



Marzio Pieri

Biografia della poesia
Sul paesaggio mentale della poesia italiana
del Novecento
(1979)
Postfazione di Giuliano Mesa
Seconda Edizione
Volume IV



INDICE

Volume Primo

Introduzione alla Seconda E-dizione

Ricordi di un libro del gran passato di Marzio Pieri pag. I

Biografia della poesia

Memoria pag. 6

Volume Secondo

I. Vita d'Eroe pag. 25

Volume Terzo

II. Bruciati dallo scirocco pag. 80

Volume Quarto

III. Un Ballo in Maschera pag.139

Giustificazione pag.196

Postfazione

Biografie perdute di Giuliano Mesa pag.204

Indice dei nomi

III

UN BALLO IN MASCHERA

al chiudersi del millennio che s'apre con i mesi di Francia

Attilio BERTOLUCCI, *Viaggio d'inverno [I mesi]*

... la mente convulsa...

VERDI-SOMMA-BERTOLUCCI

1. Dal Melodramma a «La Voce»
2. «La recita»
3. Idea del reale.
4. Svevo/Proust: Montale/Saba.
5. «Carattere».
6. La «dialettalità trascendentale».
7. La tradizione del nuovo.
8. Vittorini.
9. Palinodia a Pinocchio.
10. La crisi delle riviste.
11. «Letteratura come vita».
12. La Città di Dino.
13. Canto per una notte di mezza estate.
14. *Lavorare stanca*.
15. La notte.
16. Del Melodramma, *encore*.
17. *Paisà*.
18. Manierismo.
19. Pasolini.
20. Zanzotto.
21. Verso l'Arcadia.
22. Romanzo.

1.

I «generi» sono costruzioni umane; venuto il loro tempo, o muoiono o si trasformano. Così fu del Melodramma. Il suo fratello spurio, e minore – il Romanzo d'Appendice – ne bordeggiò le sorti. Ma anche il Dramma Musicale aveva i giorni contati, e la sua sorella spuria e minore: l'Operetta. (C'è più vicinanza tra *Die Lustige Witwe* e la *Valchiria*, che fra la *Vedova* e il *Barbiere di Siviglia*, come aveva capito Strauss, che scrisse le operette che non aveva scritto Wagner). Quanto al Poema Sinfonico, ebbe miglior ventura, perché al momento giusto gli riuscì di saltare sulla zattera del Balletto Russo (poi Novecento) e vissero felici e contenti fino all'avvento della Neo-Avanguardia: il resto son fatti di oggi, nel grande rimescolamento di «generi» e carte che sta compendosi sotto i nostri occhi.

Il melodramma fu sostituito, nel cuore delle Masse, dal Cinematografo; ferma restandovi la struttura d'appoggio, l'impalcatura narrativa nei modi dell'Appendice, e degradata la musica a livello d'accompagnamento (il principio era già implicito nel «golfo mistico» wagneriano, appena degradandolo lo si fosse privato dell'«aura»), il principio attivo passò alla figuratività. Per quanto d'errore teorico possa insinuarsi nella nota dottrina del «cinema come arte figurativa»¹, è indubbio che il cinema ha fornito alle arti della visione quella rivitalizzazione di cui esse abbisognavano, dopo la vittoria consequenziale, estetologica, dell'Astratto novecentesco nelle sue varie declinazioni. L'altro aspetto essenziale del procedimento artistico cinematografico, il montaggio, avrebbe consentito imprevedibili riaperture formalistiche sulle tecniche della retorica letteraria; basti pensare alle sagacissime *avances* narratologiche di Ejzenštejn².

La prima parte di questo libro era zeppa di riferimenti alle cose della musica; nella seconda, poco o nulla. È un divario obiettivo, si badi, fra due epoche; come se quelle musiche, quell'onda di musica, dunque di simboli, di aspirazioni, di nevrosi, di estasi sintetiche, fosse stata dispersa a cannonate. Sarebbe bello poter scrivere una di quelle frasi famigerate: «Dopo Verdun (o i Laghi Masuri, o Caporetto) in Europa non si cantò più».

Si cantò, in verità, forse quanto prima, e anche sul teatro: la collaborazione Brecht-Weill, o Brecht-Eisler, con la geniale infusione di ritmi e di timbri del cabaret espressionista, fornì risultati non meno suggestivi e probanti di quella di Strauss con Hofmannsthal. Ma qualcosa si è rotto, era giusto che si rompesse; ora i patti sono chiari, l'emozione non ti fregherà più, non ci saranno più maghi né demagoghi in musica, nessuno più che Pianga & Ami per tutti. O meglio, seguirà ad esserci, ma in un mondo tutto particolare, elementare, conservatore, consolatorio, come quello della canzonetta; squalida e deperibile, sgrammaticata e irresponsabile, scialba e ingannatrice, ma dotata della qualità pervasiva e respirativa dell'aria. Se ne accorsero i poeti:

¹ Carlo L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1964³ (1a ed. 1952); v. ora: *Arti della visione. I. Cinema*, Torino, Einaudi, 1975.

² Sergej M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e Lezioni di regia*, a c. di Paolo Gobetti, Torino, Einaudi, 1964; si veda in particolare il saggio (del '44) *Dickens, Griffith e noi*, alle pp. 172-221 del volume; e tutte le lezioni di regia, più belle dei più bei film del regista, o, di quelli, meno invecchiate.

*Come un sigaretta
che in fumo se ne va...*

citava Solmi (1930)³; certo con in mente il suo Saba: gliel'avevano pubblicate lui, Debenedetti e Gromo, per «Primo Tempo», col *Preludio le Canzonette* (Torino, 1923). E noi sappiamo qual è *Il canto di un mattino*⁴:

«Meglio – cantava – dire addio all'amore,
se nell'amor non è felicità».

Ed era malizia di quel suavissimo retore, incantatore, che fu Saba, malizia, davvero, classicista, quel correggere, quel migliorare citando la rozza natura della canzonetta; che chi scrive conosce nella sua vera, povera veste per averla ancora sentita cantare da sua madre.

Saba, in fondo, è l'ultimo, che di sé piorando e cantando, fosse convinto di parlare, così, a tutti, di tutti: ancora con quel suo delizioso, malizioso citare (qui dal verdiano *Ernani*):

Udite or, tutti, del mio cuor gli affanni⁵.

Che l'arte della canzonetta, «arte povera», equivalga per lui, artista dal tocco d'oro (lo sapeva, e lo voleva – si trattava, qui, nientedimeno che sostituire, nell'animo degli italiani, Gabriele D'Annunzio – senza arrendersi a una pretesa evidenza di qualche minorità: per questo Saba non volle mai essere confuso con Gozzano e coi crepuscolari), all'arte prediletta, sognata, dell'incisore?

Mi sogno io qualche volta
di fare antiche stampe.
È la felicità.

L'ora, il tempo che fa,
la stagione dell'anno
dicon l'albero, il muro.

Il dolce chiaroscuro,
la prospettiva ardita
son la delizia mia...

Io guardo il vero, e calco
qual'è la dolce vita...⁶

E Solmi (ma, come diceva Verdi di Boito, «gli manca il motivo»):

.....

³ *Momento* (1930), in *Poesie complete*, p. 27.

⁴ È la prima poesia di *Preludio e canzonette* (Torino, «Primo Tempo», 1923; nel *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1961⁵, pp. 231-32).

⁵ È l'«italianissimo verso» («udite tutti del mio cor gli affanni») cit. in *Scorciatoie e raccontini*, Milano, Mondadori, 1963², p. 153.

⁶ *Preludio e canzonette*: canzonetta 8, *L'incisore*, vv. 1-9, 28-29 (*Il Canzoniere*, pp. 252-54).

L'odore di quest'ora,
anzi di questo istante, mentre a casa
torno, come ogni dì torno, ad un'ora
e istante uguale, eppure diverso...

... e vedo come in sogno
la ragazza del pane che traversa
la via ridendo,
odo le strida di fanciulli in gioco
e l'usata volgare canzonetta
che donne chiama alla finestra, e un attimo
di volubile gioia empie le membra,
ogni pensiero sommerge e disfà...⁷

Sarà, altrimenti, in Saba, una musica da avanspettacolo, «leggera / musichetta da trivio», capace di farsi un'anima «popolana ed altera»

una marcia guerriera.

(titolo della poesia: *Eros*)⁸.

Ma non di questo volevo qui dire: piuttosto notare questo: che il Melodramma fu sostituito, nel cuore della gente, dal Cinematografo e dalla Musica leggera; nel cuore degli intellettuali, dal Dramma Musicale e dal Poema Sinfonico, fin che durarono: ma poi? Poi – la tesi, me ne rendo conto, parrà un poco ardità – fu sostituito (intendetemi sanamente) dalle Riviste Culturali. Li abbiamo visti all'opera, i Sigfridi della «Voce». Io suggerisco semplicemente che la Rivista Culturale – come il Melodramma o il Cinema – si rivolge meno alla propensione dell'utente per la lettura, che a quella per lo spettacolo. E fornisce al «colto» la soddisfazione di quell'istinto dell'aggiornamento, e dell'orientamento, del galateo culturale e del *vient-de-parâître*, che in altre contingenze sociali fu colmato dalla Corte, dalla Festa, o dal Teatro.

Si è studiata da parecchi, e bene, la cultura italiana del Novecento attraverso le riviste; io suggerirei una, non differibile, correzione di tiro: studiare la Cultura della Rivista, in Italia.

È una cultura a parte: più mossa, più drammatica, più necessariamente aperta ai colpi di scena; leggere e sentirsi protagonisti è tutt'uno. Quando si studia «la cultura attraverso le riviste», non si tiene abbastanza conto di questo fatto, che chiamerei nudamente biologico: spesso la rivista è la palestra dei giovani che via via si affacciano alla ribalta (e nemmeno per generazioni)⁹,

⁷ Ancora da *Momento*, cit. (1930).

⁸ Da *Cuor morituro (Figure e canti)*, Milano, Treves, 1926); nel *Canzoniere*, p. 356.

⁹ Si rilegga l'«attacco» del XIV, *Ribollimento di Un uomo finito* (1913) di Giovanni Papini (fondamentale per le «vite strozzate» e i «bruciati dallo scirocco» che verranno): «Ogni volta che una generazione s'affaccia alla terrazza della vita pare che la sinfonia del mondo debba attaccare un tempo nuovo. Sogni, speranze, piani di attacco, estasi delle scoperte, scalate, sfide, superbie – e un giornale. / Ogni articolo ha il tono e il suono di un proclama; ogni botta e battuta di polemica è scritta collo stile dei bollettini vittoriosi; ogni titolo è un programma; ogni critica una presa della Bastiglia; ogni libro è un vangelo; ogni conversazione prende l'aria d'un conciliabolo di catilinari o di un club di sanculotti; e perfino le lettere hanno l'ansito e il galoppo di moniti apostolici. / Per l'uomo di vent'anni ogni anziano è il nemico; ogni idea è sospetta; ogni grand'uomo è da rimetter sotto processo e la storia passata sembra una lunga notte rotta

che sarebbe ipotesi catalogatrice già piuttosto rassicurante – proprio per individui, solitari e affamati, o per società minime, un poco casuali, compagni di scuola, frequentatori di un certo caffè, gruppuscoli come dicono oggi, e poi irrequieti, provvisori, tremendamente vitali); e raramente quei giovani, nutriti di altre, talora molte riviste, e di qualche lettura, si sono nutriti disciplinatamente, ordinatamente, come piacerebbe ai compilatori di tesi di laurea. Hanno morso, or qui, or là. Si sono irritati. Si sono attaccati febbri e infezioni, hanno amato e odiato (diciamole le brutte, vitande parole) con più passione che testa, com'è inevitabile. Io mi trovo un poco imbarazzato, e un poco sbalordito, quando mi accordo che molti, seriamente, credono davvero che la «Voce» o la «Ronda» o «Il Baretto» o «Solaria» o «Il Politecnico» o «Officina» o «il verri» potessero modificare qualcosa di più che il programma del concerto. Il bello è che spesso questa serena fiducia la trovi in uomini della sinistra, che dovrebbero, per altro verso, essere convinti del primato delle strutture sui discorsi degli intellettuali e dei poeti. Sarà un caso, che dignitose prove contrarie sono offerte da libri che si chiamano *Le mie prigioni* o *La capanna dello zio Tom*?

Ah, quei processi alla storia fatti sulle pagine delle riviste (che noi, poi, leggiamo oramai come libri, o perché raccolte o antologizzate in libri, o perché, adite nei fascicoli originari, odorose mirabilmente di tempo, si consultano ormai in biblioteca, dopo consultazione del catalogo, restituzione della scheda, un rito tutto diverso, insomma, da chi se le è aspettate tutto il mese col cuore in gola, avido di apprendervi non meno che la carta del proprio destino)!

Crederci sul serio che la «Voce» ha, stavo per dire fatto, provocato l'entrata in guerra dell'Italia; o la «Ronda» chiamato il fascismo. Ma via! Queste riviste potentissime, queste centrali del «brutto poter», accusate di tutti i mali, di tutte le deviazioni; salvo, poi, diventare impotenti, innocue, squalificate, appena si schierino «con quelli buoni». Ma cos'è, un film western, o la storia della antica, dolorosa, affondata, miseria italiana?

Certo. La Rivista – come il Teatro, come la Canzonetta – è una grande manipolatrice, un fenomenale crogiuolo dell'Ideologia. Studiarla sotto questo rispetto, può essere assai redditizio. Gli stessi cicloni ideologici, le stesse tempeste magnetiche attraversano il dibattito letterario, filosofico, politico, etico, sulle pagine crepitanti delle riviste, e nel vivo, cruento sentimento della poesia (quando c'è), nel maturarsi e formalizzarsi del pensiero, anche scientifico, nella azione e nella insidia politica, nella genialità e prepotenza economica, nel coraggio e nella brutalità militare, nell'essere uomini fra uomini e cercare di darsi un senso, un coraggio, «tutto si tiene»; anche *I Luigi di Francia* di Gadda¹⁰, con quei re che fanno la guerra per un'amante, come nelle favole o nel *grand opéra*, è un modo di fare la storia. Ma di questo dobbiamo essere, una buona volta, convinti: che gli intellettuali, i letterati poi!, hanno al massimo, nella gran macchina del mondo e nel gran teatro della politica, un ruolo di persuasori, più o meno occulti. Ma questa «persuasione» è la pallina di zucchero che aiuta, proverbialmente, a buttar giù la pillola amara.

da lampi, un'attesa grigia e impaziente, un eterno crepuscolo di quel mattino che sorge ora finalmente con noi...»

¹⁰ Milano, Garzanti, 1966.

2.

Caviamocela con una parabola. Anni fa cogliemmo a volo, in qualche cineclub, un bellissimo film di Anghelopoulos, *La recita*. Anzi, a me, alla visione, sarò onesto, non piacque; nonostante mi avesse ben predisposto, privatamente, Sereni¹¹. Poi, alla distanza, il film è enormemente cresciuto nella memoria, ove ora grandeggia. Chiaro: io ero andato a uno spettacolo; mancai l'incontro con la poesia. (O con quello che prepotentemente, indisponentemente per poesia si offriva, abolendo le mie abitudini di spettatori, i miei riferimenti di ritmo, il mio consueto, onesto 'patto' col cinema; - quella sterminata, monotona, wagneriana lunghezza e lentezza, misurata sul passo dei giganti, non dei piccoli uomini borghesi; e non dell'arte narrativa: della Storia). Orbene, quel film, leggibile in tante chiavi,, a me si è chiarito come una profonda allegoria dell'arte e della vita del letterato. I letterati, come i poveri guitti del film, non hanno alcuna grandezza, né alcun potere. Questo solo sanno fare: «la recita»; sempre quella. Fra loro, cinici, pidocchiosi, eppure, a volte, sull'unto, lordo, opaco copione, sublimi, almeno nell'aria, nel gesto, nella «maschera» (come si dice «cantare in maschera») sublimi. Vorrei, nel momento stesso che sorprendo la minaccia retorica implicita in questa asserzione, salvare l'esattezza, la misura, l'ironia di questa «sublimità». Dev'essere Pasolini, in qualche parte, che dice d'uno dei suoi «ragazzi di vita»: «sublime», a indicare un voler parere, un assumere un tono, un montarsi, un essere - baroccamente, napoletanescamente - una volta, «maggior di sé fatto». I guitti di Anghelopoulos fanno la recita, insieme; e fanno la vita (come si dice, anche, «fare la vita», delle meretrici). *Fanno la fame, si fanno le corna; invecchiano. C'è chi tradisce ed è giustiziato, pagato come merita dai compari; c'è chi è tradito e finisce, con le gambe afflosciantisi, nella posa oscena e balorda del fucilato, di fronte a un plotone d'esecuzione. Intanto la «Storia» corre: mutano le casacche e le bandiere e i canti di strada, le parole d'ordine; il duro inverno, lo spietato mare, la deserta landa (la posizione enfatica dell'aggettivo vuol suggerire il romanticismo di questi enti supremi, nello schiaffo e nell'avarizia dei quali la vita si consuma) affacciano la pena del vivere, la vergogna del conservarsi, la disperazione fonda e abitudinaria, l'esistenza. Ma la recita dura.*

Per essa ci si agghinda, ci si abbiglia, ci si rimbellisce, si rettifica la posizione, come suona l'orrendo ma esperto di catastrofi, gergo dei militari.

Questa parabola... è uno scorcio violento, per noi. Vuol essere, nientedimeno, che un'ipotesi essenziale sulla vicenda, sulla ventura - disse una volta lo Hermet¹² - delle riviste.

Certo, dignum et iustum est ripercorrerle, una per una, con diligenza; ed è stato più volte fatto. L'errore sarebbe, fare troppo conto dei «superamenti» e delle parole d'ordine, dei programmi e delle polemiche rassegne, insomma

¹¹ Che per gli Editori Riuniti curò, in occasione della uscita del film in Italia, la pubblicazione della sceneggiatura, in concorrenza con analoga iniziativa dell'editore Feltrinelli.

¹² A. Hermet, *La ventura delle riviste*, Firenze, Vallecchi, 1941.

puntare tutto sulla coscienza e sull'autocoscienza, come «storia in movimento», delle riviste, e dare troppo poco rilievo a una specie di «legge dei lunghi periodi» che ne traversa ed adegua le troppe pagine, i troppi appelli, i troppi doveri. Insieme, è indubitabile, con la loro eccitata provocazione di voci nuove e diverse ai fuochi della ribalta, le riviste si inseriscono con una forza quasi fisica nelle abitudini dei lettori, degli scrittori.

L'esteriore del paesaggio è febbrilmente sommosso. Perfino un certo tipo di testata (i caratteri tipici di «Lacerba» che passano a «Primo Tempo»...) ¹³, di carta, di inchiostrazione, di impaginazione (la grafica di Albe Steiner per «Il Politecnico» di Vittorini, potente metafora visiva di un dopoguerra fra macerie e impegni), contribuisce a dare il segno di quello che va mutando, o permanendo in nuovi camuffamenti.

Riflettiamo un istante. Prima ci sono le riviste degli anni Dieci, che accompagnano con suoni laceranti la guerra montante, nella quale sboccano. Poi la «Ronda», e sarà proprio una ronda di gente severa e disperata, di «uomini finiti» (dunque «perfetti») a chiudere le taverne fuori orario, a riportare gli ubriachi e i cialtroni in caserma. Fin qui c'è un disegno abbastanza emergente, abbastanza netto; ubbidiente alle accelerazioni e decelerazioni della Storia, e intendiamo per Storia – in fondo – tutto quanto si sottragga ai poteri – d'illusione e di consolazione, di discorso e d'arte – del letterario. Ma poi? La Storia s'impaluda; e anche il nostro disegno. Fra la torinese «Primo Tempo», la milanese «Convegno», di Bacchelli, lo stesso, gobettiano «Baretti», e le grandi pianure del narcisismo solariano, non è più così facile marcare le differenze, se non per cartellini segnaletici che sono quasi una giustapposizione – *a priori* o *a posteriori* – di «ideale» a un «reale» che si vorrebbe diverso e del quale pure si persiste, riconoscendovisi, a compiacersi. Si fa, anche, all'occasione, dell'antifascismo aristocratico, meglio tollerato quando il fascismo si sentiva più forte e inattaccabile, e senza mai smettere di considerare che la tiratura di «Solaria» non arrivava alle 700 (dicesi settecento) copie ¹⁴; né va trascurato che, all'occasione, attori più giovani e serî di quella recita, hanno in buonissima fede potuto pensare che da un certo squisito ristagnamento letterario, da quel «complesso di Petrarca» che fa parte delle nostre tradizioni polemiche principali, in letteratura, dall'aristocraticismo e dalla vanità, sarebbe valso buonissimo antidoto un fascismo più serio e rigoroso. Il giudizio più favorevole può ripetersi da uno storico equilibrato come il Luti: «Non potrà dunque sorprendere se in Italia dal 1928 al 1935 le vie della poesia e del

¹³ «... Aveva un sapore di "Voce" letteraria il mensile torinese "Primo Tempo", cominciato il 15 maggio 1922, con titolo in caratteri a stampino come quello di "Lacerba" ultima...» (A. Hermet, *La ventura delle riviste*, p. 334, cit. in G. Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 77, n. 6).

