



Poesia Italiana
collana di Ristampe E-book
Edizioni Biagio Cepollaro

Marzio Pieri

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



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

RICORDI DI UN LIBRO DEL GRAN PASSATO

Ribaltavano dalla parete a terra così lentamente,
 come se fossero stati figure di carta e non carne creata:
 ultimo il gallo a morire, e questo, fra tanto orrore,
 mi parve spettacolo degno.
Diario di un parroco di campagna

I libri non dovrebbero rivedere la luce. *Essi* sono la luce. Minimi frammenti, oh; scheggiarelle volatili sotto il martello dell'ora; gocce di sangue di partoriente; sudori di stella nanerottola; lumachine, monachine (sopravvive il nome alla cosa, nessuno più accende il foco di legna, di bragi, di cenci, di fogli di giornale, che guizzi e brilli e sfavilli e s'immilli per il piacere di qualche oreficiere della rima). Un libro che dura mi rammenta la lucciola che il babbo posava sotto il bicchiere di vetro capovolto; la mattina c'era un soldo. Io mi ricordo anche quelli con la stampa del re. Ora due poeti schietti mi invitano a risvegliare la *Biografia della poesia* che ha più di un venticinquennio. Come per i gatti, un anno per un libro ne vale cinque o sette o dieci. In esordio dicevo: chi può aver tanta faccia da volersi fare memoria di un secolo. Pure ce la dovetti avere. Oggi non saprei scrivere un libro pari a quello. Era il canzoniere di una cotta amorosa, il diario d'una seduzione teneramente, orgogliosamente portata. Dunque, anche, la registrazione di un errore di prospettiva: la convinzione che la poesia fosse un bene durevole e raro. Mai avrei creduto che quell'amore era alle ultime carezze. I poeti cominciarono ad avere le loro agenzie, i loro bollettini sindacali, i loro clienti, i loro bardassi, le loro scuole di scrittura. Magari seguitando a dirsi leopardiani. Tutto fa brodo. Da *Amarcord* nacque *Pierino la peste* e almeno quello riesce ancora a far ridere. Ha letto, chi ora sta leggendomi, le pagine del diario di Anceschi pubblicate sull'ultimo 'verri'? *Son di rigore*. Non starò a chiedere scusa all'eventuale lettore odierno di qualche errore di fatto che, a libro uscito, come accade puntualmente, risplendette ironico sulle pagine fresche d'inchiostro: il film di Anghelòpulos, *La recita, O Thíasos*, del quale avevo non una volta sola discorso con Sereni che in sinopia vi aveva rintravisto la sua 'ragazza di Atene', vi figurava come *La visita* (un rimando 'profondo' a Cassola, il disamato, e a Pietrangeli?), non sapevo spiegarmi il lapsus. Non sarà che Pietrangeli aveva filmato anche *La parmigiana*? O forse non-pensavo, l'inconscio pensava, e detta dentro!, per me, che quella lettura 'lirica', 'onesta', (Vittorio aveva presentato la stampa della sceneggiatura del film, per Feltrinelli), della tragedia greca, stava pur troppo dalla parte de *La ragazza di Bube*. Ma questa è un'altra storia. Pare poi che, dalla erronea lettura di una poesia di Solmi, io avessi tratto il diritto di 'far fuori' (inconsciamente) una sua figliuoletta, che colleghi beffardi mi dissero di avere anzi incontrato sana e viva, e cresciuta, in una libreria di Milano. Séguito a chiedermi il perché di una poesia tanto funebre per una bambina viva; ma i poeti hanno i loro modi d'amore. Di altro non mi sovviene. Amnesia? Certo a loro (colleghi) non accadevano di tali incidenti, piuttosto sforniti di amore

conoscevano però *tutti*, tutti quelli che contano, chiamandoli per nome. Io non sapevo dare del tu alla poesia; figuriamoci ai poeti. Il libro (dedicato ad Attilio Bertolucci) era un libro bertolucciano? Posso dire della pagina che lo conclude; vorrei dire, prima, che io lessi la poesia di Bertolucci solo dopo il mio trasferimento a Parma, per motivi di lavoro, con la mia famigliuola sbigottita. Appena arrivato, avevo ricevuto una delle sue leggendarie cartoline da Caretti. Mi parlava del passo svelto della gente padana nella sera gelida; e mi invitava, se non lo avevo già fatto, a leggere Attilio Bertolucci (ne conoscevo quelle tre o quattro poesie antologizzate 'for ever' e come poesie da antologia ne serbavo un profilo scolorito). Il ricordo di un suo libro intravisto ai Remainder's di Borgo San Lorenzo, a due passi dal Cupolone, *La capanna indiana* nella prima edizione sansoniana (Biblioteca di Paragone), mi indusse a scrivere subito a un caro fratello che me lo comprasse e me lo spedisse. Della stessa collana io avevo fra i miei libri, scovato sui medesimi scaffali (allora affollatissimi, troppo per le mie tasche più deserte di un pianeta spento), il *Flauto e la bricolla* di Sinigaglia; probabilmente mi aveva sedotto quella sua mantellina dannunziana. Anni dopo ebbi fortuna (ci entrò proprio la *Biografia*) di conoscere il poeta, nella sua Arona. Era quasi il ritratto di mio padre, che non c'era più; e, probabilmente, come mio padre arrivò a uccidersi col fumo. Ma come fai a dirlo, ai puritani d'oggi, che il fumo dava anche vita; la morte seguiva, come sta nei patti. Forse anche la poesia è così. Attilio Bertolucci, in una delle sue leggendarie 'passate' parmigiane fra una vacanza e l'altra, mi fece cercare, per aver letto un mio libro su Verdi, che piacque ai musicisti e mandò in bestia i musicologi. Fu quasi un fidanzamento; del resto io intanto la sua poesia me l'ero letta tutta, ci mancherebbe, ci avevo fatto delle lezioni (fui incaricato di estetica, poi di letteratura italiana moderna e contemporanea). Il *Viaggio d'inverno*, con gli *Strumenti umani* di Sereni, era per me il più bel libro di poesia italiana novecentesca, dopo il *Sentimento del tempo* e la *Bufera e altro*. Schubert De Staël Canova La Fontaine. Forse per questo Luigi Baldacci mi rimproverò, ma affettuosamente, di parlare più o meno dalla stessa prospettiva – storiografica o di gusto? – di Mengaldo floricultore (Mengaldo non ne era altrettanto sicuro, tanto che solo per qualche mese mi concedette il suo ambito saluto [a Fortini che mi aveva associato a Bo, nell'*Ospite OD II*, e troppo onore per me!, avevo risposto epigramma a epigramma, associandolo ai gesuiti]), di non avere un poeta 'mio' su cui scommettere. Temo gli mancassero i fiorentini. Andavo matto per *Laborintus*. Ci diedi sopra una tesi e ventura volle che la laureanda si pigliasse frattanto d'amore per un pastore geovita; andarono sulle alpi e di lì, a tesi laudata, mi spedirono in dono una superba Bibbia dei testimoni di Geova, con le mie iniziali oro sul nero della pelle. Avrete capito che (la ragazza non era una superficiale) Sanguineti era stato letto (e giudicato) con un occhio biblico, sapienziale. Non ne era diminuito. Aneddoti. Aneddoto è anche che io mi trovai messa a concorso la cattedra che tenevo per incarico senza che io ci avessi fatto nemmeno il più remoto pensierino, né che amici o nemici della facoltà nella quale lavoravo non senza godimento poi degli studenti, me l'avessero lasciato sospettare. *Sigillatim*. Il fatto è che io avevo pubblicazioni valide per almeno concorrere a una campestre di 'generale' (tutto il mio lavoro barocco d'allora) ma nemmeno un rigo di 'contemporanea'. Tanto mi sentivo *naturaliter* contemporaneo che

non avevo pensato a farmi, *burocraticamente*, 'contemporaneista'. E mica gli sfuggì. Son cose che succedono quando agisce dietro le quinte un candidato *in pectore*. Ora è morta, poverina; e non ebbe, al momento, nemmeno la cadrèga cui ambivano a mio danno. Così, feci una di quelle cose da carica della brigata leggera (la Carica dei Seicento, Balaklava). Scrisi in due mesi, come un Luca Giordano o uno Speedy Gonzales delle lettere, la *Biografia della poesia*. In fondo di quei poeti per anni mi ero quasi in esclusiva nutrito. Allora lo si faceva, per diritto e con fondato motivo. Fu una cosa anche troppo balzacchiana, salgariana, (senza il loro genio, ma andrebbe detto?), anzi proprio da librettista d'opera: via via che erano pronti i paragrafi, le lasse, si passavano al proto e quando questi mi spediva le bozze, – eran la musica del mio 'libretto'? 'La Pilotta' editrice si serviva di una tipografia bolognese eccellentissima, rendeva oro per stagno – io gli mandavo qualche altro paragrafo. Partii per la mezza montagna parmigiana (i bambini ne avevano bisogno) con una macchina straboccante di libri. Gli indigeni stettero a vedermi scaricare, perplessi, con le dita nel naso. Il mio caro medico melomane mi aveva dato il suo telefono privato (non c'erano ancora i cellulari), con la raccomandazione di chiamarlo a ogni necessità, anche di notte. Lo feci, anche una volta che l'incauta accensione (non da parte nostra) di un negro fumaiuolo rischiò di spedirci moglie e figli a patrasso. Quello scrivere febbrile mi esauriva e mi esaltava. Il tratto, capisco bene che possa dispiacere, era omerico. Alcuni Teucri o Achivi che non ritrassi in duello ne fecero lì per lì una malattia. Caproni quasi mi lancia il suo 'fuori la spada!', poi diventammo amici (ma anche lui ebbe la sua stagione estrema cristallina, meravigliosa – il *Kevenhüller*, weberiano, la *Res amissa*, weberniana): c'era stato un equivoco. Luzi, col quale equivoco non ci fu, messo in riga con un Vincenzo Monti, ditemi voi se è poi così poco, se la legò al dito. Il fatto è che io conoscevo eccome certo odorino d'incenso delle parrocchie 'bene' fiorentine, mi dà fastidio, figurarsi, perfino in un don Milani, a volte nel mirabile Tartaglia (il mio rovescio speculare: un parmigiano infiorentinato nel regno di Ardengo Soffici); il naso fiorentino è gran rifiutatore. L'ultima pagina, quella dedicata specificamente a Bertolucci, la sognai. Scalciavo e mi rigiravo sotto il lenzuolo e quando l'ebbi come scolpita in mente, quasi sonnambulo, mi alzai ad assemprarla (al buio della semialba, per non svegliare gli altri) su un taccuino. La mattina il libro era finito. Mi vanto che servì a convincere il grande poeta amico – la mia scommessa era lui, non ancora onnina e stabilmente accolto fra i senatori a vita, del resto oggimai appena morto e tosto dimenticato, per fare posto ad altri meglio propiziabili (colpa e vergogna, anche, dei ragazzi salivosi mandarinosi che ne hanno occupata e dissipata, fra quisquiglie e sdilinquenze bucaiucole, l'eredità complessa) – a fare il passo decisivo, sul quale leggendaria mente titubava (e che dichiaratamente escludeva, perfino fra gli intimi) dalla lirica all'epos. Nacque così *La camera da letto*: né mi sorprende che chi l'ha non più che sbirciata non si sia avveduto ch'è anche il nostro (e l'unico a noi possibile) Pound. Due terragni, due speleologi; cavernicoli e maghi. I loro alfieri citateschi spesso si fermano ad ammirar la piuma sul cappello, a slappare il miele di sopra. *Questi non sono esemplari & idee da copia, sono da incenso. Lo sperarli per imitazione, è un imitar gl' alchimisti, che auaramente cercando l'oro, in vece d'implorarlo dalla miniera che il*

