

© Copyright:

**Società di Storia Patria per la Puglia, sez. Lecce - 2019**

IN COPERTINA:

**Portrait of Girolamo Comi by Zark (2019)**


**Giorgiani Editore 2019**

Via Volta, 54

73030 Castiglione (LE)

[amedeo.giorgiani@libero.it](mailto:amedeo.giorgiani@libero.it)

[grafichegiorgiani@libero.it](mailto:grafichegiorgiani@libero.it)

 340 866 1302

ISBN: 978-88-94969-10-8

***QUI DOVE LE OMBRE SONO AMICHE***  
**Comi cinquant'anni dopo**  
**(1968 - 2018)**

Atti del Convegno di Studi

Lecce, ex monastero degli Olivetani, 6 aprile 2018

Lucignano, Casa Comi, 7 aprile 2018

*a cura di*

ALESSANDRO LAPORTA e MARIO SPEDICATO

## Il linguaggio dell'amore nella poetica di Girolamo Comi

Valentina Colonna\*

*Architettura di dentro: preghiera,  
o voce, o fuoco, o gemito, o volume  
di ali, di ali vitali  
di me – impasto di terra, ma terra che spera.*

G. COMI, da *Conoscenza di Dio*

**RIASSUNTO.** *La poesia di Girolamo Comi è attraversata da una forza amorosa che si declina in diverse forme e si rivela attraverso un linguaggio mirato, basato su formulazioni ricorrenti a livello lessicale e sintattico. L'impianto retorico che la caratterizza si delinea anche in un uso della punteggiatura innovativo e rappresentativo di una scrittura che denuncia, con la sua forma, un Amore vasto non arginabile e definibile in modo esaustivo. In questo lavoro si passa in rassegna parte dell'opera poetica comiana, osservando la realizzazione linguistica dell'universo amoroso del poeta nelle sue fasi. I silenzi della punteggiatura e le cellule del lessico amoroso del primo Comi aprono a una scrittura che si fa canto durevole nel tempo. Le diverse variazioni tecniche con cui il poeta esprime l'Amore anche nelle sue opere successive, contribuiscono a rendere la sua intera opera un processo di cammino ascetico che permette alla parola, seppure nella sua limitatezza, di riscattarsi dal suo spazio limitato d'azione e di cantare l'Assoluto nella sua mutevolezza.*

**ABSTRACT.** *Girolamo Comi's poetry is crossed by a loving force that is declined in different forms and is revealed through a targeted language, based on recurrent formulations at the lexical and syntactic level. The rhetorical structure that characterizes it also takes shape in the use of an innovative and representative punctuation of a writing that denounces, with its form, a vast Love that cannot be stemmed and defined in an exhaustive way. In this work, part of the poetic work of Comi is reviewed, observing the linguistic realization of the poet's loving universe in its phases. The silences of punctuation and the cells of the loving lexicon of the first Comi open to a writing that becomes a lasting in time song. The different technical variations with which the poet expresses Love even in his later works contribute to making his entire work a process of ascetic journey that allows the word, albeit in its limitation, to redeem itself from its limited action space and to chant the Absolute in its changeability.*

\* Università di Torino.

### *Introduzione*

«Leggere Comi è leggere un poeta antico. [...] L'enunciato poetico è guidato da un gusto spiccato per l'oralità, per la dizione alta, monotonale», scriveva Beccaria<sup>1</sup>. Avviene con questo poeta l'incontro con una solennità arcaica che vive in una sola vasta poesia, che si slarga nei diversi testi e si sparge armoniosamente per tutta l'opera poetica: si potrebbe considerare un lavoro unico declinato con varianti differenti, al punto che potrebbe apparire, a un primo sguardo, quella che Pasolini<sup>2</sup> chiamava «unica poesia ripetuta mille volte», come fa notare Beccaria<sup>3</sup>. Preferiamo parlare invece, in questo caso, di una frammentazione di un solo ampio pensiero in elementi che tornano ciclicamente, di un rinnovamento continuo di un canto primordiale. Il poeta che Valli<sup>4</sup> definì «anima cosmica e armoniosa» e di cui anche Macri<sup>5</sup> colse la forza di un «appello inesausto» in un momento storico sanguinario come quello in cui ha vissuto, ha speso una vita all'insegna della ricerca e della testimonianza, dell'Assoluto nei versi.

La poesia di Girolamo Comi si irradia per cellule amorose che appaiono, ritornano e si moltiplicano in forma di spirale ed emanazione continua. Questo movimento vitale che si genera all'interno della scrittura comiana e ricorda la composizione musicale del minimalismo per le sue cellule che dialogano in giochi di ripetizione e variazione, è in grado al contempo di generare 'tessuti poetici' vari e articolati, dove appaiono riconoscibili un'eleganza e una ricchezza di matrice barocca.

In questo articolo si affronteranno, attraverso un percorso nelle principali opere dell'autore<sup>6</sup>, le differenti declinazioni dell'irradiazione amorosa nella scrittura comiana, che si riflette nell'articolazione del linguaggio, a partire dalle scelte lessicali, per proseguire poi nell'uso particolare della punteggiatura, connessa alla versificazione, e sfociare nella scelta della forma assoluta della poesia-preghiera.

<sup>1</sup> G.L. BECCARIA, *Lingua, ritmo e tecnica nella poesia di Comi*, in *Girolamo Comi*. Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Tricase-Lucugnano, 18-20 ottobre 2001, a cura di Patrizia Guida, Lecce, Milella, 2002, p. 24.

<sup>2</sup> P.P. PASOLINI, *Una linea orfica*, in «Paragone» (Letteratura), V, 60, 1954, p. 84.

<sup>3</sup> G.L. BECCARIA, *Lingua, ritmo e tecnica nella poesia di Comi*, cit., p. 24.

<sup>4</sup> D. VALLI, *Il genio di Macri nel cunicolo della verità*, in O. MACRÌ, *Scritti salentini*, a cura di Albarosa Macri Tronci, Lecce, Capone, 1999, 260.

<sup>5</sup> O. MACRÌ, *Scritti salentini*, cit.

<sup>6</sup> In questo studio terremo come riferimento per i testi comiani l'edizione G. COMI, *Opera poetica*, a cura di Donato Valli, Ravenna, Longo, 1977.

## 1. *Spirito d'armonia*: un discorso d'amore

### 1.1. *Tecniche di un discorso amoroso*

Con la poesia di Comi assistiamo a un grande e continuo discorso amoroso: è opportuno forse prendere in considerazione l'aspetto formale con cui questo appare, a partire dai primi lavori del poeta. Non di un semplice discorso si tratta infatti quando si parla dei testi di Girolamo Comi, bensì di un testo-connessione con l'oltre, radicato nelle profondità dell'aldiquà e connesso, sin dalla sua prima fase, più generalmente considerata 'orfica' o 'panica', con un aldilà. Questo slancio, che rompe le misure 'finite' si afferma, sin dalla prima sezione in *Spirito d'armonia*, su un piano stilistico che fa un uso frequente dei puntini di sospensione e del discorso diretto, insieme a una lineetta utilizzata in vari modi, che crea dinamiche musicali diverse, in un'alternanza di piani sonori. In una compresenza di più 'registri' paralleli, si colloca anche l'effetto spiazzamento determinato da inattesi isolamenti ed esaltazioni di alcune parole-chiave della poetica comiana.

Le lineette, che per natura hanno la funzione di inciso (a differenza del trattino che, all'opposto, connette tra loro le parole), trovano qui una prima declinazione inedita, attraverso un loro uso 'sospeso' e peculiare: si collocano difatti solitamente al termine del verso o del testo, senza essere precedute da un inizio, oppure al principio del testo, senza che a esso segua una loro chiusura. L'uso specifico di questo segno di punteggiatura è tale da generare una forte sospensione e lasciare risuonare le sezioni incluse in questa scelta sintattica in una dimensione oltre la parola: ci troviamo davanti a una poesia che ha sede nel non detto, nella sospensione, nel registro del pianissimo, come se il cuore dei testi risiedesse non nel testo ma oltre il testo stesso, in un dialogo aperto con una realtà ulteriore. La lineetta si trova anche, oltre che nell'introduzione classica al discorso diretto, nella creazione di più livelli che si intersecano tra loro, in combinazioni che possono addirittura includere ulteriori parentesi grafiche, talvolta guidando il lettore in una dimensione labirintica: pensiamo, ad esempio, a casi come «tutti a ghirlande – emersi/ da profondità – Rose!... – // i rosai di qui – biondo/ clamore di calde spalliere di luce – vivai di raggiere/ di porpora e viola profondo... –», oppure «le praterie di rugiade – / (trame di gemme svegliate / da sempre lo stesso squillo / di occhi o di sole) – sfiorano». L'uso innovativo che fa della parentesi la poesia del Novecento, come spesso testimoniato in ambito critico, tale da valorizzare il contenuto al suo interno, piuttosto che 'atturirne' effettivamente la pronuncia, si riscontra anche in questo caso, nell'uso dell'inciso che a volte arriva a includere al suo interno addirittura rivelazioni fondamentali nel discorso, come «Io – Sole – sarò tutt'uno / col tuo raggio diritto» oppure «il meglio di me – s'è parola –».

