

Franca Sinopoli

“EUROPA”: IMMAGINI STORICHE E SCRITTURE
GEOGRAFICHE. UN CONTRIBUTO ALL’ANALISI DEL
LINGUAGGIO FIGURALE E DEL TEMA TOPOGRAFICO

Riprendo l’espressione “Ritratto d’Europa” dallo scrittore spagnolo, diplomatico e cosmopolita Salvador de Madariaga (1886-1978), il cui *Ritratto d’Europa* (*Portrait of Europe*, London, Hollis & Carter 1952) era un invito rivolto agli europei del secondo dopoguerra a riconoscere la propria storia comune nella dialettica tra unità (caratteri di unitarietà) e diversità (motore della “conversazione interna”). Ma in particolare mi riferisco al carattere dell’ “individualismo” adombrato nel secondo significato di quel “portrait” e del resto tematizzato dallo stesso autore sul piano di una comparazione con l’Asia e l’Africa a proposito della cultura europea in quanto inventrice dell’individuo.

Il primo significato di “ritratto”, nel caso del volume citato di de Madariaga, è infatti quello consueto trasmesso dalla nomenclatura storiografica: si tratta di uno schizzo, una sintesi, una presentazione organica per sommi capi (cioè capi generali) della storia europea. Recuperare un ulteriore significato di “ritratto” come significante di individuo/alismo sul piano della letteratura, mi serve in questa sede ad avanzare una proposta di lettura dell’identità europea riguardante il piano storico-letterario. Da almeno 500 anni, infatti, è ben presente nella cultura europea la consapevolezza, a diversi gradi e in forme altrettanto diverse, di una comunità letteraria, o meglio, di una comunità “interletteraria”. Da Giglio Gregorio Grimaldi (1479-1552), umanista ferrarese operante a Roma, autore di due dialoghi in latino sul tema *De poetis nostrorum temporum* (1551) che è già una storia della poesia europea dei primi cinquanta anni del ’500, alle sintesi storiche della letteratura europea di cui è stato fertile il ’900 (si pensi al *Précis de littérature européenne*, a cura di B. Didier o ad alcuni volumi della *Histoire comparée des littératures de langues européennes*, edita dall’ICLA/AILC dalla metà del ’900 ad oggi), è possibile rintracciare una storia della consapevolezza critica dell’esistenza di una comunità interletteraria europea. Questa è leggibile, a sua volta, come un racconto e un ritratto (o un ritratto sub specie storiografica) che gli europei hanno fatto di se stessi, innanzitutto, e poi esportato nel resto del mondo sulla scia della storia del colonialismo e dell’imperialismo europei. Un racconto che diventa un vero e proprio mito della esistenza/resistenza longeva, unitaria e modellizzante, paradigmatica, della letteratura europea. Un racconto della continuità e delle soluzioni di continuità

dell'eredità classica greco-latina e della sua *renovatio* attraverso i due grandi eventi costituiti dalla diffusione del cristianesimo in occidente e dalla migrazione ad ovest dei popoli germanici, fino al Rinascimento vero e proprio e alla Modernità.

Questa storia della letteratura europea, che numerosi pensatori e studiosi non europei di letteratura¹ ci stanno ormai abituando a leggere in termini di conflitto tra autoimmagini identitarie ed eteroimmagini di noi stessi che ci provengono da altre culture, e soprattutto a rovesciare sulla base della storia del colonialismo ed imperialismo europei, ci si offre nei termini di una *teatralizzazione* e di una messa in scena di una soggettività compiuta, di un individuo (l'Europa) formato da diverse membra ma unitario nell'agire rispetto all'altro da sé (il barbaro, l'infedele, lo straniero, l'immigrato). Esempio è forse l'immagine dell' "Amleto europeo" in Valéry, il quale sporgendosi da una ipotetica terrazza di Elsinore (con vista da Basilea a Colonia) abbraccia con lo sguardo la storia intellettuale degli europei (*La crise de l'Esprit*, première lettre, 1919).

La stessa idea della sintesi storica, per tornare su un esempio concreto, del "précis de littérature européenne", continuamente aggiornato, reca in sé e diffonde questa icona letteraria dell'Europa, questo che chiamerei aspetto iconico della materia letteraria (e per esteso "estetico/artistica") europea, anticipata per altro dagli attributi della celebre icona di Cesare Ripa (*Iconologia*, 1618) e dalla spiegazione stessa offerta dal Cavaliere delle singole parti di cui si compone l'immagine, al fine di illustrare la superiorità dell'Europa sulle altre "Parti del mondo", in particolare laddove dice:

"... la civetta sopra il libro, li strumenti musicali, dimostrano che è sempre stata superiore à l'altre parti del mondo, nell'armi, nelle lettere, e in tutte l'arti liberali. Le squadre, i pennelli, e i scarpelli significa, o haver avuti e havere huomini illustri, e d'ingegni prestantissimi, si de Greci, Latini, e altri eccellentissimi nella pittura, scoltura, e architettura."²

Ora, vorrei proporre in questa sede uno spostamento del discorso sulla rappresentazione unitaria dell'Europa e della sua cultura al piano strettamente testuale-letterario, avvalendomi di alcuni casi esemplificati

¹ Cfr. E. Said, *Culture and Imperialism*, London, Vintage 1994, trad. it., *Cultura e imperialismo: letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma 1998.

