



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

MUTEVOLI LABIRINTI DI FORME NATURA E METAMORFOSI

a cura di Greta Perletti
aprile 2011

GAIA LOCATELLI

Clizia e l'eliotropo. Metamorfosi di un mito di metamorfosi

Metafora vuol dire dunque eliotropio, ad un tempo movimento che si gira verso il sole e movimento del sole che gira.

(Derrida 1997: 324).

Ogni volta che c'è una metafora, c'è senza dubbio un sole da qualche parte; ma ogni volta che c'è del sole, è cominciata la metafora.

(Derrida 1997: 325)

Tra i fiori il girasole è senz'altro uno dei più curiosi: l'eliotropismo è cosa troppo straordinaria – al punto che all'occhio umano sembra travalicare i confini del mondo vegetale per sfociare nell'antropomorfismo – per non stimolare la fantasia mitica. E il linguaggio stesso, luogo per eccellenza del mito, ne porta segno: *girasole*, *tournesol*, *Sonnenblume*, *sunflower* – nomi tutti che evidenziano un'affinità essenziale con la solarità. Niente da stupirsi dunque se, in combinazione con altri tratti peculiari del fiore, quello che è un fenomeno dei più naturali (il tropismo che garantisce a moltissime specie vegetali di ottenere l'irraggiamento necessario alla fotosintesi) è all'origine della creazione di un personaggio che del volgersi fa il suo destino. E allora, ancora una volta, *nomen omen*: Clizia, colei che (si) inclina (gr: *klitòs*) ovvero, secondo la polisemia del verbo latino, colei che si piega, si muta e ha dedizione verso qualcosa.

I.

Le figlie di Minia, ostili al culto di Bacco importato dall'Oriente, lavorano imperterrite violando le festività dedicate al dio. Chine sui telai, si distraggono raccontandosi storie: ancora una volta le trame dei tessuti si intrecciano a quelle delle narrazioni. La vicenda di Clizia che qui si racconta prende dunque la forma di un mito incastonato nel mito: struttura che preannuncia il sottile gioco di rimandi, parallelismi e specchi che Ovidio sta per mettere in scena.

Il mito contenuto nel libro IV delle *Metamorfosi* è infatti costruito sulla tensione tra Apollo-sole e Clizia-eliotropio, ma i due elementi catalizzatori del racconto non sono da intendersi come poli magnetici – positivo e negativo – che scatenano forze in virtù della loro carica opposta, bensì come doppi e repliche l'uno dell'altro: Apollo denuncia gli amori segreti di Venere e Marte, così come Clizia diffama Leucòtoe per essersi fatta sedurre dal dio del sole, e la delazione viene punita in entrambi i casi con una passione destinata a una sventura pari a quella che hanno causato. Ma soprattutto il mito raccontato da Ovidio è attraversato da un'unica isotopia ottica che travolge in egual modo i due personaggi. Non per nulla Apollo è il dio che “videt [...] omnia primus” (Ovidio 1994: 140) – o, come dichiara egli stesso con orgoglio nell'atto di sedurre Leucòtoe: “Io sono colui che dà la misura del lungo anno, colui che vede tutto, grazie al quale la terra vede tutte le cose, l'occhio del mondo” (Ovidio 1994: 143).¹ Il Sole è *mundi oculus*: ogni oggetto cade sotto il suo sguardo e ogni soggetto può vedere solo in virtù della luce che l'astro propaga. Le connotazioni apollinee care a Ovidio sembrano dunque gravitare principalmente intorno al campo semantico della vista: quasi inevitabilmente, se si considera la doppia valenza del termine *lumina* nella lingua latina, a sigillare ulteriormente il nesso occhi-luce.

¹ “Ille ego sum [...] qui longum metior annum, / omnia qui video, per quem videt omnia tellus, / mundi oculus [...]” (Ovidio 1994: 142).

E proprio a causa del suo voyeurismo – *nel suo voyeurismo* – Apollo viene castigato e costretto – esattamente come poi sarà per Clizia – a fissare lo sguardo non più su tutto l'esistente, ma soltanto sull'oggetto del proprio desiderio esclusivo. La punizione si configura allora come una mutilazione delle più intime prerogative del dio: “tu che scaldi tutta la terra con le tue vampe, scotti personalmente di un fuoco nuovo; tu che devi vedere ogni cosa, non fai che contemplare Leucòtoe e solo su quella vergine figgi lo sguardo a cui pure tutto il mondo ha diritto” (Ovidio 1994: 143).² Ed è come di riflesso che Clizia, ormai prossima a tramutarsi in eliotropio, duplica lo sguardo ossessivo dell'amato: “non faceva che fissare il volto del dio che passava, seguendone il giro con lo sguardo” (Ovidio 1994: 145).³

La metamorfosi a cui è condannata Clizia non è dunque soltanto figurazione e concrezione del proprio comportamento amoroso: ma è già inscritta – quale presagio e monito? – negli atti dello stesso Apollo. All'origine del mito, come causa scatenante del *dolor* che sfocia nella trasformazione della ninfa in eliotropio, sta dunque un'altra forma scandalosa di *tropismo* – scandalosa perché rovesciata e perversa nel suo sconvolgere le leggi di natura e le orbite degli astri: “Ora sorgevi più presto nel cielo ad oriente, ora calavi più tardi nel mare, e indulgiando ad ammirarla rendevi più lunghe le sere invernali; a volte venivi meno, e il male della mente si comunicava alla tua luce: ti oscuravi, e atterrivi il cuore dei mortali” (Ovidio 1994: 143).⁴

Tuttavia questo non basta. Gli echi testuali tracciano un percorso semantico rilevante – quello delle perversità ottiche – che però

² “Nempe tuis omnes qui terras ignibus uris, / ureris igne novo, quique omnia cernere debes, / Leucothoën spectas et virgine figis in una, quos mundo debes, oculos [...]” (Ovidio 1994: 142).

