

# «Che ideale sepoltura in quegli abissi»: poetica e autorappresentazione nella poesia di Vittoria Aganoor attraverso la figura di Saffo

Andrea Panizzolo  
Ricercatore indipendente

**Abstract** This article aims to study the characteristics of Vittoria Aganoor's poetics and philosophy by focusing on the ways in which the poetic self is represented using the figure and myth of Sappho. The investigation will be carried out through the study of two poems, "Tentazione" and "L'ultimo canto di Saffo", written in two different periods: the former published in *Leggenda eterna*, Aganoor's debut collection, and the latter among the scattered verses published posthumously in *Poesie complete*. After considering the presence of Sappho in Italian letters between the nineteenth and twentieth centuries, with special attention to multiple associations with women writers, what is deduced from the analysis of the two poems will be placed in relation with some of Aganoor's correspondence and with the well-known reading at the Collegio Romano to trace leitmotifs and impressions concerning the metapoetic discourse of the Paduan poet, between self-representation and programmatic reasoning.

**Keywords** Vittoria Aganoor. Sappho. Poetry. Self-representation. Metapoetry.



## Peer review

Submitted 2024-01-16  
Accepted 2024-04-18  
Published 2024-07-18

## Open access

© 2024 Panizzolo | 4.0



**Citation** Panizzolo, A. (2024). «Che ideale sepoltura in quegli abissi»: poetica e autorappresentazione nella poesia di Vittoria Aganoor attraverso la figura di Saffo". *Quaderni Veneti*, 12, 9-20.

**DOI** 10.30687/QV/1724-188X/2023/01/001

La vasta presenza del mito di Saffo in letteratura è cosa nota. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, grazie alla forza della sua seduzione poetica e alla minaccia di una sessualità potenzialmente deviante che ben si incastrano nel movimento decadente, l'immagine della poetessa greca ritorna in letteratura e nelle arti in generale con una nuova vigorosa spinta. In mancanza di un vero mito fondatore, la figura della poetessa è aperta alle interpretazioni più disparate. Già Leopardi, nella sua «Premessa all'*Ultimo canto di Saffo*», scriveva infatti:

Il grande spazio frapposto tra Saffo e noi, confonde le immagini, e dà luogo a quel vago e incerto che favorisce sommamente la poesia. ([1835] 2016, 397)

Che sia innamorata di Faone, morta tragicamente gettandosi dalle scogliere di Leucade a causa di questo amore non corrisposto, o che sia una sacerdotessa di Afrodite, maestra di numerose giovani ragazze con le quali intrattiene delle relazioni erotico-amorose, la vita della poetessa è così poco conosciuta che costituisce di per sé un mito, alimentando la leggenda che l'avvolge. L'opera stessa di Saffo, frammentaria e mutilata, favorisce la mitizzazione del personaggio, autorizzando molteplici interpretazioni e manipolazioni, riscoperte e attualizzazioni che costituiscono la «condizione della sua permanenza e garanzia della conservazione del senso» (Chemello 2012, 10).

Una «rinnovata funzionalità» (10), assai feconda, dell'icona poetica saffica è il suo legame secolare con *savantes*, scrittrici, poetesse e letterate di tutto il mondo, soprattutto in funzione della sua lirica nitida, sentimentale e immediata. Dopo essere stata elevata a icona del 'movimento' delle *précieuses*, grazie soprattutto alle revisioni e rielaborazioni di Madeleine de Scudéry,<sup>1</sup> l'associazione Saffo-*femmes de génie* riceve nuovo vigore proprio tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, periodo in cui, come osservano numerosi critici e letterati, da Capuana a Butti<sup>2</sup> per rimanere nel campo italiano, un numero sempre maggiore di donne scrivono e pubblicano poesia e prosa.

**1** Madeleine de Scudéry (1607-1701) fu, tra gli altri, autrice di *Les Femmes illustres ou les Harangues héroïques* (1642-44) in cui perora la causa femminile attraverso l'esposizione dei percorsi di vita di alcune donne dell'Antichità, tra cui Saffo, e soprattutto *Artamène ou Le Grand Cyrus* (1649-1653) in cui, al capitolo X, Saffo viene messa in scena come l'emblema di *femme de génie* dedita alla poesia. Per citare solo un altro esempio autorevole di riscrittura saffica di penna d'autrice, citiamo il dramma *Sapho* (1811) di Germaine de Staël.

