

*La 'dimora poetica' di Gianfranco Palmery:  
nuova σκηνή per un Edipo contemporaneo\**

*1. Variazioni del classico nel contemporaneo. Gli albori di una nuova indagine*

Tra tutte le opere di Gianfranco Palmery (Roma 1940 - Roma 2013), l'esile raccolta di poesie *Corpo di scena*<sup>1</sup> si distingue per un aspetto significativo e – se vogliamo – apprezzabile in profondità soprattutto da chi è attratto dal fenomeno di 'persistenza e trasformazione' dell'antico nel contemporaneo: l'*animus* del poeta viene portato in scena – ed è proprio il caso di dirlo alla luce del titolo scelto per la raccolta – con dei contenuti specifici che, senza troppi giri di parole, sembrano rievocare in maniera potente l'Edipo classico<sup>2</sup>.

Non è semplice valutare se gli ipotesti tradizionali – *in primis* le tragedie di Sofocle, Euripide e Seneca, in questa sede tenuti in

\* Il presente lavoro trae la sua origine nell'ambito del progetto FISR 'La Rifunionalizzazione del Contemporaneo' (Dipartimento di Civiltà Antica e Moderne - Università di Messina). La mia riconoscenza va al Prof.re Giuseppe Ucciardello, per tutti i suoi preziosi consigli e per la pazienza riservata alla lettura di questo testo. Ringrazio inoltre i *referee* anonimi, le cui osservazioni mi hanno consentito di migliorare alcuni aspetti della mia argomentazione.

<sup>1</sup> G. Palmery, *Corpo di Scena*, Passigli Editori, Bagno a Ripoli-Firenze 2013.

<sup>2</sup> Alcuni temi vengono anticipati in id., *Compassioni della mente*, con prefazione di Sauro Albisani, Passigli Editori, Bagno a Ripoli-Firenze 2011. Da qui in avanti le due sillogi verranno indicate con le abbreviazioni *CM* e *CS*.

considerazione – siano operanti *stricto sensu* quali modelli di riferimento diretti del poeta oppure agiscano quali semplici reminiscenze, ma le connessioni che si possono rintracciare tra l'antico e il moderno esercitano un fascino non indifferente<sup>3</sup>. Lo stesso Palmery si era dichiarato in contatto da anni con le muse del Pindo, nonostante ad un certo punto affermi di patire l'interruzione di questo dialogo aulico ed esclusivo<sup>4</sup>:

*La linea con il Pindo è disturbata  
da sibili, fruscii...la voce arriva  
a fatica o per niente – alla chiamata  
a volte non risponde anima viva*

*Non c'è più linea con il Pindo: è stata  
oh quanti anni notte e giorno attiva –  
in questi cavi fa la sua avanzata  
ora il silenzio: presenza annunciata*

*dall'eco della voce moriva. (Aria del Pindo o Finale)*

In effetti la frequentazione con il mondo classico da parte dell'autore risale già alle due antologie *Mitologie* e *Medusa*<sup>5</sup>, ed, in generale, tutta la produzione letteraria è permeata sia di rinvii, più o

<sup>3</sup> Per una interessante ricognizione sulla ricezione moderna del mito di Edipo cfr. F. Citti-A. Iannucci (a cura di), *Edipo classico e contemporaneo*, (Spudasmata 149), Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2012. Invece, alla tradizione letteraria dell'Edipo tragico nell'età antica è dedicata una recentissima monografia: E. Iakovou, *Ödipus auf der griechischen und römischen Bühne. Der Oedipus Tragicus und seine literarische Tradition*, De Gruyter, Berlin-Boston 2020.

<sup>4</sup> L'importanza di questo legame, avvertita da Palmery all'interno del 'tempio dell'ispirazione poetica', viene messo in luce anche da G. Linguaglossa, il quale parla di «personalissima e ossessiva genealogia immaginaria che lo ricollegava alla Musa» (<https://lombardelleparole.wordpress.com/2018/06/02/gianfranco-palmery-1940-2013-poesie-da-in-quattro-2006-compassioni-della-mente-passigli-2011-e-corpo-di-scena-passigli-2013-con-una-ermeneutica-di-giorgio-linguaglossa/>, consultato il 25/09/2022).

<sup>5</sup> G. Palmery, *Mitologie*, Il Labirinto, Roma 1981; id., *Medusa*, Il Labirinto, Roma 2001. La prima raccolta inaugura la carriera poetica di Palmery in seno alla casa editrice da lui stesso fondata. Mentre il secondo canzoniere fu composto nel 1997, anche su ispirazione de *La mort dans les yeux* di J.P. Vernant (1985).

meno espliciti, al mito (in *CM* e in *Amarezze* l'autore si definisce rispettivamente un Issione<sup>6</sup> e un solitario Sisifo<sup>7</sup>), sia di altri temi portanti della letteratura classica<sup>8</sup>: Palmery ama riflettere sullo scorrere del tempo, soffre per la vecchiaia, per il decadimento del corpo e la malattia, avverte il senso della fine, il sopraggiungere ineludibile e annichilente della morte<sup>9</sup>.

In questa sede l'attenzione è però rivolta ai mitemi che sono propri della fase decadente e seriore della parabola eroica di Edipo,

<sup>6</sup> Il paragone viene proposto nel v componimento delle *Antagonie*: «una giostra di giorni, un vano giornare: / sulla mia testa di turco luce e tenebre / si abbattono e non le so più separare: / con loro giro come sulla ruota / Issione, ma senza fuoco e torture / infernali, cambio solo posizione / scendendo nel suo verso verso il buio: / tenebre e luce alterne si confondono / in un eterno roteare in tondo: / la pena vera è la ripetizione».

<sup>7</sup> Così infatti nella poesia incipitaria (id., *Amarezze. Madrigali e altre maniere amare*, Il Labirinto, Roma 2012). Anche in altri loci risalta la descrizione di scenari infernali tradizionali quali metafore della sofferenza, del caos, chiari indicatori di una visione pessimistica dell'esistenza umana: in *CM* l'uomo è «brodaglia di Cerbero». Il lessico attinge con frequenza a questo campo semantico: «L'ombra ci inghiotte e l'odio di Dite» (CS); «Non è chiuso l'inferno, della pena / non c'è pensione» (CM); *Spettro* è il titolo di un altro sonetto di *CM*. Invece, in id., *In quattro*, Edizioni della cometa, Roma 1991 (Il Labirinto, 2006<sup>2</sup>), come eroe sofferente, rappresentante di un inferno in terra, viene citato Filottete. La vicenda mitica di questo eroe può aver intensamente suggestionato il poeta: oltre all'idea di solitudine, attorno alla quale è costruito il riferimento non solo a Filottete ma anche ai due eroi penitenti dell'aldilà, è ben presente nel corpus poetico quella della sofferenza fisica, del veleno 'corrosivo' (soprattutto in *Amarezze* ii, iv, v, xv), dell'imputridimento e decomposizione della carne.

