CASTELLI DI CARTA

PROFEZIA E DISINCANTO

Il tempo a venire nella tradizione letteraria e musicale

a cura di
Luigi Marfè

introduzione di
Fabrizio A. Pennacchietti

MESOGEA

In copertina: fotografia di Marialba Russo.

La serie «Castelli di Carta» si inserisce fra le iniziative culturali promosse dal «Centro per lo Studio e l'Edizione dei Testi», con il patrocinio della Associazione «Amici di Gabriele Mattera» e della «Fondazione Mediterraneo».

Comitato scientifico di «Castelli di Carta»:
Maria Teresa Giaveri
Michel Jarrety
Franco Marenco
Ralph Pite

Questo volume è stato realizzato con fondi MIUR-PRIN 2008 («Il futuro come intreccio») del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino, del Dipartimento di Lettere Lingue Arti dell'Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro', del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli 'Federico II' e del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, e con l'ulteriore contributo del Dipartimento Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova (Fondi ex 60% 2011) e del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino (Fondi ex 60% 2009 e Progetti di Ricerca d'Ateneo 2011 – Convenzione 2010-2012 Università degli Studi di Torino/ Compagnia di San Paolo: «Novellieri Italiani in Europa»).

ISBN 978-88-469-2126-0

© 2013, MESOGEA by GEM s.r.l.
Via Catania 62, 98124 Messina
www.mesogea.it

Tutti i diritti sono riservati all'Editore.
È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera.

Profezia e disincanto: Il tempo a venire nella tradizione letteraria e musicale / a cura di Luigi Marfè; introduzione di Fabrizio A. Pennacchietti. – Messina: Mesogea, 2013.
(Studi e ricerche; 11)
ISBN 978-88-469-2126-0
1. Letteratura [e] Musica – Temi [:] Previsioni. I. Marfè, Luigi.
781.17 CDD-22 SBN Pal0260802

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

SPIRALI SULLE PIETRE DEL TEMPIO. LUOGHI ORACOLARI IN PAUL VALÉRY E IN ROBERT GRAVES

Massimo Scotti
(Università KORE, Enna, e IULM, Milano)

> Il mondo inferiore, all'interno o alle spalle del drago guardiano, è spesso abitato da una sibilla profetica ed è un luogo che contiene oracoli e segreti.
>
> Northrop Frye

Il *décor* mitico della *Jeune Parque* di Valéry è costituito dai frammenti di vari ordini simbolici. Vi confluisce una serie di approdi formati dalla deriva dei saperi con cui l'autore venne in contatto durante la giovinezza: temi, immagini e associazioni linguistiche originati ed evoluti attraverso l'apogeo e il declino del Simbolismo trovano nel poema un ultimo riflesso, astratto ed estremo. Nella successiva scrittura poetica di Valéry si potranno scoprire molto spesso echi, fonici e semantici, di situazioni linguistiche nate fra gli alessandrini della *Jeune Parque*. L'intento perseguito in questo studio è il seguente: cercare il legame che unisce immagini e allusioni distanti fra loro, nel tempo e negli spazi poetici, fra cui si può intuire un intreccio preciso, per quanto solo accennato, di corrispondenze e riflessi segreti, dove il tema oracolare è non solo essenziale ma anche rivelatore (di una cultura composita, che aggiunge la sapienza esoterica alla volontà noetica, e di una riflessione persistente sulle potenzialità della parola poetica come profezia di un nuovo linguaggio).

A questo scopo si utilizzeranno più specchi e più figure; non solo *La Jeune Parque* ma anche altri luoghi del corpus valériano: *La Pythie*, *L'Ile Xiphos*, il *Cimetière marin*. La prima indicazione è offerta dal riferimento al *tempio*, nel celebre verso della *Parque*: «Que dans le ciel placés, mes

yeux tracent mon temple (v. 209)».[1] Fra i molteplici riferimenti al tempio, alcuni sono particolarmente suggestivi, come gli accenni che compaiono nei frammenti di una delle *Histoires brisées*, scritti in vari passi dei *Cahiers*, negli anni che vanno dal 1916 al 1943. Nel biennio 1922-1923 sembra che siano stati fissati in un gruppo che avrebbe dovuto ordire un racconto, pubblicato successivamente in forma incompiuta.[2] Le immagini dell'*Ile Xiphos*, questo è il titolo della breve prosa, hanno dunque accompagnato l'origine di molte altre formulazioni valériane, nate parallelamente e quindi scaturite dallo stesso gioco associativo che sottende la rete di significanti propria di un peculiare momento: l'analisi di tali elementi permetterà quindi di chiarirne altri, nella *Parque* come nel *Cimetière marin*, tracciando una linea di unione che colleghi spunti diversi e apparentemente estranei.