Altro elemento peculiare di questa scrittura che è in grado di fare del tono sussurrato l'unico capace di essere davvero ascoltato, di imporre il silenzio e l'ascolto, è il dialogo che da essa suscita e la dichiarazione che ne emerge. Potremmo dire difatti che quello di Comi è un dialogo aperto con un Silenzio assoluto che prende forma nella natura (che il poeta contempla). Ciò avviene anche attraverso ulteriori espedienti sintattici marcati da usi nuovi della punteggiatura, come quello della serie di due punti posti a distanze ravvicinate. Gli emistichi che si creano, intervallati dai due punti che si incontrano a metà e a fine verso, appaiono come in fermata, in frenate improvvise che aprono alla parola, alla voce, alla dichiarazione nella dichiarazione<sup>7</sup>: come nel caso della lineetta e degli incisi, resta costante in Comi l'elemento di un doppio livello continuo. Si percepiscono così intensità diverse di colori, mai uguali ma varie e delimitate (si pensi a versi come «alveari affluiti: di rose:/ un risveglio di seta e di crespo», «soggiorno lungo o passeggiata/ di qualche istante: lo ignoro:// di corpo è ancora tutt'oro»). Ad aggiungere ulteriore varietà tonale è l'utilizzo dell'inciso tra la serie di due punti, come nel caso di «l'essere che pesa: – leggero –:/ eredità d'ozzi che spero», che tenta di smorzare un'affermazione che, tuttavia, si fa più chiara e forte, dichiarata. La parola isolata si fa così al contempo doppiamente isolata dai respiri che la circondano e finiscono per evidenziarla: non a caso si tratta del vocabolo 'leggero' che assume con questo espediente formale anche la forma fisica e sonora del suo significato, portando in sé anche il contrasto ossimorico del verbo sostantivato che caratterizza (quasi a farsi piuma e terra insieme). Sempre in una teoria del dialogo con l'ulteriore e con il suo silenzio, si possono spiegare i due punti che talvolta precedono i tre puntini di sospensione alla fine del verso, affacciandosi sul vuoto, oppure si affiancano alla lineetta, aprendo un discorso destinato solitamente a rimanere sospeso (come nel caso di «c'è/ la cupa sostanza – la viva/ memoria – memoria smarrita: –»).

A questa volontà di allentare la parola, di diluirla su differenti piani di pronuncia, si oppone una diversa esigenza, usata con moderazione, che è quella che prova a dire tutto insieme, che tenta il precipitoso sino a togliere il respiro: quest'aspetto si sviluppa con una creatività visibile in uno stile ricco di neologismi e comparabile con quella tipica del bambino e dell'innamorato (quale appare anche il poeta nei confronti dell'esistenza). Si documentano perciò nelle poesie parole connesse da trattini, come «sonni-universi», «petali-inneve», «smeraldi-universi-raggiati», «corpo-universo» del Sole, le «parole-

<sup>7</sup> Anche nella loro occorrenza singola può avvenire questo effetto 'rallentamento': essi vengono talvolta a trovarsi infatti, ad esempio, tra verbo e nome del predicato, sfalsando così il ruolo stesso del verbo e acuendo la fermata del confine finale del verso (si veda «i rosai di qui sono: un fiammante abbandono»).

essenze» per eccellenza, la «corporeità-universa», «l'essere-tu», che risuonerà nel «Noi-Due» del *Cantico di Adamo* e rivolto a Eva. Le parole si fanno essenza nella composizione nuova e originale a cui si fa appello quando esse da sole non sono abbastanza: la loro combinazione si presenta in forme più ampie, in grado di inglobare in una sola stringa versi interi (introdotti, ad esempio, dalla preposizione *in*, che 'introduce' direttamente nella descrizione), come «in-selve-d'essere-germi» e «in archi-viola-di-suoni», che formano una catena fonica tipica di una produzione poetica che Valli include nell'ultima parte dell'*Opera poetica* e che ricorda la scrittura di Onofri, come già evidenziato dalla critica<sup>8</sup>. Quando si inglobano più parole in una 'macroparola' composta che suggerisce la pronuncia in un'unica curva prosodica, si presenta anche una particolare ricchezza semantica, data dall'apporto di significato dei singoli elementi lessicali che la compongono e dal valore semantico risultante dalla loro unione.

In un linguaggio che trova la sua espressione negli spazi di sospensione tra le voci, la parola, come anticipato, si lega, oltre che alla propria essenza, soprattutto a quella vitale del mondo e a quella individuale del poeta. Se difatti il poeta ricerca «il verbo tutto sole e tutto latte», così da porre al centro la parola (che è luminosa, nutrimento primordiale e al contempo totalità), confessa anche l'interrogativo e la dolorosa limitazione a cui neanche la parola scampa, in una dichiarazione di poetica che si trova in versi come «io questa sera sono poche ed arse/parole-essenze» o «il meglio di me – s'è parola –». Il poeta dunque, che si identifica con la potenza fatica, di cui si serve per innovare il linguaggio oltre le norme abituali e di cui accetta anche la povertà e il limite, decide, tuttavia, di cedere al suo fascino e alla sua necessità, scegliendo di farsi egli stesso parola.

### 1.2. *I fiori e la luce: cellule amorose nel lessico comiano dello 'Spirito'*

Il 'verbo comiano', come spiega anche Augieri<sup>9</sup>, si fa, piuttosto che della cultura, espressione della natura, con la quale crea un'«intesa semantica», lontana dalla pura percezione simbolista: il macrocosmo incide qua sul microcosmo, il totale sul particolare, in una poesia che pone al centro la vita, senza ambire a sterili ammiccamenti dotti o culturali. Macrì (1968)<sup>10</sup> parla inoltre di una sorta di grado elementare della scrittura presente in Comi, che chiama

<sup>8</sup> Vedasi nota 28.

<sup>9</sup> C.A. AUGIERI, *Comi e la poetica 'sineddochica' del simbolismo non logocentrico*, in *Girolamo Comi*. Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Tricase-Lucugnano, 18-20 ottobre 2001, a cura di Patrizia Guida, Lecce, Milella, 2002, pp. 9-29.

<sup>10</sup> O. MACRÌ, *Realtà del simbolo*, Firenze, Vallecchi, 1968, p.48.

«normalità linguistica», non paragonabile invece per Beccaria (2002)<sup>11</sup> a una semplicità dello stile, ma semmai considerabile una «semplicità-essenzialità», che denuncia l'incapacità del linguaggio quotidiano di dire le cose, scegliendo una tipizzazione universale.

Non casuale è la scelta di alcuni termini che Comi utilizza in modi svariati e tornandovi sopra insistentemente, facendo di questi una variazione del 'macrotema' amoroso che caratterizza l'intera opera. Così, in una scrittura che pone al centro del suo discorso la contemplazione, si dispongono, inesorabili, fiori che spesso sono rose e sono sempre associati al tempo della primavera e a una grande energia, come nel caso della poesia dove in apertura si vede «erompe[re] la primavera», con la preferenza grafica del corsivo che rimarca la scelta lessicale, e nell'ultima strofa ci si imbatte nella «forza di fiori». Ancora a inizio di poesia, come in uno slancio di apertura, si trovano versi che narrano dei fiori la grande potenza vitale: «Fiore – se nato dal mio volerne» o «Oh fiori, radiosa pazienza/ del nostro stesso respiro, echeggiate». Anche derivati come 'rifiorito' contribuiscono ad amplificare e traslare il senso del termine che è associato anche al concetto di meraviglia e a quello di cura, riecheggiando il dickinsoniano «Fiorire – è il fine – chi passa un fiore/ con uno sguardo distratto/ stenterà a sospettare/ le minime circostanze// coinvolte in quel luminoso fenomeno»<sup>12</sup>. La grazia e la leggerezza del fiore, classico della letteratura carico di simbologie diverse e riassumibile nel tipo della rosa<sup>13</sup>, si

<sup>11</sup> G.L. BECCARIA, *Lingua, ritmo e tecnica nella poesia di Comi*, cit. p. 19.

<sup>12</sup> E. DICKINSON, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, trad. di Silvio Raffo, Margherita Guidacci, Massimo Bacigalupo, Nadia Campana, revisione complessiva delle trad. curata da Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, collana «I Meridiani», 1997.

