



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

# Studi (e testi) italiani

Semestrale del Dipartimento di Studi  
Greco-Latino, Italiani, Scenico-Musicali

39 (2017)



STUDI PER  
BIANCAMARIA  
FRABOTTA

*a cura di*

Beatrice Alfonzetti e Carmelo Princiotta

Bulzoni Editore

In copertina:  
De Pisis, *Ritratto di Paola Masino*, 1930 (particolare)

TUTTI I DIRITTI RISERVATI  
È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,  
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.  
L'illecito saeà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171  
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 1724-3653

© 2017 by Bulzoni Editore S.r.l.  
00185 Roma, via dei Liburni, 14  
<http://www.bulzoni.it>  
e-mail: [bulzoni@bulzoni.it](mailto:bulzoni@bulzoni.it)

# INDICE

<i>Per Biancamaria</i> .....	pag.	9
BEATRICE ALFONZETTI, « <i>La sfida</i> ». <i>Via Castellana Bandiera: romanzo di Emma Dante</i> .....	»	11
LAURA BARILE, <i>San Pietroburgo</i> .....	»	23
NOVELLA BELLUCCI, « <i>Dare pregio alla vita</i> »: <i>l'orizzonte etico di Giacomo Leopardi</i> .....	»	39
MIRKO BEVILACQUA, <i>Carlo Vallini e il flusso di coscienza. La poesia "lungo un giorno"</i> .....	»	55
ADELE DEI, <i>Rileggendo Kafka dopo Caproni. (Postilla per Biancamaria)</i> ..	»	65
ROBERTO DEIDIER, « <i>Purpureo fiore</i> ». <i>Penna e De Pisis</i> .....	»	75
ELISA DONZELLI, <i>Attilio Bertolucci: il senso privato del tragico</i> .....	»	87
GIULIO FERRONI, <i>Giacomo Debenedetti dialoga con Francesco De Sanctis</i> ..	»	109
LORENZO GERI, <i>Fosco Maraini dagli esordi a Segreto Tibet</i> .....	»	117
ALESSANDRO GIAMMEI, <i>Il naso dell'Orca. Su una dispersa novella in versi per bambini di Umberto Saba</i> .....	»	135
ROBERTO GIGLIUCCI, <i>Un'idea critica esemplificata su Eça de Queiroz</i> ..	»	155
KEALA JEWELL, <i>Plantscapes and Eco-centrism in Tommaso Landolfi's La pietra lunare</i> .....	»	163
CARLO G. LACAITA, <i>Carlo Cattaneo editore di sé stesso</i> .....	»	177
TOMMASO POMILIO, <i>Narrando il miraggio sonoro. Motivi della prosa vigoliana</i> .....	»	197
CARMELO PRINCIOTTA, <i>Una rilettura di Impromptu</i> .....	»	213
AMEDEO QUONDAM, <i>Prima approssimazione alla Storia di De Sanctis</i> ..	»	237
FRANCA SINOPOLI, <i>La mitocritica come lettura del contemporaneo</i> .....	»	251
SILVIA TATTI, <i>Note sul lessico critico di Metastasio: passione/ragione</i> ..	»	263
STEFANO VERDINO, <i>Tra studio e ritratto: Bo e i suoi poeti</i> .....	»	275
Abstract .....	»	287

## TOMMASO POMILIO

### Narrando il miraggio sonoro. Motivi della prosa vigoliana

Non vi è forse fra gli autori che abbiano attraversato, centralmente a latere, il nostro difforme '900, alcuno così intensamente, o pervicacemente addirittura, “psicogeografico”, come Giorgio Vigolo nella prosa. Psicogeografia (dico, in deviazione e deriva dallo stesso senso aperto dal situazionismo<sup>1</sup>) come autobiografia, certo; e, pensando alle derive vigoliane particolarmente: esplorazione grafica, e topografica, delle gallerie, dei corsi e canali, che scorrono nella vita profonda – «fosse ombrose, scavate di grotte e di favole»<sup>2</sup> (ma variamente replicato, nella casistica vigoliana, il riverbero di questa immagine) – per incidere di segni ed enigmi la scorza dura del sonno, suo sensibile spettro, sua pietra. – Anzi, viceversa: scrittura del sé (un sé acquatico, amnioticamente quasi senza-pelle) come pura traccia dei percorsi, delle stazioni (*dell'anima*<sup>3</sup>) traversate in

<sup>1</sup> È nel 1955 che Guy Debord darà una definizione del concetto: la psicogeografia «se proposerait l'étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur les émotions et le comportement des individus» (Introduction à une critique de la géographie urbaine, in «Les lèvres nues», n.6, - Bruxelles, settembre 1955). Ed è qui da sottolineare che la nozione sortisce almeno in parte dall'osservazione della pittura metafisica, quella di De Chirico in particolare (le cui tele «manifestement provoquées par des sensations d'origine architecturale, peuvent exercer une action en retour sur leur base objective, jusqu'à la transformer»). Ad adottare qui, con una certa libertà, la nozione, può dirsi che Vigolo (flâneur della città-psiche) “psicogeografico” lo sia ante-litteram; a ogni buon conto, accanto alla matrice romantica e a quella simbolista, sarà difficile non riconoscere, nell'opera in prosa di questo autore, una chiave parasurrealista oltre che metafisica.

<sup>2</sup> G. VIGOLO, *La città in sé*, in ID., *Il silenzio creato*, Roma, Quaderni di Novissima, 1934 (la citazione è a p. 18); il testo verrà poi ampliato e variato per *Spettro solare*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 21-26.

<sup>3</sup> Ci si riferisce qui naturalmente al titolo esordiale, *La città dell'anima*, Roma, Studio Edi-

stati di semioscienza, di accensione e alterazione per via di *illuminations* (e: «il volume delle *Oeuvres* di Rimbaud [...] mi fece scrivere i miei primi “frammenti” e poemi in prosa pubblicati su «La Voce» sotto il suo influsso [...] quella di Rimbaud fu la mia esperienza poetica più intensa e immediatamente precedente a quella del Belli»<sup>4</sup>), sulle tracce semmai di una città (*città-anima*) da rinvenire *in sé*<sup>5</sup>. – Dove, diremmo, è proprio nel doppio passo del sintagma, *in sé*, sviluppato da Vigolo – ovvero città come sostanzialità, senza specificazioni ulteriori, ma anche, città come entità allargatasi in *un sé*, nel dentro di un *sé* – puro campo in cui si affastelli il fruscio della scrittura come forma di vita, – è lì che andrà riconosciuta, a me pare, la natura profonda della riverberazione auto/carto/grafica, che accende la prosa di questo autore.

