ITALENTIDIDANAE

a cura di Lucia Valori

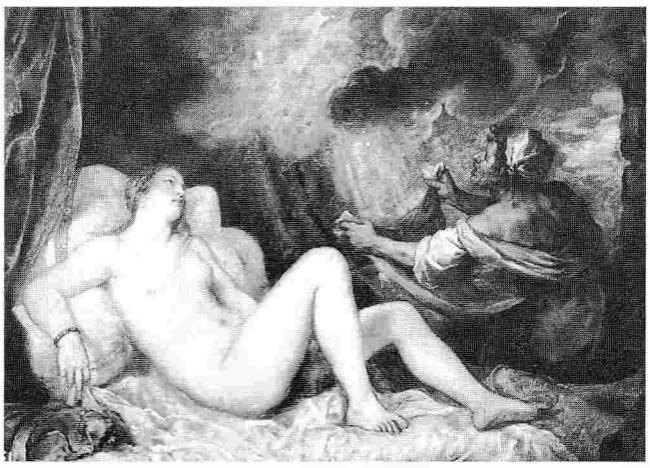
Io sono la Prodigalità, sono la Poesia; sono il poeta
che diviene compiuto quanto più si prodiga. Anch'io
sono infinitamente ricco, e mi stimo uguale a Pluto.
Son io che adorno le sue feste e i suoi banchetti e ciò
che a lui manca, io distribuisco ai mortali.
J. W. Goethe, *Faust*

LA POESIA È LA PIÙ DILAPIDATRICE DELLE ARTI

CHEDIRE?
COME?
QUANTO?
CHI IN QUESTO ISTANTE NON HA DETTO TROPPO
CONSIDERANDO SOLO IL COSTO DELLA CARTA?
A. Martínez Sarrión

Il potere del denaro e della parola risiede soprattutto nelle loro potenzialità: il denaro si genera materialmente nell'accumulo e possiede virtualità di accrescimento giacché può ottenere e dare in cambio più del suo valore effettivo[1]; la parola crea, dà forma e può suggerire più di quanto in sé esprima. Secondo Plutarco «come la migliore moneta è quella in cui alla più piccola massa possibile corrisponde il più alto valore, così la potenza del linguaggio si basa sulla capacità di dire molto in poche parole»[2]. Parola e denaro si appropriano di quella sostanza di cui sono privi in base alle valenze acquisite dall'uso o loro attribuite, che denotano la loro concentrazione di inesauribili energie. Di qui la concretezza e insieme l'inafferrabilità dei due oggetti-valore, e le analogie fra le loro rispettive «sfere di significato», che si riversano nel linguaggio comune e in quello letterario fin dai tempi antichi[3], privilegiando uno dei due referenti. Ambiguità e poliedricità si direbbero quindi connaturate – e *sostitutive* della loro essenza– a linguaggio e denaro, dotati di una virtualità che appare anche come un'insita capacità metaforica affatto qualificante. Tale potenzialità racchiude la ricchezza stessa e il potere spendibile di denaro e parola nelle loro plurime metamorfosi e, accomunandoli, chiama in causa processi ed aspetti squisitamente estetici e stilistici[4], ai quali, nella fattispecie della metafora aurea della parola poetica[5], sono dedicate anche queste righe.

Jakobson asserisce che «l'ambiguità è un carattere intrinseco inalienabile di ogni messaggio concentrato in se stesso; è, insomma, un corollario della poesia»[6]. Proprio il grado di sfruttamento di tale carattere determina la qualità e la vita di un testo, che dura in virtù della quantità d'interpretazioni che potenzialmente contiene e che costituiscono la sua ricchezza e trasparenza. Paradossalmente, invece, un testo che mira alla massima chiarezza immediata diventa logoro e opaco per chi sia appena distante dalla specifica situazione comunicativa.L'ambiguità linguistica, per di più, salvaguarda il testo da forzature critiche perché lo ha già dotato di esatta caratura, calcolando e mettendo a frutto semanticamente persino il non detto[7]. L'ambiguità della lingua, quindi, come polisemia ma anche come capacità di traslazione: di suggerire, creare analogie, di *tradurre* nel tempo. Questo tipo di ambiguità acquista significato nel sapersi conformare perfettamente al proprio contesto (ivi incluso quello futuro, previsto in questo caso dalle riserve virtuali del testo) nel quale la sua sfuggente dovizia trova limiti appropriati e compiuta eloquenza, persino attraversando zone di silenzio. In altre parole la pregnanza verbale– la *proprietas* – rivela che vi è un'economia anche nell'abbondanza, che la ricchezza può esser feconda *qualitativamente*, selezionata pur nella sua massa proteica, selettiva pur nella sua virtualità metaforica e soprattutto in questo appare inscindibile dal campo estetico. Si legga come **Orazio** raffigura l'ineludibile, mirabile presenza dell'oro, prima di deplorare moralmente la cupidigia[8]:



Tiziano. *Danae*, XVI sec., Museo del Prado.

XVI

Inclusam Danaen turris aenea
robustaeque fores et vigilum canum
tristes excubiae munierant satis
nocturnis ab adulteris,

si non Acrisium virginis abditae
custodem pavidum Iuppiter et Venus
risissent: fore enim tutum iter et patens
converso in pretium deo.

aurum per medios ire satellites
et perrumpere amat saxa potentius
ictu fulmineo [...]

L'ONNIPOTENZA DELL'ORO

Una torre di bronzo dalle porte
ben salde e orrendi cani vigilanti
bastavano a difendere dai drudi
notturni Dànae chiusa, se d'Acrisio

spaventato custode della vergine
non avessero riso Giove e Venere:
un cammino sicuro conoscevano
e aperto al dio trasfigurato in oro.

L'oro suole passare tra le guardie
e infrangere le rocche con più forza
del fulmine. [...]

[trad. Enzio Cetrangolo]

Il dio-oro è tanto inarginabile e indefinibile nella forma mutevole e nell'essenza alchemica quanto penetrante nel cogliere il segno oltre ogni impedimento frapposto. L'impresa è felice ancor prima di compiersi perché il dio elegge con esatta scienza il veicolo mimetico della sua energia, quell'oro (e tradotto in contante! *pretium*) dirompente nell'andare al suo fine per costume proprio. Ma precisione maggiore d'intelligenza inerisce alla scelta dell'oggetto erotico, nel conquistare il quale il dio opera una sorta di escavazione etimologica liberatrice di significati, riconoscendo che Danae può esser comprata, ma che nel contempo non ha prezzo (il denaro non è quantificato) in quanto degna di quell'oro – qualificante e fecondo – di cui è privo il padre Acrisio (*a-chrusos*). La fecondazione è anche rivelazione della *proprietas*, dell'identità colma di significati che spetta a Danae. In questo senso la pioggia d'oro è prevista e indotta dalla semplice esistenza di Danae, la cui latente ricchezza è da scoprire e mettere a frutto. Tratti benefici escono dalla penna severamente critica del poeta se rapina e dono paiono non escludersi nello spazio metaforico della possanza aurea, espressa con il nitore dell'impressione crisografica[9]. Poderosa è anche la presenza verbale che **Rabelais** evoca nel famoso passo del *Quart Livre de Pantagruel* sulle parole sospese in aria perché gelate durante una battaglia[10]:

> E gettò a piene mani sul ponte parole rapprese che sembravano confetti perlati di diversi colori. Vi trovammo parole di gola, parole di sinopia, parole di cobalto, parole di sabbia e parole dorate. Le quali, al blando tepore delle nostre mani, fondevano come neve, e allora le sentivamo realmente; ma non le intendevamo, perché erano in lingua barbarica. [...] // Panurgo chiese a Pantagruele di dargliene ancora; ma Pantagruele rispose che dar parole era cosa da innamorati. «Vendetemene, allora» disse Panurgo. «Vender parole è cosa da avvocati» rispose Pantagruele. «Vi venderei piuttosto un po' di silenzio e a più caro prezzo di quanto si dice che non lo vendesse una volta Demostene con la sua argentangina». // Ciononostante ne gettò sul ponte tre o quattro manciate. E e' erano parole assai pungenti, parole sanguinose (le quali, diceva il pilota, tornavano talvolta là donde erano state prof ferite, ma trovavano la gola tagliata), parole terrificanti e altre assai disgustose a vedersi. Le quali tutte sciogliendosi insieme, udimmo: hin, hin, hin, hin, his, ticche, torse, lorgn, brededin, brededac, frr, frrr, frrr, bu, bu, bu, bu, bu, bu, bu, tracce, trac, trr, trr, trr, trrr, trrrrr, on, on, on, on, ououououon, goth, magoth e non so quali altre parole barbariche. E il pilota diceva che erano le grida di guerra e i nitriti dei cavalli al momento dello scontro. Poi ne udimmo di grosse che, disgelandosi, mandavano ora un suono di pifferi e tamburi, ora di trombe e cornette. Ci divertimmo parecchio, credetemi, e la tirammo in lungo. Io volevo mettere in conserva sott'olio un po' di parole di gola, come si conserva la neve ed il ghiaccio fra la paglia ben pulita.

