



Marzio Pieri

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



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

I

VITA D'EROE

L'eroe porta il deserto
e la sacra invalicabile zona di frontiera
sempre con sé, dovunque vada

Fr. NIETZSCHE, *Il viandante e la sua ombra*, 337.

Se quel guerriero io fossi! se il mio sogno
Si avverasse! ...

VERDI-GHISLANZONI

1. *Tod und Verklärung.*
2. *Also sprach Zarathustra.*
3. *Ein Heldenleben.*
4. Il Poeta a cavallo.
5. Carducci 1884.
6. *Heldendämmerung*, o il ratto d'Europa.
7. L'incontro d'Ulisse.
8. *Bonjour Monsieur Bergson!*
9. La filosofia del poeta.
10. Transfigurazioni in campagna.
11. Da Ungaretti a Schönberg.
12. Espressionismo e ascesi linguistica.
13. Dal *Moses* alla *Terra promessa*.
14. Toscanini.
15. Nuovi eroi: Debussy alla Stazione di Torino.
16. Il nuovo dio della musica.
17. Musica e poesia.
18. Il rocchetto di Venere (Savinio I).
19. Debussy acquatico (Savinio II).
20. Le colpe della rima e del ritmo.
21. Le città terribili.
22. Claudio Monteverde.
23. Viaggio di Sigfrido verso il Serchio.
24. Puccini, Mascagni, D'Annunzio & c.
25. All'armi!
26. Il lago di Massaciùccoli.
27. L'Eroe dal balcone.

1.

Ein Heldenleben, Op. 40 è un poema sinfonico, di Richard Strauss, del 1898. Esso, anzi, è l'ultima delle *Tondichtungen*, inaugurate dieci anni prima dal *Don Juan*, Op. 20, che con tanta violenza fantastica avevano offerto alla borghesia di quella fine di secolo uno specchio dei propri desideri e delle proprie «trasfigurazioni»¹. *Tod und Verklarung*, «morte e trasfigurazione», è appunto il titolo di un altro, il secondo, di quei poemi, e il suo «programma» (una poesia di August Ritter) mostra in Strauss una perfetta coscienza delle proprie intenzioni; la stessa speculazione tanatologica è di quelle che fanno godere un pubblico borghese in crisi, in una di quelle soddisfatte degustazioni di disagio che delegano a imbandire la tavola di raccapriccio e pensosità ora D'Annunzio (*Trionfo della Morte* [1894], *Contemplazione della morte* [1912]) ora Testori² (i conti quadrano sempre, la letteratura, in fondo, paga il sabato).

¹ Passata la sua ora fortunata, Strauss ha avuto a lungo cattiva stampa, fra i critici, che si strizzavano l'occhio ripassandosi la battuta di Ravel: Johan Strauss (quello dei Valzer) // *Grande* per distinguerlo dall'autore delle *Tondichtungen*, di cui mal si tollerava l'«ottimismo» espressivo (si ponga mente al raffronto Strauss-Mahler, il cui «unico trionfo» è «quello non vergognoso, la sconfitta permanente» in Adorno, *Wagner-Mahler*, Torino 1966, pp. 255 ss.), il tiepolesco «far grande», e la stessa fiducia accordatagli dai direttori d'orchestra (da Toscanini a Furtwängler) in perfetta sintonia coi pubblici non solo tedeschi. Fra i maggiori nostri scrittori di cose musicali, velenosissimo il giudizio di Barilli («...E l'incarognimento generale dell'orchestra cresce e impensierisce; se non che siamo giunti ormai alla danza [quella dei *Sette veli* in *Salome*], e qui ecco un rigurgito inaspettato di mele cotte e di zuppa, una eruzione tale di Knodel, di salsicce e di birra fermentata [...] Eccoci finalmente dinanzi il vero bavarese...» [*Il paese del melodramma*, Firenze 1963, p. 15 (ma l'articolo su Strauss era già raccolto in *Delirama*, 1924)]) che pur concede che Strauss sia «un artista fra i più interessanti e potenti». Né migliore quello dell'eriksataniano e stravinskiano Savinio, che mette allo Strauss il timbro dei suoi tempi: «... Bisogna avere conosciuto quegli anni per ricordare di quanto Fato era carica l'arte, di quanto Destino, di quanto Divenire, di quanto Ideale; di quanti cipressi che piegavano mestamente la cima di contro un cielo nuvolato, di quante Sfingi che proponevano all'artista-Edipo insolubili enigmi, di quanti Cronos calvi e barbati fino all'ombelico che passavano lor falce inesorabile tra le messi della Vita. E chi in quegli anni o non era ancora nato o ancora non aveva uso di ragione, guardi nei carretti dei libri d'occasione le superstiti edizioni della biblioteca filosofica dei Fratelli Bocca, e su quelle copertine troverà tra are che fumano, mele tagliate a mezzo e serpenti che si mordono la coda, l'intero repertorio simbolico di una epoca nella quale gli artisti credevano fermamente nella idealità della vita, e di queste idealità si erano eletti i sacerdoti» (*Scatola sonora*, Torino, 1977 [1ª ed. Milano, 1955], p. 171 [ma l'articolo da cui si cita è del '42]). Sicché riesce originale la dichiarazione di «buona volontà» di un altro letterato che, di musica, si intedeva, Giacomo Debenedetti («...prendiamo un esempio nella storia della musica, dove a noi le cose paiono più chiare, forse perché la semincompetenza semplifica tutto»): «...Gli imitatori di Wagner sono musicisti nulli, la cui nullità è aggravata dal fatto che ingenerano la molestissima nostalgia di un modello, che noi potremmo goderci, se non ci fosse lui adesso, quel wagneriano, a farci perdere il tempo. (L'eccezione è Riccardo Strauss, su cui bisognerebbe fare un lungo discorso per spiegare come possa essere wagneriano, rimanendo originale e inventore)» (*Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»*, Milano, Garzanti, 1979 [lezioni degli anni accademici 1953-55], ip. 138).