**2** Cf. Capuana 1907, 105-21; Butti 1893, 115-27. Capuana fa riferimento all'«invadente concorrenza della donna nella letteratura narrativa» e Butti al «sempre crescente contributo che le donne portano all'arte nazionale».

Per citare un solo esempio tra i tanti, in un articolo apparso nella *Nuova Antologia* nel 1890 e poi ripreso nell'edizione del 1915 di *Lirica*, raccolta che segna il debutto letterario di Annie Vivanti, Giosuè Carducci afferma che Saffo «è la sorella maggiore d'ogni poetessa vera (scarsa famiglia), è anzi il tipo ideale, in marmo pario illuminato in lontananza dal sole, della poesia femminile» (Vivanti [1890] 1915, 266). La poesia di Saffo viene quindi elevata dalla critica come sin- crasi del femminile, ingabbiando tutte le poetesse che scrivono dopo di lei in un recinto spinoso da cui è arduo uscire. Da un lato, con Saffo sembra in parte risolversi la tensione tra genio e femminile,<sup>3</sup> ma appoggiandosi sulla sua poesia - rielaborazioni incluse -, le poetesse moderne vengono a loro volta descritte seguendo quelle teorie positiviste che associano alle donne una maggiore e unica propensione alla sfera del sentire. Riprendendo i due autori citati più in alto, non sorprende quindi che Butti metta in evidenza l'«attuale incapacità della donna alla sintesi filosofica» sentenziando che una scrittrice

può far molto e molto bene con la sua arte piana, equilibrata, spontanea, *femminile*; nella quale il sentimento non sia soggiogato dal demone del pensiero, e la sana realtà sensibile non si nasconde dietro la parvenza spesso fallace dell'idea. (Butti 1893, 126)

Luigi Capuana mette invece in luce il «contributo di femminilità» apportato dalle autrici in letteratura che sta tutto in «quel senso di gentilezza, di compassione, di tenerezza e di entusiasmo che è speciale caratteristica dell'intelligenza e, più, del cuore della donna» (Capuana 1907, 106). Le donne dovrebbero quindi scrivere solo per esprimere la loro femminilità - costituita in sintesi da un insieme di sentimentalismo melenso e da una grazia civettuola e leziosa - senza traviarla con ragionamenti posticci e idee sbilenche; «se no, a che prendere la penna?» si chiede Dino Mantovani sulle colonne de *La Stampa*: gli uomini hanno già fatto tutto e meglio.<sup>4</sup> Quando non sono i critici a utilizzare Saffo in quanto metro di paragone valorizzante (o, per meglio dire, svalorizzante), molte autrici si riappropriano della figura della poetessa come mezzo per creare una rete di antecedenti artistici, promuovendo una vera e propria archeologia del femminile.

Alla luce dell'intrinseca relazione che sussiste tra Saffo e le sue discendenti, l'articolo indaga la rappresentazione dell'io e le caratteristiche del pensiero poetico di Vittoria Aganoor (1855-1910) attraverso l'impiego del mito di Saffo e dell'immaginario a esso legato, soffermandosi principalmente su due poesie: «Tentazione» e «L'ultimo

<sup>3</sup> La tematica è già stata affrontata da vari studiosi e studiose. Per approfondire cf. Paliyenko 2016.

<sup>4</sup> Mantovani, D. (1900). «Cronache letterarie. Novellatrici». *La Stampa*, 27 aprile.

canto di Saffo». Tale accostamento è suggerito dalla critica contemporanea alla poetessa, in cui viene spesso dipinta come una sorta di Saffo del Novecento. Citiamo a titolo d'esempio il lungo articolo di Giulio Urbini in cui Aganoor viene associata alla poetessa greca per l'apparente vaporosità e spontaneità dei suoi versi e per la posizione predominante che sentimenti e sensazioni vi ricoprono: «È stato detto, credo senza esagerazione, non potersi pensare che a Saffo per trovar, nel suo sesso, un termine di comparazione» (1908, 390). Aspetti come la rappresentazione dell'Io e il discorso metapoetico risultano inoltre di particolare rilevanza nella scrittura muliebre: in un periodo in cui le donne sono ancora ostracizzate nella scrittura o relegate a generi minori, è fondamentale analizzare il modo in cui queste si rappresentano nei loro scritti, come si relazionano con i loro lettori e i motivi e gli scopi delle loro opere.