Davvero non hanno alcun valore ad uso della comprensibilità queste parole barbariche? Definite nelle caratteristiche fisiche e semantiche, hanno suono, sostanza, colore e *sentimento*, circolano come sangue che, non più rappreso, è riconvertito in flusso vitale al contatto tiepido del corpo. Sono date e sparse con la gratuità dell'amore e del gioco.L'uso ludico, non casuale ma meditato con esclusione di altri (lo scambio, la vendita), rende le parole reperti preziosissimi – anche d'oro – o rari campioni fuori commercio. Indipendenti da leggi linguistiche ed economiche correnti, sopravvissute alla morte dei loro locutori e alla distruzione degli oggetti,

esse appaiono ormai concrezioni di una vita estranea, assoluta e libera eppure più significativa di quella che avevano quando erano parole comuni e semplici rumori[11]. Sono parole nuove che possono esser pronunciate persino dagli oggetti, e oggetti assenti, che lanciano messaggi oltre il limite dell'inintelligibile. Quasi metafore di se stesse, che però hanno perduto il termine di paragone, sono cose create, esistenti ed uniscono sostanza palese ed essenza incessantemente traducibile. Risorse ben comprese da chi narra il desiderio di far scorta di parole sott'olio. La potenza del denaro nel testo di Orazio e la potenza della parola nel testo di Rabelais sono informate da analogo *eros* vitale e vivificante, capace di muovere gli eventi e di eludere ostacoli e vincoli concreti e astratti (la prigione, la morte, il silenzio, l'incomprensibile, la separazione fra i piani divino e umano...) nel manifestare in piena autonomia creatrice la loro fecondità di forme e significati trattenendo un'ulteriore riserva di ricchezza non interamente disvelata.

Se nei testi citati oro e parole si richiamano per segni precisi, anche quando non del tutto espliciti, e per caratteri positivi fra quelli negativi, la faccia favorevole della polimorfa moneta linguistica si mostra più chiaramente in un'altra serie di testi di varie epoche in cui il denaro è metafora privilegiata della creazione poetica. In particolare l'energia in potenza dell'oro verbale, intesa anche come capacità di traslazione, diviene fondante in momenti critici della storia della letteratura moderna e contemporanea. Qui i poeti sembrano voler liberare e rigenerare un linguaggio non più significativo o statico, impoverito nel dire una realtà ostile o intrappolato nella *routine* letteraria o svenduto nel fornire parole di scambio entro la mera convenzione di espressioni canoniche istituzionalizzate.

In una poesia del *West-östlicher Divan* di Goethe i frutti sprigionati dal guscio spinoso e infine spiccati maturi dal ramo per effetto del sole sono come i versi dedicati a Sulieka nell'*explicit*: «So fallen meine Lieder / Gehäuft in deinen Schoß» («Così dal cielo piovono i miei canti / e si ammassano nel tuo grembo»)[12]. Mito di Danae inscritto nella frase idiomatica 'in den Schoß fallen' ('cadere, piovere dal cielo') a cui il poeta riconferisce anche significato letterale con l'aggiunta del possessivo «deinen» che obbliga a leggere in senso proprio il sostantivo correlato ('cadono nel tuo grembo'). Starobinski, che rileva l'analogia iconica fra la situazione dei versi e quella del mito, fa notare che il dono è sempre qualcosa di previamente elaborato, anzi che il potere creativo s'impone all'artista rendendolo *suo malgrado* fecondo e largo di frutti, e più ricco di prima nel rivelare la sua cornucopia, non diversamente dalla pianta dopo il processo di maturazione impostole dalle leggi di natura[13]. Nei versi citati l'artificio traspare dal riferimento al mito, né allora può apparire del tutto naturalistico il sole anelato dal seme («er [...] / [...] säh die Sonne gern», vv. 11-12) e i canti, dettati delle muse e simboli verbali di fecondità, saranno da attribuire alla potenza generatrice apollinea, congiunta a quella aurea come nei processi alchemici[14]. Il *topos* classico della poesia tanto più naturale quanto più raffinata non è smentito da Goethe per il quale i fogli sono foglie d'oro, carta moneta e monete volanti e inoltre le parole poetiche sono denaro, monete d'argento e di rame che alla fine della vita sono diventate d'oro[15]. Anche i frutti d'oro piovuti come seme e grazia divina, nel farsi dono rituale straordinario recano un pregio crescente, come accade per certe opere d'arte o rari oggetti in natura che le stesse leggi economiche dichiarano di valore inestimabile e quindi posto al di là della mercificazione dello scambio ordinario. I canti d'oro, oggetti mitici e diversi (né moneta né lingua ma le due cose insieme) restano tuttavia fruibili per la loro capacità di produrre immagini, metafore, analogie, ciascuna di esse latrice di un aumento di eloquenza e ricchezza.

La virtualità massima, propria della carta moneta, che rappresenta anche la massima labilità del denaro, si traduce in una realtà sublime quanto chiarissima e profondamente conosciuta in **Jorge Guillén**[16]. Da *Cántico* una poesia per la prima volta in italiano [trad. Lucia Valori]:

Dinero de Dios	Denaro di Dio
¡Tres, cuatro, cinco, seis, siete!	Tre, quattro, cinque, sei, sette!
Una mano de Hacedor	Una mano di Supremo
Supremo palpa el Billete	Artefice palpa la Banconota
Con júbilo creador,	Con giubilo creatore,
Que va a sentirse muy digno	Sta per sentirsi molto degno
Del Poder en cuanto el Signo	Del Potere mentre il Segno
De la Posibilidad	Della Possibilità
Se cierna sobre el papel	Sulla carta si fa evidente
Hasta convertirse en ... el	Fino a mutarsi nel...
Más allá. - ¡Dioses: gastad!	Più in là. - Dèi: spendete!

La Banconota guilleniana benché simbolica non corre rischi di svalutazione perché riapre le miniere d'oro, risale all'origine equiparandosi alla parola divina creatrice e restituisce il soggetto da una realtà ardua (*Cántico* appare nel 1928, durante la dittatura di Primo de Rivera) a un ambito appropriato di pienezza in cui è possibile la gaudiosa generosità della *sparsio*[17]. Solo il linguaggio-denaro può reintegrare dalla malattia e dall'esilio nel fresco spazio genesiaco; se manca questa risorsa sorge un sole che è minaccia atomica, moneta cattiva del dolore, che priva di forza vitale e fa ammutolire. È quanto accade in una serie di nove *Tréboles* (*Trifogli*) di *...Que van a dar en la mar*, secondo libro di *Clamor* edito nel 1960, cioè dopo la guerra civile spagnola e quella mondiale, durante il regime franchista e l'esilio volontario di Guillén[18].

Il simbolo-Banconota sostituisce interamente il reale e nella poesia guilleniana ciò significa anche che il soggetto dimora nella realtà a perfetto agio e, in stabile equilibrio, nel fluire dell'essere. La realizzazione del «más allá» non si dà senza che l'infinita «Posibilidad» sia palpabile, prenda forma spendibile mantenendo una valenza ulteriore. Il «más allá» guilleniano non è infatti al di là metafisico né soltanto impulso verso l'essenza metafisica della persona, bensì il "più valore" della realtà, «la più realtà»[19]: concentrato di realtà totale, universo completamente posseduto e dal senso intimo rivelato. Addirittura la rigenerazione genesiaca è qui una vera creazione, caratterizzata da una sua nuova unicità: il puro materiale creato attende il Segno impresso dall'individuo che lo codifichi, è parola che deve avere valore *scritto* per dar senso alla persona da cui è indivisibile. L'estrema concentrazione simbolica diviene compiutezza cristallina e il processo traslato giunge all'esito ultimo nel rinvenire la propria specifica realtà[20]: la Banconota esce di metafora per essere verbo del tutto ipostatizzato in denaro, ben presente e spendibile, che semmai rivela in più la sacralità dell'uomo, la sua possibilità divina di elargire.

Calderón aveva già dato espressione a questa virtualità reale del simbolo che si concede ai sensi dalla densità del suo mistero: è la tecnica stessa degli *autos sacramentales*, atti unici teatrali che inscenano personaggi allegorici e si concludono con l'esaltazione del simbolo supremo dell'Eucarestia, sacrificio del Verbo incarnato. Il tema-veicolo è piuttosto atipico in *El gran mercado del mundo* (1635 ca.), che rielabora la parabola dei talenti (*Mt* 25, 14-30). La Fama annunzia l'apertura di un «mercado franco», in cui si vende di tutto, nella «gran plaza del Mundo». Sarà felice chi farà buon uso dei suoi talenti; tuttavia il bene e il male saranno noti solo alla fine e questo angustia il «Padre de Familias», che rappresenta l'intero «género humano». Egli non sa decidere a chi dei due figli, «Buen Genio» e «Mal Genio», spetti per merito la sua eredità. Così il Genio Buono chiede al padre un talento in luogo della sua parte, ma suo fratello non è soddisfatto; traduciamo quest'ultimo momento del dialogo (vv. 124-155)[21]:

Buen Genio	*Dame un talento no más,* *y yo renunciaré aquí* *el derecho de tu herencia* *en mi hermano, porque ir* *quiero con él al mercado* *y emplearle en su gentil* *plaza: con tal condición,* *que si le gastare allí* *tan bien que sepa con él* *tantos bienes adquirir* *que vuelva rico a tus ojos,* *me has de entregar por feliz* *esposa a Gracia, esa bella* *serrana, que a competir* *vino con el sol a rayos,* *y a flores con el abril,* *a estos montes extranjera* *de otro más bello país.*	Genio Buono	Dammi un talento soltanto ed io subito rinuncio al mio diritto di erede per cederlo a mio fratello, ché voglio andare al mercato e investire in quella piazza gentile: ma a condizione, che se sapessi il talento spendere in modo siffatto da acquistare tanti beni ch'io torni ricco ai tuoi occhi, mi concederai, felice sposa, Grazia, la bellissima pastora che a gareggiare per raggi venne col sole e con aprile per fiori, in questi boschi straniera d'altra regione più bella.
Mal Genio	*Con esa condición no* *me puede estar bien a mí* *la renunciación, porque* *no puedo yo desistir* *de la acción de ser esposo*	Cattivo Genio	A codesta condizione è me che non può appagare la rinuncia, ch'io non posso abbandonare l'intento d'essere sposo di Grazia,

de Gracia, si para mí,
en precio de su hermosura,
sus venas sangrase Ofir,
si viese agotar el mar,
y su seno azul turquí
me franquease los tesoros
que ha tantos siglos que allí,
inútilmente perdidos,
a nadie pueden servir.

neppure se mi versassero,
prezzo della sua bellezza,
oro di Ofir le sue vene,
se vedessi il mare asciutto,
e il suo azzurro seno aperto
mi donasse quei tesori
che laggiù da tanti secoli,
inutilmente perduti,
non può sfruttare nessuno.