<sup>13</sup> Passando in rassegna una rapidissima scelta di fiori della letteratura che si richiamano tra loro, iniziamo dall'antica «Rosa fresca aulentis[s]ima ch'apari inver' la state» di Cielo D'Alcamo, dove il fiore è metafora della donna, e proseguiamo coi «Lieta fiori et felici, et ben nate herbe/ che madonna pensando premer sòle» e alla «pioggia di fior» petrarcheschi. Pensiamo, tra gli autori più vicini a noi, all'«ultima rosa del giardino,/ la rosa bianca che fiorisce/ nelle prime nebbie» di Bertolucci, ai fiori invece 'maledetti' di Baudelaire o 'di poesia' della Merini, che danno anche il titolo alle raccolte. Ma se il fiore muta anche la sua forma nella tradizione, è certo che nel corso del Novecento determinanti trasformazioni vengono descritte da poetesse come Antonia Pozzi o Sylvia Plath o ancora Anna Achmatova, che li associano sempre al tema della morte e della malattia, del dolore: si pensi ai crisantemi della Pozzi o ai tulipani della Plath che «sono troppo rossi» da far male, «divorano» l'ossigeno della poetessa, al punto da essere paragonati a «bestie feroci», oppure ancora ai «rigogliosi fiori soltanto» nella disperazione della Achmatova. «Nessuno pensa ai fiori» scrive a metà Novecento Forugh Farrokhzad e rossi saranno i suoi fiori, come scrive nei versi «Fiore rosso,/ fiore rosso,/ fiore rosso,/ Lui mi portò al giardino del fiore rosso,/ al buio piantò un fiore rosso nei miei capelli agitati», che incontrano quelli di Muriel Rukeyser nel suo «fiore fiore fiore fiore/ Oggi in memoria di tutti i defunti... È fiorito». Ma è ancora un fiore pregno di amore invece quello di Neruda ne «Las flores de Punitaqui», che si riconduce alla caducità della natura con Pessoa, col suo «fiore che non dura», che si ricongiunge ai primordiali «fiori della giovinezza» di Mimmermo. Ai tanti tentativi di



pongono spesso come connotato del 'tu' poetico di Comi, a differenza dell'elemento dell'albero, su cui confluisce l'io' del poeta. Se da una parte i fiori si materializzano inoltre nell'esattezza terminologica delle corolle, ad esempio nei versi «di me voglio il volere aureo, il respiro/ sottile dentro le corolle intatte» che richiamano «la cieca moltitudine/ dei profumi vaga/con i piedi poggiati/ sopra corolle intatte» di Federico García Lorca<sup>14</sup>, dall'altra parte il fiore per eccellenza comiano resta la rosa e la sua composizione del rosaio. Quest'ultimo, cioè la ghirlanda di fiori nella sua moltitudine, suona anche come un rimando sonoro e semantico alla ghirlanda di rose per eccellenza, quella cioè sacra della Madonna, che si ricongiunge alla comune origine etimologica *rosariu(m)*, che in ambito religioso entra solo a partire dal XIII sec. indicando metaforicamente la 'corona di rose' di Maria<sup>15</sup>.

Chiappini (2002)<sup>16</sup> spiega lo slancio vitale e generativo della natura di Comi come «celebrazione dell'ardente e gioiosa metafora orfica della vita». Il fiore si colloca in quello che è un «divenire ontogenetico essenziale», in un'emanazione orfica, e si fa «tripudio amoroso della totalità», ma anche «segno più corporale della volontà organica umana divina, sintesi delle materie del cosmo, apice qualificato e rivelato del desiderio che coniuga tutte le sostanze e le esprime nella forma eletta»<sup>17</sup>. Alla base dell'energia che attraversa questa scrittura si trova una profonda cura per la vita nelle sue più varie forme, esplicita nelle frequenti immagini dei fiori e che ricorda quella sacra. In particolare, versi che gli si avvicinano particolarmente nello spirito sono quelli di Agostino Venanzio Reali<sup>18</sup> che, poco dopo quegli anni, scrive «Quando ti confessi ai fiori/ cresce nel sangue lo stupore; perciò ti prego di tacere, anima/ mare dentro la conchiglia».

attraversamento dei fiori e, in particolare, delle rose nella letteratura, che si fanno elemento topico di una consolidata tradizione, si contrappongono i non poco ironici e schietti versi di Caproni che chiamano in causa la rosa, nella disarmante constatazione relativa all'impossibilità, per il poeta, di afferrare e dire in modo esauriente le cose «Buttate pure via/ ogni opera in versi o in prosa./ Nessuno è mai riuscito a dire/ cos'è, nella sua essenza, una rosa». Rispetto ai fiori che lo anticipano o seguono, Comi fa dei suoi fiori il cuore della vita intera, sfidando l'assoluto per cantarli nella loro grandezza da cui è, evidentemente, travolto.

<sup>14</sup> F. GARCÍA LORCA, *Tutte le poesie*, a cura di N. VON PRELLWITZ, trad. L. BLINI, R. BRUNO & N. VON PRELLWITZ, Milano, Rizzoli, B.U.R., 1994.

<sup>15</sup> s.v. in DELI, M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-1988.

<sup>16</sup> G. CHIAPPINI, *La cosmogenesi corale e sacrale del fiore, della luce e del canto nella poesia di Girolamo Comi*, in *Girolamo Comi*, Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Tricase-Lucugnano, 18-20 ottobre 2001, a cura di Patrizia Guida, Lecce, Milella, 2002, p. 345.

<sup>17</sup> G. CHIAPPINI, *La cosmogenesi corale e sacrale del fiore, della luce e del canto nella poesia di Girolamo Comi*, cit., p. 348.

<sup>18</sup> A.V. REALI, *Primaneve*, Ro Ferrarese, Book, 2002.

Come anticipato, autore e destinatario si immedesimano e immergono in una diversa forma di natura, fiore per il destinatario e albero per il poeta: saliente è nella poesia il contrasto tra vita e minerale, tra fiore e albero, tra precarietà e stabilità. Pensiamo a versi come «Io Albero tutto midollo» o ancora «senti l'azzurro armonioso dentro/ la statura dell'albero contento» che riconducono all'«albero antico dell'anima» e che troviamo anche in Pound, il poeta che tenta di costruire il suo «Paradiso terrestre», scrivendo «L'albero m'è penetrato nelle mani». Pound, nel testo a cui questo verso dà nome, non solo si fa albero, ma accoglie nella metamorfosi anche il suo lettore, che si fa anche muschio, violette, e a cui si rivolge, dicendogli di essere «Creatura», con la consapevolezza di come tutto questo appaia follia per il mondo<sup>19</sup>. Al contempo, la stabilità prende forma nel poeta anche nell'immagine del fossile, in una dichiarazione come «Tanto colmo di me, che riassumo/ dentro la mia pazienza sedentaria/ l'identità del fossile e il profumo/ solare di carnose zolle d'aria». L'albero-fossile che è questo poeta ha però in sé anche la linfa e il seme, ha dentro l'alba: non semplice però è il destino di avere dentro di sé così tanta vita, come spiega il poeta stesso: «Peso radioso – diamante/ dentro la pietra tutt'ansia/ d'essere lieve». Siamo davanti a una «cosmica essenza milenaria» che vive in tutto e rende questo amore capace di irradiarsi in tutto.

Intrinseco al tema floreale è quello della nascita («Fiore nato con l'alba →»), a cui si lega quello della luce, rappresentata per antonomasia nella letteratura dall'alba, che in Comi si fa immagine assoluta – personificata – e introdotta dalla maiuscola iniziale, in una variante di un Amore-irraggiamento. È nella fatica dell'alba e della sua nascita che i versi di Comi incontrano quelli di Luzi, che anni dopo avrebbe scritto versi come «Alba, quanto fatichi a nascere!»: Comi, come spiega Anna Dolfi (2002)<sup>20</sup>, collocabile nella prima generazione dell'ermetismo<sup>21</sup>, trova una connessione diretta con la terza generazione ermetica (che intuisce anche Beccaria). Nel complesso, però, anche a un livello formale l'uso del termine 'luce' è interessante: si affianca all'elemento del

<sup>19</sup> E. POUND, *I cantos*, a cura di Mary De Rachewiltz, Milano, Mondadori, collana «I Meridiani», 1985.

<sup>20</sup> A. DOLFI, *Macrì, Comi e la 'generazione dell'assoluto'*, in *Girolamo Comi*. Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Tricase-Lucugnano, 18-20 ottobre 2001, a cura di Patrizia Guida, Lecce, Milella, 2002, pp. 231-249.

<sup>21</sup> A differenza di questa categorizzazione, Beccaria (cit. *Lingua, ritmo e tecnica nella poesia di Comi*, cit., p. 10) spiega che Comi non si può inserire in un filone letterario esatto, sia esso scuola o tendenza o koinè letteraria: è cioè una voce isolata e insolita, che non richiama né i crepuscolari né, tantomeno, il tratto tipicamente ermetico, così come non è «né impressionista né espressionista»: è una poesia che «è preghiera e canto» di commemorazione del divino che è nell'Essere, svincolato da ogni etichetta generale, che in un certo senso lo costringerebbe.

‘tutto’ in espressioni come «tutto sole e tutto latte», continuate poi in narrazioni di sfaldamenti del «midollo dei fosfori». E se la luce è in tutto, anche i frutti si riempiono, sono «pieni d’amore / di luce rubata», al punto da spiazzare il vivente in un travolgimento di luce, ora che «il cielo ha una veemenza così netta/ di luce inesauribile, che sposa/ ogni potenza – pure se perfetta –/ fino a fiaccarne la figura e l’ossa». C’è un’«urgenza della luce» che si lega all’anima, che lega nella loro radice l’essere alla luce, sino alla sua resa esplicita nell’associazione tra Luce e madre (connessa anche in una parola sola composta), che si trova in versi come «Essere – Luce – un dio dentro il tuo grembo» e ancora «Essere – Luce – un seme nel profondo/ oro della tua vergine vertigine». Dunque, biblicamente, nel principio ma anche nella fine, la luce si fa anche memoria, ricordo primordiale, al punto da rischiare la rima ‘io-dio’ nel *Cantico dell’argilla e del sangue*. Sarà nel testo dedicato ‘Alla luce’ che si giunge allo spaesamento che essa, quando la si guarda, provoca: il poeta avverte difatti una sensazione di smisuratezza davanti all’immensità che si declina diversamente in vari testi (ad esempio «ma se ne voglio il corpo illimitato/ mi manca ancora il fiato...») e, desiderando una «pienezza corale e radiante», va definendo un vero e proprio ritmo della luce.