produce, tentan per via d'imitazione di rubar alla Natura il talento, e'l secreto di generarlo. Il punto è sempre quello di chi passa dalla cruna delle cose per accenderne il sentimento dell'estetico (un estetico impuro, rimorso, 'fiore del male' come presso Baudelaire) e chi non si smuove da questo (e dalla sua pretesa riduzione a stile) attirandovi il vero per sfiorarlo ed estenuarlo come una farfalla nella fiamma. La poesia-laser, lo stile penicillo. Il cerebro e la coratella. Il Buonarrotti o Volcazio Penella. L'atrabile dell'Ingegnere, ogni piropo forse uno scaracchio, e i buoni modi di un Camilleri purgatissimo intrattenitore, o trattore; Madame de la Fayette contro Donna Letizia! Attilio mi aveva fatto la sorpresa di recensire la mia edizione della *Galeria* del Cavalier Marino chiamandomi navigatore solitario: il titolo del 'pezzo' fu (redazionale) – *Adone e Venere in camera da letto*. Venne di lì il titolo che poi fu dato al leggendario 'romanzo in versi'? Anche l'*Adone* è la storia di un incesto, come la *Recherche* così seminale per Bertolucci: Mirra-Mère. Venere dea del mare e madre-idea. *A-done*, con alfa privativo: l'a-creato, il non-fatto, l'umore (mare-madre) di un dio (bisesso) che non si risolve. Che 'perde' il Tempo, che lo perderà. Quel ferragosto (si era, quando 'chiusi', alla vigilia) i fiumi fra Parma e Reggio dieder di fuori; si fecero mari. Ospite di un amico di campagna, sentivamo dal salotto di casa crescere le acque notturne. Il ritorno fu nella tenebra più profonda rotta da rari richiami di torce elettriche, volontarî officiosi che indicavano le vie ancora aperte. Ci inoltrammo e l'acqua saliva fin quasi ai finestrini della macchina; da scingersene. Fummo d'un tratto su una gobba, aldilà correva la via Emilia, in cielo c'erano nuove stelle, un poco spaurite.

(marzio pieri, ferragosto MMVI)

Ad Attilio Bertolucci

Solo quello che ha portato attimo per attimo insin da cupo e rimoto oroscopo la pena del viver proprio potrà tenersi biografo di sé: altri biografi che non fosser lui s'incontreranno a dover mentire, quand'anche nolenti, alla misera ventura d'un misero e al residuo della di lui cenere.

C. E. GADDA

Sturm und Wurm
Sang und Drang
Wurm und Sang
Drang und Sturm

KLEE

MEMORIA

funzione della memoria è dimenticare

Memoria del secolo.

1. «Sentire la qualità».
2. Il testo, le cose...
3. Autobiografia.
4. La lingua del saggio.
5. Gli strumenti umani.
6. Metrica e poesia.
7. Bilancio di un quindicennio.
8. Il poeta-tenore.
9. I «grandi vecchi».
10. Che fare.

Nella primavera del 1948, l'apparizione per le strade di certe enormi gonne tipo *abat-jour* preannunciò la schiacciante vittoria della Democrazia Cristiana...

Sergio SOLMI (*Distrazioni*)

Sai, Bustini sarà anche diffidentissimo e avidissimo di Accademie, però non deve conoscer molto la vita umana e i suoi orrori: solo i suoi libri, le sue damazze, i suoi concetti, qualche pasticceria...

Alberto ARBASINO (*Fratelli d'Italia*)

C'è chi vive nel tempo che gli è toccato ignorando che il tempo è reversibile come un nastro di macchina da scrivere

MONTALE (*A Pio Rajna*)

MEMORIA DEL SECOLO

... la prefazione promette sempre; il libro non mantiene quasi mai.

C. DOSSI

Il secolo tocca agli Ottanta. Montale ne ha quattro di più, nato l'anno della *Bohème*, figurarsi. Solo, a Genova invece che – dove l'opera nacque, a dirigerla Toscanini – a Torino. Tre anni dopo, il 3 gennaio, in quella stessa Torino la catastrofe psichica di Nietzsche, il «il princeps / dei folli, quello che ha baciato il muso / di un cavallo da stanga e fu da allora l'ospite / di un luminoso buio»¹.

Si può, avendo la metà degli anni del secolo, fingersene la memoria? E sulla scorta dei poeti.

Degli artisti degli ideologi delle mode del gusto dei discorsi delle musiche delle case.

Mi tira da una parte l'idea d'una secchezza senza aggettivi, d'una intelligenza non riconciliata, il miraggio del libro tutto di citazioni, dall'altra quella di una dolcezza che lasci sedimentare tutte le polveri, imbrunire tutte le ceneri, folgorare tutti i cristalli. Mi illude l'idea di una sinfonia mahleriana funebre e trionfante che sia un poco anche le Memorie dell'ottuagenario – il secolo – di cui vorrei farmi memoria, e, per converso, il fascino del Lied, del saggio definiente e (in senso matematico) elegante, corto circuito ove brucino umori e memorie, le dolci rime e le non dolci lettere, la «sociologia del letterario» e la pratica amorosa di una inesausta traduzione.

1.

C'è una pagina, in D'Annunzio, di puro Proust:

... Gli spiriti acuti dalla consuetudine della contemplazione fantastica e del sogno poetico danno alle cose un'anima sensibile e mutabile come l'anima umana; e leggono in ogni cosa, nelle forme, ne' colori, ne' suoni, ne' profumi, un simbolo trasparente, l'emblema d'un sentimento o d'un pensiero; ed in ogni fenomeno, in ogni combinazione di fenomeni credono indovinare uno stato psichico, una significazione morale².

Non si tratterà, ora, di sostituire alle ragioni della critica il sogno poetico e la contemplazione fantastica; ma d'indicare alla critica – di nuovo – le perdute

¹ Montale, *L'educazione intellettuale* [*Quaderno di quattro anni*, Milano, Mondadori, 1977, p. 12].

² D'Annunzio, *Il Piacere*, Oscar Mondadori (Milano 1970³), p. 88.

sue basi, che sono (per onorare una formula famosa³) la collaborazione alla poesia e il gusto del valore.

... Veder tutto; tutte le opere, le lettere, la persona, i fatti della vita, le malignità dei contemporanei; e non giudicare, no, mai – che è di gaglioffi senza pudore – ma comprendere – *sentire* la *qualità* dell'animo, del pensiero e dello stile ...⁴.

³ Giuseppe De Robertis, *Collaborazione alla poesia*, ora in: *Scritti vociani*, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 61-118 [riunisce due scritti, comparsi con quel titolo nella «Voce» del 15 dicembre 1914 e del 30 gennaio 1915, il primo (*Conti con me stesso*) nato come «una semplice nota» sullo *Spaventaccio* di Enrico Pea e cresciuto fino a essere «una specie di storia della poesia moderna come poesia» e l'altro, ch'è il séguito, dedicato a definire un *Carducci moderno*: «Con lui principia la poesia moderna: – non certo come effettualità: che essa si trova attuata tutta in Leopardi, e nel suo nome si chiude; ma come possibilità di ulteriori sviluppi; dico, come vivo divenire, a cui s'aspetta una realizzazione compiuta» (*Scritti vociani*, p. 94)]. La formula preludeva a quella – anche più celebre – del «Saper leggere» [*Scritti vociani*, pp. 143-156; già «La Voce», 30 marzo 1915], che a tanti anni di distanza era ancora capace di attizzare la polemica di Debenedetti [*Il romanzo del Novecento - Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 19-27 (sono le lezioni tenute da Giacomo Debenedetti all'Università di Roma nell'anno accademico 1960-61 – qui lo scatto antiderobertisiano – e seguenti, fino al '65-'66)]. «...E che cos'è questo saper leggere? [...] Un'attenzione, si direbbe, tutta appuntita sulle soglie dell'ineffabile, dell'irripetibile, che non si sa bene attraverso quali sottilissime crune e traguardi dovrà passare, per trasformarsi in un giudizio critico che è discorso, quindi organismo tutto articolato, concreto, razionale, tutto cose ponderate e ponderabili.

«Lasciamo stare, che qui non ci interessa, il presupposto che un uomo deve coltivare dentro di sé, per scrivere righe come quelle: deve credersi uno strumento ipersensibile, un essere dotato di doppia vista con la quale percepisce – oltre che le apparenze visibili a tutti – gli ectoplasmici, i corpi sottili, le sostanze eteree che stanno dietro le apparenze; e poi, dopo di averle percepite, è capace anche di comunicare agli altri, grazie a certe modulazioni, trasalimenti, grafici straordinariamente insinuanti, allusivi, vibranti, ciò che ha captato con la sua sensibilità suprema. Quando emetterà i suoi giudizi, un simile critico, non sarà nemmeno più un violino, uno stradivario di eccezionale qualità e stagionatura, sarà tutto e soltanto una quarta corda...». Si è citato a lungo, per la sorpresa di tanta violenza in un critico solitamente «signore»; e ci saranno entrati motivi personali, o anche di quelli che chiamano «storici», politici, e c'entrano conti, anche, lontanamente generazionali: Giacomino Debenedetti è «il critico» di Montale, di Saba, contro Giuseppe De Robertis critico di Ungaretti, che significa anche aver dato ragioni profondamente diverse di D'Annunzio ecc. Ma, indubbiamente, c'è una foga, anche, di convertito, perché quello che Debenedetti addossa al «saper leggere» del professore di Matera, fiorentino d'adozione, un suo avversario potrebbe benissimo impiegarlo contro i primi *Saggi critici* del maestro «torinese» (nato a Biella nel 1901).

⁴ Serra, *Epistolario*, a cura di Luigi Ambrosini, Giuseppe De Robertis, Alfredo Grilli, Firenze, Le Monnier, 1953², p. 153 [lettera all'Ambrosini, s.d. ma 1907: «...Io sto facendo un lavoro di rinnovo mettendo a maggese (dicono in certi luoghi) – la mia cultura: rileggere - chiarire - ordinare - andare un po' più addentro se è possibile in tante parti, che la poltroneria ambiziosa delle prime letture lasciava quasi sode o si contentava di grattare un po' alla superficie ...»]: «... non parlar di Greci a orecchio – o della pittura del quattrocento per 4 fotografie e un manuale Hoepli – *Vigliaccheria innominabile della cultura romantica* (corsivo mio) ...». Assai acuto, in materia di critica sì o no «giudicante», l'intervento di Montale, nella presentazione del *Romanzo del Novecento* (p. XIII): «...Un critico giudicante? Nulla di più lontano dalle preferenze dei nostri, e stranieri, 'nuovi critici'. Eppure è così. Quando egli [Debenedetti] contrappone il non amato Borgese all'amato Serra vedendo nel primo un giudice e nel secondo un degustatore e distillatore, un rappresentante della critica del gusto, egli non esita a dichiararsi per una critica giudicante. È troppo intelligente per non comprendere che il giudizio non può prescindere dal gusto, ma la passione intellettuale, l'impegno di chi ha fatto una scelta politica, lo conducono a semplificare la questione ...» (la conclusiva parentesi che segue è carica della arguzia da « falso inglese » di cui Montale è maestro: «... senza contare che *Le lettere* del Serra contengono, sotto l'apparente neutralità giudizi addirittura agghiaccianti»).