³ L'esclusività ossessiva dello sguardo di Clizia è marcata nel testo latino dall'uso di “tantum” in posizione privilegiata sintatticamente e metricamente. Cfr. la nota 5.

⁴ “[...] Modo surgis Eoo / temperius coelo, modo serius incidis undis, / spectandique mora brumales porrigit horas; / deficiis interdum, vitiumque in lumina mentis / transit, et obscurus mortalia pectora terres” (Ovidio 1994: 142).

va intrecciato e integrato con la strategia testuale opposta. Se la vicenda di Clizia va infatti a braccetto con l'antecedente apollineo, non si può però non vedere che la descrizione della metamorfosi vegetale della ninfa è internamente attraversata e scavata da profondi contrasti:

Per nove giorni, senza toccare né acqua né cibo, digiuna, si nutrì solo di rugiada e di lacrime e mai si staccò da quel posto: non faceva che fissare il volto del dio che passava, seguendo il giro con lo sguardo. Le sue membra, si racconta, finirono con l'aderire al suolo, e per il livido pallore assunto si convertirono in parte in erba esangue; una parte è rossastra, e un fiore viola ricopre il viso. Benché trattenuta dalla radice, essa si volge sempre verso il suo Sole, e anche così trasformata gli serba amore (Ovidio 1994: 145).⁵

Clizia-eliotropio racchiude in sé – nel suo corpo conteso – forze e principi opposti: le sue membra immobili aderiscono rigidamente al suolo, ma il capo è flessibile e rivolto al cielo per cogliere i movimenti dell'astro amato; la parte inferiore del corpo è pallida e non più animata dagli umori vitali, al contrario la parte superiore è violacea e infiammata dai turbamenti interiori; infine, e quel che è più importante: anche così *trasformata*, Clizia *mantiene immutato* il suo amore. Che sia l'ossessione della passione stessa a generare contraddizioni capaci di convivere nella lotta –⁶ si badi: è il desiderio a inchiodare Clizia alla dura terra, ed è ancora il desiderio a dare miracolosamente flessibilità al capo della ninfa-fiore – è cosa

⁵ "Perque novem luces expers undaeque cibique / rore mero lacrimisque suis ieiunia pavit / nec se movit humo: tantum spectabat euntis / ora dei, vultusque suos flectebat ad illum. / Membra ferunt haesisse solo, partemque coloris luridus exangues pallor convertit in herbas; / est in parte rubor, violaeque simillimus ora / flos tegit. Illa suum, quamvis radice tenetur / vertitur ad Solem, mutataque servat amorem" (Ovidio 1994: 144; corsivi miei).

⁶ "Simili ai dissidi degli amanti sono le dissonanze del mondo, conciliazione è entro la discordia stessa e tutto ciò che è separato si ricongiunge" (Hölderlin 2004: 178).

troppo scontata perché non venga rilevata da un conoscitore dei risvolti psicologici del fenomeno amoroso quale è Ovidio. Ma quello che qui importa è la figura in sé: un oggetto la cui forma racchiude elementi contrastanti in lotta, ma la cui identità mitica si fonda proprio su questa contesa. Da qui in giù il mito della trasformazione di Clizia sembra il più adatto a figurare una dialettica tra permanenza e mutamento, tra fissità e movimento, tra rigidità e flessibilità, tra separazione e unione: non per nulla ciò che di Ovidio verrà recuperato e tradotto con più insistenza e aderenza filologica sarà proprio quel verso che pare fissare in una metamorfosi-senza-metamorfosi l'identità divisa di Clizia: "mutataque servat amorem". Colei che "l non mutato amor mutata serba" – secondo la traduzione attribuita a Dante – si cristallizza così in emblema della fedeltà e della permanenza della sostanza oltre la mutevolezza e incostanza delle forme.

2.

La conflittualità non rimane però sempre confinata all'interno dell'oggetto mitico e può venire estrinsecata, proiettata sulla realtà esterna. È quel che accade in Montale fin dagli *Ossi di seppia* (ovvero ben prima della registrazione del nome di Clizia all'anagrafe poetica della *Buferia*) in accordo col tentativo – dichiarato a posteriori in quello straordinario documento che è *Intenzioni (Intervista immaginaria)* – di "abbattere quella barriera fra interno ed esterno che mi pareva insussistente anche dal punto di vista gnoseologico" (Montale 1997: 567). Una volta spostato il *polemos*, la doppia natura del girasole si piega docilmente ad essere interpretata – almeno in parte – in senso positivo: il fiore, convertito da figura della scissione in figura di soglia, può incarnare così il possibile *medium* tra due nature opposte e *ab origine* separate.