¹⁴ Nota la testimonianza del fondatore Carocci: «I lettori di "Solaria" furono sempre quattro gatti: la sua tiratura non raggiungeva le 700 copie, né ricordo che essa ricevesse mai l'onore di essere citata dai grandi del tempo [...] "Solaria" certo non fu un foglio popolare: mancò alla rivista la possibilità di suscitare un ampio consenso e di corrispondere, com'era successo alle riviste fiorentine del primo novecento, alle richieste del pubblico» (*Introduzione alla Antologia di "Solaria"*, Milano, Lerici, 1958, p. 10, cit. in G. Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, p. 79, n. 10). Sulle difficoltà economiche, che furono quasi il basso continuo della vita della rivista, si v. ora l'introduzione di Giuliano Manacorda al carteggio Carocci (*Lettere a Solaria*, Roma, Editori Riuniti, 1979), strumento che si rivela subito preziosissimo per intendere il movimento interno della letteratura italiana negli anni del Fascismo.

romanzo imboccheranno la giusta direzione anche in mezzo all'incalzante angoscia politica. Saba e Montale costituiscono i varchi obbligati della poesia nel tempo in cui sta nascendo l'estro di Gadda, e nell'eco sveviana maturano le pagine degli *Indifferenti* di Moravia e si fa strada, infine, la ricerca di Vittorini che dal *Garofano rosso* condurrà alle pagine rinnovatrici della *Conversazione in Sicilia*. L'orizzonte si è aperto; sia pure nel limitato cielo solariano e per un attimo solo. Ma il primo seme è gettato e non è certo un caso se nelle Edizioni di Solaria appare il primo libro di Pavese, quel *Lavorare stanca* che tanta importanza dovrà assumere per la generazione che uscirà dalla guerra»¹⁵.

Europeismo, eclettismo, empirismo, sperimentalismo.

Un canone nuovo: Svevo, Montale, Saba, Proust. Valido fino alla soglia dei Sessanta.

Bastava (metteteci anche l'accusa di ebraismo, emessa non solo da parte fascista) a essere odiati – come tutti i «diversi»:

Divenni collaboratore di una piccola rivista fiorentina. Su di essa pubblicai la maggior parte dei racconti che, nel 1931, raccolsi in volume, come mio primo libro, sotto il titolo di *Piccola borghesia*. Fui così un solariano – e solariano era parola che negli ambienti letterari di allora significava antifascista, europeista, universalista, antitradizionalista. Ci chiamavano anche *sporchi giudei* per l'ospitalità che si dava a scrittore di religione ebraica e per il bene che si diceva di Kafka e di Joyce. E ci chiamavano sciacalli, coi chiamavano iene. Ci chiamavano affossatori...

Così Elio Vittorini, un poco idealizzando, nel 1949¹⁶. Prefacendo alla antologia della rivista, allestita nel 1958 da Enzo Siciliano, il fondatore di «Solaria», Alberto Carocci, con anche troppo esibito distacco da quella esperienza, sottolineerà l'«ondeggiare» della rivista «fra richiami diversi e talora contrastanti»:

... Essa non rappresentò una presa di posizione completa e coerente di fronte all'ambiente, alla cultura, agli eventi storici entro i quali si trovò a operare: fu essa stessa l'espressione di una piccola 'polis' letteraria, una società in nuce con tutte le sue contraddizioni interne, i suoi dubbi, le sue esitazioni, col prevalere di volta in volta di istanze contrastanti¹⁷.

È una diagnosi valida per l'intero paesaggio letterario italiano del Ventennio. La rottura venne come non poteva non venire, dal di fuori:

Venne la guerra etiopica, nacque l'Impero, cominciarono le battaglie europee in Spagna. Piace ricordare che gli scrittori italiani sentivano, allora, in genere, meno distacco gli uni dagli altri¹⁸.

¹⁵ Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, p. 95. Per una prospettiva meno irenica, v. ora le *Lettere a Solaria*, citate di sopra. Per esempio quella che chiude il carteggio (Pavese a Carocci, 5 settembre '36): «... Quando avrai un momento libero, mi farai un piacere aprendomi i tuoi sentimenti su *Lavorare stanca*, che non ho mai compreso bene perché tu abbia pubblicato».

¹⁶ *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957 (già in «Pesci rossi», n. 3 [1949], p. 174).

¹⁷ A. Carocci, *Introduzione alla Antologia di "Solaria"*, p. 9.

¹⁸ Giansiro Ferrata, «Solaria», «Letteratura» e «Campo di Marte», in *L'Otto-Novecento*, a cura della Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina, Firenze, Sansoni, 1957, p. 385 (Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, p. 102, n. 59). Si ricordi che Ferrata fu condirettore di

E forse anche questo era un mito, nel 1957.

Ma noi non saremo mai abbastanza grati a quei bravi, che, nello sfinimento dei giorni, nel silenzio assordante, con montare d'ebbrezza e d'angoscia, della terra desolata, nell'ostilità del potere e del pubblico, nella solitaria veggenza che l'Evento disperatamente atteso, nel segreto dei cuori, avrebbe coinciso con l'Apocalisse, seppero non interrompere la recita. Il copione, che avevano ricevuto nelle mani lordo e lacerato, fu laboriosamente ritrascritto e, dove possibile, migliorato e aggiornato. Le maiuscole splendono e ridon le carte; dove inchiostri e colori fecero difetto, seccati o iscialbiti dall'età, valse il fiele ed il cuore. I caratteri sono nobili senza pompa e severi senza rigidità. Quanto nella tradizione era di fisso o ingombrante, quanto nelle recenti rivolte di Parnaso era di scomposto ed esorbitante, è stato sciolto ed equilibrato, con una interiorizzazione attenta e sensibile, erudita e franca, aperta ed esperta, della necessaria metaforizzazione del reale. Sono corse parole d'ordine, generosi equivoci, avere illusioni. Ma il libro andava salvato ed è stato salvato, non senza quella prudenza, che ai cuori impazienti dispiace.

3.

E, sia ben chiaro: tanto, in quel congiunto sforzo, poté l'idea del reale (della stessa realtà dei sentimenti e delle costruzioni mentali, delle emozioni e della lingua in cui trascriverle, e riconoscerle), che il mandato letterario ne ha subito una correzione persistente, istituzionale. Per questo rischia di non capire come andarono (e come sarebbero andate) in concreto le cose della letteratura, chi pone una cesura – ingannevole, fondata su miti storici utili in battaglia, ma effimeri e non solvibili – all'indomani della seconda guerra mondiale. Valori e operatori letterari affermatasi nel decennio che va dal Venti al Trenta, con interne, anche vistose e perfin leggendarie vicende, utili se non altro a richiamare ed orientare un più vasto pubblico, restano efficaci ed operosi fino almeno a tutti gli anni Cinquanta. Il che potrebbe essere comprovato anche dalla specola strutturale ed economica.

D'altra parte, l'affermazione di quei valori non fu comodo approdo. Diciamola tutta: se un letterato, dalle sue riviste o dai suoi libri, si mette a strillare qualsiasi grossa affermazione *di carattere generale* (tipo «contestazione del sistema», o «ritorno all'ordine», o «uccidiamo il chiaro di luna») rischia assai meno, e riceve più larghi e sospetti consensi, che quando, pacatamente argomentando, didascalicamente dimostrando, invita a inserire nell'approvato canone dei classici, nella lista degli scrittori ricevuti, nel galateo dei libri da tenere, beninteso chiusi ma non impolverati, in mostra sopra un palchetto che non voglia esporsi alle critiche, - un nome, un libro, un classico in più.

«Solaria» dal novembre 1929 al novembre del '30, quando fu sostituito da Alessandro Bonsanti, il futuro fondatore (1937) di «Letteratura».

Svevo, Saba, Proust, non furono valori tranquillamente accolti; e spesso, quando lo furono, avvenne a mezzo di riduzioni che finivano con lo snaturarli: l'«umorismo» (e basta) di Svevo, il «conservatorismo» (e basta) di Saba, l'«intimismo» (e basta) di Proust¹⁹.

Oggi, queste cose, si narrano con un tono, giustamente, quasi favoloso; si rilegga la bella *Introduzione* di Zampa al *Carteggio Svevo-Montale*: «Nel 1925 avveniva in modo inopinato, eppure tanto naturale da farlo ritenere, in un certo senso, prefigurato, l'incontro di Montale con Svevo. Dopo mezzo secolo, quello che parve un episodio interessante, ma suscettibile di giudizi contrastanti, di considerazioni polemiche, ha acquisito, pur nella sua complessità, un significato univoco, assumendo caratteri quasi emblematici. [...] L'esordiente destinato a divenire il poeta del nostro Novecento incontra il romanziere che solo sul finire della vita vede compresa e riconosciuta la sua opera. [...] Il 'caso' va oltre l'importanza della scoperta di Svevo scrittore...»²⁰.

E c'è di mezzo il mitico Bazlen²¹.

E poi – mentre i critici illustri, i mediatori autorizzati, i professori, nicchiano, o apertamente storcono il naso: come scrive male Svevo – Mario Praz (sappiamo da una cartolina di Montale a Solmi²²) che manda a Montale «8 sue illustrazioni a colori comicissime! per *Senilità*»; che Montale passa a Svevo (e cosa non daremmo per poterle vedere, oggi). Siamo nel novembre del '27; di lì a poco (sul «Convegno») esce il saggio di Solmi su *Senilità*, ristampata: non sarà fuori luogo notare che, fin dalle prime righe, Solmi, il letteratissimo Solmi, come tutti letteratissimi erano, tranne Svevo, ribatta il chiodo della «antiletterarietà» dello scrittore triestino:

... La maggiore singolarità di Italo Svevo, scrittore triestino, sta appunto nel non aver sentito, neppure inconsapevolmente, la necessità di un qualsiasi ricollegamento alla tradizione formale della lingua in cui ha scritto, forse per caso, i suoi libri. Se allo Stendhal bastarono a modello per la sua prosa gli articoli del *Code civil*, lo Svevo s'è accontentato di molto meno, del linguaggio scolorito e approssimativo degli

¹⁹ Per una riduzione di Svevo a «umorista», v. l'(impari) polemica fra Montale e Gino Saviotti (sostenuto da Falqui), in *Carteggio Svevo-Montale*, Milano, 1976, pp. 197-98. Per Proust, una testimonianza fra tante: «Proust fu l'unico maestro della narrativa del Novecento ad essere letto con trasporto grazie al suo travestimento, alla sua apparenza di 'prosatore d'arte', ignorando quanto di nuovo e sconvolgente si nascondesse sotto un manto di estetismo» (Giulio Cattaneo, *Letteratura e ribellione*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 17).

²⁰ Italo Svevo-Eugenio Montale, *Carteggio, con gli scritti di Montale su Svevo*, a c. di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. VII.

²¹ *Introduzione* di Zampa al *Carteggio Svevo-Montale*, p. VIII. Di Bazlen (Trieste 1902-Milano 1965), di cui va ricordata la fondamentale attività di consulente editoriale presso Einaudi (1951-1962) e presso Adelphi, sono uscite postume le *Lettere editoriali*, Milano, Adelphi, 1968, le *Note senza testo*, ivi, 1970, e *Il capitano di lungo corso* [con deliziosi disegni di Bobi...], ivi, 1973. Si onori il suo incantevole cinismo con una citazione (*Lettere editoriali*, p. 79): «... sarebbe finalmente il momento di fare un libro sui nostri antenati, su quelli che ci hanno determinato realmente e direttamente (sono convinto per esempio che è vero che Marx ci ha scocciato più degli altri, e che per certe conseguenze bassamente *pratiche* che senza di lui non ci sarebbero state – ma che una certa nostra disinvoltura e un certo nostro modo di pensare, anzi, se siamo coraggiosi, possiamo perfino dire una certa nostra libertà, le dobbiamo molto più a Wilde che a Marx)» [4 giugno 1961].

Si veda inoltre il *Ricordo di Roberto Bazlen* di Montale, uscito sul «Corriere della Sera», 6 agosto 1965, poi in *Carteggio Svevo-Montale*, pp. 145-47.

²² Firenze 21-11-1927 (*carteggio Svevo-Montale*, p. 164).

impiegati di banca e dei commercianti triestini. Il fondamento che presso altri scrittori è rappresentato solitamente dall'elaborazione letteraria, dallo studio dei classici e dei moderni, sembra esser stato sostituito, per lui, da una riposata e attenta esperienza della vita, da una lucida, corrosiva scienza del cuore umano²³.

Sono termini – a prenderli troppo rigorosamente – che già potrebbero prestarsi alla rilettura europea e «milanese», cioè antilirica, antiretorica, economica, «lucida e corrosiva», fatta da Gadda, anche lui solariano, di Manzoni²⁴. E a Gadda stesso, quando si sia fornito un chiarimento, ancora, istituzionale, da introdurre all'ombra del cartellino «espressionismo e [adeguamento letterario della] realtà».

Intanto, una cosa: a noi – ne convenga il lettore – non pare affatto che Svevo scriva così male, come pareva, con pollice dritto o rovescio, ai suoi polemici zelatori e ai suoi polemici rifiutatori. Il fatto è che la battaglia è stata vinta e maestro a tutto un ordine lungo di scrittori è riuscito Svevo; e, cosa questa della maggiore e risolutiva importanza, che farebbe da sola, forse, del caso Svevo un caso a parte, non è nato un manierismo sveviano, come poterono invece nascere un manierismo manzoniano, un manierismo verghiano, un manierismo proustiano (attivissimo, specie fra le scrittrici, fin addentro ai Sessanta), e almeno si provò a nascere un manierismo gaddesco. A Svevo poté guardare Moravia come Gadda, o Piovene. Dunque, la battaglia vinta, e il lettore d'oggi naturalmente avvezzatosi a una scrittura nata (quand'anche quel lettore lo ignorasse) al difficile, geloso discrimine sveviano – e, sia ben chiaro: poco a Svevo guardarono, invece, nei fatti, due scrittori che molto poterono, dilà dalla guerra mondiale e dalla Resistenza, nelle abitudini del pubblico: si dice, naturalmente, Cesare Pavese & Elio Vittorini –, è naturale che non più risalti, ai nostri occhi, il «brutto stile» – che sarebbe poi un «grado zero della scrittura» – di Italo Svevo. Di più: si ricordi che del medesimo difetto, lo scriver male, fu accusato Marcel Proust. In entrambi i casi, è facile supporre che giuocasse, nel rifiuto così motivato, la marginalità dei due scrittori alla, diremmo, tradizione ufficiale delle loro patrie letterarie; il «bello scrivere» italiano (che finiva col significare, nemmeno D'Annunzio, la cui esagerazione stilistica restava barriera per molti costumati lettori, e nemmeno Cardarelli o Bacchelli, cui la stessa scolastica maestria irrigidiva un poco le elette giunture, ma Ojetti, e tutto quell'ojettismo che sta alle radici della mania per la «prosa d'arte», per il falquiano «capitolo», puntigliosamente contrapposto proprio al *sermo humilis* della narrativa nuova)²⁵; e la francese *clarté*, col suo senso del limite.

²³ Sergio Solmi, *Italo Svevo; "Senilità"*, da «Il Convegno», 1927, pp. 671-77, ripubblicato in Appendice al *Carteggio Svevo-Montale*, pp. 186-92. Raccogliendo i propri *Scrittori negli anni* (Milano, 1963) Solmi avvertiva che Svevo vi era «il grande assente»: «pur avendone dall'inizio avvertita l'importanza, ho creduto di sacrificare una vecchia nota, per la sua irrimediabile inadeguatezza».

²⁴ L'esordio di C. E. Gadda critico su «Solaria» fu con la celebre *Apologia manzoniana*, gennaio 1927. Nel n. 6 del 1926 erano già usciti gli *Studi imperfetti*. Si vedano inoltre: *I viaggi, la morte e Teatro* (1927), *Cinema e La Madonna dei Filosofi* (1928), il fondamentale *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* (1929), *San Giorgio in casa Brocchi* (1931), la bella poesia *Autunno e La meccanica* (1932).

²⁵ Enrico Falqui, *Capitoli* (Milano, Panorama, 1939); Id., *Ragguaglio sulla prosa d'arte, con un'appendice dannunziana*, Firenze, Le Monnier, 1944: «La possibilità che narratore e

4.

È vero (Debenedetti lo notò subito): fin dalla prima pagina della *Recherche* (che si inserisce così, naturalmente, nel nuovo paesaggio mentale della poesia italiana, degli scrittori italiani di poesia, avviati da Debenedetti a Proust)

...j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans un forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte...

vien di pensare alla «brume doucement sonore» evocata in certi preludî da Debussy; ma poi costui «si era fermato a indicare – con movimenti di melodia appena accennati e trascorrenti come brividi leggeri – qualcuna delle suggestioni che potevano sorgerne. Per contro, la 'brume doucement sonore' di Proust si concreta e si condensa in aspetti definiti, si modella e *diventa* successivamente tutte le cose onde il romanzo è pieno; iscrive la sua vibratile sostanza entro linee di chiaro disegno»²⁶.

È vero, ma non era facile accorgersene (oggi, all'incontrario, Boulez ci ha insegnato che anche per la 'brume' debussiana vale quella concretezza, pressoché matematica, di disegno – sulla linea Mallarmé-Valéry – che qui Debenedetti invocava differenzialmente per il solo Proust). Più immediato il rinvio a Wagner; decisamente estraneo, e immorale, per la «linea francese», musicalmente inaugurata da Rameau e Couperin, fondatori d'un linguaggio che Wagner s'era incaricato di logicamente abolire:

... Come Wagner, Proust scava, davanti la scena, un suo golfo mistico, dove viene tramata la musica che, attimo per attimo, crea e dirige il dramma: e, per l'ideale orchestra proustiana, si giustificherebbe altrettanto bene l'osservazione che, alcuna volta, Mallarmé avanzava a proposito di quella wagneriana: «Si l'orchestre cessait de déverser son influence, le mime resterait, aussitôt, statue»²⁷.

Quanto a Debussy, nel giovane Montale.

prosatore coesistano in uno stesso scrittore, non toglie al "capitolo" il significato di componimento circoscritto e distinto, pur con le variazioni che necessariamente comporta da autore ad autore, come del resto ogni "genere" letterario».

²⁶ G. Debenedetti, *Proust 1925*, in *Saggi critici – Prima serie*, Milano, Il Saggiatore, 1969 [1a ed. «Solaria» 1929], p. 188.

²⁷ *Ivi*, p. 190 (cfr. p. 186: «Un wagneriano, se gli richiamate i nomi, anche soltanto i nomi, di *Incantesimo del fuoco* o di *Preludio e morte di Isotta*, produce in sé un certo equivalente fulmineo di tutte le musiche di Wagner, e di tutte le estasi e di tutti i rapimenti cui essa adduce: tutti quei Walhalla raggianti al sommo di eterei e sonori arcobaleni. Meglio che di un *poutpourri* istantaneo, si parlerebbe di un vero mito della musicalità wagneriana [...] Sentimenti analoghi proverà il lettore di Proust, quando gli venga ricordato un punto qualunque della *Recherche*...»).

La serie *Mediterraneo*²⁸, dedicata a Bobi B., allo sveviano e sabiano Bazlen, è tanto più evidentemente debitrice de *La Mer*, quanto più la vostra «figura mentale» del poema sinfonico debussyano risalga alle croscianti, quasi feroci letture dell'antico Toscanini o del moderno Boulez, anziché a quelle *nuancées* dei direttori «impressionisti»; davvero Toscanini vi fa ascoltare l'ubriacante voce «ch'esce dalle bocche del mare quando si schiudono come verdi campane e si ributtano indietro e si disciolgono».

O il Debussy esatto e vibrante:

Ci muoviamo in un pulviscolo
madreperlaceo che vibra,
in un barbaglio che invischia
gli occhi e un poco ci sfibra²⁹.

Per non dire di quello (apertamente confessato dal poeta) ironico e quasi stenterellesco, stravinskiano dei *Minstrels* (ultimamente la poesia montaliana di questo titolo, già esclusa, come troppo dichiarativa, è stata riaccolta fra i versi coetanei, degli *Ossi di seppia*)³⁰.

Quali insegnamenti, per noi, allora?

Intanto questo: l'apertura mentale di quei giovani critici e poeti era tale, che di fronte al «grado zero» di Svevo o al mareggiante, wagneriano metaforismo di Proust non si sentiva obbligata a scegliere; come non sceglieva tra la precoce tensione di Montale a un parlare alto e profetico, nella giustezza intima del tono:

Il fuoco che scoppietta
nel caminetto verdeggia
e un'aria oscura grava
sopra un mondo indeciso. Un vecchio stanco
dorme accanto a un alare
il sonno dell'abbandonato.
In questa luce abissale

²⁸ La *suite*, è del 1924.

