

UN PASSATO CHE EURIDICE NON SA
Dialoghi orfici tra Cesare Pavese e António Ramos Rosa

Andrea Ragusa

*Entre as folhas da sombra Euridice está morta
Envolta na chuva de ouro da distância
Com a pallidez do derradeiro instante
Do silêncio da longínqua palavra.*

António Ramos Rosa

Nella solenne apertura della *Pitica I*, Pindaro celebra l'armonia del canto («Cetra d'oro¹»), il suo effetto pacificatore che forma «gli accordi dei preludi che guidano i cori²» e capace di placare l'ira di Zeus. La stessa cetra ammaliante viene direttamente associata a «Orfeo padre dei canti³» nella *Pitica IV*, ove il «citarista» è chiamato a fare parte della spedizione «su impulso di Apollo⁴». Anche Apollonio Rodio, nelle *Argonautiche*, si riferisce alla «cetra bistonica» identificandola con la figura del cantore tracio, che placa un litigio scoppiato tra gli eroi⁵. Orfeo, figlio di Eagro, non possiede una forza equiparabile a quella di Ercole, né è dotato delle straordinarie abilità militari di Peleo o Laerte, e neppure lo si può considerare un robusto sostegno ai remi, data la sua debolezza fisica, ma la sua presenza tra gli Argonauti si giustifica pienamente con il canto, capace anche di sedare la voce delle Sirene e di ristabilire l'equilibrio degli

¹ PINDARO, *Pitiche*, a cura di F. Ferrari, Milano, BUR, 2008, p. 71

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 129

⁴ *Ibid.*

⁵ «[...] ma Orfeo | sollevò nella sinistra la cetra e diede inizio al suo canto. | Cantava come la terra e il cielo e il mare, che un tempo | erano fusi insieme in un'unica forma, | furono gli uni divisi dagli altri, a motivo della funesta discordia [...]» (I, vv. 494-498). Cfr. APOLLONIO RODIO, *Le Argonautiche*, a cura di G. Paduano, Milano, Bur, 1999, p. 141. I versi di Pindaro – osserva Patrick Manuello – potrebbero essere stati una fonte di ispirazione per Apollonio. A questo proposito si veda P. MANUELLO, *La trattazione del mito argonautico nella Pitica IV di Pindaro e in Apollonio Rodio*, in “Digressus”, n° 11, 2011, p. 89, nota 64. Sulla partecipazione di Orfeo all'impresa degli Argonauti cfr. anche G. IACOBACCI, *Orfeo Argonauta*, in AA. VV., “Orfeo e l'orfismo”, a cura di A. Masaracchia, Roma 1993, pp. 77-92.

elementi – come vaticinato da Chirone – permettendo agli eroi diretti nella Colchide di evitarne il funesto influsso⁶.

Diverso è l'episodio che ci viene tramandato da Platone nel *Simposio*, attraverso il discorso di Fedro, soffermandosi sulla tragica morte del «citaredo», per mano delle Baccanti:

Orfeo, invece, il figlio di Eagro, lo rimandarono dall'Ade a mani vuote, e gli fecero vedere solo un fantasma della donna per la quale era andato, ma non gliela diedero, giudicando che, da citaredo ch'egli era, s'era mostrato troppo fiacco, e il coraggio di morire per amore non l'aveva avuto, come Alcesti; ché invece s'era ingegnato di penetrar nell'Ade. Perciò lo punirono e fecero ch'egli incontrasse la morte per mano di donne; ben diversamente da Achille, figlio di Tetide, ch'essi onorarono e mandarono alle isole dei beati.⁷

Le due varianti introducono, evidentemente, alcuni aspetti essenziali del mito orfico: da una parte il ruolo “sociale” del canto; dall'altra il ruolo del cantore, intermediario tra la tenebra e la luce, gli uomini e gli dei, il silenzio e l'espressione, fino a sublimarsi nell'atroce morte che lo restituisce alla terra. A partire da queste accezioni del mito orfico – quindi della poesia come mediazione tra diversi mondi, ritorno alla terra, costante ricerca di un punto iniziale – si potrà cercare di intessere un filo, un legame tra Pavese e Ramos Rosa, nel segno di Orfeo.