In una scrittura dove l’amore è protagonista e si rivela nei fiori e nella luce, c’è al contempo, sottesa, un’«ansia del dire», che lo accompagna ed è anche ansia della nascita, che anticipa il «mondo in ansia di nascere» di Luzi: spiega Comi che «realizziamo l’origine / ansiosa del nostro viaggio», proprio quando l’ansia sostiene e mantiene il ritmo, la musica che le si abbina. È «un’ansia antica e calma» radicata nell’uomo, non distante forse dalla «disperazione/ calma, senza sgomento» caproniana. È «l’ansia dell’origine e la tenera / serenità», un’«ansia antica dei morti e dei vivi», che non lascia scampo: è in questa congiunzione profonda tra vita e morte, regolata da una stessa spinta ansiosa che collega gli opposti e li rende possibili, che si realizza anche il gioco di assonanze tra ‘tombe’ e ‘ombre’ e di richiami formali tra la luce e la sua permanenza nelle cose. Comi dedica così il suo canto esplicitamente anche all’ansia, così come Nicola Ghiglione<sup>22</sup>, in area ligure, scriverà nel suo *Canto dell’angoscia* incluso nei *Canti incivili*: «una nuvola muta gli abeti sul fosforo/ delle vetrine dove i cieli a cavallo scendono/ per ogni morto che ha il compito di non servire/ nell’inquietudine bianca dell’angoscia». Questa successione di versi che raccontano l’angoscia da una ben diversa percezione, sembra tuttavia rispondere a quelli comiani, di cui si ritrovano anche le scelte semantico-lessicali e che dicevano «perché vibri nell’ossame stesso/ – ridiventato sedimento denso –/ il fosforo inesaurito d’ogni senso». L’asse «tutt’ossa e tutto

<sup>22</sup> N. GHIGLIONE, *Finestre. Poesie edite e inedite*, a cura di Francesco De Nicola, Genova, De Ferrari, 1991.

smalti» di Comi, che riprende la stessa struttura bipartita con epanalessi di «verbo tutto sole e tutto latte», conferma il rimando continuo tra vita e morte e rivela che l'essenziale risiede in una «potenza materna di tutto», espressa in forme che, talvolta ridondanti, tentano sempre di rendere un'abbondanza vitale.

Ci si imbatte dunque in «un'armonia calma e pànica», in una «panicità del nostro Regno...», fatta anche di *coincidentia oppositorum*<sup>23</sup>, che spesso si esprime, a livello tecnico, in coppie di espressioni, sinonimiche o ossimoriche, e in un'insistenza terminologica che nasce dal desiderio di volersi rivelare, senza negare niente. In Iran, qualche anno dopo, Farrokhzad avrebbe scritto versi non così lontani da questo impianto generale poetico: «La mia intera vita è un canto oscuro/che nel continuo ripeterti/ ti porterà all'alba di eterne crescite e fioriture./ Ti sospiro, oh, e sospiro in questo canto/in questo canto ti ho unito all'albero/ti ho unito all'acqua/ti ho unito al fuoco».

### 1.3. *Il dialogo con l'infinito attraverso il canto di Comi*

Nella poesia di Comi torna spesso, oltre alla tensione verso l'infinito, la consapevolezza del finito, del principio di finitezza e di morte connaturato alla natura: per questo, le immagini del poeta si fanno talvolta più vaghe, attraverso una parzialità a mezzo di *sineddoci* (come spiega magistralmente Augieri<sup>24</sup>), che spiegano «nel sapore» oppure «nella figura» dei viventi il contenuto, quasi per smorzare, attutire l'affermazione certa dell'oggetto<sup>25</sup>. Ci si trova in una circolarità di vita e morte, dove si *ri-allaccia, ri-emerge* un continuo presente dell'eternità: «il tempo non passa: traspare / in inni d'eterna semenza», «circola una fragranza di tempo inviolato / che satura le pause del tuo fiato / d'una coscienza di perennità» e «la gioventù di noi in noi permane», perché «chiunque rivuole sé riconcepito/ (...) nella selva di *tutto* rifiorito». Così «in ogni figura riappare / l'alba del primo giorno / il raso del primo mare / e la verginità di un ritorno / eterno in ogni occhio traspare...» e il poeta inoltre si rivolge al

<sup>23</sup> Anche Beccaria (G.L. BECCARIA, *Lingua, ritmo e tecnica nella poesia di Comi*, cit., p. 11) metteva in evidenza una presenza di una «natura dapprima panico-sensuale, magico-orfica [...] infine religiosa», che ha come riferimenti scrittori stranieri e prevalentemente francesi, come Baudelaire, Gautier e altri. Questa finisce però per essere non un'armonia umana all'interno dell'universo, bensì una «contemplazione dell'architettura armonica dell'universo» (G. L. BECCARIA, cit., p. 22), che si riflette anche in termini scelti legati alle perfezioni divine.

<sup>24</sup> C.A. AUGIERI, *Comi e la poetica 'sineddochica' del simbolismo non logocentrico*, cit.

<sup>25</sup> Augieri (ID.), in proposito, spiega che in Comi tempo e spazio costituiscono in modo *sineddochico* la relazione parte-tutto che si presenta intimamente connessa e che conduce anche all'intimità del rapporto io-mondo. Questo impianto, rimanda a quello che è un «simbolismo analogico» ereditato dal simbolismo che si basa su un richiamo analogico anche dei suoni.

destinatario amoroso dicendogli: «tu rendi più sacro l'evento / del nostro volere durare / nel battito fitto del tempo / che riproduce il solare / spirito del movimento./ ...». L'espedito grafico appare funzionale all'intenzione di rendere la durevolezza temporale e il moto nello spazio: i puntini di sospensione si allargano così, dopo il termine 'movimento' legato allo spirito, facendosi connessione tra strofe. È, come spiega il poeta, l'eternità delle ore a 'imprimerci dentro' il nostro essere: il mistero che l'avvolge e la sua percezione si chiarificano nell'elemento dell'alba, che torna in versi come «io sento, eternità, lontanamente / l'alba del tuo respiro onnipotente». Il costante 'non tempo' comiano, che avvolge vita e morte, al punto da indurlo a parlare di uno scambio «fra tombe e sole, fra notti ed aurora», ricorda anche la sospensione temporale che, a tratti, riguarda la Dickinson di quando, ad esempio (in una prospettiva che è molto diversa), raccontava della morte anche 'da morta', dall'al di là, in uno sfalsamento temporale totale, unito a un'esattezza di descrizione notevole. Se però nella poetessa era la Bellezza a portare la morte, che al contempo appariva come la forza che la conduceva all'immortalità, come la critica ha spesso evidenziato, in Comi invece c'è un'energia nel principio vitale, nel «seme primordiale», nelle «albe impalpabili» che, oltre la decadenza del corpo e la morte di ogni forma vitale, perdurano nella forma di «fiore immortale»: nell'estate l'autore trova la «bellezza che dura./– cantico dell'eternità».

Ricorrono, ciclicamente, nella scrittura di Comi, delle parole che si fanno 'assolute', si fanno 'madrì', scritte con l'iniziale maiuscola: sono parole che normalmente intendiamo come comuni ma nella poesia comiana troviamo personificate, come venerate con un rigoroso senso del rispetto e della devozione (avevamo già incontrato Luce, e ancora possiamo trovare in questa modalità, termini come *sangue, suolo, tempo, mattine, notti, parola, sesso, anima, rosa, amore*. Immancabili sono anche le parole sacre per eccellenza Verbo e Dio). Talvolta inoltre non è solo l'iniziale a farsi maiuscola ma l'intera parola, così da mettere in risalto concretamente le parole-chiave del testo e dare loro una risonanza maggiore nel testo: è nel *Cantico del creato* che fanno la loro prima comparsa queste parole che emergono dal testo (*tu, uomo, tue gesta, creato, luce*) e che, nel loro ordine progressivo, si presentano come in una *climax* interna al cantico, che parte dal semplice e confidenziale 'tu', per arrivare, gradualmente, all'apice di 'luce'. La parola così dilata quasi in preghiera, caratterizza la «sfera/ della Luce», in un modo diverso da quello di padre Agostino Venanzio Reali, che invece paragonava la luce al silenzio, scrivendo «e tu, anima, luce di tutte le cose/ che sei il silenzio e ti estenui». Ma anche per Comi il silenzio rendeva possibile il reale, perché «questo silenzio è luce virtuale...» e appare vitale solo se unito al verbo, al punto che Comi