²⁹ «Non rifugiarti nell'ombra», in *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1965¹¹, p. 57.

³⁰ «Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia*» - testimoniò Montale nella celebre *Intervista immaginaria* [«La Rassegna d'Italia», Milano, gennaio 1946, ora in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 563] - «avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy» - dodicesimo, libro primo dei *Preludi* per pianoforte (1910) - «e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: *Musica sognata*. E avevo scorso gli *Impressionisti* del troppo diffamato Vittorio Pica...». E quest'altra testimonianza [«Corriere della Sera», 8 aprile 1973; *Sulla poesia*, p. 603]: «... Credo che la mia poesia sia stata la più 'musicale' del mio tempo (e anche prima), Molto più di Pascoli e di Gabriele. Non pretendo con questo di aver fatto di più e di meglio. La musica è stata aggiunta, a D'Annunzio, da Debussy...». Nel n. 2 di «Primo Tempo» (1922) *Riviera* uscì con *Accordi*: cioè *Violini, Violoncelli, Contrabbasso, Flauti-fagotto, Oboe, Corni inglesi, Ottoni*; cfr. le riserve di Debenedetti in una lettera a Montale [del 29 dicembre 1922] riprodotta in: *Autografi di Montale - Fondo dell'Università di Pavia*, a c. di Maria Corti e M. A. Grignani, Torino, Einaudi, 1976, p. 37. (V. anche: E. Sanguineti, *Documenti per Montale*, «Il Verri», 1962, n. 2, poi in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 37 ss.). Non è senza significato che la *Musica sognata* - ripristinato, ora che Debussy fa più storia che data - il titolo di *Minstrels*, sia stata di nuovo accolta nella ristampa degli *Ossi* nel volume che accoglie l'opera omnia in versi del poeta.

che finge il bronzo, non ti svegliare
addormentato! E tu camminante
procedi piano; ma prima
un ramo aggiungi alla fiamma
del focolare e una pigna
matura alla cesta gettata
nel canto: ne cadono a terra
le provvigioni serbate
pel viaggio finale³¹.

- una poesia gravemente cotta ai mattoni del grande simbolismo europeo – e la poesia di Saba, che quel simbolismo semplicemente ignorava, ma su musiche di pianola o di chitarra (pure, all’occasione, lancinanti o violente – ed ecco il mito, già pronto, del Saba «verdiano»...) ritrovava il medesimo fine di tutti loro: la vita, e diciamo senz’altro: la «calda vita».

Non a caso Montale punta subito sul Saba di *Trieste e una donna*, e manifesta certe riserve (poi superate) sulla «maggiore sapienza metrica e la più artistica eleganza» di *Figure e Canti*; non venissero «a raffreddare o comunque a diminuire quell’autenticità di fondo e quella indipendenza, e potessero così essere utilizzate a vantaggio dei fautori del ripristinato classicismo conformista»³².

E, a chiarirci quanto poco irenici, quanto poco scontati fossero quegli incontri, quelle «scoperte», quanto chiedessero di libertà mentale e di generosità critica, non è che Svevo, ad esempio, ricambiasse gli entusiasmi di Montale con un qualche riconoscimento agli *Ossi di seppia*³³, il cui cammino allora, tra i lettori, difficilmente si avviava. E Saba, proverbialmente scontroso, ricambia il saggio di Montale con una lettera «molto molto *piqué*» in cui lo accusa di aver parlato di se stesso, anziché di lui Saba. Caratteristica la reazione dell’accusato:

... io gli ho perdonato la sua... ingenuità, e resto suo amico lo stesso. Era prevedibile che non capisse nulla del mio articolo³⁴.

Pure, direi, i rilievi, i sospetti di Montale fruttificarono, lontanamente, in Saba; con così «ardita sincerità», di nuovo, che anche i critici più favorevoli, gli «scopritori», si troveranno depistati. La storia non è mai razionale, come sembra nelle tesi di laurea. Chi aveva sottratto Svevo alla congiura (nei fatti) del silenzio, avrebbe dovuto – ci sembrerebbe – accompagnare sulla linea del fuoco *Il piccolo Berto*, uno dei pochi, davvero straordinari libri di poesia del

³¹ Dalla serie *Sarcofaghi* [*Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1965¹¹, pp. 41-42].

³² Cfr. Lanfranco Caretti, *Il Saba di Montale*, in «Nuovi Argomenti» 57 (gennaio-marzo 1978), che riunisce in appendice tutti gli scritti di Montale su Saba. La nostra citazione, p. 21.

³³ Sul *fin de non recevoir* opposto da Svevo agli *Ossi di seppia* (che Montale, così lucido critico, si dia alla prosa...) v. l’*Introduzione* di Zampa al *Carteggio Svevo-Montale*, p. XVIII. La risposta di Montale è famosa: «... Eppoi con l’esperienza di vita che ho io, tutta esclusivamente interna, che potrei dare nel campo narrativo? Sono un albero bruciato dallo scirocco anzi tempo [cors. Mio] e tutto quel che potevo dare in fatto di grida mozze e di sussulti, è tutto negli *Ossi di seppia*...» [*Carteggio*, p. 40; lettera 33, del 3 dicembre 1926].

³⁴ *Carteggio Svevo-Montale*, p. 23 [lettera 18, del 3 luglio 1926] cit. in Caretti, *Il Saba di Montale*, p. 22, n. 18.

secolo, in Italia. Ma straordinario, si vede, troppo. Perfino un Solmi, nel 1947, quando Saba ebbe il Premio Viareggio, saprà parlare solo, *en passant*, di una poesia «dimostrativamente autobiografica»³⁵. (Visto che di Saba si è parlato spesso come di un Verdi: *Trieste e una donna* può valere *l'Ernani*, tutto fuoco: l'ultimo Saba, da *Parole in avanti*, sta per *Otello* e *Falstaff*; nel mezzo – traggo l'esemplificazione da Solmi – il *Preludio* alle *Canzonette*, *La vetrina*, *Il borgo*, *La preghiera alla madre*, «e molte altre ancora», sono l'equivalente della «Trilogia romantica» e del *Ballo in maschera*: «... la vena più profonda, quella che, non paga di atteggiare il movimento dell'ispirazione sui laboriosi schemi tradizionali, o di ripetere una sua pacata dignità di discorso da ingenua e pur sapide reminiscenze classiche e scolastiche, o di trasporsi nelle movenze della canzonetta o della romanza, prende a modularsi direttamente sul respiro stesso del sentimento...»: ma *Il piccolo Berto* è come *La Forza del Destino*; eppure solo chi apprezza ed ama e comprende *La Forza del Destino*, può vantarsi di intendere Verdi).

5.

Ma del primo saggio di Montale su Saba, che si risolve significativamente in un vero e proprio esame di coscienza della poesia italiana all'indomani degli *Ossi di seppia*, altri spunti vanno sottolineati. Uno: la poesia di Saba (come quella di Svevo, e la pittura del «troppo presto scomparso» Arturo Fittke) risiede «al di là» delle parole:

... in una facoltà delle parole e dei colori di sparire allo sguardo, appena caduti sui fogli e sulle tele, di svanire in una sorta di alone in cui pare che anche il tormento si trasfigurino in stupore ed in contemplazione³⁶:

dunque, qualsiasi la forma esteriore adottata da Saba, non in essa – col feticismo dei classicisti – si cristallizza il senso della poesia sabiana.

Due: il (geniale, e – credo – mai più raccolto) accostamento di Saba a Campana, la cui valutazione resta, fino alla recente antologia di Mengaldo, forse il nodo più spinoso di una storia della poesia italiana del Novecento:

... Non è, per altro, da trascurarsi una osservazione che tocca la sostanza poetica del Saba, e che forse siamo i primi a proporre. Nella poesia di Saba e in quella del Campana, ma più limitatamente [...], entra per la prima volta in Italia, e non in virtù di inutili descrizioni, ma come diffuso senso tonale, il sapore di quell'acre georgica urbana che Baudelaire, altri l'ha osservato, portò incomparabilmente nella poesia francese. Certo, si tratta di risultati limitati; e di un ordine che altri poeti nostri hanno tentato, meno facilmente, di conseguire. Questa reale atmosfera creata e mantenuta dall'arte non è, in ogni modo, da confondersi con quell'elogio dello

³⁵ *Conclusioni su Saba*, in *Scrittori negli anni*, p. 218. Il capitolo Saba e la psicanalisi si è poi molto arricchito, fino alla *Gallina di Saba* di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 1974.

³⁶ Dal saggio di Montale, del '26, su *Figure e canti* [*Sulla poesia*, p. 206; *Il Saba di Montale*, p. 37].

skyscraper o della locomotiva o delle varie città - «morte o tentacolari» - che possa rintracciarsi in certe laudi dannunziane o nella poesia a spron battuto del primo futurismo marinettiano...³⁷.

(Si avverta che Montale non manca di sottolineare la «diversità» di Saba e Campana).

Terzo: alla domanda corrente «se sia la poesia di Saba poesia di 'stile'», Montale risponde ch'essa «è certo poesia di *uno* stile» (e «questo ci appare tale da far cadere le obiezioni più tenaci»)³⁸.

Questo è un punto centralissimo. È il sottrarre, immediatamente, la poesia italiana alla ipoteca della linea classicistica Petrarca-Leopardi.

Quella linea (è, un poco, il comune sentire) si presenta come una medietà perfetta, una «giustizia» - anche umana - fra due estremi, uno becero - al limite - l'altro pallidamente angelico. È lo schema illustre della retorica tradizionale, che prevede una lingua, uno stile discreto, civile, contenuto, di contro alle (previste, scontate, ma eccezionali) sbandate in alto o in basso, del «sublime» o dell'«umile». In altre parole: v'è una lingua, centralizzata; e vi sono dei dialetti, ai quali si può, con licenza, talora moderatamente ricorrere.

Spostiamoci, invece, su tutt'altro orizzonte: la «lingua», il *sermo medius*, l'equilibrio fra gli estremi, il petrarchismo, è altrettanto un mostro, uno scarto, un dialetto, un'oltranza, che qualsiasi altra «diversa lingua» o «orribile favella».

Non più il «barocco» è l'eccezione al «classico», ma il «classico» è una delle possibile infrazioni espressionistiche al silenzio.

«Barocco è il Gadda...»³⁹ perché barocco è il mondo.

Ma barocco (se con ciò si vuol intendere esageratamente espressivo, linguisticamente differenziale) è anche - ironicamente, antitetivamente, per eccesso di sottrazione, per la *hybris* del perfetto equilibrio - è anche Petrarca.

Nel più corrente dei casi, e più accomodante, si parlerà di una «linea dantesca» - realistica - e di una «linea petrarchesca», estetistica⁴⁰. Ma nella pratica, ci troveremo di fronte a un vero, proteiforme, «normale» plurilinguismo e pluristilismo.

³⁷ *Sulla poesia*, p. 201; *Il Saba di Montale*, p. 32.

³⁸ *Sulla poesia*, p. 206; *Il Saba di Montale*, p. 36.

³⁹ *Come lavoro* (1950), in Carlo Emilio Gadda, *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1977 (1a ed.: 1958), p. 17 (già in «Paragone», n. 2, febbraio 1950); con formidabile sarcasmo antipetrarchistico: «Amore è alato. Amore è bendato. Amore è faretrato. Amore ha un peperoncino fra le gambe. Du' pisellini pure, si spera. Lamenta, il cantore di Loretta, che Amore non osservi fair play: lui è armato e te inerme, sicché ti scocca dove la va la va la su' saetta. / Una tale consecuzione d'immagini non è certamente barocca, oh! no!: e tanto meno son barocchi loro, i poeti. O come potrebbero esser barocchi, dal momento che sono stilnovisti? Una contraddizione in termini, non è chi non veda: don ferrante è là, che sorride. Barocco è il Gadda. Loro sono mero oro, oro zecchino d'it'trecento...».

⁴⁰ Per una perfetta definizione delle due «linee», anche sulla base della differenza fra pluri- e monolinguisimo, v. Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «Paragone» 1951 (da ultimo in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-92).

Si vuol dire, che le prove di Gadda su «Solaria» non erano affatto mostruose, non si avvennero a urtare in più ristretti canoni. La «recita» le prevedeva.

Si era trattato, sempre, di sottrarre il «carattere» alla lingua; di stendere una vernice equalizzatrice su escrescenze e duroni. Nel riscatto di Svevo, di Saba, di Proust – quasi le bandiere di un «lungo periodo» - si sacrificava ogni idealismo al «carattere». Dunque è essenziale che quella lingua – fatto assolutamente provvisorio – si bruci nell'atto di epifanizzare il carattere, in quella che spesso si chiama con qualche compiacimento «la rugosa realtà». Il «brutto stile» di Svevo, il melodrammismo e canzonettismo (non senza curiosità perfidamente metastasiane) di Saba, la colata *nature* di Proust a evocare lo Spirito della Terra, non senza puzzi ed orrori, si scancellano e dimenticano, come musiche; e lasciano un residuo – un poco demoniaco – di sangue e di umore. È buona norma, igienica, letto e posato il libro, dare aria alla stanza.

6.

Ora, noi, questo potremmo anche chiamarlo «dialettalità trascendentale». Non solo per il rapporto privilegiato che, spesso, nello stile, nella tavolozza lessicale e sintagmatica dell'espressionista finisce con l'assumere l'elemento dialettale (mono- o pluridialettale), col gergo o lo *slang*. Ma proprio per la perdita del senso, quando non della stessa nozione, della elezione centripeta. L'individuo non è il risultato d'una educazione, d'una storia unitaria e distinta, in certo modo teologica (e difatti il suo fondamento più certo dovrebbe essere l'idea dell'anima). L'individuo è un caso, una malattia, uno sgorbio; come tale, irriducibile, unico. Tale unicità fonda il senso assoluto della letteratura. La vita d'Arsenio è «strozzata» ma solo nella letteratura può trovare il proprio riconoscimento, e in questa «autenticità» risiede l'irreparabilità del letterario. Montalianamente: l'arte dà voce al nulla.

.....
 Un tempo, tu lo sai, dissi alla donna miope
 che portava il mio nome e ancora lo porta dov'è:
 noi siamo due prove,
 due bozze scorrette che il Proto
 non degnò d'uno sguardo. Fu anche un lapsus
 madornale, suppongo, l'americana di Brünnen
 di cui poi leggemmo il suicidio.
 Vivente tra milioni d'incompiuti per lei
 non c'era altra scelta. Diceva
 che ognuno tenta a suo modo
 di passare oltre: oltre che?⁴¹

Poco sotto: «i datterri di mare che noi siamo, incapsulati in uno scoglio».

⁴¹ *Botta e risposta II* (1968), in *Satura 1962-1970*, Milano, Mondadori, 1971, pp. 86-87.

A questo punto, le istituzioni non tengono più. Ogni lettura è un rischio, in quanto «invenzione» (anche nel senso etimologico, «ritrovamento») di un valore.

Se, nel nostro discorso, abbiamo rinunciato in partenza alle rassicuranti paratie dei generi, anche questo imperativo, destinato a togliere alla nostra ricerca ogni conforto di completezza, lo dobbiamo alla forza di quegli esempî. Alla stessa stregua, una rassegna che prenda in esame, ad esempio, i poeti in lingua italiana con anche una massiccia accettazione di poeti dialettali, ci appare lo stesso imbarazzantemente riduttiva. Il cosmo lingua+dialetti riferibili a quella lingua è tipico miraggio della linguistica. La «dialettalità trascendentale», nel senso metaforico che abbiamo enunciato, indurrebbe il critico letterario ad allargare la rosa delle presenze a quanti più scrittori in quante più lingue e dialetti riferibili alla cultura occidentale. È quanto, del resto, fa, nemmeno eccezionalmente, la filologia romanza⁴².

7.

«Solaria» - nei suoi uomini di punta - scommise sul «carattere» col fine di rinnovare l'istituzione. Compresa quello che non arrivò mai a comprendere Croce: che il fascismo non era una malattia - transeunte - delle istituzioni, ma che le istituzioni erano morte (si rifletta al rapporto, ne «La Ronda», fra la fiducia accordata alla «lingua morta» e il tentativo di salvare il mondo della borghesia liberale). Per la stessa ragione, Croce si batté contro il decadentismo, e contro il barocco, convinto che fossero malattie passeggere, e che il suo «compromesso storico» di classicismo e romanticismo cogliesse la sostanza di un organismo ancora robusto.

Naturalmente, proprio per quanto si pretende di aver chiarito, la gamma espressiva e sperimentale che si rendeva, con la provocazione di «Solaria», disponibile, scorreva da un minimo a un massimo di «dialettalità», o «caratterialità».

Quando, in un solo individuo, come Montale, si trovano a convivere un critico dei più acuti e (soprattutto alle origini) generosi di un'età letteraria, e un poeta personalissimo ma non egoista, attentissimo anzi (non solo in quanto critico) ai minimi trasalimenti del paesaggio, è naturale che possano nascere delle incoerenze superficiali, astratte. Un critico-poeta, come Solmi, si riempie delle voci, delle ragioni, di quelle che sono anche un poco le sue creature, e quelle ragioni, quelle voci determinano in misura riconoscibile le sue prove poetiche; ne abbiamo parlato. Un poeta-critico, come Montale, può rendere giustizia all'autenticità di fondo di Saba; ma poi - naturale - tira dritto per la sua strada. Non si pretende che raccogliesse, di Saba, le suggestioni superficiali, il gusto per il libretto d'opera (che, semmai, Montale recupera nella sua

⁴² Cfr. H. Friedrich, *La lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1958 [*Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956], p. 7.

mostruosità, nel suo orroroso semiletterario⁴³), o per la rima trita e difficile. Nemmeno che ne assumesse certi colori narrativi, il gusto di ascoltarsi nella parabola:

In quel momento ch'ero già felice
 (Dio mi perdoni la parola grande
 e tremenda) chi quasi al pianto spinse
 mia breve gioia? Voi direte: «Certa
 bella creatura che di là passava,
 e ti sorrise». Un palloncino invece,
 un turchino vagante palloncino
 nell'azzurro dell'aria, ed il nativo
 cielo non mai come nel chiaro e freddo
 mezzogiorno d'inverno risplendente.
 Cielo con qualche nuvoletta bianca,
 e i vetri delle case al sol fiammanti,
 e il fumo tenue d'uno due camini,
 e su tutte le cose, le divine
 cose, quel globo dalla mano incauta
 d'un fanciullo sfuggito (egli piangeva
 certo in mezzo alla folla il suo dolore,
 il suo grande dolore) tra il Palazzo
 della Borsa e il Caffè dove seduto
 oltre i vetri ammiravo io con lucenti
 occhi or salire or scendere il suo bene⁴⁴.

È Saba nel più bel dialetto, e il critico Montale non soffre di idiosincrasie per questo modellato compiaciuto, dalle maglie un poco troppo larghe; è il «carattere» di Saba. Ma, insieme, ha fatto tesoro d'un altro Saba, più raro e prezioso: di certe «risoluzioni che non si scordano»:

È l'ora grande, l'ora che accompagna
 meglio la nostra vendemmianta età⁴⁵.

È il Saba, che sarà anche maestro a un Bertolucci:

Il passo è quello lento e gaio della provincia⁴⁶.

E, Montale poeta, fra l'*hommage* e la lezione preterintenzionali, sembrava avesse voluto mostrare al dispettoso poeta di Trieste, come un motivo vada realizzato, in «altissimo tono», senza tanti cincischiamenti e tante preparazioni:

⁴³ In «Dalle finestre si vedevano dattilografe», prima delle *Due prose veneziane* di Satura, p. 137, Montale confessa ironicamente la propria predilezione per «l'orrido / repertorio operistico con qualche preferenza / per il peggiore».

⁴⁴ *Cose leggere e vaganti*, Trieste, Libreria Antica e Moderna, 1920 (ma si cita da *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1961, p. 203).

⁴⁵ Cfr. Montale, *Sulla poesia*, p. 200; cit. in L. Caretti, *Il Saba di Montale*, p. 31.

⁴⁶ *Gli anni*, in *Lettera da Casa (La Capanna Indiana)*, Firenze, Sansoni, 1955², p. 77).

Felicità raggiunta, si cammina
per te su fil di lama.

.....

Ma nulla paga il pianto del bambino
a cui fugge il pallone fra le case⁴⁷.

