

# Il ritorno della cometa di Fernando Bandini : qualche appunto

Autor(en): **Natale, Massimo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **62 (2015)**

Heft 2: **Fascicolo italiano. Vicini d'Anagrafe : poeti di un quindicennio (1920-1935)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-587527>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## *Il ritorno della cometa* di Fernando Bandini: qualche appunto

1. Pubblicato nella raccolta *Santi di dicembre* (Garzanti, 1994) – ma uscito in rivista nel 1982, e poi riproposto in una *plaque* omonima nel 1985,<sup>1</sup> nell'imminenza del passaggio della cometa di Halley, cui è dedicato – *Il ritorno della cometa* è una delle prove più impegnative di Fernando Bandini. In questi paragrafi ne proporrò non più che una prima scheda di commento, che per motivi di spazio e anzitutto per l'intrinseca complessità ed estensione del testo non potrà che condursi per assaggi.

Non è intanto la prima volta che Bandini si cimenta nella 'misura lunga' (si pensi fra il resto alle *Lapidi per gli uccelli*, ne *La mantide e la città*, 1979). Ma com'è costruito questo testo? Siamo di fronte a 211 versi scanditi in sette movimenti, nei quali prevalgono gli endecasillabi (una manciata quelli che esorbitano da schemi canonici), ma si contano molti versi doppi (spesso alessandrini) e settenari, mentre il verso può anche scendere fino ai (radi) quinari.<sup>2</sup> Pochissime le rime (guardo al solo fine-verso), e quasi mai in una stessa stanza ma più distanti:<sup>3</sup> *uvaspina: mattina* (3, I-II), *viventi: frammenti* (4, I-II), *paura: oscura* (4, IV-V), *anni: anni* (identica, 5, I-II), *metà: scuoterà* (6, II-III; ma *metà* è anche in rima all'occhio con *cometa*); *dove: poveri* (ipermetra, 6, I), *mente: niente* (7, III). Sono però ingenti i giochi fonici di compenso. Prendo, a campione, la sez. 1, in cui si nota una fittissima distesa di assonanze: (I) *anni: Halley: arrivare* (e all'interno si insiste sulla stessa tonica: *declinante, giornali, nasce, passaggio*); *muore:*

---

<sup>1</sup> Queste le precedenti tappe editoriali: *Il ritorno della cometa*, in «Odeo olimpico», XVII-XVIII, 1981-1982, pp. 11-19; poi nell'omonima *plaque* *Il ritorno della cometa*, con illustrazioni di E. Farina, Padova, Edizioni A-1, 1985 (cfr. *Bibliografia degli scritti di/su Fernando Bandini*, a cura di Annalisa Spinello, in *Omaggio a Fernando Bandini*, a cura di Erasmo Leso, Padova, Esedra, 2006, pp. 11-12).

<sup>2</sup> Rimandando ad altra occasione un esame ritmico esteso, noto soltanto, *en passant*, che al settenario sembra spesso deputata una qualche specializzazione costruttiva: in 23 casi su 37 settenari, se non conto male, a questi è richiesto di aprire o chiudere la stanza, o almeno di segnare un partizione sintattica segnalata anche dalla punteggiatura. Ricordo l'indagine metrica specifica di Rodolfo Zucco, *Com'è fatto il verso lungo di Fernando Bandini*, in «Istmi», 17-18, 2006, pp. 259-277.

<sup>3</sup> Indicherò sempre in numeri arabi le sezioni e in numeri romani le stanze. Quanto alla rima in Bandini, un'ampia disamina è in Rodolfo Zucco, «Certi poeti». *Ipotesi sulla lingua poetica di Bandini*, in *Gli scrittori vicentini e la lingua italiana*, a cura di Antonio Daniele, Vicenza, Accademia Olimpica, 2013, pp. 275-303.

*ritorno* (che rima al mezzo con *corno*, all'attacco della stanza successiva); e una trafila interna notevole creano anche *qui: chi* (preceduto da *pochi*): *prima*; (II) *puntato: oscurità* (in rima interna con *già* e rima per l'occhio con *precipita*); *subito: sua: muta* (in assonanza con *futuro*, e all'interno permane anche /s/ in *sale, si, contrasti*); e *sbiadiva* è in consonanza interna con *rituffava*, a sua volta in assonanza con *intervallata* (e questa allitterante con *pellicola*) e *infanzia*, così come *memorie* è in assonanza interna con *corno* (notevole, in questa stanza, l'insistere della vibrante /r/, così come la presenza delle sdrucchiole: *precipita* e *subito* a contatto, e poi *deboli* e *pellicola*); (III) *cicale* (allitterante con *uccelli*, che è come innescato dall'allitterante *pellicola*, nell'ultimo verso della stanza precedente): *umane; stelle: èlitre* (in legame ritmico con la sdrucchiola interna *indecifrabile*; e più in generale preme molto, in questa stanza, la tonica /e/); in consonanza *morte: terrestri*; in imperfetta rima interna *fuga: rughe*; (IV) *Pym: sigilli* (all'interno in assonanza con *fino* e *scritto*); in consonanza *inghiotte: tutto*, sia interno che in punta (oltre che con *scritto* e *sette*); in assonanza *tutto: chiuso* (oltre, all'interno, a *imbuto* e *conosciuto*). Dunque quasi nulla la presenza della rima, ma lo spazio fonico è davvero saturo, a compattare i vari blocchi.