² C. Ripa, *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Fògola Editore, Torino 1986, vol. 2, pp. 59-61.

tivi che, in modi diversi, traducono il discorso della rappresentazione di questa identità.

Questa trasposizione sul piano dell'invenzione letteraria sembra darsi innanzitutto in due soluzioni, anticipate dal titolo che ho apposto a questo contributo: come coincidenza tra tema dell'Europa geografica e linguaggio figurale oppure come mero tema, privo di un corrispettivo "iconico". Mi spiego: la trasposizione e/o creazione letteraria del discorso sull'identità unitaria dell'Europa può andare da un massimo di investimento creativo – realizzato cioè sia sul piano tematico che su quello figurale, ossia metaforico/allegorico – ad un minimo (ma qui senza alcun giudizio negativo) in termini di esclusiva tematizzazione.

Se, inoltre, il primo caso – quello diciamo più ricco e poliedrico, in quanto capace di sfruttare un maggior numero di possibilità espressive e di livelli formali del discorso letterario e di suscitare una altrettanto prolifica reazione interpretativa – sembra darsi più facilmente in campo poetico; non me la sentirei comunque di escludere a priori una casistica di testi in prosa capaci di giocare a loro volta su più livelli la partita della rappresentazione identitaria dell'Europa.

In questa sede ho scelto, tuttavia, di lavorare sulla prima ipotesi, e cioè sulla maggiore densità di investimento creativo da parte della poesia, sondandone la verificabilità attraverso una rosa di sei testi della letteratura occidentale o da essa "contaminati" che "mettono in scena" in modi diversi l'Europa. Si tratta di: *Europe. The 72d and 73d Years of These States* (da: *Leaves of Grass*) di Walt Whitman, *O dos castellos* (da: *Mensagem*) di Fernando Pessoa, *Europa* (da: *Avvento notturno*) di Mario Luzi, *Palabras a Europa* (da: *Las uvas y el viento*) di Pablo Neruda, *A Map of Europe* (da: *The Castaway and other poems*) di Derek Walcott, e infine *Anche questa pietra è Europa* di Elio Filippo Accrocca.

Prima però vorrei accennare, per inciso, alla duplicità etimologica di "Europa", la quale si riverbera nel doppio uso che ne hanno fatto i poeti nel corso dei secoli: da un lato Europa "geografica", dall'altro l'Europa del mito greco. La doppia significazione del termine, in relazione al suo impiego poetico, è fotografabile da un lato in Orazio (*Odi*, III, 27) ed Ovidio (*Metamorfosi*, II, 833-75), da cui poi in Boccaccio (*De claris mulieribus*), e dall'altro in Dante (*Epistola VII*). Nel primo caso si tratta di una ripresa del noto mito greco del ratto della giovane figlia di Agenore/Fenice Europa, la cui remota attestazione è in Esiodo, Omero e Mosco (*Europè*, 6-15), poeta siracusano del II secolo a.C. Nel secondo caso, quello di Dante, si tratta della accezione geografica "Europa tricornis", che riprende l'immagine assegnata nel XIII secolo all'Europa dal filosofo e te-

ologo tedesco Alberto Magno (*Liber de natura loci*, III, 5 e 7)³.

La tradizione che sto seguendo in questa sede è ovviamente quella legata alla rappresentazione geografica, anche se nel mito stesso del rapimento di Europa c'è la presenza di un movimento verso occidente (dall'Asia minore a Creta, colonia fenicia)⁴.

La rappresentazione geografica in questione è quella simbolica, portatrice di caratteri somatopici, che ha origine nell'immaginario cartografico medioevale, da cui per altro Dante sembra riprenderla, e poi rinascimentale, si pensi alla *Carta somatopica di Europa Regina*, incisione facente parte della *Cosmographia Universalis* di Sebastian Münster (Basilea 1550-04)⁵ o alla probabilmente da essa derivata silografia dell'Europa conservata nella biblioteca Strahov di Praga (1592), dove in entrambi i casi l'Europa è in veste di giovane regina⁶.

Un aspetto interessante è peraltro il riferimento, sia nel caso dell'Europa *tricornis* che dell'Europa regina, alla identificazione di luoghi/apici del corpo europeo: tre corni in Dante (i cui apici sono il Don, le Colonne d'Ercole e le Isole Britanniche), la testa di Europa regina (la Spagna) nelle due rappresentazioni cui ho fatto riferimento. Per altro Dante stesso si riferisce ad un contesto imperiale, dunque regale, rivolgendosi ad Enrico ed invitandolo a scendere in Italia giacché “la gloriosa potestà dei Romani non è ristretta né dai limiti dell'Italia né dal termine della tricorne Europa” (*Ep. VII*). Un decennio fa (1990) il filosofo francese J. Derrida aveva trattato la questione del “capo” o della “testa” nel linguaggio filosofico e politico europeo come segno della vocazione individualistica e allo stesso tempo universalistica: poiché rivolta all'esterno di sé

³ Alberti Magni Opera omnia, Tomus V, pars II, *De natura loci*, edidit P. Hossfeld, Monasterii Westfolorum in Aedibus Aschendorff 1980, Tractatus tertius: “Distinctio tertia libri de natura locorum habitabilium, in qua est cosmographia”, capp. 5 e 7, pp. 38-39 e pp. 40-42.