Si prenda ad esempio l'osso breve *Portami il girasole ch'io lo trapianti*, dove il consueto paesaggio ligure caro alla poesia di Montale, fatto di arida terra e azzurro del cielo (altrove del mare), trova

appunto nel fiore mitico un *trait d'union*, un ponte apparentemente naturale:

Portami il girasole ch'io lo trapianti
nel mio terreno bruciato dal salino,
e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti
del cielo l'ansietà del suo volto giallino.

Tendono alla chiarezza le cose oscure,
si esauriscono i corpi in un fluire
di tinte: queste in musiche. Svanire
è dunque la ventura delle venture.

Portami tu la pianta che conduce
dove sorgono bionde trasparenze
e vapora la vita quale essenza;
portami il girasole impazzito di luce.
(Montale 1980: 32)

La tensione ansiosa del girasole verso l'azzurro e la luce è già quasi correlativo oggettivo di una condizione non solo banalmente esistenziale, ma ontologica e, come appunto pretendeva Montale nei suoi testi di autocritica, gnoseologica: così si deduce dalla seconda stanza – squisitamente assertiva – del componimento, in cui viene illustrata la “*métamorphose des apparences*” (Gonin 1996: 96), ovvero il fluire delle manifestazioni fenomeniche dell'essere l'una nell'altra nell'ordine di una rarefazione progressiva (dai corpi ai colori alle musiche ai profumi),⁷ la quale conduce al dissolvimento, e non alla proliferazione barocca delle forme, come invece accadeva esemplarmente in Ovidio.

⁷ Traducendo in organi di senso: tatto, vista, udito, olfatto. Il trapasso delle qualità sensibili l'una nell'altra va dunque nella direzione di un loro progressivo scollamento dall'oggetto di partenza.

C'è chi parla, a questo punto, di “*transparence ontologique*” (Gonin 1996: 96): una bella e appropriata espressione che va però tarata e declinata nella sua doppia valenza di perspicuità epistemologica e ‘vacuità’ ontologica. Se infatti il girasole ripropone l'ipotetica via d'uscita tipica di alcuni *Ossi* e delle *Occasioni* – quella dell'istante privilegiato, della “*maglia rotta nella rete*” (*In limine*; Montale 1980: 5), del “*fatto che non era necessario*” (*Crisalide*; Montale 1980: 86) –, d'altra parte non bisogna dimenticare che in Montale il momento dell'*illuminazione* non è mai pienamente positivo (basta pensare al contenuto nichilista del “*miracolo*”/“*inganno*” in *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*). E infatti, non a caso, la presenza ossessiva della luce e del sole nella poesia degli *Ossi* – percepita ora come fattore di atonia, accidia, aridità esistenziale, ora come catalizzatore di coscienza e conoscenza – prende per eccellenza la forma ambigua dell'*ora meridiana*, “*quand'ombra non rendono gli alberi, / e più e più si mostrano d'attorno / per troppa luce, le parvenze, falbe*” (*Gloria del disteso mezzogiorno*): ovvero dell'*ora mediana* in cui l'altezza del sole raggiunge il suo culmine accorciando le ombre che fungono quasi da segni e testimonianze di esistenza delle cose.⁸ E insieme alle ombre, vacillano anche le consistenze: il mezzogiorno sgretola così in qualche modo gli oggetti stessi, sfalda le apparenze, apre il vuoto dietro ai fenomeni (anche in questo senso andrà inteso il verso “*Svanire / è dunque la ventura delle venture*”). Senza scomodare Platone o i *demoni meridiani* di Caillois, si vede come la solarità sia connotata in modo ambivalente in quanto momento vertiginosamente allucinatorio ma rivelatore.

La *trasparenza ontologica* è dunque sia chiarezza e lucidità epistemologica, sia rarefazione ontica. E il girasole, riassumendo in sé la

⁸ D'altronde nella tradizione occidentale l'ombra rappresenta quasi l'anima delle cose, al punto che il mezzogiorno – accorciando le ombre – è sentito come ora di fragilità esistenziale degli oggetti, nonché come momento di un possibile ritorno dei morti.

tensione tra terra e cielo (con tutto ciò che metaforicamente rappresentano questi due elementi nella tradizione filosofica occidentale), può condurre appunto là dove “vapora la vita quale essenza”: dove “essenza” è a un tempo la sostanza volatile – come un profumo – delle cose e l'essere ridotto ai suoi minimi termini, veri e necessari. Dato il carattere negativo e vuoto di queste essenze/assenze, si comprende perché anche i rari amuleti presenti nella poesia montaliana vengano investiti di connotazioni poco meno che tragiche: non può sfuggire infatti che nella chiusa di *Portami il girasole* il fiore è “impazzito di luce”. Il delirio dell'eliotropio consiste proprio in quella volontà costante di annullarsi nel sole in una fusione estatica ma forse fatale all'esistenza, come già presagito in Ovidio: e ancor più come sarà, con una sorprendente inversione di segno, in *La primavera hitleriana*. Componimento quest'ultimo che sembra collegarsi idealmente a *Portami il girasole ch'io lo trapianti*, riprendendo il discorso proprio là dove era stato lasciato: la clausola del primo verso (“falene impazzite”) non può infatti non richiamare la chiusa dell'osso, con il suo girasole impazzito di luce.