«Sentire la qualità»; che solo allora, reso discreto l'orecchio interno, e tanto complice quanto inappagabile, potremo fondare il giudizio, identificandolo (colgo uno spunto di Contini⁵) con l'esecuzione, ch'è restituzione alla vita. Certo: la cosiddetta «cattolicità dell'interprete» si troverà più volte a inciampare nell'invivificabile della scadente o imperfetta qualità. È un punto delicato. Siamo al discrimine – che va riconosciuto senza equivoci – tra una storia letteraria intesa come registrazione burocratica di eventi e documenti, oggi magari col soccorso di gratificanti lacche tecnologiche e non senza il favore di un mercato insieme disappetente e avido, e una memorialità critica che non esita a compromettersi, a istituirsi biografia e autobiografia, a correre il rischio dell'elezione dopo l'ispezione («Oh incanto universale del valore / ogni storia è una generazione equivoca dell'ispezione»⁶) e sa che a intendere il gusto d'un vino non c'è bisogno di averne scolato tutta la botte, non solo, che nemmeno si può per sicurezza, sostituire al bicchiere il cartellino controfirmato dall'analista.

2.

I conti, dunque, e sempre, sono da fare col testo. Ma, contrariamente ai modi che sono riusciti a parere più produttivi nel decennio che ora si chiude, perpetuamente raffrontandolo alle ragioni (e regioni) dell'extra-testo, o meglio: esercitandosi a considerarli, sempre, il testo e l'extra-testo, come il recto ed il verso, che per di più si scambiano di continuo le parti, di una realtà unica. È vero che la parola, in un giro sistematico perfetto, giunge talvolta a

⁵ Nella intervista concessa a Renzo Federici, *I ferri vecchi e quelli nuovi*, in «Prisma – rassegna mensile del libro», 1/2, gennaio-febbraio 1968, pp. 9-14: «...Direi [...] che sia morta la critica come genere letterario, in senso umanistico: è uno dei tanti istituti alla cui estinzione avremo assistito (può darsi che abbiamo assistito anche al decesso della pittura di cavalletto, per esempio). E allora constatiamo che la critica, tanto la buona quanto la cattiva, si trasferisce in laboratorio. Quale può essere la teleologia, il traguardo finale, di una simile operazione? Evidentemente non quella di costruire, come si è pur proposto nel momento immediatamente successivo al primo Croce, un 'equivalente' letterario dei cosiddetti mondi poetici. Credo che si dovrebbe arrivare, a norma di logica, a tutt'altro esito, cioè a quello della 'esecuzione' dei testi. E difatti, vede che cosa accade nella musica? I testi sono eseguiti e di conseguenza non esiste una critica musicale» (il che, fra parentesi, non è del tutto vero ...) «Allora alla eventuale soppressione della critica letteraria, nella forma istituzionalmente vigente e giuridicamente riconosciuta, potrà corrispondere altra cosa: quest'altro equivalente della critica potrà essere l'esecuzione del testo». (Della «lettura, in quanto esecuzione significativa di un significato» tocca Piero Bigongiari nella *Premessa alla terza edizione della Poesia italiana del Novecento* [Milano, il Saggiatore, 1978, p. 13]).

⁶ Edoardo Sanguineti, *Laborintus*, 13 [ora in: *Catamerone 1951-1971*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 28]. La citazione, però, ebbe un suo corso franco – quando il poeta Sanguineti lo leggevano davvero in pochi... – come epigrafe di un libro non letterario, ch'ebbe molta fortuna (tranne nel mondo accademico) nei primi anni Sessanta, *L'antirinasimento* di Eugenio Battisti (Milano, Feltrinelli, 1962); inaugurato, fra l'altro, da una bella dedica «A mio babbo, che mi ha insegnato il coraggio / di avventurarmi in campi di ricerca non miei», che, per chi aveva allora vent'anni, segnava, proprio solidalmente coi versi sanguinetiani, l'uscita, il desiderio di uscire dai timidi, collosi anni Cinquanta; – forse troppo rimossi, allora, per non ritrovarseli poi, troppo presto, fra i piedi. (Ch'è anche la storia di certi esiti della neo-avanguardia).

realizzare la proverbiale *thing of beauty*, la vocazione e il dolore delle cose nel loro tumulto; altrettanto vero, se meno riconosciuto, che la «combinazione dei fenomeni» spesso intride con sé la parola, quasi avendola preformata, come strizzata fuori a specchio «sensibile e mutabile» di se stessa. Non un contrasto fra natura e spirito, o fra l'istinto e la storia, solo quest'ultima analizzabile e dunque umana (il continiano rifiuto della «creazione»: «parola, se ce n'è una, da mettere fra virgolette», e l'opzione per quel «dato reale che è il 'creato'»⁷) – ma un *continuum* che vorrei dire 'onnitestuale', la 'scrittura' del testo e dell'extra-testo, perché c'è un modo in cui il testo *si* scrive e un modo in cui *si* scrivono le cose ...⁸.

La domanda: *dove* sta, su che pagina *scrive*, e con che inchiostri, la memoria? la memoria degli scrittori ch'è quella, per noi, qui, ora, che conta? È arte, finzione – o flusso irriflesso, igienico, biologico? E il ritmo, la rima, la metafora, il soffio, il sogno, la smuovono, o la controllano? – o la rimuovono?

3.

Si potrà chiedersi perché, in anni recenti, la riflessione sull'autobiografia sia diventata quasi un genere critico a parte⁹; la risposta può essere

⁷ Nell'intervista citata, p. 11 di «Prisma»: «...Dunque il 'creato' e non la 'creazione', il prodotto o il processo, ma non ciò che gli preesiste. Altrimenti sconfiniamo nell'ineffabilità ».

⁸ Visibilmente, per queste teorie «del testo» e della «scrittura», bisogna spostarsi, dall'area dei critici italiani in mezzo ai quali ci siamo fin qui mossi, a quella francese contemporanea, tumultuosa e fertile. Da Barthes allo svizzero Starobinski, da Sollers alla Kristeva, da Foucault a Derrida, è un incrocio fittissimo di ragioni, di conversioni, di superamenti, non senza qualche rischio di delirio o di paralisi (uniche temperature consentite essendo il calor bianco, di fusione, o all'opposto il gelo dell'ibernazione), almeno per chi resti a guardare le cose da un ponte (quanto pericolante!). È anche una tensione che è possibile a chi abbia traversato un «vero» surrealismo, dunque una vera «morte dell'arte», una vera laicizzazione dell'arte, non il facile camuffamento gergale, confessionale e melodizzante dell'«ermetismo». Va tuttavia detto che proprio nell'area di certo post-ermetismo fiorentino la «linea francese» ha trovato ascolto e reimpiego (o collaborazione avvertita, originaria) perfino in anticipo, in asincronismo rispetto alla diffusione, alla volgarizzazione che industria culturale, pubblicistica, critica universitaria ecc. hanno fatto di quei temi e gerghi in anni più vicini a noi. Il rapporto Bigongiari-Ponge, per esempio, è assai diverso, negli intenti e nei risultati, da quello, in area « lombarda », Sereni-Char (quest'ultimo rapporto, è stato facilmente notato, avviene «per contraddizione», per arricchimento di contrari). Si veda Francis Ponge, *Vita del testo*, a cura e con introduzione di Piero Bigongiari [traduzioni di Bigongiari, Luciano Erba, Jacqueline Risset, Giuseppe Ungaretti], Milano, Mondadori, 'Lo Specchio', 1971. Per un rapporto Bigongiari-Foucault, Bigongiari-Blanchot, Bigongiari-Derrida ecc. (con una distinzione fra il «senso della storicità», la «scienza sperimentale» nel toscano, e la «astoricità» barthiana) è utile, anche se affollato, il discorso della dannunziana e derobertisiana Adelia Noferi (*Piero Bigongiari: la critica come segno di contraddizione*) in: *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 14-223 (il saggio è del '69). Per il rapporto, invece, Sereni-Char, si ricordi Fortini (*I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 156): «...D'altronde, una sua vocazione (quasi sempre respinta) all'assoluto e al verticale, Sereni l'ha trasposta nelle traduzioni di un poeta come Rene Char. Char gli rappresenta un modello di *decus* altissimo e la possibilità di un rito verbale, di un vero e proprio 'incanto' senza trascendenza quale Sereni, in persona prima, ha probabilmente rimosso per timore di regressione mistica».

⁹ Fondamentale il ruolo della rivista «Poétique», dalla provocazione di Starobinski (*Le style de l'autobiographie*, in «Poétique», 1970 [e cfr. *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 204-216]) alla proposta conclusiva di Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975,

che in poche altre condizioni dell'operare letterario si rivela altrettanto scoperto e inventivo il rapporto di tensione fra scrittura del vero (il passato come referente immodificabile, come scaffalatura di eventi non più tangibili, rubricazione del *factum quod infectum fieri nequit*) e scrittura – a voler forzare una nota dicotomia – «del bello»: si esce, vogliam dire, da una insostenibile differenza di obiettivo e subiettivo, nell'atto stesso che si coglie l'arte dell'*écrivain* nel fingersi *scripteur* sul rovescio di quella di quest'ultimo nel fingersi o nel negarsi (o nell'ignorarsi) *écrivain*¹⁰. La scrittura è, sempre, falsificazione, quand'anche dovesse illudere dei colori del vero¹¹. Ma nel discorso dell'autobiografia questa sostanza istitutivamente fallace è tanto più visibile, per contrasto. Le tecniche di veracità adibite dall'«io» per riconoscersi, sul piccolo teatro del mondo, debbono trasformare un uso in diritto, una pratica (la prima persona, al caso slontanata in una trasparente terza: «Cesare disse ...»¹²) in un sistema.

coll. Poétique, traversando i contributi di E. Vance (*Le moi comme langage: Saint Augustin et l'autobiographie*) e della Birge Vitz (*Type et individu dans l'«autobiographie» médiévale*) usciti sulla medesima rivista nelle annate 1973 e '75. Nella stessa sede (1974), si ricordi anche E. W. Bruss, *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*. Polemico col Lejeune, G. Gusdorf ha approfittato del numero speciale dedicato all'autobiografia della «Revue d'histoire littéraire de la France», 1975, per portare il suo attacco (che risente dei legami del Gusdorf col basilare, ma forse invecchiato, G. Misch, con la sua «monumentale» *Geschichte der Autobiographie*, 8 voll., Bern-Frankfurt am Main, 1949-69 [edizione definitiva, completata da L. Delfoss e B. Neumann]). Altri dati bibliografici importanti si ricavano dalla Introduzione (di cui mi sono servito) di Marziano Guglielminetti al suo intelligente libro *Memoria e scrittura* (Torino, Einaudi, 1977). E si segnali subito, come ricco di significato, il fatto che dei problemi e prodotti dell'autobiografia si interessino, qui da noi, critici come Guglielminetti, come Scrivano sempre attenti, in un loro attento prammatismo critico, alle quistioni della teoria, senza però lasciarsene ingabbiare.