La prima poesia che prenderemo in considerazione è «Tentazione» tratta da quella «sinfonia elaborata» (Barbiera 1910, 372) che è *Leggenda eterna*, la prima raccolta di Aganoor, salutata da Benedetto Croce come il canzoniere «più bello che sia mai stato composto da donna italiana» (Croce 1921, 368). Sulla stessa linea, Antonio Cippico nella sua *Rivista Dalmatica* asserisce che a seguito della pubblicazione del suo «geniale e nobile libro» Aganoor incarna «la più schietta e vigorosa» (1900, 94) poetessa italiana.<sup>5</sup> Gli elogi per questa prima raccolta tanto attesa dopo i numerosi componimenti sparsi in riviste fin dalla più giovane età si susseguono e si intrecciano; assai noto è ad esempio l'«invito a raccogliere e pubblicare i suoi lavori poetici di cui l'Italia ha già veduti tanti bei saggi» (Zanella [1885] 1910, 75) del suo maestro, il poeta Giacomo Zanella, in chiusura della sua raccolta *Poesie*.

Sul fragor del torrente  
 protesi il capo dalla rupe scura,  
 ròsa da mille rivi,  
 e pensai: – Che ideale sepoltura  
 in quegli abissi, eternamente vivi  
 di vive onde di voci e di tempeste!  
 Così, così cantare  
 con voce più possente  
 dei turbini traverso alle foreste,  
 con l'impeto del mare!  
 Ma poi che invano cerca questa mia

<sup>5</sup> Cippico continua elogiando la musicalità e la femminilità dei versi aganooriani. L'articolo si apre con un paragone con le prime raccolte di Ada Negri (e di tante altre «verseggiatrici»), ricche di slanci politici e rivoluzionari, di «urla frenetiche e selvagge, [del] logoro e tristo retoricume demagogico, [dell'] incomposta e rozza armonia delle strofe», tematiche quindi non propriamente femminili, non «sensitive», come lo sono invece per Cippico quelle di Aganoor.

anima, per irrompere in superbo  
 clamor, che scota i baratri e le cime,  
 la sua dirotta via  
 tra le scogliere altissime del verbo;  
 poi che il varco sublime  
 non s'apre, e in onde chiare  
 e forti, non prorompono le rime  
 ruggendo della gloria incontro al mare;  
 della sonante roccia  
 per le muscose spire  
 meglio come una goccia  
 cader nel fondo, perdersi, sparire!...  
 (Grilli 1912, 156)

Nonostante l'assenza di un riferimento esplicito a Saffo, gli elementi rupe-mare-poesia-sepoltura non possono che far pensare al suicidio di Saffo, divenuto un vero e proprio *topos* letterario a partire dalle *Eroidi* di Ovidio. In «Tentazione» il suicidio diventa però una metafora, un mezzo di sublimazione artistica. L'io poetico mette in evidenza l'impossibilità di trovare una parola che possa esprimere la sua anima (vv. 11-15); la ricerca di un accento che possa enunciare nero su bianco la voce interiore in modo così efficace «che scota i baratri e le cime» non dà i risultati sperati ed è inconcludente. Il soggetto poetico non riesce a raggiungere le «scogliere altissime del verbo», la parola rimane sospesa. Continuando l'associazione con Saffo, possiamo fare qui riferimento ad alcuni versi del «Frammento 31» (o «Ode alla Gelosia») - forse il più ripreso e rimaneggiato in letteratura - in cui la poetessa greca descrive la gelosia provata nel vedere l'amata parlare con un uomo: «non ho più voce | no, la mia lingua è come spezzata» (Mandrizzato 2023, 177). Aganoor riprende l'idea di questa afasia, modellandola sulla sua esperienza, portandola quindi a illustrare al tempo stesso la perdita della capacità di esprimersi e il lutto per il suo talento poetico, contrapponendo di conseguenza la vivacità degli abissi, «eternamente vivi | di vive onde di voci e di tempeste» all'inerzia della sua lira spezzata e ammutolita.