Ci troviamo nella sezione *Silvae* (titolo botanico dai forti richiami letterari) di *La bufera e altro*, 1940-1954. Come noto, *La bufera* segna l'“irruzione, sconvolgente e massiccia, di una realtà [...] ‘esterna’ entro un mondo che, per quanto critico e non fondato sulla probabilità [...] aveva però elaborato di se stesso perfino la sua sfiducia nel reale” (Contini 2002: 79-80). Con l'ingresso della storia nella poesia, in Montale si fa più massiccio anche il recupero di materiale mitico, spesso rielaborato allegoricamente: a partire proprio dalla figura di Clizia/eliotropio, ora finalmente chiamata col suo nome, che condensa in un unico significante le connotazioni che ruotavano intorno alla pianta degli *Ossi* e alla donna-*visiting angel* delle *Occasioni*. Se qui non interessa la vicenda biografica di chi si nasconde dietro questo *senhal*, non è di poca importanza però che il recupero del nome mitico di Clizia abbia anche la funzione di abbracciare contemporaneamente un'esistenza storica e una trascendenza, perché proprio questa dialettica tra carne e figura è al centro della grammatica della *Bufera*.

L'occasione esterna di *La primavera hitleriana* – composta in due tempi, nel 1939 e nel 1946 – è la visita di Hitler a Firenze nel maggio del 1938: ma l'intera vicenda storica viene inserita in un fortissimo contesto allegorico di matrice dantesca, di cui sono indizi le citazioni testuali nonché i recuperi lessicali da *Inferno* e dalle *Rime*. Ma fin dall'epigrafe il lettore è preparato a fare i conti con il modello dantesco: “Né quella ch'a veder lo sol si gira... / DANTE (?) a Giovanni Quirini” (Montale 1980: 248). Il verso – che si riferisce, ovviamente, a Clizia – è tratto da *Nulla mi parve mai più crudel cosa*, sonetto di dubbia attribuzione che Montale lesse nell'edizione delle *Rime* di Dante curata dall'amico Gianfranco Contini e uscita proprio nel 1939. La terza stanza del sonetto pseudo-dantesco contiene anche il verso che traduce l'ovidiano “mutataque servat amorem” e che *Primavera hitleriana* cita quasi letteralmente in corpo di testo (“[...] tu / che il non mutato amor mutata serbi”, Montale 1980: 249): “Né quella ch'a veder lo sol si gira, / e 'l non mutato amor mutata serba, / ebbe quant'io già mai fortuna acerba” (Alighieri 2004: 109), dove Clizia assurge a modello da superare dell'amore tanto fedele quanto infelice.

Tradizionalmente il riuso dantesco da parte di Montale viene interpretato come un avvicinamento alla poetica dello Stilnovo, in vista dell'attribuzione di una funzione salvifica a una donna ormai angelicata e in tutto e per tutto separata da questa terra. Questo vale senz'altro per le *Occasioni* (si pensi per esempio a *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*), ma la Clizia della *Bufera* è foriera di significati metafisici e al contempo carne e storia. Il riferimento a Dante diventa allora fondamentale in quanto allusione all'esercizio dell'allegoresi medievale tesa nello sforzo di decifrare i molteplici sensi delle scritture che, per un procedimento insieme retorico e filosofico, si trovano stratificati in una *figura*. Nella concezione medievale e dantesca la figura – qualcosa di reale e storico – ha carattere anticipatorio, in quanto annuncia qualche altra cosa che la completa e che, come un destino, ne costituisce l'*adempimento* (Auerbach 2005).

Analogamente l'apertura di *Primavera hitleriana* è segnata dalla presenza di dati fortemente realistici – anche se di un “realismo allucinato” che insinua il dubbio sulla realtà del mondo (Croce 1997: 79) – ma interpretabili allegoricamente come prefigurazioni di eventi che li oltrepassano:

Folta la nuvola bianca delle falene impazzite
turbina intorno agli scialbi fanali e sulle spallette,
stende a terra una coltre su cui scricchia
come su zucchero il piede; l'estate imminente sprigiona
ora il gelo notturno che capiva
nelle cave segrete della stagione morta,
negli orti che da Maiano scavalcano a questi renai.
(Montale 1980: 248)

Già in *Vecchi versi* una farfalla “pazza” e disorientata si introduceva nel “nicchio / che chiudeva la lampada” e finiva tra le cose morte che solo la memoria può resuscitare: “Era un insetto orribile dal becco / aguzzo, gli occhi avvolti come d'una / rossastra fotosfera, al dosso il teschio / umano; e attorno dava se una mano / tentava di ghermirlo un acre sibilo / che agghiacciava” (Montale 1980: 112). Montale recupera qui la superstizione popolare che fin da Plinio e Ovidio (i quali parlano di *papilio feralis*) vuole l'*Acherontia atropos* o *Sfinge testa di morto* come messaggera di morte e guerra. Tali connotazioni funeste sono riattivate in *Primavera hitleriana*, ma appunto in vista di un trattamento allegorico, più che simbolico. La moria delle falene è infatti a tutti gli effetti presagio e prefigurazione delle morti e delle catastrofi della guerra: di “quella guerra dopo quella dittatura” ma anche della “guerra cosmica, di sempre e di tutti”, secondo le parole stesse di Montale (Greco 1980: 45).