⁴ Per le implicazioni reciproche e le sovrapposizioni dell'Europa del mito e delle raffigurazioni allegoriche del mito stesso nella storia dell'arte occidentale rimando al capitolo 7 del volume *Il mito d'Europa. Radici antiche per nuovi simboli* di Luisa Passerini (2002), la quale però fa riferimento esclusivamente alla trasposizione sul piano delle arti figurative e plastiche del tema del ratto di Europa da parte di Zeus in spoglie di Toro. Per la storia della ripresa del tema del ratto di Europa nella letteratura europea, in particolare quella francese, rimando invece al canonico *Dictionnaire des mythes littéraires* di P. Brunel (1988), trad. it., *Dizionario dei miti letterari*, Milano, Bompiani 1995.

⁵ Riprodotta nel volume citato della Passerini a p. 15.

⁶ Cfr <http://www.fondazioneeuropa.it/iframe/virgen.htm>, per una riproduzione dell'immagine, la cui didascalia recita: “La Vergine Europa, una carta simbolica. La silografia della carta d'Europa nella forma di una vergine proviene dall'opera di Enrico Bunting *Itinerarium Sacrae Scripturae* ovvero *Itinerario della Sancta Biblia dei Due Testamenti* pubblicata a Praga nell'anno 1592. Dopo una ricerca più attenta si scoprì che l'autore della prima versione era Johannes Putsch nato a Innsbruck. Il suo primo stampatore viene da Parigi dove la vergine Europa esce nel 1537 da Wechelus. Cosa curiosa, la vergine Europa, nelle stampe successive (dal 1548 al 1628), invecchia, infatti il suo aspetto diventa sempre più quello di una regina maestosa e sempre meno quello di una vergine”.

sotto le false spoglie del cosmopolitismo o traducentesi, al suo interno, nella vocazione universalistica di una parte a rappresentare il tutto, vedi proprio il caso del nazionalismo della Francia. Vale la pena riprendere un brano dal suo intervento su "L'altro capo":

"Nazionalismo e cosmopolitismo sono sempre andati a braccetto [...] il carattere proprio di una certa nazione o di un certo idioma consisterebbe nell'essere un capo per l'Europa; e il carattere proprio dell'Europa sarebbe, analogamente, il farsi avanti come un capo per l'essenza universale dell'umanità. [...] Farsi avanti è anche slanciarsi in avanti guardando davanti a sé ("l'Europa guarda naturalmente a Ovest"), anticipare, far strada, slanciarsi nel mare o nell'avventura, far strada prendendo l'iniziativa, talora in modo aggressivo. [...] L'Europa si considera un'avanzata – l'avanguardia della geografia e della storia. Si fa avanti come un'avanzata, e non smette di fare delle *avances* all'altro: per indurre, sedurre, produrre, condurre, propagarsi, coltivare, amare o violentare, amar violentare, colonizzare, autocolonizzarsi."⁷

Valéry, del resto, nella "Prima lettera" di *La crisi dello spirito*, parlando di Europa mentale, dell'intelletto europeo materializzato nella figura già ricordata dell'Amleto europeo, ricorre alla metafora del "cranio", di certo attributo speculare dell'Amleto shakespeariano, ma qui adoperato con una valenza generale tesa a tradurre l'essenza "intellettuale" dell'Europa: definita come una "catena di crani" (Leonardo, Leibniz, Kant, Hegel, Marx, ecc.).

La rappresentazione somatopica e allo stesso tempo ricca sul piano figurale dell'Europa in letteratura trova nel '900 un esemplare nobile in una sezione del poemetto *Mensagem* (datata 8-12-1928) di F. Pessoa *O dos Castellos (Il campo dei castelli*, parte prima "Blasone", I, *I campi*, di *Messaggio*, 1934):

A Europa jaz, posta nos cotovellos:
De Oriente a Occidente jaz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabellos
Olhos gregos, sembrando.

O cotovello esquerdo è recuado;
O direito è em angulo disposto.

⁷ J. Derrida, *Oggi l'Europa*, a cura di M. Ferraris., Milano, Garzanti 1991, pp. 35-36.

Aquelles diz Italia onde è pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,
A mão sustenta, em que se appaia o rosto.

Fita, com olhar sphyngico e fatal,
O Occidente, futuro do passado.

