Per primo arrivò il Corvo **[slide]**
(dialogando di poetica con Edgar Allan Poe)

Spero di non sovrapporre nel ricordo anni diversi, ma sono quasi sicuro di aver conosciuto *The Raven*, il poema che Edgar Allan Poe scrisse nel 1845, proprio come *The Raven*, prima che *Il Corvo*, quando ci fu proposto, in quinta Ginnasio, dal professore di Inglese, Matteo Pietrofeso, che ricordo sempre con gratitudine. Ero a Salerno, al liceo Tasso, doveva essere quindi il 1960/61. Forse ne imparai anche qualche verso a memoria, come imparai il monologo di Hamlet (e ancora lo ricordo, in parte).
Cosa mi colpiva di quella poesia, anche se materia scolastica? L'atmosfera, il ritmo, il tormentone del *nevermore.*
Molti anni dopo l'avrei sentita **[slide]** letta integralmente da Willem Dafoe nel CD *The Raven*, NYC 2003, CD che condensa l'opera teatrale di Lou Reed, illustrata da Lorenzo Mattotti, iniziale regia di Bob Wilson; poi, grazie all'amica e collega Francesca Piazza, solo qualche giorno fa, letta e drammatizzata in versione parziale dalla voce di James Earl Jones e Homer Simpson in un episodio della *Treehouse of Horror*, dedicato ad Halloween (1990): il video completo è qui (https://vimeo.com/29733360), con due links a commenti.
Ora la voce di un'altra cara e da più lunga data amica, Alessandra Romeo, ha introdotto il mio commento a ruota libera. Commento che si basa sulle impressioni legate alla storia che vi ho raccontato e alla scarna bibliografia che vi presento **[slide]**. Scarna, ma assolutamente adatta a introdurre la lettura, perché ha come punto forte e imprescindibile l'autorecensione dello stesso Edgar Allan Poe - dell'autorecensione come atto di onestà liberatoria di un autore (liberatoria per lui e il suo pubblico) ho sempre pensato bene. Autorecensione anche come illustrazione sincera di un processo compositivo. Una tale forma letteraria toglierebbe spazio ai recensori cosiddetti riscrittori, quelli cioè che dicono come loro avrebbero scritto su quel tema, invece di commentare come ne ha scritto l'autore, che è comunque 'altro' da loro.
Ma mi fermo qui, ricordo solo che ho avuto il piacere e l'onore di sfiorare come collega, qui ad Arcavacata, Alfonso Belardinelli, e quindi ho detto tutto.
Dunque, partiamo dallo stesso Edgar Allan Poe e dal testo scritto l'anno dopo *The Raven*, *Philosophy of Composition*, presente nella traduzione di Elio Chinol, come per *Il corvo*, nel Meridiano curato da Giorgio Manganelli alle pp. 1307-1322.

Ho spesso pensato, scrive Poe, quale interessante articolo potrebbe essere scritto da qualche autore che volesse – cioè potesse – specificare, passo passo, i procedimenti con cui una qualsiasi delle sue composizioni ha raggiunto il perfetto compimento. Non so spiegarmi perché un tale articolo non sia mai stato scritto – tuttavia, forse, la ragione è da ricercarsi soprattutto nella vanità degli autori. I più degli scrittori – in modo particolare i poeti – preferiscono far credere ch'essi compongono con una specie di sottile frenesia – con

un'estatica intuizione – e certamente rabbrividirebbero di permettere al pubblico di vedere dietro la scena le elaborate e vacillanti crudezze del pensiero - il vero fine colto solo all'ultimo momento - gli innumerevoli balenii di un'idea che non ha raggiunto la maturità dell'espressione – le fantasie pienamente perfezionate che per disperazione furono lasciate cadere come intrattabili – le caute scelte e i cauti rifiuti – le penose cancellature e le interpolazioni – in una parola, le ruote e i rocchetti – i paranchi per i cambiamenti di scena – le scale e le trappole del diavolo, le penne di gallo, il belletto rosso e i nèi neri, che, novantanove volte su cento, costituiscono la prassi comune dell'*histrio* letterario.