Autobiografare (atto, in questo senso, strettamente *immaginario*, certo<sup>6</sup>) si manifesta, nelle derive (a)narrative di Vigolo, come l'emergenza svaporante d'una persona, che di *sé* non offre dati, né indizi, ma puramente *esprime*: per bruciare (per estinguersi) nell'atto stesso dell'espressione. O (nell'ottica vigo-liana) d'una memoria cortocircuitante nell'invenzione<sup>7</sup>. – E però, *esprime* (ricorda-inventa), cosa? l'*élan* di un sentimento del luogo? veduta che si espande in visione? e che genere di visione, se il tratto che la determina è il tempo, quello di una frase musicale (o *accordo*, voleva Contini – mai più semplice nota comunque), traccia sonora spinta ai limiti dell'indistinguibile? Flauto di Pan. Canto di pietra: cielo imbevuto di suono: concento delle sfere: musica delle selve e dei laghi; fin nell'occasione poematologico-narrativa dell'esordio, nella *Città dell'anima* (1923), quel che si spalanca, per ampiezza monumentale e magnetica, è lo spazio ritmico di un narrare come pura, astratta e insieme fisica, tattile<sup>8</sup>, “architettura sonora”, diremmo: campo di una verbalità che concentrica – e per moto opposto centrifuga, – torna su occasioni (ossessioni) autoriflesse, autobiografiche appunto *in quanto* immaginarie, tale da inscrivere,

toriale Romano, 1923; poi ripubblicato a cura di B. Nacci, Milano, Greco & Greco, 1994 (e quindi a cura di G. Rigobello, con prefazione di B. Nacci, Milano, Archinto, 2003).

<sup>4</sup> Dichiarazione riportata in *Premio Marzotto 1959-60. Relazioni, Saggi, Confessioni*, Vicenza, Stabilimento delle Arti Grafiche delle Venezie, 1961, p. 22.

<sup>5</sup> «O forse era quella la città vera, la città in sé, quella che gli altri giorni ci è nascosta dai polverosi monocromati dell'abitudine e che ora intrisa dagli scrosci, scoperta da quell'inusitato incontro di riverberi, mi si rivelava per un istante?» (VIGOLO, *La città in sé*, cit., p. 18).

<sup>6</sup> G. VIGOLO, *Autobiografia immaginaria*, in ID., *Le notti romane*, Milano, Bompiani, 1960, pp. 63-85 (già in «Letteratura», III, gennaio 1939, pp. 68-81).

<sup>7</sup> Esplicitando nel motto: «Ma tu finirai con l'accorgerti che, dove credevi di inventare, lì solo veramente sei riuscito a ricordare» (ivi, p. 66).

<sup>8</sup> Al modo stesso della *città in sé* (prosa succitata, pp.17 sg.): «Perdeva di realtà: eppure

in onda grafica, i propri accordi le partiture le fughe nella radice di una materia vitale tanto introflessa e viscerale, quanto adombrata, iniziatica, sfuggente. (Alla lettera, – lo si vedrà in alcune parole del '69, – *motivi di vita*). Emerge, nel condursi delle sue abissali *flâneries*, la natura squisitamente installativa di questa prosa – nel senso che, alla maniera di un oggetto sonoro-architettonico, più che narrare o conferire referenti, sembra *installare* stati d'animo, stati d'essere, stati mentali, ossesso-estatici deliri, colti alla radice; dall'*anima*.

Il titolo d'esordio chiarisce, certo, la stretta e reale, persino (bellianamente<sup>9</sup>) realista, matrice cittadina da cui vada a diramarsi quel dire (Roma l'urbe cangiante, espansa-contratta: la Grande Sognante, di lì in poi unica scena possibile per le accese stratigrafie vigoliane): ma insieme, nell'emergenza stessa di un dato topografico ben dichiarato, oggettivo (anima come Santa Maria dell'Anima, «incassata nel travertino di chiese millenarie», nel cuore di quello spazio<sup>10</sup>), riporta alla deriva psichica o, persino, spirituale, che in questo autore scatena l'esperienza (immaginaria, sognata) dello spazio urbano, testualmente reintrecciato quale «tessuto di nessi fantastici tra il passato e il possibile»<sup>11</sup>. Psicogeografia, appunto: ossia, in Vigolo, abbandono (*dérive?*), fino allo smarrirsi, catarsi o perdizione, nei meandri e occulti e invisibili della città nei suoi corsi catabatici, nelle sue volute e ctonii rivolgenti che sia; e alla sua mutazione “di ritorno” (al modo del De Chirico di Débord, di cui dicevamo nella prima nota). La città vigoliana, *città-in-sé*, è, certo, quello spazio narrativo o memoriale denso, al dispiegarsi dell'esercizio concreto-astratto dell'invenzione-ricordo (dell'invenzione del ricordo): ma ossificato, lo spazio, e che solo consista delle sue volute, delle note gelate, fisse nella pietra, e disposte ad essere nuovamente sciolte, rese fluide da un atto di ascolto creativo, e risonante nell'incrinatura del silenzio che sia *creato* dopo il Fragore (o après-le-déluge, si direbbe)<sup>12</sup>.

acquistava uno spicco di rilievi così risentito, un peso delle case, un taglio inaspettato di strade che te la imponevano per realissima e più corposa che mai».

<sup>9</sup> Naturalmente, ci resterebbe da “incastrare” la Roma di Vigolo in quella, da lui tanto amata e studiata, del Belli; compito cui non possiamo che abdicare in questa sede.

<sup>10</sup> Cito dall'edizione a cura di B. Nacci, p. 35.

<sup>11</sup> Così è detto nel segnalibro di presentazione de *Le notti romane*; il quale nell'onda che abbiamo detto “psicogeografica” così continua: «Ne nasce l'impressione di riconoscere con turbamento una Roma già veduta in altre epoche e, nello stesso tempo, di aggirarsi in una città di imprevisti, ove si aprono improvvise botole su mondi sotterranei o dove, da una porticina qualunque, si può salire ai miraggi di una Roma sconosciuta».

<sup>12</sup> «Ma in questo magistero del silenzio egli [il gran solitario] spese allora la sua onnipotenza. Cominciò a smorzare, a fasciare, ad attutire. Masse di velluto e di sonno, strati d'etere afono s'accumularono con pressioni intense sui clamori d'abisso: porte furon chiuse, gravi porte