Sul rapporto biografia (autobiografia) / storia notevole un passo del 1. III (§ 51) del *Mondo come volontà e rappresentazione* (cito dall'edizione a cura di Giuseppe Riconda, Milano, Mursia, 1969, pp. 288-90): «... Io anzi non esito, per quanto riguarda la conoscenza della natura umana, neppure ad attribuire alle biografie, specialmente alle autobiografie, un valore più grande che non alla storia vera e propria, intesa nel senso in cui si suole ordinariamente trattarla. [...]. Fingere in un'autobiografia è così difficile, che non c'è forse una sola autobiografia la quale non sia in complesso più vera di ogni altra storia scritta. [...] La storia ci mostra l'umanità come ci appare la natura contemplata dall'alto di un monte: abbracciamo con un solo sguardo una infinità di cose, grandi estensioni, grandi masse; ma non c'è nulla di chiaro, nulla di riconoscibile nelle sue particolarità essenziali. La biografia ci fa invece conoscere l'uomo come conosciamo la natura quando nel passeggiare osserviamo gli alberi, le piante, le rocce, le acque. Ma come la pittura di paesaggio, in cui l'artista ci presta i suoi occhi per veder la natura, ci facilita l'intelligenza delle sue idee, ponendoci nello stato richiesto di conoscenza pura e libera dalla volontà; così, per la conoscenza delle idee che cerchiamo nella storia e nella biografia, la poesia ci apre uno spiraglio ben più luminoso che non la storia e la stessa biografia; perché, anche nella poesia, il genio è come lo specchio limpido e terso che raccoglie e riflette in viva luce tutto ciò che è essenziale ed importante, sopprimendo gli elementi accidentali ed eterogenei ».

¹⁰ Per la designazione dello *scripteur* come «l'autore di un'autobiografia indipendentemente dalla sua qualità di scrittore» cfr. Starobinski (*L'occhio vivente*, p. 205, n. 1 [Giuseppe Guglielmi, traduttore d'eccezione, propone di tradurre «chi scrive»]).

¹¹ Così suona una bella etichetta (R. Bigazzi, *I colori del vero - Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1977²). Valga, questo rimando a un appassionato cultore delle ragioni del naturalismo, insieme con quello alle lezioni di Debenedetti (*Verga e il Naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976), in luogo di un discorso su Verga (sua fortuna nel Novecento) che non potrà qui essere nemmeno toccato.

¹² Per un esempio recente, appariscente, di questa trasposizione, si legga l'ultimo Luzi (*Al fuoco della controversia*, Milano, Garzanti, 1978, p. 7), in apertura della raccolta (*Brani di un*

Né appare casuale, d'altronde, che la simulazione e dissimulazione autobiografica di Proust, l'architettata agnizione d'un universo fatto di Tempo, cangiante e perfetto sull'orlo di una inesauribile autodistruzione, *du moins ne manquerais-je pas d'y décrire l'homme comme ayant la longueur non de son corps mais de ses années*¹³, abbia finito con l'affermarsi come l'evento capitale d'una coscienza critica novecentesca dell'«uomo (letterato) occidentale».

Importa, questo, frattanto, una conseguenza anche *pratica* flagrante: che la scrittura dell'autobiografia, a differenza di quella del «vero», che ha le sue pose, i suoi interstizi, si *realizza* in quegli «spazi testuali interamente significativi» che sono (ancora con Contini¹⁴, un discorso sul Novecento non può fare a meno della sua scorta perpetua, o vergiliato...) appunto quelli della poesia. Documento e monumento si rovesciano vertiginosamente le parti, la durata si scioglie in polverio d'attimi, la folla confusa e faticosa, *parcellizzata* dei «fatti» (*res gestae...*) tende alla condensazione elettrica (e stilizzata, rivelatrice) della metafora. Odi le voci vive, le pronunce strascicate, i borborigmi «incisi» su innumeri bobine. I giudici del passato le fanno girare, girare, con gli occhi abbottonati; le pelli intanto gli si incartapecoriscono; le vesti stingono, i peli si fan grigi poi bianchi, in compenso a forza d'ascoltare gli crescono delle orecchie su, su fino alla cupola del cielo... e gli scrivani a scrivere a schedare, gli archivisti a archiviare, è il migliore dei mondi possibili. Per altro verso, su altra lunghezza d'onda, a intervalli irregolari, una sillabazione dèdita, una scansione ardimentosa, una provocazione ritmica, un'idea di canto... Si ascolti un poeta dei giovanissimi e subito maturi¹⁵, col Secolo agli Ottanta...

Per fermare le zampe minuziose
dei molteplici insetti che contengo,

per tracciare la mappa aggrovigliata
delle loro evoluzioni cieche,

per lisciare col pensiero il tempo
turbato di lenzuola stese al vento,

per risolvere, osservando il tronco,

mortale duetto) [fra il poeta e la poesia]): «*Non più lunghi poemi, suppongo. / [...] / il significato è fulmineo*» - *argomenta...* [soggetto: «il poeta»].

¹³ Proust, *Le Temps retrouvé* [À la recherche du temps perdu, III, Bibliothèque de la Pléiade], p. 1046.

¹⁴ «...la più pungente critica moderna è nata come critica di poesia, cioè adibita a spazi testuali interamente significativi...» (dal *Saggio introduttivo* a *La cognizione del dolore* di Gadda [Torino, Einaudi, 1963², p. 13], poi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 606).

¹⁵ Gilberto Sacerdoti, *Fabbrica minima e minore*, Parma, Pratiche Editrice, 1978, p. 8. Nella diffusamente avvertita situazione di riflusso della neoavanguardia, il libretto del Sacerdoti (nato a Padova nel 1952) finisce con l'assumere un poco la funzione, che, fatte le opportune proporzioni, fu a loro tempo degli *Ossi di seppia*, con anche più accentuata la fiducia nella «forma chiusa». D'altra parte, Sacerdoti – fiero, dopo ogni opportuna ironia, della forma e fedele a un paesaggio: Venezia, con l'appendice di Porto Marghera – in una eloquente «poesia di poetica» («È bella la parola del poeta quando / con orgogliosa voce rassicura / l'età più incerta che la voce pura / in mezzo alle più vaste corruzioni / è viva ancora...») mette in esergo Yeats e Montale [*Fabbrica*, p. 58].

l'intrico labirintico dei rami

*riprovo l'esercizio della voce,
l'acquietante monodia della parola.*

4.

La strategia che qui si propone non è dunque, si sarà previsto, una ordinata rassegna di quanto, nel Novecento italiano, si sia prodotto nel genere «autobiografia», con la mira a conclusioni sistematiche, ma un libero movimento, anche aggressivo all'occorrenza, armato di *machete*, al caso di concrezioni-sbarramento, nel folto delle scritture, quelle poetiche elettivamente, ma anche narrative, saggistiche, diaristiche, taccuini e poèmes en prose, confessioni e ragguagli critici, prosa d'arte e prosa di romanzi, ogni qual volta il meccanismo di tensione/distensione dello stile lasci intravedere – perfido o nativo – spezzoni di quel paesaggio mentale che si ha in animo di ricostituire. Né lo si ricostituirà; è esso un desiderio, un movimento teleologico, col ruolo medio della conoscenza messo alla frusta dalle scariche della fantasia, che i testi sollecitano. Una delle riuscite, potrebbe essere davvero un libro di splendidi e oscuri lacerti, l'atlante, coi suoi *leones*, con le *tierras de ningun provecho*, e gli Eldoradi, di quella cosmografica autobiografia (del Novecento italiano); lasciar parlare i testimoni, esibire le pezze d'appoggio sollecitandole con un «montaggio» scaltro.

Noi ci terremo, invece, a suggerire.

E non sempre le forbici saranno senza incertezze nel taglio.

Si osservi il trapasso, in un Cecchi annata 1911 (tra il *Kipling* e il *Pascoli*, dunque), da un andamento strettamente conoscitivo, critico (è il ritratto del *Primo Papini*) al dischiudersi a un fondo di paese, a una trasfigurazione lirica memoriale, ch'è come il naturale risolversi, senza soluzione di continuità, della verità in «tono»:

... Ma il ritratto [di Papini] non comincia ad essere rassomigliante finché sullo sfondo, sul quale nel nostro pensiero campeggia questa figura ormai nota della vita intellettuale italiana, non vediamo delinearci Firenze; una Firenze soleggiata e invernale, con gli stocchi neri dei cipressi piantati nella cenere degli ulivi sull'ondulazione delle colline, dalle quali il vento scende a fare impeto per le strette vie, chiuse sotto le larghe grondaie dei palazzi nudi¹⁶.

(Una Firenze tra D'Annunzio e Luzi, per la nostra sensibilità, non senza una mediazione, fisica e metafisica¹⁷, campaniana). Ma poco sotto, dove si tratteggia l'«atrocità lirica» dei fiorentini (e la formula ha la pienezza della individuazione poetica, la «cosalità» di quegli «stocchi neri piantati nella cenere»), nel trecento ecc., in che casella siamo, in che rapporto

¹⁶ *Il primo Papini*, in E. Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di Pietro Citati, Milano, Mondadori, 1972, p. 543.

¹⁷ La coppia attributiva, si sa, applicata a Montale, fu penetrante invenzione di un toscano, Pietro Pancazi.

fra scienza e poesia, fra storica denotazione e impeto connivente di comunicazione stilistica?

... Certo, è in Firenze una indefinibile diffusa angoscia, come i putti di certi sepolcri del quattrocento hanno nell'impronta del riso, nel girare degli occhi, nella floscezza della carne, un *luctus* irrimediabile; come le Madonne del Botticelli e di Filippino, intorno ai chiari occhi, portano i cerchi del pianto, come il tripudio della primavera non riesce mai a dissipare, nelle vie di Firenze e negli stessi campi, il soffio di una tale gelidità nascosta¹⁸.

A tal soffio – ravvisiamo la lingua del «saggio». Di una verità che non si generalizza, ma si individualizza, non diventa merce di franco scambio, ma realizza una intesa, una amante e irritata complicità, una persuasione «nuda» (ed è il discrimine, forse, dal poeta-poeta) «di ogni più legittimo sentimentalismo ed effusione personale»¹⁹.

Ci siamo rivolti, qui, a chi del «saggio» (e «saggio critico») è stato il maestro supremo: Giacomo Debenedetti, a conclusione del celebre *essay* desanctisiano il cui solo titolo basterebbe a sollecitare la nostra attenzione: «Critica ed autobiografia».