Saba imparò la lezione? Si vorrebbe dire, che a un certo punto s'impegnò a mostrare che non era poi così difficile. La verità è un'altra: Saba riconosceva, nei fatti, che una diversa tradizione, una «tradizione del nuovo», s'era formata; continuare a operare nelle vecchie forme, avrebbe comportato una volontà di differenziazione formale, uno «snobismo» credo di poter dire, che Saba riconosceva estraneo alle proprie ragioni essenziali. La sua volontà di dire in versi, l'urgere del canto si era naturalmente versato, alle origini, nelle forme storiche della poesia; quelle che non c'è bisogno di far venire da lontano, pagandole a prezzi d'affezione, ma che si vendono, normalmente, all'emporio dove si vestono «tutti / gli uomini di tutti / i giorni»⁴⁸. Pare a noi oggi inverosimile, eppure pressoché tutti i lettori, salutarono in *Parole* un Saba finalmente maestro della forma. In realtà, maestro della forma Saba era sempre stato; fin dai sonetti (cari al Contini) dei *Versi militari*. Solo che il lampo, la condensazione lirica, il brillo epigrammatico, erano come fasciati in un bozzolo arcaico, in certi *rallentando* e in certe ambagi di forma chiusa e di descrizione quando la lirica moderna si voleva tutto fosforo e rapidità.

8.

Quanto a Montale, si diceva, la sua vocazione al «mottetto», alla scansione nervosa e assoluta, al magico ed epifanico, coltivata sui testi esemplari della modernità, lo allontana dal comico del «carattere» nella direzione della «maschera» tragica. Era la gabella da pagare, frattanto, all'impegno di dare una voce alla amarezza e all'ansia, alla solitudine e al disperato bisogno di illusioni «di tutti»; quand'anche sia ragionevole l'indicazione di Fortini & Mengaldo, che quei «tutti» erano appena una classe:

... I temi dell'aridità e dell'atonia, il complesso claustrofobico del chiuso e della muraglia e così via, che tanto rilievo hanno negli *Ossi di seppia*, possono e debbono leggersi anche come transfert dell'effettiva condizione storica del ceto dell'autore, la buona borghesia colta e liberale che stava per essere definitivamente espropriata dalla società rozzamente totalitaria già pronta a divenire fascista. Da questo punto di vista un filo sotterraneo ma solido unisce il primo, severo Montale a quello sarcastico, disimpegnato e antitragico di *Satura* e raccolte successive, tutto centrato sullo sprezzante rifiuto della società di massa...⁴⁹

⁴⁷ *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1965¹¹, p. 69.

⁴⁸ *Il Borgo*, in *Cuor morituro (Figure e canti)*, Milano, Treves, 1926; si cita da *Il Canzoniere*, Torino, 1961, p. 342).

⁴⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Fortini e i «Poeti del Novecento»*, in «Nuovi Argomenti» 61 (gennaio-marzo 1979), p. 163.

V'è un'ora topica, lo sappiamo, per gli artisti maggiori; né sempre coincide con la tesa del loro sviluppo, né, talora, con la loro stessa vita d'uomini. È l'incontro di una voce con un ambiente, che gli valga da camera di risonanza. L'ora topica di Lucini è nella memoria di tutti: batté con l'uscita della *Poesia del Novecento* sanguinetiana. *Inde irae* e ristampe, «numeri speciali» e resurrezione d'inediti, un fracasso!, per uno scrittore morto da cinquantacinque anni. Si vede che non era morto bene, o non era ancora finito di nascere. L'ora topica di Saba fu nel '45, con l'aria di «neorealismo» che s'era messa a tirare. L'ora topica di Montale, fu probabilmente nel decennio che va dalla edizione Ribet degli *Ossi di seppia* (Torino 1928, col saggio di Gargiulo, dittatore del gusto d'allora) alla prima edizione (Einaudi, 1939) delle *Occasioni*. È il Montale puro ed oscuro (per «eccesso di confidenza», chiariva il poeta ancora nel '37) che sarebbe piaciuto agli Ermetici; visitato da beatrici stilnovistiche e simbolistiche, a comporre, mediamente, un assai personale cifrario prerafaelita.

Poi (testimonianza di uno che si preparava a essere protagonista di una nuova stagione) Vittorini sostituì, nell'animo dei lettori attenti ai segni del tempo, Montale: *Conversazione in Sicilia* («Letteratura», la rivista succeduta a «Solaria», 1938-39; poi: *Nome e lacrime*, Firenze, Parenti, 1941, indi di nuovo *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani, stesso anno) «è un libro molto importante per la nuova letteratura. Il più importante forse che sia venuto nelle nostre mani da quando ci portarono, con una bella ape disegnata sopra, il volume scuro delle *Occasioni*...»⁵⁰. (Di recente, Del Buono, prefacendo agli scritti cinematografici 1940-1943 di Pietrino Bianchi: «... Ora i messaggi, che tutti sono in grado di far circolare, contano abbastanza poco, si intersecano, sovrappongono e annullano. Allora, la stessa decrittazione li rendeva preziosi. Cosa di più prezioso, a esempio, del messaggio contenuto in un racconto di Elio Vittorini, *Nome e lacrime* del 1939, destinato addirittura a usurpare il titolo a *Conversazioni [sic] in Sicilia* nella prima edizione in volume del 1941, trecentotrentacinque esemplari su carta Doppio Guinea numerata da uno a trecentotrentacinque, per i tipi di Parenti, Firenze? "Io scrivevo sulla ghiaia del giardino e già era buio da un pezzo con le luci accese a tutte le finestre. Passò il guardiano. 'Che succede?' mi chiese. 'Una parola', risposi. Egli si chinò a guardare, ma non vide. 'Che parola è?' chiese di nuovo. 'Bene', dissi io. 'È un nome'. Egli agitò le sue chiavi. 'Niente viva? Niente abbasso?' 'Oh, no!' io esclamai. E risi anche. 'È un nome di persona', dissi. 'Di una che aspettate?' egli chiese. 'Sì', io risposi, 'L'aspetto'. Il guardiano allora si allontanò..." / Il "Niente viva? Niente abbasso?" di Elio Vittorini era un messaggio culturale. Ammetteva la possibilità che qualcuno scrivesse abbasso. E un messaggio culturale era senz'altro quell'"un'Italia di stanca maniera, ricalcata sul patriottismo delle domeniche" di Pietrino Bianchi. Stava a ribadire che non si riusciva più a sopportare la retorica, la menzogna, la mistificazione, e che l'enfasi s'era ormai afflosciata...»)⁵¹.

⁵⁰ Giaime Pintor, *Nome e lacrime*, in «Prospettive», aprile-maggio 1941, ora in *Il sangue d'Europa*, Torino, Einaudi, 1965², p. 95.

⁵¹ Pietro Bianchi, *L'occhio di vetro - Il cinema degli anni 1940-1943*, Milano, Il Formichiere, 1978, pp. 7-8 [dalla Prefazione di Oreste Del Buono: *Caro Volpone*, pp. 5-10].

O, ancora Pintor, abbozzando una storia della cultura retrospettiva della propria generazione mandata allo sbaraglio: «La lettura della 'Voce' mi era servita come un ponte fra la cultura letteraria scolastica e quella che doveva coincidere con la mia esperienza diretta; mi mancavano gli ultimi anelli per congiungere quello che sentivo vagamente [...] Il Periodo del dopoguerra non mi fu molto chiaro: passai attraverso qualche prova con una certa fretta di assicurazioni e mi trovai in mezzo ai contemporanei fra cui dovevo scegliere con altri criteri [...] Vidi i giornali che pubblicavano a Firenze i gruppi considerati di avanguardia e attratto più dal tono persuaso e dalla serietà degli argomenti che da una vera simpatia ideologica mi schierai inconsapevolmente dalla parte degli 'oscuri'»⁵². (E qui si intromettono le traduzioni di Pintor da Rilke; e da Trakl; su «Campo di Marte» ermetico; e di quel Rilke, che tramite Bigongiari e Luzi, traversa e sommuove la sensibilità lirica giovanile di quegli anni, trascinando sul dopoguerra, come suggeritore non solo di atteggiamenti letterari. Un altro testimone, Cattaneo: vent'anni nel '45, a Firenze, Piazza San Marco: «... Un dirigente del Fronte della Gioventù era un esempio significativo di letterato divenuto, per un 'equivoco tortuosissimo', 'l'esponente di un grande partito politico'. Appassionato alle idee ma poco alle oscillazioni della tattica politica, svolgeva il suo lavoro burocratico in modo sempre più meccanico e, incontrandosi coi compagni che sentiva più affini, non parlava di conquista del potere ma leggeva e commentava la prima lettera di Rilke a un giovane poeta. Certo, quei personaggi che si riunivano a discutere il senso del limite, della morte e della 'condizione umana' sarebbero stati della sognata città del sole il tormento insanabile, nella problematica senza via d'uscita che un partito non risolve»)»⁵³.

9.

Gli Ermetici (né Montale glie ne fu grato) manifestarono di assumere la «maschera» del poeta delle *Occasioni*; violandone la solitudine, grammaticalizzandone la lingua. Montale sottolineò, con dispetto, la distanza, in sede quasi ufficiale («Primato», 1° giugno 1940: *Parliamo dell'ermetismo*)⁵⁴:

Non ho mai cercato di proposito l'oscurità e non mi sento perciò molto qualificato a parlarvi di un supposto ermetismo italiano; dato che esista da noi, ed io ne dubito assai, un gruppo di scrittori che abbiano una sistematica non-comunicazione quale obiettivo...

⁵² Giaime Pintor, *Doppio diario 1936-1943*, a cura di Mirella Serri, con una presentazione di Luigi Pintor, Torino, Einaudi, 1978, p. 50.

⁵³ Giulio Cattaneo, *Letteratura e ribellione*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 23 (il libro di Cattaneo, unito al suo bellissimo *L'uomo della novità*, sul prete Tartaglia [Milano 1968], ha, per l'ambiente fiorentino dell'immediato dopoguerra, valore di testimonianza sensibilissima).

⁵⁴ Montale, *Sulla poesia*, pp. 558-61; Montale sarebbe stato a sua volta accusato di *obscurisme*, in séguito, da Sinisgalli (cfr. *Sulla poesia*, p. 568 [dalla celebre *Intervista immaginaria* su «La Rassegna d'Italia», n. 1, gennaio 1946]).

(ma poi: «non può darsi grande poesia senza grandi anime»). Poi, in maniera caratteristica, a distanza, sembrò accogliere più che qualcosa di una linea ermetico-surrealista (*Iride*, poesia sognata...) ⁵⁵ e il dialogo, nei due versi, con Luzi, tra la *Bufera* (1956) e *Onore del vero* (1957), costituisce certo uno dei nodi della storia della nostra poesia negli Anni cinquanta. A contatto con la Storia, rimessasi in moto (la guerra, il dopoguerra con la guerra fredda...) la parola di Montale pare cristallizzarsi e metallizzarsi, mentre quella, già profetica, di Luzi allenta per varî segnali le maglie. Non è, dunque, un caso che, quando il riconoscimento pubblico e universitario, dilà dagli Anni sessanta, non è stato più in grado di nascondere la solitudine, ora davvero personale, non di classe, del poeta fra gli apocalittici e gli integrati della società di massa, Montale si sia tolto quella maschera e abbia dedotto all'estremo le bizze e i mugugni, i lazzi e le pròstate, i riscatti nevrotici e i *tic* del «carattere».

Si è trattato di rinunciare alle solide basi della «lingua» per mettere a sacco il «dialetto», ed è l'inverso, proprio, del finale di *Pinocchio*: Montale lascia giacere, in un angolo, il «bambino», col vestito da marinaretto, e s'avvia a sussultoni, a delirî, a biscantiche e maramei, da burattino. Dall'individuo «tragico» borghese, fuoresce e sghignazza, vegliardo narciso e talora indecente, l'individuo anarchico; ed ha il «presentatarm» degli ex-novissimi, anche perché tornati, nel frattempo, mogi mogi, per varie strade, all'ovile.

Ma quando Arbasino, geniale Nipotino dell'Ingegnere Gadda, scopre per suo conto questo Vecchione Atroce e Agguerritissimo che Fa i Capricci ⁵⁶, i conti, per una volta, tornano. Gadda *lui-même* aveva puntato sul «carattere»; sul «dialetto» (anche in senso proprio); sul «barocco». La stessa idea – ossessiva – della «macchina», del «sistema» ⁵⁷, è più mostruosa e inquietante, che razionalmente consolatoria. Si tratterà di assiepare, sulla pagina che quasi ne soffoca, per furia d'una sintassi che è insieme energica e disseminante, e d'una lessicale e fraseologica onnivoracità (il rovescio di ogni «obiettivo» mimèsi, ché qui il «reale» viene trangugiato, pantagruelicamente, con egoismo spropositato, fagamondano e scarabombardone ⁵⁸, *sub specie linguistica*), le leggi in atto del reale. La «macchina» di Gadda è come lo specchio del mondo per forza (e resa) di stile; e rovescia in estroversione fantasmagorica una introversione feroce. È anche compensativa, se ad essa può assistere un Ingegnere provetto, talmente è scombinata la *machina mundi*, il minestrone universale. Ed è anche, forse, una metafora della ordinata polis di «Solaria»: dove la gente lavora e il carattere fiacco degli italiani è castigato.

Ma è già troppo, per le nuove generazioni, venute sù nel deserto culturale del fascismo. Troppo intellettuale, troppo forte, troppo ingombrante, troppo compensativo e traspositivo; con l'uso di troppe parole. Sotto la pres-

⁵⁵ Nella *Intervista immaginaria*: «Ho sognato due volte e ritrascritto questa poesia: come potevo farla più chiara correggendola e interpretandola arbitrariamente io stesso?» (*Sulla poesia*, p. 568).

⁵⁶ *Fantasmî italiani*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977, pp. 420-21.

⁵⁷ Cfr. Giancarlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969; e introduzione alla gaddiana *Meditazione milanese*, ivi, 1974. Ma per le metafore portanti della critica gaddiana, ci si serva del profilo di Riccardo Scivano, *I Classici Italiani nella Storia della Critica*, diretti da Walter Binni, Firenze, La Nuova Italia, vol. III, 1977, pp. 733-74.

⁵⁸ Rubo i due ircocervi al Marino, *Lettera al Padre Naso*.

sione degli eventi, la «macchina» si inabissa; il Gadda risalterà fuori, come un geyser, Concerto Per Trombone E Contrabbassi, al mezzo dei Cinquanta.

10.

«Solaria» entrò in crisi con la fondazione dell'Impero e il consolidarsi, pareva a tempo ormai indeterminato, del regime fascista. Per «Solaria», si è detto, abbiamo inteso tutta una concezione della vita letteraria, quale fu possibile nella valle politica e morale del fascismo; quale tornò ad essere possibile – significativamente – col riflusso della «bufera» e delle passioni legate alla Resistenza, verso l'inizio dei Cinquanta: «Letteratura», la rivista di Bonsanti, nata nel '37 per proseguire lo spirito di «Solaria», ch'era apparso tradito dalla crisi del fondatore Carocci, innamoratosi di Giacomo Ca' Zorzi da Noventa e del modello di «Esprit»⁵⁹, «Letteratura», dopo un decennio titubante, inizia, nel 1953, la nuova serie, non più interrotta; nascono, nello stesso anno, «Nuovi Argomenti», fondata dal fondatore di «Solaria» (il titolo si richiama ad «Argomenti», l'effimera rivista «di idee» del '41, prosecutrice dell'esperienza caroccian-novecentista de «La Riforma letteraria», 1936-39); successivamente diretti da lui con Moravia, Pasolini, poi, con Moravia, da Siciliano e Bertolucci, mentre fin dal '50 Roberto Longhi, l'insigne storico dell'arte, aveva fondato «Paragone», con la sua tipica alternanza di numeri uno d'«Arte» uno di «Letteratura»⁶⁰ - riviste, tutte, finora attive, e in attivo, a cui è affidato parecchio del significativo d'una vicenda letteraria ormai quasi trentennale, rispetto agli otto anni della «Voce», ai quattro de «La Ronda», alla decina effettiva di «Solaria» - ai venti del Fascismo. Ma la crisi di «Solaria» riflette una tipica situazione di nuova, ciclica «avanguardia»: c'è il senso, nei nuovi e vecchi protagonisti, di essere stati invano ad aspettare un treno che non è passato (l'ha espresso così bene, retrospettivamente, Fellini, in *Amarcòrd*, con l'episodio, in fondo montaliano, del transatlantico «Rex», l'attesa notturna, snervante delle barche sul mare davanti a Rimini) o di averlo lasciato passare senz'essere riusciti a salirvi (dove, in alcuni giovani, non dei meno generosi, una disperata, paradossale rincorsa del fascismo). In molti, il senso di essere in ritardo: una sindrome da storia non vissuta, che poi Sereni avrebbe dirottato nei termini – di nuova storia – di «resistenza non vissuta», ma che alla resistenza preesisteva, come disposizione sentimentale. In tutti, il senso di essere fuori posto, fuori luogo, e di dover fare alla svelta a ritrovarsi una identità, personale, generazionale, politica, religiosa. Sul termometro delle riviste, naturalmente, torna a salire la febbre. Caratteristiche le ambiguità: la pianta ermetica viene sù con forti tentacoli da riviste di «prudente conservatorismo» e bigottismo strapaesano come «Frontespizio»; «Campo di Marte» («quindicinale di azione artistica e letteraria») nasce, nelle intenzioni di

⁵⁹ Cfr. la testimonianza di Alessandro Bonsanti, sul «Mondo» del 7 gennaio 1958 (cit. in G. Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, p. 138).

⁶⁰ Singolare che in quello stesso 1950 la rivista «Letteratura» di Bonsanti si trasformasse (e fino al 1953) in quaderni trimestrali dal titolo «Letteratura-Arte contemporanea».

Enrico Vallecchi, come semplice notiziario editoriale⁶¹; senza contare – *in limine*, poi nel ventre della guerra – «Primato», che chiama a raccolta intorno al fascismo le forze intellettuali, col famoso paravento del «coraggio della concordia»⁶², e prepara quelle forze ad assumersi in pieno le responsabilità della cultura «dopo» e «contro» il fascismo. Notevole, che fuori d'ambiguità sia proprio «Letteratura», che si richiama con coraggio, e tipica apertura borghese, a una lezione convalidata di responsabilità della forma (nel senso della coerenza e del sensibile aggiornamento) e di disponibile europeismo. Si ricordi la nobile testimonianza di Ferrata:

«Letteratura»: un titolo polemico, dal '37 in avanti, quanto meglio la materia garantiva di non essere accademica. Croce aveva ultimamente contrapposto poesia a letteratura in modo reciso, escludendo dal secondo termine ogni valore sorgivo, creativo, d'immediata aderenza alla vita dello spirito. Inutile poi ricordare come le etichette fasciste amassero maltrattare il letterato, lasciandogli appena appena qualche funzione disinfettante per uso esterno. Portare quel nome, Letteratura, e offrir intanto un insieme di lineamenti poetici e narrativi più animato d'ogni altro nell'Italia attuale, diventò una tenace obiezione di fatto alle dottrine correnti [...] non c'è più categoria ideologica a cui si possa affidare la parte del tiranno o quella dell'ipotetico redentore, le forze reali sono considerate e il giudizio dipende da una scelta spirituale a largo respiro. Si esprime così la cooperazione autarchica fra maestri e giovani, nell'aver reso solidali le lezioni oneste volgendo senza intolleranza a quell'estremo atto determinante che riguarda la moralità del critico nella sua completezza...⁶³.

Insomma; una rivista con tutte le virtù borghesi: o con quella che tutte le riassume al meglio: la disponibilità, la capacità mediatrice. Altro occorre, all'accelerazione dei casi; non sarebbe morta altrimenti «Solaria», sconfessata dal suo stesso fondatore.

11.

Ma qui bisogna avere il coraggio di una triangolazione semplificatrice. Giustamente Ferrata segnalava, in «Letteratura», il sodalizio dei giovani coi «maestri». In altre sedi (magari, a Firenze, si trattava di prendere un tranvai invece d'un altro) quei maestri erano ormai sconfessati, rifiutati. Tira un'aria barbara. Vent'anni di diseducazione fascista e crociana congiunte, hanno distrutto, nei giovani che si affacciano alla ribalta fuori del salotto borghese, che fa sempre tanto Aventino, e magari volentieri, cordialmente, intelligentemente li ospita (*Conversazione in Sicilia*, a non dire altro, esce a puntate su «Letteratura», copo che certi chatterleismi del *Garofano rosso*, dell'*enfant terrible* Vittorini, avevano fornito l'occasione a «Solaria» per dare gli ultimi tratti), hanno distrutto, in quei giovani, quella rete preziosa, prelibata di

⁶¹ Cfr. Ruggero Jacobbi, «*Campo di Marte*» trent'anni dopo 1938-1968, Firenze, Vallecchi, 1969, p. 11 ss.

⁶² Cfr. G. Luti, *la letteratura nel ventennio fascista*, Capitolo V.