Alla fine di questo travolgente e precisissimo elenco, Poe può, senza alcun timore di recare offesa al decoro, mostrare il *modus operandi* con cui fu composta una delle sue poesie, la più generalmente nota, *The Raven*, appunto. L'intenzione (*intentio auctoris* dichiarata) è di dimostrare che nessuna parte di essa fu dovuta al caso o all'intuizione – che l'opera procedette, passo passo, al suo compimento con la precisione e la rigida conseguenza di un problema matematico.
Lasciatemi dire che da un po' di tempo sostengo che con questo spirito dovrebbe essere presentata anche, in campo umanistico almeno, una ricerca: non come prodotto finito e confezionato, oggettivo, ma come processo soggettivo utile anche alle giovani generazioni che si accingono alle loro ricerche. Ma so che questo discorso non trova molti estimatori in campo accademico, quindi mi limito a metterlo in pratica personalmente.

[slide]
Ora, però, forte di queste riflessioni introduttive, vorrei tornare per un momento ad Arcavacata, nel ricordo di un convegno nel quale parlai già di Poe e di questi testi.
Il convegno si tenne nel 2009, *Latinum est et legitur …Prospettive, metodi, problemi dello studio dei testi latini*, e gli atti, curati da Raffaele Perrelli e Paolo Mastandrea, uscirono nel 2011 per Hakkert. Il mio contributo si intitolava *Rhetorica scribens, rhetorica legens* (alle pp. 391-402) e vi lamentavo di non aver mai scelto di inserire nel canone di testi da sottoporre nei miei corsi *Il Corvo* e la *Filosofia della composizione* (userò in seguito qualche riflessione di quel contributo), ma in realtà già allora utilizzavo quello che avevo detto, in un intervento 'libero' e non pubblicato, nel corso di un convegno senese del Centro AMA del 2003: *I poeti credevano nelle loro Muse?*, atti curati da Simone Beta per le edizioni Cadmo nel 2006. Lo ripeto qui:

La sconfessione più breve e indubitabile della funzione della musa è forse contenuta nel resoconto dell'incontro di Luciano di Samosata con Omero. Sconfessione della Musa e della filologia alessandrina insieme, come dire di un binomio a fondamento del canone poetico.
Luciano incontra Omero (*Storia Vera* II 20) tra i beati, nella pianura Elisia. Fra le varie domande che gli pone l'intervistatore Luciano, due ricevono risposte sconvolgenti: i versi sono tutti suoi, anche quelli espunti: dunque quella di Zenodoto e Aristarco è vera e propria *psychrologia*: disquisizione arida e fredda. E poi l'altra domanda: perché mai aveva

cominciato l'*Iliade* dall'ira, dalla *menis*. Risposta: gli era venuto così, non l'aveva per nulla programmato. E l'invocazione alla dea? La garanzia della parola trasmessa e ispirata? Nulla di tutto questo. Infatti, nel *Come si deve scrivere la storia*, Luciano prendeva in giro uno dei tanti storici improvvisati, ancora ai suoi tempi, i tempi della sconfitta dei Romani di Severiano contro i Parti (163 d.C.), che cominciava la sua opera subito dalle Muse, pregando le dee di assisterlo nel principiare l'opera. Lo vedi, ironizzava Luciano, come è intonato questo esordio, come calzante alla storia e conveniente a questo genere letterario?