Ricordiamo anche un'osservazione di Claudio Guillén in merito al concetto di *trasmissione* in letteratura e alle accezioni di *influenza* e di *parallelismo*: «uma influência não necessita tomar a forma reconhecível de um paralelismo, assim como cada paralelismo não tem que necessariamente proceder de uma influência⁸». In questo senso, l'oggetto principale degli studi comparati in letteratura non è la «comparazione» quanto la «relazione»⁹, ove il parallelismo si presenta come principale e privilegiato

⁶ «[...] se il figlio di Eagro, | il tracio Orfeo, non avesse teso nelle sue mani | la cetra bistonica, e intonato un canto vivace, | con rapido ritmo, in modo che le loro orecchie | rimbombassero di quel rumore, e la cetra | ebbe la meglio sulla voce delle fanciulle» (IV, vv. 904-909). Cfr. APOLLONIO RODIO, *Le Argonautiche*, cit., p. 631.

⁷ PLATONE, *Il simposio*, a cura di D. Susannetti, traduzione di C. Diano, Venezia, Marsilio, 1992, p. 79.

⁸ C. GUILLÉN, *A estética do estudo de influências em literatura comparada*, in AA.VV., *Literatura Comparada. Textos Fundadores*, a cura di E. F. Coutinho e T. Franco Carvalhal, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 164.

⁹ A. M. MACHADO-D. H. PAGEAUX, *Da literatura comparada à teoria da literatura*, Lisboa,

strumento per individuare possibili elementi comuni, seppur talvolta per antitesi, tra differenti (o persino “paralleli”) percorsi poetici.

È ragionevole pensare che António Ramos Rosa conoscesse almeno in parte l'opera di Pavese, essendo stato – da traduttore e eclettico letterato quale era – un buon conoscitore della cultura, della lingua e delle lettere italiane. Secondo quanto riferisce Carlos Leite¹⁰, l'edizione portoghese de *O Ofício de Viver (Il mestiere di vivere)*, nel 1968, destò in Portogallo la curiosità di molti giovani che vedevano in quegli anni il declino della parabola dittatoriale. Tuttavia, non è stato possibile localizzare in nessun luogo della produzione edita di Ramos Rosa traduzioni di testi di Pavese, né alcun riferimento, implicito o esplicito, allo scrittore di Santo Stefano Belbo.

Quanto a Pavese, i suoi riferimenti alla letteratura portoghese sono circoscritti, secondo quanto è stato possibile verificare, ad una chiosa presente nel saggio *Il baleniere letterato*, in cui si nomina Camões attraverso le parole del *White Jacket* di Melville: «Sicuro, Camoens fu un tempo marinaio!¹¹». Esiste, peraltro, un ulteriore accenno al mondo letterario lusofono – anche se di natura più strettamente editoriale – in una lettera di Pavese ad Antonio Giolitti in merito alla possibilità di pubblicare due romanzi del brasiliano Jorge Amado¹²:

Caro Giolitti, di Jorge Amado abbiamo qui un romanzo sociale, *Terre violente*, che sembra buono. È tradotto dalla Casa Editrice Nagel di Parigi. Lo faccio subito leggere a Calvino. Tu intanto fai leggere (qui nessuno sa il portoghese) *Jubiabá* e decidi.

Il fatto che «nessuno» in quell'ambiente sapesse il portoghese, giustifica e in parte spiega l'impossibilità di un incontro con le letterature lusofone e tanto meno con la poesia di António Ramos Rosa che pubblicava il suo primo libro, *O Grito Claro*, otto anni dopo la morte dello scrittore piemontese.

L'Orfeo del Novecento, rinnovato da Rilke, non obbedisce a un ordine divino, non si tormenta per l'amore che ha perduto, ma tenta di plasmare l'assenza, di reinventare partendo da una nuova materia,

Edições 70, 1988, p. 17.

¹⁰ Cfr. C. PAVESE, *Trabalhar Cansa*, ta cura di C. Leite, Lisboa, Cotovia, 1997.

¹¹ Cfr. C. PAVESE, *La letteratura americana ed altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 75.

¹² Cfr. C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi, 1966, Vol. II, p. 619.

radicata, prima ancora che nel mito, nella propria memoria mitica. Egli è testimone e *traduttore* della transitorietà delle cose, della *Vergänglichkeit*, di quella stessa *caducità* che fa da sfondo, fin dalla dedica iniziale, anche ai *Sonetti a Orfeo*, composti «come monumento funebre per Wera Ouckama Knoop». È così pienamente espressa la necessità di plasmare la materia poetica partendo dalla morte¹³ – massimo esempio di assenza – ricreandola, infondendole nuova vita e nuova pienezza:

Conosci i morti,
e l'incantesimo ti impaurisce.
Vedi, adesso dobbiamo raccogliere
frammenti e parti, come se fossero il tutto.
Aiutarti, sarà difficile¹⁴