<sup>8</sup> Possiamo inoltre apprezzare le traduzioni dal latino in lingua dialettale pubblicate con uno degli pseudonimi a volte adoperati dall'autore: *Catullo, Vivemo, Lesbia mia, famo l'amore*. Versione in romanesco di Ottavio Sforza, Il Labirinto, Roma 2008; sul quale cfr. anche *Un Catullo romanesco*, recensione di Francesco Dalessandro, con nota e traduzioni di Ottavio Sforza, «Il Portolano» 58-59, 2009.

<sup>9</sup> Tali riflessioni raggiungono punte di raffinato e struggente lirismo in *CM*, talora stagliate in un contesto di spietato realismo, che si rivela a tratti spiazzante e sconcertante per il lettore. Crudo e a volte macabro il linguaggio metaforico: gli anni sono definiti «serpenti», la speranza una «vipera»; in *Fiori, ossa* si cita l'avvizzimento del corpo in ogni sua parte: «e la lingua marcisce come una ninfea nel suo stagno».

ovvero 'cecità', 'esilio' ed 'isolamento' (narrati nell'*Edipo a Colono* di Sofocle, nella parte finale delle *Fenicie* di Euripide e nelle *Phoenissae* di Seneca), conseguenti alla sconfitta della Sfinge, l'unione incestuosa con la madre Giocasta, la scoperta della verità sull'uccisione del padre Laio (argomento dell'*Edipo re* e della sua controparte latina, l'*Oedipus* di Seneca), il duello fratricida tra Eteocle e Polinice (altro nucleo tematico delle *Fenicie* euripidee e senecane, precedute cronologicamente dai *Sette contro Tebe* di Eschilo)<sup>10</sup>.

Proprio in merito alla tematica dell'esilio qui oggetto di discussione, non pienamente condivisibile è sembrato rivelarsi il giudizio di Sauro Albisani espresso nella prefazione a *CM*, ma valido anche per i contenuti di *CS*: «Il soggetto (*i.e.* il poeta stesso) non è solo, è in isolamento; non è in esilio (malgrado l'allusione ai *Tristia*<sup>11</sup>) bensì agli arresti domiciliari; insomma un prigioniero...».

Difatti dallo scandaglio dei testi è stato possibile cogliere che la citazione dell'opera ovidiana sia tutt'altro che peregrina, ma, so-

<sup>10</sup> Quest'ultima tragedia è l'unica superstite della tetralogia composta anche da *Laio*, *Edipo* e *Sfinge*. L'interesse del tragediografo per la famiglia di Edipo si estende ad altri tre drammi andati persi che, anche in tal caso, erano parti della medesima trilogia incentrata sulle vicende posteriori alla prima spedizione contro Tebe (*Donne di Argo* e *Eleusini*; quest'ultimi avevano lo stesso soggetto delle *Supplici* euripidee), e alla seconda spedizione (*Epigoni*). Le tematiche post-belliche vengono rivisitate da Sofocle non solo nella celeberrima *Antigone*, ma anche negli *Epigoni* (un titolo che si sovrappone a quello di '*Erifile*' in alcune testimonianze), mentre Euripide, oltre alle *Fenicie* sopra menzionate, fu autore di un *Edipo* e di un *Antigone*. Tralascio il confronto con queste opere note pressoché tramite titoli e/o poche testimonianze, ma anche con fonti più antiche che avevano narrato tra VII e VI sec. a.C. i contenuti del ciclo Tebano: sia quelle di genere epico (*Edipodia*, *Tebaide* ciclica, *Epigoni*, *Alcmeonide*, e *Tebaide* di Antimaco di Colofone), sia quelle di genere lirico (*Tebaide* ed *Erifile* di Stesicoro), anch'esse attualmente conosciute – ad eccezione del poema antimacheo pervenuto in 66 frammenti – solo grazie a miserrime reliquie che si prestano ad una ricostruzione meramente ipotetica della trama. È impossibile infatti conoscere il ruolo e la caratterizzazione del personaggio di Edipo in queste composizioni che, anche se basate su altri personaggi della saga (ad accezione dell'*Edipodia* che si focalizzava sulla biografia del re), dovevano aver riservato uno spazio non trascurabile al nostro eroe.

<sup>11</sup> Così infatti scrive in *CM*: «l'occhio si spaesa, la mano si muove / e scrive come da un'altra terra, / dal Ponto, i *Tristia* di vite isolate».

prattutto, che la dimensione dell'esilio qualifichi in maniera quasi identificativa l'io poetico: le coordinate di tale identificazione passano con sorpresa attraverso il confronto con il mito tebano.

Prima di proseguire con l'analisi dei componimenti, risulta necessario aggiungere alcune considerazioni preliminari. Il possibile inserimento di Palmery nel dominio del *Fortleben* del mito edipico si confronta con un'ardua difficoltà insita nella specificità del codice espressivo dei testi presi in esame: la poesia lirica, a differenza delle varie *pièce* teatrali (l'*Edipe et le Sphinx* di Joséphin Péladan, 1903, o l'*Ödipus und die Sphinx*, 1906, di Hofmannstahl, o *La machine infernale. Pièce en quatre actes*, di Cocteau, 1934, e così via), dei riadattamenti cinematografici interamente deputati alla storia di Edipo<sup>12</sup>, o di altre rielaborazioni *in extenso* (penso al romanzo *Kafka sulla spiaggia* di Murakami)<sup>13</sup>, si esprime tramite i costanti registri dell'allusività, dell'evocazione, della contrazione. Essa rappresenta in sostanza uno dei tanti itinerari che il mito assume nell'immaginario moderno, all'interno del quale può muoversi tramite rielaborazioni *tout-court*, citazioni, fedeli riprese, libere interpretazioni, acquisizione di singoli elementi tradizionali all'interno di un contenitore tematico completamente diverso dalla loro trama originale. Nel caso di Palmery le suggestioni provenienti dal mondo classico si infrangono su un prisma che crea un duplice effetto di luci e ombre: 'gli imprestiti scoperti' si affiancano a 'influenze nascoste', sottaciute, quasi 'sommerse', recuperate dal profondo di una coltivatissima memoria, la cui ricognizione si rivela più insidiosa, anche perché si sovrappone allo studio di una poetica plasmata nel suo intimo dalla conoscenza della letteratura in-

<sup>12</sup> M. Fusillo, a proposito delle scelte operate da Pasolini nel suo film *Edipo* del 1967 e di alcuni registri teatrali, parla persino di «espansione analettica» (definizione mutuata da Genette) – ovvero di dilatazione del racconto, che, rispetto, all'originale sofocleo, include la parte anteriore della storia – e di «espansione prolettica», qualora sia rappresentata la continuazione dell'*Edipo a Colono*: cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci Editore, Roma 2007 (2022<sup>2</sup>), pp. 65-70.