Ma è ora di tornare al *Corvo*, per seguire la trama del suo volo lungo i 108 versi delle 18 stanza del poema, ciascuna di sei versi, caratterizzati dal ritmo trocaico (una sillaba lunga seguita da una breve): secondo le parole dello stesso Poe nella *Philosophy of Composition*, un ottametro acatalettico che si alterna con un ettametro catalettico ripetuto nel quinto verso, un tetrametro catalettico nel sesto.
Proverò a raccontare *The Raven*, dopo la lettura di Alessandra, come fosse un cortometraggio ricco soprattutto di immagini e di suoni.
L'inizio è temporalmente definito, ma con l'incipit di una favola inquietante: *once upon a midnight dreary*, raccontata in prima persona da un uomo non certo in stato di grazia, *while I pondered weak and weary*. L'uomo è uno studioso di perdute e strane tradizioni e saperi, che è intento a leggere: appare già al secondo verso il trocheo bisillabo finale, dal suono cupo (*volume of forgotten lore*), che, diventato con semplice cambio di iniziale *more*, sarà poi negato, annullato se non annichilito, da *nothing*, che lo precede. Progressivamente, stanza dopo stanza, dopo l'isolato composto *evermore* (negato nella seconda stanza da *nameless*), *nothing more* si trasforma, dalla settima stanza, nel *nevermore* che si ripeterà implacabile fino alla fine, non senza aver richiamato, già nella seconda stanza, la *lost Lenore*.
Perché ho voluto subito attirare l'attenzione sull'avverbio maledetto, scoraggiante, definitivo? Ricordando, per un momento, che già nella poesia del 1839, *Silence*, Poe aveva dato il nome di *No more* a un duplice silenzio, sea and shore, Body and Soul, mare e sponda, anima e corpo. L'ho fatto non solo perché Poe, come spiegherò meglio, sottolinea l'importanza della scelta di un'unica parola per il *refrain*, una parola dal suono malinconico; ma perché, proprio per questa sua caratteristica funzionale, potete immaginare come il suo trasferimento, la sua riproduzione in un'altra lingua, abbia costituito forse il primo o il più urgente problema di un traduttore, a partire da Baudelaire e Mallarmé.
Ne discussero, in un volumetto altrettanto *curious* che il *volume of forgotten lore*, Carmelo Bene ed Enrico Ghezzi, volumetto che contiene trascrizione e adattamento di una conversazione di fine maggio 1998:

Bene spiega a Ghezzi perché l'autore non esiste. Ghezzi non ha bisogno di girare film, perché la sua firma la mette, come dice Borges in un verso, "Tutti si vantano di quello che scrivono. Io mi vanto di quello che ho letto". Quindi *tu* sei autore intervenendo continuamente. Ri-autore, precisa Ghezzi. E Bene: Può esistere solo il ri-autore.

L'autore è l'illusione di un cretino. Perché l'opera, se tale è, è senza autore, se no è residuale. Se no son tracce. Lascia scorie. Ghezzi: E l'opera è sempre dell'archeologo anche quando è ben visibile, apparentemente. Ed ecco finalmente il Nostro: Prendi Poe, dice Bene, il grande, il sommo Poe … Io lo preferisco come poeta. Anch'io, Ghezzi, Lo amo alla follia. Poe poeta. *Eldorado.* Bene carica: è grandioso "My Annabel, Annabel Lee" … *Il corvo*. Ghezzi: *The Raven…* Ma poi aspetta, *Israfel*. Il canto del cherubino…
E Bene: Ma quando traducono 'mai più'… Never more, never more!' è il verso del corvo! C'è l'orale che loro ignorano. 'Never more' E loro non capiscono, e infatti traducono: 'mai più!'. Dovresti lasciare 'rrrrrrrrrr' Ci vuole attenzione all'orale! E che i materiali, quelli più morgue, debba girarli Dario Argento, questo è vilipendio! Ma non perché tradisce Poe – anzi, l'importante è tradire piuttosto che tradurre. Trasportare …Ecco, io userei il termine 'trasportare', nel senso musicale, però, del trasporto, dell'abbandono.

