

Mia notte rossa. E la sete.

...

Feci scorrere tra le mie dita
Notti rotonde e gemmate
Come i monili che donavo alle mie amanti.
E seppi notti oscure, dense e dolci

...

Ma nessuna fu come te, notte vischiosa di sangue
E di liquido di fuoco
O rossa meridiana
Su cui ruota un'eternità disperata.

...

Vi ho a mia volta seguiti
Là dove vi credetti dileguati per sempre,
Entro la notte rossa e nella sete.

O parlerò con te
Che di là dal gorgo del fuoco,
Lazzaro, sei dove spiccia l'acqua.
Se tu potessi portarmene una goccia,
Quella che cadrebbe dal tuo dito bagnato.
Appena l'acqua che porta
Un passero ai suoi piccoli in attesa nel nido.
Se per un solo istante
Io potessi trovarmi accanto a te
E bere l'acqua del tuo sguardo d'uomo
Come fu possibile in terra,
Né, folle, io lo compresi.

... Mia sete inestinguibile!
(Guidacci 2010 [1999], 79-81)

Sebbene questa poesia risalga a molti anni prima dell'esperienza di *Neurosuite*, l'immagine della sete, uno dei *tòpoi* della mistica, torna insistentemente sin dalle prime liriche, così come il tema dell'acqua. Anche in "Il vuoto e le forme" (1977), in cui troviamo "grigie, aguzze, autunnali geometrie esorcistiche" (Del Serra 2005, 52), si consuma "l'inseguimento, la lotta / sull'orlo dell'invisibile" (Guidacci 2010 [1999], 259). Il corpo a corpo con l'Ospite impalpabile, tanto violento che per un attimo sembra acquisire una forma, immediatamente diviene nebbia poiché "il vuoto si difende. / Non vuole che una forma lo torturi" (*ibidem*). Anche in questa silloge abbiamo una forte predominanza dell'elemento acqueo, che riceve anche qui una forte antropomorfizzazione:

L'acqua si lamenta:
Ho sete! Ho sete!
Sono bruciata
da una fetida melma,
dal verderame degli acidi.

Sono soffocata
dai pesci morti e gonfi.
Grossi aculei di ferro
rugginoso mi pungono
la tenera gola.
Una sorda febbre
mi divora.
Datemi, vi prego,
un goccio... di che?

Di che? Questo è il problema
davvero insolubile!
E a noi chi potrà dar da bere
se anche l'acqua ha sete?
(Ivi, 272)

Il gioco fonico e linguistico, che si muove anche sulle corde di una forte ironia che in qualche modo smorza l'oscurità della raccolta precedente, fa sì che si attui un ingorgo verbale per cui la febbre divora, l'acqua ha sete, la melma brucia. Come avviene nelle scritture dei mistici, anche in Guidacci troviamo la predilezione per le forme paradossali e antitetiche che simboleggiano, in effetti, il bifido percorso spirituale. L'acqua, in particolare, assurge a ruolo non solo dispersivo e latore di morte, ma muta la sua simbologia divenendo luogo di rivelazione: l'anima che si specchia nel fondo dell'acqua si illude di poter afferrare la propria immagine ma in realtà scopre il proprio doppio. Dunque l'elemento acqueo restituisce una duplice identità:

Se conosco il fondo dell'acqua?
Certo che lo conosco!
Ho scostato erbe viscide, tagliato canne.
Mi son curvata, ho guardato, ascoltato.

Ho visto insetti di lunghe zampe remigare
ed uccelli abbassarsi su di loro, fulminei.
Ho udito i lievi tonfi che nulla sembra produrre,
un "ah", un sospiro, come se il tempo stesso
Cercasse di sgretolarsi sul fondo.

E so che tutti i sentieri conducono all'acqua –
i visibili come gli occulti.
Tutti i luoghi, tutte le ore
si protendono sull'orlo dell'acqua.

Se conosco il fondo dell'acqua?
La mia immagine sta su quel fondo
e non la smuoverete di là,
anche se vi provate ad afferrarla con le canne,
a batterla col remo.

V'illudete di vedermi altrove!
 Quante volta ho riso di nascosto
 come d'un gioco ben riuscito
 mentre il mio amabile "doppio"
 s'intratteneva con ospiti e amici

ed in realtà ero sempre inginocchiata
 su un'umida riva
 scomponendo l'ovale del mio volto sommerso
 con le crespe delle mie dita inquiete.

Due metà sconosciute dell'anima
 si venivano incontro attraverso l'acqua.
 (Ivi, 277)

Qualche anno più tardi, tale identità frammentaria porterà Guidacci a considerare alcune figure femminili come maschere in cui trasferire la propria esperienza visionaria: le Sibille. Ogni Sibilla pronuncia il proprio monologo in una polifonia di voci che tende a diventare insieme unica e molteplice, luminosa e cupa. Ogni Sibilla appartiene a un frammento naturale, contemplative e maestose, la loro voce insieme profetica e muta risuona nel vuoto come un rombo. La Guidacci-Sibilla, nel commento di Del Serra, è

figura liminare fra relativo e assoluto, sapienza come morte e come vita (che è un dato, oltre che femminile, profondamente biblico, nutrito dai libri sapienziali e dai Salmi); è la raddomante della parola, in quanto quest'ultima è 'acqua' che traduce in vita chiara, apollinea, pronunciabile, la percezione dionisiaca del sangue. (Del Serra 2005, 71)

Nella mappa stellare le voci ancestrali di queste figure femminili, al pari di Diotima, Antigone, Persefone – le quali appaiono con una certa frequenza nella scrittura di queste autrici – non sono soltanto maschere, a mio parere, ma compiono una duplice funzione di codificazione dell'esperienza mistica e valorizzazione sapienziale di tale lacerazione. Muovendosi tra sacro e profano, Guidacci affida a queste figure mitologiche il compito di tirare le fila di una vita vissuta nel fondo, di dare voce a una "sensazione strana e violenta, una specie di tuffo al sangue, cui succedeva l'impressione, dolce e distesa, di suggerire acqua dal terreno, come se fossi una pianta che l'aveva trovata con le sue radici" (Guidacci 1957b, 4). L'azione che compare con più frequenza è quella del guardare, fissare, contemplare nel vuoto, nel deserto, nelle immense distese marine a cui fanno da specchio quelle stellari del cielo. La parola di queste Sibille sosta tra "visione e realtà" fino al "silenzio di pietra" (Guidacci 2010 [1999], 418); viaggiatrici instancabili come l'iniziato che discende agli Inferi, come il mistico che dialoga con l'assenza. Donano il loro vaticinio a un'assemblea sorda, consapevoli che vita e morte non esistono poiché l'una è lo specchio dell'altra e le loro parole, così esatte, vengono scritte sulle foglie "nelle intricate nervature / simili a

vene sul dorso della mano / o linee incise nel palmo” poiché lo sguardo “segue il biforcarsi di vie segrete, / coglie ad incroci turgidi di linfa / i nodi del significato” (ivi, 422). Abbiamo accennato più volte all’importanza della figura di Juan de la Cruz anche per l’*itinerarium in Deum* di Margherita Guidacci e a come le parole del mistico siano sinonimiche nei versi di queste autrici. In Guidacci troviamo una citazione diretta a Juan de la Cruz:

Con la mappa del cielo invernale, che tu hai disegnato per me
uscirò prima dell’alba in una piazza ormai vuota
d’uomini e alzerò gli occhi ad incontrare
i viandanti stellari che lentamente si muovono
intorno al polo dell’Orsa. Ai più splendenti
chiederò: “Sei tu Rigel? Sei tu Betelgeuse?
O Sirio? O la Capella?”, restando ancora in dubbio
(tanta è la mia inesperienza nonostante il tuo aiuto)
su quale sia la risposta. E intanto penserò
a San Juan, perché quella sarà la notte di Dio,
dopo la notte dei sensi e dell’anima; e le stelle,
riconosciute o ignote, saranno per me tanti angeli
il cui volo silenzioso mi conduce verso il giorno.
E penserò anche a te, che da un altro parallelo contempli,
ugualmente assorto, lo stesso firmamento,
sentendo come un gelo esterno ed un fuoco interiore,
mentre i nostri cuori lontani, che sono ancora imprigionati nel tempo,
lo scandiscono all’unisono.
(Ivi, 437)

La notte oscura dell’anima, qui letta in una mappa astrale, è il momento contemplativo che unisce Virgillito, Campo e Guidacci. Versi imbevuti

del prediletto misticismo notturno di San Juan della Cruz: dalla ciclicità epifanica della natura, al mare con i suoi interiorizzanti “segreti equatoriali” (riflessi fin nella poesia *C’è un oriente del Vuoto e le forme*) all’ape come dar-do nuziale del fiore, alla brezza o vento estatico, alla mosca ronzante come voce estrema intorno al morente, dal viandante (il *Wanderer* romantico) all’assottigliarsi delle “sovrapposte lamine” vitali. (Del Serra 2005, 39)

Anche nelle poesie di Virgillito è possibile rintracciare le medesime tensioni rilevate nei versi delle sue contemporanee, sebbene, a mio avviso, il carattere visionario sia più marcato. Se per Marisa Bulgheroni scrivere la biografia di Emily Dickinson ha significato vestire i panni, anche tracciare il profilo di Rina Sara Virgillito consiste nell’affidarsi ai “meridiani dell’assenza”. Le poche notizie sulla sua esistenza si possono reperire da alcuni ricordi di amici, dalla custodia della sua memoria da parte dell’erede Sonia Giorgi o dai vari commenti critici di Ernestina Pellegrini⁷. Quando Sara Virgillito