... ogni degno critico ha in mente un suo ideale di «prosa», non meno toccante per lui di quanto sia la movenza del verso o l'intonazione del dettato per il poeta: una prosa sostenuta sulle nervature sostanziose del ragionamento e, insieme, sensibile alla varietà autobiografica di chi la scrive. Il quale, nell'apprezzamento e nel giudizio dell'arte, porterà il timbro specifico e incomparabile della sua personale esperienza di vita. Anzi, a questo proposito, cadrebbe abbastanza opportuna una digressione sul valore *poetico* della prosa, in cui la ragione, esprimendosi umanamente, prende un così diffuso incanto lirico. Tanto più certe grossolane gerarchie tra l'attività artistica e l'attività critica [...] meriterebbero, per lo meno, di essere severamente censurate²⁰.

Qui, come si vede, è aperta la strada a uno sdoppiarsi della nostra metafora autobiografica: se l'autobiografia, dopo aver concorso alla delineazione del paese della mente degli scrittori e poeti, presiede alla stessa, a volte assai lontana nel tempo e anche nello spazio, ricostruzione cartografica, da parte del critico²¹, di quel «paese». Esprimendosi (perfetto, Debenedetti) *umanamente* la ragione.

Umanamente: cioè, «per verba».

¹⁸ *Letteratura italiana del Novecento*, p. 543.

¹⁹ Giacomo Debenedetti, *Saggi critici* I, Milano, il Saggiatore, 1969 [prima edizione: «Solaria», 1929], p. 287.

²⁰ *Ibidem*, p. 280.

²¹ Ancora Debenedetti (p. 282): «...E le vittorie del lirico [Leopardi] che arriva a trasfigurare in limpidezza di canto le proprie angosce, diventano parallelamente, nel racconto desanctisiano, le vittorie del critico che viene scoprendo, in ciò che narra, le ragioni di quei *Canti*. Impostazione capace, se altre mai, di sollecitare il critico a un linguaggio assai più direttamente autobiografico di quello richiesto da una mera analisi letteraria, per quanto interessata e calorosa. Del resto, si sa che tutte le biografie sono un po' delle autobiografie segrete ...».

5.

Umani, non divini *verba*, come quello che era *in principio*, e seduce l'immaginazione simbolista («E quattro poemi in prosa, sulla concezione spirituale del Nulla...») ²²; strumenti umani, come suona un titolo basilare della nostra coscienza poetica ²³. E qui, sia enunciato una volta per tutte un principio solitamente ritenuto valido per l'interpretazione musicale ²⁴: essere correlata l'interpretazione nelle varie epoche a quanto si va facendo, a come si va operando – in gusto e moventi, in fini e maniere – sul piano della invenzione. Talora compositore e interprete, poeta e critico si identificano in un'unica persona. (E si dovranno indagare curiosamente, allora, le discrepanze eventuali fra la doppia lunghezza d'onda). Ma se il richiamo all'essenza autobiografica della scrittura vuole riconquistare una etimologia spirituale e umorale, una, vorrei dire, palatalizzazione della astratta testura verbale, o dare alla veste formale (una volta tirata giù dalla vetrina dove era a disposizione di chiunque potesse, se non acquistarla, almeno desiderarla, mangiarsela con gli occhi), quelle pieghe, quelle acciaccature, quei gonfiori, quei puzzi e sudori del vestito portato, l'appello, opposto e concomitante, al «paesaggio», sia pure mentale (e s'intenda anche alla assunzione mentale, intellettuale, fantastica di una visione naturale e storica, delle mura e degli archi e degli oscuri giardini e delle ondulate colline e i deserti le piazze le riviere le autostrade i montelli...), intende richiamare intorno al mito personale con le sue figurazioni ridondanti, iperespressive, la fatica e il piacere dei miti che gli uomini bevono con l'aria ma solo ritrovano, imparano a riconoscere nella misura di canto dei poeti.

6.

E l'intendersi su questa misura di canto è tutt'altro che semplice, univoco. Non può dar luogo a definizioni, a formule. Quand'è, in sé, questa misura, la tensione della forma a farsi formula ²⁵ (che sia il contrario, lo sforzo della formula per inverarsi forma, è illusione romantica, della quale abbiamo pagato a lungo lo scotto col non capire).

²² Mallarmé, nella celebre lettera a Cazalis del 14 maggio 1867 [cito, nella versione di Giulio De Angelis, dalla preziosa antologia di Mario Luzi, *L'Idea Simbolista*, Milano, Garzanti, 1959¹, p. 101].

²³ Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.

²⁴ Sui problemi dell'interpretazione musicale, è normale il rimando al libretto di Giorgio Graziosi (Torino, Einaudi, 1979^v). Di grande spicco la polemica dei primi anni Trenta sulle pagine della autorevole «Rassegna Musicale» (vedi l'antologia a cura di Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 485-91, 496-501, 506-519, 528-535, 549-551, 585-586 [nonché 297-309 e 337-359], con interventi fra gli altri di G. M. Gatti, Leone Ginzburg, Alfredo Casella, Gastone Rossi-Doria, Mila e Parente, e una significativa apertura – di Ginzburg – sui «problemi della critica musicale»).

²⁵ Della *parole* a farsi *langue*. Dell'uno a farsi tutti. Del ritmo a farsi verso. Della «biografia» a farsi «paesaggio». Eccetera.

La battaglia può dunque farsi squisitamente metrica.

Che è il trasferimento, anche, dal «vago» efficiente della immaginazione – individua, onanistica, e comune – allo «steccato» eloquente della citazione, perfino verificabile.

concludo che la poesia consiste, insomma, in questa specie di lavoro: mettere
[parole come
in corsivo, e tra virgolette: e sforzarsi di farle memorabili, come tante battute
[argute
e brevi: (che si stampano in testa, così, con un qualche contorno di adeguati
[segnali
socializzati): (come sono gli a capo, le allitterazioni, e, poniamo, le solite
[metafore):
che vengono a significare, poi, nell'insieme:
attento o tu che leggi, e manda a mente):

Così Sanguineti [marzo 1976]²⁶: e di rincalzo, e proprio sotto l'ombrello della iscrizione *Metrica e poesia*, l'altro «Novissimo», Porta²⁷:

La ragione c'è stata: lo sforzo disperato della poesia di rimanere sé
stessa, insomma autosufficiente
ne ha distrutto la metrica
pur di conservare la lirica ne ha fatto a pezzi gli strumenti
invece se la poesia vuole essere serva
la poesia vuole porsi, proporsi come servizio
come strumento per vivere
allora la metrica vecchia e nuova serve moltissimo
ma anche la rima oltre al ritmo come
ha sempre ragione Auden: se non ti piacciono le filastrocche
non sei adatto a far poesia
«fare poesia» *non* «essere» poesia...

E siccome la soluzione indigena, mica tanto disprezzabile, poi, gli era venuta fatta, su inestirpabile fondamento classicistico, al vecchio Carducci, operoso per un bel pezzo e certo soprattutto negativamente, conformisticamente, addentro agli stessi furiosi e imbizzarriti e avventanti primi decenni del Novecento²⁸ (una operosità più mascherata, dunque più insidiosa, che quelle scopertissime, citatissime del Pascoli e del D'Annunzio), ecco che, ancora nel Porta, si riaffaccia un omaggio, un poco parodistico, autoparodistico, al bravo professore bolognese:

²⁶ Nel prezioso dittico de «il verri» (settembre 1976) dedicato alla poesia. La composizione di Sanguineti (*Come far versi*) è a pp. 131-32 del fascicolo 1, e tutta da «mandare a mente».

²⁷ *Ibidem*, pp. 136-39 [25-4-1974/27-1-1976]. La conclusione di Porta è che «metrica e poesia / vanno fuse in unico vocabolo / che è fare». A raffronto delle preoccupazioni metriche dei due già Novissimi, v. anche il tardo Moretti de *La Metrica* («Debbo dirlo? La metrica mi piacque / e confesso che ancora un po' mi piace...»): pure è un «cadavere» «di dama, ahimè, che sparse tanti lutti») [*Diario senza le date*, Milano, Mondadori, 1974, p. 49]; e i seguenti *Patito della rima, Rime e rima, Versi sbagliati* [pp. 50-52].

²⁸ Per l'uso e il senso del travaglio metrico a cavallo dei due secoli, chiarificatore il rinvio a Gianfranco Contini, *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, relazione tenuta a New York il 27 dicembre 1968 per il convegno della Modern Language Association of America poi in «Forum Italicum» 1969, da ultimo in: *Varianti e altra linguistica*, Torino, 1970, pp. 587-599.

.....
 come il Cielo la Poesia è vuota
 non avere paura a usare rime e ritmi

 così a poco a poco quel vuoto si riempie
 di parole reali di suoni di metrica
 di misure di rime

 soltanto il lavoro vince l'analfabetismo poetico [...]

7.

Un altro «ritorno all'ordine»?
 In parte, è innegabile, sì.
 È anche una faccenda politica.

Sull'opposto versante, col fiorire subito sfiorito (anno 1978) dei cosiddetti «poeti della Parola Innamorata»²⁹ – li chiameremo gli Innamorati –, è soprattutto l'aspirazione al «gruppo», alla tempestiva o precoce «antologia», che testimonia del necessario indirizzarsi alla «formula». Il contrasto con Porta è puntuale, puntiglioso:

... La poesia usa i lettori, non è usata [...] Non c'è manuale né ars legendi, dunque nessuna garanzia di 'momento giusto': bisogna essere tentati per conoscere il demonio, bisogna essere toccati per conoscere il desiderio di un verso. Questa è la lettura amorosa³⁰.

Sembra il commento, la grammaticalizzazione di quello che poi, in fondo, è pur sempre il meno Innamorato dei confratelli (funzionando, qui, soprattutto, una connivenza generazionale) :

... tornavo,
 non c'era niente di buono da mangiare a casa,
 le nespole non sapevano di niente ... così,
 questa lettera d'amore ...³¹.

²⁹ *La parola innamorata - I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di Giancarlo Pontiggia e Enzo Di Mauro, Milano, Feltrinelli [Materiali -Testi 1], 1978. 'Post-Novissimi' o, più probabilmente, 'anti-Novissimi'; e tanto neo- (-barocchi, -futuristi, -dadaisti, -surrealisti ecc.), eccitatissimi in superficie («Questa *prefazione* non ha pace ...») quanto quelli erano stati cristallografici (e nel numero maligno di diciassette contro i platonici e dialettici, insomma argomentabili «cinque» della vecchia proposta di Giuliani) presentiamoli, per ora, con una citazione di Graham Greene: «Un uomo innamorato cammina nel mondo come un anarchico munito di una bomba a orologeria».

³⁰ Dalla prefazione [*La statua vuota*] di Pontiggia & Di Mauro, p.11. Notevole, in questi preliminari, il dichiarato «no» «alla critica storicistica e alle sue diramazioni sociologizzanti, secondo la linea nazionale De Sanctis-Gramsci» e all'«imperialismo della semiologia» (salvando, nei semiologi «più attenti», «la coscienza che il testo sfugge»). Anche notevole, anzi ormai noto fino alla parodia, lo slogan («... questa è la parola d'ordine che passa tra quelli che fanno il mestiere»): *fare del testo un pretesto*.