parla di «respiro del verbo e del silenzio», riuscendo a darne addirittura un'immagine, quando scrive: «silenzio sommo: sembra un crosciare/diroto di cascate abbaglianti/ lungo la notte – colloquio con tanti/ volti di luna fra pini e mare...». È un silenzio che accoglie canti segreti, che ha fonti che crosciano come in una 'sinfonia' di «orchestre cosmogoniche» e che viene respirato «come preghiere o voti sospesi», ben diverso dal «durissimo silenzio / tra noi uomini e il cielo, arido» di Luzi. La parola è per Comi una parola amorosa, il Verbo per eccellenza, che nasce dal silenzio e si fa quasi preghiera. Il poeta sceglie una lingua che ha un tono lirico e predilige termini astratti, verbi della nascita, dell'illuminazione, dell'ascesa e nel complesso anche verbi parasintetici, insieme a una sintassi che si sgancia dalla consuetudine del colloquiale e, in parte, riprende la stabilità della tradizione lirica, confluendo nelle ampiezze dei respiri che si fanno globalmente ampi nelle varie raccolte, tendendo verso l'assoluto (come anche Beccaria menzionava, 2001). Non si tratta di una parola normalmente intesa: questo si fa esplicito in versi come «Conoscenza di Te per la parola/ di cui il groviglio in gemiti si snoda/ dentro l'oscurità della mia gola// fino a sciogliersi in cantico che loda/ la cosmica armonia ove s'addensa/ la dovizia della Tua onnipotenza». La parola-preghiera diventa mezzo di conoscenza e attraversamento della realtà<sup>26</sup>, facendosi anche interrogativo, quando ad esempio si domanda «con quale inno, con quale preghiera» poter restaurare la purezza originaria che vive dentro di lui. Il senso della contemplazione unito alla preghiera è un tema che ricorre non solo nella poesia ma anche nella musica e, in particolare, nelle parole di Debussy che, raccontando della contemplazione del cielo e dell'emozione che il rinnovamento della sua bellezza generava in lui, scriveva: «l'immensa natura si riflette nella mia anima fragile e sincera [...] le mani assumono senza volerlo una posa d'adorazione [...] ecco ciò che io dico pregare [...] mi sono fatto una religione della misteriosa natura»<sup>27</sup>. «Religione della natura» potremmo definire anche questa fase comiana, che è stata analizzata come «religiosità apparente», che differisce da quella «appagata» di Onofri, col quale Comi ha sicuramente diversi

<sup>26</sup> La conoscenza, tuttavia, è presente in una continua tensione che non arriva a soluzione nell'opera comiana e che produce quella «irrisoluzione formale e sostanziale», di cui spiega anche Beccaria (G.L. BECCARIA, *Lingua, ritmo e tecnica nella poesia di Comi*, cit.). Questo modo di concepire la poesia, al contempo, contribuisce all'astrazione e al carattere privo di 'concretezza' normalmente intesa della sua poesia, in contrasto con una tendenza prevalente nel primo Novecento italiano.

<sup>27</sup> C. DEBUSSY, *Monsieur Croche et autre écrits*, Paris, Gallimard, 1971 (intervista rilasciata l'11 febbraio 1911).

punti di contatto: l'orfismo e l'antroposofismo confluiscono nel poeta in quello che è stato definito uno «spiritualismo cosmico» (cfr. Giannone<sup>28</sup>).

Il cosmo, a cui il poeta è devoto, viene attraversato da un ritmo continuo che riproduce la realtà<sup>29</sup> e vive anche nella scrittura, nel canto e nel canto assoluto della preghiera<sup>30</sup>: si tratta di «un ritmo ch'è norma» ed è finalizzato all'Amore. L'opera di Comi tenta infatti di mettersi in ascolto con un Verbo assoluto, che contrasta con la parola, cupa e orgogliosa. Non secondari sono dunque l'insistente scelta di 'cantico'<sup>31</sup> e il richiamo ai salmi, preghiera musicale per eccellenza: la musica nella preghiera è espressione di un canto interiore che conduce a una conoscenza musicale di Dio (cfr. «Conoscenza di Te ebbi dal sangue/assordato di musiche confuse»). Anche musica del Creato (un «creato sinfonico»), «del sangue nelle vene», dove le arie musicali cantate ronzano come api (d'oro e di un'ossessione solenne), questa preghiera si fa voce, fuoco, gemito, volume. Bergsonianamente nella memoria che ha Comi di una musica di salmi si trova lo spazio di contatto tra la materia e lo Spirito: Comi non può disancorarsi dalle «potenze angeliche» che lo hanno assediato con la musica né può allontanarsi dalla «voce interiore» che «intona/ inni nativi e cantici sommessi» e riflette l'universo in modo luminoso (si faccia caso anche alla rima frequente 'oro-sonoro'). Siamo davanti a un canto di celebrazione che si fa anche espiazione del canto pagano, ebbro di peccato, pur riprendendo dal linguaggio musicale della tradizione classica elementi espliciti che Comi inserisce in testi come *Estate*, dove la tripartizione in *allegro, adagio, allegro*<sup>32</sup> riprende il modello classico per eccellenza, quello cioè della

<sup>28</sup> A.L. GIANNONE, *Comi e Onofri*, in *Girolamo Comi*. Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Tricase-Lucugnano, 18-20 ottobre 2001, a cura di Patrizia Guida, Lecce, Milella, 2002, pp. 251-270.

<sup>29</sup> Il poeta, inoltre, fa uso in generale nella sua scrittura di una certa ricchezza di sonorità, che già Beccaria (G.L. BECCARIA, *Lingua, ritmo e tecnica nella poesia di Comi*, cit., p. 13) aveva evidenziato per l'uso delle allitterazioni insistenti, di consonanze che legano sintagmi, assillabazioni, assonanze rime tra aggettivi e sostantivi, assonanze e consonanze frequenti, seppure lo stesso Beccaria parlasse di una poesia nel complesso «priva di melodiosità», che tuttavia individuiamo nei testi comiani che, seppure talvolta tendano all'eccesso (d'altra parte, eccedente è la natura vasta di cui il poeta parla ed è innamorato), arrivano carichi della loro musica specialmente in alcuni versi, come folgorazioni.

<sup>30</sup> La poesia in questa dimensione diventa anche, in un certo senso, come spiega Beccaria, anche rito, magia, preghiera e, di conseguenza, il poeta diventa un poeta-sacerdote, che diventa poeta-profeta (cfr. G.L. BECCARIA, *Lingua, ritmo e tecnica nella poesia di Comi*, cit.).

<sup>31</sup> 'Cantico' deriva dal lat. *cantu(m)* (da *canere* 'cantare') e nella tradizione il componimento poetico di carattere religioso (ha sempre avuto una funzione di elogio e celebrazione di Dio. Cfr. Antico Testamento) e poi anche civile, (cfr. DELI, cit.). In tutta l'opera poetica dell'autore appaiono insistentemente intitolate con 'canto' e 'cantico', rispettivamente, sei e dieci testi.

<sup>32</sup> I tre movimenti appaiono con tratti molto distinti tra loro: il primo, infatti, molto carnale e impetuoso (si pensi alla scelta terminologica dei termini: *mordere, carne, fame, mangiare,*

forma-sonata, la struttura della sonata stessa e del concerto, accomunate tutte dal numero perfetto della Trinità.

La sua preghiera torna non solo all'interno dei testi ma anche come titolo (vedasi *Preghiera dell'8 Dicembre*): è dunque una preghiera che si compie e che si nomina, toccando uno dei punti sicuramente più delicati della letteratura, come quello della connessione tra preghiera e poesia. Tra le considerazioni che fa l'abate Bremond in *Preghiera e poesia*, ad esempio, c'è la denuncia della difficoltà del poeta, appesantito dalla bellezza del mondo, a raggiungere nel cammino l'Assoluto, a differenza invece dei mistici, per i quali sarebbe possibile una via diretta. Comi si interroga in *Conoscenza di Dio* su quale preghiera o inno scrivere infatti per ristabilire la purezza originaria: preghiera e speranza si fanno così anche architettura interiore, solida, di un'armonia che nutre il poeta (cfr. «architettura di dentro: preghiera,/ o voce, o fuoco, o gemito, o volume/ di ali, di ali vitali/ di me – impasto di terra, ma terra che spera. →»)<sup>33</sup>. La continua ricerca di equilibrio tra vita e morte, che appare talvolta come figura, come 'assoluto', porta quasi a trovare nella morte un innalzamento della vita, l'altra anima di tutte le cose, l'armonia e la bellezza cristiane che la rendono guarigione dal peccato e dal male, tensione verso l'immortalità<sup>34</sup>. Il

*impeto, fecondare, sangue* delle prime due strofe, con una connessione anche tematica tra la sfera erotica e quella del cibo, in una connessione di piaceri che trovano sede nella forza della stagione) trova anche il suo impulso nelle scelte sonore del testo, dove la ripetizione insistente della vibrante /r/ conferisce una maggiore dinamicità della sonorità e una durezza del testo, contribuendo probabilmente a una resa di 'fisicità' da parte dell'autore, unita anche all'insistenza delle nasali. Il secondo tempo è dominato invece dal corpo etereo dei fiori che si oppone alla corporeità del primo tempo, pur mantenendo in ogni verso almeno una vibrante al suo interno, in un'insistenza articolatoria che accompagna tutto il testo e torna anche con l'*Allegro* finale (solo un verso si presenta mancante di vibrante), così da permeare l'intero lavoro di una stessa fisicità sonora. Assumono corporeità attraverso il suono vocaboli centrali come *giardini, ombra, smeraldo, brusio, raggere, mormorio, paradiso*. Il silenzio e la contemplazione, attraverso un risuonare che varia nelle sezioni della piccola 'sonata poetica', contribuiscono a valorizzare la fisicità mutata della stagione. Beccaria (cit. p. 13) evidenziava la realizzazione di un'«orchestrazione serrata» nella scrittura comiana generale, dove contribuivano alla resa musicale «labiali e liquide», poste in alternanza tra loro in diversi testi e l'insistenza dei ribattuti. In questo caso il ribattuto del fonema /r/ contribuisce a dare una dinamicità omogenea che appare come 'orchestrazione'.