Quanto alle stanze, ecco di seguito lo schema della distribuzione e dell'estensione in ciascuna sezione:

- 1 = 24 vv./4 stanze: 6-7-6-5
- 2 = 34 vv./6 stanze: 7-4-6-4-7-6
- 3 = 23 vv./5 stanze: 4-6-5-4-4
- 4 = 25 vv./5 stanze: 4-5-4-9-3
- 5 = 19 vv./2 stanze: 11-8
- 6 = 49 vv./5 stanze: 14-10-11-11-3
- 7 = 37 vv./6 stanze: 3-4-6-6-11-7

Il numero di stanze oscilla fra le 4 della sez. 1 e le 6 delle sezioni 2 e 7, attestandosi in prevalenza sulle 5, e scendendo solo in un caso – nella sez. 5 – a 2 (nell'unica sezione che veda l'uso del passato remoto: dunque un tempo puntiforme blocca qui il moltiplicarsi delle stanze). Anche il numero di versi per stanza è ben mutevole: si va da un minimo di 3 versi (così l'ultima delle sezioni 4,V e 6,V, in forma di essenziale congedo, e 7, I) fino a un massimo di 14 (6, I). Nelle prime tre sezioni le misure di stanza toccano non di rado i 4, 6 o 7 versi, e nella sez. 3 sono soprattutto le pur non regolari quartine – impiegate quasi esclusivamente in questa prima metà del testo – a contenere gli affondi lirici dell'io in direzione

del proprio stesso passato (è la sezione aperta dall'«uvaspina», *madeleine* dell'«infanzia»). Nella sez. 4 la misura comincia comunque ad allargarsi, fino a una stanza di 9 versi che permette infatti il mescolarsi di effusione lirica e narratività («O grillotalpa [...]! Strillavo di paura [...]»): una prima distensione narrativa che fa intanto le prove per la sez. 5 (in cui si arriva agli 11 vv. della I stanza) e per la sez. 6 (la più robusta dal punto di vista delle misure), nelle quali si riprende a frugare nel passato familiare dell'io. Torna infine a misure quasi tutte più ridotte la vocativa sezione di chiusa. Già da questo rapido sguardo la struttura del testo sembra assumere a suo *principium constructionis* l'alternarsi fra contrazione e distensione, come a rendere metricamente visibile il gesticolare malinconico-patetico dell'io, insomma lo scavo nella dimensione soggettiva del tempo umano, opposto alla dimensione quasi immobile – quasi 'sovratemporale' o oggettiva, per chi osserva dalla terra – del tempo cosmico.

2. Le *intermittences du cœur* del soggetto danno in effetti luogo a un complesso intreccio di piani temporali diversi, e di differenti movenze sintattiche. Un 'indice di intermittenza' lo dà intanto il rapporto di autonomia o legame sintattico da stanza a stanza. Nella sez. 1 – pur muovendosi già, questa, fra presente e passato – le stanze sono tutte autonome, pausate l'una dall'altra, in una situazione di relativa quiete sintattica (increspata però dai molti *enjambements*) che dipende anche dall'entrata in scena frugale, in sordina («Sono qui [...] / e leggo sui giornali») del soggetto. Nella sez. 2 si assiste al complicarsi del discorso dell'io, in presenza della lunga similitudine che ha per oggetti il «calicanthus» e il «tempo umano», che comincia ad accorare il soggetto e occupa due intere stanze, così come due stanze sono occupate dalla lunga elencazione dei «milioni» di uomini avvicendatisi lungo le vicende della storia umana, e dalla frase esclamativa di chiusa. Anche nella sez. 3 la descrizione di alcuni dettagli d'infanzia unisce sintatticamente II e III stanza, mentre l'allocuzione al rimpianto «chicco lucido» dell'«uvaspina» si estende fra IV e V. Spiccano, più oltre, le sequenze di ben tre stanze 'legate' all'inizio della sez. 4, così come all'inizio della sezione conclusiva (che torna tuttavia a 'rallentare' nell'ultima stanza, sintatticamente isolata).

Rinuncio a descrivere capillarmente le varie conformazioni sintattiche. Rendo conto soltanto di alcune costanti o fenomeni particolarmente evidenti, ovvero:

a) l'impiego abbastanza largo di frasi sentenziose, che bene si accordano con l'orizzonte testamentario e l'impeto spesso profetico della poesia di Bandini,<sup>4</sup> ma anche con la sua grana fortemente melanconica, assertivamente disincantata. Si veda in particolare 1, III, tutta costruita sentenziosamente:

Gli uccelli e le cicale  
non ricordano niente delle stelle:  
per becchi per èlitre  
il tempo è una borra di primavera morte.  
La fuga indecifrabile delle stagioni terrestri  
si fissa in rughe umane.

Versi subito seguiti da un'altra uscita aforismatica in 1, IV («Adesso è tutto conosciuto, tutto / già scritto. Solo il cielo resta chiuso nei suoi sette sigilli»), a chiudere la sezione; e cfr. ancora, fra il resto, 3, II, in cui la sentenza è 'complicata' come la precedente, perché doppia («La rosa del tempo si apre e si gualcisce / solo la mente è chiara») e, di nuovo a confermare il ruolo di sigillo della sentenza o epifonema senz'altro, cfr. 4, IV («non dalle altezze viene la cometa di Halley / bensì dal basso e da un sidereo tartaro») e V, di nuovo doppia («Il tempo è un grande albero [...] ma dentro i cieli è la radice oscura»), e 7, III, qui arricchita da un razionalizzante parallelismo, enfatizzato dall'anticipazione dei due aggettivi rispetto ai sostantivi («È breve il passo tra la vita e il niente / ma lunga la rotta»); a questi esempi potremmo avvicinare, considerandone l'analogia posizione di *explicit*, anche l'intera e brevissima frase nominale di 6, V («Nonna col nome / della Gerusalemme che i poeti / vedono in sogno»);

b) la presenza di forme di sospensione e complicazione sintattiche (ricordiamoci, con Rodolfo Zucco, della «fortissima disposizione alle strutture complesse» della sintassi di Bandini):<sup>5</sup> si veda l'anafora a distanza con poliptoto di 4, I-II, con rilancio sintattico affidato alla relativa («Adesso aspetto l'altra [...] / l'altra che aveva il nido»); o l'anafora di 6, I-II, in analogo esordio («Ma la nonna paterna [...] / la nonna Celeste Serravalle [...] / la nonna Celeste Serravalle», cui si affiancano un altro