[trad. Lucia Valori]

«Gracia» è ricchezza incalcolabile e motore erotico dell'azione dei Geni: il suo sangue, più prezioso dell'oro più fino, vince il paragone con quello biblico di Ofir, dal valore iperbolico specialmente nelle lodi amorose del *Cantico dei cantici*. È la Grazia, ma anche donna e reale ricompensa ultima, tanto che neppure il Cattivo Genio, preso dalle cose terrene, può rinunciarvi. Il Padre, cui Grazia è affidata, ne fa capire l'identità oltre la duplice apparenza di «pastora e per di più angelo» («serrana y más serafín», v. 237), secondo il *topos* del travestimento della poesia amorosa bucolica. Imperatrice del massimo impero (il cielo e il cristallo azzurro che custodisce la Sacra Forma), ella è giunta con il suo sposo «disfrazado» ('sotto mentite spoglie'), colui al quale «traditori dettero morte, / senza riconoscerlo» («dieron muerte traidores, / sin conocerle», vv. 224-225), quello stesso Verbo che venne a dimorare in terra e che le tenebre non accolsero (*Gv* 1, 5). Il processo metamorfico e simbolico è continuo, segnale della lotta agonica dell'uomo barocco sulle tracce della realtà vera sotto le sue molte, e spesso ingannevoli, apparenze. Anche il Genio Buono è persona e pura energia- inclinazione al bene - e poi il talento a cui è delegata la sua realizzazione.

Grazia dona una rosa a entrambi i partenti e il Genio Buono le chiede il motivo della sua generosità: «[G. B.] Senza che lo meritiamo / ci dài il tuo favore? [G.] Sí, / per questo mi chiamo Grazia, / perché se lo meritasse / l'uomo, sarebbe giustizia / e non grazia [...] / andate, quindi al mercato, / e poiché avete il mio pegno, / siate accorti nell'usare / il talento che vi ho dato»[22]. Dono già fiorito e pegno di frutti, la rosa è ulteriore talento che si somma a quello dato dal Padre[23]. Nel mercato di vanità, con le sue tentazioni e fallacie, il Mondo spiega al pubblico meno colto: «[...] benché il talento / sia stato moneta un tempo, / ne fa questa allegoria / moneta di fantasia / ché qui si parla dell'anima»[24]. Ed è l'anima che cedono i due Geni con il loro talento: il Cattivo Genio compra vesti e ornamenti per Grazia e, dall'Eresia, i dotti libri di Calvino e di Lutero sperando di vincere la fanciulla con le loro argomentazioni; il Genio Buono compra dalla Fede il Pane e il Vino sacri. Il «Pan de Gracia», che reca nel nome il segno di appartenenza alla fanciulla, lo convince all'acquisto. La Fede commenta: «Anche se io lo do gratis / tu non lo paghi di meno»[25]. Il talento trova la merce con cui scambiarsi e il Genio, al ritorno, conquista Grazia, le sue ricchezze e il suo regno e prende il posto dello sposo perduto, che la fanciulla riconosce nel «Pan vivo». Il Pane è anche Parola viva e vera, che supera la prova del «Desengaño» ('disillusione'); Grazia, infatti, rifiuta le parole eretiche portate dal Cattivo Genio, ingannevoli e false nella misura in cui negano sostanza «humana» di «Carne y Sangre» alle *species* del Pane e del Vino (vv. 919-933, 1255-1344, 1507-1574). Il percorso di tipo simbolico sostitutivo è sostenuto dal meccanismo sillogistico che intesse le opere calderoniane, cosicché ogni successiva sostituzione del talento-Genio Buono è acquisizione di frutti, senso e sostanza maggiori e l'ultima metamorfosi non è estrema rarefazione ma rivelazione dell'essere in più sfaccettature. La fine dell'*auto*, infatti, è di solito apoteosi eucaristica, con ostensione di calice e ostia: qui, invece, Grazia e il Padre alludono soltanto ad esse come fondamento di tutto (vv. 1571-1614); intanto appare un trono in cui il Padre colloca il Genio, fatto simbolo vivo e presenza fondante, motivo dell'*auto* stesso. Il talento si realizza nel sinolo di anima e corpo (talento e Genio, Genio e Pane, Grazia e sposo) o Verbo che tutto origina come la Banconota guilleniana, fatta per essere spesa da dèi umani nel creare.

Mallarmé, prima di Guillén, si era avvantaggiato del processo traslato per vie diverse. Il denaro verbale mallarmeano per essere produttivo deve riacquisire se stesso come fonte: appiattimento apparente che in realtà comporta la rigenerazione del senso primo del denaro che diviene anche secondo (metaforico). Il passaggio si compie con una violenza disgregatrice da cui nasce un nuovo oggetto-segno-senso[26]: tornato come oro nella sua vena, esso sfugge a codificazioni restrittive che negano il suo potenziale creativo. Anche Mallarmé, quindi, elabora la lingua poetica da una ricchezza originaria e fornisce nuovi strumenti a molta poesia

novecentesca superando la parnassiana arte per l'arte, esaurita nell'adorazione della bellezza superficiale. È significativa una delle prime poesie, composta nel 1862 e rimaneggiata fino e oltre il 1866, quando apparve nel *Parnasse contemporain*[27] [trad. Patrizia Valduga, Mondadori 1991]:

Aumône	Elemosina
Prends ce sac, Mendiant! tu ne le cajolas	Mendico, ecco la borsa! coccolata
Sénile nourrisson d'une tétine avare	Non l'hai, vecchio poppante un seno avaro,
Afin de pièce à pièce en égoutter ton glas.	Che scoli a morto la tua scampanata.
Tire du métal cher quelque péché bizarre	Strani peccati dal metallo caro
Et vaste comme nous, les poings pleins, le baisons	Trai, e ampio a pieni pugni noi baciandolo,
Souffles-y qu'il se torde! une ardente fanfare.	Soffiaci che torca! ardente fanfara.
Église avec l'encens que toutes ces maisons	Chiesa con incenso le case quando
Sur les murs quand berceur d'une bleue éclaircie	Sui muri una schiarita blu molcente
Le tabac sans parler roule les oraisons,	Volge preghi il tabacco non parlando,
Et l'opium puissant brise la pharmacie!	E l'oppio infrange i farmaci potente!
Robes et peu, veux-tu lacérer le satin	Abiti e pelle, vuoi il raso in rovina
Et boire en la salive heureuse l'inertie,	E bere inerzia in saliva contenta,
Par les cafés princiers attendre le matin?	Nei sontuosi caffè fare mattino?
Les plafonds enrichis de nymphes et de voiles,	Soffitti arricchiti di ninfe e veli,
On jette, au mendiant de la vitre, un festin.	Si dà, al mendico del vetro, un festino.
Et quand tu sors, vieux dieu, grelottant sous tes toiles	Quando esci, vecchio dio, e tremi nei teli
D'emballage, l'aurore est un lac de vin d'or	D'imballo, lago d'aureo vino è aurora
Et tu jures avoir au gosier les étoiles!	E giuri che le stelle in gola celi!
Faute de supputer l'éclat de ton trésor,	Se non conti il brillio del tuo tesoro,
Tu peux du moins t'orner d'une plume, à complies	Ornati ben d'una penna, a compieta
Servir un cierge au saint en qui tu crois encor.	Servi un cero al santo in cui credi ancora.
Ne t'imagine pas que je dis de folies.	E non pensare che dica follie,
La terre s'ouvre vieille à qui crève la faim.	La terra s'apre antica a chi sfà fame.
Je hais une autre aumône et veux que tu m'oublies.	Altre elemosine odio e voglio oblio.
Et surtout ne vas pas, frère, acheter du pain.	E mai, fratello, mai comprar del pane.

L'attacco rievoca il gesto di carità di Gloucester verso il folle nel *King Lear* shakespeariano (IV, I, vv. 63-64): «Here, take this purse, thou whom the heaven's plagues / have tumbled to all strokes [...]» («Ecco, prendi questa borsa, tu che i flagelli del cielo / hanno scosso con tutti i loro colpi [...]»). Non vi è però fine morale nel testo di Mallarmé, dove l'elemosina non deve servire al sostentamento ma alla dissipazione. Infatti la voce poetica, mentre *impone* il dono, stringe legami fraterni con il mendicante, sottolineati dagli imperativi esortativi. Provocazione e rifiuto, sulla scia di Baudelaire, della «moralità economica dominante» e della sua insensibilità per i denari della poesia[28]. Negando a se stesso il ruolo riconosciuto e il significato compartito, il mendicante lo nega anche alla società e ne astrae il denaro come altra cosa, come segno poetico, istituendo una nuova scala di rapporti. Alcunché di violento e innaturale resta tuttavia nello scialo solitario - giacché denaro e parola sono fatti per circolare - e denota la parallela incapacità del linguaggio comune usurato di produrre senso. In queste asimmetrie si scorge l'azione del «coup de dés» che tutto fa deflagrare e rimette in gioco: l'arbitrarietà totale del significato si accompagna alla non arbitrarietà del segno che sfrutta le proprietà metaforiche del metalinguaggio concentrate sulla parola «or». Non vi è tanto polisemia ('oro' e 'denaro'), pure presente in superficie, quanto disseminazione del significante autonomo, autoreferenziale nell'affidare

il significato al proprio simulacro. È il «plus valore semantico» inventato dall'autore nella «non equivalenza» del rapporto segno-senso[29]. Figura puramente sonora e mobile, *or* trae forza dalla propria debolezza, nasce e si cela nell'assenza dove solo può avere un'integrità (v. 19); diviene verbale metallo fuso, pura traccia sparsa su tutti i livelli del testo. È l'ossatura ritmica, fonica, grafica, sintattica e il senso stesso di *Aumône*: è ciò che infrange, lacera e brucia; il vetro e il vino d'oro, le stelle in gola esistenti solo nel giuramento del mendicante-dio, la fanfara, l'«orner» della penna... oro sparito nella sua iperbole presente.