Il tempo di questa dilatazione è, per elezione, la prosa; quella non-forma, iper-forma, che consente, metamorfica, nella sua vocazione alla fuga (in senso prospettico e musicale), l'espandersi appunto della deriva... Un'opzione, quella della prosa e del suo campo aperto – soggetto com'è a variazioni e vibrazioni d'ogni sorta – che resta nativa, in Vigolo: dal trittico d'esordio (*La città dell'anima*, poi *Canto fermo*, 1931, infine *Il silenzio creato*, 1934), al dittico in cui il materiale primario si ricompone e rigenera (*Le notti romane*, 1960, *Spettro solare*, 1973): e deviando, in parallelo, sulla scrittura solo apparentemente di secondo grado (ma originaria, nel senso di un riapprodo al nucleo che la rende possibile) della critica musicale. – Sì che l'approdo al verso puntualizza, specifica, ma di fatto riduce e quasi mortifica la concertazione vasta, che si dà, quantomeno in Vigolo, nel rizoma prosastico<sup>13</sup>. – Appena alle spalle, ma quasi fossero anniluce ormai, le derive (notturne e diurne) e diversamente rimbaldiane della Notte, della Verna, della Pampa, di Campana; senonché Vigolo, rispetto all'aperto (penso a *La Verna* soprattutto) elegge lo spazio iperdeterminato, espandibile quanto magnificentemente claustrofobico (barocco, metafisico; o manierista, proprio), dell'infinitiva topografia capitolina convertita in assoluto narrativo, spazio avventuroso in virtù dello spettacolo del suo artificio architettonico (e ciò finanche nel respiro *vegetale* che lo determina)<sup>14</sup>, campo di enigmi in sé: privo di fili (di trame) ma intessuto unicamente di risonanze e di ombre<sup>15</sup>. – E allora, più che all'orfismo di un Campana,

di rupe e di ferro: le acque negli alvei, i venti nell'otre, i titani nella caverna. E se ancora qua e là s'apriano falle nella carena del mondo e vi s'ingolfavano i turbini delle tenebre esteriori, pazientemente dovette occluderle a forza di sapienza e di secoli, ristoppare ogni spiraglio, guarire ogni ferita del suo divino silenzio» (*Il silenzio creato*, racconto eponimo della succitata raccolta, p. 140). Quanto alla componente creaturale dell'ispirazione vigoliana, varrà l'acuta quanto sintetica notazione di Piero Gibellini, che in questo autore coglie il moto del «profondare dentro di sé, in un *Ur* che sta sotto all'*Es* freudiano» (prefazione a G. VIGOLO, *Roma fantastica*, volume contenente *La Virgilia*, nell'attenta curatela di Magda Vigilante, più tre brevi testi, e un ulteriore saggio di S. Caltabellota, Milano, Bompiani, 2013; l'osservazione citata si trova a p. VIII).

<sup>13</sup> Condivisibile mi sembra la conclusione di Bruno Nacci (nella prefazione alla riedizione, da lui curata, di G. VIGOLO, *Canto fermo*, Milano, Greco & Greco, 2001, p. 20): «Tanto avanzata pare la sperimentazione in prosa di Vigolo, tanto attardata (curiosamente proprio sul terreno lessicale) si rivela, almeno in parte, la sua produzione poetica, che risenti sempre, anche nei suoi esiti più maturi, di un certo affanno declamatorio».

<sup>14</sup> Cfr. G. VIGOLO, *La città vegetale*, in ID., *La città dell'anima*, cit., pp. 67-80.

<sup>15</sup> Già Andrea Gialloreti, nel riferirsi alla versificazione notturna vigoliana (*Effetto notte. I nachtstücke di Giorgio Vigolo*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di M. Barengi, G. Langella e G. Turchetta, Pisa, ETS, 2012, to. III, pp. 720 sg.), notava come un modello fosse costituito (più che da *La notte*, pienamente eleggibile per la prosa del nostro autore) da *La Verna*,



o forse (più propriamente) a quello di un Onofri, sembra ovvio, di fatto, riportarsi alla prospettiva che in sincronia con gli esordi vigoliani si esplicita, soprattutto, nell'esperienza *deliramatrica* di Barilli; nel groviglio sonoro-architettonico (intreccio fra il suono e lo spazio, fra le note e la pietra) che il fanese espresse nella sua Roma-cavea (città sonora anzi città-suono, città-strumento): per il delirare iperlirico (ossessione della materia lirica, si direbbe) che abbacina e allucina i suoi ascolti teatrali (e il suo ascolto stesso dell'Urbe sentita come teatro assoluto o persino crudele, nel suo sortire dal gesto di Mastro Titta).

In questa figurazione-movimento, che è l'esperienza vigoliana e come *metafisica* della prosa<sup>16</sup> (quasi un De Chirico iperdenso e disgelato, introdotto al folto di qualche imo labirinto), si dissolve la figura umana in favore di uno spettacolo sonoro della pietra, di una rinaturalizzazione della pietra; e, tra i fluidi e le fughe d'una ben temperata *ragione sognante*<sup>17</sup>, sarebbe insieme troppo e troppo poco puntare su una costanza, e quanto pervicace, di rêverie (qui balzante a ogni piega, in permanenza ostensiva), arrestandosi dal realizzare quanto il tema s'investa d'una densa centralità (per il Vigolo notturnante di prosa) innanzitutto quale una indicazione di metodo, o di ars poetica e prosastica naturalmente<sup>18</sup>: dove il «giuoco scorrevolissimo di passaggi e di modulazioni», in cui «la vicenda delle visioni non ad altro ubbidisce che a una legge di affinità, di contrasti e di risoluzioni», che nella sfera fluida del sogno si attua

per «l'alternanza tra masse e volumi barocchi riconosciuti nel tempo bloccato della pietra e improvvisi alleggerimenti nell'immateriale».

<sup>16</sup> Per Marco Ariani (così nel "Castoro" dedicato allo scrittore: *Giorgio Vigolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 70), in Vigolo «la tensione metafisica è [...] il risultato di una tensione onirica tra le cose-modelli e le loro immagini speculari, in un processo di continua osmosi figurale che non travalica i modelli oltre se stessi, ma li afferra come se fossero stati, improvvisamente, stregati da una malia ad essi consustanziata».

<sup>17</sup> G. VIGOLO, *Critica della ragione sognante*, pagine datate Marino, 10 ottobre 1924, incluse da Alberto Frattini nella sua *Introduzione a Giorgio Vigolo*, Milano, Marzorati, 1984, pp. 147-58 (ma prima in G. VIGOLO, *Inediti di estetica e di poetica: 1924-1938*, in «Segnacolo», 2, 1962, pp. 25-35). Da questo testo, qui, si continua a citare.

<sup>18</sup> Ma il motivo è estensibile naturalmente all'intera produzione vigoliana: come nota Gialloredo (*Effetto notte...*, cit., p. 721), «La notte coagula una tormentosa ars poetica»; così, possiamo leggere fra i versi di G. VIGOLO, *La luce ricorda* (Milano, Mondadori, 1967, pp. 394 sg.), citati al proposito da Gialloredo stesso: «Scrivere una poesia, / sempre è un colpo di mano sull'ignoto, / un penetrare svegli / nel mistero del sogno, / un prendere possesso della notte. // Aggiramento, azione di sorpresa / Sulla nostra città profonda: / forzare la sua porta, / entrare fra le case addormentate, / scoprire il loro segreto...» (il titolo del testo è appunto *Scrivere una poesia*).