⁶³ G. Ferrata, «*Solaria*» «*Letteratura*» «*Campo di Marte*», in *L'Otto-Novecento*, Firenze 1957, pp. 386-7, cit. in Luti, *La letteratura nel ventennio fascista*, pp. 189-90, nota 96.

mediazioni, di sfumature, di sapienti miscele, di *nonum prematur in annum*, di sensibilità linguistica e musicale, di gusto della propria forza che cresce, come il vino che si matura nei dogli – hanno distrutto, proprio, la letteratura. *Letteratura come vita*⁶⁴, non è già più letteratura. Tirano arie, drastiche, sconvolte, di neo-romanticismo; come ai primi del secolo. Secondo il noto moto pendolare, i gioavni riscoprono i nonni, e dilà dal solarismo, dilà dal rondismo (dilà, o verso il fascismo...) si riscopre, con ansia, «La Voce». Slataper, Serra, Jahier, Michelstaedter, sono i «veri» contemporanei dello spirito; e, in poesia, Campana. (Significativo che, su «Letteratura», ottobre 1937, un giovane valentissimo, consapevole della sua forza precoce, tanto da non sentire di doversi confondere con quegli altri, ululanti e scalcagnati giovani neoromantici e profetanti, e da riallacciarsi per superarla e migliorarla, nel migliore spirito, alla lezione dei maestri – Gianfranco Contini – contrapponga due poeti degli anni vociani: Clemente Rèbora e Dino Campana, con franca simpatia per il primo⁶⁵; e – d'altra parte – perfino titoli come *Esercizî di lettura* – Firenze, Parenti, 1939, «Collezione di Letteratura, Saggi e memorie» - e come *Un anno di letteratura* – Firenze, Le Monnier, 1942, «Quaderni di Letteratura e d'Arte a cura di Giuseppe De Robertis», fanno da sé soli data).

Caratteristicamente ambigua, divisa (e anche ricca) la presa di distanza di Montale da Campana⁶⁶. L'occasione fu, con la terza ristampa dei *Canti Orfici*, la pubblicazione degli *Inediti*, a cura di Enrico Falqui. Montale intuisce di poter intervenire, con la filologia, sulla fisiologia: col senso dell'arte, manchevole in Campana, sull'istinto di poesia, di cui Campana abbondò. E si impegna. Non nasconde di parlare dalla riva dei limitatori di Campana, e agli zelatori interessati oppone che Campana non è, come vorrebbero far credere, una loro scoperta:

Il libro era stato [fin dal suo apparire] segnalato da De Robertis, da Binazzi, da Boine e da Cecchi. Campana aveva allora trent'anni, né in quei tempi le recensioni si misuravano a metri. Nel 1917 conobbi io stesso, nella caserma della Pilotta a Parma, un gruppo di allievi ufficiali convinti «campaniani»: capogruppo riconosciuto era Francesco Meriano, già direttore della «Brigata» e amico di Binazzi. Ma nel '18 Campana entrava definitivamente in un manicomio, e da allora il suo mito incominciava⁶⁷.

Proseguendo, potrebbe un poco stupirci, perfino indispettirci l'insistenza puntigliosa sui precedenti letterarî, sulle fonti (spesso, cattive fonti...), sul *milieu* in cui, certo, Campana non sbocciò come il miracolo, se non intendessimo le ragioni polemiche che stringono a «saldar meglio Campana al

⁶⁴ Secondo la celebre provocazione di Carlo Bo («era» - testimonia Jacobbi, che fu della partita [«*Campo di Marte*» trent'anni dopo, p. 27] - «il presagio di qualcosa che oggi si chiamerebbe 'opera aperta'»); Jacobbi parla ancora di «sconfessione del risultato» (secondo il proclama di Breton ed Eluard: *Perfection, c'est paresse*), di *disobbedienza al tema* (Bigongiari) («il ripudio della Bellezza, la diffidenza verso ogni Struttura»), di *requisitoria contro l'arte* (Gatto), di *ragioni non formali* (Macrì), di *eloquenza dei sentimenti* (Vigorelli).

⁶⁵ G. Contini, *Esercizî di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-24.

⁶⁶ Montale, *Sulla poesia di Campana*, in «L'Italia che scrive», 9-10, settembre-ottobre 1942, pp. 142-54 (ora in: *Sulla poesia*, pp. 248-59).

⁶⁷ *Sulla poesia*, p. 249.

suo tempo»⁶⁸. Al momento giusto, il basso-continuo futurista e *Liberty*, carducciano e dannunziano non senza spunti «beceri» da Palazzeschi e Rosai (e Montale faceva grazia di Sem Benelli...) si lacera per un accostamento a esperienze non letterarie, per una specie di folgorante metaplasma da un'arte all'altra, che rivela il vigile senso storico del critico Montale (e concede di meglio accertare il quadro dei riferimenti «visivi» di Campana, visto che il continuo dilemma *visivo/veggente*, risolto da Contini a favore del primo termine, e suggerito non inconciliabile da Montale, resta tuttavia alla base di una interpretazione campaniana):

[L'*orfismo* di Campana] coincide col sorgere in Italia di una pittura metafisica (Carrà, De Chirico) di cui Campana non poté ignorare la presenza e le intenzioni. Come il primo De Chirico anche Campana è un suggestivo evocatore delle vecchie città italiane: Bologna, Faenza, Firenze, Genova, lampeggiano nelle sue poesie e gli suggeriscono alcuni dei suoi momenti più alti. Sarà forse quest'aspetto barbaro, o se vi piace antico, un'altra spia del suo latente carduccianesimo...?⁶⁹

Gli *Inediti* concedono di gettare uno sguardo sul, febbrile ma sicuro, laboratorio campaniano (il poeta, salvando negli *Orfici* solo una piccola parte dei versi d'apprendistato, si dimostrava «buon autocritico»⁷⁰): «Guardiamoci, tuttavia, dall'attribuire troppa coscienza riflessa a colui che fu, per le tragiche e precarie condizioni della sua vita, il poeta di una breve, forse brevissima stagione»⁷¹.

La sua stessa oscurità, che costituisce «uno dei fascini» di quella poesia, fu, per Montale, «tutt'altro che intenzionale»; e non va nella direzione della (ungarettiana) «poesia pura»⁷².

È una poesia in fuga, la sua, che si disfà sempre sul punto di concludere: imprevedibili, a dir poco, ne sarebbero stati gli sviluppi⁷³.

Tra concedere e negare, tra illuminazioni e ottusità, Montale va così avanti con la preoccupazione di dimostrare che quel misto di genio e sregolatezza (ahimé) non può essere invocato a precursore di nessuno. Forse la prosa approdò a un assetto migliore che non la poesia in versi?

... Mancarono a Campana, poeta in versi, tempo, applicazione e continuità, le condizioni stesse, cioè, che permettono a un poeta, quando non si tratti di un *enfant prodige* (e non è il caso di Campana), di perfezionare il proprio strumento⁷⁴.

Si dà il caso di qualche isolata lirica «distaccata e perfetta» (*Giardino autunnale*)⁷⁵; altrove «il poeta sembra tentato dal *Lied*, sia pure da un *Lied-*

⁶⁸ *Ivi*, p. 250.

⁶⁹ *Ivi*, p. 256.

⁷⁰ *Ivi*, p. 251.

⁷¹ *Ivi*, p. 252.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, p. 253.

⁷⁵ *Ivi*, p. 255.

balbettio ai limiti dell'inesprimibile»⁷⁶ (la formula, geniale, sembra anticipare uno Zanzotto il più tipico, venti e trent'anni prima...). «Altrove prevalgono ambizioni, non solo musicali ma anche compositive, assai maggiori: *La chimera, Immagini del viaggio e della montagna, Viaggio a Montevideo, Genova* – preziose tematicamente, ma solo a tratti»⁷⁷.

Meglio la prosa: «per una maggiore senso di libertà e di scioltezza, offerto al suo volubile discorso»⁷⁸.

Poi, tra altri spunti, che rivelano il lontano addestramento crociano, in fondo, del Montale critico attento alle distinzioni (la negazione, frattanto, di un «pensiero» di Campana⁷⁹) e il senso che Campana si è arrestato «alle soglie di una porta» - la poesia - «che non s'apre, o talora s'apre per lui solo»⁸⁰ (e insieme col riconoscimento che il suo sentirsi barbaro e antico ubbidiva a «un'autentica suggestione d'ordine ideologico e morale»⁸¹), si arriverà alla salvezza del «dono più certo» del poeta di Marradi: «la *diversità* del suo timbro»⁸². Non è Hölderlin, non è Blake, non è Rimbaud, e nemmeno «un lirico in senso esclusivo». «Scarso è in lui il senso del limite e dell'ostacolo; fu conteso, visitato da troppe possibilità astratte; quel suo stesso senso di una poesia europea musicale colorita, suona un po' vago oggi»⁸³. La proposta - «Se non ripugnasse ridurre a brandelli un'anima che tese a un'espressione totale e che pur ci ha lasciato un'immagine così frammentaria di se stessa...» - : «ridurre l'opera già così breve di Campana a poche pagine incorruttibili»⁸⁴.

Una idea, noi lo vediamo bene, non solo sul piano critico, inaccettabile; eppure quasi necessaria, se Montale voleva tentare di rompere il cerchio della sindrome di attrazione/repulsione che quella poesia «tesa a un'espressione totale» suscitava in lui.

Ma l'operazione, come strategia letteraria, era chiara: sottrarre Campana agli Amici di Carlo Bo. Aggregarselo: in fondo, non ne aveva già discusso, coi commilitoni allievi ufficiali, nella mitica Caserma della Pilotta? Lasciarlo maturare dentro di sé, come l'impazienza, l'indisciplina, la febbre, il male, non avevano lasciato che quella poesia maturasse nel suo (come dire) primo e legittimo proprietario. Passeranno degli anni; uno, in fondo, è come se lo sentisse dentro, se potrà invecchiare, o no: al tempo del raccolto, riconosceremo il frutto di questo braccio-di-ferro con Campana, ne *La Bufera e altro. Iride* (chiaro, che quella pretesa di Montale di averla sognata, e trascritta dal sogno, come un *medium* più che come un autore, ha sempre avuto dell'ironico, dell'allusivo...), *Ezekiel Saw The Wheel, L'Ombra della Magnolia*... Quante volte la voce di Dino rinasce, in Eusebio; lui che aveva, da sempre, «tempo, applicazione e continuità».

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, p. 257.

⁸⁰ *Ivi*, p. 258.

⁸¹ *Ivi*, p. 257.

⁸² *Ivi*, p. 259.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

Ghermito m'hai dall'intrico
 dell'edera, mano straniera?
 M'ero appoggiato alla vasca
 viscida, l'aria era nera,
 solo una vena d'onice tremava
 nel fondo, quale stelo alla burrasca.
 Ma la mano non si distolse,
 nel buio si fece più diaccia
⁸⁵

12.

Ora, l'influenza di Campana sulla classica trinità ermetica (Bo, Luzi, Bigongiari) pare essersi esercitata, geometricamente, in tre modi diversi. Il massimo dell'irrazionalismo e dell'automatismo, toccato nelle «colate di parole» di Bo (che inseguono, ha notato Jacobbi, «un particolare tipo di ragionamento senza categorie, un moto dell'intuizione e della riflessione che ha paura di fermarsi e di correggersi perché tale ripensamento sarebbe una censura, un atto di polizia dall'esterno e in fondo un tradimento»⁸⁶), corrisponde a un massimo di tensione critica in Bigongiari; i cui contributi al caso Campana, di fatto, sono tesaurizzabili dilà dal contingente bellicismo ermetico. (Si potrebbe anche mostrare, in sede d'analisi, come l'oscurità di Bigongiari – fino all'ultimissimo *Moses*⁸⁷ – sia debitrice a Ungaretti, e a Montale, in singolare contaminazione con una linea alta francese, che include dichiaratamente Ponge⁸⁸, ma non è insensibile a un Saint-John Perse, il cui maggiore introduttore in Italia fu Ungaretti con la traduzione dell'*Anabase*, o a una gamma di voci ricche di squillo, che può andare da un Reverdy, lontano, a un più vicino Char). Finalmente, Luzi: i cui conti con Dino non aspettarono certo, per essere chiariti, l'occasione della bella relazione al convegno campaniano del '73⁸⁹. (Uno scherzo per amici arguti fu certo quel titolo, *La città di Dino*, per il saggio del '58 su Dino Compagni⁹⁰). Luzi, nel '73 (in un clima fattosi, inopinatamente, favorevole: si pensi alla predilezione per Campana, manifestata da Sanguineti nella sua antologia dei poeti del Novecento; che congiunta alla elezione vittoriniana, stava lì a indicare, davvero, in Vittorini e Campana, le uniche voci che la Neo-avanguardia paresse disposta ad assumere sul serio,

⁸⁵ *Ezechiel Saw The Wheel*, vv. 1-8, in *La Bufera e altro*, Milano, Mondadori, 1963³ (1957¹), p. 90.

⁸⁶ R. Jacobbi, «*Campo di Marte*» trent'anni dopo, p. 23.

⁸⁷ Milano, Mondadori, 'Lo Specchio', 1979.

⁸⁸ Francis Ponge, *Vita del testo*, a cura e con introduzione di Piero Bigongiari, Traduzione di Piero Bigongiari, Luciano Erba, Jacqueline Risset, Giuseppe Ungaretti, Milano, Mondadori, 1971.

⁸⁹ *Campana, al di qua e al di là dell'elegia*, in Mario Luzi, *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 157-63.

⁹⁰ Mario Luzi, *L'Inferno e il Limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 138-64.

del lascito imbarazzante dei padri⁹¹), impostò le cose con un massimo di (reddiziosa) chiarezza:

La discrepanza [su Campana] era tra coloro che avevano fissato la condizione moderna nella dignità e nella rigidità di un istituto e coloro che facevano consistere il moderno nella condizione di perpetuo facimento. La poesia di Campana si prestava a esaltare questa differenza latente. Non c'era nulla di pretestuoso nell'attribuire ai poemi della *Notte* e di *Genova* questo potere di discriminazione tra una nascente dogmatica e una più libera e più incognita fondazione⁹².

Non tanto, nel proseguimento del discorso luziano, ci colpirà il versante memoriale, di testimonianza d'un tempo, che qui pure andiamo rintracciando («Fin da quando avevo diciotto anni» - Luzi è nato nel 1914 - «e non potevo capirlo, sentivo che questo libro mi diceva perentoriamente: è impossibile chiamarsi fuori, impossibile ritrarsi indispettiti da ciò che accade, sia pure contro di te o nell'indifferenza di te...»⁹³). Quanto il polemico sottrarre Campana a una «linea ufficiale del Novecento italiano», quasi – significativamente – riscontrando l'analogia polemica dell'antiermetico Sanguineti:

L'elegia moderna ortodossa in cui rientra la linea ufficiale del Novecento italiano si regge sul presupposto antropocentrico ed egocentrico della felicità negata o resa impossibile, su questa filosofia implicita del detronizzamento. Tutto sommato essa si mantiene nel regime morale del contraccolpo, aggirandosi nel versante in ombra di un edificio che fu splendido. Campana non porta a questa depressione nessun correttivo di ottimismo, è evidente. Semplicemente ignora o rifiuta il sentimento della diminuzione forse perché gli è estranea la premessa inconscia della priorità. [...] I *Canti Orfici* non lasciano per il poeta un *a parte*, una possibilità di ritrazione davanti all'evento: aboliscono la condanna e il privilegio della esclusione, della non complicità e della riserva [...] Da lì parte un invito ad aprirsi alla inesauribile trasformazione del mondo esattamente contrario alla volontà sempre sconfitta di ridurlo entro il limite di uno schema premeditato o presunto – a cui non corrisponde, dove non sta, «non cape». Un invito profondamente inverso rispetto al senso della tradizione moderna, anche se ad essa volessimo anettere certe marginali e episodiche euforie vitalistiche⁹⁴.

Non sono parole da ascoltarsi, da tramandarsi inermi; gratta gratta, sotto il discorso di Luzi riemerge sempre un poco il vecchio «Frontespizio»; sia detto con sopportazione. Ma il tentativo, almeno, è fatto, di portare il giudizio su una poesia eccezionale, con l'assunzione di criterî ideologici e storici eccezionali. Senza troppo grattare, Montale veniva a dirci che Campana è matto (Saba lo avrebbe poi detto fuori dai denti, come ricordava anche recentemente

⁹¹ Edoardo Sanguineti, *Introduzione a Poesia del Novecento*, Torino, Einaudi, 'Parnaso Italiano', 1969; *Introduzione a: Elio Vittorini, Conversazione in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970. Sanguineti definisce *Conversazione* «quell'unico testo esemplare che la generazione dei padri ha lasciato, come opera aperta, alla nostra generazione letteraria» (p. IX).

⁹² Luzi, *Vicissitudine e forma*, pp. 157-58.

⁹³ *Ivi*, p. 161.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 161-2.

Mengaldo: «era matto e *solo* matto...»⁹⁵) e che la poesia di un matto, anche quando sembra, non è; sarà stata fuori del circolo crociano.

Non era possibile, ovviamente, anche ammesso che lo fosse stato, apprendere da Campana la «veggenza»; Luzi ne assunse dunque la «visività». Non c'è stato, nella nostra poesia, poeta più di lui visivo. Il repertorio paesistico ne è risultato innovato, arricchito, moltiplicato, con una larghezza e pacatezza di gesto che ne prolungheranno la voce quando la debolezza ideologica della poesia di Luzi (che non va nascosta) ne avrà ridimensionato il ruolo. Non è questo il luogo per scandire una storia interna della vicenda luziana: da *La Barca* («Amici dalla barca si vede il mondo») alle ultime composizioni brunite *Al fuoco della controversia*. Forse non fin da principio, quando la presenza accecante e cordiale, perché no, dei simboli è ancora conativa, esplorante: certo che *Avvento notturno* è titolo di grande forza emblematica, unendo l'idea religiosa dell'«avvento» e quella profondamente inquieta e disponibile della notte. Ma da *L'inferno e il limbo* (saggi: 1949) a *Onore del vero* (1957), da *Il giusto della vita* – titolo della raccolta delle poesie per garzanti, 1960 – a *Nel magma* (1963), ai saggi, ancora, di *Tutti in questione* e di *Vicissitudine e forma* (1965 e 1974), a *Su fondamenti invisibili* (1971), *Al fuoco della controversia* (1978), *Nell'opera del mondo* – titolo d'insieme delle liriche, raccolte, dal 1957 al 1978⁹⁶, la vicenda poetica luziana è scandita da una serie di titoli della massima suggestione autocritica. È come se il poeta fornisse, lui, i termini estremi, le formule, i gangli simbolici, sui quali articolare una rivelazione che, anche nella sua maggiore disponibilità, a partire da un punto degli Anni cinquanta, resta inglobata e fusa in una tensione delle immagini, in una alternanza delle voci, in una *concordia discors* delle allegorie e delle invocazioni, che costituisce una bella avventura per il lettore disposto a correrla. O, per essere giusti, costituirebbe. E il limite, io temo, dopo ogni emozione di foreste e fiumane, di galassie e cordigliere visuali⁹⁷, metaforiche e sintattiche, è in una certa autocontemplazione immobile del discorso, in un narcisismo oratorio, che nasce dal fatto che un certo tipo di spiritualismo esistenziale, o la stessa adesione al discorso «fatto» di una religione rivelata, non costituisce – come Luzi pur vorrebbe credere, o farci credere – una avventura d'anima nel senso del disperato *pari* (uso

⁹⁵ In una lettera del '48, citata da Mengaldo nella 'scheda' introduttiva a Campana, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 277. Mengaldo è fra quelli che non amano Campana; un poeta troppo facile («...ciò che, soprattutto, appare sospetto è la facilità con cui l'analisi riesce a dar conto dei suoi procedimenti formali [...] È come se questo poeta ctonio e notturno non avesse, stilisticamente, segreti» [p. 278]).

⁹⁶ Mario Luzi, *Tutte le poesie*. I. *Il giusto della vita*. II. *Nell'opera del mondo*, Milano, Garzanti, 1979.

⁹⁷ Per il virtuosismo di Luzi «poeta cosmico» (Sereni ha tirato fuori il nome di Lucrezio («Corriere della Sera» 20 maggio 1979, p. 13), si legga qui uno dei massimi raggiungimenti oratorî del poeta fiorentino (nel *Prologo*, che sembra gareggiare col Leopardi stellare de *La Ginestra*, e con l'imitazione pascoliana nel *Ciocco*, al *Libro di Ipazia* [Milano, Rizzoli, 1978; poemetto drammatico trasmesso sul terzo programma radiofonico, il 25 dicembre 1971]: «... Piuttosto / ci sono, lo affermano, / rattrate in sé, perdute in buchi neri dello spazio, / stelle minime, pigne / di materia e di tempo, ultragremite, a cui penso / a un risucchio avvertendone di uguali in noi, di perse (nel nostro ambiguo firmamento interno, masse / dio sa quando rapprese, concrezioni / infinitesime di vita e senso, suppongo, / cieche, cariche di vibrazione latente (e l'ago di bussola impazzito / della mente vi torna fitto, vi torna sempre, fremendo...»).

appositamente la parola) campaniano. Insomma, preso nella bufera, ferito dai diaccioli, asfissiato dal vento, ammazzato dall'ansia che fa ingorgo al dire e lo disarticola, Campana non sa, mai, dove passerà la notte. Luzi, beato lui, lo sa sempre. Non è una differenza da poco.