Xìphos in greco significa «spada». Filostrato lo intende anche come *ius gladii*, il diritto di vita e di morte.[3] Nella narrazione di Valéry, la fanciulla che canta e dice la verità è una figura oracolare, come la Pizia: ricorda le cantatrici d'oro del terzo tempio di Delfi, di cui parla Pindaro: «Sei Celedoni d'oro cantavano sopra il frontone».[4]

> Il y avait sur une petite place [...] un piedéstal qui portait une femme de parfaite beauté, nette comme une statue [...]. Elle disait ou déclamait de beaux vers pendant quelque temps. Elle se mettait ensuite à chanter. [...] Certains jours, elle disait la vérité à qui voulait l'entendre.[5]

Più avanti, Valéry ricorda il «chant cristallin de la statue de Memnon». Ma ciò che più stupisce è il tempio di Xiphos, «plus ancien semble-t-il que l'île même», costruito con blocchi prismatici di pietra nera. Vi è contenuta una testa parlante e vaticinante, dagli occhi chiusi. «Et la

---

[1] Dove non altrimenti indicato, i testi di Valéry sono citati dai due volumi delle *Œuvres*, Gallimard, Paris 1975 e 1977, d'ora in poi menzionati come *Œ.* I e II.

[2] Cfr. il commento di J. Levaillant a P. Valéry, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Gallimard, Paris 1974, p. 182.

[3] Filostrato viene citato da Valéry stesso nel frammento intitolato *Musée secret de Xiphos* (*Œ.*, II, p. 445). Si tratta del Filostrato Maior, autore delle *Immagini* oltre che della *Vita di Apollonio di Tiana*.

[4] Cfr. P. Vandenberg, *Oracoli*, trad. it. di S. Martini Vigezzi, Longanesi, Milano 1982, p. 162 [ed. orig. *Das Geheimnis der Orakel*, Bertelsman, München 1979].

[5] Questa citazione, come le seguenti, è tratta da *L'Ile Xiphos*, in *Œ.*, II, pp. 436-450.

tête était dans le temple mais contenait l'univers». In essa vengono ritrovati dadi di cristallo. «Oracles, sentences en sortaient. Elle rendait la justice par oui et par non».

Oracolarità e legge sono legati, nel racconto, alla loro originaria provenienza ctonia. L'antro a forma di «nature d'une femme», la colonna «toujours presque brûlante», che trasforma in toro chi la tocca, sono palesi emblemi del femminile e del maschile, come delle forze oscure e vegetative della terra; nella descrizione dell'isola sono presenti i simboli fondamentali: «Xiphos où tout est signe – (Rêves) tout symbole».

> Les animaux n'y étaient que ceux de la Fable. Ils regardaient les hommes dans les yeux, ne leur faisant d'autre mal que les intimider étrangement. Les hommes y apercevaient une tout autre manière de voir les choses, et se sentaient aussitôt comme réduits à une condition très particulière, et come déchus de leur prétention à l'universelle connaissance. D'où vint cette légende des regards qui changent en pierre?

Probabilmente, fra questi animali c'è anche il serpente, simbolo del potere terrestre e dell'energia nascosta nelle viscere del suolo. Nell'ultima frase si intuisce un riferimento all'immagine della testa di Medusa, avvolta dai rettili, che pietrificava con lo sguardo. Siamo di fronte ad archetipi tipicamente mediterranei: l'isola, il suo nome ellenico, i riferimenti alla classicità e alla divinazione, l'idea stessa dell'architettura allegorica rimandano ai luoghi della poesia di Valéry più esplicitamente permeati dallo spirito e dalla cultura greci.

Due elementi risultano particolarmente importanti, come si vedrà in riferimento al *Cimetière marin*: la stretta correlazione fra la *tête* e il *temple*; l'unione fra saggezza oracolare (la fanciulla che canta e dice la verità, i dadi di cristallo, le sentenze pronunciate dalla testa parlante) e la legge, a cui si riferiscono il nome dell'isola, l'immagine stessa della spada, la giustizia stabilita dalla misteriosa testa nel tempio. Divinazione, profezia e attività giuridica non erano concetti così lontani nella mentalità antica come possono apparire a noi oggi; poter scrutare nel futuro significava accordarsi alle leggi del Fato, introdursi nella sfera dei segreti saperi divini che conoscono le cause e gli effetti delle azioni umane; stabilire un disegno giuridico significava astrarsi dalla limitata concretezza degli eventi terrestri per acuire lo sguardo rivolto verso il cielo, verso la luminosa saggezza di Apollo, e acquisire una visione più ampia e più nitida,

in grado di superare il tempo e le barriere del presente; così dalle profezie delfiche e sibilline si traevano suggerimenti per decisioni e legiferazioni che potevano cambiare il corso della storia e il destino dei regni.