L'«ideale sepoltura» di cui si parla renderebbe in realtà vivo l'io poetico, conferendogli nuovo vigore. La tentazione di gettarsi dal dirupo non è dettata da un amore non corrisposto come nel mito di Saffo, ma dal desiderio di una fusione panica con l'elemento marino. Immergersi o annegare in mare permetterebbe l'unione ultima con Saffo, la poetessa che per eccellenza abita le acque marine, e con la sua voce poetica che si è ormai fusa con la voce del mare, essendo i loro destini legati per sempre. Nel desiderio di cantare «con l'impeto del mare», l'unione con l'elemento naturale diventa quindi la condizione *sine qua non* per amplificare la voce poetica e renderla più «pos-sente», irrorandola di una nuova linfa vitale, anche se nella morte.

Nella poesia di Aganoor, la morte è anche il silenzio, seduttore e amante descritto appunto in «Silenzio», colui «che schiud[e] le porte dei fantasmi ai poeti» cantando un «inno senza parole» (Grilli 1912, 184). Quella dei «fantasmi» è una condizione ideale di fecondità artistica, metafora delle visioni poetiche, dei mondi misteriosi e arcani che solo il poeta potrà vedere e sentire e che sarebbe addirittura possibile decantare senza l'uso della parola, riconosciuta da Aganoor come vero limite dell'arte poetica fin dalle sue prime prove, come si può evincere da una lettera a Domenico Gnoli:

I versi più belli, quelli che non ho mai scritti, quelli che non scriverò mai, mi cantano [...] dentro, mi commuovono, mi esaltano, e vorrei saper dire [...], e vorrei parlare a voce alta e magari gridare talora tanto è complesso quello che sento, sensazione e sentimento, intuizione improvvisa di eternità e di infinito [...]. L'idea l'ho in mente limpida, ma ahimè, non posso renderla che *'vaporosamente'*. (Marniti 1967, 49)<sup>6</sup>

Sempre di questo limite, Aganoor parla anche nel marzo 1906 in una lettura tenuta al Collegio Romano:

Mia sete grande era poter dire in versi tutto ciò che mi passava nell'anima; e mentre, poniamo, guardavo dalla finestra, sul vespero, una vallata e i monti lontani e sentivo l'odore della selva vicina in germoglio; e vedevo scolorarsi il cielo al miracolo delle stelle; mi struggevo di non poter rendere, non quella scena soltanto, ma insieme i centomila pensieri che mi turbinavano in mente a quella visione di bellezza, e le sensazioni suscitate da quelle fragranze, e le fantasie strane, che a me parevano presentimenti o ricordi e, insomma, tutta la indefinibile deliziosa inquietudine dell'età sognatrice. Finivo con lo sceverare da quel vertiginoso tumulto qualche pensiero isolato, qualche singola scena; ma che pietà a paragone di tutto quell'universo magnifico svanito, fuggito per sempre, che avevo saputo fermare, che non sarebbe ritornato mai più! E mi chiedevo: quando mai saprò dar forma a ogni cosa, tradurre in parole tutto quanto il mio mondo interiore? (Amati 2021, 200)

Mancando nella produzione della poetessa degli scritti interamente teorici, cosa comune nella produzione letteraria femminile dell'epoca, questa lettura, come i numerosi carteggi arrivati fino a noi, ben si adatta a essere impiegata dalla critica, in virtù della presentazione da parte della poetessa di una sorta di programma poetico. La poesia è per Aganoor luogo della confessione di sentimenti e pensieri,

<sup>6</sup> Lettera del 26 agosto 1898.

ma anche spazio di libertà di espressione, in cui allentare il corsetto che trattiene la voce e l'anima nelle conversazioni. La poesia diventa quindi lo spazio in cui la sua «sete d'aperto» e il suo «terrore per tutti i confini» (199) possono finalmente placarsi. Ed è proprio con un'immagine di libertà e apertura che la poetessa descrive il suo primo contatto con l'arte poetica:

E allora mi parve che dinanzi alle finestre del mio pensiero, sparisce improvviso qualche avanzo di vecchia muraglia; e più pieno e più largo il soffio dell'aperto mi avvolse, e più luminoso e più vasto mi si aprì l'orizzonte dell'arte. (199)

Ritornando alla precedente citazione, possiamo leggerci l'espressione dell'inafferrabilità della sensazione e della sua inesprimibilità e indecifrabilità attraverso le parole: come cantava in «Tentazione», il «varco sublime | non s'apre», rimane inaccessibile. In questo contesto, Patrizia Zambon afferma che nella poetica di Aganoor la parola «si sforza di essere chiave dell'esperienza, voce da ritrovare nell'estatico silenzio del mondo per risentire la propria identità» (Zambon 2004, 149).

Vien quindi da sé ricondurre quella libertà tanto esaltata, espressa come chiave di volta della poesia, alla vastità del mare, elemento di libertà per eccellenza, accesso e mezzo per mille mondi differenti. La chiave di apertura per quel varco che rimane sigillato in «Tentazione» potrebbe trovarsi in fondo al mare, nutrito e abitato da tutte le voci di poeti e poetesse che lo hanno cantato nei secoli. Ad appoggiare questa teoria, in «Poiesis», altro componimento metapoetico di *Leggenda Eterna* che tratta della forza intrinseca della poesia, ritroviamo i versi: «Lei che palpita e freme nel ruggito | del mar» (Grilli 1912, 174): il legame tra Poesia e mare è quindi un *fil rouge* nell'opera aganooriana.

Vista l'impossibilità di trovare una parola poetica adatta a esprimere l'inesprimibile, l'unica soluzione è di «perdersi, sparire» nel fondo del mare, per ritrovare la Poesia che «consola il grande | silenzio con la sua mistica voce» (175), come si legge sempre in «Poiesis». Essere quindi una goccia nel mare, mischiarsi e amalgamarsi con esso, unendo la propria voce alle «vive onde di voci», è l'unico modo per oltrepassare quella soglia prima impenetrabile e svelare l'arcano mistero della poesia. L'immaginario poetico di Aganoor assume una consistenza onirica, il sogno e il desiderio occupano una posizione orizzontale nella sua opera. Lo stretto legame e la forte sensibilità per la natura, spesso legate al tema del sogno che più volte diventa disillusione, portano inoltre con loro delle impressioni malinconiche, appartenenti alla cifra stilistica della poetessa.

Un altro riferimento a Saffo, esplicito già nel titolo, si trova in una delle ultime liriche della poetessa, pubblicata da Luigi Grilli tra le rime sparse nell'edizione delle *Poesie complete*:

Mare, l'ultimo canto  
 è per te; dico a te l'ultima mia  
 parola disperata senza pianto,  
 mare infinito come il mio dolore:  
 Questo mio folle amore,  
 e l'impeto, e la sete,  
 furono vani. È questa, è questa, è questa  
 la verità; furono vani; ed io  
 inclamidata nell'orgoglio mio,  
 serena in vista e non compresa mai,  
 per la vita passai  
 come un'ignota per ignoto lido,  
 mordendo le mie mani  
 a contenere il grido.

Mare, son tua; m'abbraccia,  
 mi stringi e chiudi come chiuso e stretto  
 sull'adorato petto  
 questo mi corpo non fu mai. L'ardente  
 mia carne è tua; con mille spire avvinta  
 sia da te, pòsi in te, giù finalmente  
 cada, placata e vinta  
 dal tuo bacio possente.  
 (410)

Composta nel 1909, «L'ultimo canto di Saffo» riprende la tematica già presente in un componimento di Leopardi – non si può però parlare di ispirazione leopardiana per questa poesia – che a sua volta si rifà a Ovidio: i tre componimenti riportano le parole che, secondo i rispettivi autori, Saffo avrebbe pronunciato prima di gettarsi dalle scogliere di Leucade.