13.

Ma non è difficile immaginare il segno, nella sua nascita, di certo surrealismo fiorentino, fiorentino perché c'è l'Arno, c'è Piazza d'Azeglio, c'è la «giovinetta, giovinetta» (come non pensare che Luzi rapportasse al balordo *refrain* c'una canzonaccia ufficiale allora in voga?) «per le scogliose vie di Firenze / disperse in un etereo continente»⁹⁸; ma fiorentino, soprattutto, per certo clima che chiamerei, latamente, derobertisiano: per certo affacciarsi delle *Grazie*, all'occasione copiate su Ronsard.

Fa' che queste mie lacrime, questo pianto ti onori,
questo vaso di latte, questa cesta di fiori;
e il tuo corpo non sia, vivo o morto, che rose⁹⁹.

per certe epifanie dannunziane e prerafaelite:

Ricordi tu Maria Borromini
esitante assoluta sulle staffe,
la pianura e i suoi vortici d'ombra
quando rossa più esubera la caccia?¹⁰⁰

trafite, però, di certe epigrafi, di certe condensazioni gnomiche sentimentali, che sono Luzi e solo Luzi (e potranno essere, più oltre, Cassola):

la vita che non ebbe altro soccorso...¹⁰¹.

⁹⁸ *Giovinetta, giovinetta* (1936): è l'ultima poesia de *La Barca* [*Tutte le poesie*, I, p. 41]. Su *La Barca*, e sul senso e la sensibilità dell'esordio poetico luziano, è notevole la testimonianza del poeta, in risposta a un questionario della *Radiodiffusion Française* (*Discretamente personale*, in *L'Inferno e il Limbo*, pp. 236-42 [1962]). Luzi si confessa, alle origini, esposto dai suoi studi scolastici «ugualmente alle tentazioni della filosofia e della letteratura»: «...la lettura di alcuni testi, caduta in quel tempo, fu decisiva: Proust, alcuni racconti di Thomas Mann, e soprattutto il *Dedalus* di Joyce mi colpirono in pieno e mi dettero, oltre al resto, la convinzione che quelli erano i veri filosofi della nostra epoca...». Ma essenziale fu qualcosa che «nel profondo cantava» e voleva esprimere «affermazione e liberazione». Nella Firenze «città letterariamente più viva d'Italia» quel primo libretto «si presentò [...] e non solo fu assolto, ma ebbe una sorta di crisma, che lo proponeva come uno dei possibili esiti della giovane poesia, allora non poco irretita negli stilismi di derivazione ungarettiana e montaliana».

⁹⁹ *Copia da Ronsard* (*per la morte di Maria*) [*Tutte le poesie*, p. 40]. Per il rapporto di Luzi con le *Grazie* foscoliane, «inventate», come fu detto, più che criticamente «scoperte» da De Robertis, v. i saggi *Quirina* e *Il cielo delle Grazie* (1942) in *L'Inferno e il Limbo*, pp. 98-104, 105-12.

¹⁰⁰ *Saxa*, vv- 1-4 [da *Avvento notturno: Tutte le poesie*, p. 57].

¹⁰¹ *Saxa*, v. 6.

Surrealismo fiorentino; dunque colate (come in Bo) di parole, ma sull'automatico regime torrentizio, il controllo, il rigore melodioso di aperture precocemente magistrali; come nel celebre *Canto notturno per le ragazze fiorentine*, che, nella sua esemplarità di raggiungimento, il poeta dedicava al sodale d'elezione, Bigongiari¹⁰²:

Lasciate il vostro peso alla terra
 il nome dentro il nostro cuore
 e volate via,
 quaggiù non è vostro l'amore.
 Nella sua profondità si libra il biancore notturno,
 le ore passano senz'orme
 e ovunque una dolce carità
 di voi, d'ogni bellezza parla del vostro corpo che dorme,
 e dormendo naviga senza dondolare al suo porto,
 lascia consumare il suo volto
 il suo tenue colore ed il fiore
 del viso dove odorano le giovani pene, il desiderio raccolto.
 Come acque di un fiume sepolto rampollano dalla notte
 le immagini addormentate
 di voi, dei vostri occhi assenti;
 senza forma, senza calore passano sul cuore degli adolescenti.
 Dalla terra volano via gli eventi, le dolci passioni
 escono dai corpi spenti,
 la povertà le illusioni,
 i sorrisi profondi delle umane consolazioni...

Quasi l'appiccicaticcio del sogno, la capsula onirica lattiginosa («biancore notturno») fosse evocata a gara da questo melodizzare assoluto e ossesso di umidi baci di rime e assonanze disseminate spettacolarmente. Erano gli anni in cui Max Reinhardt meravigliava Boboli – il «giardino spettrale» di Campana – col *Sogno di una notte di mezza estate*.

14.

Ovvero: trovare il Barocco cercando il Romanticismo.

Torna qui la domanda di Pavese al fiorentino Carocci: che ve ne fate di *Lavorare stanca*¹⁰³?

Nella famosa prefazione ai versi dell'amico, per la ristampa postuma del '61, Massimo Mila sottolineò il legame di quella poesia «epico-narrativa» con la

¹⁰² È la prima poesia della sezione *La barca* nella raccolta omonima [*Tutte le poesie*, pp. 19-20].

¹⁰³ È l'ultima della raccolta delle *Lettere a Solaria*, a cura di Giuliano Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 611.

tradizione celtica («solita convertire la storia in leggende») e vide in questo la ragione per cui i «letterati dell'Italia inferiore non la capivano»¹⁰⁴.

Vorrei qui schizzare un ritrattino scorciato di Pavese attraverso i ricordi del suo amico Pintor, in quello ch'è stato raccolto come *Doppio diario*:

1. Pavese. In fondo l'uomo migliore qui a Torino. La sua semplice generosità [...] Il suo umorismo sobrio di piemontese, la stessa dignità e fierezza con cui porta i vecchi abiti, le scarpe da povero, gli strani tic di un uomo solo. C'è un continuo esitare fra la sua ingenuità naturale e la comprensione per gli altri che deriva [...] ¹⁰⁵.
2. (qui Pavese, direttamente non c'entra):
Tutto il Piemonte è coperto di neve, sembra la Siberia. La sera, oltre l'Appennino arrivano le prime arie d'Italia. *Tornare in Toscana per me è sempre un ritorno in patria* [cors. mio]: lascio la colonia in cui vivo, quella tetra provincia francese senza tradizione che è il Piemonte e la gente triste delle montagne. Stamani ho traversato Pisa sotto una pioggia sottile e respiravo con gioia l'aria di questo paese¹⁰⁶.

Colpisce, in *Lavorare stanca*, l'austerità musicale. Mila, da musicologo, evocava attorno alla «funzione poetica di Pavese» «quella dei nuovi musicisti italiani», quasi compattamente citati («Da Casella a Petrassi, da Busoni a Dallapiccola, da Malipiero a Nono»): nel loro duplice impegno «di conquistare da una parte le posizioni della cultura europea contemporanea» e «di recuperare dall'altra le posizioni d'una antica civiltà strumentale italiana, obliterata durante l'alluvione melodrammatica dell'Ottocento».

Non so quanto ispirato fosse il padrone di casa nell'invitare quei signori a onorare Pavese poeta nel suo salotto.

Casella: più geometrico del conveniente (tuttavia una linea torinese Casella-Casorati può suggestivamente rilevare certa limpidezza attonita e un poco atona del poetare pavesiano).

Petrassi: più grasso del conveniente. Badiale.

Busoni: troppo tedesco. Se c'è pure il diavolo, sulle colline di Pavese, non è lì per offrire a un Faust-Pavese l'eterna giovinezza.

Dallapiccola: v. Luzi. Anime belle, ogni unto vicolo o bagno di mare è un affondo interplanetario...

Malipiero: racconta divertendosi da solo atroci barzellette intellettualistiche...

Nono... ma è proprio necessario finire questo gioco?

Pavese suona, non ci sono dubbi. Ma è una musica mentale, povera di gioia sensuale del suono. L'incastellatura ritmica è geometrica, ossessiva (sono stati opportunamente additati gli addentellati col verso di Thovez), con appena la licenza di qualche «rubato» (quando alla catena del ritmo ternario più un piede - «Camminiamo una sera sul fianco di un colle» - si sottrae qualche clausola più breve, di solito l'endecasillabo - «per insegnare ai suoi tanto

¹⁰⁴ Cesare Pavese, *Poesie (Lavorare stanca - Verrà la morte e avrà i tuoi occhi)*, Prefazione di Massimo Mila, Torino, Einaudi, 1961, pp. VII-XI.

¹⁰⁵ Giame Pintor, *Doppio diario*, p. 130.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 168.

silenzio» -), Il «mestiere di poeta»¹⁰⁷ somiglia singolarmente, allora, a un'«arte della fuga»; più provvisorio e laico, s'intende, ma – come l'Arte bachiana – preesistente a ogni determinazione sonora. Musica di spettri (ancora una persistenza thoveziana?); dalle canne dell'organo, insonore, scaturisce – per sortilegio d'un gesto che sa essere in una lascivo ed energico, adolescenziale e virile – un teatrino visivo, di pochi elementi urgenti ripetuti in un variantismo non molto esuberante, simboli d'inquietudine e d'irrealizzazione strappati vivi a un'esperienza vergine e triste. *Lavorare stanca*, infatti, è una poesia dell'immagine, per esplicita testimonianza del poeta:

Capitò che un giorno, volendo fare una poesia su un eremita, da me immaginato, dove si rappresentassero i motivi e i modi della conversione, non riuscivo a cavarmela e, a forza d'interminabili cincischiature ritorni pentimenti ghigni e ansietà, misi invece insieme un *Paesaggio* di alta e bassa collina, contrapposte e movimentate, e, centro animatore della scena, un eremita alto e basso, superiormente burlone e, a dispetto dei convincimenti anti-imaginifici, «colore delle felci bruciate». Le parole stesse che ho usato lasciano intendere che a fondamento di questa mia fantasia sta una commozione pittorica; e infatti poco prima di dar mano al *Paesaggio* avevo veduto e invidiato certi nuovi quadretti dell'amico pittore, stupefacenti per evidenza di colore e sapienza di costruzione. Ma, qualunque lo stimolo, la novità di quel tentativo è ora per me ben chiara: avevo scoperto *l'immagine*¹⁰⁸.

E, come la vocazione di Pavese è al narrare, sarà immagine-racconto:

Voleva dire che io scopro un *rapporto fantastico* tra eremita e felci, tra eremita e paesaggio (si può continuare: tra eremita e ragazze, tra visitatori e villani, tra ragazze e vegetazione, tra eremita e capra, tra eremita e sterchi, tra alto e basso) *che era stato argomento del racconto*¹⁰⁹.

Sùbito sotto leggiamo una perfetta definizione teorica «di ogni attività poetica»: «sforzo di rendere come un tutto sufficiente un complesso di rapporti fantastici nei quali consista la propria percezione di una realtà». Ma ci siamo già resi conto, che per Pavese il narrare sta *al di qua* di quella «attività», di quello «sforzo»: è abbandono ai fantasmi. V'è, in quella scoperta di rapporti fantastici, della accidia, della passività, una mutevolezza ch'è di adolescente o

¹⁰⁷ Lo studio *Il mestiere di poeta (a proposito di Lavorare stanca)* - scritto nel novembre 1934 – fu aggiunto in appendice alla seconda edizione di *Lavorare stanca*, insieme con un secondo saggio – che in parte lo corregge – del febbraio 1940, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*. Nel *Mestiere*, un motto giusto per la raccolta: «ogni poesia, un racconto». Di grande interesse la testimonianza che, per realizzare questa esigenza, la prima volta, nel «pacato e chiaro racconto de *I mari del Sud*» (la prima poesia di *Lavorare stanca*), occorre l'intervallo di un anno senza poesia, occupato da studi e traduzioni dal nordamericano, e dalla composizione di «certe novelle mezzo dialettali» ma in particolare di una «dilettantesca pornoteca», «in collaborazione con un amico pittore»: «... questa pornoteca risultò un corpo di ballate, tragedie, canzoni, poemi in ottave, il tutto vigorosamente sotadico, e questo poco importa ora, ma anche, ciò che importa, vigorosamente immaginato, narrato, goduto nell'espressione, diretto a un pubblico di amici e da alcuno apprezzatissimo, ragione pratica, questa di un pubblico, che mi pare da supporre quasi concime alla radice di ogni vigorosa vegetazione artistica [cors. mio]». Cito dalle pp. 125-142 della edizione cit. (Torino 1961) delle *Poesie pavesiane*.

¹⁰⁸ Da *Il mestiere di poeta* [*Poesie*, p. 132].

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 133.

di femmina. L'intellettuale, che se ne rende conto, può solo castigarla in quelle stecche di balena di una forma senza attrattive. Insieme, l'obiettività delle cose, alla quale aggrapparsi fuori di quella febbre, di cui non è possibile nascondere l'origine fragile, fisiologica, è trapanata – nella sua sorda scorza – da un prepotente istinto degli archetipi, della immutevolezza della terra e dell'uomo. V'era spazio, anche qui, per il lavoro «in luce» dell'intellettuale costruttore di una cultura «nuova»; ma quell'intellettuale – insomma – è l'uomo vestito: difeso dagli abiti, dagli oggetti che lo attorniano, dalla sigaretta o dalla pipa, dallo specchio, dagli amici (che orgia di termini tecnici, con loro; o che abbandono di confessioni gaglioffe, sensuali o come si fanno al medico).

Ma come sostenere la nudità?

e il puzzo?

e l'indifesa sensualità?

Non è, davvero, per gratuita provocazione, che ameremmo che, à *pendant* con l'omaggio «fiorentino» di Luzi a Bigongiari, fosse riletto l'omaggio «torinese» (einaudiano...) di Cesare Pavese a Leone Ginzburg: *Ritratto d'autore*¹¹⁰.

La finestra che guarda il selciato sprofonda
sempre vuota. L'azzurro d'estate, sul capo,
pare invece più fermo e vi spunta una nuvola.
Qui non spunta nessuno. E noi siamo seduti per terra.

Il collega – che puzza – seduto con me
sulla pubblica strada, senza muovere il corpo
s'è levato i calzoni. Io mi levo la maglia.
Sulla pietra fa un gelo e il collega lo gode
più di me che lo guardo, ma non passa nessuno.
La finestra di botto contiene una donna
color chiaro. Magari ha sentito quel puzzo
e ci guarda. Il collega è già in piedi che fissa.
Ha una barba, il collega, dalle gambe alla faccia,
che gli scusa i calzoni e germoglia tra i buchi
della maglia. È una barba che basta da sola.
Il collega è saltato per quella finestra,
dentro il buio, e la donna è scomparsa. Mi scappano gli occhi
alla striscia del cielo ben solido, nudo anche lui.

Io non puzzo perché non ho barba. Mi gela, la pietra,
questa mia schiena nuda che piace alle donne
perché è liscia: che cosa non piace alle donne?
Ma non passano donne. Passa invece la cagna
inseguita da un cane che ha preso la pioggia
tanto puzza. La nuvola liscia, nel cielo,
guarda immobile: pare un ammasso di foglie.
Il collega ha trovato la cena stavolta.
Trattan bene, le donne, chi è nudo...

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 68-69.

Come nella orchestra sgargiante e liquefatta di Luzi era immediata l'individuazione di plessi fonici in funzione cromatica, è qui immediata l'individuazione di un sistema obiettivamente ossessivo: la nudità, il puzzo, i peli¹¹¹, l'umido, la terra, il sesso, il sangue... La poesia come filtro di verità-morte d'ogni attività virile, d'ogni volontà, d'ogni storia... V'è un doppio abbassamento di livello: uno, dell'intellettuale borghese, nel «mondo», nel linguaggio, nella sensibilità economica, nei simboli quotidiani e immediatamente vitali (in altri casi, nello stesso dialetto) delle classi diseredate, riconosciute quasi il rimosso motore immobile di una storia confusa con l'eternità – e qui Pavese azzecca certi ghigni, certi umori, certe proverbiosità, certo epos, certi spunti di corallità sanatrice, che sono fra le cose più franche del libro:

Siamo pieni di vizi, di ticchi e di orrori
 - noi, gli uomini, i padri – qualcuno si è ucciso,
 ma una sola vergogna non ci ha mai toccato,
 non saremo mai donne, mai ombre a nessuno¹¹².

Un altro abbassamento di livello, è quello dell'uomo alla «vita strozzata» (siamo sempre lì...) dell'adolescente non bene finito di crescere. Qui, la salvezza, sarebbe cercata nella obiettività della confessione (quasi un riagganciarsi, volontario, storico, alla lezione vociana) e nella coerenza dei simboli ossessivi. Descrizione d'evento: la discesa alle madri. Ma diventata un quotidiano evento, un'abitudine, una masticazione lenta; una masturbazione. Tutte le volte che passa una donna («È discesa dal treno una femmina sola: / tra il cappotto si è vista la chiara sottana / e le gambe sparire nella porta annerita»¹¹³), tutte le volte che fa notte («... verranno le stelle a toccare / sulla larga pianura la terra»¹¹⁴) e che la luna, sulle mammelle-colline, spia, vasto grembo, i falò.

¹¹¹ Nella recente raccolta delle *Lettere a Solaria*, c'è un episodio significativo, in tema di «peli»: di fronte a una impennata del censore fiorentino (contro *Pensieri di Dina*, le *Cattive compagnie*, *Paternità*, *Una stagione*, *Balletto*, *Una generazione*, e il *Dio Caprone*) Pavese reagisce suggerendo a Carocci di cassare le prime tre dalla futura edizione, di vedere di far passare le altre tre come stanno, e di modificare nel *Dio Caprone* - «Lo considero il mio capolavoro»... - il verso: *hanno peli là sotto* - soggetto: le ragazze - in: *sono bestie là sotto*. Ma a giro di posta (dall'11 al 14 marzo 1935) ci ripensa: «Caro Carocci, / tu che frequenti poeti, saprai che tipi sono. Non dormo di notte al pensiero che ho mutato [...] Per favore, cancella subito la correzione e rimetti come stava già stampato, coi peli e tutto. È nel *Dio-Caprone*. Al diavolo i censori!» (*Lettere a Solaria*, pp. 568-69). Per il clamoroso picassismo del *Dio-Caprone*, cfr. *Luna d'agosto* [*Poesie*, p. 19], che prepara, sia Guttuso, sia il grande successo italiano di García Lorca (tradotto da Carlo Bo).

¹¹² *Antenati*, vv. 36-39 [*Poesie*, p. 10].

¹¹³ *Tolleranza*, vv. 3-5 [*Poesie*, p. 37].

¹¹⁴ *Mania di solitudine*, vv. 8-9 [*Poesie*, p. 26]. Non sfugga la spia pascoliana.

15.

Sicché, preso l'aire del *voyeurisme*, magari con tutto un attivismo di letture e traduzioni d'americani, andrà a finire che persino un lirico della limpidezza – anche onesta, umana – di Sereni, autorizzerà qualche sospetto su quelle incantate introspezioni, dal treno che lambisce notturne città di guerra, su improbabili finestre illuminate¹¹⁵. Non fosse lì ad assicurarci, Pintor, che nessun tedesco, e nessun esteta, «ha capito che una fabbrica della periferia di Berlino può essere non meno 'natura' degli scogli di Capri e che *una finestra intravista dalle vetture dell'U. Bahn ha molto più diritto a essere ammirata* [cors. mio] di un 'point de vue' riconosciuto, come nei giardini barocchi»¹¹⁶.

Ma il punto non era, nemmeno, la fondazione d'un nuovo repertorio lirico.

La verità dell'epoca si toccava, per i letterati, nell'ansia di una solitudine dove qualsiasi messaggio, per umana altezza o estetica finezza che attingesse, era rintuzzato su se medesimo. Quell'abbassamento di livello, quell'imbarbarimento che è giocoforza avvertire, erano anche il corrispettivo della risoluta o disperata ricerca di una incidenza che non fosse, più, soltanto sopra un pubblico di letterati. L'eccesso che offende nel troppo speziato cerimoniale fiorentino: che il lettore, spiritualmente, per fascino di fantasmagorie, «alquanto surga»; l'eccesso che spiace nella disarredata lascivia del confessarsi paviano in trasparenti simbologie narrative e archetipiche: che il lettore, sul piano empirico d'una sorta di complicità ideologica («siamo uomini»), vi si ritrovi, sono funzioni di quella ricerca d'un auditorio non pregiudicato, in fondo mitizzato e oscuro, d'una marea d'uomini, cui parlare, una volta che l'hai riscoperta protagonista – nella pazienza e nel dolore – nella fedeltà e nell'oppressione – nella fornace della guerra, in cui l'Europa entra di nuovo.