L'idea di giustizia sacrale, in particolare, è fra le più persistenti nell'*imagerie* mediterranea di Valéry. Dall'invocazione a *Midi le Juste*, nel *Cimetière*, alle sottili intuizioni delle *Inspirations méditerranéennes*, il motivo della legge solare si intreccia a quello dell'ordine naturale, nonché alle origini culturali dell'Occidente.[6] La legge derivava dalla stessa ispirazione divina che presiedeva agli oracoli più famosi e frequentati del mondo ellenico: Dodona e Olimpia, consacrati alla maestà uranica di Zeus; Claro, Delo, Didima, sotto la tutela di Apollo, dio solare.

Così era, appunto, per il centro oracolare più importante della Grecia antica: Delfi, nella Focide, che fin dall'VIII secolo a.C. era diventato luogo di culto mantico non solo per le *pòleis* ma anche per tutti gli stati del Mediterraneo, come rivela la storia di Creso narrata da Erodoto. Dalle parole della Pizia si traevano consigli e auspici privati e pubblici, che avrebbero decretato la giustizia, le scelte personali e gli ordinamenti politici. La sacerdotessa di Apollo si faceva tramite fra l'umano e il divino mediante un complesso rituale volto a provocare l'*enthousiasmòs*, l'invasamento sacro. Valéry la descrive in preda ai tormenti dell'estasi, incapace di comprendere a chi appartenga la voce che proviene da lei stessa: «Qui me parle, à ma place même?» (*La Pythie*, v. 41). La voce della Pizia, secondo la tradizione, era direttamente ispirata dal dio del Sole, che aveva conquistato l'antico oracolo della Madre Terra eliminandone il custode, cioè suo figlio, il grande serpente Python.[7] D'altra parte, «tutti gli oracoli, in origine, venivano pronunciati dalla Madre Terra e la sua autorità era così grande che gli invasori patriarcali si affrettarono a impadronirsi dei suoi santuari».[8]

---

[6] Cfr. il commento di M.T. Giaveri in Valéry, *Il cimitero marino*, Il Saggiatore, Milano 1984, pp. 52-53 e 72-73.

[7] Cfr. K. Kerényi, *Gli Dèi e gli Eroi della Grecia*, trad. it. di V. Tedeschi, Garzanti, Milano 1976, pp. 127-128 [ed. orig. *Die Mythologie der Griechen; Die Heroen der Griechen*, Rhein, Zürich 1958], e *Dioniso: Archetipo della vita indistruttibile*, trad. it. di L. Del Corno, Adelphi, Milano 1992, pp. 202 e sgg. [ed. orig. *Dionysos: Urbild des unzerstörbaren Lebens*, hrsg. von M. Kerényi, Albert Langen-Georg Müller, München-Wien 1976], nonché R. Graves, *I miti greci*, trad. it. di E. Morpurgo, Longanesi, Milano 1955, pp. 93 e 98 [ed. orig. *The Greek Myths*, Penguin, Harmondsworth 1953].

[8] Graves, *I miti greci*, cit., p. 223.

Nello spettacolo orrifico dei tormenti a cui la veggente invasata è sottoposta, si intuisce come le forze telluriche si siano impadronite di lei. L'alterazione psichica e fisica della profetessa sembra alludere allo scuotimento terrestre. Similitudini e metonimie suggeriscono comparazioni teriomorfe con gli antichi animali mediterranei: il toro («le flancs mugissants», v. 4), il cavallo («les naseaux durcis», v. 2; «hennir», v. 17; «les ruades», v. 24), la vipera, v. 71.

È della primitiva signoria ctonia che la Pizia mostra di essere prigioniera: a essa si deve la divinazione. Secondo gli storici, come Strabone, o Plutarco, che fu sacerdote a Delfi per più di vent'anni, il luogo mantico del tempio era costituito da una stanza sotterranea, l'*àduton*,[9] che conserva ancora oggi, per gli archeologi, i suoi misteri, primo fra tutti quello del «crepaccio soffiante».

Così Strabone: «Si dice che l'oracolo sia una cavità verticale con un'apertura non troppo grande; da questa sale un vapore che produce l'estasi, e sull'apertura è posto un tripode; la Pizia vi sale, respira il vapore e profetizza».[10] E Plutarco: «Il luogo in cui si fanno sedere quelli che interrogano il dio si riempie, a intervalli piuttosto lunghi, di un aroma e di un vapore simili ai profumi emanati dalle essenze più nobili e preziose; [...] è verosimile che salgano a causa del calore o da qualche altra forza divenuta attiva».[11]

Oltre alla fenditura scomparsa, nell'*àduton* di Delfi era posto un altro segno della potenza tellurica: l'*òmphalos*, il centro del mondo, pietra eretta che veniva avvolta in una matassa di lana, forse spiraliforme; la Pizia teneva in mano un'estremità del filo mentre vaticinava – l'immagine di un emblematico contatto con la fonte terrestre della divinazione. Mentre si allude spesso alla trance indotta dalle fumigazioni (vv. 9-10, 13, 15), nella *Pythie* non c'è un riferimento preciso al particolare dell'*òmphalos* e della lana che lo ricopriva.[12] Se ne potrebbero trovare accenni,

[9] Sui problemi di designazione riguardanti tale luogo e la sua forma, cfr. H.W. Parke e D.E.W. Wormell, *The Delphic Oracle*, Blackwell, Oxford 1956, pp. 28-29, nonché Vandenberg, *Oracoli*, cit., pp. 126-144.

