioco semantico, dunque, e ancora il ritmo endecasillabico a contrastare ogni sclerosi di padri cristofori, ogni escatologia di grilli parlanti, recuperando la viva contraddittorietà evangelica (Luc. 17, 22 ss.) Intelletto e cuore, ancora ripetuti in endiadi, saranno forse o più probabilmente dono della «dolce madre dai capelli azzurrini» (I, 77), che, pur sapendo, sa sorridere: dalle allusioni “grilloparlantiche” (cfr. II, 54; 81) si decanta così l'enigmatica (millenaria e boschiva) fata dai capelli turchini. Con lapsus testuale, stavamo per dire: Lucia dai capelli turchini; e anche se ci rendiamo conto che avremmo tralignato (oltre persino il parossismo isabellico!), tuttavia non ci dispiace questo nostro esagerare, perché tiene conto di una sottilissima sprezzatura manzoniana che si insinua qua e là nell'Isabella, capace di piangere, nella sua «carne redentrice, che nessuna Lucia mai pianse così da occhi martirizzati» (I, 120).

Forse a questa Lucia dai capelli turchini possiamo dirci debitori di quel *genus humile* che nel suo eloquio si intreccia petulante al *genus sublime*: arcaismo e modernismo, colloquialismi e aulicità, tecnicismo e lirismo. Se si compilassero delle concordanze lessicali all'Isabella, si darebbero successioni come la seguente: *sparapanzata* (I, 54), *speme* (II, 193), *sputnik* e *sputniko* (I, 193; 168).

Spregiudicatamente, l'astrazione precipita in bieca concretezza, «coda del pensiero» (I, 85) e sue «midolla» (I, 97). O sua midolla? Proponiamo questa variante perché essa ci riporta a quel mondo di pane e pasticceria che qua e là goloso affiora dalle parole di Isabella, nelle possibilità inedite e infinite della somiglianza: l'intelligenza «sforna» il perdono come da un forno sempre «acceso caldo pane croccante» (I, 188); la speranza gonfia se stessa «come un tortello nel suo sfrigolante bagno d'olio» (I, 121), e il mondo si popola di «fantasmi biscottati, simili a savoiardi per il loro pronto sfarsi nei liquidi e pronto tramutarne la limpidezza in briciolosa dolcezza» (I, 128).

Tra la *madeleine* e l'*albero degli zoccoli* si e ci collocano queste impressioni: così la «promessa e sicurezza di nuovi camini liberatori di vento minestrato e di nuovi veroni da geraniare» (I, 194), dove ben si esemplifica il cuore antico del neologismo, ovvero l'annidarsi ironico e dissacrante di questo vento quotidiano e umidiccio, «fumo di brodo o brodo di fumo» (I, 41), nell'illustre e irruente provenzaleggiare del maestrale/*mistral*. Nella contrastata interscuola fra Proust e Olmi, Proust, per così dire, si adegua dal binomio aristocratico-altoborghese a quello industrial-contadino, Olmi si sottrae al manzonianismo patetico: «O voi pensate» – chiede con giusta polemica Isabella, «già malvista perché figlia di genitori industriali» (I, 56) – «che la grazia dovesse abitare meno in me che nell'ortolana e nella ghiotta struggenza dei formaggi?» (I, 59). Di nuovo una suggestione alimentare, elementare, viene riferita al concetto alto, astruso, nel rifiuto di uno sciocco stereotipo. E certo non a caso tale rifiuto è posto a suggellare e motivare un passo privilegiato dell'isabellica memoria: l'evocazione del paesaggio in cui si svolse la sua fanciullezza, abitato da «gelsi... nei campi rigagnolati intorno al bosco dove cercavo il muschio da presepio» (I, 56).

Tale sfondo bucolico e nicchia endecasillabica introducono all'episodio (I, 56-58) nitido e atroce della «gallina starnazzante...» («...vecchia gallina da brodo emunta d'uova»), che la caritatevole suor Tomasina, allora cucciniera dell'asilo e «poi ancilla domini ad assistere i lebbrosi in una qualche isola», spenna viva «con le caritatevoli mani avvezze a sbucciare patate...». A commentare la morte violenta della gallina, che resterà nell'isabellica memoria più come cauterio che come cicatrice (cfr. I, 170-172; 182), vengono citati e contestati i celeberrimi due versi petrarcheschi del trapasso di Laura: «non come fiamma che per forza è spenta ma nemmeno che per se medesima si consumi ...». Dopo di che, si aderisce il controcanto: «e se aveva un'anima, non certo contenta, per via delle penne che a poco a poco le mancavano». La rima fra *spenta* e *contenta* è un tocco e un tono di quasi macabra ironia, tanto più insinuante quanto meno evidenziata. Se Proust recupera Petrarca, Olmi precipita in Fellini!