<sup>13</sup> Per l'analisi delle tracce edipiche in quest'opera cfr. F. Citti-A. Iannucci, *Edipo classico e contemporaneo: i piedi, la Sfinge e i dubbi del re*, in id., *Edipo classico e contemporaneo* cit., pp. VII-XLIV (in particolare pp. VIII-XIII).

glese, francese, americana (e non solo)<sup>14</sup>. Pertanto, anche se attualmente risulta difficile stabilire con assoluta certezza la dipendenza di Palmery dai *plot* tragici, rimane tuttavia alquanto significativa la relazione che intercorre tra la rappresentazione dell'io lirico e motivi topici della caratterizzazione tragica di Edipo, afferenti alla trattazione di tematiche identificative (esilio, cecità, isolamento<sup>15</sup>, l'ostilità 'da e verso la comunità', vissuti come esito di predestinazione e di una colpa/delitto), in un contesto narrativo permeato, come si è già sottolineato, 'a più livelli' di classicità. Proprio attraverso questi mitemi (ampiamenti circolanti in letteratura, ma propriamente trattati nel loro insieme nelle trame della *fabula* edipica), il poeta si 'presenta sulla scena', divenendone al contempo attore, protagonista (è lui stesso a definirsi «*gran tragedia / dei miei spaventati*», *Esercizi di panico* ii) e spettatore.

L'interesse per il teatro, con il quale Palmery diventa un 'tutt'uno simbiotico e materiale' – così come è metaforicamente indicato dal titolo di *CS* – e, nello specifico, per il teatro classico (evocato nell'uso dei termini aristotelici *catarsi e agnizione* proprio nella poesia *Corpo di Scena* che dà il nome alla raccolta<sup>16</sup>), potrebbe

<sup>14</sup> Su quest'ultimo aspetto rimando ai vari studi critici interamente raccolti sul sito della casa editrice Il Labirinto.

<sup>15</sup> E non è l'unico caso di riformulazione e riuso di un solo aspetto della vicenda edipica, che non viene quindi necessariamente ripresa in connessione alle tematiche di incesto e parricidio; difatti proprio l'esilio di Edipo ispira la storia del ritiro dalla vita politica di Lord Cleverton, il protagonista del dramma *The Elder Statesman* di T. Eliot, rappresentato per la prima volta nel 1958 al festival di Edimburgo. Per la connessione con l'*Edipo a Colono* e altri drammi sofoclei cfr. rispettivamente R.G. Tanner, *The Dramas of T. S. Eliot and their Greek Models*, «Greece&Rome» 17, 1970, pp. 123-134; M. Simpson, *Oedipus, Suez, and Hungary: T. S. Eliot's Tradition and "The Elder Statesman"*, «Comparative Drama» 44-45, 2010-2011, pp. 509-528.

<sup>16</sup> Nel componimento eponimo viene rimarcata la piena identificazione tra *poiesis*, teatro ed il 'coinvolgimento spettacolare' del poeta: «*il corpo è il testo e il teatro e gli attori / hanno messo in azione fami e affanni... / al gran finale / farò da spettatore*» (cfr. *infra*).

costituire un tassello importante dello statuto letterario dello scrittore, che andrebbe opportunamente approfondito in studi futuri<sup>17</sup>.

Un altro riscontro dell'incidenza – anche se per via indiretta – della tragedia sulla poesia di Palmery potrebbe cogliersi in alcune fonti già note dell'autore, riconosciuto estimatore, studioso e traduttore, tra gli altri, di P.B. Shelley<sup>18</sup>, il quale – oltre ad aver pubblicato nel 1820 il dramma dal taglio satirico *Oedipus Tyrannus; Or, Swellfoot the Tyrant: A Tragedy in Two Acts* e il *Prometheus Unbound*<sup>19</sup> e nel 1822 *Hellas, A Lyrical Drama* (ispirato dai *Persiani* di Eschilo) – si dedicò a più riprese alla traduzione nonché alla riscrittura di testi greci, di cui non si può qui rendere conto per ovvie ragioni<sup>20</sup>.

Accanto a Shelley, le linee dell'influenza della tragedia sulla poetica di Palmery potrebbero essersi verosimilmente diramate anche da altre 'fonti intermedie'. In tal senso colpisce la presenza di Raymond Carver tra gli scrittori e gli intellettuali che, grazie all'operosa attività di direzione editoriale svolta dall'Autore per la rivista *Arsenale*, ebbero modo di frequentarsi e incontrarsi con lui in occasioni conviviali in cui gli consegnavano *brevi manu* i loro manoscritti<sup>21</sup>. Forse vale la pena sottolineare che una delle opere più celebri di Carver, il racconto *Cathedral*, pubblicato insieme

<sup>17</sup> Sarebbe utile una investigazione dei materiali contenuti nel fondo a lui intitolato presso il 'Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei' dell'Università degli Studi di Pavia. L'archivio, che risulta ancora in corso di catalogazione, oltre a comprendere testi dattiloscritti dei numeri 1-12 e materiale inedito per il numero 13 mai pubblicato della rivista trimestrale *Arsenale* fondata e diretta da Palmery e rimasta in attività dal 1984 al 1987, consta della corrispondenza dell'autore dal luglio 1970 al dicembre 2012.

<sup>18</sup> Percy Bysshe Shelley, *Alla notte e altre poesie di Shelley*, traduzione di Gianfranco Palmery. Testo originale a fronte, Il Labirinto, Roma 2002.

<sup>19</sup> A tal proposito si noti che *Prometheus Housebound* è il titolo di un sonetto incluso in Gianfranco Palmery, *L'io non esiste*, Il Labirinto, Roma 2003.

<sup>20</sup> Solo per citare alcuni casi: tradusse il *Simposio* (1818) e lo *Ione* di Platone (1821); scrisse il *The Witch of Atlas* (1820) e un *Adonai's* in 495 versi (1821).

<sup>21</sup> Come viene testimoniato da Nancy Watkins, vedova di Palmery e *Art Editor* di *Arsenale*, in un'intervista rilasciata nel 2017 a Enrico Pulsoni sulla rivista *Insula Europea* da lui diretta (<http://www.insulaeuropea.eu/2017/10/10/enrico-pulsoni-intervista-nancy-watkins/>, consultato il 25/09/2022).

all'omonima raccolta candidata nel 1984 al premio Pulitzer, narra una storia accostabile alla trama dell'*Edipo re* di Sofocle<sup>22</sup>: l'incontro tra il protagonista e Robert, un personaggio non vedente, il quale si trova a spiegare al 'vero cieco' come è fatta una cattedrale apparsa sullo schermo del televisore.

Fatte tali premesse, si tenterà di iniziare a curare i primi germogli di questa indagine dedicata al disvelamento di motivi classici, che sembra profilare ulteriori sviluppi in un versante comprendente modelli letterari e confini tematici ben più ampi di quelli tenuti al momento in considerazione.