[10] Strabone, *Geographia*, IX, 3, 5.

[11] Plutarco, *De Pythiae Oraculis*, L, 437.

[12] Due soli labili indizi: l'aggettivo *laineux* del v. 114 e l'immagine della *fileuse* (v. 196) – ma in quest'ultimo caso il «filo del destino» fa parte di un *imaginaire* piuttosto comune, che non riguarda l'*òmphalos* di Delfi in modo specifico.

invece, nel «tema del sapere come svolgimento di un filo da una matassa d'ombra»[13] contenuto nel monologo di un'altra *Pythonisse*, la Parca:

> Souviens-toi de toi même, et retire à l'instinct
> [...] Ce fil dont la finesse aveuglément suivie.
>
> (vv. 415-417)

Tale sapere, che la sottigliezza del filo induce a perseguire ciecamente, è inerente alla conoscenza di sé, di un io misterioso sottratto alla ragione quanto alla percezione immediata, connesso allo sdoppiamento di cui la Parca (come la Pizia) fa esperienza, in seguito al rapporto con il serpente:

> Qui me parle, à ma place même? (*La Pythie*, v. 41).
> Qui pleure là... (*La Jeune Parque*, v. 1).
> Qui m'illumine? (*La Pythie*, v. 42).
> Le poison, mon poison, m'éclaire et se connaît (*La Jeune Parque*, v. 44).

La spirale del filo attorcigliato è il geroglifico dei saperi della terra, che riconduce perentoriamente alle volute serpentine, raffigurate su ogni sorta di monumenti megalitici nell'Europa arcaica. La spirale compare sulle pietre decorate di Gavrinis, in Bretagna, come a New Grange, in Irlanda, alla base del grande menhir di Le Manio come su quello di Saint-Micaud.[14] Le pietre erette e i templi stellari, che conservavano occulti legami con i pianeti, le costellazioni, la Luna e il Sole, erano collocati e costruiti secondo molti studiosi sfruttando forze sconosciute e forse provenienti dal magnetismo terrestre; probabilmente rappresentavano, per l'uomo antico, uno spazio privilegiato per l'osservazione dei fenomeni celesti e la cattura – simbolica – delle energie cosmiche.

Il culto del serpente era legato a tutto ciò: raffigurato sulle pietre megalitiche in forma ondulata o spiraliforme, costituiva un duplice riferimento, al potere domato della terra, i cui influssi più forti erano imprigionati in reti magnetiche instauratesi fra le pietre di un circolo, e nello stesso tempo all'attività energetica misteriosa, mutevole e mobile delle pietre

---

[13] M.T. Giaveri, nel commento cit., p. 93.

[14] Cfr. J.-P. Bayard, *Le Symbolisme du caducée*, Guy Trédaniel, Paris 1987, pp. 26-29, e F. Hitching, *Magia della terra*, trad. it. di A. Dell'Orto, Sonzogno, Milano 1978, pp. 181 e sgg. [ed. orig. *Earth Magic*, Morrow & Company, London 1976].

stesse.[15] Un contributo essenziale allo studio di questi saperi antichi e perduti viene da un altro poeta, mitografo moderno, che pubblicò nel 1948 la prima versione di un libro suggestivo, *The White Goddess*, che ha fra i suoi tanti meriti anche quello di tracciare una linea di continuità fra le culture arcaiche del Mediterraneo e del Nord Europa. Così scrive Robert Graves:

> Di fronte all'ingresso di New Grange si trova una grande lastra con una serie di spirali, che fa parte della barriera di pietre. Le spirali sono di tipo doppio: seguendone col dito i contorni dall'esterno sino al centro si trova l'inizio di un'altra spirale che riporta fuori dal labirinto. Il motivo rappresenta la morte e la rinascita [...]. Potrebbe darsi che in queste caverne sepolcrali si custodissero dei serpenti oracolari, quegli stessi serpenti scacciati (forse solo metaforicamente) da San Patrizio. Delfi, dimora di Apollo, era un tempo una tomba oracolare di questo genere, con un pitone avvolto a spirale e una sacerdotessa della Dea Terra; l'*òmphalos* o 'santuario dell'ombelico', dove in origine dimorava il pitone, era allora costruito sottoterra con la stessa forma circolare che deriva originariamente dal *masabo* africano, o 'casa dei fantasmi'. [...] L'origine della tomba circolare non è misteriosa; giunse in Irlanda dal Mediterraneo orientale attraverso la Spagna e il Portogallo sul volgere del III millennio a.C. Il soffitto di New Grange si trova anche a Tirbradden, a Dowth e a Seefin. Ma le otto spirali doppie all'entrata, solo giustapposte e non ingegnosamente intrecciate come nello stile cretese, trovano paralleli nella Grecia micenea.[16]