⁷ Per un profilo bio-bibliografico completo rimando all’introduzione di Ernestina Pellegrini al volume Virgillito (1991).

scomparve improvvisamente il 12 agosto 1996, lasciando per iscritto una nota testamentaria, chiese espressamente che fossero date al rogo tutte le sue carte private: diari, lettere, appunti autobiografici. Tutto quello che non riguardava il lavoro di poetessa e traduttrice, era da gettare alle fiamme:

Sono tassativamente esclusi, secondo quanto ho già avuto modo di chiarire a voce, i Diari e i Quaderni di dialoghi e messaggi, del tutto personali e privati: gli uni e gli altri, qualora non siano stati già da me distrutti, devono venire immediatamente bruciati dopo la mia morte. È questa, mia inviolabile volontà. (Forlani 2005, 21)

Distruggere nel fuoco le carte ha un valore di occultamento e di protezione, certo, ma anche di estremo dono di sé. Sebbene ciò abbia significato lavorare inseguendo, dentro l'opera di Virgillito, il suo fantasma biografico, mi ha comunque permesso di mantenere un contatto più intimo con la sua visionarietà presente nei versi. Non si possiede dunque alcunché e, durante gli anni in cui mi sono occupata della sua opera a caccia di inediti, mi sono imbattuta solo in alcune sue lettere superstiti, indirizzate all'amica e poetessa Helle Busacca⁸. Un'eccezione dal momento che nel Fondo Virgillito sono inventariate pochissime missive, infatti i documenti in questione sono conservati presso il Fondo Busacca. Inoltre in Archivio di Stato è custodita anche la biblioteca di Virgillito, che consta di un numero considerevole di volumi, i quali erano disposti in casa sua, secondo un ordine di preferenza di autori o di argomenti delle opere. Se i pochi dati biografici consentono di affermare che la sua esistenza fu priva di eventi eclatanti, tuttavia leggendo la sua opera poetica è possibile comprendere la grandezza della sua vita interiore, sempre vissuta tra la meraviglia e il terribile. È stata poeta, traduttore e saggista e queste tre vesti non possono essere scisse, procedono di pari passo tanto che talvolta sono proprio le introduzioni ai volumi di autori tradotti o le postille critiche ad altri poeti a diventare materiale autobiografico.

In un documento inedito, pieno di appunti, probabilmente inerenti al suo lavoro critico sull'opera di Eugenio Montale, a cui dedica un saggio pubblicato nel 1947 su *Humanitas* e un volume edito nel 1990 con il titolo nettamente controcorrente *La luce di Montale*, Virgillito evidenzia l'importanza di tenere presente il contesto in cui l'autore si muove, sostenendo che cercarlo nei programmi in realtà si rivelerà inutile poiché solo da un'imprevedibile occhieggiare in qua e là si troveranno alcune informazioni. Mi sembra che tali postulati critici siano pertinenti a definire il lavo-

⁸ Il fondo Busacca è conservato presso l'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne "Alessandra Contini Bonacossi", presente nell'Archivio di Stato di Firenze. La prima pietra miliare dell'Archivio fu proprio il Fondo delle carte di Sara Virgillito; anche la sua biblioteca, che conta 2697 volumi, fu depositata ed è tutt'ora presente all'interno dell'Archivio di Stato.

ro di ricerca sull'autrice, una voce inconfondibile del Novecento italiano sebbene sia rimasta fuori dalle nicchie del canone letterario, nonostante sia stata apprezzata dai maggiori esponenti di quella letteratura: Carlo Bo, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Eugenio Montale. Quest'ultimo rimase profondamente colpito dalle capacità critiche di Virgillito così come dalle sue prove poetiche. Chissà cosa avrebbe detto Montale di quei versi che confluirono in *Incarnazioni del fuoco* (1991), dal momento che essi nascono poco dopo la scomparsa del poeta nel 1981. Un poema visionario frutto di una dolorosa esperienza interiore che temeva di rivelare. Queste visioni, seppur così terribili, erano luminose e non voleva rinunciarvi, tanto che cercava nel grande filone delle mistiche una legittimazione altissima e letteraria per tale visionarietà. Tra le sue letture troviamo, naturalmente, Juan de la Cruz, Teresa d'Ávila, Caterina da Siena, Maria Maddalena de' Pazzi, Mechthild von Magdeburg e così via. Inoltre si appassionò al pensiero e alla persona di Karol Wojtyła tanto che gli fece dono dei suoi libri. Tra i numerosi volumi della sua biblioteca sono presenti quelli di Wojtyła tradotti da Margherita Guidacci e Aleksandra Kurczab, le Sacre Scritture, in particolare il libro dell'*Apocalisse* nel quale poteva ritrovare i segni della rivelazione.

Nella propria esperienza, il tentativo d'ancorarsi alla tradizione non si esaurisce con le letture spirituali – dirette anche verso alcune aperture alla filosofia spirituale d'Oriente – ma altresì nella letteratura italiana e straniera in cui percorre una sorta di mappa privata, una costellazione di autori a lei affini. Nell'ambito italiano Dante è stato il suo modello supremo tanto che teneva sul comodino della sua povera stanza, simile a una cella francescana con una finestra che dava sul lazzaretto, una copia minuta della *Divina Commedia*. Un libro piccolo, grande quasi quanto il palmo della mano, rivestito da una sovracoperta di stoffa a protezione e custodia. Nelle sue liriche sono ravvisabili numerose citazioni dantesche, in particolare dall'*Inferno* e dal *Paradiso* poiché – e questo è evidente soprattutto in *Incarnazioni del fuoco* – lo scenario della sua poesia è costituito per lo più da paesaggi paradisiaci e infernali. Oltre al sommo esempio poetico, Virgillito guarda anche alla contemporaneità, in particolare a Montale, in cui legge una traccia di luce ignorata e contestata dalla critica contemporanea.

Per quanto riguarda invece la letteratura straniera, Virgillito è stata, come abbiamo accennato, una grande lettrice e poi traduttrice. Tra i poeti d'elezione tradotti ricordiamo Rainer Maria Rilke, William Shakespeare, Emily Dickinson ma anche François Villon ed Elizabeth Barrett Browning. Inoltre ha pubblicato anche un'edizione di epigrammi greci scelti dall'*Antologia Palatina*⁹. L'attività di traduttrice e di saggista si sdipana su binari paralleli a

⁹Le traduzioni editate da Virgillito sono in ordine: Rilke (1912; trad. 1945); una selezione da *Antologia Palatina* (trad. 1957); Villon (1461 e 1489; trad. 1976); Shakespeare (1609; trad. 1984); Barrett Browning (1850; trad. 1986); Shakespeare (1609; trad. 1988); Rilke (1923; trad. 2000); Dickinson (1955; trad. 2002).

quella poetica, che è “un crogiuolo e coesistenza del segno onirico e occulto (di Sara) con l'esigenza lucida e autoironica (di Rina)” (Pellegrini 2017, 72). Coabitano in Virgillito due anime, quella di Rina, con le sue lenti da professoressa, critica e traduttrice e quella di Sara, poetessa e visionaria.

Il lavoro di traduzione, che riteniamo fondamentale per comprendere anche la sua esperienza visionaria, non è rintracciabile solo nelle opere edite ma anche in quelle inedite, comprese le traduzioni. Sono lavori scrupolosi, attenti, da poeta a poeta, da spirito affine ad altro spirito affine; così intensa è l'operazione medianica del traduttore che sembra contrabbandare l'Altro in cui quei poeti amati si erano insediati. Questo colloquio vero con il testo scritto le dona una libertà scrupolosa che resta fedele all'essenza del testo, allo sguardo e alla voce dei poeti tradotti; uno sguardo e una voce che sono potentissimi come la sua voce poetica. A volte utilizza il corsivo, altre volte rende i vocaboli elevati con espressioni colloquiali; predilige, talvolta, una sintassi sgrammaticata per mantenere la metrica del testo originale. Non ci sono stonature, non ci sono tradimenti che travisano il senso della poesia; il sentire degli autori e i contributi creativi dell'autrice non si discostano mai dalla musicalità vera della poesia. L'intenso *labor limae* sui testi tradotti, testimoniato dalle date appuntate su ogni versione, fa pensare a un costante ascolto dell'Altro, testimonianza di un'estrema attenzione e volontà di perfezione, un doloroso e affascinante scavo dentro la poesia e dentro sé stessa, nel regno degli ἄκουσματα (*akoûsmata*).