³¹ Sono gli ultimi versi della scelta da Maurizio Cucchi (p. 72). Il quale Cucchi è l'unico, dei confratelli, ad avere alle spalle la precoce «ufficialità» che può venire dall'essere accolti nella,

(Non è difficile riconoscere il timbro di una contrapposizione come questa nel recentissimo impatto frontale di due Cesari, il Cases e il Segre, sulla provocazione di un terzo Cesare, l'Acutis, in materia di logotecnocrazia e democrazia; dove pare che tutti si intendano su che cosa sia logotecnocrazia, anche se poi ne danno una valutazione diversa, ma non si intendono affatto su che cosa importi, richieda la democrazia ...³²).

Si capisce, dunque, come un testimone sospetto ma acuto, il Raboni, in un bilancio della poesia 1963-1978, proprio il quindicennio, dunque, che si apre con la lezione neo-retorica e neo-metafisica dei Novissimi e si chiude con la provocazione coloratissima e pestilenziale degli Innamorati, non abbia imbarazzi nel sottolineare che, frattanto, soprattutto Bertolucci e Sereni hanno «fatto scuola»³³. Capitali, son certo, le date del 1965 (*Gli strumenti umani*) e del 1971 (*Viaggio d'inverno*), probabilmente i due più bei libri di poesia del quindicennio. Anche se uno sguardo, non si dice imparziale, ma non altrettanto naturalmente disposto ad assumere il punto di vista dei due amatissimi capiscuola, può subito cogliere il limite stesso, in sé, di quella «bellezza».

non certo avventurosa, collezione de «Lo Specchio» [*Il disperso*, Milano, Mondadori, 1976]. Ed è capace di risultati veramente «lombardi» (penso a un celebrato dipinto di Daniele Crespi [1600-1630] a Brera, il *Digiuno di san Carlo Borromeo* ...) come questo: «Sulla tavola il pane, i pesci. / I piatti di alluminio».

³² Si veda: *Il poeta, il logotecnocrate e la figlia del macellaio* di Cesare Cases, in: *Insegnare la letteratura*, a cura di Cesare Acutis, Parma, Pratiche Editrice, 1978, pp. 37-59 [l'intervento era stato anticipato su «Quaderni Piacentini»]. La silloge dell'Acutis (con interventi ancora di Sanguinetti, Jacqueline Risset, L. Terracini, F. Marengo, C. Samonà, L. Mancinelli e altri) si contrappone, obiettivamente (dichiaratamente, in Cases) alle *Analisi testuali per l'insegnamento* uscite dal Seminario di Italiano di Friburgo (Svizzera), Padova, Liviana, 1976. La risposta di Segre si legge in «alfabeta», mensile di informazione culturale, maggio 1979, anno I, n. 1, p. 18. Contro Cases è preannunciato anche un intervento di Bertinetto e Ossola.

³³ Giovanni Raboni, *Poesia 1963 - poesia 1978*, in: *Pubblico 1978 - rassegna annuale di fatti letterari*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, 1978, pp. 25-35. «...Dei poeti di prima grandezza nati in breve successione all'inizio degli anni dieci (Bertolucci, 1911; Caproni, 1912; Sereni, 1913; Luzi, 1914), non c'è dubbio che i più seguiti – i soli che, tutto sommato, abbiano 'fatto scuola' – sono Bertolucci e Sereni. È chiaro che ci sono state, e ci sono tuttora, una 'maniera di Caproni' e – soprattutto – una 'maniera di Luzi', avvertibilissima, quest'ultima, in area toscana dalla fine degli anni cinquanta a oggi; ma si tratta, appunto, di maniere, cioè di derivazioni sostanzialmente inerti anche se, in più di un caso, dignitosissime. Mentre, per quanto riguarda Sereni, è fin troppo evidente che non c'è nessuno tra i poeti attivi a Milano nel dopoguerra che non sia stato in qualche modo toccato dall'itinerario [di Sereni] [...] E quanto a Bertolucci, penso che non sia spiegabile senza il suo trasferimento da Parma a Roma e l'inizio della fase più matura [*Viaggio d'inverno* «libro sotto ogni aspetto cruciale»] la nascita di quella particolare temperie espressiva [...] che avvicina e accomuna, nel corso degli anni sessanta e dei primi anni settanta, la produzione dello stesso Bertolucci a quella di altri poeti diversissimi da lui per età, educazione e temperamento come Pasolini [...] o come Dario Bellezza» (non senza, sullo sfondo, Penna, che per questa «scuola romana» sarebbe l'equivalente di Montale, alle spalle della «scuola lombarda»). Si è citato con agio (pp. 27-28) perché Raboni offre un quadro molto equilibrato e che in larga misura, se non si vada più a fondo, si riesce a condividere.

8.

La forza esemplare delle due esperienze, divergenti ma storicamente compatte, di Bertolucci e Sereni va assai al di là del volgare riconoscimento di una pretesa *leadership* «romana» e «lombarda»; e fin d'ora si dovrebbe considerare con quanta astuzia, al caso, i due poeti si sarebbero adoprati a scancellare, nei loro versi, le tracce più evidenti e ingombranti di un paesaggio ispirato, nutrito dall'immagine delle due capitali, per sostituirvi una proverbiale, rischiosissima «eterna Parma» (mimetizzandosi, dunque, da «poeta minore» e provinciale, con tutti i sentimenti) Attilio o un defilato «posto di vacanza», una riva tirrenica non più ebra di antiche voci né illustrata da centauri e undulne, ma dimessa e feriale, con echi di canzonette («el pueblo del alma mia») e strepito di motoscafi, Vittorio. I due poeti, intanto, vincono sulla distanza; dotatissimi, tutti e due: con due vocini naturalmente in falsetto, incantevoli³⁴. Non bastava certo per distinguersi in una tradizione italiana che, caso di Dante a parte, è tutta di tenori, tanto che l'orecchio esercitato, e ironico, di Sanguineti³⁵ trovò che persino Montale, con tutto il suo corteggiare la «chiave di *fa*»³⁶, era però, sentimentalmente, un tenorino, come Petrarca, come Giambattista Marino... (La sorpresa, la stridulità di quelle voci bianche, e acute, che uscivano di tra le barbe, auguste e virili, dei professori-poeti della «scuola storica»... pensarci, oggi che i professori ci ricascano...³⁷).

Dunque, Sereni e Bertolucci hanno saputo «costruirsi» una voce da vincere tutti i primi premi. Ma, voci così, nel paese del melodramma, non ne mancano. Troppi nomi si affollano in bocca, per aver voglia di farne anche uno solo. Ora, quei due, hanno scoperto quello, che, in fondo, è il segreto di Pulcinella. O sarebbe; tante sono le spinte a non sapere invecchiare, a strozzare la voce, la vita, in boccio, o a debordare in una indecorosa canora vecchiezza. Il vino era buono, nei due nostri poeti, e invecchiando si è fatto migliore. La storia della loro poesia è, visibilmente, la storia delle cure che essi hanno prodigato, con forte pazienza, ad arricchirne il sapore, a crescerne le virtù, a fare «cultura» quello ch'era

³⁴ Ritrovo, nella memoria, l'intuizione di Montale, critico sempre sagacissimo, nel presentare i *Fuochi in Novembre* di Bertolucci su «Pan» (a. II, n. 9, Firenze, 1° settembre 1934 [ora in: *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 241-44]): «...Egli ha scoperto la sua voce e canta. Voce piccola la sua, di tenor comico, ma di bel suono. Gli affideremo la parte di Mime nel *Sigfrido*...» (ed era, questa, un poco, una cattiveria... «tenore di spalla»... che Bertolucci si è incaricato di sconfessare).

³⁵ O era Arbasino? Non riesco a ritrovare il luogo donde traggio la citazione, ben presente, essa, alla memoria.

³⁶ *In chiave di «fa»* è la montaliana «farfalla» [*Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1960¹, pp. 69-73] in cui si rievocano i giovanili studi di canto (da baritono, per una strana picca del maestro, anziché da basso, «voce psicologica» del poeta) e il loro abbandono per la morte improvvisa del maestro e la partenza per il servizio militare: «... Finito il funerale ripartii per la campagna e poco dopo m'ingoiò la caserma della Pilotta, a Parma. L'incanto, se non il canto, era finito per me. [...] Quando, anni dopo, mi riprovai sulla tastiera, scopersi ch'erano tornati al loro posto, infatti, il *mi* cavernoso del Grande Inquisitore e il *re* contrabbasso del pingue Osmin. Ma ormai che potevo farmene?» (Sulla innocua mania del canto operistico del vecchio poeta c'è d'altronde tutta una aneddotica).

³⁷ Esempi abbastanza agghiaccianti in quella sindacale rassegna che finisce con l'essere, ahimè, l'annuale *Almanacco dello Specchio*, giunto ormai al numero otto.

«natura». Non è che abbiano smesso di essere tenori.

Adesso

che di te si svuota il mondo e il 'tu'
 falsovero dei poeti si ricolma di te
 adesso so chi mancava nell'alone amaranto
 che cosa e chi disertava le acque
 di un dieci giorni fa
 già in sospetto di settembre. Sospesa ogni ricerca,
 i nomi si ritirano dietro le cose
 e dicono no dicono no gli oleandri
 mossi dal venticello.

È un Sereni abbastanza recente, in morte di Niccolò Gallo³⁸. O (ancora «in morte», ch'è il desiderio segreto, lo spasimo elegante di tutti i tenori, tanto che uno, famoso nell'Ottocento, lo chiamavano «il tenore della bella morte», per l'abbandono estatico con cui si volgeva alla «bell'alma innamorata» che a Dio spiegò le ali...) un Bertolucci recentissimo³⁹:

Se n'è andata in un attimo un giorno ancora
 S'intravedeva scendendo per il Babuino verso Piazza del Popolo
 china su un libro o una stampa a luce polverosa
 e dorata di lampada fiera nella sua cattedra
 reclusa e autoritaria e il giorno successivo
 la saracinesca a grate recava
Chiuso per lutto ma si sperava fosse
 un lutto sia pure doloroso occorsole lasciandocela
 a perdere di nuovo tempo a parlare con noi delle *Fêtes de Parme*
 divenute quasi introvabili di una lettera di Sade
 alla moglie da lei acquistata in un blocco
 di libri e autografi e rimastale
 odiosa fra le mani fini
 consunte dallo sfogliare pagine
 con cura e tremore.

Morti più affabili, forse, questi, di quelli che solo lasciavano dietro di sé il baleno d'occhi «ridenti e fuggitivi»; fantasmi, coi quali si è pur vissuto. Il terzo o quarto tempo di Montale è quello «comico» intitolato variamente alla «satura», al «diario» e al «quaderno»; sì che, può darsi, il valore degli *Xenia* per la moglie morta è rimasto forse un pochino compresso, pur non sfuggendone a nessuno la lirica intensità, il lancinante uso della nostalgia e della contemplazione della morte: e l'insondabile tenerezza:

Senza occhiali né antenne,
 povero insetto che ali
 avevi solo nella fantasia,
 una bibbia sfasciata ed anche poco
 attendibile, il nero della notte,
 un lampo, un tuono e poi

³⁸ *Tre poesie per Niccolò Gallo* di Vittorio Sereni - *Nove cartegialle* di Mario Marcucci, Firenze, Edizioni Galleria Pananti, 1977. I versi citati sono dalla seconda, *Niccolò* (1971).