O rosto com que fita è Portugal.⁸

Si tratta, per essere più precisi, del tema topografico (la descrizione simbolica in chiave somatopica dell'Europa geografica), ma allo stesso tempo di una trasposizione sul piano del linguaggio figurale della "vocazione" coloniale ed universalistica della civiltà europea, espressione del movimento occidentalizzante della cultura europea stessa, rivolta ad Occidente, il cui passato tende ad un futuro che è Occidente. Sono da rilevare innanzitutto la postura dell'entità "Europa", che contrariamente alle rappresentazioni cartografiche somatopiche ricordate, riprese invece da Camões, è qui coricata bocconi, poggiata sui gomiti, per far sì che la direzione dello sguardo investa l'al di là dell'Europa stessa e non il suo proprio territorio, quasi un'antitesi con l'immagine della regina che regge le terre europee, il cui capo/volto era, come si è visto, la Spagna. In questo caso Pessoa ci presenta un Europa il cui volto è il Portogallo, completamente assente o debolmente tratteggiato nelle due rappresentazioni rinascimentali, il quale guarda, ricordando, alla conquista/incontro di nuove terre. Ci si potrebbe interrogare allora sul fatto che la rappresentazione di Pessoa testimoni la vocazione, il sogno e la delusione imperialiste e colonialiste del Portogallo, ma sta il fatto che quest'ultimo è appunto il volto dell'Europa, l'affacciarsi di cui parla Derrida, significando il corso colonialista dell'Europa stessa anticipato dall'avventura portoghese. Eppure, a ben vedere, la postura dell'Europa di Pessoa è piuttosto statica, riflessiva, con il braccio/Inghilterra sui cui poggia il volto/Portogallo, guardando e fissando, mirando all'Occidente oltremarino, il futuro. Il guardare con "sguardo sfingico e fatale" l'Occidente, dunque, sembra alludere non tanto ad una proiezione al di fuori di sé, di fatto già verificatasi nei secoli passati, quanto ad una immobilità postuma e ambigua, divisa tra l'esser stata protagonista dell'espansione coloniale e l'esser divenuta un centro di attrazione fatale per coloro che le ricambiano lo sguardo, giungendo proprio dall'altro continente, magari come figli della pas-

⁸ Per la traduzione italiana rimando a: F. Pessoa, *Una sola moltitudine*, a cura di A. Tabucchi e M. J. Lancastre, Milano, Adelphi 1984, volume 2, p. 141. Dietro Pessoa c'è Camões, cfr. *I Lusyadi*, III, 8-20. Vedi a tale proposito A.J. Costanho, "Camões, Pessoa e le carte simboliche dell'Europa fanciulla", in *La Cultura nel mondo*, L, pp. 27-34 [s.d.].

sata colonizzazione. La postura del volto portoghese dell'Europa di Pessoa è infatti divisa tra il non vedere (la memoria, gli occhi greci) e il fissare il futuro.

Vorrei a questo punto far interagire questa lettura "decontestualizzata" (rispetto al supporto storico-biografico esibibile relativamente a Pessoa) della poesia dello scrittore portoghese con quella degli altri cinque componimenti poetici già menzionati, che si rivolgono esplicitamente, nel titolo, all'Europa in quanto civiltà e cultura unitarie, con un alto grado cioè di riconoscibilità (se a parlare è un poeta non europeo) oppure con una forte immedesimazione da parte dell'io lirico europeo stesso.

Il lasso temporale delimitato dai sei testi, in totale, è di appena più di un secolo: dal componimento di Whitman (1856) a quello di Accrocca (1990), passando per Pessoa (1928), Luzi (1936), Neruda (1954) e Walcott (1965). La lettura che ho definito "decontestualizzata" consiste in un discorso che fa perno sul rapporto tra tema e linguaggio figurale (metafora/allegoria) nell'arco disegnato dai testi scelti, piuttosto che sul legame tra dato biografico, contesto storico e produzione del singolo testo da parte degli autori citati. L'esito della lettura dovrebbe essere semmai quello di aver contribuito con dei piccoli tasselli ad un attraversamento ermeneutico su base comparatistica del rapporto tematico/figurale a proposito dell'identità europea, che farà riferimento ad una diacronia estesa, ad una fetta di storia della lirica occidentale e di derivazione occidentale piuttosto che ad una puntuale (quanto ingannevole) "corrispondenza" testo-epoca.

"Europa" di Whitman è il secondo componimento della sezione "Lungo la strada" di *Foglie d'erba*. Il sottotitolo ("Gli anni 72° e 73° di questi Stati") fa riferimento al 1848-49, secondo la cronologia europea, che nella storia americana coincidono con il 72 e 73 anno dalla proclamazione della Dichiarazione d'Indipendenza (1776). Nella storia europea il 1848 è l'anno delle rivoluzioni: da Palermo a Parigi, dall'Ungheria a Vienna, a Berlino, Venezia, Milano e Roma. La sezione si riferisce, com'è noto, ai prodromi della guerra civile americana, e l'Europa del 1848 è vista come corpo di popolo in rivolta contro la tirannide, dal cui esempio l'America deve trarre forza, secondo Whitman, nella propria lotta per la libertà e la giustizia democratiche. L'immagine dell'Europa è innanzitutto quella tratteggiata nei primi tre versi, cioè il Popolo nell'atto di riscattarsi repentinamente dalla propria miseria e dalla tirannide. Una rivolta destinata a fallire, poiché (a differenza della Rivoluzione francese) non condotta nel segno della vendetta ("non caddero le teste dei re"). Si trattava infatti delle rivolte per l'ottenimento delle costituzioni. Il sacrificio dell'Europa del 1848 è il seme del compimento della libertà americana. Ma l'immagine iniziale del componimento trova un corrispettivo assai meno esplicito nell'immagine quasi informe che appare a metà testo, for-

se la vera icona del destino violento della successiva storia democratica europea:

EUROPE

The 72d and 73d Years of These States.