2. *Sulla scena: «mentre spengo la luce e cala / il buio come un sipario improvviso» (Appesi a un filo)*

L'elemento che ha destato un iniziale e immediato 'sospetto' a favore dell'ipotesi sulla possibile influenza del mito di Edipo nelle poesie di CS risiede nella pervasiva presenza del motivo dell'oscurità, sia essa reale e metaforica. Nei versi di Palmery l'oscurità viene trattata con ricorrente insistenza, a tal punto da divenire il *fil rouge* di un dolore dinamico, continuo, attivato dal πόλεμος interiore tra θυμός e νοῦς: «Di cuore e testa la contesa eterna / vivo senza sconfitta e senza festa: / se uno piange e grida, l'altra governa / col sorriso, scherno – gela e appesta»<sup>23</sup>. E altrove: «distante, spoglio stanco / contrastato e scontroso / all'attacco o nell'angolo / perde guerra e riposo» (*Ne varietur* ii).

Il buio dell'anima di Palmery – alla stregua dell'Edipo ormai conscio della propria natura e delle proprie colpe – è un male dovuto, una condanna alla quale non può sottrarsi ed in cui si 'adagia' con la sua professione di poeta e scrittore: «O luce delle notti, dove sei più? Qui si veglia da ciechi – e che può fare un recluso se si toglie pure carta e penna: vietato scrivere...» (*La nuova virtù*).

<sup>22</sup> D. Lungeli, *Super-Cripple Sights: Disable Heroes in Raymond Carver's Cathedral and Sophocles' Oedipus Rex*, «Journal of Arts & Humanities» 3, 2021, pp. 103-113.

<sup>23</sup> Si tratta del secondo sonetto di una sezione intitolata *Di cuore e di testa*.

Sul poeta moderno viene quasi spontaneo cucire addosso la veste dell'eroe tebano che sperimenta e descrive la notte («noctem experitur», Seneca, *Oedipus*, 973<sup>24</sup>): la sua condizione di τυφλός («faccio il cieco da un occhio», *Autoritratto con tenebre*) viene rimarcata da un ripetuto richiamo lessicale non solo alla notte («È la luce che annuncia la mia notte», *Madrigali dell'alba ii*), ma anche al buio, all'oscurità, alle tenebre (« - da buio / a buio scivolando alle sei / calate le serrande contro il mondo / per trovare, forzato notturno, / finalmente il mio sonno»; «notte: letto: tomba nel cui seno la vita non dolora» *Bordone 1*).

L'ombra è un'entità personificata, un'ipostasi dell'io stesso, un'assassina che conduce alla rovina:

*tappato in canna ho dato il mio bordone  
il timbro scuro, cupo, una lezione  
di tenebra: è stata questa la musica  
dei miei ultimi anni: gli occhi chiusi  
al mondo, sordo a ogni voce: la sola  
che potessi fare - mia pena e scuola*

-----  
*un'illusione carezza un'illusione  
un'ombra un'ombra -  
ma intanto sono carne, sono sangue  
vita materia pulsante  
che non esiste, non sarà mai esistita*

<sup>24</sup> E ancora, sempre in chiusura della tragedia, in una accorata esortazione a se stesso (*Oedipus*, 1047-1049): «pavitante gressu sequere fallentes vias; / suspensa plantis efferens vestigia / caecam tremente dextera noctem rege» («con passo angosciato segui la tua oscura strada; posando appena per terra i tuoi piedi, attraversa la cieca notte con la guida della mano tremante»). L'eroe si appresta a lasciare Tebe iniziando un percorso errabondo di dolore, sotto la guida delle più malsane e malevole entità (vv. 1059-1061: «Violenta Fata et horridus Morbi Tremor, / Maciesque et atra Pestis et rabidus Dolor, / mecum ite, mecum. Ducibus his suti libet»; «porto via con me il letale miasma che apprestava questa terra. Morti violente, orrendo tremore della Malattia, Magrezza, e nera Peste, e rabbioso Dolore, venite con me, con me. Mi piace avere questi malanni come guida»). Trad. di G.C. Giardina e R. Cuccioli Melloni.

perduti gli occhi che si davano la vita<sup>25</sup>

-----  
L'ombra che mi tallona e che di tanto  
giorno per giorno mi spoglia di vita,  
a volte quieta mi cammina accanto  
con passi lenti di fiera ammansita:  
può dileguarsi ma sempre la sento  
attaccata a me decisa ad attaccarmi,  
a contrarre pace con spavento  
provando la sua forza e le sue armi. (Duetto dell'ombra)

La cecità, corrispondente ad uno *status quo* di disperazione, può essere percepita come pienamente edipica poiché viene descritta dal poeta quale conseguenza di un crimine, di una sentenza, di un processo personale dal quale è uscito sconfitto, dopo essere stato, nella duplice veste di carnefice e vittima, l'ignaro accusatore di se stesso. Tale è il parametro epico sotteso alla presentazione dell'Edipo senecano (*Phoenissae*, 9-10): «Non video noxae conscius nostrae diem, / sed videor» («Io non vedo più la luce del giorno, consapevole del mio crimine, ma sono visto»)<sup>26</sup>. A differenza di altri personaggi 'ciechi' del mito – puniti nella maggior parte dei casi per oltraggio alla divinità – l'eroe tebano si autoinfligge il male che lo accompagnerà fino alla morte, in un cammino interiore ed este-

<sup>25</sup> Rispettivamente il quarto ed il quinto componimento della serie di sei poesie introdotte dal titolo *Bordone*. In questi testi è chiaro il richiamo ad una condizione metaforica di 'viandante-pellegrino', che il poeta coltiva nella sua intima chiusura nei confronti del mondo: su questo dualismo viaggio-reclusione cfr. *infra*.

<sup>26</sup> Nobili, analizzando la presenza del mito edipico in Pirandello, fa notare come questa condizione di cecità sia la marca distintiva di Martino Lori, protagonista della novella e del pezzo teatrale *Tutto per bene*: S. Nobili, *Pirandello e Gide: variazioni su Edipo*, in Citti-Iannucci (a cura di), *Edipo classico e contemporaneo* cit., pp. 263-280 (in particolare pp. 263-264). Anche nel caso dell'opera pirandelliana si potrebbe parlare di 'ipotesto sommerso', che viene riutilizzato nel tessuto narrativo per singoli spunti e aspetti. Per esempio in questo testo è assente il motivo dell'incesto, sfruttato altrove da Pirandello; dalla tragedia classica viene prelevata la metafora della 'cecità metaforica', funzionale alla costruzione della *climax* investigativa seguita dal personaggio.

riore di sofferenza<sup>27</sup>. Non ne trae alcun beneficio (non ha il dono della chiaroveggenza di Tiresia)<sup>28</sup>, ma diviene emblema della sua colpa inconsapevole (l'ἄμαρτία). E così commenta l'efferata autolesione (Sofocle, *Oedipus Tyrannus*, 1313-1320): Ἴὼ σκότου / νέφος ἔμὸν ἀπότροπον, ἐπιπλόμενον ἄφατον, / ἀδάματόν τε καὶ δυσούριστόν <μοι>. Οἴμοι, οἴμοι μάλ' αὔθις· οἶον εἰσέδου μ' ἄμα / κέντρων τε τῶνδ' οἴσθημα καὶ μνήμη κακῶν («Oh mia nuvola di tenebra / abominevole, nuvola senza nome / discesa implacabile / con vento di tempesta! Ahimé, e ancora ahimé! / Oh come parimenti mi penetra / l'assillo degli aculei / e la memoria dei mali!» trad. di F. Ferrari)<sup>29</sup>.