Nei *Dialoghi con Leucò*, la figura di Euridice cessa di essere e di significare ciò che era – amore, passato, distanza – per farsi pretesto di un viaggio di ricerca individuale. Risponde Orfeo ad una Bacca:

L'Euridice che ho pianto era una stagione della vita. Io cercavo ben altro
laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa. L'ho
capito tra i morti mentre cantavo il mio canto.¹⁵

Egli, che conosce il mondo dei morti, torna ai vivi con un segreto da rivelare, una parola sgorgata dal puro niente, *chiara* e portatrice di luce: il poeta – in equilibrio tra silenzio e parola – di questa tensione, o *caducità*, si fa intermediario. È lo stesso Pavese a sottolineare, nel saggio *Poesia è libertà*, tale ruolo di mediazione, che è paragonato a quello del cacciatore che torna al suo paese con una «fauna» sconosciuta. Il «primordiale sbigottimento» è uno *stupore* rintracciabile soltanto nell'innocenza del mondo ancestrale:

Ciò che è stato veduto e ridotto a chiarezza dal poeta, le sue prede nel paese sconosciuto, somiglia a quella fauna della savana e della giungla che il cacciatore ha catturato e che trasporta in paese civile. Queste creature strane, ancora intrise di un fiero e primordiale sbigottimento, vanno

¹³ «Accostare la morte ci fa simili agli dèi». Cfr. C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1977, p. 78

¹⁴ R. M. RILKE, *Poesie. Sonetti a Orfeo*, a cura di M. Ajazzi Mancini, Roma, Newton Compton, 2005, p. 57.

¹⁵ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 77

ingabbiate, mostrate, fatte vivere tra noi¹⁶.

L'opera di Pavese, come quella di Ramos Rosa, è ossessivamente pervasa da un movimento regressivo verso le origini e verso un'origine, come Mnemosine spiega ad Esiodo nel dialogo *Le muse* («Ogni gesto che fate ripete un modello divino. Giorno e notte, non avete un istante, nemmeno il più futile, che non sgorgi dal silenzio delle origini¹⁷»), verso cui sempre «è necessario¹⁸» ritornare. Entrambi fissano saldamente la relazione luce-origine-scrittura, in particolare in due componimenti dalla straordinaria e quasi letterale somiglianza, *Estou vivo e escrevo sol* e *Creazione*:

Eu escrevo versos ao meio-dia
e a morte ao sol é uma cabeceira
que passa em fios frescos sobre a minha cara de vivo
Estou vivo e escrevo sol¹⁹

Se la luce di questi versi è quella del sole di mezzogiorno, calda, irradiante e totale, è diverso il caso di *Creazione*, in cui l'atto creativo – la *poiesis* – si realizza nella flebile luminosità del giorno che nasce:

Sono vivo e ho sorpreso nell'alba le stelle²⁰.

L'immagine di un sole alto che illumina tutte le cose è soltanto evocata («Ci sarà il grande sole e l'asprezza del largo | e la rude stanchezza che abbatte nel sole | e l'immobilità²¹») mentre sono il silenzio e l'immobilità a rimanere padroni dell'intera scena («E nemmeno qualcosa trasale sotto il cielo»). In evidenza è la condizione di *vivo*, in relazione quasi “corporea” con la luce²²: «Abri-me ao sol e disse: Eis o sol | todos os dias | e cheguei a sentir o sol das veias²³». La luminosità²⁴ è, peraltro,

¹⁶ C. PAVESE, *La letteratura americana*, cit., p. 301

¹⁷ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 166

¹⁸ «[...] mas é preciso regressar ao inferno | eternamente quotidiano». Cfr. A. RAMOS ROSA, *O sol é todo o espaço*, Lisboa, Editorial Escritor, 2002, p. 27.

¹⁹ A. RAMOS ROSA, *Antologia poética*, a cura di A. P. Coutinho Mendes, Dom Quixote, Lisboa, p. 99.

²⁰ C. PAVESE, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1998, p. 318

²¹ *Ibid.*

²² «O luce | chiarezza lontana, respiro | affannoso, rivolgiti gli occhi | immobili e chiari su noi». Cfr. C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. 140

²³ A. RAMOS ROSA, *Horizonte imediato*, Lisboa, D. Quixote, 1974, p. 29.

anche il motore dell'Orfeo pavese²⁵, non già *inconsolabile* per l'assenza di Euridice ma per la gravità del proprio destino e la difficoltà del proprio compito: «Non si vince la notte, e si perde la luce» dice alla Bacca. Ed essa risponde quasi spaventata: «Dici cose cattive... Dunque hai perso la luce anche tu?»²⁶».