Di questa sprezzatura, steologizzata teologia, molti altri esempi potremmo citare: valga ancora per tutti la vivida epifania del mercato (I, 5455), dove l'attenzione creativa contamina nei pesci quotidiani i montaliani ricordi di triglie e di anguille: si delizia di un lungo catalogo caseario, italicamente teso tra parmigiano e mozzarella; si impenna in lirica rievocazione della formaggistica metamorfosi, dalla premessa di «mammelle munte» al finale in colesterolo «di ben condite paste asciutte e onesti desserts»; e prima di concludersi con la «vera [cioè, rietimologizzata] cresima» delle acciughe in salamoia, pone e si pone la domanda basilare: «Dunque, in questo mondo formaggistico e grassificato da formaggi sarebbe la, grazia? Qui si aggirerebbe il soffio dello spirito? Sui mucchi di ravanelli».

Oltre lady Chatterley

Entro questo dominio della sprezzatura si apre uno spazio nel linguaggio isabellico che vorremmo definire anale: aristofanico-gaddiana «prossimità allo sterco» (II, 59), nell'incedere cittadino fra «gobbi carretti di spazzatura» (I, 99), «su fanghiglia urinica e sterchica» fra «squinternati deretani gatteschi... verniciati d'intelligenza» (I, 100), nell'«impudicizia» infantile di «mutandine ben discernibili nel loro biancore solerzia di mamme» (I, 101), fra «cagnuoli inzaccherati» lingueggianti «su acri macchie d'urina» (I, 120), fra «gonnelle e rigonfiamenti di sesso su inguini mascholini» (I, 128), «fra le minigonne sbattenti come pavesi di un minuscolo battello su natiche lunari» (I, 168), «fra natiche minigonnicamente fiorite» (I, 190), «nell'arresto spetezzante e clacsonante al rosso di semaforo» (I, 100). In tale spazio anche si muovono le «scandolezzanti... membra... di... agna... corrottissima... contagiata da pensieri e portamenti lupini» (II, 108): è evidente la falsa e ironica etimologia, per cui *scandolezzante* contiene l'olezzare di cui sopra dicemmo sub specie pucciniana, unendolo all'evangelico scandalo (Matth. 18,7: Luc. 17,1), puntualmente e puntigliosamente riecheggiato e contestato qui e altrove (II, 88).

Su questo sfondo, o piano di sfondo, la «carne spiritata spiritante» (II, 169) traduce nell'ancora doppia diatesi tutta la patologia e l'energia semantica, teologia e medicina, del termine greco *pneuma*, mentre gli erotici e pur pacati furori in cui è coinvolta ci fanno sembrare povero il modello di lady Chatterley, sia fisiologicamente (II, 21, 169-170), sia ambientalmente (II, 108), sia stilisticamente superato:

«Il respiro era come un disordinato flettersi di fiore sotto scrosci di acqua ventosa»;

«...bagnata e bagnante [come sopra!]...., acqua richiamo di acque, impareggiabile nutrimento, risanante veleno, soddisfacitrice di seti ed essa stessa perennemente assetata, lago di somma tranquillità in inarrestabile sconvolgimento, tramestio terrificante sotto il velo di placidità».

Lo stupendo parossismo di cui si diceva, capace di contaminare il «bianco equilibrio» delle *neiges d'antan* con la «colorita sopraffazione» del sangue puberale (I, 97-98), può portare a un momentaneo, franante approdo in cui l'eco chiara del *Cantico dei Cantici* si unisce con antileopardiano ardore a uno dei pochissimi (cfr. II, 10) richiami leopardiani: «Prendimi, lei dice, nel fuggire ridente dietro lo scudo degli occhi liquidi» (II, 170).

E l'«odore di infiniti odori» (II, 272-273) – «del sangue, delle urine, delle feci...», sacralizzate nell'endecasillabo mercé la solita conversione, «fraterna contraddizione» ironica. Disinibitamento, nei modelli alti si illustra e li screzia la woodyalleniana epopea dello spermatozoo (II, 267268), culminante tuttavia nell'isabellica firma: «...si fa zigote, inizio di morte, promessa di vita... giorni di migrazione fino al porto uterino, provvisorio porto dove si annida con tutta la sua azzurrità che sembra quiete ed è anticipo di più intenso, sommo indaffaramento».

L'osanna è un osanna di cromosomi cui non è negato un proprio inno (I, 133); la grazia è una «grazia toro» (I, 35; cfr. 38), con superbo abbinamento e sfruttamento dell'omonimia fra l'animale per eccellenza virile e il termine letterario-giuridico per «letto maritale»; sotto il «rombo del seme» Isabella è «squassata da ciò che appare orgasmo ed è resa alla stella» (II, 177).

In molti modi

Chiara è la consapevolezza di questo sincretismo creativo: «a te garba l'impiego di diverse parole per esprimere sia i deboli che i fermi concetti» (II, 108).

Non crediamo di sbagliare leggendo in questa frase una lusinga di pensiero debole e una rivendicazione di *esprit fort*, un rivivere dell'aristotelico "dirsi in molti modi".