---

<sup>4</sup> Sul tema Silvia Longhi, *Profezia e arti divinatorie in Bandini*, in «Rivista di Letteratura italiana», 1, 2010, pp. 115-139.

<sup>5</sup> Zucco, «*Certi poeti*», cit., p. 298.

verso-*refrain* tra stanze, «è sepolto un tesoro»–«sia sepolto un tesoro», e un'altra vicina figura di correzione: «un treno della notte li trasporta, / uno di quei treni [...]»). Si ricordi che tutto il testo nasce da una sorta di *rêverie solitaire* dettata dalla notizia dell'arrivo della cometa: tali figure dunque, oltre a dare un'affabilità colloquiale al discorso, sono come incaricate di volta in volta di riavviarlo, di svolgerlo e ritoccarlo progressivamente. In tal senso collaborano anche le non infrequenti sterzate affidate all'avversativa, spesso all'inizio di stanza o addirittura di sezione,<sup>6</sup> a renderne più evidente la slogatura («Ma tu chicco»; «Ma dopo appena sette anni»; «Ma la nonna paterna», «Ma tu, Padre nostro») o in altro luogo esposto come la chiusa («non dalle altezze [...] / bensì dal basso», «ma dentro i cieli è la radice oscura», «ma lunga la rotta / di questo involucro di stelle»). Si aggiungano poi, in analogia chiave di mimesi del flusso associativo del pensiero, gli incisi: «(niente di tutto questo in Livio o in Michelet)», «(per sempre?)», «(se c'è quel pane)», e le parentetiche che ritmano la stanza d'avvio della sez. 6. O si guardi al ripresentarsi costante di apposizioni («la cometa [...] / pendola che misura»; e la lirica e sospensiva accumulazione appositiva di 3, IV-V, esasperata dall'azzerramento della punteggiatura: «Ma tu chicco lucido [...] / mia piccola stella [...] / chicco aspro mio astro»; e ancora la «nube di Oort, / deposito celeste per canuti frammenti») e di sintassi nominale (5, I: «E tutte quelle facce rivolte all'insù», anche qui con ripresa e correzione nella stanza successiva, II: «facce affondate nel muschio e nel fango», «petti che premono la terra»; o ancora, in precedenza, una lunga frase nominale e a scavalco fra stanze, nella sez. 2: «Liberi o no, destinati a brevissima / vita o a calma vecchiaia, / bravi a fare aquiloni o così poveri [...] / quanti milioni di visi»);

c) I già ricordati, più sopra, movimenti di pathos esclamativo e vocativo, che danno forma al soprassalto del cuore o all'elegia: il primo è in 2, IV, ed è strutturato in forma ipotetico-desiderativa («se poteste prestarmi un po' dello spavento / del vostro sguardo!»): forma desiderativa attestata anche altrove, in Bandini, cfr. almeno *Qualcosa come*, in *Memoria del futuro*: «Potesse almeno la mente librarsi / verso le nuove stelle di domani», anche qui in dimensione astrale, e anche qui come più volte nel

---

<sup>6</sup> Le avversative in posizione forte sono una cifra dell'intera poesia di Bandini per Andrea Afribo, *È primavera, Bandini!*, in *Omaggio*, cit., pp. 35-48, a p. 39.

*Ritorno* compare una sineddochica «mente»); poi, al chiudersi della stessa sez. 2, «quanti milioni di visi sconosciuti / dentro il numero esiguo delle sue orbite!»; e più oltre ecco l'allocuzione – anch'essa di taglio esclamativo – al caro e insieme inquietante «grillotalpa» (da confrontare con analoghi vocativi rivolti all'elemento naturale, in luoghi anche lontani della poesia di Bandini, come in *Parco pubblico*, di nuovo da *Memoria del futuro*: «O succhi asprigni delle bacche, o duro / caco che allappa [...]!»).<sup>7</sup> A ciò si accostino avverbi che indicano condizione di assolutezza, a precisare l'assertività del soggetto («solo il cielo resta chiuso», «solo la mente è chiara», «solo a poca distanza», «soltanto l'erba», «sento solo la voce di mio padre») o che introducono magari una consecutiva («così poveri da», «così breve che», «talmente poveri da»), e altre espressioni che puntano comunque al grado assoluto («non ricordano niente», «niente di tutto questo», «tutto conosciuto», «tutto già scritto», «il più antico profumo», «per la prima volta e l'ultima», «sempre meravigliano», ecc.): insomma una serie di espedienti di enfaticizzazione del tono;