Fermiamoci qui. E prima di leggere le pagine del saggio di Poe, continuiamo a seguire il lettore di libri rari.
La lettura porta sonno, il lettore sta per appisolarsi, ma un rumore lo fa sobbalzare. Un rumore alla porta. Sarà un *visitor*, si rassicura lo studioso. Chi lo sa!
L'uomo fissa una nuova immagine del ricordo. Dicembre, un camino acceso, le braci che ipnotizzano e l'insonnia che non dà tregua, la lettura che non aiuta, perché la notte porta pensieri cupi, soprattutto se è morta Lenore, ora compagna solo degli angeli. Era la sua donna? Chi lo sa!
Lo studioso si alza, ripetendosi che non sarà altro che un pellegrino alla porta. Si prepara una frase di cortesia, apre la porta. Solo buio. Per un'ora rimane lì fermo, nel buio e nel silenzio. Solo un nome lo rompe, rinviato dall'eco: Lenore. L'avrà pronunziato l'uomo? Chi lo sa!
La porta viene richiusa e l'ambiente protettivo, ma già profanato, viene di nuovo turbato da un rumore più forte, ai vetri. Qualcosa di terribile, forse il vento. Chi lo sa! Bisogna aprirli, i vetri, anche se si ha paura. E dalla finestra spalancata entra un corvo, un corvo maestoso, antico, scuro. Senza alcuna deferenza, ma con contegno impeccabile, vola per la stanza finché non si posa su un busto di Minerva. Un busto di marmo su una mensola? Chi lo sa!
Sarà un inviato degli Inferi, pensa l'uomo. Come fosse un antico ospite, gli chiede il nome. Nevermore? Avrà capito bene lo studioso? Chi lo sa!
Il silenzio piomba di nuovo nella stanza. Zitto e fermo il corvo, zitto e fermo l'uomo. Pensa: alla fine anche quest'ultimo amico mi lascerà. Chi lo sa!
Quell'impasto di suoni è come un tarlo nella mente dell'uomo. Cosa vorrà dire il corvo? Chi glielo avrà insegnato? Chi lo sa!
Un altro sguardo alla stanza mentre la scena è in silenzio: un candelabro, una poltrona con cuscini rossi, la poltrona su cui una volta era seduta lei. Lenore? Chi lo sa!

Qualcosa però si muove, non solo i pensieri: un fumo, come un incenso che potrebbe fare scordare il dolore. Ma che dice il corvo: Lenore o il suo nome d'uccello? Chi lo sa! L'uomo urla, impreca, chiede al corvo, come fosse un demonio, o un dio, se potrà mai rivedere la sua Lenore. Ma il corvo potrà rispondere? Chi lo sa!
La scena rimane fissa, e non ci sono titoli di coda. Il corvo, scuro, appollaiato sulla statua di Minerva; l'uomo lacerato, ipnotizzato dalla sagoma del corvo sul tappeto, ne segue il fluttuare riflesso delle ali. Arriverà il mattino? Chi lo sa!

La mia parafrasi semipoetica deve ora fare i conti con la filosofia della composizione perché all'*intentio auctoris* non sia negata la parola. Lo farò nella forma di un elenco accompagnato da citazioni sintetiche, sottolineando, cioè, gli elementi che lo stesso Poe mette in luce come puntelli base e passaggi progressivi del processo compositivo: **[slide]**