Il legame tra la raccapricciante coltre di falene morte e la guerra storica viene poi chiarito nella seconda strofa, in cui i miti di cui si nutre la festa per il passaggio di Hitler a Firenze – non ancora storicamente macchiati di sangue ma già poeticamente smascherati

in quanto “miti carnefici” – si tramutano appunto in una danza macabra d’“ali schiantate”:

Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale
tra un alalà di scherani, un golfo mistico acceso
e pavesato di croci a uncino l'ha preso e inghiottito,
si sono chiuse le vetrine, povere
e inoffensive benché armate anch'esse
di cannoni e giocattoli di guerra,
ha sprangato il beccaio che infiorava
di bacche il muso dei capretti uccisi,
la sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue
s'è tramutata in un sozzo trescone d'ali schiantate,
di larve sulle golene, e l'acqua seguita a rodere
le sponde e più nessuno è incolpevole.
(Montale 1980: 248)

D'altra parte però l'immagine della nevicata delle “falene impazzite” serve anche a preparare e nutrire l'allegoria della resistenza alla “guerra cosmica, di sempre e di tutti” di cui Clizia è figura da interpretare anche in senso anagogico, cioè in riferimento a un mondo metastorico. Si è visto che la ripetizione lessicale in posizione metrica di rilievo autorizza a intravedere un legame tra il “girasole impazzito” e le “falene impazzite”. In entrambi i contesti, l'aggettivo usato da Montale è giustificato da un fenomeno naturale: l'eliotropismo ‘ossessivo’ nel caso della pianta, la fascinazione autodistruttiva per le fonti di luce nel caso degli insetti. Come il girasole segue e ripete il movimento dell'astro, così la falena si orienta e regola la propria rotta di volo utilizzando i raggi solari o lunari come bussola. Tuttavia di quest'ultima è tradizionalmente noto soprattutto il comportamento ‘deviante’: le farfalle notturne scambiano qualsiasi fonte luminosa artificiale per la luce naturale e, ingannate, ne vengono attratte fatalmente, fino a bruciarsi. Questo dato comportamentale è sentito a tal punto come il proprio della falena da determinarne metaforicamente addirittura il nome:

phàlos è “chiaro”, “splendido”, dalla stessa radice di *phàos* (“luce”) e dell’italiano “falò”. Nulla di strano dunque se in *Primavera hitleriana* le falene, follemente attratte da “fanali” che sono “scialbi” (ad indicarne la natura sminuita di soli fasulli e insidiosi – nonché di falsi miti: appunto di “miti carnefici”), abbandonano il vero sole perché vittime di un inganno o della propria volubilità.⁹ E l’incostanza ingenua di queste falene allegoriche minaccia di vanificare persino i prodigi associati alla presenza di Clizia, i cui fiori elettivi potevano forse orientare lo sguardo del poeta in direzione del vero sole. Ogni tentativo di una “privata resistenza” (Croce 1997: 71) pare allora trascorso inutilmente:

Tutto per nulla, dunque? – e le candele
romane, a San Giovanni, che sbiancavano lente
l’orizzonte, ed i pegni e i lunghi addii
forti come un battesimo nella lugubre attesa
dell’orda [...]
[...] e gli *eliotropi nati*
dalle tue mani – tutto arso e succhiato
da un polline che stride come il fuoco
e ha punte di sinibbio...
(Montale 1980: 248; corsivo mio),

dove il polline è ulteriore metafora della polvere di falene schiantate a terra.

Ma anche travolta dagli eventi che l’hanno mutata, assecondando un destino che scavalca le contingenze, Clizia continua a tenere fedelmente fisso lo sguardo sul sole (interpretato ora come Dio, ora come l’Alterità, ora umanisticamente come la Civiltà e il valore della Cultura contro la guerra, ecc.), con una tensione questa

⁹ Il termine “falena” indica anche una persona mutevole e incostante. Nella stratificazione di sensi dell’immagine montaliana è senz’altro in primo piano il riferimento a chi, per una forma di cecità o di convenienza, aderì al nazi-fascismo ricoprendo contemporaneamente il ruolo di vittima e carnefice.

volta consapevolmente autodistruttiva ma salvifica per il resto dell’umanità:

[...] Guarda ancora
in alto, Clizia, è la tua sorte, tu
che il non mutato amor mutata serbi,
fino a che il cieco sole che in te porti
si abbàcini nell’Altro e si distrugga
in Lui, per tutti. [...]
(Montale 1980: 249)

Qui il destino della donna-girasole è costruito senz’altro sul modello di Beatrice nell’atto di fissare lo sguardo nella luce (“quando Beatrice in sul sinistro fianco / vidi rivolta e riguardar nel sole: / aguglia sì non li s’affisse unquanco”, *Paradiso* I, 46-48): avvalorando la tesi di chi vuole una Clizia cristofora. Ma anche in questo caso il riferimento a Dante, piuttosto che delineare la natura di un Sole il cui significato andrà ricondotto preferibilmente a valori umanistici, è innanzitutto funzionale a inquadrare un preciso rapporto di prefigurazione tra storia e sovrastoria, tra immanenza e trascendenza: e ancora, tra parvenza e verità. A chiarire la sorte di Clizia sarà piuttosto un altro sguardo, quello della donna – la stessa donna non ancora chiamata per nome – di *Nuove stanze*, poesia delle *Occasioni* già idealmente imparentata con i componimenti di *Silvae*, anche per il forte impianto allegorico, oltre che per la data di composizione (1939) e per l’allusione allo stesso avvenimento storico all’origine di *Primavera hitleriana*. In *Nuove stanze* la minaccia rappresentata dagli accadimenti esterni è contrastata dal lampo dello sguardo della donna che può fissare lo specchio ustorio senza rimanerne vittima: “[...] Ma resiste / e vince il premio della solitaria / veglia chi può con te allo specchio ustorio / che accieca le pedine opporre i tuoi / occhi d’acciaio” (Montale 1980: 177). Alla rifrazione discendente che attraverso lo specchio ustorio trasforma i raggi solari in potenza distruttiva, la Clizia di *Nuove stanze* oppone uno sguardo di direzione e effetto contrari: fissando lo