costantemente, è lo stesso su cui si articola narrazione di lucenti tenebre, che l'io dormiente-scrittore vigoliano magnetizzato fissa, e ridice con accesa stupefazione. Ma poi (o forse, per questo), ciò che resta decisivo, è la persistenza, nel sogno, dei «residui del mondo esterno»: e la presenza, soprattutto, del corpo, inalienabile campo percettivo, «casa di carne, di muscoli, d'ossa e di vene» nel cui chiuso l'io sognante, espanso-abolito<sup>19</sup>, tuttavia alberga: e che per lui diviene, in definitiva, un territorio privo di delimitazioni – «un infinito spazio attraverso il quale [...] viaggia in un infinito tempo». Il profondo e oniroide, insomma, come immanente traccia di un corpo, del sé-corpo; che è il segno, anche qui, della astrazione concreta, della carnale metafisica, che magnetizza o persino elettrifica i percorsi narranti delle notti vigoliane<sup>20</sup>. Tanto meglio se (ponendosi su una suggestione platonica) questa fisica astrazione vada a tradursi in puro e dilatato vibrare, onda a contenere in sé la molteplicità sonora dei possibili<sup>21</sup>: a contenerla nella cassa di risonanza della Roma super-reale immaginaria, *vibrante di sé medesima*, quasi fosse lei la «cetra dotata di spirito», immersione nel fondo del sonno... Quasi fosse, la città psichica – Città misteriosa<sup>22</sup> – nel notturno intersecarsi dei suoi riflessi, nello sfogliarsi senza fine dei suoi doppi fondi, celestiali-abissali, dei suoi «intrichi di labirinto»<sup>23</sup>,

<sup>19</sup> «Nel sogno è tipica la assenza dell'io direttamente e attivamente partecipante. Non sono io che sogno ma i miei pensieri che sognano in me». Da una pagina inedita riferentesi ancora a una *critica della ragione sognante*, inserita da Cristiano Spila fra le appendici del suo *Il sogno delle pietre. Romanticismo e antimodernismo nella poetica di Giorgio Vigolo. Con un'appendice di testi inediti*, Manziana, Vecchiarelli, 2007 (pp. 113-15); lo studioso ritiene probabile che fosse contenuta in una cartellina, trovata vuota fra le carte vigoliane, datata 10 ottobre 1924, il cui titolo suona (eco barilliana?) *Onirodrama. Del sogno creante. Ragionamento sui sogni*.

<sup>20</sup> «Il pensiero filosofico, insomma, tira al concreto, come a un limite che, appena crede di tenerlo fermo, gli si dissolve in un astratto. Poiché, in fondo, non sarebbe appunto l'astrazione l'elemento proprio del pensare razionante o concettuale che sia, e il concreto un aldilà che lo tantalizza, ma non gli è dato mai di raggiungere? Un aldilà che ha nome di arte, di poesia? Il famoso "universale-concreto", anziché nel concetto puro – che in quanto tale, resta irrimediabilmente astratto – non c'è caso che venga attuato proprio nell'universalità individuata del poeta e nella sintesi lirica?». Le pagine, dal titolo *Del concreto*, datate 1931, già in VIGOLO, *Inediti di estetica e poetica*, cit., sono incluse in FRATTINI, *Introduzione a Giorgio Vigolo*, cit., pp.162-64 (la citazione è a p. 163).

<sup>21</sup> «L'essere immerso nel sonno può venire perciò favoleggiato alla guisa di una cetra dotata di spirito la quale non sia suonata da alcuno, ma essa medesima dall'interno di se stessa contemplando la sua figurazione e potenza sonora, vibri di sé medesima, in modo da svolgere liberamente in questa autocontemplazione, tutte le possibili musiche che in essa potenzialmente esistono» (ivi, p. 154).

<sup>22</sup> Ad es. in G. VIGOLO *Avventura a Campo di Fiori*, in ID., *Le notti romane*, cit., p. 60.

<sup>23</sup> Ovvero (in G. VIGOLO, *L'alleluia della cupola*, in ID., *La città dell'anima*, cit.): l'«intri-

delle sue *ricerche dell'ignoto nel noto* («immaginare che accanto alle strade, dove avevo tante volte passeggiato fin dall'infanzia, potessero esserle altre così diverse e meravigliose»<sup>24</sup>), fosse nulla di meno che l'occhio, il prisma, d'un *miraggio sonoro* (che è, sappiamo, il titolo, a tutti gli effetti centrale, d'una pagina della raccolta d'esordio). Visione nitida evanescente: al modo delle luminescenze che corrono *Il pavimento a figurine*<sup>25</sup>, formatesi queste alla luce incerta della candela, e destinate, al mattino, a sparire per l'irrompere della luce solare.

Non è un caso, ovviamente, che l'esordio (1923) porti il titolo di *La città dell'anima* (spazio e suo riverbero; città come spazio psichico, più ancora, paesaggio spirituale). E che, dopo la breve vertigine acquatico-sonora d'un preludio a tutti gli effetti introduttivo, o ancor meglio introiettante (l'«onda melodiosa» che penetra la città per l'acquedotto augusteo, «nel buio del [suo] condotto», di fontana in fontana, per diffondere in essa «la musica delle selve e dei laghi»), il testo che appare subito centrale, seminale (e così centralmente sdipanato attorno a una topografia dell'anima – o di via dell'Anima, appunto, «incassata nel travertino di pietre millenarie») porti un titolo a tal punto dichiaratorio; *Il miraggio sonoro*. «Cieli opachi e vibranti come alte maree di suono»; la città come «una creatura addormentata», rimasticante «accenni di melodie solo in parte affiorate»; o come «arcana figurazione di musiche»: Roma stessa come «una grande sinfonia fatta pietra», rifrangente nel proprio schermo meteorologico (la nuvola come *specchio di lago*) «le sue innate armonie»: nulla di meno di «una città di suoni [...] capovolta nell'aria» (nel tridimensionale onirismo dell'immagine si rifrange la sensiblerie iper-romantica di Vigolo, abissalmente attardata nel suo denso senza-tempo: ma anche, un vorticoso parassurrealismo, tanto più inatteso per l'ipercromatismo del contesto in cui viene

cato labirinto dell'anima mia» (la citazione si trova a p. 99). In *La Virgilia*, testo giovanile (la prima redazione è senz'altro anteriore all'esordio di *Città dell'anima*) cui questo autore non smise di attendere, ritornandovi più e più volte, infine pubblicandolo soltanto nell'82, pochi mesi prima della scomparsa (Milano, Editoriale nuova, 1982, a cura di P. Cimatti), e che costituisce forse l'unica sua opera autenticamente narrativa (di natura squisitamente, profondamente *fantastique*), Vigolo fin nell'incipit insisteva sulle «strade della vecchia Roma [...] in cui s'aduna il grande silenzio dei ricordi più misteriosi», sul «vivo tessuto connettivo di case e d'uomini che si stende tra Campidoglio e Vaticano [che] è ancora lì con i suoi intrichi di labirinto»: entro cui l'addentrarsi vuol dire «varcare inavvedutamente la soglia del sonno [...] scivolare per l'istmo misterioso che separa la veglia dal sonno». Cito dalla riedizione nella miniraccolta *Roma fantastica*, cit., pp. 3 sg.