In un quaderno di traduzioni dall'opera di Rilke, nella prima pagina Virgillito scrive una scala a punti da seguire per il progetto in cui è presente un criptico “restare sempre in contatto con loro” e alla fine, l'ultimo punto, “silenzio”. Il primo punto esplica l'importanza del contatto con la scrittura dell'Altro, un dato significativo poiché prevede un rapporto medianico con tali autori, quasi fossero presenze o Ospiti invisibili a cui prestare la propria voce. Così Virgillito diviene vestale della sua poesia. L'altro punto è fare silenzio, *farsi silenzio*, lasciare lo spazio bianco in cui la poesia accade e fluisce. Il silenzio, lo abbiamo detto, è una condizione quasi imprescindibile della scrittura contemplativa e mistica. Le prime prove da traduttrice, dunque, sono quelle dalle poesie di Rilke, la prima raccolta edita di traduzioni è *La vita della Vergine e altre poesie* nel 1945 (*Das Marien-Leben*, 1912), mentre *I sonetti a Orfeo* (*Die Sonette an Orpheus*, 1923) verranno pubblicati molto più tardi da Garzanti, postumi nel 2000. Questo va a segnare una ciclicità che rende il poeta tedesco un nume tutelare che accompagna l'esistenza e la scrittura di Virgillito dall'inizio alla fine. Virgillito ha tradotto Rilke, imparando il tedesco da autodidatta, definendolo più volte un poeta “maledettamente difficile”. Ernestina Pellegrini, tracciando un ritratto dell'autrice, ipotizza che Virgillito erediti da Rilke la sua gelida metafisica ed Elena Agazzi sostiene che per *I sonetti a Orfeo*, “confrontando la sua traduzione con quella temporalmente anteriore di Giacomo Cacciapaglia, notiamo che Virgillito procede in modo meno

intellettualistico, puntando al senso primigenio dell'azione e dell'immobilità" (Agazzi 2017, 43). Per Virgillito le prefazioni alle raccolte tradotte sono un autocommento anche alla propria poesia, infatti nel volume de *I sonetti a Orfeo*, citando una lettera di Rilke alla moglie, notiamo come le parole del poeta potrebbero appartenere a Virgillito stessa:

Anch'io ho imparato solo ora, leggendoli ad alta voce, a comprendere a poco a poco e a trasmettere fedelmente agli altri quelle poesie (che, come mi giunsero inaspettate – ... – mi colsero così di sorpresa che ebbi appena il tempo di ubbidire) ... e dove resta un'oscurità, è di quella sorta che non richiede uno schiarimento, ma una sottomissione. (Virgillito 2000, xxiii)

È questo l'aspetto più interessante, anzitutto perché traduzione e creazione poetica sono strettamente legate tanto che ogni raccolta giunge subito dopo un intenso lavoro di traduzione. Per esempio, *I giorni del sole* (1954) è coevo alle traduzioni di Rilke, ma anche a quelle ancora inedite di Catullo, Lucrezio e degli *Epigrammi greci* (1957). Virgillito, soprattutto nelle opere della prima stagione poetica, nutre il proprio sostrato stilistico con le suggestioni della lingua greca e della lingua latina, dei grandi classici e dei grandi miti. D'altronde Montale, recensendo *I giorni del sole* nel 1954 sul *Corriere della Sera*, definisce Sara Virgillito "una classicista ma raramente scrive poesia neoclassica. Le sue figure hanno radici nel mito ma sono anche nutrite dalla sensibilità più viva del nostro tempo".

Dall'*Antologia Palatina* Virgillito sceglie poeti e testi in cui è centrale la labile osmosi tra "Ερως e Θάνατος (*eros e thanatos*) che da sempre in cristallini equilibri si accostano l'uno all'altro. Vari sono i temi: la tomba; l'amore vissuto nella giovinezza che svanisce; i desideri impossibili; i legami spezzati, occultati o appena accennati, l'immagine del sepolcro e dell'oltretomba, tutti motivi che tornano anche nella poesia di Virgillito, in particolare nelle prime raccolte poiché da *Incarnazioni del fuoco* in poi assistiamo a un mutamento radicale del suo dire poetico. Le traduzioni inedite di Catullo presentano il motivo della poesia d'amore, tanto che si cimenterà con la traduzione delle più famose; di Lucrezio invece affronta alcuni versi del *De rerum natura*. Anche la seconda silloge *La conchiglia* (1962), titolo che evoca l'immagine più rappresentativa dell'andamento a spirale dei versi di Virgillito che simboleggia al contempo raccoglimento e concentrazione, esce poco dopo o in contemporanea alle traduzioni dei classici greci e latini. Ne *La conchiglia* sono prediletti i paesaggi, colti nella loro assoluta immobilità e pieni di silenzi. Le liriche che compongono la raccolta sono state scritte tra il 1954 e il 1961, pertanto parallelamente alle traduzioni classiche ma anche a quelle, tutt'ora inedite, di due grandi poeti spagnoli: Federico García Lorca e Juan Ramón Jiménez. Virgillito, amante del Sud del mondo, come si evince dalle cartoline inviate all'amica Busacca, rivive in queste traduzioni la Spagna di Lorca, attraversando i suoi

paesaggi, le descrizioni della natura in cui canta l'antica anima andalusa e gitana, una cultura ancestrale, tellurica, dove cristianità e paganesimo si compenetrano. Sentimenti vividi e profondi che si ritrovano anche nelle poesie di Virgillito¹⁰. Anche l'elemento musicale è significativo poiché compare assiduamente nelle liriche di Virgillito, discendente da parte di padre da musicisti siciliani.

Nel 1951 si confronta dunque con la poesia di Jiménez e con la sua estrema sensualità; nelle sue liriche Virgillito ritrova paesaggi colmi di bellezza, una natura quieta e pura. Il motivo è ancora quello amoroso ma macchiato dal ricordo malinconico legato all'infanzia e alla giovinezza. Si ravvisa inoltre un forte misticismo e una profonda tensione verso la luce. L'amore è vissuto come ricerca e attesa dell'amato, in un coacervo di passioni e desideri. L'amata trasfigura il paesaggio, è quasi una visione, un sogno. Il richiamo alla mistica spagnola è fortemente presente sia in Virgillito che in Jiménez, nella cui trama poetica si ritrova l'angoscia per l'attesa costante dell'Altro. A tema amoroso sono anche le traduzioni da Heine, del 1951, tratte dai *Canti*. Sono sei poesie, una delle quali tradotta nel 1945: Virgillito si confronta con lingue e linguaggi differenti, dall'ombra alla luce, da zone algide a zone torride, da grandi altezze a sprofondamenti totali. Nello stesso anno traduce anche una poesia di Kipling. Nel 1957 sarà la volta di Dylan Thomas e di Eliot: l'incontro tra misticismo e sensualità, la vita e la morte nel loro ciclico e misterioso susseguirsi, la commistione tra tono alto e tono rasoterra, il gioco di parole arcaiche, desuete e parole connotate fortemente nell'attuale sono tutti caratteri che Virgillito ritrova anche nella propria ricerca poetica. Un'altra sfida è indubbiamente evidenziata nell'affrontare il linguaggio complesso e straniante di Eliot, con il suo potente, cupo e "desolato" immaginario. Anche in questo autore ritroviamo un'indagine spirituale del senso religioso molto sofferta e anche questa è una caratteristica della poetica di Sara Virgillito. Di Eliot traduce due testi dagli "Ariel poems", raccolta contenuta nei *Collected Poems* del 1936 e il poemetto "The Hollow Men". Eliot utilizza un linguaggio liturgico, biblico. C'è un senso di smarrimento forte, si arriva persino a immagini apocalittiche. L'apocalisse sarà oggetto di molte poesie di Virgillito a partire dalle *Incarnazioni* fino agli ultimi testi. Nel 1976 esce la traduzione de *Le testament* (1461) e *Ballade des pendus* (1489) di Villon: qui Virgillito si misura con il ritmo della ballata, con un linguaggio crudo e basso, con il tono ferocemente ironico con cui il poeta analizza la propria vita. Villon si pone

¹⁰La scelta si focalizza su testi dal *Libro de poemas* (1921), altri dal *Poema del Cante Jondo* (1931). Lorca descrive città, tradizioni, luoghi dell'anima. Virgillito traduce anche alcune liriche dalle *Primeras Canciones* del 1936, il *Romancero Gitano* del 1928, il canto d'amore intenso, straziante dalla raccolta *Divan del Tamarit* (1940) e le ballate popolari, tratte dai *Cantares populares*, in cui la parola si fa musica.

al lato opposto alla poetica di Rilke, nelle note al testo la poetessa avverte che nonostante la cura nella scelta di linguaggio e resa metrica, la sua è una lettura anacronistica e arbitraria. Ma Virgillito abilmente cambia tono nel passaggio da una strofa all'altra, mostrando così una straordinaria capacità di modulare la traduzione, seguendo i rapidi mutamenti del testo poetico.

Nello stesso anno esce, dopo ben quattordici anni di silenzio, la raccolta *I fiori del cardo* (1976) costituita da poesie piene di pessimismo, con un certo tono montaliano. Il tema dell'attesa di sé e dell'altro è reso con l'insistenza su paesaggi umbratili e soste improvvise. Il testo introduttivo ha il bellissimo titolo di "Risveglio": il poeta sembra ridestarsi e liberarsi dalle fascinazioni degli altri autori, è una voce che ridesta sé stessa. Sono liriche dell'assenza in cui ci sono giorni assolati e interminabili notti. In questi anni di silenzio la poetessa ha continuato a tradurre: Goethe, Shakespeare, Elizabeth Barrett Browning. Coltivando la passione per la letteratura e la lingua tedesca, Virgillito sceglie di tradurre alcuni testi tratti dall'*Urfaust* (1808) e *Der Erlkönig* (1782) di Goethe, approntate a partire dal 1959 e completate solo nel 1982. Il lungo tempo dedicato a questo autore mostra l'interesse per le strutture profonde della poesia e anche la tendenza a non riprodurre la rima.