L'atto stesso della scrittura è avvolto in una spirale di luce, talvolta accecante, come nel caso del poeta portoghese, oppure diafana e lunare, secondo l'esempio di Pavese. La presenza e la ricerca di luce acquistano un significato ancora più ampio se le consideriamo in rapporto antitetico con l'oscurità. La poesia di Ramos Rosa – come ha scritto il suo amico e critico (a sua volta poeta) João Rui de Sousa²⁷ – è un continuo movimento con «una tendenza dominante» a passare dal più scuro al più chiaro. In quest'ottica il chiarore ha senso soltanto se in relazione con la tenebra, come lo stesso Ramos Rosa afferma in molti luoghi della propria opera. È importante osservare come questa ricerca di luce sia palesata fin dal titolo della prima raccolta pubblicata, *O Grito Claro* (1958), e reiterata in innumerevoli casi, come avviene, non casualmente, anche in uno dei componimenti dedicati a Paul Éluard (*À memória de Paul Éluard*): «O mesmo puro delírio | de iluminar as trevas | sem diminuir o sonho | e fazê-las cantar | à luz do dia²⁸». L'integrazione luce-tenebra è ancora più evidente nei versi di *Facilidade do Ar*, in cui attraverso l'antitesi si arriva ad un punto d'unione, di fusione liberatrice:

Que doce e profunda é a água
quando
a luz e a sombra se reúnem.²⁹

Dal punto di vista delle figure antitetiche la poesia di Pavese offre

²⁴ Lo stesso nome "Orfeo" – scrive Edouard Schuré – potrebbe avere la sua origine etimologica in Arpha (*colui che guarisce con la luce*), vocabolo fenicio composto da *Aur*, luce, e *rophoe*, guarigione. Cfr. E. SCHURÉ, *I grandi iniziati*, Roma, Newton Compton, 1990, p. 166

²⁵ «Il mio passato fu il chiarore, fu il canto e il mattino.» Cfr. C. PAVESE, *Dialoghi con Lencò*, cit., p. 78

²⁶ *Ini*, p. 79

²⁷ J. RUI DE SOUSA, *António Ramos Rosa ou o diálogo com o universo*, Leiria, Editorial Diferença, 1998, pp. 17-36.

²⁸ A. RAMOS ROSA, *À memória de Paul Éluard*, in ID., *Obra poética* (Vol. I), Coimbra, Fora do Texto, 1989, p. 27.

²⁹ A. RAMOS ROSA, *Facilidade do Ar*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 14.

esempi altrettanto significativi, sebbene di tono differente. La fonte di luce si identifica spesso con la luna, la quale si presenta nel corso quotidiano dell'esistenza più come elemento di un processo naturale che come luce mistica:

Trista luna – non sa che mangiare le nebbie,
e le brine al sereno hanno un morso di serpe,
che del verde fa tanto letame³⁰.

In *Luna d'agosto* si avverte un tono sinistro di morte che «getta ombre» invece che luce, ove nuovamente la luna si fa complice di quanto avviene al suo cospetto: «Si leva la luna, che getta un po' d'ombra | sotto i rami contorti³¹». *La notte* mostra l'integrazione tra luce e oscurità attraverso lo sguardo innocente, il «viver assorto³²», che invece era negato nella serie giovanile *Le febbri luminose*, dove la luce non era elemento naturale, ma fonte artificiale che si manifesta attraverso i lampioni, le finestre illuminate, i grattacieli. Una luminosità che terrorizza, sfigura i volti, è «inferno», fiamma: «Le luci immobili sopra i grattacieli, | immobili, violente, | li nascondono e dominano sole³³». La luce è, tuttavia, manifestazione di un «miracolo», di un'epifania improvvisa e impreveduta che interessa in quanto principio, ed è l'elemento che influisce, attraverso la sua presenza e la sua assenza, sull'atto poetico stesso. António Ramos Rosa, nell'indicare gli strumenti necessari per la poesia, inserisce il sole, elemento essenziale tra gli «utensili» del poeta: «O papel, a mesa, o sol, a pena...³⁴».

Pavese e Ramos Rosa si fanno testimoni e protagonisti di quella che Eduardo Lourenço ha chiamato «poesia come mito», essendo poeti realisti per mezzo dell'irrealismo³⁵ che trovano nel simbolo la «forma» per dare espressione ad un «excesso do real³⁶». Ramos Rosa costruisce una fitta rete di simboli sui quali emerge la figura del cavallo, metafora principale di un elemento che mai rimane quello che era, poiché evolve,

³⁰ C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. 76

³¹ *Ivi*, p. 60

³² *Ivi*, p. 77

³³ *Ivi*, p. 252

³⁴ A. RAMOS ROSA, *Antologia poética*, cit., p. 105.