<sup>24</sup> VIGOLO, *Le notti romane*, cit., p. 56.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 139-44; ma già comparso in «La nuova Europa», 30 dicembre 1945.

ad attuarsi, per la sua viscerale letterarietà): «Un grande fiore sonoro, una magica rosa di correnti concentriche era nella nuvola il miraggio di Roma»<sup>26</sup>. Il testo, già tanto esemplare (in quella posizione semi-incipitaria) del concetto “narrativo” di Vigolo, evolve in una sua coreografia luminescente, iniziatica, corsa per ogni verso da folate, colate, di suono<sup>27</sup>; ma, al di qua di una così sapientemente caotica orchestrazione, cela al suo interno la traccia di una vera e propria filosofia della composizione, che caratterizzerà ampi tratti delle derive vigoliane della prosa:

Queste parole misteriose, queste interrotte frasi della Grande Sognante, questi accenni di melodie solo in parte affiorate, io ho con devozione spiato e gelosamente raccolto, quasi frammenti di un testo scomparso, ch'io tentassi di afferrare per ricomporre il senso di quella musica celata. [...] E m'accorgevo d'addentrarmi nel labirinto della città orchestrata dal nembo. Era un gorgo cupo in cui gli spettri dei rumori giravano in folla, veloci, come ammulinati dal vento; solo di quando in quando parole d'uomini e nitidi frammenti di frasi s'udivano passare e ripassar sul vortice, rapiti a volo come foglie<sup>28</sup>

(i due frammenti si trovano a caratteri e caratteri di distanza, nel testo: ma sembrano porsi senza soluzione di continuità, a testimonianza del grado di orizzontalità, seppur fremente, sovraccitata, che percorre la prosa di questo autore). Se ogni traccia affiora in forma di riflesso sonoro prima di ridissolversi e nuovamente tornare, allo scrivente (compreso nella sua nicchia d'ascolto) spetta conferire un senso concertativo ai lacerti captati, vorticanti a una velocità che non ne consentirebbe, altrimenti che nell'atto ricompositivo dell'ascolto, una restituzione, anzi una resa ex-novo; e allora, lo scriba non può che carpire (*rapire a volo come foglie*) i lacerti che spirano dal caos: strappati da un testo che, *ammulinando*, si azzerava, ma che riappare nativo e non più già-dato (tale è – negli stessi limiti d'una prosa, pur radicalmente, *d'arte* – la furia creaturale che si sprigiona). Così, una sinfonia verbale può liberarsi nuovamente dalla prigione della pietra, ritrovare la nativa fluidità, consegnarsi al fuoco, o al

<sup>26</sup> L'immagine si ripresenterà, con qualche pregnante variazione, in G. VIGOLO, *Il cannocchiale metafisico* (Roma, Edizioni della Cometa, 1982), nella prosa eponima: «nuvole di forme stranissime e in continuo mutamento [...] sospendono sulla città e sul fiume emblemi di miti di cui abbiamo perduto il confuso ricordo di una già vissuta felicità» (la citazione è tratta da p. 59).

<sup>27</sup> «Come raggi in un prisma, quelle lontane voci all'entrar nella nube s'aprivano in cangianti ventagli di gamme [...] una simmetria unitaria e stellare reggeva quell'effimero mondo d'iridescenze armoniche», ecc. (G. VIGOLO, *Il miraggio sonoro*, in ID., *La città dell'anima*, cit., pp. 38 sg.).

<sup>28</sup> Ivi, pp. 36 e 39.

suono, della metamorfosi: per «sciogliere questo canto prigioniero dei duri involucri di pietra e rifarlo libero in fluide correnti di musica»; e assume valore di programma ancor più che di sintomo, il peso che in questa seminale corolla di testi, dal cuore della città/anima, si assegna al tema – *elementare* (materico), architettonico, archetipale – dell’acqua, a sgorgare dalla gloria della pietra, e liquefarla<sup>29</sup>. Flusso di pietra; che è precisamente quanto sembra rispondere alla notazione continiana, per cui «forse nessuno prima di Vigolo aveva riunito un senso acutissimo del transitorio a una tecnica riproduttrice dell’immobile ed eterno»<sup>30</sup>.

L’esperienza sonora – prima ancora che musicale – e concertativa, che attraversa come un taglio verticale la prosa di Vigolo, appare dunque, di per sé, e sin dall’esordio, quale intramatura, istituzione d’una possibilità diegetica, per sola equorea, *elementare*, virtù di movimento. Ancor meglio allora, se l’irto-fluido campo di possibili finisce per coincidere con lo stesso svolgersi dell’esperienza esistenziale; è quanto chiarisce, o sembra farlo (sempre in enigma, per quanto a sbalzo dal pentagramma della pagina, la parola vigoliana), quel breve ed esemplare scritto del ’69, destinato primariamente all’oratura radiofonica e poi incluso in *Spettro solare* (e ora, da Cristiano Spila, nella raccolta di scritti musicali, già dall’autore progettata e fin dal ’67, *Diabolus in musica*), che ha per titolo *I motivi della vita*<sup>31</sup>.

Ho spesso pensato che nella nostra vita ci sono dei motivi, dei temi, che questi motivi somigliano a quelli della musica. Vi somigliano, se non altro per il fatto che ambedue scorrono nel tempo, hanno le loro armonie o dissonanze, vanno verso le loro cadenze – o verso il loro ultimo silenzio. Ho pensato

<sup>29</sup> Il cui centro è nella cupola stessa (di San Pietro), intonante il suo alleluia; e nella basilica stessa, a disciogliere «nella sua bocca, nel profondo della sua gola buia» in canne d’organo in *diluvio sonoro* una intiera *vocalità della pietra*: «Le grandi fughe sonore scrosciano come una cascata che dirompa dalle rocce d’oro dell’abside ad allagare la valle del tempio» (e quanto segue). VIGOLO, *La città dell’anima*, cit., p. 100.

<sup>30</sup> G. CONTINI, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un’appendice sui testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 128-32.

<sup>31</sup> In VIGOLO, *Spettro solare*, cit., pp. 15-19, da cui si continuerà a citare (il volume curato da Spila è uscito nel 2008 presso Zandonai, Rovereto; del progetto vigoliano di *Diabolus in musica*, una ricostruzione puntuale, e alquanto polemica circa i criteri editoriali di Spila, è quella di V. TABAGLIO, *Diabolus in musica di Giorgio Vigolo: una proposta di edizione*, in «Studi e problemi di critica testuale», 86, aprile 2013, pp. 167-88. Singolare che né Spila, né la Tabaglio, rivelino che le fondamentali pagine dei *Motivi* erano già state inserite dal loro autore nel volume del ’73, evolvendo dunque dallo stato di dattiloscritto).

spesso che la conoscenza di noi stessi potrebbe arrivare ad ascoltare i motivi della vita, e una conoscenza più profonda ancora potrebbe leggerne la partitura, intendo l'intima tessitura e tensione dell'esistenza, i momenti in maggiore o in minore, la dialettica dei temi, le loro risoluzioni.