d) Particolare attenzione anche sintattica merita l'ultima sezione, dubbiosa riscrittura del *Padre nostro* scandita da due frasi ipotetiche coordinate («se sei tu [...] ed è tua figlia») che aprono all'unica vera interrogativa del testo – tolto un inciso già richiamato, «(per sempre?)», che nel suo essenziale tono 'sotto voce' si interroga comunque nientemeno che sull'eterno – completata da una frase esclusiva («come può l'ala corta della mente / tener dietro al senso dell'universo / senza che tu ti sveli?»), e dall'ennesima sentenza sull'incommensurabilità del tempo terrestre e di quello celeste, quasi perfettamente al centro della sez. 7. Di seguito comincia la sequenza di imperativi direttamente echeggianti il *Padre nostro* («insegnaci», «unisci», divisi tuttavia da un nuovo inciso ipotetico), intercalata da due frasi principali che ospitano la riemersione del passato e dell'*imago* paterna, stavolta non in chiave teologica ma nella sua specificazione biografica («sento solo la voce», «tornano dall'azzurro le postille»); quindi di nuovo si passa a una doppia ma stavolta ravvicinata e più concitata ipotetica («se sei nei cieli», «se vuoi») e di nuovo a un doppio imperativo/esortativo («manda», «si accenda»). Dunque il congegno delle

---

<sup>7</sup> Di «responsabilità della pronuncia solenne» parla, per questo e altri esempi affini, Rodolfo Zucco, «E Bandini?». *Note per una lettura di 'Memoria del futuro'*, in *Omaggio*, cit., pp. 49-77, a p. 63.

prime sei stanze, costruito in maniera densa e abbastanza simmetricamente circolare – chiuso poi da tre imperativi nello ‘staccato’ del congedo finale – vede inscenata la fatica di una mente al lavoro nel tentativo di attingere o costruire – per via di intensificazione sintattica, fra ipotesi ed esortazioni – il «senso dell’universo».

3. Si è detto che un io malinconico, nel testo, si bilancia fra osservazione del presente e ricordo del passato. Pochi e flebili gli slanci in avanti: c’è la cometa che «sta per arrivare», ma il suo è un «futuro che precipita subito / in sale di memorie», nella stessa tensione paradossale del titolo del libro già citato, *Memoria del futuro*; l’«aspett[are]» una stella che l’io «vedr[à]» una volta sola, e che dunque si avvicina a un pur implicito pensiero di morte; la cometa che «scuoterà / la sua porpora» (ma è una sorta di ‘falso futuro’ che nasce dentro una sequenza anche qui evocativa del passato, e non pertiene peraltro direttamente l’io). E infine guarda al futuro l’invocato «annunci[o]» del «Regno» per il tramite della stella, nella sez. 7. In ogni caso, il muoversi del pensiero per guizzi analogico-associativi viene in qualche modo arginato da diversi espedienti di ripetizione, che permettono al testo di non perdere coesione. Alcuni si sono già intravisti (si pensi all’anafora). Provo a enumerarne alcuni altri, a livello anche più direttamente tematico-lessicale: «Gli uccelli e le cicale / non ricordano» > «il più antico profumo che ricordo / della mia infanzia», a differenziare la diversa consapevolezza del soggetto umano e dell’elemento animale (1, III-3, I): e l’«infanzia» dell’io era già stata anticipata dall’«infanzia dei padri» (1, II); «solo il cielo resta chiuso» > «dentro i cieli è la radice oscura» (1, IV-4, V), a sancire il luogo del mistero – le altezze astrali – e in qualche modo anticipando l’entrata in scena della nonna «Celeste», come «celesti» saranno le «uova» covate da Dio nel finale (e a sua volta la cifra lessicale del *nome* e della sua magia unisce nonna e Dio: «Nonna col *nome* / della Gerusalemme» > «se vuoi che sia santo il tuo *nome*», in 6, V e 7, V); «Sulla soglia ho parlato» > «Sulla soglia ho aspettato» (2, I), a fare da *refrain* interno alla medesima stanza; «ora aspetto una stella» > «Adesso aspetto l’altra / stella» (2, I-4, I) in contatto tematico anche con l’attacco stesso del poemetto; «stella mai vista» > «nonna mai vista» (4, I-6, I): la cometa mai avvistata e la nonna mai incontrata dall’io rimangono, entrambe, una miniera di immaginazione (e il «mai conosciuta» riferito ancora alla nonna capovolge, in chiave di ‘crisi dell’immaginazione’ dei



moderni, l'«Adesso è tutto conosciuto» di 1, IV); il «fragile lampo» della cometa» > il «lampo dello shrapnel» (sez. 5, I-II), con scatto analogico; «distrutto paradiso di fragole» > «dissuggella preclusi paradisi» (5, II-6, I), ma con passaggio da una referenza memoriale – il primo 'paradiso' è l'infanzia-giovinezza – a una referenza propriamente teologica (così come il legame filiale ricordato in 6, I, «di figlia in figlia», si fa metaforico e di nuovo in dimensione teologica in 7, II: la cometa è «figlia» di Dio).<sup>8</sup> E si potrebbe continuare: il punto probabilmente più denso, quanto a procedere associativo e insieme costruito sull'iterazione di singoli elementi, è la sez. 3: mentre la «distanza» temporale si ripete quale *mot-clé* in III (fra l'io e l'«altera sovrana» anatolica) e in V (fra l'io e il chicco d'uvaspina dell'infanzia), e il «cane» che «latra» (I) è mitologicamente tradotto in «Cerbero» (III), la stessa uvaspina è intanto sovrapposta analogicamente all'astro: eccola «immer[gersi] nell'oscurità», così come nell'«oscurità» si tuffava la cometa nella sez. 1: ma quest'ultima è la concreta notte astrale, la prima è la notte metaforica del ricordo. Allo stesso modo – oltre alla rispondenza fra cometa e calicanthus (2, II-III) – una più tenue analogia fra astro e elemento stavolta animale si instaura fra cometa e grillotalpa, l'analogia fra «corno» della stella e «cornuta deità» dell'insetto (proveniente dal «cuore della terra» come la stella «da un sidereo Tartaro»; e spaventoso, si aggiunga, come spaventosa per i principi era la comparsa dell'astro, presagio di sventure: cfr. 6, IV). Del resto, quanto a ripetizione e analogia, il testo è dedicato a un *ritorno*, ed è imperniato sulla sovrimpressione fra passaggio della cometa nel 1910 – con relative incursioni memoriali – e nel 1986.