³⁵ E. LOURENÇO, *O irrealismo poético ou a poesia como mito*, in ID., *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio da Água, 1973, pp. 61-71

³⁶ E. LOURENÇO, *Poética e poesia de António Ramos Rosa ou o excesso do real*, in «Colóquio/Letras», n.º 15, Set. 1973, p. 34-42.

assumendo varie maschere, fino ad identificarsi – come avviene in *O ciclo do cavalo* – con il *dia claro*, *essenza* poetica che richiama una celebre conferenza di Almada Negreiros del 1921³⁷. Non un mito allegorizzante, ma una metafora essenziale che sempre si trasforma in un simbolo prismatico³⁸: cavallo che è *soggetto* («il cavallo che segue silenzioso | l'infinita levigatezza del momento»), *spazio* («il cavallo che scrivo») e *oggetto* («Il cavallo non cessa di esser cavallo»):

Já alguém viu o cavalo? Vou aprendê-lo
no jogo das palavras musculares.
Alento alto, volume de vontade
força do ar nas ventas, dia claro³⁹.

Lo stesso accade con la frequente metafora della nube (*A Nuvem Sobre a Página; Viagem Através de uma Nebulosa*), nella quale – osserva Gustavo Rubim – si può leggere «a inscrição de uma experiência que, simultaneamente, reúne e suspende a diferença entre o princípio e o fim⁴⁰». La nube e la nebulosa ricoprono, nell'immaginario ramosrosiano, la funzione di “confine”, di frontiera che delimita uno “spazio”, ma che è a sua volta uno spazio da occupare: «Todo aquele que abre um livro entra numa nuvem⁴¹».

Pavese torna sempre a un'origine o a una memoria originaria, in cui si mescolano sensazioni e paesaggio, e dove la collina è *mammella*, nutrimento, fonte di vita⁴². Anche nell'opera di Ramos Rosa ritroviamo insistentemente la necessità di *rivedere*, che dà alle cose una nuova e diversa vitalità: «e quero ver-vos ainda uma vez | para vos ver uma única vez | pela primeira vez⁴³».

Pavese offre costanti riferimenti a un'identità estasi-memoria-simbolo, punto di partenza di ogni cosmogonia poetica: le «immagini primordiali»

³⁷ J. ALMADA NEGREIROS, *A Invenção do Dia Claro*, ed. facsimilada, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

³⁸ Si veda anche Y. K. CENTENO, «Ciclo do Cavalo» de António Ramos Rosa: uma leitura, in: “Colóquio/Letras”, n.º 35, Jan. 1977, p. 41-46.

³⁹ A. RAMOS ROSA, *Ciclo do Cavalo*, Ed. Limiar, Porto, 1975, p. 8.

⁴⁰ G. RUBIM, *O poema e a nuvem do sentido. Retórica dos confins na poesia de Ramos Rosa*, in ID., *Arte de Sublinhar*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, p. 133-134.

⁴¹ A. RAMOS ROSA, *Delta seguido de Pela Primeira Vez*, Lisboa, Quetzal, 1996, p. 59.

⁴² C. PAVESE, *La letteratura americana*, cit., p. 274

⁴³ A. RAMOS ROSA, *O sol é todo o espaço*, cit., p. 59.

vengono dimenticate e poi vissute nuovamente dalla memoria *estatica*⁴⁴, la quale trova non quello che è stato, ma una «ricchezza dimenticata», come se la prima volta fosse sempre la seconda trasfigurata dall'invenzione:

Non esiste un “veder le cose per la prima volta”. Quella che ricordiamo, che notiamo, è sempre una seconda volta⁴⁵.

Il tentativo di *ritorno* è ancora una volta sbigottimento, sorpresa – come emerge, ad esempio, in *Incontro*:

Queste dure colline che han fatto il mio corpo
e lo scuotono a tanti ricordi, mi han schiuso il prodigio
di costei, che non sa che la vivo e non riesco a comprenderla⁴⁶.

L'incontro è di fatto una manifestazione di provvisoria incompienza, un nuovo caos, come riscontriamo in alcuni versi di António Ramos Rosa:

Procuro entre elas aquela que descera à intimidade negra da terra
e não a vejo
mas ela está lá
no fundo ouço as suas lágrimas lentas
ela é e não sei o seu nome⁴⁷.