I versi di Palmery, stillanti sofferenza, sono attraversati dalla medesima amara consapevolezza di una colpa quasi atavica:

*Ho coltivato malattie in immagine  
rovina e morte: ho antevissuto tutto  
nella mente e nel corpo – il male e il peggio*

<sup>27</sup> Talora nel mito la cecità è un handicap momentaneo, che il punitore promette di risanare con l'impegno di chi riceve la punizione (nel caso di Metope, la figlia di Echeto), o che viene annullato grazie all'intervento di un dio (come nella storia di Orione aiutato da Efesto).

<sup>28</sup> Sulla privazione della vista quale dono profetico e poetico cfr. F. Létoublon, *To see or not to see: blind people and blindness in ancient Greek Myths*, in M. Christopoulos, E.D. Karakantza, O.A. Levaniouk (eds.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion. Greek Studies: Interdisciplinary Approaches*, Lexington Books, Lenham 2010, pp. 167-180. In tal senso viene analizzato dalla studiosa il ruolo di Demodoco, Tamiri e Polifemo nei poemi omerici. Sul valore non peggiorativo della cecità nel mondo antico cfr. in ultimo anche C. Husquin, «*Fiat Lux*»!: *cécité et déficiences visuelles à Rome: réalités et mythologies, des ténèbres à la lumière*, «Pallas» 106, 2018, pp. 243-256.

<sup>29</sup> E con altrettanta efficacia espressiva Seneca, *Oedipus*, 998-1001: «Bene habet, paractum est: iusta persolvi patri. / Iuvant tenebrae. Quis deus tandem mihi / placatus atra nube perfundit caput? / Quis scelera donat? Conscium evasi diem / Nil, parricida, dexteræ debes tuæ: / lux te refugit. Vultus Oidipodam hic decet» («Così va bene, è fatta: ho pagato il fio a mio padre. Mi piacciono le tenebre. Quale dio, finalmente pacificato verso di me, mi circonda il capo di una nera nube? Chi mi condona i miei delitti? Sono sfuggito alla luce del giorno, che conosceva i miei delitti. Ma non devi nulla alla tua destra, parricida: la luce da se stessa si è allontanata da te. Questo volto così ridotto si addice a Edipo»). Trad. di G.C. Giardina e R. Cuccioli Meloni.

La 'dimora poetica' di Gianfranco Palmery

la condanna sicura ad ogni consulto. (Di cuore e di testa 1)

Vorrei restare, non vorrei andarmene  
ma gli dei e le madri incalzano, artigiano  
ora un pezzo di cuore, ora di fegato  
o trance di polmone, mi trafiggono  
nel sonno o in veglia il cervello, mi sbranano<sup>30</sup>

per pareggiare i conti, a saldo riprendersi  
le ultime libbre di carne che mi restano:  
è il loro lento grand-guignol simbolico  
che va avanti da anni – «estingui il debito»  
adesso stringono e mi preparano l'esodo

forse nel giorno stesso del mio crimine... (Sdrucchiola)

Si tratta, quindi, di una cecità accompagnata da «solitudine e delitto», uno stilema usato dal poeta in *CM*, prefigurativo rispetto alla rappresentazione di sé offerta nella raccolta successiva<sup>31</sup>.

L'esodo di cui parla Palmery coincide con il suo percorso da sofferente, pellegrino nelle vie del dolore, un errante: non a caso si rivede nella definizione di 'viaggiatore da camera'<sup>32</sup>, alla quale ben si abbina la serie di aggettivi con cui Sofocle porta in scena l'Edipo nella tragedia interamente dedicata al dolore dell'esilio: πλανήτης (πλανήτην, Οιδίπουν, *Oedipus Coloneus*, 3); τλάμων (ivi, 185, 203, 1239 *et al.*), ἀλήτης (ivi, 50, 184-185, 746); δύσμορος (ivi, 224, 749), πολύπονος (ivi, 205). Ma, come viene affermato dall'eroe già nel prologo dell'*Edipo re*, le strade del dolore sono state da lui sondate ben prima del suo definitivo declino (vv. 66-67): ἀλλ' ἴστε πολλὰ μὲν με δακρύσαντα δῆ, / πολλὰς δ' ὁδοὺς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις («anzi sappiate che già molte lacrime ho pianto / e molte strade ho percorso vagando con il pensiero»).

<sup>30</sup> I dettagli macabri sono una cifra distintiva anche dei versi di Seneca, come in particolare in *Oedipus*, 961-975.

<sup>31</sup> E ancora: in *Amarezze* parla di «errore», «danno» (xvi) e «corpo del delitto» (xx); sempre in *CS* di «delitto perfetto» (*Esercizi di Panico*).

<sup>32</sup> Usata in *CM* insieme all'espressione «cecità da camera» (*Vulnerario*).

Anche nel poeta contemporaneo l'idea di predestinazione, che Edipo matura dopo una tortuosa acquisizione di indizi rivelatori<sup>33</sup>, viene accolta al termine di una parabola di dolore fisico e interiore (Palmerly muore nel 2013, anno di pubblicazione della silloge, dopo una lunga malattia); e convive con una atroce e lucida consapevolezza: «sono il morto ammazzato / quello che non doveva essere mai nato» (*Parodia*: cfr. *infra*). Il verso sembra rievocare con struggimento la celebre sentenza sofoclea posta in apertura del desolato canto del coro sull'infelicità umana: Sofocle, *Oedipus Coloneus*, 1224-1225: Μη φῦναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον («Non nascere vince ogni confronto»).