specchio ustorio della storia, la donna dagli occhi d'acciaio può vedere l'immagine riflessa del sole e ricostruire il significato metastorico degli eventi che si giocano “nella scacchiera di cui puoi tu sola / comporre il senso”, secondo il motivo caro a Montale del miracoloso potere ermeneutico del duro sguardo, ben presente anche ne *L'orto*: “L'ora della tortura e dei lamenti / che s'abbatté sul mondo, / l'ora che tu leggevi chiara come in un libro / figgendo il duro sguardo di cristallo / bene in fondo [...]” (Montale 1980: 243). E come in Dante la contemplazione del sole poteva avvenire per via indiretta (“Beatrice tutta ne l'etterne rote / fissa con li occhi stava; e io in lei / le luci fissi, di là sú rimote”, *Paradiso* I, 64-66), così in *Primavera hitleriana* Clizia sembra essere *mediatrice* della visione salvifica, ponendosi nella posizione centrale che in *Nuove stanze* spettava allo specchio ustorio.

A distanza di anni Montale recupera insomma per Clizia i tratti dell'eliotropio di *Portami il girasole ch'io lo trapianti*: fino a quel particolare inquietante dell'abbacinamento e dell'autodistruzione nel sole – stavolta però palingenetici, redentrici di quell'umanità di cui si dice che “più nessuno è incolpevole”. E finalmente, nel segno di Clizia e del girasole, si dà la possibilità di un'alba “bianca ma senz'ali / di raccapriccio” (Montale 1980: 249).

3.

L'eliotropio, da simbolo di un amore degradante, diventa dunque l'elemento che può mettere in comunicazione luce e oscurità: di queste due nature, è il *medium* agognato. Ma può davvero Clizia continuare a guardare un sole che sembra eclissato dai cataclismi novecenteschi (come ancora si augurava Montale in *Primavera hitleriana*)? Giunto alla conclusione del ‘romanzo’ di *Silvae* il poeta deve dire addio alla donna-girasole che, pur non perdendo le sue qualità prodigiose, è ormai in fuga in un oltrecielo e in un oltretempo che paiono preclusi al poeta e non solo (*L'ombra della magnolia...*):

[...] Comincia ora
la via più dura: ma non te consunta
dal sole e radicata, e pure morbida
cesena che sorvoli alta le fredde
banchine del tuo fiume, – non te fragile
fuggitiva cui zenit nadir cancro
capricorno rimasero indistinti
perché la guerra fosse in te e in chi adora
su te le stimme del tuo Sposo, flette
il brivido del gelo...Gli altri arretrano
e piegano. [...]
(Montale 1980: 252)

Ecco invece che in Anselm Kiefer il girasole porta su di sé le stigme della catastrofe, ingrigisce e piega il capo (*Sonnenblumen* – 1996 e *Sol invictus* – 1996): a significare in prima battuta un disorientamento e una perdita del senso [Figg. 1 e 2]. Ma anche così spogliato dei suoi attributi più evidenti e tradizionali (cromatismo luminoso e capolino rivolto verso il sole), il girasole si fa comunque segno portatore di un senso costruito attraverso meccanismi relazionali: rivelando al contempo ciò che, fin da Ovidio, ne ha fatto un buon oggetto mitico.

Kiefer concepisce infatti l'arte come *mediazione* e in particolare “imposta la sua opera sul dialogo tra *Himmel* e *Erde*, tra cielo e terra, perché solo nell'abbraccio tra queste polarità l'arte è ‘effettuale’, trae la sua potenza dal fatto che riesce a tenere insieme estremi contrari, dal celeste al terrestre” (Cacciari-Celant 1997: 14): ciò è particolarmente evidente in opere come *Himmel-Erde* (1974) in cui, sullo sfondo di un paesaggio che ricorda la *Sainte-Victoire* di Cézanne, le parole tedesche per “cielo” e “terra” sono inscritte in una tavolozza e collegate da un filo di pittura (analogo al *trait d'union* esibito nel titolo) che porta significativamente su di sé la scritta *malen*, “dipingere”.

E anche quando la tavolozza sparisce dallo spazio pittorico – quando cioè Kiefer non rivendica più così esplicitamente la funzio-



Fig. 1, in alto: Anselm Kiefer; *Sonnenblumen (Girasoli)*, 1996, xilografia, gommalacca e acrilico su tela, 435 x 349 cm, Bilbao, Guggenheim Museum.