SUDDENLY Out of its stale and drowsy lair, the lair of slaves,
Like lightning it le'pt forth half startled at itself,
Its feet upon the ashes and the rags, its hands tight to the throats
of kings.

O hope and faith!
O aching close of exiled patriots' lives!
O many a sicken'd heart!
Turn back unto this day and make yourselves afresh.

And you, paid to defile the People-you liars, mark!
Not for numberless agonies, murders, lusts,
For court thieving in its manifold mean forms, worming from his
simplicity the poor man's wages,
For many a promise sworn by royal lips and broken and laugh'd at in
the breaking,

Then in their power not for all these did the blows strike revenge,
or the heads of the nobles fall;
The People scorn'd the ferocity of kings.

But the sweetness of mercy brew'd bitter destruction, and the
frighten'd monarchs come back,
Each comes in state with his train, hangman, priest, tax-gatherer,
Soldier, lawyer, lord, jailer, and sycophant.

Yet behind all lowering stealing, lo, a shape,
Vague as the night, draped interminably, head, front and form, in
scarlet folds,
Whose face and eyes none may see,
Out of its robes only this, the red robes lifted by the arm,
One finger crook'd pointed high over the top, like the head of a
snake appears.

Meanwhile corpses lie in new-made graves, bloody corpses of young
men,
The rope of the gibbet hangs heavily, the bullets of princes are
flying, the creatures of power laugh aloud,
And all these things bear fruits, and they are good. [...].⁹

L'Europa come metafora della lotta per la libertà democratica, personificata nello scatto del corpo giovane alla gola dei re, diventa un secolo dopo in Neruda ("Palabras a Europa", 1954) un canto di pace rivolto al volto di Leonardo, "pieno di radici", geografia complessa dell'Europa, ma unitaria, identità individualizzata a cui la metafora del volto allude. Il volto rugoso di Leonardo sintetizza per Neruda le corrispondenze, i legami tra i luoghi europei, che il poeta invita a rinsaldare ("Mostratemi da una patria all'altra / il filo infinito della vita / che cuce il vestito della primavera"; "Portate acqua dal Volga fecondo / all'acqua dorata dell'Arno. / Portate i semi bianchi / della resurrezione della Polonia, / e dalle vostre vigne dorate / il dolce fuoco rosso / al Nord delle nevi!"). I luoghi dell'Europa sono gli elementi naturali (il mirto, il miele antico) conosciuti nei libri di letteratura europea, ma anche le città, i luoghi della cultura (le biblioteche), e del lavoro (i campi, le fabbriche), attraverso i quali Neruda restituisce un volto pacifico e armonico all'Europa uscita dalla seconda Guerra Mondiale, *versus* un'Europa oscura simboleggiata dalla matrigna Spagna; nuovamente è la Spagna il "capo" sanguinario dell'Europa, in antitesi al volto leonardesco, e in sintonia con la tradizione della rappresentazione somatopica delle carte geografiche cinquecentesche a cui abbiamo fatto riferimento. La Spagna è per il cilenio Neruda la porta nera e chiusa, "schizzata di sangue", dell'Europa. All'Europa ferita dal conflitto, Neruda contrappone l'Europa letteraria delle corrispondenze interne e della bellezza come valore salvifico di pace ("A Venezia, nella bella Ungheria, / a Copenaghen mi vedrete, / a Leningrado, chiacchierare con il giovane Puškin, / a Praga con Fucik, con tutti i morti / e tutti i vivi, con tutti / i metalli verdi del Nord / e con i garofani di Salerno"). Nell'immaginario del poeta l'Europa letteraria delle capitali è infatti ben più vasta dell'Europa occidentale:

⁹ Per la traduzione italiana rimando a: W. Whitman, *Foglie d'erba*, trad. it. di E. Giachino, con un saggio di F. Buffoni, Torino, Einaudi 1993, pp. 345-47.

Palabras a Europa

Yo, AMERICANO de las tierras pobres,
de las metálicas mesetas,
en donde el golpe del hombre contra el hombre
se agrega al de la tierra sobre el hombre.

Yo, americano errante,
huérfano de los ríos y de los
volcanes que me procrearon,
a vosotros, sencillos europeos
de las calles torcidas,
humildes propietarios de la paz y el aceite,
sabios tranquilos como el humo,
yo os digo: aquí he venido
a aprender de vosotros,
de unos y otros, de todos,
porque de qué me serviría
la tierra, para qué se hicieron
el mar y los caminos,
sino para ir mirando y aprendiendo
de todos los seres un poco.