La sensazione di agire nel binario della colpevolezza e dell'autodeterminazione, ma anche sotto la condanna di un piano divino prestabilito (a volte capriccioso) e senz'altro arbitrario, assilla l'Autore già in *CM*, ove *Fata deorum* è il titolo di un gruppo di componimenti e della loro poesia di apertura:

*«che resti ancora in vita, compia l'opera»  
come l'eroe ferito, già agli Inferi  
avviato, avvolto d'ombra – nel sonno  
risanato dalla Dea che in lui opera:  
così pensavo ci pensano plasmano  
i pensieri degli dei – o «che muoia»  
un giorno decreteranno a via, senza*

<sup>33</sup> Una verità sulla condizione umana commentata nell'ultimo stasimo della tragedia senecana tramite l'immagine della Parca filatrice (*Oedipus*, 980-990): «Fatis agimur: cedit fatis: / non sollicitae possunt curae / mutare rati stamina fusi. / Quidquid patimur mortale genus, / quidquid facimus venit ex alto, servatque suae decreta colus / Lachesis nulla revoluta manu. / Omnia secto tramite vadunt / primusque dies dedit extremum: / non illa deo vertisse licet / quae nexa suis currunt causis» («Siamo trascinati dal fato: cedete al fato; non possono inquiete preoccupazioni mutare le fila del fuso predestinato. Tutto quel che noi, stirpe mortale, sopportiamo, tutto quel che facciamo viene dall'alto, e Lachesi mantiene il verdetto della sua conocchia, che non si lascia volgere indietro da nessuna mano. Ogni cosa va per il sentiero da lei tracciato e il primo giorno determina l'ultimo: né anche al dio è concesso mutare quel che scorre via anodato alle proprie leggi»). Trad. di G.C. Gardina e R. Cuccioli Melloni. Sull'ineluttabilità del destino e la condanna alla sofferenza già prima di nascere vd. rispettivamente anche i vv. 89-90 e i vv. 245-247 delle *Phoenissae*.

*La 'dimora poetica' di Gianfranco Palmery*

*più ripensarci, per capriccio o noia  
di noi – come noi di fronte alla nostra  
immagine allo specchio dopo cinquanta  
anni di annoiata convivenza con  
un solo pensiero potremmo un mattino  
cancellarci.*

In CS viene approfondito il tragico motivo edipico dell'ingiustizia, scritta ancor prima di venire al mondo dalla penna inesorabile di una forza superiore:

*La mia uscita di scena è già scritta,  
è scritta sul mio corpo, il noto dramma  
steso nel millenovecentoquaranta,  
una prima stesura poi rivista  
aggiustata ritoccata negli anni:  
il corpo è il testo e il teatro e gli attori  
hanno messo in azione fami e affanni:  
un brulichio vorace tra due fori,  
veleni in vene e arterie – al gran finale  
farò da spettatore: gli assassini  
sono da tempo all'opera: il mio male  
troverà la sua fine, e niente fini  
edificanti, catarsi, agnizione –  
ciò che è stato sarà: divorazione (Corpo di scena)*

-----  
*Io sono il solitario, il desolato,  
il superfluo, il depennato,  
e reso inesistente:  
sono il morto vivente*

*sono l'ostacolato, l'impedito,  
quello per cui non si muove un dito  
oppure se ne muovono dieci  
per stroncarlo e fare le sue veci*

*sono il morto ammazzato e il ritornato  
quello che non doveva essere mai nato,  
delle specie che il mondo chiama  
"reietto ostinato" e l'affama*

*variamente: di pane di rispetto  
di amore – finché il maledetto*

Silvia Cutuli

*non muore – e quando è salma e storia  
allora lo riuccide con la gloria (Parodia)*

In questi versi c'è tutto Palmery con l'essenza di un 'Edipo contemporaneo', recluso, escluso dalla società, dalla nuova Tebe che lo respinge, lo priva di amore e rispetto, a tal punto da indurlo alla morte e a proclamarsi maledetto.

C'è quindi l'Edipo di Sofocle, ma c'è anche l'Edipo di Euripide: il guizzo di orgoglio, nonostante la mortificazione subita dalla collettività che lo giudica quale *reietto ostinato*, ricorda la solenne dignità del re mostrata nei versi finali delle *Fenicie* nel momento in cui non si getta ai piedi di Creonte in segno di supplica<sup>34</sup>.

Ma sono soprattutto le espressioni *e reso inesistente / sono il morto vivente*, correlate al concetto di reclusione (più volte rimarcato da P.), a consegnare un possibile pregnante confronto con la caratterizzazione euripidea. Ricordiamo, infatti, che nelle *Fenicie* l'eroe, dopo l'accecamento, *sopravvive* isolato nelle remote stanze della reggia. Vive nel buio assoluto. Compare in scena solo al verso 1539, chiamato da Antigone, che gli comunica il compimento ultimo e fatale dei suoi mali. E così egli fa il suo ingresso (vv. 1539-1545)<sup>35</sup>:

<sup>34</sup> Cfr. v. 1623 e ss.: a questo punto della storia presentata da Euripide, Edipo, l'incestuoso patricida, ha anche appreso della morte di Giocasta, dei figli, e si appresta a ricevere l'inappellabile condanna all'esilio.

<sup>35</sup> Questa versione del mito, di probabile derivazione più antica (verosimilmente dalla *Tebaide epica*), viene recuperata anche da Stazio. Nel prologo della *Tebaide*, Edipo, dall'interno della reggia, maledice con rancore la sua progenie (Stazio, *Thebais*, I, 46-52): («*impia iam merita scrutatus lumina dextra / merse- rat aeterna damnatum nocte pudorem / Oedipodes longaque animam sub morte trahebat. / Illum indulgentem tenebris imaeque recessu / sedis inaspectos caelo radiisque penates / seruantem tamen adsiduis circumuolat alis / saeua dies animi, scelerumque in pectore Dirae*») («Già Edipo aveva frugato con la mano colpevole le empie cavità dei suoi occhi e seppellito la propria vergogna, condannandola ad a un'eterna notte, e trascinava la vita in una morte interminabile. Ma anche così, mentre si abbandona alle tenebre e nei recessi del profondo palazzo serba la sua dimora inaccessibile ai raggi del sole, la terribile luce della

*La 'dimora poetica' di Gianfranco Palmery*

τί μ', ὦ παρθένε, βακτρεύμασι τυφλοῦ / ποδὸς ἐξάγαγες ἐς  
φῶς / λεχήρη σκοτίων ἐκ θαλάμων οἴκτρο / τάτοισιν δακρύοισιν,  
/ πολὶν αἰθέρος ἀφανὲς εἶδωλον ἦ / νέκυν ἔνερθεν ἦ πτανὸν  
ὄνειρον;

«Perché, figlia mia, con le tue lacrime miserevoli, mi hai fatto uscire alla luce dalle stanze oscure in cui giacevo, con il sostegno del bastone per il passo cieco, me, un pallido invisibile fantasma dell'etere, un morto sottoterra, un sogno alato?» (trad. di E. Medda)<sup>36</sup>.

L'oscurità avvolge l'esistenza statica e rassegnata dell'eroe, divenuto oramai il simulacro di se stesso (lo stesso motivo viene ripreso da Sofocle, *Oedipus Coloneus*, 109-110: οἰκτίρατ' ἄνδρὸς Οἰδίπου τόδ' ἄθλιον / εἶδωλον· οὐ γὰρ δὴ τόδ' ἀρχαῖον δέμας; «abbiate compassione del misero simulacro – ben diverso, evidentemente, dall'antica figura – di quest'uomo che ha nome Edipo» trad. di F. Ferrari).