L'orecchio (della pagina), *orecchio introverso*<sup>32</sup>, andrà allora educato alla «ascoltazione interiore»: decifrazione del sé, del sé-città – in grado di riportare in luce dalla cenere (o dal profondo psichico del sonno) «la pianta di una città sepolta», in un «lungo esercizio di raccoglimento e di memoria». È lì, nel *fissare il buio* (della memoria), abbandonata *ogni cura presente*, che qualcosa (fantasma, onda sonora) «comincia ad apparire nello specchio». È così, allora, che, nel ricostituirsi di un *circuito di memoria*, che «si illumina tutta una rete oscura e capillare, un labirinto di passaggi segreti, di comunicazioni insospettite»: se può attivarsi, nel dedalo dei suoi canali, la topografia della *città sepolta*, se può spiegarsi, lungo l'intero spartito, un'intima *lettura delle tenebre*<sup>33</sup>, ciò accade innanzitutto assecondando la necessità sonora che fin dall'intimo la ordisce (o a forzare l'interpretazione continiana: il *dèmone dell'accordo*<sup>34</sup>):

andare avanti e indietro per questi lunghi tunnel da ieri a oggi, da oggi a ieri. Pensiamo alle mani dell'organista che vanno sui punti più lontani della tastiera, ora dai bassi agli acuti, ora dagli acuti ai bassi, e spesso capovolgono l'ordine dei suoni dall'ultima nota alla prima, rovesciando la successione temporale e l'intero contrappunto delle parti.

Il metodo e la ragione stessa (il *motivo*) dell'ars vigoliana (a)narrativa e persino antinarrativa (a eccezione de *La Virgilia* probabilmente), pervenuta semmai a «un genere personalissimo di racconto ambiguo, tra veglia e dormiveglia, tra stupore e contemplazione»<sup>35</sup>, ovvero ai più «singolari esiti formali

<sup>32</sup> «Certo, mica l'orecchio puramente fisico e materiale, ma un orecchio introverso, che si è separato dal mondo esterno, che si curva su se stesso e ascolta attraverso il silenzio, la meditazione e la memoria: che realizza il “conosci te stesso”, come un “odi te stesso”. *'Akoue seautón*».

<sup>33</sup> «È questa decifrazione di noi stessi che possiamo chiamare la nostra “lettura delle tenebre”».

<sup>34</sup> «Vigolo [...] muove da un accordo, e vorremmo dire da un segno di uguaglianza, non da una nota» (CONTINI, *Esercizi di lettura...*, cit.).

<sup>35</sup> E: «senza una trama vera e propria che non sia una semplice occasione o pseudo-occasione autobiografica, di solito spostata fuori di precise coordinate temporali» (ARIANI, *Giorgio Vigolo*, cit., p. 93).

e strutturali di tipo “poematico-narrativo”<sup>36</sup>, in danzati moti e maniere per deriva psico-odeporica (psicogeografica, dicevo<sup>37</sup>), e insieme, il fluttuante assetto della sua abbacinata prosa (al limite dello psicotropo, nel suo assorbimento ottico-aurale<sup>38</sup>), sono qui, dunque, inequivocabilmente dichiarati, per la radice musicale, concertativa o contrappuntistica, da cui scaturiscono, e che ne costituisce l'intramatura profonda. E ancor più dichiarativo il ricorso allo strumento dell'organo (in cui si adombra quello, magico, sotto il quale è celato il sarcofago di cristallo di Virgilia: pronto a emergere, alle prime note che su esso venissero suonate). Scrittura, in prosa, come *arte della fuga* (così come era nella *lectio* del dattiloscritto, in corrispondenza di questo passaggio: «e spesso nell'arte della fuga capovolgono l'ordine dei suoni»), scompaginante *ars* a ridisporre rinverginare la struttura sonora delle immagini<sup>39</sup>; scrittura persino, diremmo noi, come punto-di-fuga: ma in direzione, allora, catabatica, o quantomeno in un sottotraccia-sottopelle vibrato come lira di Orfeo, per l'attesa di riaccendere, nel sussulto e il labirinto delle riscavate gallerie, la memoria sepolta: «Scavare ostinatamente nel passato, disostruire le frane dei ricordi che sono crollate, quasi riaprire una lunga galleria continua nella nostra miniera, dove poter andare e venire». E di lasciare nuovamente ascendere il cristallo della sua dissepolitura.

È definita peraltro qui, e una ulteriore volta, la topografia-tipo, *immateriale*<sup>40</sup> e tridimensionale, metafisico-piranesiana, della Roma psichica di Vigolo; spazio pluriprospectico, da rivelare dal doppio fondo, per cui topografia

<sup>36</sup> FRATTINI, *Introduzione a Giorgio Vigolo*, cit., p. 40.

<sup>37</sup> A continuare con Contini (*Esercizi di lettura...*, cit.): «Ogni prosa di Vigolo possiede un'andatura da viaggio; [...] sorprende la storia quando essa è, come direbbe Gioberti, “tornata in natura”; ne dà solo uno schema, o una forma: un grafico. [...] In Vigolo, le favole più genuine anche sono favole decorative, animazioni di danza senza romanzo, e fantasia esercitata sopra le entità immobili formulate dalla fisica sperimentale, scienza astratta invero e immune da ignobili contatti».

<sup>38</sup> «Quando l'assorbimento luminoso nella retina supera certi limiti, trabocca in una visione: una miniatura sotto vetro, fissata a lungo attraverso lo scintillio d'una lente, può facilmente procurare, in favorevoli condizioni di silenzio e di raccoglimento, un circuito di esaltazione contemplativa ad alto potenziale» (G. VIGOLO, *Le carte sognate*, in ID., *Spettro solare*, cit., p. 85).

<sup>39</sup> Il connubio, sinestetico, di suono-immagine, appare inderogabile costante vigoliana; in *Una notte sul monte Cavo* ad esempio (testo inserito in *Spettro solare*): «Probabilmente l'iride che noi vediamo non è che l'equivalente luminoso, visibile d'una vibrazione che non ascoltiamo ma che sarebbe ascoltabile in condizioni acustiche privilegiate» (la citazione è a p. 27).