Sosterrei che l'*excursus*, seppur breve, sul lavoro di traduttrice sia fondamentale per comprendere i nuclei generativi del suo dire poetico. La traduzione, è chiaro, non è un mero esercizio stilistico o un modo per depredare il testo di partenza. È un atto medianico e come confessa lei stessa "la traduzione è, a dispetto di ogni buon proposito, *Übertragung*, ossia trasposizione, mimesi che non addensa l'eccesso di significati del testo poetico" (Virgillito 2000, xxiii). Nel 1984 per Newton Compton escono i *Sonetti d'amore* di Shakespeare a cui Virgillito aveva lavorato con assiduità. Tra le carte d'archivio è possibile trovare tutto il percorso che Virgillito compie avvicinandosi alla poesia altrui, specialmente per i lavori su Shakespeare, Rilke e Dickinson: quaderni di appunti, revisioni su revisioni e soprattutto un forbitissimo numero di letture critiche e di traduzioni altrui. Nell'introduzione ai *Sonetti* spiega le motivazioni della sua attività traduttoria e la genealogia degli studi secolari volti a decifrare l'identità del *fair friend* e della *dark lady*, evidenziando la complessità e la contraddittorietà del canzoniere, degli accostamenti stridenti dei toni e del registro linguistico, variegato, biblico/profetico. Per la traduzione allora Virgillito opta per l'utilizzo di arcaismi che impreziosiscono il testo ma che, tuttavia, non lo appesantiscono; inoltre fa ricorso all'endecasillabo al posto del pentametro giambico inglese. Nello stesso anno viene edita la raccolta *Nel grembo dell'attimo*, una silloge di 78 poesie che fa da anello di congiunzione fra due stagioni poetiche differenti di Virgillito. A più riprese, l'autrice confessava di sentirsi come un naufrago, superstite di una poesia del naufrago che la conduceva sempre al largo, alla deriva verso una parete inesorabile che andava sempre più sgretolandosi. Tutto si trasforma, diventa metamorfosi, cambiamento, movimento. Nel 1986 invece esce un piccolo volume, *Sonetti dal portoghese* di Elizabeth Barrett Browning, ancora sonetti

d'amore. In una lettera all'amica Helle Busacca ammette di essersi gettata sui *Sonetti* della sua ritrovata Elisabetta, che considerava il suo doppio. Nell'introduzione alla raccolta, Virgillito menziona il mancato riconoscimento dei contemporanei riguardo all'opera della Browning:

Così accade ai poeti: aspettano a volte anni, secoli magari, prima d'essere riconosciuti. Altre volte, invece, è l'osanna; ma poi viene un oblio direttamente proporzionale. ... era invece un carattere tutt'altro che soave, nonostante l'aspetto fragile e minuscolo ... aveva "una natura di tigre, facilmente riconoscibile sotto le apparenze di agnello;" ... è in primo piano il mistico, il demoniaco di gusto gotico, il romanticismo sentimentale delle ballate di amore e di morte, mentre, nel sottofondo, la Bibbia va a braccetto con l'Umanesimo e coi prediletti poeti ... la provocatoria audacia, l'originalità con cui si accoppia il visionario al sensuale, al concreto ... Emerge da questa poesia una sensitività introversa, aperta alle allucinatorie sollecitazioni del profondo. (Virgillito 1986, xi-xv)

Sempre ricorrendo all'espedito dell'introduzione autocomentativa, Virgillito analizza la poesia di Elizabeth Barrett Browning, suggerendo una pista interpretativa della propria poesia, che si identifica come lirica d'amore, affermando che "la voce del poeta innamorato, uomo o donna che sia, è sempre voce di solitudine, di assenza, anche quando esalta il trionfo, tutto interiore, dell'estasi erotica" (ivi, xxii). Questa definizione sigilla allora anche la poesia di Virgillito che, confrontandosi con la tradizione poetica inglese, si avvicina all'intensità erotico/mistica, che poi troviamo esplicitata proprio a partire da *Nel grembo dell'attimo* (1984). Il momento di svolta nell'esistenza e nell'opera di Virgillito, si manifestò con la morte di Montale che la colpì profondamente. Certo questo episodio non vale interamente l'esplosione della sua visionarietà, tuttavia la perdita del suo Maestro, figura ingombrante sì ma anche guida, causò una frattura a livello critico e poetico. Tutto il cammino compiuto da Virgillito, con le sue traduzioni, le letture e con l'urgenza di eventi sempre più indicibili, muta bruscamente. Già nella raccolta *Nel grembo dell'attimo*, che definirei opera-ponte perché di fatto mostra un mutamento nei temi, nelle immagini, nel lessico e anche, graficamente, nella disposizione dei versi – che diventano calligrammi a lingua di fuoco e che suggeriscono attraverso gli spazi bianchi la presenza/assenza dell'Amato – nella quale è presente l'incontro/scontro con l'alterità fino a un'inquietante identificazione che tuttavia si rende immediatamente indicibile. Sin da queste liriche ha inizio la lotta con l'Altro, gli inseguimenti, le attese, le fughe. Alcuni lemmi – abisso, albero cosmico, anima, morte – sono già presenti così come il richiamo alla biblica creazione di Eva che tornerà anche nelle ultime.

Tuttavia è in *Incarnazioni del fuoco* che il misticismo visionario di Virgillito emerge con forza. Il sottotesto citazionale è costituito dalla *Divina Commedia* dantesca e da una concatenazione di rimandi biblici in particolare dal

Libro dell'Apocalisse e dal *Cantico dei cantici*, quindi non solo riferimento a una rivelazione tremenda ma anche al tema dell'attesa e della ferita d'amore. Le suggestioni tradotte dagli altri autori convergono nell'impianto stesso dei versi: ecco allora l'orfismo di Rilke, la classicità e il mondo ferino di Villon, così ancora Shakespeare e Barrett Browning. L'estasi è affidata alla visionarietà di Maria Maddalena de' Pazzi e all'impossibilità del linguaggio. Se non si conoscesse il contesto entro cui tali poesie sono state scritte, sarebbe difficile la loro collocazione temporale. Virgillito avrebbe desiderato appartenere al filone delle mistiche ma i processi linguistici, lessicali e la natura semiotica di certi suoi versi comporta una confusione a livello temporale. Come quella dei mistici, anche la sua scrittura ricorre alle forme etimologiche e retoriche più trasgressive: l'ossimoro, la tautologia, i paradossi e le metafore, deviando in qualche modo il linguaggio, come scrive T.S. Eliot, per renderlo significativo. La metafora, allora, non diventa "un semplice ornamento, ma è destinata a provocare incrementi semantici, a fornire nuove informazioni, a generare nuove conoscenze" (Baldini 2005, 225), quasi a riempire un vuoto del vocabolario. Sono liriche piene di sangue, di respiri affannosi, di invocazioni; un continuo smagare tra il polo carnale e quello spirituale, tra inferni e paradisi. Il movimento delle liriche prevede improvvisi slanci per poi inabissarsi e sprofondare nella carne, in un delirio erotico in cui l'incontro con l'Altro è violento, spossante, non è mai rassicurante sebbene ci siano momenti di estrema beatitudine, paradisiaci, che non esitano a rivelare il loro volto più oscuro e demoniaco. La raccolta è divisa in sette movimenti e ogni poesia è una tappa di questa *via lucis* che Virgillito percorre inseguendo l'*unio mystica* tra i due amanti. Non è un soliloquio bensì un dialogo ininterrotto tra l'io poetico e l'Altro. La natura della poesia di Virgillito è sempre dialogica, sin dalle prime raccolte, dove si rendeva necessario il ricorso alle maschere – Fedra, Calipso, Euridice, Eco, Arianna e così via – per trasferire la propria visionarietà anche quando essa era ancora implicita. Nel canzoniere del 1991 si rende urgente la messa in scena di questo mondo interiore, di questo naufragio della parola che non trovava rassicurazioni nelle sperimentazioni della poesia contemporanea. Per questo motivo Virgillito guarda alle grandi figure delle mistiche, a Caterina da Siena e Maria Maddalena de' Pazzi la quale non scelse di raccontare le proprie estasi ma furono trascritte dalle consorelle. Infatti

durante numerose estasi parlava con un invisibile destinatario, che talora si faceva interlocutore in parole da lei stessa pronunciate in nome di lui... Non ricordava, non sapeva ricostruire... Una parola che non ha dietro di sé un passato né davanti un futuro; senza memoria; senza tempo, se non quello che corre nella dizione... È una parola che si accompagna a una gestualità accentuata... Pare allora che si realizzi un linguaggio teatrale all'improvviso in uno spazio senza platea, su una scena dove lei, sola attrice, si autorappresenta come spettatrice di fatti a lei sola presenti. (Pozzi, Leonardi 2004 [1988], 419-420)

Pur consapevoli delle enormi differenze tra l'esperienza mistico-visionaria di Maria Maddalena de' Pazzi e quella di Sara Virgillito, così come della vertiginosa distanza temporale del contesto storico in cui sono immerse, tuttavia notiamo alcune analogie. Non tanto, certo, per le modalità di scrittura né per il genere delle loro opere, quanto piuttosto per un comune terreno della visione e per la stessa consapevolezza che le porta a dire, come del resto accade anche a Caterina da Siena, che quelle parole non possono appartenergli. La poesia-*incipit* della raccolta oltre che a riecheggiare la lirica *Euridice* della prima silloge edita (1954), presenta un complesso verbale di derivazione dantesca, con riferimenti al "Canto dei suicidi" (*Inferno* XIII): "perché / mi struggi perché / mi scerpi?" (Virgillito 1991, 35). Il testo immette in una strada incidentata, come confermano le immagini dello sterpo, della muraglia, del cordone/laccio, fino alla messa in scena di un referente di dubbia natura, un'"implacabile divinità / degli Inferi o della celeste / cerchia" (*ibidem*).