Nel lamento lirico finale tra Edipo e Antigone non c'è un momento di ricomposizione, risoluzione<sup>37</sup>, ma solo insanabile sofferenza, la stessa che ritroviamo in Palmery.

Questo tormento della mente viene catalizzato nella metafora del mare in tempesta e della nave in difficoltà, che suggerisce, ancora una volta, un accostamento alle tragedie sofoclee, caratterizzate dal ricorso in più occasioni alla sfera semantica afferente al

coscienza gli si aggira intorno con ali infaticabili, e in cuore gli albergano le furie vendicatrici dei delitti» trad. di Laura Micozzi). Il profilo di Edipo, delineato nelle vesti di padre maledicente e rancoroso all'inizio del poema latino (sul quale cfr. R.C. Simms, *Iam pater est: Oedipus in Statius's Thebaid*, «Illinois Classical Studies» 24, 2018, pp. 234-257), ricorda l'immagine del re ricostruibile dai frr. 2-3 West della *Tebaide* epica, in cui l'eroe lancia le *arai* ai figli per vendicarsi dei comportamenti poco rispettosi. La variante mitica arcaica sul destino di Edipo, rimasto a Tebe fino alla morte, si riflette anche nei versi omerici che citano l'eroe (*Ilyas*, XXII, 679-680; *Odyssea*, XI, 275-276).

<sup>36</sup> Nella rassegna di testi di P. fin qui presentati si faccia caso, invece, alla reiterata menzione del sonno.

<sup>37</sup> Su questo concetto cfr. le accuratissime riflessioni di Medda in E. Medda (a cura di), *Euripide, Fenicie*, Bur, Milano 2007, pp. 8-9, 69-76.

Silvia Cutuli

mare, al porto e alle onde (*Oedipus Tyrannus*, 922-923; 1209; 1313; *Oedipus Coloneus*, 1681, 1746)<sup>38</sup>:

*Quando lo metto in mare, finito il giorno,  
povero scafo segnato dal tempo  
e dalle tempeste, via nelle tenebre  
parato per le buie acque del sonno  
[...]  
Questo cervello oceano sempre ondosio,  
spesso agitato, in tempesta, un maroso  
dopo l'altro, flutto che si quieta  
è belva solo in posa mansueta (Sonetto di notte)*

Le manifestazioni più autentiche di dolore si realizzano attraverso l'uso di un linguaggio improntato sull'idea di staticità, isolamento, solitudine, emarginazione: l'io lirico è *ergastolano* (termine impiegato con insistenza dal Nostro<sup>39</sup>) in un carcere interiore perpetuo («*questo vano cercare / – un carcere, un altro carcere, / dove mi chiudo di mia mano / e la pena prolungo*», *Cercare*), prigioniero in «*una gabbia d'ossa*» (*Clinica*), dalla quale assiste alla rovina della città:

*quieto osservo dietro i vetri dei vivi  
l'andirivieni ansante che trascina  
lente catastrofi sotto nuvole livide:  
città matura per tutte le morti  
di te non resteranno che passeri e corvi  
vita che risvola sulla rovina (Bordone 3)  
----  
ecco lo zimbello degli dei  
o del caso, o del bios, ex ameba  
in scala evolutiva per il nulla  
emancipato servo della gleba*

<sup>38</sup> Senza contare che si tratta di uno dei campi lessicali più operanti nei *Tristia* di Ovidio: in bel tre elegie del primo libro (2, 3, 11) è descritta la procella. Sull'occorrenza di questa metafora nell'*Oedipus* di Seneca e nel dramma elisabettiano di John Dryden (1679) cfr. F. Citti-A. Iannucci, *Edipo classico e contemporaneo: i piedi, la Sfinge e i dubbi del re*, in id., *Edipo classico e contemporaneo* cit., pp. VII-LIV (in particolare XXXVIII-LI).

<sup>39</sup> Mentre solo una volta si definisce prigioniero in *CM*.

*che di nulla si strazia e si trastulla  
e di errori e di disfatte fa trofei (Bordone 6)*

Palmery è contestualmente – mutuando un'altra definizione di Albisani – «viaggiatore errante e stanziale», che annoda nel proprio dramma esistenziale il percorso dell'Edipo in esilio e dell'Edipo a palazzo'. Cecità e dolore sono elementi continuativi, costanti, che fanno da 'bordone' al poeta nel suo cammino errabondo, ma che al contempo, come fantasmi, si stagliano a suo fianco, nella personale piccola dimora di eroe solitario. E nel doppio di queste due dimensioni essi concorrono a delineare con evidenza 'esilio' ed 'isolamento' quali precise istanze dell'esperienza umana e letteraria di Palmery, sostanziandone i versi con salienti caratterizzazioni che riflettono la vicenda edipica (rilevanti in tal senso i richiami al delitto, al senso di colpa, alla designazione da parte divina della sofferenza e, in particolare, alla massima sofoclea del 'Μή φῶναι').

Come si è sinora visto, l'*Oedipus Redivivus*, alter ego del poeta, appare sulla scena in presenza degli dèi («*ma gli dei e le madri incalzano*»; «*lo zimbello degli dei*») come un eroe ferito, facendo quindi ricorso alla terminologia bellica dell'epica (e.g. «*guerra e riposo*»; «*a contrattare pace con spavento provando la sua forza e le sue armi*»; «*fanno pieno saccheggio*»; «*allora lo riuccide con la gloria*»; «*sconfitta è sconfitta*»), e con una simbologia fortemente allusiva: compare nelle vesti di 'cieco', nell'ambivalente ruolo di reo e di vittima, di predestinato al dolore, dell'esiliato, ma anche di chi è solennemente isolato e recluso, ed è nella sostanza un sopravvissuto.

Proprio il concetto di sopravvivenza è carissimo al poeta («*vivo e morto imperfetto*», *Ne varietur 2*); «*in questa sopravvita mi sto stretto*» (*Motti e scherzi*); «*solo resto / in compagnia di un morto me stesso / o un vivo*», *Sonetto suite*); così come si mostra fecondo quello di stanchezza («*Prima stanco di sé e stanco adesso / perfino di non essere se stesso*», *Uno: nessuno senza nesso ii*), una condizione esperita nella sua vita da negletto («*chiuso, saturnio, solo, / negletto e neghittoso /... respingente reietto*», *Ne varietur i*), in cui in maniera altisonante e pienamente edipica Palmery si riconosce nell'imma-

gine di un «*monumento a stesso*», arrivando perfino a chiedersi «*e che diavolo, dov'è la vera imago?*» (*Uno: nessuno senza nesso ii*): «*fatto di pietra dall'angoscia*» (*Autoritratto con tenebre*), «*l'ergastolano / di un'immagine fatta per tormento*» (*Appesi ad un filo*); «*e il fantasma / funesto che si leva dal dissidio / violento della mente (Esercizi di panico)*»<sup>40</sup>.