«L'ultimo canto di Saffo» rappresenta l'ultima canzone di Saffo, la più struggente e la più libera, rivolta al mare. Ai vv. 2-3, «dico a te l'ultima mia | parola disperata», così come la voce dell'io poetico, anche il verso si spezza in un singhiozzo grazie all'enjambement tanto amato dalla poetessa che, rigettandolo al verso successivo, mette in evidenza il termine 'parola'. Subito chiaro è l'intento della poetessa di suicidarsi: possiamo vividamente immaginarla sulla scogliera contemplando il mare mentre dalla bocca fuoriesce la sua ultima «parola disperata senza pianto», mostrandosi orgogliosa nella decisione di affrontare la morte a causa di un «folle amore» che, rifacendosi agli antecedenti tradizionali, non è altro che l'amore unilaterale per Faone. Nondimeno, la Saffo di Vittoria Aganoor esprime anche quell'inquietudine della vita e quell'infelicità umana tanto cantate dai poeti decadenti, come nei versi «non compresa mai | per la vita passai | come un'ignota per ignoto lido» in cui Saffo esplicita la sua



esclusione dal mondo e la sua marginalità in quanto donna tra i poeti e poeta tra le donne.

«Mare, son tua; m'abbraccia | mi stringi», canta Saffo ai vv. 15-16, anticipando la sua unione ultima con il mare come incontro con un vecchio amico, sottintendendo un rapporto passionale e amoroso. Sarà infatti il «bacio possente» del mare a spegnere la sua vita, in un'unione carnale che sembra strizzare l'occhio proprio a quei racconti, poemi o vignette dai sottotesti erotici, che raffigurano la poetessa e che circolavano spesso sotto il mantello. Gli ultimi quattro versi invece non possono che farci pensare a «Tentazione» e all'unione tanto desiderata dall'io poetico aganooriano come rivelazione del mistero della poesia e della parola poetica, nonché del superamento dei suoi limiti. La sovrapposizione tra Saffo e l'io poetico aganooriano si fa quindi più chiara: come Saffo si getta nel mare e si mescola a esso, finalmente libera di riscattare la sua voce e di liberare il grido che per tutta la vita cercava di contenere (vv. 13-14), così l'io poetico di «Tentazione» vede il mare come un'ideale sepoltura che possa amplificare la sua parola poetica. Il «mare infinito» è quindi nei due componimenti simbolo e mezzo di libertà e liberazione. Come evidenzia Saveria Chemotti in un articolo dedicato a un romanzo che tuttavia differisce per soggetto ed epoca di stesura, *La lunga vita di Mariana Ucrà* di Dacia Maraini,

la metafora del silenzio diventa [...] anche metafora dell'identità femminile negata e del suo esplicitarsi, ora, nella soggettività di chi 'cerca una parola nuova e diversa per una nuova storia'. (Chemotti 2003, 286-7)

Assistiamo quindi nelle due liriche studiate a un'affermazione del femminile attraverso la parola, che sia essa scritta o orale.

Se in «Tentazione» la relazione con Saffo non è esplicita come ne «L'ultimo canto di Saffo», dallo studio individuale e poi comparato delle due liriche risulta che una può essere considerata come lo specchio dell'altra, in quanto potremmo immaginare i versi di «Tentazione» come le ultime parole della poetessa greca prima di lanciarsi dalle scogliere di Leucade. Aganoor attua in questa poesia un processo di appropriazione-impersonificazione e al tempo stesso di rimodellamento di un mito già flessibile. Non si parla più di amore unilaterale, ma l'unica causa che spinge Saffo/Aganoor sulla cima della famosa scogliera è la sua disillusione riguardante l'arte poetica. Nella poesia si evince tutto lo sconforto dovuto alla fatica di far affiorare dal proprio mondo interiore la parola poetica che, quando si manifesta, provoca frustrazione in quanto si rivela insufficiente a esprimere un'idea, una sensazione o una visione.