Tuttavia il viaggio iniziatico attraverso il fuoco procede "con incontaminata / fede" (*ibidem*) verso quell'Unico che si sottrae alla conoscenza, tanto da rendersi necessario il delirio per "raggiungerti dove sei / fuori / dentro, / invivibile verità" (ivi, 36). Come la forma del delirio è importante anche per María Zambrano, così in Virgillito il delirio definisce l'inesplicabilità del messaggio divino. Virgillito iscrive la propria narrazione impossibile entro le coordinate osmotiche del fuori e del dentro, del visibile e dell'invisibile, che si alternano inesorabilmente e violentemente in un sovraccarico dei segni fino a indicare un doppio itinerario, sia a livello immaginale sia a livello lessicale: alle paludi, alle acque morte degli stagni, alle nebbie fantasmatiche, alla sterilità del paesaggio si contrappone in controcanto la vena d'oro della poesia di Virgillito. Questo avviene anche a livello cromatico: al nero e al grigio si oppongono il rosso, l'oro e l'azzurro, con tutta la loro carica simbolica. Non ci sono difese contro l'avvento dell'Altro che sebbene talvolta sembri tendere il suo assedio da fuori, picchiando troppo forte "all'inferriata" (ivi, 39), contorcendo tutto fino alle estreme metamorfosi. Travolgendo, abbagliando, bruciando tutto ciò che appartiene a un passato per rinnovare l'Amata che lo accoglie nella propria "umida / segreta" (ivi, 40) in cui muove anche dal di dentro. Tutto tende verso "l'oltre impossibile" (*ibidem*). Ma per quanto l'evento mistico sia doloroso, la poesia di Virgillito da invocazione diventa benedizione dell'Amato fino a domandare la vertigine della rivelazione:

Benedetto
il Dio che t'ha creato
il ventre che t'ha
imprigionato
accarezzato
espulso
all'ingordigia del mondo
benedette le dita

che mi sfiorano il sangue
 invisibile
 le visibili onde che
 mi onduli fino al viso
 benedetta la voce
 con che suggi e
 distruggi,
 la melma che t'impriastricci al piede
 la pietra
 che troppo ti somiglia,
 rupe d'Oriente – e al dosso
 il sole ti
 monta
 lucido, e ti scarmiglia.
 (Ivi, 42)

Dunque il fuori sembra via via disfarsi per lasciare spazio al magma dell'interiorità; anche i pochi riferimenti alla geografia – Roma, Firenze, Assisi – mutano in coordinate di una mappa dell'interiorità. Questa discrasia provoca inevitabilmente una tensione tra densità e refrattarietà del verso poetico, causando un sovraccarico di segni e di immagini che materializzano le più potenti visioni. Poiché l'Altro cerca di emergere dall'infimo, dalle viscere interiori:

Dal di dentro mi
 frughi
 per esprimerti –
 parla, traversami
 dalle viscere alla mente
 che vacilla
 (Ivi, 46)

La parola poetica di Virgillito si fa *medium*, cassa di risonanza per “l'inacconciabile / seme delle parole” (*ibidem*); ecco allora il desiderio di fusione passare, a mio avviso, attraverso la parola essendo che l'invocazione all'Altro è quella di parlare “attraverso la mia lingua” (*ibidem*). Verrà fuori un balbettio, un ticchettio e questo è un altro *tòpos* della letteratura mistica poiché essa, oltre ad usufruire di un linguaggio insufficiente e franto, si approssima anche al balbettare. È la lingua che dimostra di “essere l'ultima realtà che mantiene le relazioni, anche la più impossibile, fra gli estremi anche i più lontani” (Pozzi, Leonardi 2004 [1988], 39). La parola allora non è solo oggetto talismano per accedere all'Oltre, ma è veicolo di una “presenza insostenibile” (Virgillito 1991, 47).

Nel linguaggio di Virgillito gli accostamenti violenti di poli immaginali oppositivi sono inevitabili ma al fondo resta un'unica tensione: tutto si tiene e non esiste lo scarto. Sebbene l'immagine delle *scorie* ricorra più volte

questo avviene perché sono i resti di una poesia-naufragio, delle esplosioni che la materia vulcanica compie, poiché il linguaggio è, appunto, nucleare e violento. Ciò non significa la perdita della tenuta fonica e semantica, nemmeno quando sulla parola biblica e sul linguaggio alto – modulato sulla voce di Dante e Rilke – si accostano i neologismi o i lemmi pertinenti alla contemporaneità (come l'overdose):

Prenderti in overdose? Impossibile,
sei in overdose sempre,
ti beffi degli amanti sublunari
delle loro sazieta e stimolazioni
non cerchi stimoli (ci
mancherebbe) sei
l'oltre che si fa membra
intercambiabili, volto
Uno, sigillo
se la notte ci stringe

(Ivi, 231)

L'espressionismo, che caratterizza questa poesia costruita su un solido e drammatico teatro dell'io, che si muove tra il controllo intellettuale di Rina e l'estasi di Sara, non provoca contraddizioni incoerenti. Tale procedimento sarà più evidente negli inediti dove l'inserimento di termini pertinenti la tecnologia si accosterà al linguaggio alto. Il poeta procede vivendo le "incredibili vicende / che mutano la carne e / lo spirito, / invisibili innarrabili / non spiegabili / non ripetibili a comando (ahimé) / o in altro modo trasfigurabili" (ivi, 51). Ho sempre avuto l'impressione, leggendo e rileggendo i testi di Virgillito – delle *Incarnazioni* e delle altre opere – osservando le varianti manoscritte, che abbia sempre tentato di percorrere due strade, sul confine tra l'una e l'altra ma tuttavia consapevole della metà e del percorso: "non c'è altro sbocco / né via –" (*ibidem*). L'insistenza su alcune immagini come quella del *cerchio senza centro* o della spirale spiega la vertiginosità del cammino visionario di Virgillito dove la metà coincide con il punto di partenza in virtù di una fusionalità estrema. Non esistono più né vita né morte poiché "l'Amato è l'Amata" (ivi, 103). L'estasi è narrata sullo sviluppo di due grandi immagini: il fuoco – approfondito nel secondo capitolo di questo lavoro – e la ferita. Quest'ultima è un *tòpos* ricorrente nei testi mistici, una ferita che si apre spesso dal di dentro, come una crepa che diviene spietatamente voragine. Queste stesse categorie lessicali si ritrovano in Roland Barthes, nella cui opera, come ha osservato Cometa, emergono con forza i tratti di una mistica femminile, che ha i suoi antecedenti nella *Brautmystik*, ovvero la mistica nuziale, presente negli scritti di Hadewijch e Mechthild von Magdeburg, la quale "aveva saputo coniugare la poesia dell'amore nuziale tra l'anima e Cristo con una più ampia speculazione filosofica" (Cometa 2012, 200). Siamo quindi su un altro versante rispetto

alla mistica speculativa di Meister Eckhart da cui fu influenzato Heidegger o dall'ateismo mistico rintracciabile in alcuni autori della letteratura tedesca. Seguendo le considerazioni di Cometa, ritengo interessante azzardare una comparazione tra Roland Barthes e Sara Virgillito, in relazione a una mistica d'amore in cui, a livello lessicale, si incontrano gli stessi motivi ovvero l'eros, il rapimento, la ferita, il corpo. Infatti la mistica di Barthes presenta tre nodi essenziali: l'amore inteso come annullamento di sé, amore come *epistème*, come sapere ma anche amore come gioia. Mi sembra particolarmente interessante l'analogia che si instaura tra le poesie di Virgillito e gli scritti di Roland Barthes in relazione al tema della ferita. Cometa osserva come ne *La camera chiara*, testo cardine del pensiero critico e filosofico di Barthes, "il punctum [...] la 'puntura' che è possibile infliggere al proprio occhio al cospetto di un'immagine fotografica" (ivi, 210) non si discosta poi tanto dalla "ferita cui si espone il corpo della *Brautmystik* di Hadewijch o di Beatrijs van Nazareth" (*ibidem*) o, aggiungerei, dalla ferita/piaga che si apre nei testi di Sara Virgillito. Nel canzoniere del 1991 la parola si fa incarnazione – come ricorda il giovanneo *καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο*, *verbum caro factum est* (Giovanni 1,14) – e dunque corpo fogliato come scrive De Certeau. Corpo, carne e quindi desiderio, estasi inesausta. Questo carattere si ravvisa soprattutto nella scrittura perché è la poesia, il verso, la parola di Sara Virgillito a essere ferita, incisa, tagliata. Ebbene la ferita è

ciò che si vede, ciò che si mostra quando qualcosa si incide profondamente, quando letteralmente si "taglia in due" la carne È una fessurazione (*craquelure*), una crepa (*faille*), una lacerazione che lascia il corpo inerme e attraversabile ad un tempo. Per questo i testi sulla scrittura sono totalmente ossessionati dalla ritualità del sacrificio e dalle parole dei mistici come Angelus Silesius o Ignazio di Loyola. La scrittura è la *pratica* della ferita, l'in-scrizione della lettera nel corpo reale e mistico del vivente. (Cometa 2012, 216)