No me cerréis la puerta
(como las puertas negras, salpicadas de sangre
de mi materna España).

[...].

Mostradme de una patria a otra
el infinito hilo de la vida
cosiendo el traje de la primavera.

[...]

Mostradme el rostro lleno de raíces
de Leonardo, porque ese rostro
es vuestra geografía,
y en lo alto de los montes,
tantas veces descritos y pintados,
vuestras banderas juntas
recibiendo
el viento electrizado.

[...]

Yo a la miel antigua y al nuevo
esplendor de la vida he venido.
Yo a vuestra paz y a vuestras puertas,
a vuestras lámparas encendidas,

a vuestras bodas he venido.
A vuestras bibliotecas solemnes
desde tan lejos he venido.
A vuestras fábricas deslumbrantes
llego a trabajar un momento
y a comer entre los obreros.
En vuestras casas entro y salgo.
En Venecia, en Hungría la bella,
en Copenhague me veréis,
en Leningrado, conversando
con el joven Pushkin, en Praga
con Fucik, con todos los muertos
y todos los vivos, con todos
los metales verdes del Norte
y los claveles de Salerno.
Yo soy el testigo que llega
a visitar vuestra morada.
Ofrecedme la paz y el vino.

Mañana temprano me voy.

Me está esperando en todas partes
la primavera.¹⁰

Cronologicamente vicina al componimento di Pessoa, ma nemmeno tanto distante da quello di Neruda, una poesia del 1938 da *Avvento notturno* di Mario Luzi, intitolata "Europa", disegna uno spazio cittadino europeo notturno che potremmo identificare come il precedente antitetico all'immagine solare postbellica delle città europee celebrate dal poeta cileno. E' infatti l'Europa alla vigilia del secondo conflitto mondiale.

Il testo luziano, composto di sei quartine, sembra narrare nella prima parte, in chiave ermetica, un ratto d'Europa ambientato in rive d'Arno ("le archi [cittadella, rocche] d'infanzia", "Già dissemina la mandria / le peste [orme] luminose lungo il fiume.") o, non volendo forzare più di tanto il testo, una scena notturna di invasione, leggibile come una metafora della storia europea che avrebbe di lì a poco trascinato con sé anche quella dell'Italia coinvolgendola nel conflitto mondiale. Anche se il testo dovesse rientrare nella casistica delle infinite riscritture del mito d'Europa, in

¹⁰ P. Neruda, *Las uvas y el viento*, Santiago de Chile, Nascimento 1954, pp. 42-46. La lunga poesia si trova nella I parte "Las uvas de Europa" del lungo e articolato poema "geografico" composto da Neruda tra il 1952 e il 1953, in giro per il mondo.

questa sede ci interessa l'immagine della "forza implume di non vedere", che rimanda all'icona stereotipata di Europa sopra il toro, di solito seduta con il volto rivolto all'indietro oppure con gli occhi coperti dai capelli, come del resto nella poesia di Pessoa dove "le riparano romantici capelli \ gli occhi greci, ricordando"; anche nella poesia di Luzi la "forza implume di non vedere" è la memoria, nominata dal poeta poco prima. È come se il movimento della storia europea fosse fatto di violenza, rimozione di questa o sua memoria inefficace e incessante avanzare, a cui è impossibile sottrarsi. L'Io che parla si dichiara dalla parte dei sopravvissuti, un sopravvissuto anch'esso e anche le città, che aprono e chiudono il componimento, sembrano destinate a sopravvivere deserte:

Irruenti di rondini sui fiumi
Sgomenti le città avverse alla luna
Aprono i ponti, imbianca di frantumi
L'onda le luminose archi d'infanzia.

Gli alberi scatenati sulla vita
Mia già son alti: erompe dalla quiete
Delle pianure il vento sui basalti
Delle strade accorrenti alle alte crete

Dei monti. Già dissemina la mandria
Le peste luminose lungo il fiume.
Ma che vale sussistere se prima
fu la memoria, fu la forza implume

di non vedere? Pure un'orda incede
lungamente nel vento e nella luna
per le fratte, di là dal mio soffrire
stende un astro le sue bianche frontiere.

Ma perché delle altrui sopravvivenze
Hai fatto la tua vita, osa tu il bianco
Dell'inane graffito lungo i muri
Delle vie disertate sopra il banco

Delle campagne amare, osa il silenzio
Delle attese patite sotto il centro

Delle cupole ardenti: nelle bionde
Città del vento accanto alle lagune¹¹.