Le immagini archetipiche scompaiono nel momento in cui si tenta di catturarle, poiché non identificano un elemento circoscritto, ma qualcosa che va oltre il simbolo, un istante remoto che egli, il *creatore*, «contempla, quando giunge a vederle, come si contemplarono un tempo i dolori di Dioniso e la trasfigurazione di Cristo», poiché, aggiunge ancora Pavese, «sono misteri, nel senso religioso più genuino⁴⁸». Lo sfociare nell'*universale* della ricerca individuale si traduce nel dialogo con il mondo naturale o, ancor più specificamente, con la dimensione elementare – fuoco, terra, aria, acqua – anch'essa presente in maniera ossessiva e totalizzante. La terra, in

⁴⁴«Viviamo nel mondo delle cose, dei fatti, dei gesti, che è il mondo del tempo. Il nostro sforzo incessante e inconsapevole è un tendere fuori dal tempo, all'attimo estatico che realizza la nostra libertà». Cfr. C. PAVESE, *La letteratura americana*, cit., p. 231-232

⁴⁵ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1952, p. 230

⁴⁶ C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. 78

⁴⁷ A. RAMOS ROSA, *O sol é todo o espaço*, cit., p. 71.

⁴⁸ C. PAVESE, *La letteratura americana*, cit., pp. 275-276

particolare, è l'elemento che maggiormente viene assimilato alla poesia, in una comunione della quale anche lo stesso Rilke ci fornisce un esempio:

La terra è come un bambino che sa poesie⁴⁹.

Così Ramos Rosa, accostando innocenza, nascita e fertilità, descrive un diverso genere di armonia – che si riflette ancora nell'elemento *terra* e automaticamente si trasferisce nella creazione – come leggiamo in uno dei poemi di *Génesis*:

para que a eterna adolescente adormecida sobre o dorso da terra
abra o leque das suas falanges delicadas e o aceite no seu leito onde o
mundo começa⁵⁰.

Il poeta si pone, quindi, in un'ottica che egli stesso definisce «erotico-cosmica» in cui terra e poesia si identificano in uno stretto rapporto: «Deitei-me na terra, todas as sílabas eram de ar, o | vento tecia a seda de uma pausa livre⁵¹». L'opera del poeta portoghese è un continuo ritorno alla terra, come dimostrano titoli quali *Sobre o rosto da terra* o *Terrear* (dove aria e terra si mescolano anche lessicalmente) e innumerevoli poesie e scritti in cui essa è metafora di “nutrimento” della poesia: non a caso Vergílio Ferreira, nella sua prefazione a *Sobre o rosto da terra*, parla di *aridità feconda* della poesia ramososiana, proprio per la peculiarità di incontrare nell'oscurità della terra l'essenza stessa del proprio canto⁵², vocazione orfica per eccellenza.

Per quanto la terra sia uno sfondo insistente anche dell'intera produzione pavesiana, a cominciare dai romanzi, passando per gli scritti in prosa e il diario fino all'opera poetica, vale la pena soffermarsi sul valore “orfico” che essa assume in relazione alla morte, alla fine, al silenzio: la terra valorizzata come origine da cui sempre si parte e a cui sempre si ritorna, attraverso un processo creazione-morte-ricreazione. Il legame che Ramos Rosa stabilisce tra terra, creazione e poesia, si può osservare anche all'interno dell'opera dello scrittore piemontese, sebbene quest'ultimo dia maggiore risalto a elementi complementari come il

⁴⁹ R. M. RILKE, *Sonetti a Orfeo*, cit., p. 67

⁵⁰ A. RAMOS ROSA, *Génesis* seguido de *Constelações*, Lisboa, Roma Editora, 2005, p. 19.

⁵¹ A. RAMOS ROSA, *Antologia poética*, cit., p. 71.

⁵² A. RAMOS ROSA, *Acordes*, Lisboa, Quetzal Editores, 1989

sangue, il sacrificio (anche umano⁵³), il rituale. La raccolta *La terra e la morte*, dedicata a Bianca Garufi, è un esempio di queste interazioni:

Sei la terra e la morte.
La tua stagione è il buio
e il silenzio. Non vive
cosa che più di te
sia remota dell'alba⁵⁴.