Di questi molti modi, di questi molti miti, molto – forse troppo – abbiamo citato, e tuttavia molto resta non esaurito. Non abbiamo detto, per esempio: che l'epifania del passero catulliano è un altro testo tipico dell'anfizona aulico-colloquiale – «amore, passero mio, diletto, ocelle,... cenere da cuocervi patate...» – franante o culminante in una dissennata teologia – «sbarretta paracleticamente incandescente» – (I, 131-132); che ci fa memori dell'Elsa di Lohengrin l'affermazione secondo cui «ciascuno di noi pecca per voglia di quella conoscenza che consiste nel dare a ciascuno il suo nome» (I, 94); che ci riconduce al IV evangelo l'isabellico rifiuto di «clamare» nel deserto, con il gioco a voluta di parole che la si clami «per disertare» il suo «clamare» (II, 12); che molto ci attrae lo scorcio dell'abramica figura e vicenda, nel prevedibile e pur rinnovato abbinamento con le «Ifigie in boccio» (I, 127), nell'imprevedibile endiadi con la «bestia cornuta» (I, 144); che l'«aquilone vanitoso e predicatore di terrestre ma anche innocente vanità» su cui "si sfa" e "punge" l'occhio di Isabella è il redivivo pascoliano, *beato tu che al vento*, con il suo corteggio di «carezze agitazione tremito di bimbesche mani» (I, 43); che, per l'ultima volta, ci spinge al narcisismo la connessione fra «grazia» e «gravare» (I, 98), poiché originalmente recupera una proposta etimologica del grande Leonard Palmer, a cui chi scrive deve l'abbinamento *grazia bruta* posto a titolo di un proprio testo; che se ci affascina l'implicita evocazione dello scettro di Achille nella «vita del legno divelto dalla vita arborea e ben prosciugato» (I, 47), ci titilla invece alla protesta il binomio antitetico fra il «truculento Achille» e il «cereo Amleto» (I, II) (personalmente riteniamo il primo piuttosto l'archetipo dimenticato del secondo, e la sua presunta truculenza un *topos* riduttivo di tale archetipale vitalità). Ma anche per quest'ultimo dissenso troveremo una definizione isabellica nel concetto di «potenza... umiliata ad atto» (I, 131), ovvero, nel nostro caso, virtù achilleica ridotta a maschera, *grimace* guerriera; è inevitabile che almeno una volta Isabella sottostia alla legge del degrado semantico, della deriva topica ed entropica.

Entropia

Senza tale entropia, neanche Isabella potrebbe parlare, potrebbe dire: «potenza sempre e tutto».

Segnaliamo un caso che ci pare unico in tutto il suo percorso, e in cui, collocandosi entro una virtualità rimasta tale, non umiliata ad atto, fra il pensato e l'inattuato, Isabella ci dà una definizione d'autore: è il passo dal quale apprendiamo come la suasività destrutturante della musica beethoveniana le faccia sospendere «il racconto che in così mirabilmente disarticolato linguaggio discorre di droghe e scioglie un debito inno alla regale preminenza dell'eroina» (I, 58).

Non opera, dunque, ma «tentazione d'opera» (I, 61), il cui argomento – forse perché troppo attuale? – viene rifiutato dal fren dell'arte. E tuttavia restano quelle due definizioni, racconto e inno, resta quel giudizio sul «mirabilmente disarticolato linguaggio» con cui, in sintesi sobria ed efficace, Isabella glossa il suo autore: coscienza critica e coscienza creativa così convergono, e, per quanto personalmente ci riguarda, ci confermano e confortano in quella definizione di inno da noi più volte frequentata e adoperata in queste pagine.

Ancora vorremmo ribadire in chiusa come dietro la disarticolazione del racconto e l'ascensione dell'inno stia, forte, il pensiero di Isabella – pensiero in parole, pensiero-parola, verbo di cui le siamo grati: «Se non credete non potete provare a credere. Tuttavia provate. Provate anche a credere all'importanza di quella particolare porta, per la sua foggia e per il suo legno...» (I, 47) – legno achilleico, legno cristico, eccetera. Quintessenza isabellica questo eccetera, questo *tuttavia*, il breve e disturbante *ma*: «Abiterò il nulla dopo averlo glacialmente ispezionato per certificarmi che è grazia. Ma c'era quella mano» (I, 89-90).

È un non mai finire pur finito; un onanismo nel dirsi consapevole, sovrano «della propria necessaria e doverosa inattività»: «guai a chi non sparge il proprio seme invano» (II, 21).

Nel coraggio del solipsismo, Isabella è quel che Montaigne e Agostino (vollero e) non vollero: un Montaigne senza Raymond Sebond, un Agostino senza episcopato; una confessione senza (derubiamo gli isabellici coreuti: II, 162) «consolazione di amen». Ricordiamo che *'amen* in ebraico vuol dire “fermo” e ha la stessa radice del termine per “verità” – di quella stessa verità che isabellicamente ha valore «solo fino a quando è ancora menzogna» (I, 98).