Il richiamo alle città che costellano l'Europa, e il filo rosso che si instaura tra di esse cucito dal soggetto lirico, a disegnare una mappa di corrispondenze è anche il tema del componimento di E. F. Accrocca "Anche questa pietra è Europa" (1990). Grazie al fatto che Accrocca si è fatto non solo viaggiatore instancabile da un luogo all'altro dell'Europa, ma ha anche trasposto questa eranza in una parte importante della sua produzione poetica (*Europa inquieta*, 1972) e prosastica (*Vagabondaggi per l'Europa. Fogli di viaggio*, 1972), il componimento è centrato su quella che egli definisce nella lettera del testo la "violenza delle capitali". Dalla capitale italiana si dipartono una serie di analogie centrifughe verso le altre capitali europee, basate su dettagli apparentemente insignificanti del vissuto quotidiano (un sampietrino, una toppa di catrame in strada, ... una libreria d'occasione, etc.). La rete delle analogie ("come...") non garantisce però questa volta una visione unitaria dell'Europa, il cui "ritratto" è ridotto ad una serie di "frammenti" accostati paratatticamente. Il loro senso d'insieme è semmai rimandato ad una rilettura ancora da farsi: l'Europa è una "lezione ancora da imparare", dice il poeta. Essa è mutamento lacerato tra cambiamenti ("svolta") e fuga ("resistenza") al cambiamento, è un libro ancora da scrivere, che parte dall'identità incerta e impura di una "voce / che mischia er Belli e fuorigrotta / il venditore ambulante / con robavecchia di cantina / il corniciaio col retrobottega / ripieno di croste / l'insegna del bar / con la pubblicità di decenni.". E' sin troppo facile evocare a questo proposito la poetica del postmoderno, che fa del frammento e del caotico affastellamento temporale alcuni dei suoi motivi ricorrenti, oppure ricondurre il poetare scarno, essenziale e piano di Accrocca all'influsso esercitato dal suo maestro Ungaretti, a cominciare dall'immagine nuda e terminale della pietra-sampietrino sconnesso in cui il poeta identifica l'Europa in apertura di testo.

Anche questa pietra è Europa
questo sampietrino sconnesso
come a Riga e Dublino

questa toppa di catrame
sulle strisce pedonali
uguali a Kiev Lugano Bergen

questo spigolo sfasciato
sulla facciata polverosa

¹¹ M. Luzi, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti 1998, vol. I, *Avvento notturno. I Fenomeni*, p. 60.

come a Bruxelles e Zagabria
questa finestra coi vetri
illuminati dal tramonto
come a Rotterdam e Bucarest

questo antiquario di cocci
e mobili rifatti
come a Londra e Parigi

questa libreria d'occasioni
e autori contemporanei
come a Louvain e Mosca

È Europa questa voce
che mischia er Belli e fuorigrotta
il venditore ambulante
con robavecchia di cantina
il corniciaio col retrobottega
ripieno di croste
l'insegna del bar
con la pubblicità di decenni

Europa è una lezione
ancora da imparare
è svolta e resistenza
mutamento di millenni
è l'inquietudine del mio paese
e lo scorcio d'un'ombra sul selciato
è un libro da scrivere
con la violenza delle capitali

Europa di frammenti
e di bocconi amari
continente da rivoltare
come un vestito vecchio
Europa da percorrere
come i metri d'una casa
o come questi centimetri

che un ignoto calpesta
Al Babuino.¹²

In un intervento ad un convegno nel 1982, Accrocca precisava infatti l'esistenza di un rapporto tra Roma e le altre capitali europee attraverso una sorta di paradigma urbano costituito dal Babuino.¹³

Vorrei a questo punto ricondurre/accostare il "volto" d'insieme, ovvero la mappa di questa inquieta, quotidiana, popolare e proteiforme Europa di Accrocca al dettato di un altro testo, l'ultimo dei sei qui presentati, e cioè "A map of Europe" (1965) di Derek Walcott, un'altra "sintesi" dell'Europa inseguita attraverso altri frammenti della realtà, questa volta già trasfigurati nella finzione dell'arte, della quale vengono *rimanipolati* in altro contesto alcuni degli esempi più noti.

È noto il tributo che lo scrittore caraibico ha reso alla tradizione letteraria europea, e in particolare al patrimonio dei miti letterari di quella mediterranea, basti pensare al suo poema *Omeros* (1990), una vera e propria ricchissima *risrittura* dei due poemi omerici oltre che del romanzo jocyiano. Il componimento che vorrei prendere in considerazione fa parte di *The Castaway and other poems* (1965), mentre un'altra poesia di Walcott, "Europe", che non prendo in esame in questa sede, riscrive invece esplicitamente il mito del ratto di Europa ambientandolo nelle Americhe e fa parte di una raccolta successiva *The fortunate traveller* (1981). Il primo dei due componimenti assegna una pari intensità al tema topografico e alla sua alta metaforizzazione. Contrariamente a quanto ci aspetteremmo dal titolo, infatti, "A Map of Europe" non contiene alcuna immagine somatopica del continente, ma torna anche qui il richiamo a Leonardo, questa volta alla sua concezione/immaginazione pittorica ("Leonardo's idea"). Una rappresentazione residuale di una qualche topologia è racchiusa nei primi versi, dove all'immagine generica dei paesaggi leonardeschi corrisponde il "muro che si sfalda", metafora dell'immaginario poetico walcottiano, muro sui cui si disegna un originale ritratto d'Europa. Il rapporto tra i due immaginari, quello leonardesco e quello walcottiano, è dato dal tema della "luce". Questo tema è in realtà, più precisamente, quello dell'Europa vista attraverso la sua luce, cioè la sua arte pittorica, che è una manifestazione particolare dello spirito europeo. È attraverso il proprio dettato poetico che il poeta entra in sintonia con questo linguaggio autorappresentativo della cultura europea: e a parlarlo sono Leonardo, Jean-Baptiste Siméon Chardin e Vermeer, che hanno reso possibile – dice Walcott – il dono europeo di

¹² E. F. Accrocca, in: *Se tanto golfo il cielo dei tuoi occhi*, Salerno, Lions Club Salerno, 1996, pp. 28-29.