Le prime considerazioni furono sull'estensione.
The initial consideration was that of extent.
Mi preoccupai subito dopo della scelta dell'impressione, o effetto, che dovevo produrre; […] alludo all'affermazione che la Bellezza è l'unico spazio legittimo della poesia.
My next thought concerned the choice of an impression, or effect, to be conveyed: […] the point, I mean, that Beauty is the sole legitimate province of the poem.
Mi proposi subito di determinare il tono della sua più alta manifestazione: e ogni esperienza ha dimostrato che questo tono è quella della tristezza. La Bellezza di ogni specie, nelle sue più alte manifestazioni, invariabilmente muove alle lacrime l'anima sensibile. La Malinconia è dunque il più proprio di tutti i toni poetici.
My next question referred to the tone of its highest manifestation—and all experience has shown that this tone is one of sadness. Beauty of whatever kind in its supreme development invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones.
Pensando accuratamente a tutti gli usuali effetti artistici – o più propriamente trovate, in senso teatrale – non mancai di scorgere immediatamente che nessuno era stato così universalmente usato come il refrain.
In carefully thinking over all the usual artistic effects—or more properly points, in the theatrical sense—I did not fail to perceive immediately that no one had been so universally employed as that of the refrain.
Fissati questi punti, meditai quindi sulla natura del mio refrain. […]La facilità della variazione sarebbe stata naturalmente proporzionata alla brevità della frase. Queste considerazioni mi indussero subito a prendere un'unica parola come il miglior refrain.
I next bethought me of the nature of my refrain. […] In proportion to the brevity of the sentence would, of course, be the facility of the variation. This led me at once to a single word as the best refrain.
Essendo deciso ad adattare un refrain, la divisione della poesia in stanze fu, naturalmente, un corollario: il refrain dovendo appunto formare la chiusa di ogni stanza.
Having made up my mind to a refrain, the division of the poem into stanzas was of course a corollary, the refrain forming the close to each stanza.

Furono queste considerazioni che m'indussero inevitabilmente ad adottare l' o lunga, come la vocale più sonora, in unione alla r, come la consonante più prolungabile.
These considerations inevitably led me to the long *o* as the most sonorous vowel in connection with *r* as the most producible consonant.
In questa ricerca sarebbe stato assolutamente impossibile trascurare la parola Nevermore. Essa fu infatti proprio la prima che mi si presentò alla mente.
In such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word "Nevermore." In fact it was the very first which presented itself.
Il successivo desideratum fu un pretesto per il continuo uso della sola parola Nevermore. […] non mancai di accorgermi, in breve, che la difficoltà consisteva nel conciliare questa monotonia con l'uso della ragione da parte della creatura che ripeteva la parola. A questo punto, mi nacque immediatamente l'idea di una creatura non razionale e tuttavia capace di parlare; e dapprima, molto naturalmente, pensai a un pappagallo; ma subito lo sostituii con un Corvo. Ecco, aveva ragione Calvino, nonostante io abbia volute parodiare il titolo del suo racconto: ultimo viene il corvo. Ultimo, o quasi, c'è ancora qualcosa da comporre.
The next desideratum was a pretext for the continuous use of the one word "nevermore." […] I did not fail to perceive that this difficulty arose solely from the preassumption that the word was to be so continuously or monotonously spoken by a human being. Here, then, immediately arose the idea of a non-reasoning creature capable of speech, and very naturally, a parrot, in the first instance, suggested itself, but was superseded forthwith by a Raven.
La morte di una bella donna è, indiscutibilmente, l'argomento più poetico del mondo, ed è ugualmente fuor di dubbio che le labbra più adatte a tale argomento sono quelle di un amante privato dell'amata.
The death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.
Pensai che l'unico modo intelligibile per una tale unione fosse quello di immaginare che il Corvo usi la parola come risposta alle domande dell'amante.
The only intelligible mode of such combination is that of imagining the Raven employing the word in answer to the queries of the lover.

[slide]

Quanto alla veridicità o affidabilità di questa ricostruzione, nonostante la voce sia quella dell'autore stesso, non ho le competenze per un approfondimento serio e ampiamente documentato. Voglio solo ricordare, sulla base della mia scarna bibliografia, che si posero il problema già i primi traduttori francesi, a ridosso della composizione, Charles Baudelaire, sia della poesia che del saggio (1853 e successive pubblicazioni), e Stéphane Mallarmé, solo *Le corbeau* (1860, in versi e 1875 in prosa, con le illustrazioni di Edouard Monet). Umberto Eco ha esaurientemente trattato del problema, partendo dalle difficoltà di traduzione di *nevermore*, ma forse va fatta una piccola precisazione sulla base di un approfondito studio di Giuseppe Martoccia (e di un lavoro di tesi di Emily Turner, del Trinity College di Hartford, Connecticut, del 2018). Baudelaire interpretava sicuramente la *Filosofia della composizione* come un provocatorio esercizio intellettuale, mentre Mallarmé sembrava più propenso a ricavare anche dati di verità dal lungo saggio di Poe. Per Martoccia, il giovane