Considerando che Pavese compone questa raccolta a trentasette anni⁵⁵ – quindi in età già matura e in un momento in cui la sua attività di scrittore si concentrava da anni quasi esclusivamente sulla prosa – essa si può leggere come un tentativo di tornare a temi che gli sono cari, e di farlo nuovamente tramite la scrittura in versi, spogliando il mito della protezione materna del simbolo. Ed è in questa circostanza che si presenta in maniera insistente l'associazione terra-morte-silenzio, sebbene si tratti di una morte e di un silenzio che mantengono sempre viva la possibilità di una nuova creazione. Sembra proprio questo «principio speranza» a fare da sfondo alla raccolta:

Tu sei come una terra
che nessuno ha mai detto.
Tu non attendi nulla
se non la parola
che sgorgnerà dal fondo
come un frutto tra i rami⁵⁶.

È, sì, una terra «che non dice parola», ma anche una terra che vuole essere «detta», con parole create e al contempo liberate dal silenzio che

⁵³ Scriveva Pavese in una lettera a Davide Lajolo del 25 agosto del 1950, quindi tre giorni prima del suo suicidio: «Non so se troverò il tesoro di Montezuma, ma so che nell'altipiano di Tenochtitlán si fanno sacrifici umani. Da molti anni non pensavo più a queste cose, scrivevo. Ora non scriverò più!». Cfr. C. PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1966, p. 258. Si veda anche I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, in *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano, 2002, p. 288-291

⁵⁴ C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. 130

⁵⁵ La raccolta, pubblicata nel 1947 su rivista, fu composta da Pavese tra il 27 ottobre e il 3 dicembre 1945, come informa Marziano Guglielminetti nella sua introduzione all'opera poetica. Cfr. C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. XXIV

⁵⁶ *Ivi*, p. 122

ne è sostanza, origine e punto conclusivo: «Un acceso silenzio | brucerà la campagna | come i falò la sera⁵⁷».

Dire, considerando il silenzio come un mediatore di senso e di linguaggio, in equilibrio tra *tacere* e *silere*, tra espressione e allusione⁵⁸: di questo estremo dovere si fa portatore il poeta, responsabile di una *missione* della quale troviamo ancora traccia nei sonetti di Rilke⁵⁹: «Animali di silenzio uscirono dal chiaro | bosco diradato, da tane e da cespugli».

I «sovrumani silenzi» del giovane Leopardi diventano per Pavese spazi da decifrare in cui non c'è riposo e dove ogni elemento possiede «un'eco perduta» da «captare». Seppur in un quadro molto differente, per António Ramos Rosa la questione del dire si pone attraverso la metariflessione sul silenzio, realizzando ciò che Eduardo Prado Coelho definiva un «exercício de linguagem *contra* a linguagem⁶⁰», «*um único discurso com algumas pausas*⁶¹». Nuno Júdice, sottolineando questo aspetto⁶², propone una lettura della poesia di Ramos Rosa come “poema unico”, come una tela di Penelope che si fa e si disfa attraverso il silenzio, tentando così di superare il paradosso dell'espressione poetica:

Escreve mas para dissipar o que está escrito⁶³

È una ricerca della voce, del canto, dentro un silenzio di cui «si sente» la melodia («Quem ouviu tal silêncio | quem ouviu tal deserto | quem durmiu nesta cama | só poderá desejar | o súbito milagre do mundo | muito para além dos olhos sujos dos homens⁶⁴»), ed è un tendere verso un continuo ritorno al punto iniziale:

Nada, ninguém. Retorno
à matriz branca⁶⁵

⁵⁷ *Iní*, p. 123

⁵⁸ L. HEILMANN, «*Silere / tacere. Nota lessicale*», *Quaderni dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna*, 1955-56, pp. 5-16

⁵⁹ R. M. RILKE, *Sonetti a Orfeo*, cit., p. 27

⁶⁰ E. PRADO COELHO, *Ramos Rosa: onze lâmpadas para iluminar a sua poesia*, in ID., *A letra litoral*, Póvoa de Varzim, Moraes Editores, 1979, p. 206-207.

⁶¹ *Iní*, p. 204 (corsivo dell'autore).

⁶² N. JÚDICE, *A construção do poema em António Ramos Rosa*, in ID., *A Viagem das Palavras*, Lisboa, Edições Colibri-IELT, 2005, p. 103-108

⁶³ A. RAMOS ROSA, *Antologia poética*, cit., p. 210.

⁶⁴ A. RAMOS ROSA, *Obra poética*, cit., p. 44.

⁶⁵ A. RAMOS ROSA, *Mediadoras*, Lisboa, Ulmeiro, 1985, p. 30

Orfeo, torna solo dal suo «inferno», privo di Euridice⁶⁶, perduta per sempre. Avvolto in un silenzio *fecondo*, ricrea se stesso, il proprio passato, la propria solitudine («nada, ninguém»): *lavorare, dare* poesia agli uomini, *condividerne* il dolore, plasmando dal silenzio l'oggetto del suo canto.