¹³ Cfr. N. Merola, (a cura di), *Il poeta e la poesia*, (atti del convegno tenutosi all'Università di Roma "La Sapienza", 8-10 febbraio 1982), Napoli, Liguori 1986, p. 40.

“vedere le cose come sono”, cioè di vedere nelle cose più comuni come esse sono: un *come*, non un *essenza*, e questo “come” è rivelato negli ultimi due versi; si tratta della scissura dell’oscurità che le fa esistere e a cui non possono sfuggire:

A Map of Europe

Like Leonardo’s idea
Where landscapes open on a waterdrop
Or dragons couch in stains,
My flaking wall, in the bright air,
Maps Europe with its veins.

On its limned window ledge
A beer can’s gilded rim gleams like
Evening along a Canaletto lake,
Or like that rocky hermitage
Where, in his cell of light, haggard Gerome
Prays that His kingdom come
To the far city.

The light creates its stillness. In its ring
Everything is. A cracked coffee cup,
A broken loaf, a dented urn become
Themselves, as in Chardin,
Or in beer-bright Vermeer,
Not objects of our pity.

In it is no *lacrimae rerum*,
No art. Only the gift
To see things as they are, halved by a darkness
From which they cannot shift.¹⁴

Il componimento di Walcott è evidentemente, insieme a quello di Pessoa, tra i sei selezionati il più rappresentativo dal punto di vista della compresenza del tema e della sua resa figurale. Paradossalmente il testo del visionario e allegorico Whitman è meno cogente sotto il profilo simbolico e metaforico, proprio perché rimanda ad un piano storico e si avvale di un registro retorico entrambi al servizio del tema vero del componi-

¹⁴ D. Walcott, *Collected Poems 1948-1984*, London-Boston, Faber & Faber 1992, p. 66.

mento, che è quello della patria. Pur facente parte di un poemetto dedicato al Portogallo, e dunque tematizzante anch'esso nel suo insieme la patria e i suoi protagonisti, la poesia di Pessoa stabilisce una corrispondenza tra individuo, nazione ed umanità europea che se rispecchia da un lato, come spiega lo stesso poeta in una nota del 1935, l' "individualismo fraternitario" della tradizione liberale inglese da lui assimilata, offre una rappresentazione araldica (cioè traslata) di una entità "caotica" (come l'aveva definita in *Ultimatum*, pubblicato nel 1917 su "Portugal futurista") qual è l'Europa ("L'Europa vuole l'Intelligenza Nuova che sia la forma della sua Materia caotica!"), ricorrendo proprio alla rappresentazione somatopica che dà identità ad una espressione geografica ("L'Europa vuole passare da semplice espressione geografica a persona civile!") oppure rappresentando il se stesso/altro Alvaro de Campos come Europa in conclusione di *Ultimatum*, in una immagine che è una sorta di anticipazione del componimento "Il campo dei castelli": "Proclamo questo ben alto e all'apogeo, alla foce del Tago, con le spalle all'Europa, le braccia alzate, guardando l'Atlantico e salutando astrattamente l'Infinito!".

L'illeggibilità del destino e del volto dell'Europa sembra invece rivelare l'oscurità del testo luziano, coevo a quello di Pessoa ma completamente privo di qualsiasi orientamento teso a superare lo stallo della "crisi della civiltà" europea e facente affidamento, come abbiamo visto, solo su una compartecipazione umana alla sopravvivenza altrui. Dall'ermetismo, seppur ungarettiano e non montaliano (come invece per Luzi) proviene anche l'altro poeta italiano qui evocato, Accrocca, che certamente nel testo preso in considerazione conserva di quella prima esperienza il tono realistico e la nudità scarna del dettato poetico, che a distanza di tanti anni e dopo un percorso di poetica alquanto articolato sembra voler tornare punto e a capo, ricominciare proprio dal tema dell'Europa come "lezione ancora da imparare", dal momento che la sua identità è leggibile solo in termini di "frammenti" e "bocconi amari". Il rosario delle cose, delle città e dei loro particolari sfocati dal tempo, sgranato dai versi del poeta romano non ha in sé la forza evocativa né la fede nel futuro propria delle enumerazioni di città e di cose recitate da Neruda nel suo canto all'Europa. Un'icona perfetta, credo, di questa disillusione che è l'Europa e della illusione (il suo mito) che per negazione riappare lungo la sua linea d'ombra è infine "A map of Europe" di Walcott, che è una rilettura e un riuso, approprianti, tipici della letteratura postcoloniale, dell'immaginario geografico e della civiltà europee.