Una novità, quella di Mallarmé che modifica persino i sistemi di analisi testuale, come ha notato Derrida, e costringe ad occuparsi non più di temi e parole-chiave ma della «grammatica dello sbieco», del «*sovrappiù*» di «movimento», della «struttura del ventaglio come testo»[30]. Aspetti laterali e di disparità che evidentemente neppure la tematologia può disconoscere, specie nella letteratura prossima al '900. La metafora aurea qui brilla per la sua assenza, la parola è segno numismatico fuor di metafora, coniato dal nulla perché tutto ha rifiutato salvo la propria virtualità. Proprio per questo è un pieno nel vuoto infinito; l'oro, codice espressivo, deve accumularsi nella struttura luminosa del verso perché non gli è concesso il sacrificio felice dell'astrazione totale, bensì il dono di creare contro i pericoli di vanificazione, ben riconosciuti da Mallarmé in *Crise de vers*. E anche contro il «diritto di conio» comunitario[31], l'odiata «autre aumône» che la società vorrebbe imporre con scopi prefissati.

Il recupero mallarmeano di materia prima funge da modello all'ancor più ribelle **Rimbaud** per le sue alchimie verbali che saldano definitivamente i conti con l'estetica parnassiana per trovare nuove vie espressive nel simbolismo dei sensi. Ne è esempio, già nella forma, un poema in prosa dell'ultimo libro *Illuminations*, composto fra il 1873 e il 1875 e pubblicato nel 1886[32]:

Fleurs

D'un gradin d'or, - parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil, - je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures.
Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et des fines verges de rubis entourent la rose d'eau.
Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleux et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jaunes et fortes roses.

Fiori

Da un gradino d'oro, - fra i cordoni di seta, i veli grigi, i velluti verdi e i dischi di cristallo che si anneriscono come bronzo al sole, - vedo la digitale schiudersi su un tappeto di filigrane d'argento, di occhi e di capelli.
Monete d'oro gialle sparse sull'agata, pilastri di mogano che sostengono una cupola di smeraldi, mazzi di raso bianco e sottili verghe di rubino circondano la rosa d'acqua.
Simili ad un dio dagli enormi occhi blu e dalle forme di neve, il mare e il cielo attirano verso le terrazze la folla delle giovani e forti rose. [trad. Dario Bellezza]

Il poemetto ha non poche affinità con *Les fleurs* di Mallarmé, composta nel 1864, rimaneggiata fino al 1887 e apparsa frattanto nel *Parnasse contemporain* (1866)[33]. Certo dovette conoscerla Rimbaud, divoratore della poesia coeva e amico di Verlaine, che pure fu ospitato in quell'antologia. Mallarmé canta un salmo blasfemo a malefici fiori baudelairiani che offrono la morte con il loro balsamo, invocato come fosse il primo dono divino della poesia, le «valanghe d'oro d'antico azzurro». Creazione e annullamento, sarcasmo verso l'elaborazione poetica. Nel testo di Rimbaud vi è un totale sparpagliarsi a fiore e rimescolarsi di forme, una pioggia di sementi e di monete d'oro: lacerti-monete di versi altrui (i «fleurs» e le «chevelures» di Baudelaire e Mallarmé, l' «or», il «bleu» e le rime mallarmeani); immagini troppo preziose incupite e fuse grottescamente ed eroticamente nell' «occasione, unica, di svincolare i nostri sensi»[34] per una nuova fecondità di forme e di prospettive. Dai sensi nascono le parole del dio con occhi resi veggenti dall'oppio, penetranti cielo e abisso per rapirne il costosissimo fuoco vitale. Dai talenti infernali di Rimbaud, totalizzatori della poesia[35], l'impasto inedito ed esplosivo di prosa e verso, di figure e significati latenti, la deità-moneta-fiore-argentodenaro («argent»)... E i dischi di bronzeo cristallo e il dio occhiuto di monete anticipano di poco i dischi d'oro ad

occhio di pavone sul velo che avvolge la *Danae* di Klimt (1907-1908).

Una sacralità di alchimie inquietanti e bellicose circonda l'oro in una poesia di **Félix de Azúa** del 1983[36]:

«La lluvia que a Danae fecundó las entrañas»

La lluvia que a Danae fecundó las entrañas
con oro cuyo pesó era cañón cortado,
allí en la oscuridad de la vagina humecta
forjó corazas, espadas y patrañas.

Ese lugar cegadó en la sima del sol,
el murciélago azul que cuelga de un olivó,
es lápida que sella la tumba de la tierra
aunque simule ser su sexo al rojo vivó.

Resplandece el hórrór con sagrada violencia
cuandó con mano airada agita su estandarte
el feto contra ti, Señor, dueño del arte,
limitador que das el máximo en lo mínimo.

«La pioggia che fecondò le viscere a Danae»

La pioggia che fecondò le viscere a Danae
con oro il cui peso era canna tagliata,
lì nell'oscurità dell'umida vagina
forgiò corazze, spade e favole.

Quel luogo cieco nell'abisso del sole,
il pipistrello azzurro che pende da un olivo,
è lapide e sigillo della tomba terrestre
per quanto finga d'essere il suo sesso infocato.

Risplende l'orrore di sacra violenza
quando con mano irata agita le sue insegne
il feto contro di te, Signore, padrone dell'arte,
limitatore che dài il massimo nel minimo.

[trad. Lucia Valori]

Come la Danae di Klimt, raccolta su se stessa come un feto, è madre e figlio nello stesso tempo, anche la Danae di Azúa e il suo concepito sono tutt'uno nella procreazione squisitamente fabulatoria e segnica. Non per questo la nascita è meno veritiera nella sua violenza, sottolineata da termini quasi tecnici o di inequivocabile crudezza. L'*eros* è qui guerra e odio, energia opposta e similare a quella amorosa che anche a Mallarmé e a Rimbaud aveva fruttato poeticamente. Questo testo, polisemico e denso di figurazioni, trae la propria ricchezza dai contrasti. Danae è rapitrice del fuoco degli dèi in un universo rovesciato e infernale; il peso-valore dell'oro e la luce del sole di cui ella è divenuta depositaria sono riserve vitali contro ogni apparenza di tenebra, distruzione, morte e la sua fecondità è una carica arroventata di ribellione. Il frutto stesso delle sue viscere emerge come moneta nuova rompendo i sigilli di una terra che è lastra tombale ('sellar' significa 'chiudere con sigilli' ma anche 'apporre sigilli' e 'oro sellado' 'oro coniato'): la bandiera della vittoria è sventolata come segno che prova l'identità acquisita (né mancano riferimenti ai segni araldici, come il «cortado» del v. 2 che indica anche il colore 'tagliato'). La capacità creativa dell'oro di Danae si addensa appunto nell'enigmatica chiusa con lo stagliarsi luminoso dell'immagine dell'ira, quasi volto flammeo che non si può guardare per *hórrór* sacro, nuovo sole sorto su un'orizzonte mortuario. L'esaltazione del dono aureo è estrema perché il feto-sole assurge alla massima espressione di sé dalla lotta contro gli avari limiti impostigli e dentro di essi. Potere contro potere, rivolge al padre le armi ricevute alla nascita e smaschera i limiti di una presunzione di fecondità che offre forme precostituite. È una rivolta estetica radicale con la rivendicazione di una capacità elevatissima di eludere vincoli e imposizioni facendone punti a proprio vantaggio. Del resto il «Signore, padrone dell'arte», se è figura di un potere gerarchico costituito, nasconde anche il suo contrario, poiché 'dueño' è parola che può designare l'amata, quasi in segno di resa totale: e chi se non Danae trae il massimo dal minimo?[37]