Mallarmé, al contrario del maturo Baudelaire che ben intuisce la parte di *boutade*, di scherzo, nell'articolo dell'americano, abbraccia e fa sue le teorie esposte da Poe in questo scritto. Eco mi pare schiacci Mallarmé sulla posizione di Baudelaire, ricordando una testimonianza proposta dal primo negli scoli alla sua traduzione (sembrerebbe trattarsi di *Notes sur les Poèmes*, più che di *Scolies* in realtà).

Vediamo di che si tratta, leggendo direttamente la nota di Mallarmé. Il poeta si chiede retoricamente cosa pensare del saggio di Poe già tradotto da Baudelaire (*Genèse d'un poème*), se non che si tratta di *un pur jeu intellectuel*. Ma qui la prima precisazione, che bisogna pur cogliere: *s'il faut s'attacher aux termes d'une lettre récemment mise en lumière*. Dunque, la valutazione non è di Mallarmé, che poi cita: Mme Suzan Achard Wirds scrive a M. William Gill (William [F.] Gill dovrebbe essere il biografo di Poe, che pubblica nel 1876 e 1877 *The Poetical Works of Edgar Allan Poe* e *The Life of Edgar Allan Poe*, Achard Wirds è una conoscente di Poe; il punto necessiterebbe di un supplemento di indagine, sia sulla consistenza della testimonianza della donna, sia sulla fonte che diffuse la lettera): (traduco) discutendo del *Corvo* con Poe mi ha assicurato che il suo saggio sulla composizione non ha nulla di autentico, e che non avrebbe mai immaginato che, invece, lo si sarebbe ritenuto tale. L'idea che il poema avrebbe potuto essere composto secondo questo processo gli è venuta in seguito alla lettura di commenti e analisi dei critici. Anche di qui la sorpresa nel vedere accettata questa sua ricostruzione come se fatta *bona fide*.
Fin qui la citazione della lettera. Ma Mallarmé prosegue nella sua nota (questa parte conclusiva non è quasi mai citata e tenuta in considerazione, ma i testi bisogna leggerli tutti senza accontentarsi delle citazioni altrui!). Dunque, continuo a tradurre parafrasando.
Rivelazione molto pungente, se ci si ricorda di quanto si è profuso della nostra vitalità letteraria, a un certo punto, sia per difendere che per attaccare la teoria poetica molto nuova che arrivava all'improvviso da una lontana America. Forse a torto, a mio parere. Perché l'arte sottile della struttura qui rivelata fu impiegata da tempo immemorabile per la disposizione delle parti in quelle forme letterarie che non mettono in primo piano la bellezza della parola, segnatamente il teatro. Dunque, prosegue Mallarmé, da architetto e musicista, un uomo di genio quale Poe, in un paese nel quale non si poteva parlare propriamente di scena, riversò le sue competenze e facoltà nella lirica, figlia legittima della sola ispirazione. Il dato straordinario è dunque nella applicazione inedita di tecniche vecchie. Si può parlare, a questo punto, di mistificazione? No!
La pagine di Poe sono, dunque, sincere, perché il caso deve essere bandito dall'opera moderna. E l'eterno colpo d'ali non esclude lo sguardo lucido capace di scrutare gli spazi inghiottiti dal suo volo. Nero vagabondo delle notti erranti, il nostro Corvo, se si vuole ricavare dal poema un'immagine significativa, rifiuta le peregrinazioni tenebrose, per raggiungere finalmente una stanza di bellezza, sontuosamente e ordinatamente arredata, e vi si installa per sempre.