L'*òmphalos* delfico dei tempi classici rappresenta quindi un ricordo *e contrario* della conca ipogea descritta da Graves: dalla cavità connessa ai poteri divini femminili, in seguito al cambio di dominio da matriarcale a patriarcale, si è passati a una forma grossolanamente fallica, che sintetizza il passaggio dalla signoria ctonia a quella uranica (e maschile).

René Guénon analizzava l'*òmphalos* in relazione al mito dell'Asse o Centro del Mondo; presso i popoli celtici, le profezie venivano pronunciate vicino ai *menhir*, come a Delfi: «Talvolta, e in particolare su certi

---

[15] Cfr. Hitching, *Magia della terra*, cit., pp. 182 e sgg., nonché J. Sharkey, *Celtic Mysteries: The Ancient Religion*, Thames & Hudson, London 1975, pp. 35-37 e 78-81.

[16] R. Graves, *La Dea Bianca: Grammatica storica del mito poetico*, trad. it. di A. Pelissero, Adelphi, Milano 1992, p. 118 [ed. orig. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, Faber & Faber, London, 1948, 1961].

òmphaloi greci, la pietra era circondata da un serpente; se ne possono vedere arrotolati alla base o alla sommità delle pietre di confine caldee, che devono essere considerate veri 'betili'. Del resto il simbolo della pietra, come quello dell'albero, altra raffigurazione dell'Asse del Mondo, è generalmente in stretto rapporto con quello del serpente».[17]

Non è possibile stabilire quanto della cultura megalitica fosse noto a Valéry; certo il revival celtico del XIX secolo aveva contribuito a rinnovare il fascino di antiche leggende concernenti le pietre e i loro enigmatici poteri, e sembra che la Parque, nel suo monologo, evochi con elusiva precisione qualche elemento di quella civiltà lontana.

> Que dans le ciel placés, mes yeux tracent mon temple
> Et que sur moi repose un autel sans exemple!
> (vv. 209-210)

Questi versi, isolati dai *blanchissements*, devono essere portatori di un concetto unico. Il rapporto fra il *temple* e il cielo è messo in risalto con nettezza e riproduce l'etimologia del termine «tempio».[18] L'altare che in questo modo verrà eretto per la Parca non è probabilmente molto diverso dai dolmen e dai menhir innalzati per gli eroi morti in battaglia, il cui ricordo doveva permanere in eterno.[19]

C'è un ulteriore indizio di questi riferimenti possibili, e lo si ritrova nei versi dell'apostrofe al serpente. L'ofidio è definito come *être vertigineux*, *ornement de ruine*, e gli vengono attribuite misteriose *danses massives*. Conquistato dall'incanto analogico che metafore e metonimie creano nel monologo, il lettore di solito non presta eccessiva attenzione alla particolarità di tali termini. La «vertigine» che il serpente provoca è generata dal terrore panico, indotto dallo sguardo ipnotico e dal movimento cir-

---

[17] R. Guénon, *Il Re del Mondo*, trad. it. di B. Candian, Adelphi, Milano 1977, p. 91 [ed. orig. *Le Roi du Monde*, Gallimard, Paris 1958].

[18] *Templum* da *témenos*, «sacro recinto» e, per estensione, «luogo sacro», è lo spazio delimitato e dedicato agli Dèi; al suo interno il volo degli uccelli era profetico per gli àuguri; questa demarcazione ideale nel cielo si rifletteva sulla terra nel punto in cui il tempio veniva costruito (cfr. il commento citato al *Cimetière marin*, p. 84). Il concetto è ancestrale: i greci lo ereditarono dal pensiero arcaico e il suo ricordo è rimasto nelle religioni posteriori, compresa quella cristiana, se è vero che le maggiori cattedrali francesi sono disposte in modo da riflettere sul suolo la posizione delle stelle nella costellazione della Vergine.