4. La tensione figurale si presenta comunque anche in molti altri luoghi del testo, e tocca alcuni suoi picchi quanto al tema diciamo pure fondativo, cioè il *tempo*, materia per eccellenza difficile da categorizzare

---

<sup>8</sup> Utile ricordare – quanto alla *jonction* dio-cometa – un passo centrale de *Il ragazzo morto e le comete* di Parise (Milano, Adelphi, [1951] 2006): «Mi precipitai al tempio e lo trovai chiuso; allora corsi per le strade e dopo due giorni tornai a casa in preda alla febbre e al delirio; chiamai i Profeti, Geremia, Ezechiele, Elia, tutti li chiamai, ma neppure essi mi risposero. Così rimasi solo. Compresi che Dio era una cometa apparsa nel cielo, bellissima e misteriosa, la più bella di tutte le comete; ma come tutte anch'essa aveva compiuto il suo giro, ci aveva illusi e si era spenta come una pietra, nel buio» (passo ricordato – a proposito del contesto biblico-profetico, senza rinvio al *Ritorno* – da Longhi, *Profezia e arti divinatorie*, cit., p. 107).

per la mente umana, e dichiarata misteriosa nel testo (vedi la sua «fuga indecifrabile» o la sua «radice oscura»: e l'intero poemetto si chiude sulla inconoscibile negazione del tempo stesso, l'«eternità»), materia che si tenta dunque di «destoricizzare»,<sup>9</sup> di afferrare per immagini: cfr. anzitutto la lunga similitudine allegorizzante tra stupefacente fioritura del «calicanthus» e stupore di un «tempo umano» personificato, e frasi più sinteticamente analogiche come «il tempo è una borra di primavera morte», «il tempo è un grande albero», «la rosa del tempo si apre e si gualcisce».<sup>10</sup> In tutti questi casi siamo di fronte a esempi che potremmo definire di 'costellazioni metaforiche', nelle quali la metafora è cioè 'tenuta', a più strati: la similitudine del calicanthus<sup>11</sup> è arricchita dal «*seme anagogico del fiore*» che agisce sul verbo – «quando *si schiude* la cometa» – riferito all'astro (forse con tenue ricordo della cometa montaliana della *Ballata scritta in una clinica*, in analoga frase temporale e verbo figurato? «quando *si sciolse* oltremonte / *la folle cometa*»), e allo stesso astro si associa poi un nuovo comparante stavolta oggettuale e misurante, la «pendola»; la rosa-tempo si prolunga nel suo 'aprirsi' e 'gualcirsi' (verbi da *Gelsomino notturno* pascoliano), del tempo-albero si vedono «spuntare e cadere le foglie», ecc. Il frequente comparante naturale non è peraltro di pertinenza del solo elemento-tempo, ma interessa anche la cometa: cfr. il già richiamato «chicco aspro mio astro», e poi, quanto al regno animale, ecco il comparante-farfalla («la sua porpora di boreale vanessa» in 6, III) e il comparante-uccello (cui pertengono il «nido» della nube di Oort in 4, II o lo «squitti[re]» di 7, II: e poco sopra, intanto, è un Dio-chioccia ritradotto al materno a «cov[are] le uova celesti»).<sup>12</sup> Piuttosto ampio – anche al di là della sola cornice degli elementi tempo/natura – l'uso di nessi analogici ermetizzanti, quasi sempre – tolto il primo fra gli esempi

<sup>9</sup> Così Gianluigi Beccaria, *Per Fernando Bandini*, in *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Franco Contorbia, Giovanna Ioli, Luigi Surdich & Stefano Verdino, Novara, Interlinea, 2009, p. 54.

<sup>10</sup> Al di là del tema-tempo, in chiave frontalmente analogica si chiude la sezione dedicata alla nonna: «il suo cruccio è una spada di legno» (le «spade di legno» sono un emblema infantile già dalla sezione omonima di *Memoria del futuro*).

<sup>11</sup> La similitudine è commentata da Paolo Rigo, *Indagini metaforiche su 'Santi di Dicembre' di Fernando Bandini*, in «Scaffale aperto», IV, 2013, pp. 82-83. Si noti che la similitudine si trova poi, di poco mutata e in versione latina, in *Psiche*, da *Meridiano di Greenwich*, Milano, Garzanti, 1998, p. 63.