In Barthes la ferita d'amore è "le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)"¹¹ (Barthes 1980, 49). Vediamo come, con un rapido *blitz* tra le pagine di *Incarnazioni del fuoco*, Virgillito ricorra a un repertorio di verbi inerenti al ferire: fendere, forare, intagliare, lacerare, penetrare, recidere, trapassare solo per fare alcuni esempi. Così abbiamo "il sottilissimo tendaggio che / potresti fendere" (Virgillito 1991, 89), "la prua" che "fende gli azzurri / contenitori del cielo" (ivi, 206), l'attimo che "fora / la tenebra" (ivi, 212), il "lacerante / fuoco di mezzanotte" che "intaglia la tua / stretta / dove non resiste roccia" (ivi, 57), "di velo in velo laceri / la mia potenza che ti tiene –" (ivi, 108), "il tempo che seguita e /

¹¹ "il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)" (Barthes 2003, 28, trad. di Guidieri).

penetra / sempre più nel luogo / dove ci / ritroveremo / in un solo accento” (ivi, 46), “il n u o v o / ti penetra le ossa / arse da Colui / che è forte come il sepolcro” (ivi, 125), “penetra ogni pensabile / materica / ebbrezza” (ivi, 144), “il sole adorando / che imbocca e / divora – insieme / la vita penetrando / e i penetrati ultimi del sonno / in noi” (ivi, 201), “nulla può recidere i tuoi voleri” (ivi, 186), “nella fame di chi vuole vederti / trapassarti fino alle ossa” (ivi, 43). Allo stesso modo troviamo un vasto repertorio di immagini e verbi che rimandano alla fusione, all’insorgere, all’inabissarsi e sono quasi sempre utilizzati al tempo eternizzante del presente o dell’infinito, talvolta amplificato dalla ripetizione sincopata del gerundio: “rischiando / srotolando / sventando / ripari e lame ti / fai / piaga che fissa – / fra costa e costa – / il tuo / avversario senz’ali” (ivi, 121). Appare del tutto assente il tempo passato così come il futuro, poiché nella poesia di Virgillito c’è posto solo per l’*hic et nunc* dell’istante. Anche in Rina Sara Virgillito, così come nelle altre autrici, in particolare penso ad Emily Dickinson, le visitazioni avvengono in una luce folgorante dentro le stanze. Virgillito attua, potrei azzardare con una definizione, una “filologia dell’anima”, dell’intimo che passa attraverso la parola visionaria, luminosa, potente che si arrende alla potenza dell’evento divino:

Con incredibile forza
 entri
 dolcissimo ospite
 non si sa più
 quale
 anfratto o liscia
 superficie
 sia
 ancora mia – o tua – o quando
 il tuo corpo, il mio,
 in un solo
 impasto una sola
 estesa inestensione di
 stupefatte intime voci
 veglia, respira.

(Ivi, 174)

La fusione è tale per cui le due entità sono inscindibili eppure l’anima è consapevole dell’insondabile distanza tra se stessa e l’Amato. È necessario pertanto andare oltre i segni e dare corpo alla “narrazione impossibile” (ivi, 177). Alla fine del canzoniere si ha come l’impressione che il linguaggio non sia adeguato alla grandezza dell’evento da narrare e il poeta si dibatte “in reti di parole” poiché è impossibile “dialogare con te / che muovi / la mia voce” (ivi, 229). La lotta con l’angelo, estenuante e mai definitiva, non si adempie in una rassicurante unione, sebbene l’Uno ponga un sigillo sull’Amata, il monologo-dialogo in assenza alla fine si rivela un’“essenza / senza parole”

(ivi, 230). La parola si fa silenzio. Nell'ultima raccolta edita, *L'albero di luce* (1994) non assistiamo più alla lotta ancestrale dei due amanti, gli inferni sono quasi tutti deflagrati nella potenza luminosa dell'Altro. Le trentuno poesie rischiavano di essere piccole schegge, detriti di quella viva incandescenza che era stato il canzoniere del 1991, ma sin dal titolo il lettore si accorge che non è così. Si tratta di un io che ha subito una violenta metamorfosi eppure cerca ancora di rinascere, come suggerisce la supplica alla sacerdotessa, alla dea madre, affinché le insegni a partorire sé stessa, le mostri il varco per fuggire dalla propria caverna interiore. Nei manoscritti preparatori alla raccolta le poesie sono quasi il doppio, ma il lavoro di limatura conferma, ancora una volta, la sopravvivenza della sorveglianza di Rina sull'esplosività dell'evento visionario di Sara. Guardando rapidamente ai titoli delle poesie non scelte per l'edizione finale si possono trovare ancora i temi che accompagnano tutta la scrittura di Virgillito da *Incarnazioni del fuoco* in poi e dunque il buio/luce, l'oro, la folgore, i notturni, le liquefazioni, l'inferno e il paradiso fino a trovare un gruppo di poesie datate dicembre 1991 con il titolo enigmatico "Il Segreto dello Sposo" poi revisionate a più riprese. Qui Virgillito appunta una riflessione, come si evince anche dagli esergo posti sui materiali preparatori, a *L'albero di luce* sull'unione sacra tra uomo e donna, intuendo una specularità tra il racconto della Creazione in Genesi e la definitiva unità dei due esseri, aggiungendo che nel conciso testo di Genesi 2, 4 si leggono le parole del primo uomo alla vista della donna creata: "Allora l'uomo disse: Questa volta essa è carne dalla mia carne e osso dalle mie ossa. La si chiamerà donna perché dall'uomo è stata tolta" (Genesi 2, 4-9). In queste prime parole, Virgillito scorge un prototipo del *Cantico dei Cantici* così come in un frammento del *Simposio* di Platone, trascritto ad esergo in un altro dei quaderni preparatori per la raccolta, accostato al frammento di Genesi "Dio creò l'uomo a sua immagine, a immagine di Dio lo creò, uomo e donna lo creò" (Genesi 1, 17) – e a una citazione dal *Cantico dei Cantici* "...perché forse è l'amore è come la morte". Tra questi due rimandi biblici, Virgillito riporta un passo da Platone: "τοῦτο δὲ πάλαι ἄρα ἐπεθύμει, συνελθὼν καὶ συντακεῖς τῷ ἐρωμένῳ ἐκ δυοῖν εἰς γενέσθαι. τοῦτο γὰρ ἐστὶ τὸ αἴτιον, ὅτι ἡ ἀρχαία φύσις ἡμῶν ἦν αὖτη καὶ ἡμεν ὅλοι· τοῦ ὅλου οὖν τῇ ἐπιθυμίᾳ καὶ διώξει ἔρως ὄνομα"¹² (Platone 2004 [1986], 148, frammento 192, 7-10). L'amore dunque come desiderio di congiungersi e tornare all'intero: questa polarità così forte è espressa in tutto il macrotesto di Virgillito, per cui vale ciò che scrive De Certeau a proposito del mistico:

¹² "quello che da tempo agognava, e cioè congiungersi e fondersi con l'amato per diventare una cosa sola. E la ragione è appunto che la nostra natura originaria era quella, ed eravamo interi. Dunque al desiderio e alla ricerca dell'intero si dà nome amore" (Platone 2004 [1986], 149, trad. di Ferrari).

Est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas ça, qu'on ne peut résider ici ni se contenter de cela. Le désir crée un excès. Il excède, passe et perd les lieux. Il fait aller plus loin, ailleurs. Il n'habite nulle part. Il est habité. (De Certeau 1982, 411)¹³

Allora la raccolta, nella sua veste rossa e nella sua forma minuta, lascia pensare a un distillato della poesia, a un intaglio nella noce del mandorlo. In alcuni passi ricorda le atmosfere bizantine, come avviene nelle liriche di Cristina Campo o di Else Lasker-Schüler. Anche in questa ultima raccolta l'esperienza si muove tra l'“Adesso e il Sempre” (Virgillito 1994, 33) e il linguaggio si fa eccedenza simbolica: ecco allora il ricorso al rafforzamento degli aggettivi – “stracarica / superabbacinante” (ivi, 47), “straripante” (ivi, 44), “straboccante” (ivi, 43) – di fronte all' “amorosa / vertigine” (ivi, 36), all'“assalto” (*ibidem*) che erompe dal vuoto. L'impossibilità del linguaggio, che porta l'io poetico a desiderare il ritorno alla forma angelica pre-umana mostra l'incontenibilità di questa unione. Tutto si dissangua e deflagra, come vedremo negli approfondimenti di luce e acqua.

In molti passi la poesia di Virgillito rivela delle forti assonanze con i versi di Dickinson, che stava traducendo e studiando proprio in quegli ultimi anni, versioni pubblicate postume e non ancora licenziate dall'autrice. La poetica di Emily Dickinson, come si è accennato, tendeva all'esattezza del verso, alla cancellazione della propria individualità per giungere al tutto, al pieno. Sonia Giorgi racconta che in pochi sapevano del nuovo progetto di traduzione di Sara Virgillito, il lavoro serrato andava dall'ottobre 1995 al gennaio 1996 ma mancava ancora la redazione finale: cinque preziosi taccuini in cui si nota una predilezione per i testi brevi. L'ultima poesia di questa raccolta è stata anche l'ultima a cui la Virgillito ha lavorato prima della morte, datata 5 maggio 1996 e l'ora 4.30 del mattino. E si trova su un quadernino di poesie della poetessa accanto a poesie autografe coeve.