Di questi turbamenti è pervaso il corposo carteggio con Giacomo Zanella, a cui la poetessa chiede consiglio e correzioni per i suoi versi

e da cui viene costantemente spronata allo studio e al lavoro, tanto da costituire, lettera dopo lettera, un vero e proprio cantiere poetico. A titolo di esempio, nel 1877, Aganoor scrive:

in quanto alla poesia ho gran paura che per quanto io possa fare rimarrà sempre libro chiuso per me; io credo che si nasca poeti, come si nasce mediocrità e lo studio non possa fare niente alla cosa, io credo che quando si ha nell'anima qualche cosa di forte e di bello lo si senta lo si indovini anche se molto in fondo; io non sento né indovino proprio nulla. (Chemello 1996, 38)<sup>7</sup>

Qualche anno dopo torna a parlare dell'inattuabilità espressiva della parola, riconoscendo delusa, in riferimento all'ultima poesia composta, che «il pensiero mi sta tutt'ora in mente lucido e bello ma non lo ritrovo certo in codeste parole fredde e comuni» (69),<sup>8</sup> abbandonando per un periodo la scrittura. Fortunatamente, sul finire del 1883 torna a prendere penna e inchiostro, rinvigorita da una nuova ispirazione poetica, e scrive quindi al maestro:

anch'io mi meraviglio di questa furia di studio e di versi che mi ha preso, ma sono troppo contenta che il lungo sonno si sia finalmente rotto per non prendere pe' capelli ogni ombra di ispirazione che mi passi innanzi; e sapesse per pochi versi che mi riesce di finire e che Le mando, quanti altri tormentati con la penna e tagliati poi con le forbici vanno a finire nel cestino: non mi concedo lunghi riposi, né potrei, ché dentro mi sento come tante corde vibranti a ogni soffio di vento, e qualche volta questo si muta in una sensazione quasi molesta. (155)<sup>9</sup>

Eppure, comporre rimane eternamente come azzuffarsi con un osso duro (148),<sup>10</sup> per riprendere un'espressione usata dalla poetessa stessa; il verso diventa sempre più rigido e difficile da modellare, convertendosi in un materiale «ostinato [...] a lasciarsi *limare*» (151).<sup>11</sup> Non è però venuta meno l'ostinazione a percorrere l'imperativo cammino poetico che già si vede tratteggiato nella sua mente, acciuffando saldamente per i capelli una musa «anemica» (186)<sup>12</sup> e gracile, sempre pronta a svincolarsi: «finché in mano mi resti un capello della mia musa malaticcia non aprirò il pugno; che smetta

<sup>7</sup> Lettera del 20 marzo 1877.

<sup>8</sup> Lettera del 11 dicembre 1880.

<sup>9</sup> Lettera del 7 marzo 1884.

<sup>10</sup> Lettera dell'8 gennaio 1884.

<sup>11</sup> Lettera del 12 febbraio 1884.

<sup>12</sup> Lettera s.d., probabilmente *ante quem* 21 giugno 1880.

di farmi disperare, di sfuggirmi ostinatamente o che muoia» (162).<sup>13</sup>

In conclusione, Vittoria Aganoor dipinge Saffo in modo indubbiamente tradizionale. La sua rappresentazione è quindi molto lontana dalle riappropriazioni che ne fanno alcune sue contemporanee soprattutto sul versante francese, come Renée Barney e Lucie Delarue-Mardrus o da tutti gli ammiccamenti, più o meno espliciti, che autori e autrici fanno nello stesso periodo sulla presunta omosessualità della poetessa greca o sulla sua leggendaria moralità lasciva. Anche se ne «L'ultimo canto di Saffo» alcuni versi potrebbero essere letti in questa chiave - il «folle amore», il suo vivere ai margini, l'impossibilità di esprimersi - un'analisi in questo senso sarebbe troppo forzata e artificiosa. A ogni modo, la poetessa padovana si immerge in una tradizione poetica al femminile in cui l'isola di Lesbo diventa genitrice di un immaginario. Come numerose poetesse prima e dopo di lei, Aganoor partecipa alla creazione di una filiazione culturale e letteraria che garantisce e legittima il valore della produzione poetica muliebre attraverso la riabilitazione di un autorevole io parlante femminile. Saffo viene in questo senso recuperata come emblema dell'apporto intellettuale e culturale delle donne nei secoli a cui si guarda come modelli da imitare fino a raggiungere una sorta di identificazione con loro. Dai primi frammenti greci e latini in cui Saffo è citata, passando per le illustrazioni cinquecentesche della poetessa come esempio di eccellenza e sapienza femminile, fino al passaggio a «personaggio poetico pei moderni» (Comparetti 1876, 253), Saffo non solo è descritta alternativamente come la prima poetessa e la decima musa, ma la critica - dall'Antichità ai giorni nostri - è pressoché unanime nel considerare positivamente i suoi versi.