³⁹ *Una supplica al traghettatore* [a Anna Banti], in «Paragone», 342.

neppure la tempesta. Forse che
te n'eri andata così presto senza
parlare? Ma è ridicolo
pensare che tu avessi ancora labbra⁴⁰.

Un critico, però, disinibito come Arbasino, ha subito colto il senso (che traborda, certo, dagli *Xenia* sulle altre poesie «coniugali» di *Satura*, e forse, solidalmente, sul resto di questo Montale estremo, afferrato da «un'ilarità nuova e misteriosa») di questa «saga coniugale postuma fra vegliardi, tentata da intimazioni di canto affabile» (una «trovata modernissima e addirittura 'crudele'...»). E allora, «finalmente, dalla musichetta di questa metrica *désabusée* e *saccadée* viene fuori il delizioso ritratto 'liberato' di un entomologo absburgico elegante, arguto, cattivo, un po' gagà, topo, e farfalla, talpa, e falena, divertito, disperato, spregiudicato, volage – e incantevole – quale la nostra letteratura benpensante, affaccendata e smarrita fra archi di trionfo e pigolii impiegatezi e insegnamenti 'esemplari', non aveva davvero conosciuto mai»⁴¹.

9.

Una cosa, certo, colpisce l'osservatore anche superficiale delle nostre cose novecentesche: un secolo apertosi – vecchio – con l'immediabile farsa dell'«a noi giovani, apriamo i vetri...»⁴²) (e che mitologia, subito vecchia, delle «magnifiche sorti» nei futuristi...) accoglie alcuni dei suoi risultati più probanti fra *Il Vecchione*, che sarebbe dovuto seguire alla *Coscienza di Zeno*, e il *Taccuino del vecchio*, fra *Epigrafe* e il *Quaderno-Diario*, il Terzo quaderno del *Diario senza le date*, di Moretti, coi suoi conseguenti, e il *Cuor mio*, con l'appendice di *Via delle cento*

⁴⁰ Montale, *Satura*, Milano, Mondadori, 1971, p. 18 [*Xenia* 1-2].

⁴¹ Alberto Arbasino, *Fantasma italiani*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977, pp. 420-21. È la conclusione di un breve saggio *Per Montale*, ch'è anche, un poco, una palinodia, per lo scrittore che aveva inventato il poeta Bustini dei *Fratelli d'Italia*.

⁴² Gli inevitabili versi sono di Giulio Orsini (Domenico Gnoli): *Fra terra e astri*, 1903. Note le paginette dedicate al caso nel *Pastore, il Gregge e la Zampogna* di Enrico Thovez (Napoli, Ricciardi, 1910, pp. 323-27). Degne d'essere anche più note, le *Erinnerungen aus Orsini* (parodizzo un celebre titolo di Burckhardt, per Rubens...) di Marino Moretti [*Apriamo i vetri*, in: *Tre anni e un giorno*, Milano, Mondadori 1971; pp. 206-7]: «...Cinque o sei anni avanti le avanguardie / con lor fragori, trappole e spingarde, / così cantava il figlio / della Procella nel suo nascondiglio [...] // [...] 'Basta, basta coi vecchi' / anche a quel tempo prese a dir chiunque. // Però quando la Musa / sorse dal suo giaciglio / e fu redento l'ultimo balcone / come lanciata fu l'ultima accusa, / il novatore uscì dal nascondiglio / con suo nome e cognome / spregiando lo pseudonimo. Non era / Orsini, sì Domenico / Gnoli, un bibliotecario, un professore, / un luminare / di settanta e più anni; un pozzo, un mare / di scienza. Il rivoltoso era di cera...». Il tema della «vecchiezza» –ossessivo in questo Moretti [fin dal titolo del *Primo quaderno* dei *Tre anni*: «Il vecchio inquieto»] – fu presto raccolto dai critici con connotazione, insomma, antiavanguardistica, non senza una singolare vicenda di «dare» e «avere»: così il titolo di un elzeviro di Geno Pampaloni («Corriere della Sera», 4 settembre 1967) «dove sono indicati, e quasi quasi trattati come giovanotti, poeti e romanzieri, allora, di vicino agli ottant'anni», dà il *la* a un ritorno di Moretti in materia (I *grandi vecchi*, in: *Le poverazze - Diario a due voci (1968-1972)*, Milano, Mondadori, 1973, p. 43).

stelle, di Palazzeschi, i due vecchi «compagni d'arte» del teatrino di via Laura. (Meno paradigmatico il caso di Bacchelli, che vecchio è sempre stato). L'«incantevole» – Arbasino ha colpito giusto – perfidia di questi vecchi!

Cari signori,
non chiederò mercé,
ma se ambite le cose fatte bene
rivolgetevi a me⁴³.
... resisto
ben vivo vicino alla proda, mi basto come mai prima
m'era accaduto. È questione
d'orgoglio e temperamento ...⁴⁴.

Al confronto, Palazzeschi sembra scadere un poco, come chi rimettesse in versi, con un eccesso di indulgenza, di «bontà», i punti di forza (la «fantasia», le cose viste «color di rosa», il «dono» della vita⁴⁵) di una meglio perentoria gioventù (e infatti, per lui, la vecchiezza è «la gioventù veduta alla rovescia»⁴⁶). Rimette sul piatto musiche note, con qualche stanchezza; e il paesaggio è come oppresso, racchiuso. Sicché non sarà nei versi che più esplicitamente prendono in considerazione la vecchiezza come tema obbligato⁴⁷, che troveremo delle indicazioni usufruibili fuori del caso particolare della storia poetica di Palazzeschi (ma riteniamo almeno questo dialogo fra vegliardi, nuovo nella nostra poesia: «Un amico carissimo / e quasi vecchio quanto me / meco spesso si lagna / che nonostante l'inverosimile età / non gli si vuol placare il sesso, / cosa che invece di compiacerlo / lo contraria. / Per consolarlo io gli rispondo / contrariato altrettanto / che nonostante l'inverosimile età / in me non si vuole placare / la fantasia. / La fantasia era il mio sesso? / Per questo mi vergogno»⁴⁸). Ma in questa, convincente, triangolazione fra lo «spirito italiano», il melodramma, e la vecchiezza⁴⁹:

Non v'è dubbio che lo spirito italiano
del nostro ultimo tempo
si sia temprato al fuoco del melodramma.
Il melodramma è l'esponente
di questa nostra ormai invecchiata
ma ancora resistente civiltà.
Accettata tale premessa

⁴³ Marino Moretti, *I lettori*, in: *Le poverazze*, p. 79. La fonte probabile è Cajumi: «Se vuoi una bella donna, piglia un'altra. Ma se vuoi una donna da letto, piglia me». Incantevole parlare, e troppo raro» (Arrigo Cajumi, *Pensieri di un libertino*, Torino, Einaudi, 1970², p. 89).

⁴⁴ Montale, *Botta e risposta II - 2* [*Satura*, p. 88].

⁴⁵ Palazzeschi, *Via delle Cento Stelle - 1971-1972*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 101, 105, 108.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 103 [Vecchiezza].

⁴⁷ *Ibidem*, p. 93 [Perché?: «...a questa venerabile età...»], 97 [Varietà di stanchezza], 98 [«Quant'è bella giovinezza»], 100 [Illusione ottica: «Un ottuagenario / che procede piano piano col suo bastoncino / lungo quella strada / alla quale ha strappato ogni segreto...»], 101 [Fra vecchi], 102 [Risveglio: «È curioso osservare / il risveglio del vegliardo...»], 103 [Vecchiezza], 104 [La mano], 105 [Vecchiezza, di nuovo], 106 [L'ultimo viaggio], 107 [Dove andavo?], 108 [Vegliardo], fino al quasi carducciano *Congedo* (p. 110): «E ora vi dico addio / perché la mia carriera / è finita: / evviva! [...]».

⁴⁸ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 43.

resta solo da domandarci
 se l'italiano
 melodrammatico per natura
 abbia creato il melodramma
 o il melodramma abbia creato lui
 melodrammatico di conseguenza.

Gabriele Baldini scrisse una volta che Shakespeare, «com'è chiarissimo, Verdi lo aveva preveduto al millimetro. Tanto che, poi, avvenne»⁵⁰. Ma, con Verdi, il tema del «vecchione», del «gran vecchio»⁵¹ riesplode con tutta la sua enfasi.

Falstaff, alla Scala nel 1893, è quasi un miracolo; di resistenza, ma anche di preveggenza.

Col *Falstaff*, Verdi «inventa» il Novecento.

Quanti decenni per essersene accorti⁵².

⁵⁰ *Abitare la battaglia - La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970, p. 124.

⁵¹ Al quale si intitola un recente libro verdiano di Giuseppe Tarozzi (Milano, Sugar, 1978).

⁵² Il successo del *Falstaff* alla Scala, il 9 febbraio 1893, fu complessivamente un successo di stima. Fu Toscanini a imporre l'opera in maniera definitiva, al culmine della propria stagione direttoriale, replicandola alla Scala ogni stagione (eccettuato quella 1925-26) dal 1921-22 al 1928-29 (con la famosa *tournée* della Scala a Vienna e Berlino). Una necessaria cura-urto, per un pubblico distratto e pigro. Sulle prime reazioni al *Falstaff*, abbiamo una testimonianza preziosa di un intellettuale (non letterato) dei maggiori dei primi anni del secolo, Giovanni Vailati, in alcune lettere al cugino Orazio Premoli: presente non alla *première* ma ad una ripresa milanese e a due recite a Brescia, così Vailati fa il punto sulla situazione: «...Per quanto una prima audizione non mi ponga in grado di esprimere un giudizio anche solo sulla mia impressione, il quale non abbia alcun pericolo di subire modificazioni a una seconda audizione, pure mi sembra di aver potuto afferrare quanto è sufficiente tra le bellezze di quell'opera per formarmi una ragionevole convinzione: che essa è senza dubbio da porsi tra le più belle e vitali opere di Verdi e per ritenere che le lodi iperboliche tributatele unanimemente dai migliori critici italiani e stranieri sono *perlomeno* altrettanto giustificate quanto lo erano nel caso dell'*Otello*. Un confronto con quest'ultimo, stante l'enorme differenza del genere, non avrebbe assolutamente alcun senso; volessi fare dei paragoni con altra musica che conosco dello stesso genere, ti dirò che in molti punti il tipo di melodia richiama quella degli *Scherzi* e *Minuetti* delle *Sinfonie* di Haydn e Beethoven, in altri punti quella delle canzoni antiche dei nostri autori del Seicento (Lotti, Frescobaldi...), che tu mi facevi tanto gustare al piano, in altri punti richiama la *parte burlesca* (di David, di Bekmesser e un po' anche di Sachs) dei *Maestri Cantori*. Quanto alla corrispondenza fra l'azione e la musica, l'ideale wagneriano è realizzato ad un punto tale che Wagner stesso non potrebbe desiderare di più: anche del *Leitmotiv* vi si fa uso parco ma efficace. Vi sono molti pezzi concertati a 5 o 6 parti che tengono il luogo dei cori; tra gli altri, l'ultimo che chiude l'opera («Tutto il mondo è burla» [sic] ecc.) è una fuga di carattere *bachiano*. Tra i pezzi che suscitano entusiasmo nel pubblico ti noto il canto «Quand'ero paggio del duca di Norfolk» nel secondo atto, e un minuetto nel terzo che si direbbe di Gluck. *Non si potrebbe però dire che la massa del pubblico milanese abbia dato segno di aver apprezzato il lavoro di Verdi come lo apprezzerà probabilmente fra qualche anno* [cors. ns.]; qui a Crema poi ho sentito delle critiche da far rizzare i capelli: dicono che *non ci sono motivi* sviluppati ma solo accennati, che non è *musica buffa*, che in certi punti *casca nell'operetta* e così via. Il che però non mi impedisce di aver fiducia di veder l'opera diventare fra qualche anno tanto popolare come altra volta il *Barbiere di Siviglia*, col quale mi pare che abbia qualche punto di contatto» (G. Vailati, *Epistolario*, 1891-1909, a c. di G. Lanaro - Introduzione di M. Dal Pra, Torino, Einaudi, 1971, pp. 22-23).