<sup>33</sup> All'opposto, poco dopo, una figura come Testori riprenderà insistentemente il tema religioso nella modalità di un incontro-scontro con Cristo, in una preghiera che sfiora il blasfemo, che si avvicina a Rimbaud e che fa i conti anche, oltre che con l'amore e la vita, con i loro contrari, attraverso una semplicità linguistica unita a una grande forza espressiva.

<sup>34</sup> Non senza dolore o nostalgia è però l'allontanamento dalla bellezza del Creato, che porta la morte all'interno per sua natura: in tal senso si consideri ad esempio *Paganesimo di Adamo*, dove la prima strofa del testo I che ne fa parte, incorniciata dai punti sospensivi, come in un discorso che non inizia né ha fine, parla della «fame» che il poeta ha ancora delle «cose terrestri,/ di oscuri umori di vita, di forme/ tanto più dolci quanto più vi dorme/ la morte». E ancora,



fine ultimo di una ricerca radicale, non priva di tormento, di un amore originario si afferma in versi come «Padre, l'eredità di un mondo/ in fiore io porto in me»: un'armonia sacra è «posta dentro il tronco» e alimenta la volontà di un ricongiungimento tra lo spazio di pre-vita e quello successivo alla morte, in una *ringkomposition* esistenziale. Un verso come «calma ricchezza del Creato in fiore», apriva il *Canto della vita* e chiudeva invece la raccolta «dove brulica la crescita e il fiore./ anima, del tuo avvento ulteriore»: forse, si potrebbe dire che a tenere quest'unione fuori misura è proprio la forza del fiore, che appare costante in tutta la raccolta e, come visto, connetteva anche l'elemento sacro della Madonna alla natura terrestre.

## 2. Visione e sogno nel 'Canto per Eva' (1958)

In apertura a questa raccolta Comi scrive la *Dedica*<sup>35</sup>, dove spiega: «più che 'Poesie d'amore' – nel senso consueto e 'stretto' – queste liriche vogliono essere l'indice o l'abbozzo di una serie di *motivi* essenziali – sul piano cosmico e spirituale – della 'poesia dell'amore'». Ambizione della poesia del poeta è «fare opera di armonia in una sfera e in una atmosfera d'ordine più universale che soggettivo e più metafisico che sentimentale»: l'evento amoroso può assorbire e bruciare ogni elemento e, per questo, il lavoro prende ispirazione dalla contemplazione e trova attrazione in un «tipo», che Comi riassume nell'«archetipo» di Eva. Riguardo alle ripetizioni di immagini, vocaboli, costrutti sintattici della sua scrittura, l'autore scrive: «sono parte dell'impasto e del patos di questa poesia». Anche il ritorno di alcune cellule tematiche si motiva con una «crescita ritmica di certa ansietà e volontà di possesso nell'aura del trascendente»: l'autore parla infatti di una parola che è anche rappresentazione «di uno stato di grazia in perpetua ascesa» e l'«apparente monotonia della sostanza e della forma» nasce in realtà da una «varietà tumultuosa» e della «tenace contemplazione di particolari» a cui attinge la poesia.

Anche in questa raccolta il linguaggio poetico e l'amore vanno di pari passo, in un cammino stretto che porta talvolta a una sovrapposizione e a una coincidenza terminologica e che conduce alla visione, all'epifania (pensiamo,

nello stesso testo, il poeta parla di una «prepotenza/ del creato» che lo attanaglia, dove il 'creato' appare scritto tutto in minuscolo, in opposizione a Terra o Male, Uomini e Morte, che figurano successivamente con la maiuscola iniziale, come in un'alternanza e un'associazione di ruoli («Terra che sei / aperta come un fiore alla carezza / di noi Uomini») e, ancora, in conclusione «e destinati a scoprir nella Morte/ voluttà, l'armonia, la bellezza...»). L'utilizzo della minuscola per 'creato' torna ancora anche nel testo II, in versi come «io mi consumo nella poesia/ e del creato e della creatura», in una vera e propria conquista panica, dove l'io del poeta si unisce ed è parte del mondo attorno.

<sup>35</sup> G. COMI, *Opera poetica*, cit., 91.

ad esempio, a versi come «Ti vedo, poi ti perdo; riappari/ ridente: sei la nuvola sognata»). 'Poesia', in combinazione con 'canto' e 'inno', comincia dunque a diventare parola che si sostituisce e combina a quella di 'amore', così che può esserci un «motivo di poesia più che d'amore» o viceversa. La poesia, da un lato, si manifesta nell'amore del Creato («prati sommersi dalla poesia/ di fioriture tenere e tenaci»); l'amore, dall'altra parte, genera poesia. Entrambi sono visione, in una sorta di confusione e mescolanza terminologica che sfalsa i piani: «talvolta appari: ma poesia e amore/ si confondono in una visione/ in fondo al cuore e dentro la ragione.». Convergono poi in espressioni come «Noi-Due, creatura,/ raggio di poesia» e ancora in «Tu, respirando, in me generi un canto» che, nello stesso testo, continua in «oh visione musica e figura» e «da queste lacrime o tremore/ d'anima accesa di poesia/ se non erompe un inno d'amore/ ne sorge uno di malinconia...». La visione è, al contempo, anche sogno e memoria, «nello spazio d'un canto/ dove il fiore del ritmo è un accorato accordo/ fra la realtà del sogno e quella del ricordo» e dove non assente è il pianto, che apre alla conoscenza profonda. Scrive infatti Comi: «Piangerò forse a lungo, ma di un pianto/ che sarà fonte d'altra conoscenza/ e apertura di cieli d'innocenza», che in parte risuonano nei versi successivi di Luzi «o anima del mondo,/ da tutto ferita,/ da tutto risarcita,/ non piangere, non piangere mai –/ dice nel sonno/ la sua amorosa lungimiranza». In questo sfalsamento tra amore e poesia, tra sogno e realtà, sogno e memoria, si collocano versi come «più che di te, del tuo sogno d'amore/ io sono innamorato»: è dunque il sogno d'amore che si afferma e presenta come visione, in contrasto con la ragione. Forse anche per questo Macrì parlava di questa raccolta come dell'ultimo tentativo di creazione di un canzoniere per il Creato terrestre. Elemento che accompagna tutta la raccolta, come nel precedente lavoro, è anche la preghiera, con la consapevolezza dell'impossibilità della parola, con la sua reticenza, confessata in versi come «ma sono come gemme dell'eterno/ le preghiere che vivo e non pronunzio»

### *2.1. La parola amorosa del Canto*

In un lavoro che si fa metatestuale, ha un suo sviluppo anche il tema della parola, che l'autore definisce «mia arma e mio strumento». È una scrittura che abbonda della stessa ricchezza del Creato, dove la supplica del poeta è, da una parte, quella di non essere inebriato dall'Amore fino a diventare muto, secondo una tradizione classica che colloca nella sintomatologia amorosa anche

l'afasia<sup>36</sup>, e, dall'altra parte, di potere «permanere innamorato». È una preghiera quindi di permanenza della parola e dell'innamoramento insieme: solo nel loro equilibrio si realizza il sogno del poeta, in un solo asse verso l'immortalità.

Se l'amore, con la sua vastità e la sua forza di infinito, porta in sé anche l'elemento della lontananza, magistralmente espresso in un verso come «più t'allontani e più mi sei vicina» che ha la stessa 'fascia tonale' di «assenza più acuta presenza» di Bertolucci, è la gioia, tuttavia, a prevalere. Si tratta di una gioia che risiede in un'armonia arcana e che ha modo di risuonare nel quotidiano e che, come emerso già nel paragrafo precedente, ha sede anche nella ragione. Ragione e amore dunque sono compresenti, come forma e fuoco, e si affermano in coppie di parole che apparirebbero a un primo sguardo ossimoriche e invece si combinano in una compenetrazione di armonia che trova sempre nell'Assoluto la perfezione: è il caso, ad esempio, di «una sacrale Ragione d'amore», declinata poi nel verso «Ragion d'amore in me fulge ogni giorno» o di «in che spirituale geometria/ *S'elabora s'accende e configura/* la tua ragione – *Amore* –: fuoco e forma/ di un numero ch'è luce: *Poesia.../ .....*». In quest'ultimo caso, anche a livello grafico, l'uso della punteggiatura larga dell'ultimo verso descrive l'apparente contrasto semantico, che si distende nell'indefinitzza e nella vastità sospesa dei punti, in una forma incontrata anche precedentemente in pochi casi. La parola centrale del discorso, inoltre, posta tra lineette in questi versi, si fa sommessa: non a caso forse, tra i termini inclinati in corsivo dal poeta nel testo compaiono 'ragione', 'amore', 'numero' e 'poesia', tenute insieme da una connessione che scavalca i versi e quasi a dire che la ragione dell'Amore è la Poesia, nella sua realizzazione luminosa e numerica.