Il processo figurativo è di grande elasticità in questa poesia: è un conformare l'immagine e subito sottrarla ad univoca interpretazione per ricostituirla sotto altre prospettive. È un lavorio metaforico che si attaglia al desiderio di Azúa di fare della poesia una «voce insensata» che sveli e metta a tacere la vacuità ciarlatanesca del buon senso comune che pretende di stabilire significati per tutto, neutralizzando la dinamica della dissimilazione, ossia lo «scandaloso», in senso evangelico, della diversità[38]. Ciò non stupisce in un esponente dei *novísimos*, gruppo poetico che quando nacque, negli anni '70, si trovò immerso, secondo le parole di Guillermo Carnero, nel «maleficio che[...] codificava l'esprimibile entro argini angusti» e insorse contro gli «accademismi» delle due linee della «poesia ufficiale»: quella acclimatata al franchismo, che iterava in formule disseccate il vitalismo esistenzialista degli anni '40 e quella «sociale» che, nel proporsi come realistico documento di denuncia e arma di riscossa comunitaria dalla dittatura del dopoguerra, si

riduceva a strumento di «trasmissione di messaggi extraletterari». Di fronte alla «caducità dei linguaggi esistenti» i *novísimos* porgevano un diverso «documento morale» nell'impegno di ridare spessore e capacità suggestiva a un linguaggio poetico riciclato o appiattito per esigenza di totale comprensibilità, di rivalutare come irrinunciabile la sua ricchezza prospettando al lettore il verso come «il luogo naturale di infinite possibilità espressive»[39]. Nell'arguzia studiatamente beffarda che poniamo in epigrafe Martínez Sarrión, valorizzando in apparenza i soldi a scapito dei versi, fa ben capire che il denaro corrente che può comprare la carta per scrivere non può permettersi il lusso della poesia, la quale è «dilapidatrice» per definizione: resta ricca anche in ristrettezze, può risparmiare sulla carta, e quindi dire poco, senza conformarsi al prezzo che la svende perché il conio, o la codificazione, che le è pertinente è inesauribile[40]. La sensibilità per le ragioni essenziali e non accidentali della poesia, la riscoperta della letteratura e delle tecniche modernista, parnassiana e simbolista in un clima di *impasse* e prosaismo hanno attirato, spesso con dispregio, le etichette di "culturalismo" e "metapoesia" sull'opera dei *novísimos*. Jenaro Talens, poeta loro affine, proprio nell'introduzione a un libro di Martínez Sarrión coglie l'occasione per una netta replica: «La metapoesia non esiste, o non esiste la poesia: entrambe sono un'unica identica cosa». La metafora finanziaria gli serve poi per asseverare che la coscienza dei mezzi espressivi rende tanto prezioso quanto *critico* il linguaggio poetico «non facendone uso come mezzo, ma semplicemente usandolo, lasciandolo parlare, lasciando che il desiderio parli attraverso di esso, come puro dispendio gratuito, come piacere (niente è più sovversivo in un ordine costruito sul valore denaro e sulla produttività che la gratuità del godimento), senza finalità, pertanto, senza implicazioni di *sapere* (ossia, di potere), né giudizi di valore». In questo modo il linguaggio acquisisce anche un «ruolo smascheratore» del potere - che codifica con intenti di «repressione» - poiché il «*disordine* » che attua «non solo nega che tutto sia già detto, ma afferma il proprio carattere di non chiusura, di "continuum", di interminabile, di tutto quanto è ancora da dire» ossia congiunge nell'atto poetico funzione creativa e riflessione critica sulla propria specificità, a difesa da falsificazioni e mercificazioni[41]. La poesia dunque non risparmia il proprio denaro per avarizia e lucro ma solo per *dilapidarsi* lasciando trasparire il fasto della propria natura. Pratica una specie di usura creativa nel rifiutare la corruzione della mera solvibilità sociale per ricaricarsi del suo valore pieno in una circolazione *sui generis* che è moto produttivo senza restrizioni, necessario al mantenimento della virtualità dei suoi talenti che non vuol essere delimitata, conosciuta e consumata in un'unica forma ma che ne evade per poter tornare a darsi largamente e liberamente.

Processo traslato e metaforico in questa zona letteraria si confermano intimamente uniti nell'esprimere la generosità aurea della poesia che trova una costante nella figura di Danae. La forma cangiante diviene sostanza in quanto investimento vitale dell'immagine artistica in un testo, inedito in italiano, di **Gustavo Domínguez**[42], anch'egli della corrente "metapoetica" [trad. Lucia Valori]:

DANAE	DANAE
Se acerca ya delicuescente *la frágil melodía algodonada* *que acolcha las paredes del recinto apropiado.*	Si appressa già deliquescente la fragile ovattata melodia che ammanta le pareti del recinto appropriato.
Como todos los días *ensaya las maneras de la recepción,* *de la caricia sobrepuesta a la ganancia.*	Come ogni giorno prova i modi della recezione, della carezza aggiunta al guadagno.
Duras son las monedas *en el regazo tibio.*	Sono dure le monete nel grembo tiepido.
Una iluminación, *un saxofón caliente,* *un deseo alargado y amarillo,* *el temblor consabido* *del hierro incandescente sobre el agua.*	Un'illuminazione, un sassofono caldo, un desiderio esteso e giallo, il conosciuto fremito del ferro incadescente a filo d'acqua.
Llueve sobre mojado *y el encuentro es fecundo.*	Piove sul bagnato e l'incontro è fecondo.

Nel «recinto apropiado» è posseduta anche l'immagine estranea come arricchimento non indebito ma legittimo perché qualificante della poesia nel conferirle un'essenza aggiuntiva. La stratificazione dei molti campi semantici (mitologico, poetico, amoroso, economico, musicale, cromatico, fluido, igneo...) è una fecondazione messa a punto scientemente ('ensayar' significa 'saggiare', 'esercitarsi in qualcosa') che culmina in fusione armonica. Il gioco verbale, anziché vanificare, sostanzia la finale semplicissima metafora che, scaturita nel contesto predisposto, ha perfetta trasparenza, rende senso e valore proprio la ricchezza guadagnata, le monete melodiche fuse e animate per il conio di una nuova voce e forma peculiari. L'ordito d'immagini e significati si depura e risolve nel ridar freschezza a un banale e trito proverbio attribuendogli in più un nuovo senso positivo: 'llueve sobre mojado', come l'espressione corrispondente in italiano, indica il sopraggiungere di una disgrazia sull'altra; la variazione che ne dà Domínguez con l'aggiunta dell'ultimo verso mostra al contrario il proficuo sposarsi di due elementi resi simili per mutazione, fatti l'uno per l'altro. La vitalità della similitudine e della metafora aurea ha la sua cifra nelle «maneras de la recepción», forme, modi, anche musicali, suggeriti come molteplici variabili espressive nel solco di questa modernissima rivisitazione del mito di cui è quasi databile lo spunto genetico (l'inventore del sassofono A. Sax visse tra il 1814 e il 1894). Questa poesia risulta così particolarmente significativa nel riconoscere e sviluppare il potenziale di possibili traduzioni che racchiudeva l'oro del mito antico; basti pensare, in pittura, alla distanza che intercorre fra la *Danae* di Tiziano (1554) esposta al Prado - certo familiare ai poeti spagnoli - e quella di Stanley W. Hayter che, attorno al 1960, è astratto groviglio di linee e volumi dorati.

Francisco de Quevedo individuava e sfruttava nella figura di Danae la creatività della trasformazione nel sec. XVII. La latenza di Danae apporta un incremento di senso a due sonetti sul mito di Apollo e Dafne[43]:

[A Apolo, siguiendo a Dafne]

Bermejazo Platero de las cumbres,
A cuya luz se espulga la canalla:
La Ninfa Dafne, que se afufa y calla,
Si la quieres gozar, paga y no alumbres.

Si quieres ahorrar de pesadumbres,
Ojo del Cielo, trata de compralla:
En confites gastó Marte la malla,
Y la espada en pasteles y en azumbres.

Volvióse en bolsa Júpiter severo;
Levantóse las faldas la doncella
Por recogerle en lluvia de dinero.

Astucia fue de alguna Dueña Estrella,
Que de Estrella sin Dueña no lo infiero:
Febo, pues eres Sol, sírvete de ella.

[Ad Apollo, che insegue Dafne]

Orefice rossiccio delle vette,
Al cui raggio si spulcia la canaglia:
La Ninfa Dafne tace e se la squaglia,
Non farle lume e paga, per goderne.

Se ti vuoi risparmiare delle pene,
Occhio del Cielo, cerca di comprarla:
Marte in confetti si guastò la maglia,
Dette la spada per vini e ciambelle.

In borsa si cambiò il severo Giove;
E la donzella sollevò la gonna
Per raccoglierlo in pioggia di denaro.

Fu mezzana una Donna Stella, è chiaro,
Non lo divino in Stella senza Donna;
Febo, affidati a lei, tu che sei il Sole.

[A Dafne, huyendoDeApolo]

«Tras vos un Alquimista va corriendo,
Dafne, que llaman Sol, ¿y vos tan cruda?
Vos os volvéis murciélago sin duda,
Pues vais del Sol y de la luz huyendo.

»Él os quiere gozar, a lo que entiendo,
Si os coge en esta selva tosca y ruda.
Su aljaba suena, está su bolsa muda:
El perro, pues no ladra, está muriendo.

[A Dafne, che fugge da Apollo]

«Un Alchimista, Dafne, che v'insegue,
Chiamano Sole, e voi ancor sì cruda?
Dal Sole e dalla luce sempre in fuga,
Pipistrello senz'altro diverrete.

»Egli, da quel che intendo, vuol godere
Se vi acchiappa in quest'aspra selva dura.
Ha faretra sonante e borsa muta:
E can che non abbaia, è già morente.

»Buhonero de signos y Planetas,
Viene haciendo ademanes y figuras,
Cargado de bochornos y Cometas».

Esto la dije, y en cortezas duras
De Laurel se ingirió contra sus tretas,
Y en escabeche el Sol se quedó a oscuras.

»Di segni e di Pianeti merciaiolo,
Domifica – le dissi – affatturando,
Di vampe e dardi e lunari foriero».

Sui suoi trucchi ella, dunque, gettò Alloro
In rudi scorze e il Sole marinato
In salsa laurea si tinse di nero.