<sup>12</sup> In eguale tonalità, nei *Santi di Dicembre*, anche i *Versi scritti durante le feste di Natale del 1989*: «Dimmi se il cielo cova / una nuova cometa per il viaggio / di nuovi Re» (p. 80).

seguenti – facendo cozzare astratto e concreto: l'«ombra [...] degli anni»,<sup>13</sup> il «sale di memorie», il «cielo [di uvaspina]», «vessilli di silenzio», «lampo di ghiaccio tritato» (innescato implicitamente dal ghiaccio della «granita»), «paradiso di fragole», «Nord di guglie», «nera selva / delle parole gotiche», ecc. A questa carica di 'vago' si oppone una dorsale di lessico più preciso, che rimanda da una parte – come tipicamente in Bandini – oltre all'ambito astronomico («Halley», «Oort»), all'ambito zoologico o botanico, in funzione talora prezioso-evocativa («borra», «geco», «càrabi», «felci», «calicanthus», «uvaspina», «lunaria», «grillotalpa», «luppolo»; e vedi le sineddoci di «becchi» e «èlitre», cui corrispondono, quanto all'umano, le «bocche / che sorridono e parlano» nell'«azzurra pausa» che è la loro vita); e inoltre la catena di *realia* che rimandano invece più direttamente – e frugalmente, un po' come nel Montale saturesco – all'azione e all'esperienza del soggetto-uomo: vedi almeno «giornali», «pellicola», «muro», «lampada», «aquiloni», «carta velina», «stecche», «spazzature», «francobolli», «granita», «piazza», «orologio», «fotografia». L'affabilità di Bandini si muove insomma fra questi due poli, con qualche concessione a una dizione più elevata che riguarda soprattutto l'anticipazione dell'aggettivo («secchi rami», «intempestiva primavera», «freddo inverno», «lento oscillare», «azzurre valanghe», «brevissima vita», «calma vecchiaia», «altera sovrana», «esule è il sole» – forse con memoria dell'«esule è il cuore» di Zanzotto, ne *I compagni corsi avanti*, in *Vocativo?* – «distrutto paradiso», ecc.), e qualche altra più rada scelta lessicale ricercata, venata però d'ironia («acclara», «dissuggella», i «canuti frammenti», la «cornuta deità» ironizzata come le «deità favoleggiate» del Gozzano di *Cocotte*; o, anche più vicina, la montaliana «deità in fustagno e tascapane» di *Divinità in incognito*, in *Satura*: ma in Bandini il tutto è spostato dal femminile divino al magico animale).

5. Se il tempo rappresentato nel testo è indefinito e fluttuante, almeno un poco più precise – da poeta dantesco (e pascoliano), ma in funzione comunque evocativa perché non inserite in un sistema di riferimenti completamente esplicitati – sono le coordinate spaziali: sono vari gli inserti geografici, che guardano sì al «Nord» verso cui salgono nonna e padre (la

---

<sup>13</sup> Da cfr., nella stessa raccolta, con lo «scivolo d'anni» e soprattutto il «pozzo [...] dei miei anni» e il «fioco rombo / degli anni» (*Santi di Dicembre*, pp. 21, 23, 82).

«Porta di Freiburg im Breisgau»), o al massimo alla «Modigliana»<sup>14</sup> e all'«Appennino» romagnolo da cui viene la nonna paterna, ma soprattutto all'Oriente: «Ur dei Caldei» e le «ziqqurat di Babilonia» alludono all'antica Mesopotamia e alla sua tradizionale sapienza cosmologica (del resto gli stessi Magi che seguono la cometa annunciante la nascita di Cristo vengono, si legge in *Mt.* 2, 1-12, dall'Oriente: «vidimus enim stellam eius in oriente et venimus adorare eum»). All'ambito biblico riportano la città palestinese di Ebron (citata pure nella *Ballata per due sabati dei Santi di Dicembre*, è anche il luogo delle tombe di Abramo e dei Patriarchi: cfr. *Gen.* XXIII, 19: dunque gli «scampati al diluvio» sono genericamente le stirpi discese per li rami da Noè?)<sup>15</sup> e naturalmente Gerusalemme (i poeti che «vedono in sogno» qui sono in primis, direi, i poeti-profeti biblici: per la città celeste si potrebbe citare il sogno di Giacobbe, in *Gen.* 28, ma anzitutto l'*Apocalisse*, 21, 1-2 e sgg.: «vidi sanctam civitatem Hierusalem novam descendentem de caelo a Deo»;<sup>16</sup> e alla stessa *Apocalisse*, 6 si riferiscono del resto anche i sette sigilli citati da Bandini in 1, IV). All'Oriente anatolico guardano anche la citata «Repubblica Armena» e il «Tauro» (anche qui alla precisione spaziale si oppone lo sfumare della dimensione-tempo, del «passato» non circoscritto cui appartiene l'«altera sovrana» ricordata), ma anche qui si intravede una qualche radice biblica, se i «montes Armeniae» – è l'Ararat – sono ricordati come approdo dell'arca di Noè dopo il diluvio in *Gen.* 8). La cornice biblico-ebraica è peraltro completata dal riferimento allo storico Flavio Giuseppe (6, IV), che parla in effetti di una «cometa a forma di spada» nella sua *Guerra giudaica*, oltre che di un prodigio verificatosi nella festa degli Azimi, ovvero il fatto che in piena notte «l'altare e il tempio furono circonferiti da un tale splendore che sembrava di essere in pieno giorno»: parole trascritte sostanzialmente *ad verbum* da Bandini, che però pare mescolare i due prodigi in un'immaginosa crasi<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Si attaglia perfettamente alla sezione per la nonna «la suggestione di toponimi sbiaditi, da stazioncina per treni locali di minime stazioni solitarie, che diventano luoghi privilegiati dove collocare degli universali» confessata in Fernando Bandini, *Pascoli primo amore*, in *Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di Andrea Battistini, Gianfranco Miro Gori & Clemente Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, p. 195.