Se da una parte la dimensione narrativa della sopravvivenza viene articolata dal poeta nello spazio chiuso della camera, dall'altra, si concede più volte allo spazio indefinito e disteso del viaggio e dell'esilio<sup>41</sup>. Lo smarrimento fa un'eco inestinguibile e assordante al desiderio di fuga dai propri mali, che in realtà hanno messo salde radici nell'animo: «*mai come adesso smarrito perso / ho lasciato tante tracce di me / che fuggendo mi inseguo attraverso / versi incorniciati lasciati a me/tà*» (*Cercare*); «*ma intanto sono uno che si è perso*» (*Sonetto suite*); «*fatto magro e a sé smarrito: / un imperdonato, un perduto: / lo sguardo liquido – liquidato / dell'eseguito, giustiziato*» (*Appesi a un filo*).

In questi ultimi punti potrebbe continuare a farsi strada il confronto con il mito tebano, giacché è possibile rilevare proprio quell'oscillazione – tra la percezione angosciata di smarrimento e la coscienza del 'sopravvivere' – che sembra riecheggiare i versi della presentazione di Edipo nel prologo delle *Phoenissae* senecane: vv. 216-217 «*Me fugio, fugio conscium scelerum omnium / pectus... /v. 223 nefanus incestificus execrabilis /... vv. 235-236 Quid terram gravo / mixtusque superis erro?*» («*Me stesso fuggo, fuggo il mio cuore consapevole del delitto... io empio incestuoso maledetto / ... perché gravo la terra con la mia presenza e vi erro?*»).

<sup>40</sup> Cfr. *supra* il passo delle *Fenicie* in cui Edipo, appena entrato in scena, commentava il 'pallore' della propria esistenza, ridotta ad un εἰδῶλον.

<sup>41</sup> Il binomio, presente in CS, è ancor più vitale nella minuta silloge *Amarezze*, che richiama nel titolo e nel contenuto i già citati *Tristia* di Ovidio: «*Smarrito, in alto mare: l'amarezza / di quegli anni lontani / da lontano risponde / a questa d'oggi: stessi gesti vani / di perduto che annaspa in quelle onde / amara e leva al cielo le sue mani / senza avere soccorsi / e con la stessa pena nella mente / nutrita di odio rancore rimorsi / in un eterno passato presente*» (*Amarezze*, xii).

La vicinanza con questo 'sommerso' – o quantomeno ai nostri occhi plausibile – ipotesto di riferimento sembra emergere anche nell'uso dell'asindeto (accanto all'*enjambement*, prediletto da Palmery), che riproduce il turbamento di emozioni e pensieri attraverso una *climax* di accorata rassegnazione.

La suggestione appena riferita è posta a conclusione di un *excursus* tra i testi di *CS* la cui prospettiva di analisi, rivolta alla considerazione delle fonti antiche ed estendibile anche ad altre parti del corpus poetico, può dirsi tutt'altro che conclusa<sup>42</sup>. Il dialogo (ancora parziale) con il laboratorio compositivo dell'autore richiede difatti un notevole impegno sotto il profilo del metodo, delle linee di studio e della padronanza dei contenuti: la nuova possibile chiave interpretativa delle liriche di *CS*, stimolata dal confronto con la tragedia classica, deve necessariamente intersecarsi con l'esegesi delle reminiscenze moderne relative alle altre fonti utilizzate da Palmery (talora espressamente menzionate, talora poste ad esergo dei testi, altre volte evocate o riconoscibili dalle citazioni *ad litteram*<sup>43</sup>), e da lui tradotte (oltre a Shelley è opportuno richiamare l'attenzione anche su John Keats, forse il più 'ellenico' tra gli esponenti del romanticismo inglese, profondo conoscitore di lingua e letteratura greca<sup>44</sup> nonché su Jean de Sponde, dotto umanista, che si distinse per varie traduzioni dal greco e per un'edizione commentata di Omero e dell'Omero minore, pubblica-

<sup>42</sup> A tal proposito, condivido con piacere la considerazione del *referee* anonimo relativa alle potenzialità dello studio su un possibile *revival* della tradizione ovidiana.

<sup>43</sup> Come per esempio accade per alcuni versi di Dino Campana riportati in *Fuga a tre voci*.

<sup>44</sup> John Keats, *Sulla Fama e altri sonetti*, traduzione di Gianfranco Palmery, Il Labirinto, Roma 1997 (2013<sup>3</sup>); John Keats, Percy B. Shelley, *Amore e fama*, traduzione di Gianfranco Palmery. Con cinque disegni di Nancy Watkins, Il Labirinto, Roma 2006 (2008<sup>2</sup>). La stessa raccolta *CS* contiene una menzione di Keats in *Di cuore e di testa* e due testi dedicati al poeta londinese: l'*Apokryphal Keats*, corredato di traduzione, e *La gloria ferita. Ode per John Keats*, in cui si fa riferimento alla nota epigrafe funeraria («Qui giace uno in cui nome è scritto nell'acqua»).

Silvia Cutuli

ta a Basilea nel 1583<sup>45</sup>). Al contempo la conoscenza di questo mondo interiore, così denso di tormenti, ha mostrato un effetto più immediato, rivelandosi quale esperienza arricchente, in grado di porre noi lettori, nonché umili spettatori, davanti ad una σκηνή calcata dai noti personaggi mitologici. Su di essa, però, il vero protagonista è il poeta stesso, sensibile interprete dei sentimenti ‘universali’ di dolore, disperazione e solitudine, nel suo ruolo ‘eccezionale’ di ‘isolato e solitario Edipo contemporaneo’.

**Abstract.**

By analyzing the content of *Corpo di Scena*, the little book of lyrics that Roman poet Gianfranco Palmery published in 2013, this paper proposes to recognize a possible sophisticated reuse of the Oedipus’ myth, subject of Sophocles’, Euripides’ and Seneca’ pieces. The lyrical Ego is ‘brought on the scene’ (as the title suggests) with a lexicon evoking the classical theatre and the contrasting image of ‘victim’ and ‘perpetrator’. Its pervasive suffering is featured not only through the themes of metaphorical blindness, exile, seclusion, but also through the specific ambivalence of ‘atavistic guilt/predestination’ and ‘personal fault/crime’.

**Keywords.**

Gianfranco Palmery, *Corpo di Scena*, *Oedipus*, blindness, exile, seclusion, crime, predestination.

Silvia Cutuli

Università degli Studi di Messina  
silvia.cutuli@unime.it

<sup>45</sup> Jean de Sponde, *Versi d’Amore e Morte*, traduzione di Gianfranco Palmery, Il Labirinto, Roma 2007.