[19] «Nelle pietre» scrive Bayard, «dimora la divinità, o lo spirito degli avi» (*Le Symbolisme du caducée*, cit., p. 155).

colare dell'animale; ma tale vertigine non è, in definitiva, altro che la spirale (*vertigo* da *vertere*, «volgere», «girare»). Suggerisce il gorgo di energia proveniente dal suolo, che le pietre «attive» si riteneva incamerassero: per questo motivo la spirale era incisa sulla loro superficie. Così *ornement de ruine*, più che metafora preziosa per «animale che frequenta luoghi diroccati e costruzioni fatiscenti», potrebbe essere un'allusione molto perspicua alle decorazioni tracciate sui megaliti. Infine, l'espressione *danses massives* sembra potersi spiegare nel modo seguente: le danze massicce del serpente come circoli di pietre, denominati comunemente, nelle Isole Britanniche, «Danze dei Giganti» o semplicemente «danze» fin dai tempi più antichi,[20] che riproducevano nelle loro strutture le ascendenze astrali della figura ouroborica (il serpente celeste nell'atto di divorare la propria coda, *Ouroboros*).

Questo intreccio di temi, tanto complicato e vasto da poter essere solo accennato qui, sembra condurre sempre più lontano. Ma se si osservano in controluce le immagini dei templi e degli oracoli, delle spirali e delle danze di pietra, si possono scoprire in esse metafore ricorrenti nelle modulazioni simboliche dei testi valériani.[21] Il mistero dei luoghi della terra, solennemente celebrato nelle visioni ieratiche dell'*Ile Xiphos*, allude alle radici profonde del pensiero, rintracciabili nella sfera mitica e nella parola magica pronunciata dalla fanciulla sull'isola come dalla testa parlante nel tempio. Per Valéry l'istintualità, la sensibilità e anche, su un altro piano, ciò che viene definito con il termine vago di «ispirazione poetica» rappresentavano un punto oscuro, un ostacolo alla volontà di procedimento razionale nell'esplorazione della conoscenza umana.

Questi temi non smettono peraltro di affascinare (inquietandolo) il poeta degli *Charmes* e della *Jeune Parque*, quanto l'autore dei *Cahiers*. Non a caso il *décor* mitico della *Pythie* dà luogo a un discorso metapoetico che ha per oggetto l'ispirazione e le ascendenze sacrali del linguaggio, temi fondamentali della *White Goddess* di Graves, che nel suo labirinto di richiami e decriptazioni di echi etimologici riproduce splendidamente quella che

[20] Goffredo di Monmouth, autore della *Historia Regum Britanniae*, definì nel 1135 Stonehenge *Chorea Gigantum*, appunto «Danza dei Giganti». In Cornovaglia, uno dei termini collettivi con cui si indicano i megaliti è *Dons Meyn*, «Danza delle Pietre».

[21] Le ascendenze virgiliane della *Pythie* sono accuratamente indicate da M.T. Giaveri nella voce «Valéry» dell'*Enciclopedia Virgiliana*, V, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani, Roma 1990.

Valéry chiamava «infinita tautologia del simbolo». Graves e Valéry, in apparenza tanto distanti da sembrare estranei, hanno in comune il sospetto (o la decisa avversione) per la presunzione ingannevole del Logos.[22] Le due forme principali della conoscenza – il processo deduttivo, logico, analitico e la percezione immediata, panica, ispirata della realtà[23] (che giunge a farsi divinazione epifanica del tempo e dello spazio) – sono ugualmente presenti alla meditazione di Valéry, che privilegia e attua costantemente la prima e non nasconde, per l'altra, l'attrazione inquieta che suscita l'inspiegabile. È necessario sottolineare che si tratta dell'identico sentimento, o complesso di sentimenti, che la Parque prova per il serpente?

Robert Graves accenna alla duplicità del pensiero privilegiandone l'aspetto prolettico, che supera in forza e capacità di penetrazione l'aspetto analettico;[24] nel primo ravvisa la qualità superiore della mentalità mitica, in cui il discorso ispirato e profetico viene direttamente dalla Dea (immagine materna primordiale, Musa, archetipo sapienziale). La poesia primigenia apparteneva, secondo l'autore della *White Goddess*, a una sfera di conoscenze e linguaggi in seguito perduta, cioè cancellata dalla «civilizzazione». E conservava il segreto del contatto con la dimensione atemporale, in cui il tempo cronologico, lineare, si svela nella sua essenza illusoria:

> Nell'atto poetico il tempo è sospeso e i particolari dell'esperienza futura spesso diventano parte della poesia, come accade nei sogni. È per questo che la prima Musa della triade greca si chiamava Mnemosine, «memoria»: si può avere memoria del futuro, oltre che del passato. La memoria del futuro negli animali è detta solitamente «istinto», negli esseri umani «intuizione».[25]

---

[22] «Or ce que Valéry va mettre en lumière c'est l'imposture présomptueuse du *logos*. Sa critique du langage est une volonté de rappeler tout *logos* à la mémoire, de ne pas oublier que les mots ne sont que des mots [...] et que le *logos* doit accepter de revenir à son origine, au *mythos*» (J.-P. Chopin, *La Pensée mythique de Valéry*, «Bulletin des études valéryennes», XIII, 43 (1986), pp. 37-62: 45).