[trad. Lucia Valori]

La forte impronta etica si traduce di frequente in feroce giocosità nella scrittura di Quevedo, esperto di visioni capovolte e polimorfe e di denaro poetico. La parodia e contaminazione dei due miti, la specularità dei sonetti paiono mirare a ritrarre a tutto tondo una venalità brutale. Dafne-Danae e Apollo-Marte-Giove raffigurano anche il miraggio della corsa all'oro nella conquista armata del Nuovo Mondo e l'altrettanto vana avidità di formule auree dell'alchimia che erano bersagli di strali satirici nell'impero spagnolo - simboleggiato da un sole intramontabile - in piena decadenza ai tempi di Quevedo. Il sarcasmo quevedesco, spesso doloroso, non è, però, mai fine a se stesso e ne è riprova in questo caso la bellissima versione drammatica del mito offerta in un terzo sonetto celeberrimo; ma anche nei due citati, meno famosi, i negativi evidenti celano per contrasto, come altra faccia della caricatura, dei positivi nella straordinaria testura di metafore. Il punto di rinnovamento del mito è la venalità della ninfa mentre quello di vera crisi sta piuttosto nella contraffazione del dio, incapace senza strattagemmi di dar luce vitale (come Sole), di produrre oro (come Alchimista), di donare parole preziose (come Apollo) e quindi di conquistare la ninfa per mezzo dei propri attributi. Dafne-Danae, nel primo sonetto, esige per concedersi non il mero sfavillio dell'occhio celeste ma abbondante e concreta pioggia di soldi, la cui sostanza autentica si rivela, nel secondo sonetto, come *oro verbale*. Senza di esso, infatti, Apollo è morente nelle vesti del grottesco chincagliere e dell'antilirico maliardo in calore, è un falsario che si spaccia per il cantore degli dèi ma ha la borsa vuota di talenti. È la ninfa, pipistrello, come in Azúa, abituato al buio, a spogliarlo dei suoi orpelli luccicanti sostituendosi all'alchimista con tale efficacia da provocarne la veritiera metamorfosi in impostore dall'oscurità infeconda. Con parallela trasformazione in magico Alloro, Dafne-Danae riluce nel ruolo del dio assente che ha soppiantato e mostra la propria capacità generatrice. Del resto il suo «escabeche», nero impasto con foglie di alloro, non serve solo a burlare l'amante falsario imbrattato e cucinato a dovere poiché allude alle componenti dei belletti e delle salse da marinatura ma anche dell'inchiostro e, nel contesto, non solo al colore di una cupa impotenza ma anche della foschia. Così la ninfa, rabbuiando e segnando di nero il Sole con le sue fronde, gli ridona insieme la nuvolosità che prelude la mitica pioggia e uno strumento della scrittura ed ella diviene musa laureata che oscura la fama di Apollo e nel contempo ne esalta l'aurea qualità di poeta, scelta fra le altre come la più significativa dell'identità del dio.

Modello principe dei poeti spagnoli a partire dal rinascimento, anche Petrarca utilizza e sovrappone vari miti per pregiare la poesia. Nella canzone XXIII il poeta stesso, colpito da Amore, s'identifica con la ninfa trasformata in «lauro verde», ma tutta la composizione è un susseguirsi delle sue metamorfosi da «uom vivo» in «cigno», «sasso», «fonte», «selce», «cervo» (vv.31-160). Il poeta riconosce in tali fatti mirabili, troppi per esser narrati, il dicibile che supera la morte per celebrare la donna amata, causa delle trasformazioni: «[...] et sol d'alcune parlo / che meraviglia fanno a chi l'ascolta. / [...] le vive voci m'erano interditte; / ond'io gridai con carta e con incostro: / Non son mio, no. S'io moro, il danno è vostro» (vv. 93-94, 98-100). Della materia poetica che ha abitato, il soggetto estraniato da sé trasceglie infine alcuni aspetti: «Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro / che poi discese in pretïosa pioggia, / sì che 'l foco di Giove in parte spense; / ma fui ben fiamma ch'un bel guardo accense, / et fui l'uccel che più per l'aere poggia, / alzando lei che ne' miei detti honoro: / né per nova figura il primo alloro / seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra / ogni men bel piacer del cormi sgombra» (vv. 161-69). Una forma privilegiata è quella della prima mutazione che è insieme l'alloro di Dafne, Laura e soprattutto il lauro poetico; fra i vari miti allusi spicca tuttavia anche quello di Danae, la cui negazione è in realtà esaltazione di un termine di riferimento sublime. Se il poeta non giunge ad esser «nuvol d'oro» recupera almeno la «fiamma» come parte di quel «foco» amoroso che Danae-Egina accese in Giove placabile solo al mutarsi in pioggia d'oro, non molto diversa dalla feconda pioggia di versi che altrove il poeta attende da Dio: «Così sventura over colpa mi priva / d'ogni buon frutto, se l'etterno Giove / de la sua gratia sopra me non piove» (CLXVI, vv. 12-14).

Danae diviene enigma evidente del fare poetico in uno squisito dittico del poeta spagnolo **Mario Hernández**[44]:

DISTINTA SOMBRA DE DANAE

LLUVIA DE ORO

A Gustavo Domínguez

Grandes puñados de sol
descienden en capital
desprendimiento animal,
lumbrarada de farol.
Solícito girasol,
la ninfa de crudo raso
abrióse al celesto caso,
y el dios, en prodigio y prosa,
acaudaló tallo y rosa,
dorador de humano vaso.

ADORACIÓN

A Antonio Carvajal

Sola en la torre no sabe,
no mira, no quiere nada
más que sentirse abrazada
por una desnuda y suave
lluvia que, en silente clave,
obtuvo secreto afín.
Áureo destino y confín
de Perseo se proclama
entre la nieve y la llama,
mutuos los fines sin fin.

OMBRA DISTINTA DI DANAE

PIOGGIA D'ORO

A Gustavo Domínguez

Grandi manciate di sole
discendono in munifico
animale rovinìo.
Barbaglio di lampione.
Sollecito girasole,
la ninfa di crudo raso
si schiuse al celeste caso.
Tesoro di stelo e rosa
fece il dio, in prodigio e prosa,
indorando umano vaso.

ADORAZIONE

A Antonio Carvajal

Sola nella torre nulla
altro sa, guarda, desidera
che dall'abbraccio recinta
sentirsi di pioggia nuda
e dolce che, in chiave muta,
ottenne segreto affine.
Aureo destino e confine
di Perseo tra la fiamma
e la neve si proclama,
mutui i fini senza fine.

[trad. Lucia Valori]

Il singolare titolo ribadisce e dilata la duplice interpretazione di Danae con la proiezione d'ombra *discernibile* eppure *diversa*, sconosciuta. La decima spagnola canonica è opportuna come forma metrica particolarmente chiusa: i due ottosillabi centrali di sutura a chiave (*enlace* e *llave*) concludono e compendiano i primi quattro e preludono agli ultimi che ne devono essere variazione. La seconda poesia allude alla propria struttura con il termine «clave», allotropo di "llave" con senso solo figurato ('chiave interpretativa') che costituisce un crittogramma simbolico della riserva poetica aurea[45]. Fitti richiami letterari, subito visibili nelle dediche amicali, collocano anche questi testi in zona "culturalista". La prima poesia è quasi risposta dialogica al testo citato di Domínguez e i «puñados de sol» provengono da un testo di Góngora del 1600: «Con dos puñados de sol / y cuatro tumbos de dado / repite el otro soldado / para Conde de Tirol; / Fénix le hacen Español / collar de oro y plumas bellas; / despidiendo está centellas / de sus joyas, mas la suerte / en gusano le convierte / de pájaro tan galán. / *Los dineros del Sacristán / cantando se vienen y cantando se van.*» («Con due manciate

di sole / e quattro tiri di dado / ritenta l'altro soldato / come un Conte di Tirolo; / belle piume e collar d'oro / fanno Spagnola Fenice; / sta sprigionando scintille / dai gioielli, ma in crisalide / da vagheggiato volatile / la sorte lo ha mutato. / *I denari del Sacrestano / vengono cantando, se ne van cantando*»)[46]. A giudicare da qui la metafora del sole come ricchezza doveva essere trasparente nel periodo barocco, forse per la solita connessione con il fasto imperiale; altra metafora tipica nel Secolo d'Oro è quella della Fenice che risorge dalle proprie ceneri, legata al culto arabo del sole, qui ricchezza che rinasce sempre dal proprio seme ma anche vanità della bella apparenza. Anche Hernández è critico nella prima decima: rime dure, elementi volutamente *prosaici*, ferinità e luce artificiale della ricchezza. L'ironia non giunge alla mordacità di Quevedo da cui proviene la *crudezza* della ninfa, che era 'crudele' e 'non cotta' dal sole alchimista e qui è anche seta naturale o metallo allo stato grezzo che il dio, orefice non caricaturale, rende opera artistica. La bellezza qui non si rassegna a morire e cerca la sua luce nel «rovescio d'ombra», nell'altra faccia della moneta da palesare e se si mette la maschera venale è per indossare le «vesti di eternità» del dio, come nei versi di Carvajal[47]. La raffinata costellazione intertestuale trova giustificazione nella natura dell'ombra come immagine del possibile sempre presente nell'oro poetico oltre le realizzazioni iconico-verbali offerte. L'arcano non ancora leggibile o «silente» agisce anche in assenza di oggetto espresso o concentra un archetipo inesauribile nell'ombra preziosa che è non finitezza dell'oggetto. La virtualità, non fittizia ma fondante, prende corpo qui in due modelli diversi da quello originale di una Danae *consenziente*. Prostituta-recipiente e adoratrice dell'oro, adorata e indorata da esso, ella ne custodisce l'essenza, la comprende, concepisce e realizza equiparandosi al dio sul piano amoroso ed estetico. Anche se nel proprio desiderio volitivo e assoluto (il *querer* che significa 'amare', 'desiderare' e 'volere') Danae è la fonte aurea e la vera creatrice, fa brillare oscuramente l'oro e lo rigenera dopo aver dato frutto. È colei che scioglie l'enigma sul piano basso e su quello elevato[48] suscitando uno *scambio* motivato e infinito la cui entità trova nella vita e nel destino aureo del figlio generato solo una parte dei suoi scopi e delle sue realizzazioni («fines», 'fini' e 'conclusioni'). Nella prima decima la ninfa, girasole apollineo e cercatrice d'oro si dispone alla propria tesaurizzazione, mostrando così di possedere pregio e il dio è un Mida fecondo grazie a lei, che al suo tocco diventa vaso d'oro e investimento di vita. Il dio secondo il mito si falsifica nel mutarsi in oro, mentre qui la ninfa ne scopre l'autenticità. La discesa celeste straordinaria e casuale (il «caso», 'accadimento del destino' e 'caso fortuito') è anche qualcosa di prosaico, normale e reale, alluso nel neologismo «celesto»: infatti il sintagma che fonde il termine con «caso» quasi per una sinalefa rispettata graficamente, richiama un "celeste ocaso" ('tramonto celeste'). La morte del sole nel vaso d'oro è anche transito apollineo in una cornucopia che lo perpetua in forma e materia diversa.Nell'ombra del sole e nella solitudine turrita, nella seconda decima, avviene il riconoscimento del volto segreto e affine alla divinità di Danae, che rammenta per alcuni versi la composta sobrietà di quella di Gossaert (1527), la quale, unica presenza in uno spazio elevato (mancano la consueta nutrice o gli amorini come nei quadri di Tiziano o Correggio), eretta e quasi del tutto abbigliata accoglie una finissima pioggia. Non vi è qui reclusione violata ma piuttosto solitudine ascetica ed eletta dell'autosufficienza creativa, situazione *non fortuita* in cui, vero sedotto, il dio è attratto da una castissima Danae che libera un consapevole e squisito tesoro estetico. La stessa consumazione amorosa è resa dissipazione di un oro bruciato e purificato nella generosità mutua e nella nuda semplicità dei contrari (neve e fiamma) che si attraggono e si respingono senza fine. I termini dell'affinità si esaltano così nell'unirsi restando diversi. Parimenti, sul piano della tecnica metaforica, tra denaro e parola può prodursi un campo magnetico di tale specifica consonanza poetica da provocare ciò che altrove abbiamo indicato come processo di smetaforizzazione, sostituzione della realtà con il simbolo, acquisizione di senso proprio di alcune espressioni metaforiche in particolari contesti: in altre parole inveramento dell'aspetto traslato che traduce il *topos* in luogo poetico del tutto reale e irripetibile, in cui resta, come energia mai spenta, l'eterogenea reciprocità dei contrari. E forse perché parole da coniare resistono oltre il confine che codifica la loro quasi divina mimesi, i poeti continuano ad amare l'ombra d'oro di Danae.