Globalmente, in quest'opera la scelta di Comi a livello stilistico e formale è quella di utilizzare un'alternanza tra tondo e corsivo per versi o per parole isolate che, talvolta, si presentano anche con l'iniziale maiuscola. Rispetto alla raccolta precedente, dove apparivano parole-chiave interamente in maiuscolo, qua invece esse mantengono il minuscolo (a esclusione, talvolta, dell'iniziale) e si inclinano in un corsivo che le avvicina alla citazione, a un canto nel canto o a una smorzatura della loro naturale evidenza. Così, tra i termini che presentano in tutta la raccolta inclinazione e maiuscola, compaiono, per esempio, *Ragione, Amore, Donna, Venere, Poesia e Regno*. Non solo però i sostantivi si presentano in corsivo: anche congiunzioni, come 'ma' ed 'e', grazie all'espedito grafico, guidano il lettore nella realizzazione di una focalizzazione intonativa mirata e interna al verso. Comi, in questo modo, sceglie per

<sup>36</sup> D'altra parte, l'immobilità verbale si colloca in un contesto di immobilità del tempo e dello spazio, in una sorta di acronia generale e al contempo in una visione aprioristica (cfr. G.L. BECCARIA, *Lingua, ritmo e tecnica nella poesia di Comi*, cit.).

il lettore l'intonazione da dare alle singole parole dei suoi versi, in una tradizione che vedeva già nel fitto uso di lineette e di puntini sospensivi il suggerimento del registro abbassato. La potenza del linguaggio per il poeta si manifesta dunque non solo in una forza della parola stessa, ma anche in quest'uso mirato delle scelte sintattiche e grafiche, fortemente connesse a un'intenzione sonora della scrittura, che si fa esplicita anche nelle descrizioni che ne dà il poeta all'interno di alcuni testi, come «O magico alfabeto che detieni/ in pochi segni i cardini e le chiavi/ della potenza di linguaggi estremi:/epopee cupe, cantici soavi, // la dovizia dei tuoi suoni mi serra». Il poeta arriva a sostenere che è nel suono delle parole che si ha la visione dell'amore, in quanto è proprio il suono a portare l'amore e a sopravvivere alla semantica del linguaggio, che nella sua limitazione fallisce: resta il suono, resta l'impressione sonora, il suono che annuncia l'amore, una «sorgiva musica d'amore». «Paesaggio musica parola», a conferma di un precedente «oh visione musica e figura», sono la strada da seguire: la musica, che ricorre nella stessa posizione centrale nei due versi, è l'elemento che tiene insieme il paesaggio/visione (l'immagine) e la parola/figura (ragione), facendosi manifestazione dell'amore nella poesia, in una realtà sinestetica che unisce suono e vista.

Il discorso del poeta è però anche un discorso esplicitamente di poche parole («con le poche parole che possiedo», scrive infatti Comi, in un'espressione che ricorda i versi di Antonia Pozzi «Se qualcuna delle mie povere parole/ ti piace»): tuttavia il suo è «un colloquio infinito», che si compone in preghiera e canto, nella nuova consapevolezza che, però, non basta solo la preghiera e neppure la sola poesia. Preghiera e canto devono finire per unirsi insieme e farsi tutt'uno: solo allora anche l'ansia «si risolve in un inno ch'è preghiera» e la «volontà di poesia» può salvare il poeta, insieme a un orecchio 'amoroso'.

### 3. *Fra lacrime e preghiere (1966): l'ascesa ultima*

Anche in questa raccolta Comi realizza un'opera poetica e di vita, un cantico delle origini. Esiste in questo lavoro una fede attiva e contemplativa, lirica e mistica, letteraria e soprannaturale, in cui si alternano un piano letterario e uno spirituale, in una storia della Bellezza che è anche «l'alito della *potenza*, della *sapienza*, e della *grazia* del Padre, del figlio e dello Spirito Santo».

Il canto-visione che si incontrava nella raccolta per Eva si lega in questo lavoro all'origine e alla purezza di una musica vaga e primitiva. «Origine, origine vaga/ colma di te, ma non paga», scrive il poeta, «riodi tu la musica sorgiva/ come sospesa e sempre rifiorente»: il suono torna ad essere l'elemento di riconoscimento anche per l'oggetto amoroso, in una ricerca continua della musica originaria, del richiamo, dove si alternano la poesia e la preghiera,

mantenendo fisso l'obiettivo di Dio, l'Amore. È un'origine amorosa dalla quale il poeta si allontana solo per raggiungere prima «la fulgida sorgente/ degli spiriti puri» e «perché la poesia/ in noi rinasca inesauribilmente/ immagine e realtà del paradiso intatto». In una dichiarazione di poesia-amore, la poesia deve rinascere nell'uomo come immagine e realtà del Paradiso: il poeta corre avanti e indietro tra Dio e la Terra, tra Preghiera e Poesia, come in un paesaggio continuo dove lui si fa connessione tra aldilà e aldiquà. È un uomo-spirito, che trasporta l'aldilà nell'aldiquà tramite la poesia: a vincere sarà poi il primo, secondo il «fuoco della Croce/e della poesia».

Il percorso di Comi è un percorso di ascesi, dove centrale è ancora la conferma di una scelta di Amore inteso in senso assoluto, dove «tutto l'amore», che riprende il suo primo «tutto ossa e tutto smalti» della prima raccolta (dove la duplicazione del tutto ne testimoniava anche la finitezza insita, a differenza di questa nuova occorrenza, in cui l'amore è Uno e intero), è la destinazione, il fine ultimo del viaggio: «da voluttuosi e languidi legami/ presto mi scioglierò per possedere/ tutto l'Amore – Amore – e rivedere/ l'anima liberata dai richiami/ destinati a sfiorire...». Il desiderio e la contemplazione dell'Assoluto conducono al fuoco e al pianto, in modo analogo a quanto scrive anche Padre Agostino Venanzio Reali: «Ma quando /l'eterno ti guarda negli occhi/ torni fiamma di casta gioia». La memoria, «gelosa custode/di un pianto e un canto che nessuno ode...», rende però anche tormentato il canto di Comi, che lotta tra pianto, ansia e preghiera, e scrive: «ardono in me preghiere e lacrime nutrite/ d'illuminazioni rifiorite», «fra lacrime e preghiere riassaporo/ timidamente e trepidante d'ansia», «son preghiere le lacrime versate», «quest'ansia intensa di perennità», «... di che luce di pianto ansioso/ l'anima s'arricchisce ascoltando/ remoti accordi arcani, il flusso stesso/ di una musica che non sai da quando/ in te matura, e ondeggiando s'espande». L'ansia, elemento che attanaglia tutta la produzione comiana, fa i conti con il tempo breve della vita, con la lotta per l'eternità e una splendida «verginità», che il poeta esprime in versi che lo riconducono spesso all'immagine del fiore, molto presente nella sua prima raccolta e che vediamo qui in versi come «il tempo non ancora in te fiorito (...)/ ne cogli/ un confuso tremore d'infinito...» e «nell'avvenire continuo/ del fiore dello spirito rinato». Il tempo finito dunque si può fare eternità: «ad ogni istante mormoro: *domani...*/ ed è l'infinito perpetuo: vicino e lontano/ germoglio involato e permanente». In una brevità della vita, l'unica soluzione per il poeta è l'inabissamento nella contemplazione, che fa della morte quotidiana un ricongiungimento all'Amato, all'Assoluto, in cui «cresce, fiorisce e fruttifica» la preghiera dell'eterno.

A livello formale, rispetto ai lavori precedenti, in questa raccolta si perdono le diverse sperimentazioni grafiche, legate ai sostantivi e alla punteggiatura, pur mantenendo alcune tradizionali «parole-personificazione» dell'Assoluto.

Nella poesia di Comi, come evidenzia Augieri (2002)<sup>37</sup>, si può dire che esiste nel complesso un «simbolismo religioso», che distingue una fase pre-conversione al cattolicesimo da una successiva, che si manifesta anche in una mutazione del vocabolario. Nel secondo periodo si assiste infatti al raggiungimento di una totalità dell'armonia, manifesta in termini come *Creato, Regno, Cielo, Grazia* e con la rottura di quella che era una «unione sineddochica parte-tutto, Creato-creatura». Globalmente i testi si caratterizzano per una maggiore compattezza (tolti i primi testi, più lunghi) e per un'ulteriore omogeneità interna. È una poesia che è anche rivelazione e risveglia la connessione tra uomo e spirito del mondo, avvicinando Comi a Onofri, come spiega Giannone (2002)<sup>38</sup>: una «parola-Verbo» risulta il centro di due poeti che vedono nella Parola la Rivelazione, in quanto è il *Logos*, come nel Vangelo di Giovanni, il principio. La poesia e la conoscenza assumono perciò un valore sinonimico in entrambi, facendosi tutt'uno con la preghiera: la poesia diventa «coscienza del divino che è in me» per Comi, mentre per Onofri è «riconoscimento di quel divino-in-noi». Nel passaggio dal panismo alla fede cristiana i due poeti si incontrano definitivamente, in seguito a un superamento di una fase che Comi definiva<sup>39</sup> «quasi orgiastico culto dell'Io», dopo cui era approdato al «riconoscimento totalitario di Dio», attraverso un lungo percorso di Amore. Si può dire che è avvenuta, nel corso della scrittura comiana, una graduale evoluzione dalla parola magica alla parola-Verbo, dal *melos* al *logos*, dal pagano al cristiano (cfr. Giannone<sup>40</sup>): con questa raccolta l'ascesa del poeta verso l'Assoluto si compie del tutto.