Marisa Bulgheroni nella prefazione al volume delle poesie tradotte dalla Virgillito traccia un profilo di questa grande poetessa-traduttrice, trovando assonanze tra la poesia dell'una e dell'altra, notando come le traduzioni di Virgillito testimoniano

un estremo *work in progress*, rapido, folgorante, in corsa con la vita stessa. Forse, se fosse vissuta, l'autrice non avrebbe mai voluto o potuto staccarsi da que-

¹³ “È mistico colui o colei che non può arrestare il cammino e che, con la certezza di ciò che manca, sa di ogni luogo e di ogni oggetto che non è questo, che qui non si può risiedere né contentarsi di quello. Il desiderio crea un eccesso. Eccede, passa oltre e perde i luoghi. Fa andare più lontano, altrove. Non abita da nessuna parte. È abitato” (De Certeau 2008, 353, trad. di Facioni).

sti testi, fino a licenziarli per la stampa, tanto doveva sentirli suoi, intimi e segreti, aperti a revisioni e a varianti, a invenzioni dell'ultima ora, come le poesie – inedite – che negli stessi mesi andava componendo. (Bulgheroni 2002, xxii)

“Con testo a fronte” si direbbe per utilizzare un’immagine caproniana: nei taccuini del lavoro di traduzione dei versi di Dickinson la compresenza delle poesie di Virgillito confermano il legame simbiotico tra le due voci. Il compito del critico, dunque, diviene atto chirurgico necessario per individuare quale testo appartenga al traduttore e quali siano, invece, i versi tradotti e scindere così le due voci. Nonostante la poesia di Dickinson e quella di Virgillito sembrino fagocitarsi reciprocamente, la polifonia resta intatta e l’intonazione abbandona il modulo monocorde.

Continua Bulgheroni nella nota all’edizione:

Lei che nel suo tradurre aveva mirato a un’inquieta ma levigata compiutezza, sembra qui contagiata dall’enigmatico dinamismo del testo dickinsoniano – ellittico, compresso, vibrante – [...]. Rinunciando, dove le appare inevitabile, alle curvature eleganti delle sue traduzioni “europee”, spezza la propria voce nell’aderenza alla voce dell’altra, nella ricerca dell’esatta sinfonia di colloquiale, di oracolare, di colto che renda, dell’originale americano, la musica dissonante, e lasci un varco aperto all’indicibile. La vertigine di una trascrizione simultanea la incanta più che non la certezza della resa o il calcolo degli effetti. È il gioco, si direbbe, non solo la sua fedeltà alla poesia dickinsoniana – le cui regole vanno estratte, ogni volta, dal testo a furia di immedesimazioni, di prove, di costruzioni – ma la sua sopravvivenza stessa di poeta, impegnata fino alla fine in un ardito sperimentalismo. (Ivi, xxii-xxiii)

È pur vero che sono presenti in entrambe gli stessi lemmi: la rosa, la fiamma, il vuoto, l’ape, l’abisso, rivisitati in chiave mistico/contemplativa. Tra tutti gli autori tradotti forse proprio Dickinson è la voce a lei più congeniale. Nonostante la distanza linguistica e l’appartenenza a un diverso contesto storico, entrambe sembrano avere un unico referente e la biblica lotta con l’angelo, che così violentemente imperversa tra le pagine di Dickinson, è qui resa in un esempio di altissima finezza. Abbiamo avuto occasione di ricordare le varie maschere, “facce mutevoli di un unico prisma” tra cui Virgillito “elege la grande visionaria, in bilico tra il tempo e l’eterno. E, nella sua scelta, ne ripercorre i motivi e le tensioni, le catene d’immagini che puntano ai paradossi supremi: l’assenza/presenza, la carcerazione/libertà, la morte/rinascita” (ivi, xxiii). Le ultime poesie, quelle a cui Bulgheroni fa riferimento nella nota al libro di Dickinson, sono ora edite. Sono poesie che risalgono proprio agli anni in cui Virgillito intensificò il suo lavoro di traduttrice. Se è vero, come afferma Jakobson, che la poesia è intraducibile, nel lavoro di Virgillito troviamo ancora un procedimento bifido. La parola poetica e il verso tradotto germinano insieme dallo stes-

so nucleo, instaurando un'osmosi perfetta. La scorporazione della poesia dickinsoniana è ravvisabile anche in quella di Virgillito, la necessità di fare silenzio e vuoto per accogliere l'Altro, l'impossibilità dello scarto, la compresenza tra mondo celeste e mondo ctonio, vissute in una dimensione naturale dell'io. Poesia sapienziale che sembrava aver espresso, ne *L'albero di luce*, un definitivo congedo. Il dilagare di luce e acqua sembra aver cancellato i confini, prosciugato la fonte della poesia stessa, poiché l'io era già arrivato nella dimensione dell'Oltre, afflitto dalla nostalgia dell'*hic et nunc*, del qui e ora, nostalgia dell'amore. Per le traduzioni, Virgillito ricerca le poesie dickinsoniane in cui è più intenso e più incisivo il messaggio mistico, in un tentativo di ancorarsi ai grandi modelli poetici. La traduzione di Virgillito si mostra sensibilmente diversa dalle altre versioni d'autore, come vediamo dalla frammentazione del verso nella resa italiana che porta all'aumento della lunghezza del testo rispetto all'originale, necessaria per mantenere il ritmo sincopato dell'originale. Virgillito resta fedele al significato intimo del messaggio autoriale, non si sottrae dall'ironia tagliente di Dickinson e

traspone liberamente le inflessioni alte o oracolari dell'originale disseminando arcaismi [...] che creano stranianti effetti di contrasto. Ma, al di là delle sperimentazioni lessicali, la strategia prevalente è quella dell'ascolto teso, della ricettività divinatrice: abbandonandosi alle folgorazioni della grande poesia di Emily, Virgillito le fa proprie, trascrivendole quasi in un'arcanica dettatura...

Di fronte all'intraducibile, Virgillito non si arrende; si espone disarmata all'enigma; e se indugia o si arrovela sulla soluzione, non è per incertezza, ma per prolungare, nella fervida contesa con la parola, la sua lotta con l'Angelo. Estatiche e torturate, queste traduzioni postume, sembrano tracciare, in parallelo, un percorso di scintille che accompagnano l'autrice verso il buio, trasformandolo nell'ardente "tenebra/luce" di una delle sue ultime poesie. (Ivi, xxiv)

Le parole di Bulgheroni, che condivido in pieno, introducono di fatto alle ultime poesie di Virgillito, quelle rimaste a lungo inedite. Nella prima ricerca fra gli inediti è emerso un quadernino su cui Virgillito appunta un ipotetico titolo, *Diari fiesolani* e poi come sottotitolo "Dall'eremo e dal Castello" (Virgillito 2015, 227-278), che mostra da subito una continuità rispetto alla poesia precedente, ma anche una necessità di raccoglimento totale, sebbene questo sia sempre stato insito nel suo tracciato poetico. Il riferimento al diario suggerisce non tanto l'intenzione di etichettare la natura delle sue poesie, quanto a definirle entro un contesto autobiografico. Un'autobiografia in versi, un diario spirituale dal momento che quello privato sarà dato al rogo insieme alle lettere. Questo gesto è di estrema importanza, innanzitutto perché ha degli antecedenti nella tradizione mistica, in secondo luogo occulta nel rito antico del fuoco ogni referente della sua esperienza mistico-visionaria. Tale reticenza a lasciare traccia scritta degli

avvenimenti, a mio parere, non è un gesto compiuto non solo per proteggersi o per lasciarne la trasposizione letteraria, sebbene fosse nell'intenzione di Sara Virgillito, ma anche per preservare la purezza della parola poetica. Inoltre sappiamo, dagli inediti, che aveva tentato di distillare la poesia in un codice letterario diverso ovvero attraverso abbozzi teatrali, legati alla forma dialogica. Il colloquio ininterrotto con l'amante visibile è tuttavia preservato dalle insidie del mondo esteriore, tradurlo con più codici espressivi – la poesia e l'abbozzo teatrale – è stato un tentativo di trasportare qualcosa che sentiva non appartenere come se Virgillito traducesse anche la propria esperienza, traslocandola nella dimensione del *non dove*. Commentando Rilke, Virgillito si domanda che cosa sia la poesia, “meglio sarebbe dire la Parola” la quale “appare il mezzo per salvare con amore immenso, in un'estrema trasmutazione, questo nostro mondo visibile, fragile e provvisorio, trasfigurandolo nell'Invisibile: è ancora un aspetto della sentita unità vita/morte” (Virgillito 2000, xxv).

Nei testi dei *Diari fiesolani* non si è ancora esaurita la matrice mistica, anzi si fa più violenta e intensa, poiché racchiusa entro i luoghi della contemplazione. Da un punto di vista formale, la punteggiatura è quasi del tutto assente fatta eccezione per la dickinsoniana lineetta, intessendo in tal modo il silenzio con la parola. L'amore è ancora una ferita come indica la reiterazione dei lemmi: fessura, crepaccio, solco, voragini così come gli incendi e le combustioni, le dissolvenze acquatiche e le inquietanti presenze animali. Le metafore del fondo, dell'abisso, del nulla e del vuoto generano l'angoscia dell'*annihilatio* tanto che la distinzione tra dentro e fuori non è più marcata. Allo stesso modo le altre coppie oppositive si risolvono in una *coincidentia oppositorum*: luce/buio o buio/luce, bene/male, nulla/tutto. Poiché “là dove la realtà s'inabissa nel nulla, il nulla prende il volto di Dio, appare come Dio [...] La nascita di Dio svela il nulla e il nulla è Dio” (Givone 1998, 57).