Chi lo sa! mi verrebbe da commentare, ma così il quadro è più chiaro.
Il corvo è parola e costruzione, immagine e allusione.
E allora in conclusione, tento la mia lettura azzardata, che parte dalla mia professione di antichista moderno, e dalla prima immagine del *poem*, riassunta così da Poe stesso nel saggio: the chamber-window of a student, occupied half in poring over a volume, half in dreaming of a beloved mistress deceased.
The Raven è un sogno, nato da uno strologare su antiche tradizioni, nel fuoco del dolore di una perdita, un sogno nel quale prende corpo un improvviso rumore sotto forma di incubo, di coscienza che nulla sarà più come prima, che nulla più sarà concesso, che non si potrà più domandare nulla alla vita.
L'unica consolazione, per il giovane studioso e per il lettore, è che il sogno a un certo punto dovrebbe finire, che tornerà il giorno. E allora, cosa potrà accadere? Chi lo sa!
[slide]

Ma ho ancora qualche minuto, da antichista. Già al convegno di Arcavacata parlai dei riecheggiamenti di poesia e prosa greche e latine nella cultura americana ricordati nel 2009 da Carl J. Richard. Al di là dell'allusiva ambientazione mitologica e classicheggiante (il corvo si posa su un busto di Pallade) potremmo trovare forse l'eco di un verso oraziano (*carm*. 1,4,16) con la *domus Plutonia*.

Ma anche Omero con il *nepenthe from thy memories of Lenore*. *Nepenthés* (che potremmo rendere con 'annulladolore') è il farmaco che Elena versa ai suoi convitati nel vino (*Odissea* 4,220-221), un farmaco che fuga il dolore e l'ira, il ricordo di tutti i malanni. E, infine, i tanti corvi della letteratura latina o della storia romana: i corvi sono gli unici a rendersi conto di ciò che presagiscono (*NH* 10,15,33); la narrazione ovidiana (*met.* 2,534-632) di Coronide e del corvo, uccello di Febo (*ales Phoebeius*), spione implacabile (*non exorabilis index*). E poi i corvi di Plutarco (*Cic*. 47,8), che levatisi dal tempio di Apollo, si posarono sul pennone della nave che portava Cicerone a Gaeta, gracchiando forte e mordendo le funi; fino al singolo corvo che raggiunge Cicerone, una volta sbarcato, sul letto della villa, e tenta di togliergli il mantello che gli copriva la faccia. Funesto presagio o protezione.

E poi, quelli che fa aleggiare Lucrezio (5,1085 s.), capaci di *poscere aquam et imbris* e di *evocare ventos aurasque*.

Ma per finire veramente, e onorare la mia azzardata ipotesi del sogno, vorrei ricordare i corvi di Artemidoro, nel *Libro dei sogni*.

II, 20: Il corvo corrisponde a un adultero e a un ladro per via del suo colore e perché muta spesso voce. Ecco, questo mi sentirei di escluderlo, per ovvii motivi.

IV 32: Una donna ricca sognò che tre corvi stavano presso di lei e le lanciavano sguardi lascivi, che uno di essi cominciava a parlare forte e diceva: ti renderò priva della vita, e che per tre volte i corvi le giravano intorno e poi volavano via. Dopo nove giorni la donna morì, com'era ragionevole e logico. Chi lo sa, mi verrebbe da dire.

[slide]

Io sono il corvo Joe,
faccio spavento
state attenti lasciatemi stare
solo certi poeti del male mi sanno cantare!

Così cantano i Baustelle di Francesco Bianconi, nell'album *Malavita* 2005, il corvo è un ladro, ma fine gentleman.

Insomma, non c'è luogo o epoca in cui il corvo, *the raven*, non sia capace di arrivare.

Paolini Uccellacci e uccellini .