#### 4. *Un cenno sulle altre poesie comiane: ricongiungimento e conclusioni*

Negli altri lavori di Comi, che Valli colloca in una seconda e terza parte, successive alle raccolte finora affrontate (che costituiscono le ultime pubblicate dal poeta), emergono globalmente dei tratti stilistici che, nel complesso, allontanano questa sezione dalla precedente<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> C.A. AUGIERI, *Comi e la poetica 'sineddochica' del simbolismo non lococentrico*, cit., p. 145.

<sup>38</sup> A.L. GIANNONE, *Comi e Onofri*, cit.

<sup>39</sup> G. COMI, *Aristocrazia del Cattolicesimo*, Milano, Guanda, 1937, p. 28.

<sup>40</sup> A.L. GIANNONE, *Comi e Onofri*, cit.

<sup>41</sup> Troviamo nella seconda parte del libro le raccolte antecedenti a quelle finora affrontate nei capitoli di quest'articolo e, nella terza, individuiamo le poesie sparse e inedite.

Ci troviamo in queste sezioni davanti a forme di sperimentazione che si perderanno nelle pubblicazioni successive, come visto precedentemente. Difatti in questi testi si trovano ancora: segni di ‘uguale’<sup>42</sup> tra gli espedienti grafici e di punteggiatura; versi isolati interamente in parentesi quadre; parole con, all’interno, lettere tra loro distanziate, come a creare spazi di silenzio nella catena fonica; un fitto uso di ‘due punti’ che aprono versi, si trovano al loro interno e/o alla fine, come a introdurre numerose intonazioni presentative e come a creare delle frenate improvvisate nel lettore e delle aperture su altri mondi, che non finiscono con il termine della poesia sulla pagina<sup>43</sup>; lineette che chiudono versi e interi testi, senza essere state precedentemente aperte o che si affollano, così da creare intrecci di incisi.

Altro elemento interessante di sperimentazione, appena accennato in *Spirito d’armonia* del 1954, è anche la presenza di neologismi che avviene nell’univerbazione di parole, a mezzo di trattini, in una sorta di unica frase-parola composta, che ingloba versi interi che l’autore, in questo modo, richiede esplicitamente al lettore di leggere a un fiato solo. Si pensi a versi singoli come «il canto interiore-eguale-eguale» o a successioni intere di versi, come «Andirivieni-di-aromi/ di-cui-conosci-la-culla:/ tuffa-nel-soffice-nulla/ il-lieve-velluto-dei-nomi/ dei-siti-ingemmati-di-suoni/ di-cui-la-curva-ti-culla. →»<sup>44</sup>. Al contempo questa struttura, come Giannone ha fatto notare, è presente anche in Onofri: i due poeti si anticipano vicendevolmente (nell’uso dei trattini, è Comi a precedere Onofri) e si riconducono a una «visione consistenziale, unitaria dell’universo»<sup>45</sup>.

In una scrittura che si riempie di sonorità e canta la sonorità della natura e della vita, che reinventa la parola, esistono tuttavia versi che ne denunciano anche la debolezza.

Isolata tra questi lavori, appare anche una sezione narrativa, quasi bozzettistica, di prosa poetica, che a partire dal titolo apre a una rara concessione descrittiva alla natura e alla terra del Salento dove risiede il poeta<sup>46</sup>. *La terra*

<sup>42</sup> Tra i numerosi esempi, riportiamo: «Mattina = uno scatto veemente/ di slancio = la calda violenza/ d’un tuffo nel blu trasparente:// giardini = ventagli di biondo/ improvvisi fra muri = finestre/ affogate dal cielo d’in-fondo:/ paesaggi d’odori = foreste/ di squilli di luce = torrenti/ di occhi raggianti per niente».

<sup>43</sup> Si pensi a versi come «mio grande riposo: sei/ tutto un lavoro di cose/ perdutoamente corrose/ dal lavoro degli dei:// vivere questo: che sei/ e detenere gelose/ unità fitte di poesie/ e fermentate di dei».

<sup>44</sup> In questi versi, sicuramente, non passa inosservata neanche la rima *culla-nulla*, che risuona della matrice leopardiana.

<sup>45</sup> A.L. GIANNONE, *Comi e Onofri*, cit., p. 269.

<sup>46</sup> Beccaria spiegava di come il Salento, quando appariva nelle poesie di Comi, figurasse sempre in astrazione, senza un valore storico ma in una «eternità spaziale» dove a mancare sono gli uomini, le opere, i giorni, in uno spazio e in un tempo che si rivelano astratti e metafisici,

*di qui*, il titolo di questa prosa in strofe, si connette armoniosamente alle composizioni dei contemporanei conterranei di Comi, che spesso fanno uso del deittico di luogo, come a fermare *hic et nunc* un luogo che è casa, che è una casa dentro il poeta, da dove egli stesso scrive, con tutta la bellezza e il dolore. Questo titolo trova delle corrispondenze, ad esempio, in versi di apertura che introducono il lettore all'interno di testi d'immersione nella terra salentina, come: «Qui le mie giornate sono piene, tranquille» e poi «La gente, qui, ha il colore del mare» di A. L. Verri; «È qui, se mai verrai, l'estate» di Fiore. Altre risonanze troviamo nel primo verso di strofe interne al testo, come «Qui c'erano accademie» di Bodini, «I paesi, qui, parlano con le campane» di Verri (che risponde al verso citato prima). L'elemento deittico, che attraversa il filone 'narrativo' e descrittivo dei grandi poeti salentini del Novecento, si vede anche in forme varie in versi come «Questa è la mia città» in apertura della seconda strofa di *Col tramonto su una spalla* di Bodini e «Questi soliti ulivi... Ormai s'è persa» di Pagano<sup>47</sup>. Oltre a caratterizzarsi per un'esattezza botanica nella narrazione (dal biancospino, all'ulivo, al pino, al lauro, al cipresso), la poesia apre alle «colline d'ulivi a ponente», ai «cespi di biancospino», alla «terrazza in pieno uliveto», al «suolo-campagna» dove la preghiera diventa preghiera di natura e non umana: «puoi inginocchiarti, soprattutto se ti sei liberato da ogni coreografia di riti e di credenze, non per pregare, ma per ospitare ed ampliare la naturale preghiera degli altri e la tua...», scrive il poeta. È ancora un'apertura all'«anfiteatro d'ulivi»<sup>48</sup>, alla «calce bianchissima», che ritorna in Bodini, col quale si può trovare in questo testo soltanto un punto d'incontro tra i due autori. Lo stesso Bodini in una lettera a Macri riguardo a Comi scriveva, prendendone le distanze: «[...] egli ha optato da lungo tempo per quegli alberi che non esistono in nessun luogo se non nella mente di Dio: mente provvidenziale, che ha cura fra l'altro che fruttifichino per il benessere dei proprietari. / Ora questo Sud è mio; mio come le mie viscere; e io l'ho inventato. E non posso dividerlo col buon Girolamo, neanche se egli volesse dividere con me i suoi oliveti»<sup>49</sup>. Comi aveva infatti scelto una strada diversa e solitaria: per lui, infatti, il paradiso si trovava «nel sapore che conferiamo alla sostanza grezza», collocandosi in un'idea mitica di una realtà ideale, che

nella totale immobilità (G.L. BECCARIA, *Lingua, ritmo e tecnica nella poesia di Comi*, cit., p. 15). Nel momento in cui Comi sceglieva di dare un nome a una donna, si trattava di un 'tipo' e, nello specifico, dell'«archetipo» di Eva: difatti, non si mantenevano tratti umani.

<sup>47</sup> Per i testi degli autori salentini citati si faccia fede all'antologia AA.VV., *Qui se mai verrai... Il Salento dei poeti*, Lecce, Fondo Verri, 2008 (intr. A. ERRICO).

<sup>48</sup> Solo nella sua opera prima del 1912 si incontravano gli ulivi: «poveri ulivi solitari, avvolti/ nella tristezza de le vostre foglie».

<sup>49</sup> V. BODINI, O. MACRI, *In quella turbata trasparenza'. Un epistolario 1940-1970*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2016.



è anche l'unica possibilità di possesso, in un mondo dove il verbo domina e crea «il clima dell'agire». Per il poeta è l'eterno che, amorosamente, si connette a livello sonoro e semantico all'«Elemento» e all'«Evento». Il «poeta-contadino» e il «contadino-poeta», immagine a cui anche la Dickinson fa ricorso, nella sua apparente semplicità di linguaggio che necessita una retorica ermeneutizzata per essere colta (cfr. Augieri<sup>50</sup>), incide segni che tornano e si inseguono per tutta l'opera poetica, generando una mutazione stilistica e tematica graduale che, tuttavia, armonizza un solo grande lavoro che ha al centro l'amore. La scrittura di Comi ha dentro il Cosmo, colto nel suo essenziale: l'autore, nel gesto d'amore ampio che è la sua poesia, lo riproduce e lo decanta con ammirazione, come in un canto che cerca nelle origini della Vita la forza che tiene insieme una Bellezza universale, senza prima né dopo.

<sup>50</sup> C.A. AUGIERI, *Comi e la poetica 'sineddochica' del simbolismo non logocentrico*, cit., p. 149.