<sup>40</sup> *La città in sé* nella versione di *Spettro solare*, è quella venutasi «decantando sul fondo dei suoi sentimenti, acquistandovi il valore di una topografia immateriale» (il passo citato si trova a p. 21).



reale e deriva onirico-fantastica si ricongiungono in un comune punto di fuga; città sonora («una grande sinfonia fatta di pietra»<sup>41</sup>), e corsa dal rumore sordo dei suoi crolli anche rovinosi (così esemplarmente in *La piccola apocalisse*, una delle quindici *Notti romane*) – città di frane, di crepacci a spalancarsi sulle beanze di spazio-tempo, *varchi* che consentono l'accesso alle dimensioni altre e notturne, insieme medesime e sdoppiate, baudelairianamente<sup>42</sup> (nell'autori-velarsi costante d'una cartografia della *quarta dimensione* – così in *Le carte sognate*)<sup>43</sup>; questa Roma, certo, «fortemente imbarocchita e magicizzata, che ora s'illumina e ora si rabbuia, si risollewa e si risprofonda, si spalanca e si rinserra» (Falqui)<sup>44</sup>; e tutto, dunque, secondo quel moto immancabilmente duplice, e intimamente e concordemente scisso, che Vigolo, in una importante testimonianza privata (benché primariamente riferita alla sua scrittura in versi), avrebbe definito quale il «continuo conflitto di due poetiche, l'una di diastolica espansione, l'altra di sistolica concentrazione»<sup>45</sup>. Una poetica in questo barocca, sì, borrominiana, e claustrofobico-claustrofila («Roma barocca è la prigione di questo uomo sensuale e melanconico, la Roma del Borromini e delle macellerie secentesche»<sup>46</sup>): o finanche, poniamo, rococò, se può articolarsi sulla magnificazione o la *vertigine dell'infinitamente piccolo*<sup>47</sup> (di questo modo

<sup>41</sup> Così in VIGOLO, *Il miraggio sonoro*, cit., p. 36.

<sup>42</sup> «Di un poemetto in prosa di Baudelaire, *La chambre double*, [le prose vigoliane] ripetono il motivo profondo, il motivo cioè di una doppia realtà in uno stesso luogo» (C. VARESE, *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna, Cappelli, 1967, pp. 127 sg.). E, per la concertazione più ampia di questo motivo, vedasi almeno *La cena degli spiriti*, in *Le notti romane*, cit., pp. 101-10, dove nel miracolo della luce si epifanizza l'immagine di «due città uguali – la città di dentro, la città di fuori – che si vengono incontro fino a combaciare sul limite vertiginoso della visione» (la citazione è a p. 104).

<sup>43</sup> Cfr. VIGOLO, *Spettro solare*, cit., p. 87.

<sup>44</sup> E. FALQUI, *Arcani e sortilegi*, in «Il Tempo», 25 giugno 1960 (recensione a *Le notti romane*).

<sup>45</sup> Si cita da una importante lettera inviata a Pietro Gibellini il 8 maggio 1976, in cui Vigolo analizza la natura delle varianti, nella propria poesia, e «il maniaco tormentar[lo] della [sua] officina», in cui ricorre sempre «lo stesso furore ossessivo» (in P. GIBELLINI, *Vigolo secondo Vigolo: da un carteggio inedito*, in *La coscienza e il coraggio. Esperienze letterarie della modernità. Studi in onore di Sandro Maxia*, a cura di G. Caltagirone, Cagliari, AM&D, 2005, p. 312).

<sup>46</sup> A. BERTOLUCCI, in «La Gazzetta di Parma», 6 novembre 1949 (recensione a *Linea della vita*).

<sup>47</sup> «Vicino alla meraviglia che suscita l'infinitamente grande, esiste un altro genere di stupore forse non meno affascinante, per tutto ciò che è minuscolo e di sottile precisa dimensione, tendente quasi ad aprire una prospettiva capovolta di distanza nella vertigine dell'infinitamente



il testo più esplicito e spettacolare è quello che in *Canto fermo* s'intitolava *Il moro sulla colonna*, e che verrà reinserito e rielaborato nella capitale raccolta del '60, col titolo eponimo di *Le notti romane*. – E non ci sarebbe forse bisogno di ancora insistere su questa pagina, per rimarcare la sua natura davvero eccezionale di accesso al senso della prosa vigoliana, negli stati di alterazione (per quanto in altezza di stile, o persino in eccesso di stile<sup>48</sup>) del suo narrare *senza romanzo*<sup>49</sup>; se non fosse per un'ulteriore indicazione, che l'autore ci svela stavolta dalla parte del poeta (per forza di un eminente senso ritmico, quello in cui tuttavia si attrae lo stesso prosatore), riproponendo un'antica identità di poesia e profezia, di *senso profetico* e  *dono musicale*: o la «virtù che possono avere la parola e il verso di cogliere ontologicamente i ritmi della vita, per cui il poeta cominciava col ricordare epicamente, ma poi continuava profeticamente lo stesso ritmo, proseguiva nella voluta cosmica del motivo percorrendo gli eventi»<sup>50</sup>. Lo stesso meccanismo d'invenzione fantastica, e narrativa, svela la sua preta scaturigine musicale, in un aforisma che sembra tendersi fra gli inconciliabili opposti di Bach e di Proust; e il motivo (musicale, di vita), rima-

piccolo. L'occhio vi s'immerge con uno strano piacere, come se discendendo in quegli abissi di minimezza dove la trama dell'apparenza sensibile si fa sempre più immateriale, gli riuscisse a un dato momento di passare dall'altra parte, di penetrare nell'invisibile. La favola della noce che conteneva un castello di diecimila stanze, rende questa meraviglia abbastanza bene. Così pure i diorami, microscopia di città in un vetrino di pochi millimetri» (VIGOLO, *Le carte sognate*, cit., p. 85).

<sup>48</sup> Già Piero Dallamano su «Paese Sera» il 7 gennaio 1968 parlava, per Vigolo, di «un gusto sostanzialmente classico, che mira al contorno preciso, alla parola esatta, al togliere più che al mettere, [...] misteriosamente serve anche da veicolo ad una capacità quasi allucinatoria di vedere le cose, di trasfigurarle, di caricarle di sogno»; ma poi Ariani (*Giorgio Vigolo*, cit., p. 92) insisteva su un «assoluto equilibrio tra scrittura quanto mai nitida, equilibrata, affidata alle proporzioni e un brulicante magma demoniaco-onirico prescelto come stravolta controfigura dell'ansia quotidiana, dell'attesa diurna del miracolo o dell'apocalisse» (con riferimento, nello specifico, alle *Notti romane*).

<sup>49</sup> «Non sono mai riuscito a moderare con saggezza la mia mano quando va con la penna sulla carta. Ora mi si incanta, ora mi scappa via [...] galoppa, s'impenna, va all'impazzata: e allora solo forse mi vien fatto di tirar fuori di sotto al groviglio, all'illusione dello scrivere quell'altra cosa più essenziale che è l'anima dello scrittore: o, diciamo anche, il fuoco del purosangue». Passo giovanile, inedito, riportato nella tesi di laurea di Veronica Tabaglio, *Il primo ideario inedito di Giorgio Vigolo. Edizione e commento*, redatta sotto la direzione di Piero Gibellini (Università Ca' Foscari, Venezia, A.A. 2012-2013).