[23] Sarebbe necessario a questo proposito citare integralmente le pagine delle *Inspirations méditerranéennes* in cui è illuminata la nascita del pensiero astratto dalla contemplazione naturale: «Rien ne m'a plus formé» scrive Valéry, «[...] que ces heures dérobées à l'étude, [...] mais vouées dans le fond au culte inconscient de trois ou quatre déités incontestables: la Mer, le Ciel, le Soleil», in *Œ.*, I, p. 1092.

[24] Cfr. Graves, *La Dea Bianca*, cit., pp. 394 e sgg.

[25] Ivi, p. 395. Detto per inciso, *A Memoir of the Future* è il titolo del romanzo psicanalitico di Wilfred R. Bion [Karnac Books, London 1991; trad. it. *Memoria del futuro*, Cortina, Milano 1993, 1998, 2007].

In Valéry, il tentativo di dominare la componente irrazionale del pensiero sembra dissolversi (e risolversi) talvolta nella conciliazione degli opposti.

Può testimoniarlo la compresenza costante, quasi ossessiva nello stuolo di immagini valériane, degli elementi aerei, uranici, astrali (ancora, tutto sommato, mallarméani) che alludono alla tensione verso il «mentale» puro e astratto; a bilanciarli, stanno le presenze oscure e potenti dei fantasmi terrestri: la corporeità, le voci arcane degli oracoli, gli esseri enigmatici che provengono dalle profondità, primo fra tutti lo stesso serpente.

In tale contesto, la figura del tempio si trasforma in uno spazio ideale di conciliazione: traccia sul suolo di un disegno celeste, ordine d'artificio nella complessità del mondo, il tempio è strettamente unito, nell'*imagerie* di Valéry, al simbolo della testa-diadema, calotta cranica e volta uranica, camera del pensiero: «Et la tête était dans le temple mais contenait l'univers».[26] Anche nel tempio formato dallo spazio sacrale delle entità marine, solari e celesti, nel *Cimetière marin*, coabitano le forze complementari della sapienza irrazionale, imperscrutabile, e la luminosità perfetta e immobile della saggezza astrale. Stabilità e limpidezza delle fonti verticali di luce – le strutture portanti del *Temple du Temps* – si oppongono all'orizzonte mobile della superficie marina, *de délires douée*, definita con attributi di animalità selvaggia: *chienne*, *panthère*, *hydre absolue*. Il contrasto è indotto proprio dalla superiore immobilità degli elementi divinizzati – *Midi le Juste*, *Justice de la Lumière* – che stride con la mutevolezza fluttuante del ferino e dell'umano:

> Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!
> (v. 31)

> Hydre absolue [...]
> Qui te remords l'étincelante queue
> Dans un tumulte...
> (vv.136-138)

> Tête complète et parfait diadème,
> Je suis en toi le secret changement
> (vv. 77-78)

[26] *Œ.*, II, p. 438.

Ma la dicotomia si dispone in consonanza, negli elementi opposti di una perfetta simmetria; il sole crea le ombre, moto e immobilità si identificano:

> Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée!
> M'as-tu percé de cette flèche ailée
> Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!
> [...] Achille immobile à grands pas!
> (vv. 121-126)

> [...] Mais rendre la lumière
> Suppose d'ombre une morne moitié
> (vv. 41-42)

La concezione mediterranea di Valéry è pervasa da una penetrante intuizione del valore di chiarezza nel tentativo di definire e quindi «separare» i concetti, opponendoli, proprio della mentalità greca e occidentale; nel contempo si sprigiona una tensione alla «riunione del disperso» in cui le facoltà del pensiero si compongano e le figure ideali si completino a vicenda: razionalità e intuizione, corpo e mente, finito e infinito, sensibile e astratto.

> «Au commencement était la fable». Per colui che è stato considerato il più intellettuale dei poeti moderni, le origini sono mito, favola, non logos. Come alle origini della scrittura c'è un non detto, o un interdetto, così all'origine del pensare c'è il sentire, e alle origini della vita intellettuale, nell'individuo singolo come nella storia dei popoli, c'è un attivarsi di «cette sensibilité intellectuelle particulière qui se distingue à peine de la pensée».
> È un paradiso armonico, presto perduto per lo svilupparsi di un'alterità fra vita e coscienza, fra sensazione ed astrazione; è un Eden dove il serpente della conoscenza non ha ancora rivelato «la mort et [...] la pensée pure».
> Così, nelle *Inspirations méditerranéennes*, tracciando la storia del pensiero occidentale, Valéry ripercorre in realtà le tappe e i momenti della propria biografia intellettuale [...].
> Poema del ritorno alle origini, il *Cimetière marin* ricrea anzitutto quell'universo ove l'esperienza sensibile si strutturava in segni e corrispondenze, generava Dèi e miti.[27]

[27] M.T. Giaveri, nel commento al *Cimetière*, cit., p. 15.