Può accadere – allora – di riscoprire una veramente lucreziana e virgiliana grande notte del mondo; di intonarla con tutte le persuasioni d'una grande, riconosciuta sinfonia romantica:

Era notte, sulla Sicilia e la calma terra: l'offeso mondo era coperto di oscurità, gli uomini avevano lumi accanto chiusi con loro nelle stanze, e i morti, tutti gli uccisi, si erano alzati a sedere nelle tombe, meditavano. Io pensai, e la grande notte fu in me notte su notte. Quei lumi in basso, in alto, e quel freddo nell'oscurità, quel ghiaccio di stella nel cielo, non erano una notte sola, erano infinite; e io pensai alle notti di mio

¹¹⁵ *Città di notte*, in *Diario d'Algeria [Poesie scelte (1935-1965)]*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 'Gli Oscar Poesia', 1973, p. 29]; cfr. *La ragazza d'Atene* [ivi, p. 33]: «... E come un guizzo illumina gli opachi / vetri volgenti in fuga / è il tuo volto che sprizza laggiù / dal cerchio del lume che accendi / all'icona serale...»; evidente l'ossessione voyeuristica in *Belgrado* [ivi, p. 30]: «... le sentinelle sognano / dai ponti della Sava / qualche figura tra le piante a caso, / un intravisto romanzo d'amore», da collegare, da ultimo, al *Posto di vacanza*, II: «... Va a zero la bolla di colore estivo, si restringe su un minimo / punto di luce dove due s'imbucano spariscono nel sempreverde / dando di spalle al mio male...»; III: «I due che vanno lungo il fiume azzurri e bianchi / cosa mai si diranno? Allacciati o disgiunti / da anni li vedo passare...». Un incubo, un'ossessione; come chiarisce, meglio di tutto, *Un incubo*, in *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965, p. 40. Cfr. d'altronde *Un posto di vacanza*, Milano 1973, p. 23: «Sarei dunque io il superstite voyeur [...]?».

¹¹⁶ *Americana*, in *Il sangue d'Europa*, p. 158.

nonno, le notti di mio padre, e le notti di Noè, le notti dell'uomo, ignudo nel vino e inerme, umiliato, meno uomo d'un fanciullo d'un morto¹¹⁷.

Vittorioso sul piano della pagina, il poeta non ha saputo sottrarsi alla tentazione dell'unanimità. È come stendere un lenzuolo magico sulla scabra e irreconciliata segmentazione della realtà. Quando, pochi anni, questi scrittori si faranno nunzî dell'evento che la poesia non abbia da essere consolatrice, nessuno di essi (e lo sapevano) potrà scagliare la prima pietra senza arrossirne. Mentre, quel disco, tornerà a girare sul piatto di Vittorini; il lettore andrà a cercarsi la pagina bella, la meditazione alta, ed è quello che nell'opera verista desiderosa di alquanto surgere avrebbero chiamato «intermezzo», e Benjamin Britten «interludio» (riassunti, pacificazioni commosse e alate, pezzo, subito, da concerto e antologia) – il *poème en prose* dei fucilati al Largo Augusto, in *Uomini e no*¹¹⁸. V'è un *voyeurisme* dell'atroce: si pensi alla serie birolliana delle fucilazioni, con l'ovvio antecedente goyesco e picassiano, ed è in Birolli come un variare su insaccate vergogne, pance cosce testicoli vulve sbranate dal dio-caprone¹¹⁹.

I morti, indifesi, espongono tutto. Si lasciano vedere. Si lasciano fare. Chi passa e li guarda, di nuovo e di nuovo li stupra. Ed essi sono la notte.

16.

Avevamo anticipato che, per gli intellettuali, a differenza che per la gente, il cambio al rito del melodramma lo aveva assicurato il rito (e, nella coppia ormai canonica, il mito) della rivista. È perfettamente geometrico che, scoprendosi perfetti e isolati in quel mito, gli intellettuali riscoprano ora le blandizie del melodramma. Restiamo dunque a Vittorini, per una tappa, qui, quasi obbligata: la famosa prefazione del 1948 alla ristampa, nella «Medusa», del *Garofano rosso*¹²⁰. Lo scrittore rievoca come - «... Tutto l'inverno '35-'36, e poi tutta la primavera '36, e l'estate '36, e quei giorni di luglio '36, coi primi giorni delle notizie dalla Spagna, e l'agosto '36 sempre con la Spagna, settembre e Spagna, ottobre e Spagna, novembre con Cina e Spagna fino alle

¹¹⁷ *Conversazione in Sicilia*: fine della Parte quarta, cap. XL.

¹¹⁸ *Uomini e no*, Milano, Mondadori, 1973 (Bompiani 1945¹), pp. 90-96.

¹¹⁹ Renato Birolli, *Taccuini 1936-1959*, a cura di Enrico Emanuelli, Torino, Einaudi, 1960; con fuori-testo la riproduzione in fac-simile di trenta degli «86 disegni della Resistenza» (1944) della collezione Cavellini di Brescia. Si cfr. con Vittorini: «... Una delle due donne era ravvolta nel tappeto di un tavolo. L'altra, sotto il monumento, sembrava che fosse cresciuta, dopo morta, dentro il suo vestito a pallini: se lo era aperto lungo il ventre e le cosce, dal seno alle ginocchia; e ora lasciava vedere il reggicalze rosa, sporco di vecchio sudore, con una delle giarrettiere che pendeva attraverso la coscia dove avrebbe dovuto avere le mutandine. Perché quella donna nel tappeto? Perché quell'altra? / E perché la bambina? Il vecchio? I due ragazzi? / Il vecchio era ignudo [...] livido nel corpo ignudo, e le grandi dita dei piedi nere, le nocche alle mani nere, le ginocchia nere, come se lo avessero colpito, così nudo, con armi avvelenate di freddo».

¹²⁰ Cito dalla nona ristampa del romanzo negli 'Oscar Mondadori' (Milano 1979, pp. 193-214).

pagine con fanfare di Cina e Spagna da cui cominciò *Conversazione...*»¹²¹ - fra la correzione infastidita del *Garofano*, sentito ormai superato, e la nascita di *Conversazione in Sicilia*, gli accadesse di far paragone, in quei giorni, «tra romanzo e opera lirica»: «tra il modo dell'uno di riferirsi alla realtà e il modo dell'altra di riferirvisi»¹²².

V'è, in questa riflessione, la tipica «maniera» vittoriniana: l'occasione («... una sera ebbi la fortuna di assistere a una rappresentazione della *Traviata*. / Era la prima volta nella mia vita che assistevo all'esecuzione di un melodramma») con pertinente illuminazione («... l'opera in se stessa, con tutto questo di odierno da cui la vedevo e ascoltavo, mi fu d'occasione per rendermi conto che il melodramma ha la possibilità, negata al romanzo, di esprimere nel suo complesso qualche grande sentimento generale, di natura imprecisabile, e non proprio di pertinenza della vicenda, dei personaggi, degli affetti rilevati nei personaggi»), i guizzi dell'intelligenza, per cui si arriva a intravedere e formulare, per virtù d'«estraneazione», verità che altri, passionati, addetti, non erano approdati a possedere così bene in mente, ma a contatto con dei punti di partenza, di osservazione, banali, «generali», quasi cafoneschi: «... immagino che i contemporanei di Verdi siano stati gonfi di Risorgimento nell'ascoltare tanta sua musica», o la sbiadita freddura del "partiam, partiam" «d'un coro di partenti che non se ne vanno mai». Era, anche questo, lo intendiamo ora, per istinto o per programma, un necessario «abbassare il livello». Non senza che Vittorini stesso, a un certo punto, si irriti contro il «buon senso della cretineria».

Cos'è, nel melodramma, che non è nel romanzo - o non vi è più?

E sarà per via della musica?

«... portarci a vedere una realtà al di sopra dei nostri dati di confronto, e anzi dopo di aver annullati in noi i dati di confronto, è restar libero da questa stessa realtà particolare che ci porta a vedere, da questo dramma particolare o particolare commedia, ed è portarci ad afferrare il senso di una realtà maggiore, è costante possibilità di esprimere un massimo reale, e massimo drammatico o massimo comico, in ogni minimo di drammatico, in ogni minimo di comico, in ogni minimo di reale».

Poche volte era stata così penetrata l'intima forza del melodramma: pensate ora al «realismo» verdiano.

Ma qui è già in atto una maledizione: Vittorini sarà protagonista quasi emblematico, nell'arco della sua vicenda, della impossibilità di saldare coscienza della poesia e poesia, per pura forza di volontarismo. Intanto, già qualche riga sotto il passo citato, quella verità pare offuscarsi:

Il melodramma è partito da semplice musica come il romanzo è partito da semplice poesia. Il primo ha preso, per formarsi, da *altro* che non era musica, come il secondo, per formarsi, ha preso da altro che non era poesia. Ma il primo è rimasto musica, e il secondo non è rimasto completamente poesia. Il primo ha assimilato e riassorbito in musica, riespresso in musica, tutti i suoi componenti che non erano già musica. Il secondo non ha riassorbito in poesia e riespresso in poesia tutti i suoi componenti che non erano già poesia. Il primo ha unificato e il secondo ha separato.

¹²¹ *Ivi*, pp. 200-201.

¹²² *Ivi*, p. 201 (le citazioni che seguono sono tratte dai paragrafi IX-XII [pp. 201-204] della Prefazione).

Ora, non si vorrebbe – è solo un sospetto – che quella forza unificatrice del melodramma, assunto in blocco, comportasse un'idea – esteticamente trascendente – di sintesi, insomma, idealistica, di facile e consolatorio livellamento dei contrari nella pace emotiva della musica. Probabilmente, più che assorbire il romanzo in Verdi, giova a capire il melodramma scoprire, in Verdi, la vocazione al romanzo. Si può anche avanzare il sospetto che un'opera anfibia come la *Traviata* non assicurasse il punto d'osservazione più adeguato: perché è verdiana, sfacciatamente (Toscanini l'ha fatto sentire con non ancora prosciugata forza polemica) ma con un *côté* così intimista, così decadente; ci sono persino (rari in Verdi, e in tutto il melodramma preverista) i magnifici, slargati, consolatori preludî.

Era la notte: Violetta (come un'eroina di Strauss...) moriva e nel ricordo, si trasfigurava.

Oltre il *Garofano*, oltre *Conversazione*, il grande melodramma di popolo si offerse, nei fatti, a Vittorini, con *Uomini e no*. È un libro del quale si è detto fin troppo male, perché io senta il desiderio di unirmi al coro. Solo: ascoltatelo a paragone con *La Forza del Destino*.

17.

Non un romanzo, né una poesia, può reggere quel paragone; di quanti e quante ne furono scritti, quegli anni. Valga questo a parziale difesa di Vittorini.

Un film, invece, regge ancora – non so che ne dicano gli addetti, dei quali è giusto sempre diffidare – alla prova. *Paisà*: con Rossellini, collaborarono al soggetto Victor Haines, Marcello Pagliaro, Sergio Amidei e – nomi che si sottolineano da soli, ai nostri occhi di posteri, dotati della doppia vista «poi» - Federico Fellini e Vasco Pratolini.

Rivolgiamoci subito a uno degli addetti, appena diffamati; e in luogo esposto, come può essere una monografia del «Castoro-Cinema»¹²³. Gianni Rondolino ci ricorda che il film seguiva *Roma città aperta* (soggetto di Sergio Amidei e dell'ex-solariano Alberto Consiglio); e che *Roma città aperta*, dopo un tiepido successo italiano, - «... si apprezzò il realismo dell'insieme, ma non si compresero appieno le vere ragioni della sua originalità, che richiedeva oltre tutto una disponibilità critica e un'apertura intellettuale tali da infrangere i vecchi schemi interpretativi attraverso i quali l'opera fu valutata» -, «ottenne invece un gran successo in Francia e poi, via via, negli altri paesi, dopo essere stato presentato timidamente al festival di Cannes nel 1946»¹²⁴ (la vita riprende... Come appunterà Ezra, dal campo pisano, Canto LXXIX: *So Salzburg reopens...*). Nasce il nuovo cinema italiano.

¹²³ *Roberto Rossellini* di Gianni Rondolino, Firenze, La Nuova Italia, 1977², 'Il Castoro cinema'; su *Paisà*, pp. 56-61.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 56-57.

Ma intanto Rossellini non riesce a realizzare una associazione di cineasti indipendenti dall'industria, per la realizzazione di film a basso costo, realizzati fuori dei teatri di posa.

«... Rimasto solo, - prosegue Rondolino, - fuori dai gruppi politici e dagli interessi di categoria, Rossellini pose mano a un nuovo progetto di film corale [...] Si trattava di un'ampia sceneggiatura, scritta in collaborazione con Federico Fellini, articolata in una serie di episodi cui avevano dato spunto storie, aneddoti e ricordi sia personali sia di amici come Sergio Amidei, Marcello Pagliero, Vasco Pratolini e altri. Si è detto sceneggiatura, ma è bene ricordare che il film procedeva di episodio in episodio seguendo semplicemente un'esile traccia narrativa: per il resto, com'era abituale in Rossellini, le riprese erano improvvisate sul momento, e così i dialoghi, i movimenti degli attori, le angolazioni della cinecamera¹²⁵».

Paisà nasceva dunque come un melodramma, non perché astrattamente esemplato su una poetica, ricostruita *a posteriori*, del melodramma, ma perché fabbricato come si fabbricava il melodramma: e come si era fabbricata, per secoli, la Commedia dell'Arte, e come si seguiva a fabbricare «la rivista», ma non quella letteraria, dei letterati che «andavano verso il popolo», quella dei cine rionali e delle ballerine che puzzano di cattivi profumi e sgambettano fuori tempo fra i lazzi atroci, e sempre quelli!, del «presentatore» e comico di turno. Anche questo avanspettacolo, non ha mancato di suggestionare gli scrittori, per pagine, di solito, compiaciutamente memorialistiche: ma, nel mio ricordo, vivono solo le sequenze dedicategli, nei tardi anni Sessanta, da Federico Fellini, in *Roma*.

Insieme, questo nuovo (ed effimero) cinema, si vale spregiudicatamente della sua forza «documentaria». L'impressione è che non filtri le cose, ma che le ribalti sullo schermo nella loro cosalità. L'effetto è struggente e pauroso: lo spettatore se ne vendicava col minimizzarlo o irritarsi, ma proprio questa difficoltà di ricevere *aequo animo* la lezione, ne svelava le punte acuminate.

Come ogni vera opera di poesia, *Paisà* è però irriducibile ai suoi ingredienti, e alla stessa abilità dei suoi facitori. La tenuta del tessuto documentario, lacerata da certi (proprio operistici, stralunati...) metaforici acuti («esprimere un massimo reale»), può tentare alla formula di neorealismo lirico. Uno che abbia qualche lettura, poi ci sente Stendhal: le *Cronache italiane*, e il mito del Codice Civile. C'è anche del bozzettismo: ma è ineliminabile, se vuoi ritrovare l'Ottocento. Ce n'è anche nella *Forza del Destino*, infatti. C'è della bonarietà e della confusione ideologica. C'è un (rapinoso) *faux-exprès*, che poi qui non era nemmeno tanto *faux*; ed è, forse, ai nostri occhi lontani, il dono più attrattivo.

¹²⁵ *Ivi*, p. 58.

18.

«La cultura dei nostri giorni è cinematografica», ha testimoniato Alberto Moravia¹²⁶. Se *Paisà* rappresenta la congiunzione, a livello culturale (perché, insisto, dietro la passione del «documento», quel realismo è di seconda istanza, tramato tutto di cultura così squisita da saper leggiadramente alludere alla propria cancellazione), del cinema e del melodramma, esso rappresenta – anche – qualcosa di più; e di più decisivo per il trentennio che sarebbe seguito: la rivelazione, nel cinema, d'una istanza manieristica, che sopravveniva – inverando una legge dei tempi – al pendolo romanticismo / classicismo / romanticismo («Voce» / «Ronda» / «Campo di Marte», mentre «Solaria» testimonia l'avvenuto compromesso storico fra le due tendenze, esattamente come nella sistemazione estetica crociana, dalla quale i «solariani», per loro ripetute testimonianze, invano si dibatterono per uscire – salvataggio impossibile, dati i presupposti...) dei primi quarantanni del secolo. Cos'è, in definitiva, il Manierismo?

Esso ubbidisce ad alcune regole fondamentali: 1) *la legge dei lunghi periodi*: al comporsi di una situazione storica la cui unica via d'uscita può essere la catastrofe (la fine del mondo cristiano, come nel Cinque-Seicento; l'apocalisse atomica, come in quello che seguitiamo a chiamare, con occhio pertinacemente immobile ai fatti di casa nostra, «il dopoguerra»), l'artista consapevole reagisce col rigetto sia dell'idealismo formale del classicismo, sia dell'ideale vitalistico del romanticismo: il manierista è un empirico; 2) *la legge della riproducibilità tecnica*: come il Manierismo rinascimentale si afferma con la possibilità di diffondere a migliaia di copie, sotto lontani cieli, nelle più remote e ignote botteghe, le stampe che «privano d'aura»¹²⁷ (l'aura dell'esclusivo, l'aura dell'indifferibile pellegrinaggio a qualche Mecca dell'arte) l'opera di Dürer o di Michelangelo (dove Pontormo a Firenze o i manieristi michelangeloeschi, coi loro nudoni, ad Haarlem), così il cinema, la televisione, il giradischi – e, per l'arte figurativa, la fotografia e le diapositive – costituiscono la base, il *milieu* fantasmagorico e sonorizzato della stessa esperienza contemporanea del letterario (funzione di questa legge, è l'uso, sempre meno eccezionale, di differenti tecniche espressive – per esempio il cinema e la poesia, o la pittura e il saggio critico – da parte di un medesimo artista: esemplare la versatilità di Pasolini, non per nulla apparso alla fantasia popolare – ma anche di qualche critico – un novello D'Annunzio, per l'insaziabile sperimentalismo e l'abilità di mescolare dati di vita e d'arte in unica leggenda; si ricordi, per ora, la testimonianza di Siciliano che «Pasolini lavorava accanitamente al mattino, in casa – sul giradischi musica settecentesca: Bach, Vivaldi, soprattutto¹²⁸»; tipica scelta da semidotto, intanto, squisita e cafonesca insieme...); 3) *la legge della traduzione perpetua*: il manierista non assume mai direttamente la «realtà», nei suoi dati estrinseci o intimi: la sua riserva *a priori* sul linguaggio (correlata alla consapevolezza che quel

¹²⁶ Cit. in Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 241.

¹²⁷ Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Torino, Einaudi, 1966.

¹²⁸ *Vita di Pasolini*, p. 234.

linguaggio non può incidere né rivoluzionariamente sul reale, per trasformarlo, né davvero magicamente, per possederlo) è compensata dalla fiducia nella approssimazione al reale con la tecnica dell'accostamento/scarto della più vasta (e, al limite, completa) gamma di esperienze espressive «date» (fuor di luogo sarebbe dirle «storiche»). L'appropriamento di queste esperienze, nel linguaggio, avviene per un processo di traduzione/parafrasi, sia in senso proprio (Sereni traduce Char, Bigongiari Ponge, Pound i Cinesi, Caproni Bertolucci Raboni, Baudelaire...) sia in senso metaforico, mentale (ogni conoscenza è traduzione di un'esperienza altrui, rapportata al livello linguistico, nei propri termini del conoscitore-traduttore). Si correla a questa legge la forte propensione del manierista alla citazione, al «rubar ben celato», al *pastiche*, alla parodia.

Tornando alla nostra storia, chi non voglia chiudersi nell'orticello del genere lirico, dovrà essere convinto del fatto che *Paisà, Senso, Rashomon, Il tesoro della Sierra Madre*, perfino, magari, *Un uomo tranquillo* o il *Massacro di Fort Apache*, e *Rocco e i suoi fratelli, Accattone, L'avventura, La dolce vita e Otto e mezzo, Pierrot-le-fou e Week-end, Aguirre* (visto, ahimé, in tv) o il *Mucchio selvaggio*, hanno contato, e contano – nella formulazione di una sensibilità anche letteraria contemporanea – più, e non poco, di esperienze letterarie serie, dignitose, nobili, ma piuttosto impegnate a prolungare una lezione acquisita, o a correggere o annacquare un proprio più ardito e sbilanciato discorso (esemplare la ventura dell'ammorbidente ermetico quanto la sconfessione neo-neo-crepuscolare di una precedente, datata ma anche datante, pronuncia tragica o comica, o magari truculentemente tragicomica, che sarebbe ancora preferibile, dell'avanguardia sessantesca).