Jan Gossaert, *Danae* (1527).

NOTE

1 Non escludendo risvolti negativi, come il plusvalore, nel significato marxiano, che Jean Louis Baudry focalizza nelle interferenze del rapporto fra denaro e merce con quello fra senso e lingua (*Il senso del denaro*, in AA. VV., *Scrittura e rivoluzione*, Milano, Mazzotta 1974, pp. 191-97).

2 *Vita di Phokion*, 5.

3 Si vedano i molti esempi addotti da Harald Weinrich per esporre la sua teoria del «campo metaforico» in *Moneta e parola. Ricerche su di un campo metaforico*, nella sua raccolta di saggi *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino 1976, pp. 31-48.

4 Cfr. Marc Shell, *Moneta, linguaggio e pensiero*, Bologna, Il Mulino 1988, p. 25 e *passim* (ed. originale *Money, Language and Thought. Literary and Philosophical Economies from the Medieval to the Modern Era*, Berkley, University of California Press 1982) e H. Weinrich, *op. cit.*, p. 33. Entrambi gli studi sono generosi di notizie sulle relazioni fra linguaggio e denaro.

5 Proprio per il carattere metamorfico di lingua e denaro intendiamo sempre il termine 'metafora' in senso molto ampio «per tutte le forme d'immagine linguistica», secondo l'espressione di Weinrich il quale precisa inoltre che la «struttura formale» di due sfere di significati posti «in analogia» e gli oggetti a cui rimandano possono essere molto eterogenei (H. Weinrich, *op. cit.*, pp. 32 e 39-40; per le tipologie della metafora vd. anche H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1961, pp. 645-717). Del resto qui ci interessiamo della metafora come costante espressiva dell'elaborazione poetica e delle sue forme nella misura in cui sono significative del tema in esame.

6 *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli 1972, p. 209. L'«ambiguità» intesa come «valore» all'attivo del denaro è alla base del saggio citato di Weinrich, come nota Lea Ritter Santini nell'*Introduzione* (p. 10).

7 È Mario Ramous, che cita Jakobson, a sottolineare la caducità di un testo ridotto a «messaggio referenziale, così palese nell'atto di emissione e molto, troppo spesso incomprensibile, o tanto banale da risultare inutile, irrilevante, poco dopo»; all'opposto sta il «classico» che «comporta (si assume) nella tessitura comunicativa la risorsa di ulteriori decifrazioni, con in più la somma stratificata di quelle antecedenti. Ma ciò al tempo stesso ne delimita l'arco interpretativo, oltre ogni possibile arbitrio, entro le coordinate che ogni singola comunicazione stabilisce, soprattutto con gli scarti (le esclusioni) di norma dichiarati» (*Divagazioni sull'ambiguità e l'altro*, "Testo a fronte" 11 (1994), ottobre, pp. 53-54).

8 *Carminum Lib.* III, 16, vv. 1-11. Il testo e la trad. di Enzo Cetrangolo sono tratti dal volume *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni 1987, pp. 130-31.

9 Su crisografia, metafora e simbolo nel rapporto tra denaro e linguaggio segnaliamo la prima appendice in M. Shell, *op. cit.*, pp. 233-35.

10 Citiamola versione di A. Frassineti (*Gargantua e Pantagruele*, Firenze, Sansoni 1980). Il testo di Rabelais recita: «Lors nous jecta sus le tillac plenes mains de parolles gelées et semboient dragée, perlée de diverses couleurs. Nous y veismes des motz de gueule, des motz de sinople, des motz de azur, des motz de sable, des motz dorez. Les quelz, estre quelque peu eschauffez entre nos mains, fondoient comme neiges, et les oyons realement, mais ne lesentendions, carcestoitlanguaige barbare.[...]//Panurge requist Pantagruel luy en donner encores. Pantagruel luy respondit que donnerparolles estoit actedes amoureux. «Vendezm'en doncques» disoit Panurge. «C'est acte de advocatz» respondit Pantagruel «vendre parolles. Je vous vendroys plustost silence et plus cherement, ainsi que quelques foys la vendit Demosthenes, moyennant son argentangine». // Ce nonobstant il en jecta sus le tillac troys ou quatre poignées. Et y veids des parolles bien picquantes, des parolles sanglantes, les quelles le pillot nous disoit quelques foys retourner en lieu duquel estoient proferées, mais c'estoit la guorge couppée; des parolles horrificques, et aultres assez mal plaisantes à veoir. Lesquelles ensemblement fondues, ouysmes: «Hin, hin, hin, hin, his, ticque, torche, lorgne, brededin, brededac, frr, frrr, frrrr, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, bou, tracce, trac, trr, trr, trrr, trrrrrr! On, on, on, on, ououououon! goth, magoth», et ne sçay quelz aultres motz barbares; et disoyt que c'estoient vocables du hourt et hannissement des chevaulx à l'heure qu'on chocque. Puys en ouysmez d'aultres grosses, et rendoient son en degelant, les unes comme de tabours et fifres, les aultres comme de clerons et trompettes. Croyez que nous y eusmez du passetemps beaucoup. Je vouloys quelques motz de gueule mettre en reserve dedans de l'huille, comme l'on guarde la neige et la giace, et entre du feurre bien nect».

11 Sull'autonomia della lingua di Rabelais e sull'intertestualità del brano citato si leggano le osservazioni di Giovanni Macchia nel vol. I de *La letteratura francese*, Milano, Mondadori 1990, pp. 286-94. Sul tema della moneta fuori corso come reperto linguistico e di vita cfr. più avanti il saggio di Michael Jakob.

12 *«An vollen Büschelzweigen»*, in Jobann Wolfgang von Goethe, *Poetische Werke*, III, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag 1988, p. 102, vv. 15-16.

13 Cfr. Jean Starobinski, *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, Torino, Einaudi 1995, pp. 4-6 e 103-04 (ed. originale *Largesse*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux 1994). Miniera di notizie sui legami fra lingua e denaro, il libro è un affascinante percorso comparatistico attraverso testi letterari e opered'arte visiva scelte fra le collezioni del Louvredall'autore incaricato di allestire una mostra tematica. Alla poesia di Goethe è associata una *Danae* del 1540 ca. nell'incisione di un «maestro L. D.» con pioggia d'oro in moneta sonante.

14 Per la profusione solare dell'oro, *ivi*, p. 18; sulle connessioni fra oro, sole, alchimia, simbolizzazione e scrittura cfr. M. Shell, *op. cit.*, pp. 18-36; inoltre, sul «linguaggio alchemico», pp. 123 e 157-58 n. 16 e, sullo «stile apollineo», pp. 149 e 165 n. 85. Da ricordarelalingua-soledantesca(cfr. *Convivio* I, 13)che Weinrich considera invece «metafora isolata» (*op. cit.*, p. 44).

15 Cfr. lo studio faustiano in M. Shell, *op. cit.*, e specialmente pp. 128-36, 155 e 159 n. 29.

16 Trascriviamo il testo spagnolo da Jorge Guillén, *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje*, Milano, Scheiwiller 1968, p. 234.

17 Si veda J. Staroblnski, *op. cit.*, pp. 12-25 su questo antico gesto rituale di re e dèi che cospargono di doni preziosi gli uomini in segno, anche augurale, di un'abbondanza che non defluisce ma si genera nel darsi.