Fig. 2, a destra: Anselm Kiefer; *Sol invictus*, 1996, xilografia su tela, acrilico e semi di girasole, 500 x 190 cm, San Francisco, Collezione John e Frances Bones.

ne di un'arte che sembra entrata in crisi, o per lo meno i cui presupposti culturali sono ora messi in dubbio – non viene però mai meno quel trait d'union verticale che prende appunto la forma di un girasole: amuleto dapprima timidamente esposto al centro della tela e quasi fagocitato dal resto della rappresentazione, poi in posizione dominante a esorcizzare il passato minaccioso della Germania. È quel che si deduce dal raffronto di *Dem unbekanntem Maler* del 1982 [Fig. 3] e di *Aschenblume* del 1997 [Fig. 4, Fig. 5]. Il primo è un acquarello in cui sulla vertiginosa prospettiva di un'architettura nazista incombe un cielo apocalittico; al centro, inghiot-



Fig. 3, in alto: Anselm Kiefer; *Dem unbekanntem Maler (Al pittore ignoto)*, 1982, acquarello e matita su tre fogli di carta, 64 x 133 cm, New York, MoMA.

Fig. 4, al centro: Anselm Kiefer; *Aschenblume (Fiore di cenere)*, 1997, acrilico, emulsione, cenere, terre, girasole su tela, 380 x 760 cm, Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth.

Fig. 5, a sinistra: Particolare della Fig. 4.

tito e rimpicciolito dalla fuga prospettica, un singolare monumento al "pittore ignoto", formato da una linea verticale (in tutto simile a quella di *Himmel-Erde*) sormontata da quella che ancora una volta potrebbe essere una tavolozza (la quale rappresenterebbe metonimicamente l'artista che si vuole commemorare): una figura che però nel suo insieme richiama già la *silhouette* di un fiore – precisamente di un girasole. Sempre nel 1982 infatti Kiefer utilizza lo stesso soggetto di *Dem unbekanntem Maler* per un'enorme tela: sulla quale però torna al lavoro nel 1997, modificandone completamente il senso pur lasciandone visibile in trasparenza – come in un palinsesto – il disegno iniziale e, con esso, la rete di associazioni tra il progetto originario e quello attuale. Nel rifacimento del 1997 cenere e terra donano alla tela un'omogeneità di colore che smorza e quasi cancella l'effetto prospettico del disegno originario. E quel che più conta, l'esile monumento all'*unbekanntem Maler* è rimpiazzato da un enorme girasole disseccato che, sovrappo- nendosi alla tela e varcandone i confini, la taglia di netto e ne accentua lo statuto rappresentativo, la differenza ontologica: "attraversando verticalmente tutta la tela, sbarrando la profondità fittizia un tempo così impressionante, questo girasole contraddice l'effetto illusorio e autoritario della prospettiva; meglio, denuncia la sua autorità come illusoria – e mortifera, poiché piega la sua testa in basso, spogliato dei suoi semi" (Arasse 2001: 179. Traduzione mia). In primo piano, un fiore che ha ormai concluso il suo ciclo vitale – ma reale –, smaschera i falsi miti racchiusi nello spazio vero e proprio della rappresentazione. Ma a questa tensione che deriva dalla sovrapposizione di convenzioni rappresentative, materiali pittorici e piani dal diverso statuto ontologico, Kiefer affianca un'altra operazione decisiva: l'*inversione*. Anche in questo caso è il *fiore di cenere* (forse perché ormai bruciato dal troppo fissare il sole, a dispetto di Montale) a guidare lo sguardo e l'esercizio ermeneutico: appeso a testa in giù, con le radici in alto e il capolino secco sul fondo, il girasole è lì a indicare allo spettatore che l'intera rappresentazione mette in atto un rovesciamento di *Dem unbekanntem Maler*. Quello che allora era il pavimento, adesso sostituisce il cielo e

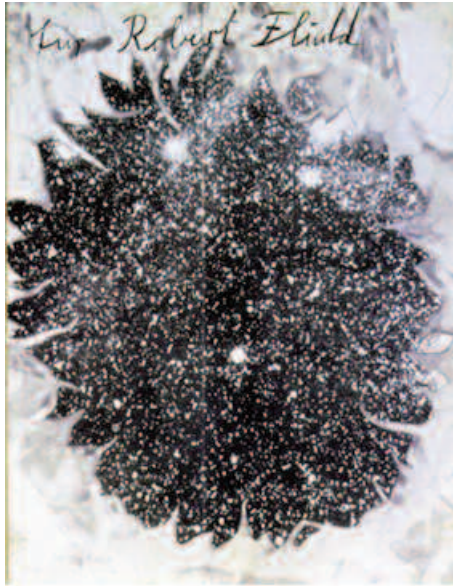
diventa soffitto (si noti la piastrellatura, identica nelle due opere); quello che lì era cielo nero e apocalittico, qui si trasforma compiutamente in terreno che si sgretola e claustrofobico abisso. A un artista che così tanto deve a Paul Celan (lo stesso titolo *Aschenblume* è tratto da un verso di *ICH bin allein* di *Mohn und Gedächtnis*), sarà forse venuto in mente un passo del discorso del *Meridiano*: "Chi cammina sulla testa, Signore e Signori, - costui hai il cielo come abisso sotto di sé" (Celan 1993: 12).