Bibliografia generale

- AA.VV., *Literatura Comparada. Textos Fundadores*, a cura di E. F. Coutinho e T. Franco Carvalhal, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- ALMADA NEGREIROS J. de, *A Invenção do Dia Claro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.
- APOLLONIO RODIO, *Le Argonautiche*, a cura di G. Paduano, Milano, BUR, 1999
- CALVINO I., *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano, 2002.
- CENTENO Y. K., «Ciclo do Cavalo» de António Ramos Rosa: uma leitura, in: "Colóquio/Letras", n.º 35, Jan. 1977, p. 41-46.
- CORSINI E., *Orfeo senza Euridice: i «Dialoghi con Leucò» e il classicismo di Pavese*, Torino, Libreria Stampatori, 1964, pp. 121-146.
- COSTA P. C., *António Ramos Rosa, Um poeta in fabula*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quase, 2005.
- HEILMANN L., «Silere / tacere. Nota lessicale», *Quaderni dell'Istituto di Glottologia dell'Università di Bologna*, 1955-56, pp. 5-16.
- IACOBACCI G., *Orfeo Argonauta*, in "Orfeo e l'orfismo", a cura di A. Masaracchia, Roma 1993, pp. 77-92.
- JÚDICE N., *A Viagem das Palavras*, Lisboa, Edições Colibri-IELT, 2005.
- LOURENÇO E., *Poética e poesia de António Ramos Rosa ou o excesso do real*, in "Colóquio/Letras", n.º 15, Set. 1973, p. 34-42.
- LOURENÇO E., *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio da Água, 1973.
- MACHADO A. M. - PAGEAUX D. H., *Da literatura comparada à teoria da literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- MANUELLO P., *La trattazione del mito argonautico nella Pítica IV di Pindaro e in Apollonio Rodio*, in "Digressus", n.º 11, 2011, p. 74-152.
- PAVESE C., *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1966.
- PAVESE C., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1977.
- PAVESE C., *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1952.
- PAVESE C., *La letteratura americana ed altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.
- PAVESE C., *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1998.
- PAVESE C., *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi, 1966, 2 voll.

⁶⁶Si veda anche E. CORSINI, *Orfeo senza Euridice: i «Dialoghi con Leucò» e il classicismo di Pavese*, Torino, Libreria Stampatori, 1964, pp. 121-146

- PAVESE C., *Trabalhar Cansa*, tradução e introdução de C. Leite, Lisboa, Cotovia, 1997.
- PINDARO, *Pitiche*, a cura di F. Ferrari, Milano, BUR, 2008
- PLATONE, *Il simposio*, a cura di D. Susannetti, tradução de C. Diano, Venezia, Marsilio, 1992.
- PRADO COELHO E., *A letra litoral*, Póvoa de Varzim, Moraes Editores, 1979.
- RAMOS ROSA A., *Acordes*, Lisboa, Quetzal Editores, 1989.
- RAMOS ROSA A., *Antologia poética*, a cura di A. P. Coutinho Mendes, Dom Quixote, Lisboa.
- RAMOS ROSA A., *Ciclo do Cavalo*, Ed. Limiar, Porto, 1975.
- RAMOS ROSA A., *Delta* seguido de *Pela Primeira Vez*, Lisboa, Quetzal, 1996.
- RAMOS ROSA A., *Facilidade do Ar*, Lisboa, Caminho, 1990.
- RAMOS ROSA A., *Génese* seguido de *Constelações*, Lisboa, Roma Editora, 2005.
- RAMOS ROSA A., *Horizonte imediato*, Lisboa, D. Quixote, 1974.
- RAMOS ROSA A., *Mediadoras*, Lisboa, Ulmeiro, 1985.
- RAMOS ROSA A., *Non posso rimandare l'amore*, a cura di V. Russo, Lecce, Manni, 2006.
- RAMOS ROSA A., *O sol é todo o espaço*, Lisboa, Editorial Escritor, 2002.
- RAMOS ROSA A., *Obra poética*, Coimbra, Fora do Texto, 1989, 2 voll.
- RILKE R. M., *Poesie. Sonetti a Orfeo*, a cura di M. Ajazzi Mancini, Roma, Newton Compton, 2005.
- RUBIM G., *Arte de Sublinhar*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- RUI DE SOUSA J., *António Ramos Rosa ou o diálogo com o universo*, Leiria, Editorial Diferença, 1998.
- SCHURÉ E., *I grandi iniziati*, Roma, Newton Compton, 1990.