10.

È il momento di volgere indietro uno sguardo, per riprendere fiato, e rimetterci in equilibrio. Che cosa si è proposto fin qui? L'abolizione, intanto, in una visione d'insieme dello stato della letteratura, del comodo criterio ordinativo dei «generi letterari». Nulla di nuovo sotto il sole. A chi gridasse, però, con occhi esageratamente fuor dell'orbita: Croce Croce, si potrebbe rispondere con una citazione del, quasi altrettanto illustre, quasi altrettanto venerando, rispettatissimo e scomodo «contemporaneo» Montale; che parla con la sensibilità dell'addetto ai lavori, intravedendo «...un tempo che vedrà probabilmente stingere sempre più l'uno nell'altro i generi e le forme; un tempo di oggetti che non saranno né poesia né musica né pittura né teatro ma unicamente se stessi e che saranno materia di rapido consumo e obsolescenza»⁵³ («In quel tempo» – è vero – «sarà del tutto inutile la critica...»⁵⁴ ma forse noi possiamo assumere prospettive meno catastrofiche, pensare a una critica diversa, meno scolastica, che proprio in quel Debenedetti di cui Montale andava parlando, quando scrisse quelle parole, poteva aver trovato l'archetipo; o si pensi, in un'altra area linguistica, a un Edmund Wilson)⁵⁵.

L'ordine, insomma, dev'essere pur sempre un (provvisorio) punto d'arrivo, non una catalogazione preliminare, per chi non abbia paura d'essere accecato dalla vista delle cose.

Per la stessa ragione, chi scrive ha una tranquilla fiducia strumentale nei «generi»: il romanzo, nei suoi vari sottogeneri o modelli diversi, la poesia lirica, la poesia satirica, p. es., il poema in prosa, la prosa di memoria, di viaggio, il diario, il melodramma, il dramma musicale, la musica da camera, il film western ... Occorre un critico che, anche freneticamente, ma sempre col gusto di «capire», spostati incessantemente la lancetta lungo il quadrante; attento a centrare bene le stazioni trasmittenti, ma anche con l'orecchio teso a registrare le sovrapposizioni, le sfocature, le interferenze.

Il problema principale della letteratura, al principio del secolo, era di darsi le forme per raggiungere un pubblico non programmabile, diverso, irrequieto, malcontento, ambizioso, e meno istruito. Oggi viene anche troppo facile mettere le cose in termini di cultura di massa⁵⁶, ma certo il frenetico sperimentalismo dannunziano non si può intenderlo in termini di poesia e non poesia. Che cosa faccio, mi tengo i *Pastori*, e butto via *L'annunzio*? Mi tengo *La figlia di Jorio*, e butto via, che so, la *Pisanella*? Mi tengo il D'Annunzio fino al 1907, butto via quello del trentennio successivo? Tengo conto del buon giudizio dei lettori autorizzati (quelli che preparano la strada ai manuali di scuola); ma come non tener conto, anche, e proprio per una biografia del secolo più

⁵³ Nella presentazione de *Il romanzo del Novecento*, di Giacomo Debenedetti, Milano, Garzanti, 1971, p. XVI.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Un libro-saggio come *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (New York 1931 [traduzione italiana: *Il Castello di Axel. Studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930*, Milano, Il Saggiatore, 1965]) risulta, particolarmente oggi, ancora ricco di correzioni metodologiche, nella indicazione di una intelligente, concreta libertà di movimenti in tempi e aree linguistiche diverse, nella convinzione che «la critica letteraria dovrebbe essere: una storia delle idee e dell'attività fantastica dell'uomo nel contesto delle condizioni che le hanno determinate».

⁵⁶ Cfr. *D'Annunzio e la poesia di massa*, «Guida storica e critica» a c. di Nicola Merola, Bari, Laterza, 1979.

sfumata, più contrastata, più giusta, di quello dei lettori extravaganti, magari aberranti e libertini?

Questo Cajumi, per esempio:

... Sfoglio il sesto volume della crociana *Letteratura della nuova Italia*, e ancora una volta rimango stupito della singolare avventatezza e capricciosità dei giudizi, della mancanza costante di un positivo esame dei testi, del ciarpame preso a lodare, della balordaggine delle prospettive storielle, dello scarso interesse biografico. Ecco il filosofo partenopeo torcere il grifo davanti al D'Annunzio *post* 1907, scartando sdegnoso un trentennio di opere sempre discutibili e talora francamente brutte, ma nelle quali uno che abbia schiena e coglioni di critico letterario, o di storico vero, trova materia per pagine e pagine di osservazioni fruttuose, e può far leggere frammenti stupendi ...⁵⁷

o quest'altro:

La Pisanelle, del 1913, rappresenta uno degli estremi frutti di una Europa civile e alessandrina, che aveva ancora il gusto del pittoresco, della letteratura e della femmina. Poche cose migliori ha scritto D'Annunzio di quel primo atto lussurioso e colorito ...⁵⁸.

Naturalmente non ci vuol molto a osservare che, per questo suo libertinaggio, lo scrittore torinese pagava uno scotto pesante (De Sanctis, tira tira, ridotto all'*oratoria* di un «buon professore di provincia» meridionale – «... la critica è un'altra cosa: gusto, psicologia»⁵⁹, o Proust confuso con Freud in una «morbosità e fetida *vogue*» – d'altra parte, «i pederasti non ci hanno mai interessato»⁶⁰) – ma a noi, qui, fa comodo salvare il principio, che i valori letterari non esistono platonicamente, che la loro vita è la vita di chi è arrivato a riconoscerli, che la vicenda letteraria non è raffigurabile in troppo perentori diagrammi, non è irresistibile né monologante, ma sfaccettata, volubile, traditrice, barocca, equivoca e polifonica, sempre un rischio, se la vuoi vera, viva, e un amore, mai un possesso.

Tanto più, che della letteratura si può fare benissimo a meno⁶¹.

⁵⁷ Cajumi, *Pensieri di un libertino*, p. 261.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 280.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 43-47 («Del resto, il comune denominatore europeo, spesso estraneo al De Sanctis, italiano del 'regno', egli non intende facilmente piemontesi e toscani, e li mescola troppo ai lombardi, né capisce la necessità di esaminare il fondo slavo del Tommaseo, quello strano anelito verso la cultura toscana proprio ai dalmati, che si ripeterà poi con lo Stuparich, lo Slataper, ecc. [...] I limiti fissati da Neri alla conoscenza della critica francese da parte del De Sanctis sono ben messi, e vanno assai indietro» [p. 44]. Si ricordi, qui, come tra i vociani fosse comune indicare l'estetica del Croce come «l'estetica partenopea»).

⁶⁰ *Ibidem*, p. 280, e passim. Interessante un ravvicinamento al Dossi (p. 350).

⁶¹ «... L'arte non è necessaria, e i poeti vivono perennemente in una stanza di coriandoli velenosi: non hanno che statue vuote...» (Pontiggia & Di Mauro, prefazione a *La parola innamorata*, p. 17; che a *La statua vuota* si intitoli la polemica e consapevole prefazione, è significativo dell'importanza che nella prospettiva dei due poeti-prefatori assume la dichiarazione citata).

RISTAMPE

Luigi Di Ruscio Le streghe s'arrotano le dentiere (1966)
Giulia Niccolai Poema & Oggetto (1974)
Mariano Baino Camera Iperbarica (1983)
Giuliano Mesa Schedario (1978)
Benedetta Cascella Luoghi Comuni (1985)
Corrado Costa Pseudobaudelaire (1964)
Marzio Pieri Biografia della poesia (1979)

INEDITI

Marco Giovenale Endoglosse
Massimo Sannelli Le cose che non sono
Francesco Forlani Shaker
Florinda Fusco Linee (versione integrale)
Andrea Inglese L'indomestico
Giorgio Mascitelli Città irreali
Sergio Beltramo Capitano Coram
Gherardo Bortolotti Canopo
Alessandro Broggi Quaderni aperti
Luigi Di Ruscio Iscrizioni
Sergio La Chiusa Il superfluo
Giorgio Mascitelli Biagio Cepollaro e la Critica (1984-2005)
Guido Caserza Priscilla
Biagio Cepollaro Lavoro da fare
Sergio Garau Fedeli alla linea che non c'è (Tesi di laurea sul Gruppo93)
GianPaolo Renello Nessun torna
Francesca Tini Brunozzi Brevi danze
Amelia Rosselli Lezioni di metrica 1988
Biagio Cepollaro Note per una Critica futura
Ennio Abate Prof Samizdat
F.Fusco, J.Galimberti, A.Inglese,
F.Marotta, G.Mascitelli, G.Mesa
Lecture di *Lavoro da fare* di Biagio Cepollaro
Carlo Dentali Cronache
Marina Pizzi La giostra della lingua
Alessandro Raveggi VS
Stefano Salvi Il seguito degli affetti
Massimo Sannelli Undici madrigali
Michele Zaffarano Post-it

L'iniziativa editoriale Poesia Italiana E-book intende ristampare in formato pdf alcuni libri di poesia e narrativa che rischierebbero l'oblio, in mancanza di efficace supporto. Si tratta di libri importanti per la storia della poesia italiana, la cui memoria non può che essere affidata ai protagonisti e ai testimoni degli anni in cui sono nati. In particolare i testi che saranno ristampati dalla Biagio Cepollaro E-dizioni si collocano, per lo più, tra gli anni '70 e i primi anni '90. Affianca tale collana, la pubblicazione di inediti: autori di poesia e di prosa che sono apparsi o hanno incrociato in qualche modo il flusso del blog Poesia da fare. E' la poesia di questi anni, profondamente trasformata dalla Rete: ci si augura che le nuove possibilità tecnologiche possano contribuire a diffondere, ma anche a qualificare, la fruizione della letteratura.

Curatori di collana:

Biagio Cepollaro,
Florinda Fusco
Francesca Genti
Marco Giovenale
Andrea Inglese
Giorgio Mascitelli
Giuliano Mesa
Massimo Sannelli

Computergrafica:
Biagio Cepollaro