Stesso discorso per l'offerta musicale (dalla reintroduzione massiccia di Mahler e Bruckner, puntualmente registrata da colonne sonore cinematografiche, ai successivi miti – prendiamola alla lontana, dall'«anteguerra...» - del jazz, del Rock¹²⁹, dei Beatles, dei Rolling Stones – ma non voglio qui mostrare una competenza che non ho..., comunque non privi di influenze e di tentazioni per le successive ondate di poeti: non solo una testimonianza privata mi avverte di certe stridulità assassine, di certi estri e languori jazzistici nel primo Sereni; o si pensi alla presenza del Juke-Box nella «poesia totale» del generoso Adriano Spatola¹³⁰).

¹²⁹ «Un filo di musica rock...», con «le matite, le carte» fa compagnia a Fortini, nella bella poesia *Agli dèi della mattinata* [da *Questo muro* (1973); in *Poesie scelte 1938-1973*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 'Oscar', 1974, p. 184].

¹³⁰ Di Spatola, inizialmente legato a certa linea «apocalittica» e «metafisica» del «verri», poi sempre più majakovskiano neosurrealista neodada, sempre un poco troppo neo-, ma dotato di forza fantasiosa cordiale e sottilmente colta, dietro il gesto volutamente allegro, d'un barocco fracassone e ingordo di parole e di «figure», v. da ultimo l'attendibile autoantologia *La composizione del testo* (Roma, Cooperativa Scrittori, 1978, Poesia e Prosa 15, pp. 90) e il saggio storico-programmatico *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia, 1978, che svela il produttivo rapporto di Spatola con tutte le forme della poesia sperimentale – partendo dall'orizzonte «fenomenologico» anceschiano – e in particolare con i rapporti fra pittura e poesia, la comunicazione visiva, la concordanza delle arti, la poesia visuale e la scrittura. Testimone e protagonista forse volutamente «minore», Spatola ci si presenta a mezza strada fra la lezione «novissima», fondamentalmente «grave», e quella «innamorata» recentissima, dipendente (con qualche ritardo) dal *boom* neofuturista, «allegro», di qualche anno fa. Spatola, indubbiamente, crede alla «bellezza», alla «astanza» (per usare un termine di Brandi)

E non entro nemmeno nel rapporto con le arti figurative: dirò solo che mi riesce impossibile immaginare una operazione come quella dei Novissimi senza il precedente del superamento del picassismo (avanguardia pittorica ufficiale dei Cinquanta...) con l'introduzione aggressiva dei Fautrier e dei Pollock. (A quel punto, anche, finalmente si tradusse – meglio che si poté – Joyce, *l'Ulisse* non i *Dubliners*, e il «verri» fu pronto a lanciare certi suoi «fascicoli speciali» che fanno, anch'essi, storia¹³¹ - quand'anche fosse storia di ritardi culturali, un'altra volta, e di equivoci, di approssimazioni teoriche, qualche volta, e troppo spesso di sciattezza linguistica, ch'è l'attendibile spia, troppo spesso, di altre magagne; minima quella di essersi formati, pressoché in esclusiva, su traduzioni *fatte da altri*, delega che il vero manierista molto avaramente e oculatamente, e solo in via provvisoria, concede).

19.

«Il cinema di Pasolini» - educato su «precisi esempi»: Dreyer, Mizogouchi, Rossellini - «nascerà pittorico»: «... Alla sensibilità serpentina del manierismo figurativo cinquecentesco, Pasolini unisce un furore anomalo, il furore anti-umanistico, anti-rinascimentale, e profondamente cattolico-rurale, che poté appartenere a un pittore tuffato nel Rinascimento su una linea di opposizione: il Romanino. È il Romanino dei santi dai piedi rossastri, controrti, grossolani; e dei Cristi montanari, membruti, tarchiati. È del Romanino un singolare, inconscio 'sperimentalismo ossessivo'¹³², come Pasolini appunto osservò in un dibattito bresciano, del '65, sull'artista. È una felice congiunzione, questa operata dal fortunato biografo di Pasolini, Enzo Siciliano, fra lo scrittore-regista e (sul ricordo di quel dibattito) *quel* pittore. Uno, infatti, a occhio e croce, anche per la considerazione di quanto significò per Pasolini la lezione di Roberto Longhi, supremo maniscalco del grande pittore secentesco, sarebbe tratto a dire: Pasolini & Caravaggio; gli elementi del quadro ci sarebbero a iosa: i ragazzi di vita, la vita violenta... la morte tragica... Ma il discrimine diventerebbe netto, a livello formale: dove nel Caravaggio è una decisione eroica, una presa di possesso del reale assoluta e ferma, che tronca netto con le squisite ambagi formalistiche del manierismo, e il superamento allucinato e calmo in forme d'alta tragedia d'ogni propria umana disperazione,

del gesto estetico; di cui la pittura – più che la musica o la letteratura stessa – è cifra perfetta. Suggesto al lettore di cercare le belle poesie sui pittori (Seurat, J. Villon, Carrà, Petrus Christus, Morandi) tratte da *Diversi accorgimenti* (ed. Geiger, 1975) e intitolate *L'abolizione della realtà* (nella *Composizione del testo*, pp. 63-65).

¹³¹ Si ricordino almeno: *Il Barocco* (2/1058), *Il nuovo romanzo francese* (2/1959), *La narrativa italiana* (1/1960), *La Fenomenologia* (4/1960), *Problemi di una poesia nuova* (1/1961), *L'Informale* (3/1961), *Il teatro oggi e Brecht* (5/1961), *Orizzonte della critica* (6/1961), *La condizione atomica* (6/1962), *Avanguardia e impegno* (8/1963), e in séguito: *Dopo l'Informale* (n. 12), *Psicopatologia dell'espressione* (n. 15), *Classicità e contemporaneità* (n. 19), *L'arte programmata* (n. 22), *Lo strutturalismo linguistico* (n. 24), *Psicoanalisi e poesia* (n. 28), *Nuova Musica* (n. 30), e ancora Paulhan, Lucini, Istituzioni e Retorica, Nietzsche, la Nuova-Nuova Poesia... Insomma, «la gita a Chiasso» - a dirla con Arbasino . della cultura letteraria italiana.

¹³² Siciliano, *Vita di Pasolini*, p. 230.

rabbia, e ferocia (la triade è pasoliniana), Pasolini è troppo umano, e ossesso, e trepido, e facile alle lacrime (il suo Pascoli!...), e innamorato del proprio amore e del proprio odio, del proprio guardarsi guardare, e ascoltare, e lavorare, e ammirare:

Una coltre di primule. Pecore
 controluce (metta, metta, Tonino,
 il cinquanta, non abbia paura
 che la luce sfondi – facciamo
 questo carrello contro natura!)

È una vera professione di fede manierista. Qui (girando *Mamma Roma*, omaggio ad Anna Magnani, Rossellini, e Visconti) verrà fuori il nome di Masaccio; ma che Masaccio!

... La luce è monumentale

- e questo andrebbe bene per Masaccio, per Caravaggio –

La luce è monumentale,
 forza, forza, approfittiamone, forza
 il cinquanta e il carrello a precedere:
 vengono Mamma Roma e suo figlio,
 verso la casa nuova, tra ventagli
 di case, là dove il sole posa ali
 arcaiche: che sfondi, faccia pure
 di questi corpi in moto statue
 di legno, figure masaccesche
 deteriorate, con guance bianche
 bianche, e occhiaie nere opache
 - occhiaie dei tempi delle primule,
 delle ciliege, delle prime invasioni
 barbariche negli «ardenti
 solicelli italici»...

Dice Masaccio, questo manierista, ma ha in mente – quelle «statue di legno», quelle «prime invasioni barbariche» - i tempi lunghi del Medioevo, con disperata nostalgia di morte:

Girerò i più assolati Appennini.
 Quando gli Anni Sessanta
 saranno perduti come il Mille,
 e, il mio, sarà uno scheletro
 senza più neanche nostalgia del mondo,
 cosa conterà la mia «vita privata»,
 miseri scheletri senza vita
 né privata né pubblica, ricattatori,
 cosa conterà! Conteranno le mie tenerezze,
 sarò io, dopo la morte, in primavera,
 a vincere la scommessa, nella furia

del mio amore per l'Acqua Santa al sole¹³³.

V'è, in Pasolini, sarà un limite, sarà una forza (certo, in lui nasce e si avvera, e anche si esaurisce, più che in ogni altro, il mito novecentesco di una poesia antinovecentesca), la convinzione culta-ingenua che nominare le cose, imprimere il segno magico della grammatica – ove coincidono, si identificano, dialetto e lingua – sulla realtà, equivalga a imbeverle, all'atto, di una essenziale esteticità. È la fede romantica nella parola che, se non crea, almeno riscatta. L'artista vive una vita doppia: quella della carne, della mente, del cuore; e quella della parola che duplica carne mente cuore. La parola è una tecnica, esattamente come la tecnica cinematografica, in cui la «cosalità» è suggerita e insieme negata («facciamo questo carrello contro natura!»): e «controluce» «settantacinque» «carrello» «primo piano» «sfondo universale» è come chi dicesse «modo» «tempo» «parentesi» «punto e virgola» o «metafora» «metonimia» «iperbole» ecc. Naturale, quindi, che come l'illusione del cinema è quella della immediata realtà, per chi non sia addestrato a «leggere attraverso» lo scorrere della pellicola impressionata, così, per il lettore ingenuo, o l'odiato borghese mal disposto, la poesia di Pasolini paia mettere in campo un repertorio extra-estetico, imputo – di confessione sfacciata e di professione civile – che può riuscire, a stomaci letterariamente schifiltosi, insoffribile. Certo che la più parte della scrittura (o della oratoria) poetica pasoliniana pare nata direttamente al magnetofono. Quando la voce, nell'ascoltarsi, si eccita, le parole fanno disordinata ressa alle fauci, l'impeto del dire si fa ansimante, ripetitorio, il timbro stimbrato o stridulo:

Ma io parlo... del mondo – e dovrei,
invece – parlare dell'Italia, e anzi,
di *una* Italia, di quella di cui sei,

con me, lettore dei miei versi, figlio:
fisica storia in cui ti circostanzi.
L'ho chiamato «innocente», il mondo, io,

io, in quanto cieco, figlio martoriato.
Ma se guardo intorno questi avanzi
d'una storia che da secoli ha dato

soltanto servi... questa Apparizione
in cui la realtà non ha altro indizio
che la sua brutale ripetizione...

che scena... espressionistica! Penso a un giudizio
subìto senza senso... le toghe... le tristi autorità del Sud...
dietro i visi dei giudici – in cui il vizio

è un vizio di dolore, che denuda

¹³³ Questa e le precedenti citazioni dal componimento *Poesie mondane* [23 aprile 1962], da *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964, pp. 19-22; cito dalla antologia che Pasolini curò nel 1970 della propria opera in versi (*Poesie*, Milano, Garzanti) con importante premessa (*Al lettore nuovo*).

ambienti miserandi – non si leggeva che impotenza
a uscire da un'oscura realtà di parentele, da una cruda

moralità, da una provinciale inesperienza...
Quelle fronti da Teatro dell'Arte,
quei poveri occhi di obbedienti onagri

intestarditi, quelle orecchie basse,
quelle parole che per mascherare
il vuoto si gonfiavano a recitare una parte

di paterna minaccia, di indignazione floreale!
Ah, io non so odiare: e so quindi che non posso
descriverli con la ferocia necessaria

alla poesia...¹³⁴.

Che non sia, però, roba da magnetofono, ci sono (sempre, nelle tipiche terzine pasoliniane) disseminate spie di frequenti rime, o quasi-rime, «per l'occhio...»: «figlio: io», «Sud: denuda: cruda», «onagri: mascherare: floreale...», veri *tours de force* artigianali, squisitissimi quanto improbabili. E in fondo: (a parte la sindrome liceale, che andrebbe pur studiata, con altre sindromi pasoliniane, ma che poi, nell'ambiente di «Officina», era pur una sindrome storica, di studî fatti male da una generazione che ora pareva ambisse soltanto a cancellare quel disavanzo di partenza, a tramutarsi in operosi buoi della – in fondo, sempre operante – Riforma Gentile...): (ma non dimentichiamoci che perfino Rimbaud è conosciuto, da Pasolini, sui banchi del liceo, contrabbandato da un supplente-poeta, Antonio Rinaldi¹³⁵): per delle poesie al magnetofono, per un puro flusso oratorio, varrebbe meglio lo sciolto, il foscoliano sciolto, o il verso libero: non può essere comunque sottovalutata la scelta che Pasolini fa, programmaticamente, della terzina. La quale non potrà essere «terzina dantesca», nemmeno per mediazione liceale, questa volta; perché quella mistica del tre non può essere ricevuta dalla inquietudine, dalla propensione di Pasolini allo «sfocato», al *lapsus*: evoca piuttosto tutta una tradizione di minori sermoni, di poesia borghese e satirica, di interventismo risorgimentale, fino alla «mano» deliziosamente malferma del Pascoli...

¹³⁴ Da *La Realtà (Poesia in forma di rosa)*, pp. 36-52; *Poesie*, pp. Dei vv. citt., 134-135).

¹³⁵ «... Non ho trascurato il dramma in versi, non ho evitato, con l'adolescenza, l'inevitabile incontro con Carducci, Pascoli, e D'Annunzio, fase incominciata a Scandiano – il ginnasio, frequentato da 'pendolare', era quello di Reggio Emilia – e concluso a Bologna, al Liceo Galvani, nel '37: anno in cui un professore supplente – Antonio Rinaldi – lesse in classe una poesia di Rimbaud» (*Al lettore nuovo*, in *Poesie*, pp. 6-7). Più avanti: «È vero che io non ero più fascista 'naturale' da quel giorno del '37 in cui avevo letto la poesia di Rimbaud...» (p. 8). Rinaldi (*Pasolini o dello stato di 'guerriglia permanente'*, in «Salvo Imprevisti», gennaio-aprile 1976) ha precisato che l'anno scolastico era quello 1938-39. Di Rinaldi poeta Pasolini restò «devoto lettore; e trovava nei versi di lui, alquanto periferici al clima ermetico di cui erano nutriti, quelle anomalie che gli accomodavano l'estro critico» (Siciliano, *Vita di Pasolini*, p. 60).

D'altra parte, quel sentirsi «nella Dopostoria»¹³⁶, autorizza qualsiasi manierismo medievaleggiante; e non sarebbe da escludere che qualcosa che è ben vivo in Pasolini – decisamente: l'istanza antipetrarchista – fosse, più o meno consciamente, e legata ad altre motivazioni estetiche e culturali, al fondo ideale di quella grande impresa – una delle maggiori del trentennio seguito alla guerra – che fu la raccolta ricciardiana dei *Poeti del Duecento*; non per nulla voluta e diretta dallo «scopritore» del Pasolini poeta dialettale, nel lontano 1942, Gianfranco Contini¹³⁷.

Complicate la vostra sensibilità di lettori su quelle pagine; e poi tornate su Pasolini: che vi parrà meno meteora.

(D'altra parte, i poeti se ne sono accorti, alla loro maniera silenziosa e operosa: e se il registro del dare e dell'avere tra Pasolini e il nostro manierista più grande, Attilio Bertolucci, andrà tutto studiato nei particolari, limitiamoci, qui, a ritagliare un omaggio al poeta – sulla carta – meno pasoliniano e manierista di tutti, Sereni:

Era l'inizio del giorno, pochi istanti fa,
una luce vecchia, morente, e ora
ecco l'azzurro di un golfo del Meridione,
nel gelo della tramontana, un giorno
che bastava soltanto scoprire, era su noi.
Splendidamente remoto da ogni nostra passione.
Chi fra un po' siederà sul banco degli imputati
guarda quell'azzurro...¹³⁸

- ci vogliono davvero tante trasposizioni per riconoscere, qui, lo spunto - perfino in certe campiture spaziali, respiratorie – dei magnifici versi iniziali del *Posto di vacanza*? Una poesia – fra l'altro – nel cristallino gesto da cui Sereni mai si separò – così aperta all'extra-lirico, alle «cose», e al «discorso»).

20.

La chiave del manierismo è l'ossessione dell'inautentico: abbiamo così la spiegazione del perché Zanzotto, che pure della maniera avrebbe ogni segnale,

¹³⁶ «... Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle chiese, / dalle pale d'altare, dai borghi / abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli. / Giro per la Tuscolana come un pazzo, / per l'Appia come un cane senza padrone. / O guardo i crepuscoli, le mattine / su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo, / come i primi atti della Dopostoria, / cui io assisto, per privilegio d'anagrafe, / dall'orlo estremo di qualche età / sepolta...» (ancora da *Poesie mondane* [10 giugno 1962]; *Poesie*, pp. 123-24).

¹³⁷ *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.; v. anche, di Contini: *esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano*, nel vol. collettivo *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 241-72.

¹³⁸ Da: *Pietro II* [martedì, 5 marzo (mattina)], in *Poesia in forma di rosa*, p. 77; *Poesie*, p. 143. Si propone il confronto con *Un posto di vacanza* («Almanacco dello Specchio» 1 [1972]; Milano, Scheiwiller, 1973), vv. 1 ss. E passim.

manierista non sia. Segnali: l'iperletterarietà e il gusto per la cristallizzazione della forma (dalla egloga arcadica al sonetto petrarchista), il falsetto e la vertiginosa escursione verso l'«oltranza» astratta e achillinesca («il sole / tranquillo baco di spinosi boschi»¹³⁹ o verso i botri sublinguistici del *pètel* (scelta che, coniugata all'antimilitarismo, alla denuncia storica della guerra nel suo orrore e nella sua tronfia stupidità – i bollettini di guerra che punteggiano il *Galateo in bosco* – indurrebbe a pensare a un consapevole riaggancio, dilà dall'ermetismo nostrano e dalla sua matrice surrealista, piuttosto al *dada*: «pappo» «cosa» «dado» «nulla»). Il manierismo astratto. Metallico – anziché corsivo e stenografico, allusivo e devastato – del Casa, del Bronzino. E, a parte il dispiegamento di forze teoriche (linguistica, psicanalisi) e di divise tecniche (il prefissismo e suffissismo di Zanzotto), che per me hanno mero valore decorativo e ludico, per altri, invece, hanno assunto pieno valore d'auto-coscienza operativa lucidamente programmatica, a parte questo, certe ironie sociologiche che i veneti hanno nel sangue, a trafiggere il ricchissimo manto lessicale, analogico, rimico, paronomastico, tecnologico; certo, formalmente, da *Dietro il paesaggio* (1951, dunque contemporaneo delle antologie secentiste del Getto) al *Galateo in bosco* (1978, che appena segue l'esplosione mondadoriana e laterziana dei restituiti *Adoni*), Zanzotto è il magnifico contemporaneo, e agguerritissimo, di una *Marino Renaissance*¹⁴⁰.

Spesso ove mi sommerse il cuor del bosco
o nel mezzo a cesure che verzure
follemente feriscono, nel losco
trarsi a iatture delle mie venture,

là dove tutto che fu mio conosco,
acri sciami di pollini, erbe impure
e purissime al mel siccome al toscò,
ore preste alla sferza in piogge o arsurre,

là dove sottopalmo e sottofelce
la fragola rinvenni e dell'accesa
fichina...¹⁴¹.

¹³⁹ Ormai, in *Dietro il paesaggio* (Milano, Mondadori, 1951) [in *Poesie (1938-1972)*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Mondadori, 'Oscar Poesia', 1973, p. 48]. Le principali tappe della vicenda zanzottiana sono segnate, poi, da *Vocativo* (1957), *La Beltà* (1968), *Pasque* (1973), *Il Galateo in bosco* (1978), tutti stampati da Mondadori. A parte va segnalato *Filò*, con le poesie «venete» per il *Casanova* di Fellini (Venezia, Edizioni del Ruzante, 1976). La fortunata *Cantilena londinese* («Pin penin...») ha poi offerto il titolo a un singolare libro di poesia per i ragazzi: *Pin pidin. Poeti d'oggi per i bambini*, a cura di Antonio Porta e Giovanni Raboni, Milano, Feltrinelli, 1978; che piace molto ai poeti, molto ai bambini: poco agli «educatori ufficiali».

¹⁴⁰ E, dato il rapporto allusivo di Zanzotto col petrarchismo di Giovanni della Casa, non manca di rilievo il fatto che nel 1978 sia uscita l'attesissima edizione critica delle rime del grande cinquecentista, per le cure di Roberto Fedi ('Testi e Documenti di letteratura e di lingua', Roma, Salerno editrice, 1978, voll. 2), a testimoniare d'una fedeltà che dura oltre ogni moda neopetrarchistica.

¹⁴¹ *Il Galateo in bosco*, p. 65 (è il sesto numero – *Sonetto con fari e guardone* – del singolarissimo *Ipersonetto*: «... un componimento – scrive Zanzotto (p. 115) – formato da 14 sonetti che tengono ognuno il posto di un verso in un sonetto. Più una premessa e una postilla. È questo un particolare omaggio a coloro che, come Gaspara e il Monsignore del *Galateo*». Di