<sup>15</sup> Resta sibillino il riferimento al «re venetico» citato nella stessa stanza: forse Antenore, fondatore di Padova e capostipite dei Veneti (mi suggerisce l'ipotesi Paolo Lanaro)?

<sup>16</sup> Il «clone d'una nuova / Gerusalemme» è ne *L'ingresso di Gesù a Vicenza*, nel *Meridiano*, cit., p. 12.

<sup>17</sup> Flavio Giuseppe, *La guerra giudaica*, a cura di Giovanni Vitucci, Milano, Mondadori, [1974] 2009 (il passo in VI, 5: vol. II, p. 377).

(peraltro il preciso nome di «Xiphias» attribuito all'astro non si trova, se non vedo male, in Flavio, ma è probabile che Bandini potesse pescarlo invece direttamente nella *Historia naturalis* di Plinio, II, 89). E si ricordi che il riferimento alla storia d'Israele è originato, nella sez. 6, dal recinto familiare, se è la nonna stessa a essere «discendente da ebrei battezzati / talmente poveri / da non poter restare fedeli a Mosè»: come spesso in Bandini, al grande racconto mitico o storico è applicato un filtro familiare.

Ancora alla Storia – e segnatamente alla sua opposizione alla Natura – rimandano i nomi di Tito Livio e di Jules Michelet (2, I), la cui imponente opera storiografica non è tale da registrare i meravigliosi eventi naturali raccontati dal «geco» (si pensi all'*Ab urbe condita* e ai vari compendi di 'lunghe durate' storiche del francese, che è tuttavia – *et pour cause* – anche l'autore di una trilogia su *oiseau*, *insecte* e *mer*, non credo ignota al 'naturalista' Bandini). Infine al tema già sfiorato dell'Immaginazione rimanda un altro dei nomi-personaggi convocati nel testo, ovvero Gordon Pym (1, IV), il protagonista del romanzo di Poe, moderno mito di esplorazione e conoscenza, sognato dal «ragazzo» Fernando, e qui «seguito» fino all'«imbuto bianco che lo inghiotte», allusione alla misteriosa cenere bianca e all'enorme figura di sembianze umane – anch'essa di inquietante color bianco – incontrata da Pym nell'ultimo scorcio del viaggio.<sup>18</sup> Ma qui Pym è anche una sorta di controfigura 'in letteratura' – concrezione immaginifica al quadrato – di quel Cristoforo Colombo che compare nella canzone *Ad Angelo Mai* di Leopardi, amatissima e più volte sfruttata da Bandini («ahi ahi, ma *conosciuto* il mondo / non cresce, anzi si scema [...] / e *figurato* è il mondo in breve carta; / ecco, *tutto* è simile [...]», vv. 87-88 e 98-99 del *Mai*, cui fa eco il poemetto: «Adesso è *tutto conosciuto*, *tutto* / già *scritto*»).

6. Qualche nota, concludendo, sui due livelli intertestuali più immediati – con quello biblico – cioè quello facente capo al Pascoli di *Alla cometa di Halley* e quello che rimanda a una fitta trama dantesca. Quanto a Pascoli, è vero che la sua ode non lascia tracce evidentissime –

---

<sup>18</sup> Edgar Allan Poe, *Le avventure di Gordon Pym*, trad. it. di Elio Vittorini, Milano, Mondadori, 1983 (cfr. cap. XXV, e in particolare il diario di viaggio alle date 6-9 marzo, pp. 235-237).

in esplicito «ruolo di ipotesto»<sup>19</sup> – nel *Ritorno*. Ma proporrei di considerare il poemetto una sorta di ‘imitazione trascendentale’. Cosa può imparare Bandini da questo Pascoli? C’è intanto la ripetizione di una natura occasionale del testo – Pascoli rispondeva polemicamente, com’è noto, a un articolo di Davidsohn sul «Marzocco»<sup>20</sup> – ma spostata a un quadro più frugale e domestico, alla semplice lettura dei «giornali»; e poi già suggerite da Pascoli, pur se *in nuce*, sono 1) la possibilità figurale della cometa, paragonata infatti a «un’angue» (III, 4) e a una «scure» (III, 12), così la cometa bandiniana si appoggia, come si è visto, sia a comparanti naturali che oggettuali, che hanno peraltro qualche tratto di affinità con quelli pascoliani: il grillotalpa non è mortale come il serpente pascoliano che «uccide e passa», ma è comunque creatura del ‘basso’ e insieme inquietante; mentre la spada suggerita da Flavio è vicina alla scure pascoliana: quella di Bandini è insomma una traduzione addomesticante, che blocca il nichilismo pascoliano calcando sul tasto dell’immaginoso, e di un’erudizione usata in chiave evocativa; 2) l’isotopia del ‘resto’, della ‘deiezione’ della stella, che ha larga parte nel testo pascoliano come in quello bandiniano, si travasa soprattutto dalle «miche accese d’altri mondi infranti» (V, v. 3) alle «miche / di rimasuglio d’astro» del *Ritorno* (7, II; così come la «stella vagabonda» di 6, III è parente della «stella randagia» che apre l’ode pascoliana); e infine, non sarà senza peso che il protagonista del testo pascoliano sia proprio Dante. Ma il pascoliano «kitsch monumentale in chiave eroica» (Garboli) è disinnescato da Bandini, che infatti non a un personaggio-simbolo affida il compito di rappresentare la piccolezza della storia umana davanti al cosmo, ma davvero a un *Everyman* come il misterioso personaggio della sez. 5 – cui infatti è anche difficile attribuire con sicurezza un’identità<sup>21</sup> – o la nonna.