<sup>50</sup> Ma già nel '24, nella *Critica della ragione sognante* (cit., p. 156), Vigolo aveva posto: «Il nostro pensiero è tale [...] solo in quanto da un lato è memoria, dall'altro è profezia».

sto incompiuto, nel suo ritorno spinge in avanti e azzerà l'oggettività illusoria del presente, rivelandosi infine come un *ricordo di futuro*<sup>51</sup>.

E non posso che chiudere, qui (per quanto sia possibile *chiudere*, a fronte di una testualità tanto ricorsiva e orizzontale e direi, persino, rizomatica), appunto sulla significanza di una nozione come questa. Del *ricordo di futuro*. Nozione pregnante quanto discorda, a duplice verso, a illustrare il senso dell'opera di questo autore, e la sua arcana (in)attualità, nell'ambito dell'esperienza novecentesca presa nel suo complesso. E giunge tantopiù preziosa, qui, l'indicazione di Biancamaria Frabotta, che in un libro personale e unico come *Quartetto per masse e voce sola*, (capace di rivisitare con musicale leggerezza e, insieme, con mai esibita densità, la prospettiva dell'autobiografismo intellettuale), nel dichiarare il proprio «amore clandestino» per Vigolo, evoca il fantasma di questo «grande innominabile, uno dei pochi veri *flâneurs* italiani, [...] romano dalla testa ai piedi. Non erano tempi adatti alla sua “città dell'anima”, così cattolica, barocca, anteguerra, al malsano incantesimo della sua Roma maniacalmente rivisitata, al “sogno delle pietre”, “alla luce che ricorda”, alla sua prosa così visionaria, straniante, grondante. “In una notte ormai lontana della mia adolescenza, Roma mi apparve nella sua arcana figurazione di musiche, ricomposte in una corona perfetta”. Chi poteva leggere ad alta voce una frase siffatta senza essere circondata da un imbarazzante silenzio?»<sup>52</sup>. Una nozione come la vigoliana di *ricordo di futuro*, per noi vale, allora, a indicarci il

<sup>51</sup> «Chi arriva ad assumere la tematica della sua vita in una memoria totale, si trova nella condizione di sentire il suo proprio motivo come una frase incompiuta, ma anche di poterne continuare lo sviluppo che ha già nell'orecchio. E proprio come piegare una lama all'indietro con tutta la forza possibile, ma poi lasciarla andare all'improvviso in avanti, in modo che la conoscenza investa il presente con tutta la carica della memoria rovesciata. La veemenza del motivo, della frase sinfonica, sorpasserà allora la soglia del presente, ricordando il futuro, cioè diventando profezia». Il testo che si cita è ancora *I motivi della vita* (il passo riportato si trova a p.19). Anche qui, significativo tuttavia riportarsi alla più distesa *lectio* offerta dal dattiloscritto; cito per intero il passo originale: «Chi arriva ad assumere la tematica della sua vita nella memoria, si trova nella condizione di avere nell'orecchio il suo proprio motivo incompiuto, ma anche di poterne continuare lo sviluppo che nell'orecchio gli risuona. Si comincia con lo stabilire un ritratto della giornata di ieri, il più minuzioso e preciso tassello – come se si flettesse una lama all'indietro –, si risale di giorno in giorno fin dove è possibile ricordare. Ma quel punto remoto, oscuro, originario, fin dove è stato possibile retroflettere la lama – lasciarla andare di scatto in avanti, fare in modo che la coscienza ritorni in se stessa al momento attuale –, lo investe con tutta la carica della memoria rovesciata ora in avanti. La veemenza del motivo sorpasserà allora il momento presente, continuerà oltre la linea dell'oggi ricordando il futuro» (in VIGOLO, *Diabolus in musica*, cit., pp. 5 sg.).

<sup>52</sup> B. FRABOTTA, *Quartetto per masse e voce sola*, Roma, Donzelli, 2009, pp. 43 sg.

senso, l'arcano, dell'*inattualità* mirabile e sconcertante della prosa di questo autore: approssimarsi alla quale, vuol dire per noi (ma per il suo autore, forse, soprattutto) assoggettarsi alla centrifuga d'una sorta di macchina del tempo, che retroceda ad un punto remoto, in qualche virtuale annozero d'Europa d'Ottocento, per trovarsi, naturalmente, in un pianeta già deserto e inesplorato, sconfinatamente ancora-vergine; fuori-asse, poniamo, probabilmente di anni luce<sup>53</sup>. Sì che la parabola narrata ne *La Virgilia*, quella d'uno «sdoppiamento pericoloso» d'una «coscienza che deve vivere contemporaneamente in due secoli diversi»<sup>54</sup>, è forse la chiave profonda della psicogeografia spaziotemporale di Vigolo; capace di spostare indefinitamente i suoi approdi, sbandandosi superna nelle sue *flâneries*, o nelle sue derive; trapassando il silenzio sonoro, da cui la sua visione rigermina. – Il presente, assorbito dal passato, ecco, si azzerà; solamente resta, saturo (culturalmente) e non meno creaturale, il vibrare delle corde della memoria-invenzione, tese, proprio, *tra il passato e il possibile*.

<sup>53</sup> E ciò malgrado – mistero e alchimia di questo Autore, – ha buon gioco chi (come Andrea Gialloredo, soprattutto) nell'ambito dell'esperienza novecentesca riconosce l'unicità e centralità o addirittura la vis prefigurativa dell'opera vigoliana, specie al suo (pur tardivamente edito) esordio: «*La Virgilia* appartiene a una stagione rubricata nella storia della letteratura novecentesca come l'età della transizione tra i fermenti e le prove dell'avanguardia e più quieti schemi di ristrutturazione delle forme classiche; ne costituisce, tuttavia, un frutto anomalo in quanto mentre si distacca dal frammentismo e dagli sperimentalismi d'inizio secolo – pur proponendo un inserto in forma di diario, la sua tenuta narrativa è quella propria di un concentrato romanzo breve – si avvantaggia, per elaborare invenzioni autonome, dell'isolamento del suo autore, estraneo alle tendenze dominanti negli anni venti e trenta (le nostalgie di Borgese per i canoni ottocenteschi, la tenzone tra contenutisti e calligrafi, le solide costruzioni dei “narratori al quadrato” e di contro le architetture dei miti moderni di Bontempelli, infine le impalpabili aure del racconto solariano). Per farsi un'idea della carica di prefigurazione del nuovo convogliata da questa scrittura nel campo di una cultura di respiro europeo, basti pensare che il prodotto gelosamente celato nel laboratorio vigoliano anticipa di un quindicennio il Landolfi del *Dialogo dei massimi sistemi* e il *frisson* fantastico-surreale dei migliori rappresentanti dell'*Italie magique*» (recensione a *Roma fantastica*, in «Italianistica», 1, 2015)

<sup>54</sup> G. VIGOLO, *La Virgilia*, in ID., *Roma fantastica*, cit., p. 36. (Da notare che l'*altro* secolo è lì quello del Rinascimento; il '900 è comunque cancellato, quasi incongruo fantasma).