18 Cfr. *Tréboles*, in J. Guillén, *op. cit.*, pp. 796-97 e in particolare, per la «moneda de mal agüero» e il «lenguaje» assente, il quarto e il sesto *trifoglio*, i soli, significativamente antologizzati in J. Guillén, *Opera poetica. Aire nuestro*, Studio, scelta, testo e versione a c. di Oreste Macrì, Sansoni, Firenze 1990², pp. 1060-61; il commento dei versi in questione alle pp. 352-99 *passim*. Nel 1960 erano uscite anche tre nuove edizioni di *Cántico* (1936, 1945, 1950) con aggiunte e varianti di rilievo.

19 O. Macrì, *Studio su «Aire nuestro» poema della salvezza*, in J. Guillén, *Opera*, *cit.*, p. 102 e, ancora sul *más allá*, pp. 90-91, 100-4.

20 Cfr. O. Macrì, *Realtà del Simbolo*, Firenze, La Nuova Italia 1968.

21 Il testo spagnolo proviene da Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, ed. de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra 1987, pp. 106-7. Il

curatore informa in nota che il talento è «Moneta antica immaginaria, che equivaleva in Grecia a 60 monete da 100 dramme e a Roma a 100 assi» (p. 106).

22 «[B. G]. En fin, ¿tu favor nos das / sin merecerlo? [G.] Sí doy, / que por eso Gracia soy; / porque si lo mereciera / el hombre, justicia fuera / y no gracia [...] / y así, id los dos al mercado, / y pues mi favor lleváis, / mirad bien cómo empleáis / el talento que os he dado» (*ivi*, pp. 111-12, vv. 312-317 e 330-333; il v. 313 è un unico ottosillabo *sangrado,* diviso tipograficamente in due parti).

23 Altri esempi di fiori (e frutti) donati o piovuti come grazia in J. Starobinski, *op. cit.*, p. 55.

24 «[...] aunque haya sido / talento moneda, es cierto / que en aquesta alegoría / se habla del alma, haciendo / de él moneda imaginaria» (P. Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 133-34, vv. 959-963).

25 «Aunque yole doy de balde, / tú no le pagas con menos» (*ivi*, p. 147, vv. 1335-1336).

26 Gaetano Chiappini parla del sorgere di un «terzo oggetto» da due elementi correlati nel processo metaforico (cfr. l'introd. a Francisco de Rioja, *Versos*, Messina-Firenze, D'Anna 1975, p. 167).

27 Testo e versione provengono da Stéphane Mallarmé, *Poesie*, trad. di Patrizia Valduga, introd. di Jacques Derrida, Milano, Mondadori 1991, pp. 56-59. Benché l'originale sia ambiguo, «del» al v. 15 della trad. potrebbe essere refuso per 'dal'; saniamo l'errore tipografico del v. 6 («soffiaci» con iniziale minuscola).

28 Cfr. J. Starobinski, *op. cit.*, pp. 68-71 e 88-89. Per i legami con Baudelaire sul tema del denaro vd. anche Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée 1991.

29 La terminologia tecnica proviene da Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi 1989, pp. 153 n. 46 e 163; vd. anche p. 8 sulla «metafora ritmica» latrice di informazioni testuali, p. 113 sulla «metafora uditiva» e sull'«organizzazione» delle «figure sonore» come aspetto distintivo del discorso poetico rispetto a tutti gli altri, p. 168 n. 85 sul «senso non semantico».

30 Cfr. J. Derrida, *La doppia seduta*, in *La disseminazione*, a cura di Silvano Petrosino, Milano, Jaka Book 1989, pp. 268-71; ma per l'esegesi mallarmeana si veda tutto il saggio, pp. 199-300.

31 L'espressione è di Weinrich, che si riferisce all'introduzione di parole nuove nella *langue* della comunità, la sola che crei veramente anche i campi metaforici: diversamente, l'atto linguistico individuale sarebbe solo scelta e attualizzazione di una metafora che incrementa i campi esistenti (*op. cit.*, pp. 32-33). Il processo di smetaforizzazione delle immagini di Guillén e quello di desemantizzazione di Mallarmé operano tuttavia al limite fra incremento del codice e conio del tutto innovativo.

32 Testo e versione provengono da Arthur Rimbaud, *Opere in verso e in prosa*, introd. e note di Marziano Guglielminetti, trad. e premessa di Dario Bellezza, Milano, Garzanti 1989, pp. 354-55; sui rapporti con il *Parnasse* e sulle innovazioni formali cfr. pp. XXX-XXXIV.

33 Per le date vd. le note di Luciana Frezza in Stéphane Mallarmé, *Poesie*, Milano, Feltrinelli 1991, pp. 179-90; il testo di Mallarmé si può leggere anche nell'ed. precedentemente cit., pp. 32-35; testo parziale e acuto commento della prima versione in J. Starobinski, *op. cit.*, pp. 70-71. In particolare dall'attacco di Mallarmé («Des avalanches d'or») deriva quello di Rimbaud e i «Fortes fleurs» della «Mort» (parola rima) dell'ultimo verso di M. derivano le finali «jeunes et fortes roses» di R.

34 *Solde* (*Saldo*), in A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 368-69.

35 «J'ai tous les talents! [...] Je ferai de l'or» («Ho tutti i talenti [...] Farò dell'oro») scrive Rimbaud in *Nuit de l'enfer* (*Notte dell'inferno*), poema nato anch'esso da una «fameuse gorgée de poison» («fenomenale sorsata di veleno») (*ivi*, pp. 251-55); per la poetica è fondamentale la cosiddetta "lettera del veggente" *A Paul Demeny* (1871) dove Rimbaud definisce il poeta «ladro di fuoco» e Baudelaire «primo veggente», passando in rassegna tutta la tradizione ed esecrando molta poesia a buon mercato che sa fare qualsiasi «garzone di bottega» (*ivi*, pp. 533-37).

36 Il testo, finora mai tradotto in italiano, fa parte della raccolta *Farra*. Trascriviamo da *Poesía (1968-1988)*, Madrid, Hiperión 1989, p. 202.

37 A proposito della sovrapposizione tra la figura di Danae e quella del gerarca, tradizionalmente associato al sole per la sua potenza, è stato più volte menzionato il film di Eisenstein *Ivan il Terribile* (1944), dove il volto del sovrano incoronato è coperto da una pioggia di monete d'oro mentre la macchina da presa si sposta con insistenza allusiva su figure femminili (si veda ad es. il commento di Pierre Coural in J. Starobinski, *op. cit.*, pp. 168-69).

38 Cfr. la *Justificación* introduttiva in F. de Azúa, *op. cit.*, p. 8-9.

39 Le citazioni provengono da due scritti teorici di Carnero di argomento analogo e titolo uguale (*Poética*, 1979 e 1986) raccolti in Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas, II. La generación del 70*, Madrid, Hiperión 1988, pp. 185 e 187-89. La poetica dei giovani ribelli fu lanciata nell'antologia *Nueve novísimos poetas españoles* (Barcelona, Barral 1970) e sintetizzata dallo stesso José María Castellet che aveva teorizzato il realismo militante della «poesía social» in *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, *ivi* 1960.

40 La riflessione sul cospicuo valore dell'oro verbale ha tenore iniziatico in *Taparrabos* (*Perizoma*) di Azúa in cui l'oro esce da un rituale alchemico come «cubilete de significados» ('recipiente' e 'bossolo' di significati), concentrato semantico ad alto potere energetico ed esplosivo (*power* è l'esergo), evidente eppure ermetico nelle sue caratteristiche e forme variabili (peso, colore; monili...). È da notare la scelta, entro il campo semantico finanziario, della polisemica parola 'oro', che in spagnolo indica il metallo prezioso e quello dell'araldica, il denaro in qualsiasi forma e, al plurale, le monete d'oro, i gioielli, il seme di denari nelle carte da gioco. La poesia si può leggere con testo a fronte in *Giovani poeti spagnoli*, a c. di J. M. Castellet, trad. di Rosa Rossi, Torino, Einaudi 1976, pp. 56-57, ed. italiana parziale di *Nueve novísimos*, *cit.*

41 Jenaro Talens, *(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión*, in A. Martínez Sarrión, *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, Madrid, Hiperión 1981, pp. 18-19. Su questo disordine costruttivo si legga indietro anche il commento di Natascia Tonelli a *paisaje ideal para paul éluard*. Per le profonde consonanze con Talens su poesia, metapoesia e denaro cfr. G. Carnero, *Poética* (1979) e *La corte de los poetas* (1983), in P. Provencio, *op. cit.*, pp. 184 e 186-87.

42 *Danae*, "Ínsula" 394 (1979), septiembre, p. 6.

43 Citiamo i testi in spagnolo da F. de Quevedo, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Cátedra 1994, pp. 363-66.

44 Apparsi in rara ed elegante edizione dei Pliegos del Crotalón (VI, Madrid 1984), i testi sono inediti in italiano.

45 Sul denaro come sole che cifra il suo tesoro producendo ombra cfr. M. Shell, *op. cit.*, pp. 34-41 (sullo *Scarabeo d'oro* di Poe).

46 La strofa de «*Los dineros del sacristán*» è tratta da Luis de Góngora, *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia 1980, p. 92, vv. 39-50.

47 Cfr. specialmente *Una lección de melancolía* e *Máscara impune*, da cui provengono le citazioni, in *Extravagante jerarquía. (Poesía 1968-1981)*, Madrid, Hiperión 1983, pp. 193-94 e 90-91.

48 Si veda in proposito l'articolo *Metafore alchemiche. Cenerentola e lo zolfo* di Giuseppe Sermonti, che rintraccia in varie fiabe e leggende e negli enigmi delle loro filastrocche la figura di una Cenerentola-Danae, abitatrice di miniere e sotterranei, coperta di cenere o fatta di zolfo che, uscita all'aperto e fusa dal calore, rivela la propria vera materia trasformandosi in oro ("Abstracta" 35, 1989, marzo, pp. 58-67).