Il rovesciamento operato nel segno dell'*Aschenblume* è in qualche modo intrinseco alla natura stessa del girasole. Nel 1996, in un'intervista con Bernard Comment, Kiefer dichiara:

Nel girasole, quando è maturo e pesante, teso verso il sole, con i semi diventati molto neri al centro della sua corona, io vedo il firmamento e le stelle. [...] era chiara la relazione tra il fiore con i suoi semi neri e la notte con le stelle. I semi erano le stelle, e quando li gettavo sulla tela bianca, diventavano stelle rovesciate – nero su bianco, come un negativo.

(Intervista con Bernard Comment del 1996, *Anselm Kiefer. Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, citato in Lauterwein 2007: 167. Traduzione mia).

A questa riflessione sulla possibilità di focalizzare alternativamente il bianco o il nero, l'immagine in positivo o in negativo, si possono far risalire opere di diversa natura che vanno da *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (1996) al libro *Für Robert Fludd* (1996). Quest'ultimo in particolare [Fig. 6] consiste in una sequenza di fotografie disposte secondo un effetto di zoom: un campo piantato a girasoli, poi il capolino che giunge a maturazione, infine la metamorfosi dell'interno della corolla in cielo stellato (dove gli astri sono veri e propri semi di girasole apposti sulla fotografia). La metafora che stringe in un'unica immagine girasole e cielo stellato (quale meravigliosa inversione per una pianta tradizionalmente associata alla luce del mezzogiorno!) richiama il pensiero analogico rinascimentale di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, di cui



Robert Fludd era appunto erede e protagonista nel XVII secolo, nel clima della reazione ermetica al metodo galileiano e cartesiano. Il mondo è governato da *corrispondenze* che determinano una continuità vitale tra macrocosmo e microcosmo: e ancora una volta il girasole funge da emblema di questa naturale unità di grande e piccolo, cielo e terra, verticale e orizzontale. D'altronde dell'in-



Fig. 6, *in alto*: Anselm Kiefer, Libro *Für Robert Fludd* (Per Robert Fludd), 1996, particolare, acrilico, emulsione e semi di girasole su fotografie e cartoncino, 103,5 x 81,5 x 11 cm, 16 pagine, Bilbao, Guggenheim Museum.

Fig. 7, *in basso*: Anselm Kiefer, *Sol invictus*, 1995, semi di girasole e emulsione su tela, 476 x 280 cm, Parigi, Musée du Louvre.

fluenza del cielo sulla terra è segno proprio l'eliotropismo – e la stessa disposizione delle infiorescenze secondo la sezione aurea, giustificata scientificamente come trucco naturale per garantire un'ottimale esposizione alla luce solare, non sarà priva di suggestioni per chi è attratto da segrete *correspondences*. Cosicché in altre opere di Kiefer la metamorfosi dei girasoli in stelle (uniti graficamente in costellazioni o numerati secondo una mappatura astronomica) sta a significare la *Vita segreta delle piante* (1992): perché, così voleva Fludd, per ogni stella del cielo esiste una pianta corrispondente sulla terra.

Ora anche il girasole nero col capo chino (*Sol invictus* – 1995), lasciando cadere una pioggia di semi su un corpo sdraiato (presumibilmente un autoritratto di Kiefer), dà a vedere il flusso vitale che anima – unendoli – corpo umano e cosmo [Fig. 7].

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI D. (2004), *Rime*, BUR, Milano.
 ARASSE D. (2001), *Anselm Kiefer*, Editions du Regard, Paris.
 AUERBACH E. (2005), "Figura", in *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, pp. 176-226.
 BLASUCCI L. (2002), *Gli oggetti di Montale*, Il Mulino, Bologna.
 CACCIARI M. - CELANT G. (1997), *Anselm Kiefer*, Edizioni Charta, Milano.
 CELAN P. (1993), *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Einaudi, Torino.
 CONTINI G. (2002), *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino.
 CROCE F. (1997), *La primavera hitleriana e altri saggi su Montale*, Marietti, Genova.

- DERRIDA J. (1997), "La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico", in *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, pp. 273-349.
- GEERTS W. (1984), "Ossi di seppia: dall'essenziale alfabeto' alle 'salmastre parole,'" in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982, Le Monnier, Firenze.
- GONIN J. (1996), *L'expérience poétique de Eugenio Montale*, Presses Universitaires du Miral, Toulouse.
- GRECO L. (1980), *Montale commenta Montale*, Pratiche Editrice, Parma.
- HÖLDERLIN F. (2004), *Iperione*, Feltrinelli, Milano.
- IOLI G. (1987), *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole*, Champion-Slatkine, Paris-Genève.
- LAUTERWEIN A. (2007), *Anselm Kiefer, Paul Celan: Myth, Mourning and Memory*, Thames & Hudson, London.
- LUPERINI R. (1986), *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari.
- MONTALE E. (1980), *L'opera in versi*, Einaudi, Torino.
- MONTALE E. (1984), *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.
- MONTALE E. (1997), *Sulla poesia*, Mondadori, Milano.
- MONTALE E. (2006), *Lettere a Clizia*, Mondadori, Milano.
- OVIDIO (1994), *Metamorfosi*, Einaudi, Torino.
- SANGUINETI E. (2000), "Montale e la mitologia dell'inetto", in *Il chierico organico*, Feltrinelli, Milano, pp. 227-240.