Le celestiali fughe, le incredibili visitazioni: la via è ancora quella incendiaria, quella che scalpa l'anima come la folgore, per citare un'immagine assonantica tra l'opera di Virgillito e quella di Dickinson. La topografia tracciata è quella delle paludi, dei cimiteri, dei fiumi sotterranei e violenti, non esiste il riparo né si trovano anfratti rassicuranti poiché la teofania è tremenda e “senza sconti” (Virgillito 2015, 276). Non è ancora decifrata l'essenza vera dell'Amato inseguito, trovato e perduto, sia esso “Démone o Dio - Angelo forse / senz'ali” (ivi, 275). Tuttavia il desiderio di rinascita insorge altrettanto tenace così come l'invocazione a quella presenza/assenza che non risponde fino alla tragica consapevolezza che “la tua voce è / silenzio” (ivi, 264). L'inappagato desiderio dell'Altro passa anche attraverso l'impossibilità di un contatto, di una *epistème* sebbene l'unica via gnostica sia quella erotica. L'io non ha “occhi né / cuore aperto / e tu nel tabernacolo / ultrachiuso e / inchiavardato / apri il tuo / libro invisibile a me / illeggibile” (ivi, 267). L'impianto citazionale è ancora una volta rivolto ai testi

biblici, in particolare ai passi della “Creazione” e all’*Apocalisse*, poiché tra morte e vita non c’è distinzione, esiste solo la totalità dell’evento ierofanico fino al suggello della “tomba di / luce” (ivi, 261). Anche questo è un tratto presente fortemente nell’*ἔπος* (*èpos*) mistica poiché morte e vita coincidono. La morte mistica prelude alla rinascita di un essere nuovo, il quale in realtà sembra ricondurre al punto di partenza, all’androgino pre-adamico.

In *Ultime poesie* (2016) sono presenti le liriche degli ultimi mesi di vita di Sara Virgillito dove i temi affrontati lungo tutto l’arco della sua esperienza poetica sono qui riformulati prestando attenzione soprattutto alla funzione della parola poetica e l’impossibilità di tradurre le laceranti teofanie. La parola appare interdetta, incapace di decifrare i segni e di tradurli. A sostegno delle sue ipotesi e dei suoi tentativi di affinare lo strumento della parola, le numerose postille, gli appunti presi rileggendo i filosofi, Plotino, Heidegger ma anche guardando al pensiero di Foucault, Freud fino a ricongiungersi a quello di Bonnefoy e Angelus Silesius. Nei brevissimi appunti sono leggibili anche nomi di filosofi come Givone e Marramao in relazione alla parola filosofica e poetica. Postille, commenti, riflessioni, seppur brevi, si rivelano zattere di salvataggio, piccole illuminazioni sul valore dell’essere poeta, sulla sua disposizione naturale e sul μέλος (*mèlos*) che “lascia essere le cose / al di là delle parole. / le parole simulano / non queste / non quelle / questa è libertà / la poesia è esperienza della / libertà, con / difficoltà estreme” (Virgillito 2016, 128). Tali affermazioni o riformulazioni di altri pensieri testimoniano il valore della ricerca di Virgillito, che non si esaurisce fino alla morte. Come si evince dalle ultime raccolte, Virgillito ha sperimentato anche il linguaggio contemporaneo, operando una commistione tra esso e quello alto della poesia, aveva persino compilato un dizionarietto privato su cui si appuntava tutti i termini della nuova tecnologia, di internet e questo è evidente nel volume delle *Ultime poesie*. Virgillito considerava *internet* – in alcune poesie gioca sulla traduzione di *net* – come un luogo misterioso e affascinante. Tuttavia citando Foucault e Guzzi, avvertiva il pericolo per l’uomo di diventare un elemento calcolabile poiché scegliendo su internet infinite possibilità d’essere in realtà l’uomo incapperebbe in una minaccia alla propria libertà, come si evince dalla chiusa di una poesia: “hai pigiato il mouse / o clic, / non so bene. / Il computer impazzito / mi ha infilzato nelle / righe / illeggibili” (ivi, 118). L’antidoto a tale fagocitazione è la crescita libera e non calcolata delle parole. È necessario pertanto, scrive in una poesia vicina a queste pagine di appunti, “risalire all’Adamo / primordiale” (ivi, 113) ovvero alla parola che nomina, alla parola-corpo che crea. La parola poetica allora, come voleva Heidegger, rappresenta “il punto cieco di ogni / parlare” e “Poesia e Filosofia / si incontrano / nello *status* / paradossale / della normalità” (ivi, 128).

La parola poetico-mistica di Virgillito fino all’ultimo sperimenta altri alfabeti, decifra le righe illeggibili, il “monologo – / o dialogo – / continua. / Che sia dialogo – / due, non uno / in replica / o clonazione – / lo dicono

gli sgomenti i / contrasti / capricci inesplicabili / silenzi cadute / di tono e voce” (ivi, 58). La mappa del mondo interiore si fa sempre più costellata da elementi inquietanti, di coincidenze tra buio e luce, non c’è altra via e tuona una frase pronunciata ad alcune amiche in un tempio pieno d’acqua: “io non so amare”. Ecco allora il *diapason* di una parola che riecheggia tra l’impossibilità del dire e la volontà della poesia; la parola mistica è e resta

l’unica via per riaccostarsi a una materia incandescente, a tentare di decifrare le tracce che essa ha impresso nell’anima. La parola trasforma l’inconoscibile in suoni, forme, immagini: pur non potendo narrare ciò che ‘non può entrare nella memoria?’, essa continua a lacerarsi, a morire nel farsi immagine impossibile del divino, e a rinascere nella lotta col ‘buio’ della luce. (Lorenzi 1990, 75)

Nella luce prolifera subdolamente l’oscurità, obbedendo a un patto inviolabile, lo stesso che il poeta/mistico stipula con l’assenza. Pur consapevole della profonda impossibilità del linguaggio, la sua parola assume su di sé un sovraccarico di segni, un’eccedenza simbolica, non tanto per educare o informare o spiegare alcunché, neanche per narrare. La parola nasce e rinasce, violentemente, pur conoscendo l’*horror vacui* entro cui avverrà tale evento, poiché sa che la morte è solo l’altro volto della vita, “unica verità in un universo il cui senso ci sfugge” (Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 218, c. 6). Negli ultimi tempi, come si evince dai versi, Virgillito riflette sul difficile rapporto tra poesia e prosa, ammettendo, con rammarico forse, di non aver saputo creare qualcosa in prosa fino ad ammettere che “la poesia era ed è la mia via” (ivi, 127).

Eppure anche nelle prose, ancora inedite, l’esperienza mistica e visionaria è narrata seppur attraverso le modalità espressive del testo teatrale. Qui è possibile notare ancora di più le dinamiche della dialettica tra realtà esteriore e vita interiore, l’unione tra anima e divino, a cui non è possibile ancora dare nome. Sebbene l’evento sia vissuto in un’esplosione di luce è difficile comprendere la natura dell’interlocutore, del partner:

G. Vorrei amare in modo totale come lui dice di amarmi [...] Qui è totale - di là, - ma è di qua, le cose cambiano - è per questo che il contatto, qui, è vietato. Sarebbe mischiare il cielo e la terra. E. ma voi siete cielo e terra in mischio - perché no? G. Tu vorresti fare uno sdruscio, un buco nel mistero - ma quello resiste a ogni fionda. Viviamo immersi se non sommersi in un mischio profondissimo - violarlo non è lecito, devo accettare quel che il mio raziocinio dell’anima si ribella - ora, sulla fine del secondo millennio, il mistero resiste (Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 216, c. 27r)

Da questo frammento inedito (1996) non solo si evince la profondità dell’incontro con l’Altro ma anche la difficoltà nell’esprimere ciò che è segreto. Continuando le ricerche nel laboratorio poetico inesauribile di

Virgillito ho trovato quella che, con molta probabilità, è l'ultima poesia, scritta il 3 agosto 1996. Questa non è presente nel volume *Ultime poesie* poiché si trova tra i quaderni delle prove in prosa, custoditi in Archivio. Una terribile visione, nell'approssimarsi della morte:

ore 16 del
3/8/96

Uragani
interiori (fuori
minacciosi
rombi lontanissimi che
non si sa se
esploderanno)
Alza tutte le
ronde
il veliero traballa
invisibili
visibili maree di mosche
selvagge
pungiglioni di
vespe
non evitabili (in agguato
lo shock anafilattico) –
infilzati dentro lo
sciame
nero che ti vortica
incontro
forse non vespe ma
api
che di miele inscaveranno
la conca
dolcissima
sovrana.

(Asfi, Fondo Virgillito, Sezione VI, n. 216)

La descrizione della tremenda fine è affidata alla semantica dell'acqua e della luce che è fondamentale nella poesia di Virgillito, come vedremo nei successivi capitoli. La pericolosità della vespa, qui intesa come essere demoniaco, lascia spazio – seppur con il “forse” dubitativo – all'immagine dell'ape che, tra i suoi complessi riferimenti simbolici, è metafora evocante la dolcezza dell'avvento di Cristo che con il suo miele sazia il desiderio dell'anima. Nelle liriche di Virgillito troviamo sempre un bestiario nero accostato a quello celestiale, a testimonianza della presenza del *tremendum* che rimane, nella sua duplice accezione di meraviglioso e terribile, la cifra sacra della poesia di Virgillito così come l'Altro resta il depositario ultimo della sua parola.