E l’impulso nichilistico del Pascoli ‘cosmico’ è di nuovo attenuato o addirittura rovesciato soprattutto nel finale da Bandini: il quale chiude

<sup>19</sup> Rigo, *Indagini metaforiche*, cit., p. 84 n. 30.

<sup>20</sup> L’occasione è ricostruita per esempio nel cappello introduttivo all’ode in Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 2002, vol. II, pp. 1333-1334.

<sup>21</sup> Il personaggio in questione ha quindici anni nel 1910 – al passaggio della Halley – e vive in seguito l’esperienza della guerra: Paolo Lanaro – che ringrazio – mi fa sapere che in famiglia c’erano vari combattenti della prima guerra, ma nessuno caduto a causa di un proiettile «shrapnel». Il personaggio – di cui si ricordano le vicende scolastiche: Ovidio, le equazioni – non può comunque essere il padre di Bandini, ricordato in coda al testo, che non aveva compiuto studi regolari.

con una pur incerta *preghiera* al Padreterno (e la chiusa è pur sempre un invito a non cadere nella «tentazione / di rinunciare a vivere»). E appunto tramite Dante. Il quale sparisce, sì, dal suo ruolo esposto di personaggio, ma incide profondamente sul livello intertestuale. Trascelgo almeno i punti più evidenti, a partire ovviamente dal *Padre nostro* di *Purg.* XI (che è peraltro anche un canto di riflessione sulla *vanitas* umana, dunque ben in sintonia col *Ritorno*). Stiamo almeno ai vv. 7-9:

Vegna ver' noi la pace del tuo regno,  
ché noi ad essa non potem da noi,  
s'ella non vien, con tutto nostro ingegno.

Il primo verso trascritto è riecheggiato precisamente – anche nel ritmo giambico – nella V stanza («manda una stella ad annunciare il Regno»), mentre l'ipotetico «s'ella non vien» si espande a intaccare e rimodellare la preghiera nelle varie frasi ipotetiche della riscrittura bandiniana. Ma poi è soprattutto il Dante paradisiaco a collaborare, e a dar luogo a un incrocio di rimandi molto coerenti. Rileggiamo per esempio *Par.* II, 52-57:

[...]«S'elli erra  
l'oppinion», mi disse, «d'i mortali»  
dove chiave di *sensò* non diserra,  
[...]  
vedi che *la ragion ha corte l'ali*.

Il rimbalzo è, in 7, III, all'interrogativa di Bandini: «come può *l'ala corta della mente* / tener dietro al *sensò* dell'universo» (e la cornice sintattica è ancora, in Dante, una frase ipotetica, mentre lo sfondo tematico è comunque astrale: siamo, com'è noto, al canto delle macchie lunari). Si aggiungano le citazioni 'spiattellate' da *Par.* II, 10-11 per il «drizzare / il collo al pane degli angeli», e da *Par.* III, 13 per le «postille» del viso del padre che «tornano dall'azzurro», come in una sorta di prezioso mosaico. Si consideri inoltre che anche «fulgore» (7, V) è parola da ultima cantica dantesca (cfr. almeno *Par.* XXXIII, 141). Altre controprove 'dantesche' si possono individuare anche altrove nel testo: *Par.* XXVII, 118-119 («e come il *tempo* tegna in cotal testo / le sue *radici* e ne li altri le *fronde*») è il palinsesto su cui si amplia l'immagine-sentenza del tempo-albero («Il *tempo* è un grande albero: quaggiù / ne vediamo spuntare e cadere le foglie

/ ma dentro i cieli è la *radice* oscura»); mentre la «mente [...] *chiara*» di 3, II è probabilmente imparentata con l'«occhio tanto *chiaro*» – l'occhio che (non) vede cioè con chiarezza di *Par. XXXIII*, 45.

Infine: nell'ultimo canto paradisiaco Dante vede in Dio «legato con amore in *un* volume / ciò che per l'universo si squaderna». Il Tutto si raccoglie nel profondo della luce divina. Anche con questi versi, credo, è latamente in debito l'invito bandiniano (7, IV) al Padre a unire «nel [s]uo *uno* / ciò che il tempo divide: / la luce e l'ombra, / la veglia e il sonno, l'amore e il disamore». Qui, pare a me, torna però in gioco – antifrasticamente<sup>22</sup> – anche il Pascoli citato sopra, in particolare il finale della sua ode alla cometa:

[...] E Dante fu nessuno.  
Terra non più, Cielo non più, ma il Niente.

Il Niente o il Tutto: un raggio, un punto, *l'Uno*.

La nichilistica disgiunzione pascoliana fra opposti diventa in Bandini una calda *coincidentia oppositorum*, come accade in un'altra lirica dei *Santi*, il *Frammento di coro per un 'Edipo'*, dove «il Mai-mutato, *l'Uno* [...] / dal barbàglio delle cose attinge / il *senso* della tua Colono». Qui, intanto, è la *Commedia* a fornire un pur dubitoso ma resistente orizzonte di «senso», mentre all'«uno» del Padre va affidata ogni umana «sustanz[a]», perché si salvi – per via immaginifica, leopardianamente illusiva – dall'incombere del Nulla.

Massimo NATALE  
Università di Verona  
massimo.natale@gmail.com

---

<sup>22</sup> Di «*aemulatio in opponendo*» – quanto al rapporto con un altro modello, quello petrarchesco – parla Luca Marozzi, *Momenti di classicismo lirico in Bandini*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Atti del Convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 279-295.