Il serpente suggella così il ventaglio di temi lontani: l'ofidio introduce un elemento mobile e dinamico all'interno della stabilità della struttura; l'idra del mare, il vortice a spirale sono il movimento ritmico che si oppone allo stato inerziale. Ma il ritmo è anche ripetizione, stabilità nel moto: «Il simbolismo del guscio a spirale è rafforzato attraverso speculazioni matematiche le quali ne fanno il segno dell'equilibrio nel disequilibrio, dell'ordine dell'essere in seno al mutamento».[28] Il mito delfico, apollineo, insegna che dietro la potenza uranica c'è l'antico dominio ctonio, il femminile eterno della bianca Dea gravesiana. La divinazione viene dall'*enthousiasmòs* divino quanto dai vapori emanati dalla fenditura nel suolo (che in Graves si equivalgono, essendo l'una la parvenza concreta e terrena dell'altro). Nella figura della Pizia, alterata come da un sommovimento tellurico, si manifestano le parvenze degli animali legati ai culti ctonii – ma è una divinità solare che si è impossessata di lei. Nel tempio stellare, fatto di pietra e consacrato al cielo, sui pilastri rivolti verso la volta celeste, è impresso il geroglifico del movimento cosmico, in immagini di spirali e onde, simboli del serpente di Gea.

[28] G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: Introduzione all'archetipologia generale*, trad. it. di E. Catalano, Dedalo, Bari 1984, p. 315 [ed. orig. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, Presses Universitaires de France, Paris 1963].

INDICE

Fabrizio A. Pennacchietti, INTRODUZIONE p. 5

I LA PROFEZIA COME FUNZIONE NARRATIVA

Franco Marenco, PAROLA DI UN DIO. LA PROFEZIA COME FUNZIONE NARRATIVA: DALL'ANTICHITÀ AL RINASCIMENTO INGLESE p. 13

Chiara Lombardi, «VEDERE LA STORIA»: PROFEZIA E APOCALITTICA IN *TAMBURLAINE THE GREAT* E IN *MACBETH* p. 41

Barbara Zandrino, CAMPANELLA. «L'AUREA ETÀ FELICE» p. 65

Anna Cerbo, FERVORE DISINGANNO E PENTIMENTO DI UN POETA PROFETA: TOMMASO CAMPANELLA p. 85

Luca Rossetto Casel, LA VOCE DELL'AUTORITÀ: IL TEMA DELL'ORACOLO COME PRETESTO DRAMMATURGICO NELL'*ENEA NEL LAZIO* DI VITTORIO AMEDEO CIGNA-SANTI E TOMMASO TRAETTA (1760) p. 103

II FIGURE E LUOGHI ORACOLARI

Anna Chiarloni, L'IFIGENIA DA EURIPIDE A RACINE p. 119

Annalisa Quattrocchio, LA SIBILLA NEL MONDO ANTICO TRA ISPIRAZIONE DIVINA E MELANCOLIA p. 147

Valeria Rinaldi, «SE NON SCRITTO ALMEN DIPINTO». PROFEZIA E ARTE DELLA MEMORIA NEL PARADISO TERRESTRE DANTESCO p. 157

Winifred Farrant Bevilacqua, «Now in a Moment I Know What I Am For». Walt Whitman's *Out of the Cradle Endlessly Rocking* p. 173

Massimo Scotti, Spirali sulle Pietre del Tempio. Luoghi Oracolari in Paul Valéry e in Robert Graves p. 189

III FARE LA STORIA

Carla Vaglio Marengo, «Moses and the Promised Land. We Gave Him that Idea». Profezia al Futuro Anteriore: Israele e Irlanda nel l'Opera di James Joyce p. 205

Carla Pomarè, Dante nel Discorso Profetico Byroniano p. 221

Vincenzo Salerno, «Intenderai nel mio Parlar Coperto». *L'Ombra di Dante* di Gabriele Rossetti p. 237

Marianna Salvioli, *The Prophet* di Kahlil Gibran tra Oriente e Occidente p. 255

IV SOGNI E FINZIONI

Maria Teresa Giaveri, Dalla Porta di Corno, dalla Porta d'Avorio: *Il Palazzo dei Sogni* di Ismail Kadare p. 271

Luigi Marfè, «Una Chiave che ha Smarrito la sua Porta». Sogni e Inganni nei Racconti di Jorge Luis Borges p. 285

Nicola Bottiglieri, Una Croce alla Fine del Mondo p. 299

Teresa Prudente, «It May Be Possible that the Word Itself Is Without Meaning»: Prefigurazione del Futuro e (Im)possibilità in *Mrs. Dalloway* p. 309

Giuliana Ferreccio, *Transparent Things* di Vladimir Nabokov: le Trame del Tempo p. 327