Nelle due poesie qui studiate, l'immagine più o meno fluida di Saffo diventa inoltre un espediente per intraprendere un discorso metapoetico, visibile in maniera trasparente in «Tentazione», in cui Aganoor mette in versi l'amara presa di coscienza del limite della parola per esprimere il proprio io interiore, suggerendo però non un limite assoluto, ma quasi la debolezza della propria voce poetica, opposta a quella «voce più possente» (v. 8) che spinge alla tentazione di gettarsi tra le onde vive del mare. Aganoor si dimostra quindi tutt'altro che ingenua seguace delle disposizioni del cuore, come una parte della critica vorrebbe le poetesse; è invece critica di sé stessa, mette in questione la sua poetica e il suo lavoro, rappresentandosi spesso come una «dilettante geniale» (Arslan 1998, 147) per dirlo con le parole di Antonia Arslan. Si concede interamente alla Poesia, ma comprende al tempo stesso che non può spingersi più in là: l'assoluto rimane impossibile da raggiungere.

<sup>13</sup> Lettera del 21 aprile [1884].

## Bibliografia

- Amati, M.G. (a cura di) (2021). *Leggenda eterna*. Perugia: Bertonì.
- Arslan, A. (1998). *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*. Milano: Guerini e Associati.
- Barbiera, R. (1910). *Grandi e piccole memorie. Pagine di letteratura, d'arte e di storia*. Firenze: Le Monnier.
- Butti, E. (1893). *Né odi né amori*. Milano: Fratelli Dumolard.
- Capuana, L. (1907). «Letteratura femminile». *Nuova Antologia*, 211, 105-21.
- Chemello, A. (a cura di) (1996). *Lettere a Giacomo Zanella (1876-1888)*. Venezia: Eidos.
- Chemello, A. (a cura di) (2012). *Saffo tra poesia e leggenda. Fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*. Padova: Il Poligrafo.
- Chemotti, S. (2003). «Marianna Ucria: parola senza voce». *Studi Novecenteschi*, 30(66), 283-304. <http://www.jstor.org/stable/43450386>.
- Cippico, A. (1900). «Vittoria Aganoor». *Rivista Dalmatica*, 2, 94-8.
- Comparetti, D. (1876). «Saffo e Faone dinanzi alla critica storica». *Nuova Antologia*, 2(2), 253-88.
- Croce, B. (1921). *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. 2. Roma-Bari: Laterza.
- Gallo, N.; Garboli, C. (a cura di) (2016). *Giacomo Leopardi: Canti*. Torino: Einaudi.
- Grilli, L. (a cura di) (1912). *Vittoria Aganoor: Poesie complete*. Firenze: Le Monnier.
- Mandrizzato, E. (a cura di) (2023). *Lirici greci dell'età arcaica*. Milano: Rizzoli.
- Marniti, B. (a cura di) (1967). *Lettere a Domenico Gnoli (1898-1901)*. Caltanissetta: Sciascia.
- Paliyenko, A.M. (2016). *Genius Envy: Women Shaping French Poetic History, 1801-1900*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Urbini, G. (1908). «Vittoria Aganoor Pompilj». *Nuova Antologia*, 221, 385-401.
- Vivanti, A. [1890] (1915). *Lirica*. Milano: Fratelli Treves.
- Zambon, P. (2004). «Scrittura d'autrice a Padova dall'Otto al Novecento: Angela Veronese, Erminia Fuà, Vittoria Aganoor, Paola Drigo». Zambon, P. (a cura di), *Il filo del racconto. Studi di letteratura in prosa dell'Otto/Novecento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 145-52.