² Giovanni Testori, *Conversazione con la morte*, Milano, Rizzoli, 1977. Si ricordi qui il programma della *Morte e trasfigurazione* straussiana: «Dapprima l'ora triste dell'agonia, in cui fluttuano davanti alla mente del febbricitante i ricordi del passato [...] Poi, dopo l'estremo anelito, la visione trasfigurata del mondo, la liberazione, il raggiungimento delle spirituali altezze alle quali invano si aveva ardentemente e dolorosamente aspirato in vita» (A. Cimbro, *Riccardo Strauss - I poemi sinfonici*, Milano, Bottega di Poesia, 1926, p. 146).

I quattro «capitoli» dannunziani in morte di Giovanni Pascoli e di Adolphe Bermond «cattolico fervidissimo» furono scritti per il «Corriere della Sera» dal 19 aprile al 12 maggio 1912. E paiono essere, davvero, il *Tod und Verklärung*, o meglio, sono uno dei parecchi *Tode und Verklärungen* di Gabriele D'Annunzio. Si potrebbe rileggerli col disco di Strauss in sottofondo.

... Quando, molto a notte, salivo alla mia stanza per coricarmi, strani brividi attraversavano la mia stanchezza inquieta, e i miei occhi sbarrati guardavano da per tutto; che m'attendevo una di quelle apparizioni che annunziano il transito delle persone care. E lo specchio era pieno d'orrore. / Certo, non cessavo dall'aver paura della morte, se bene per giorni e giorni l'avessi veduta abitare un uomo e scavarlo di dentro. Ma sentivo che infine ero per vincere pur quella paura, e per ottenere dal morente una tal vittoria³.

Il finale è un *triumphus vitae*, come ovvio:

... Ero in quello stato di potenza che talvolta ci fa sentire come il vivere non sia se non un continuo creare. Passai presso un cespuglio fragrante nell'ombra, che mi divenne un sentimento meraviglioso. D'un tratto uno scoppio di passione canora trasmutò il silenzio in un'ansia intenta. Le stelle s'appressarono alle chiome dei pini feriti. Cantava l'usignuolo⁴.

2.

Il più celebre, oggi, anche per il successo su scala mondiale di uno straordinario film di Kubrick⁵, che se ne servì riciclandolo per la propria colonna sonora, dei «poemi» straussiani è indubbiamente *Also sprach Zarathustra* Op. 30 (1896); e anche qui la scelta parla da sola. La prima parte dello *Zarathustra* nietzschiano, secondo una testimonianza dell'autore (in *Ecce Homo*), era stata «compiuta esattamente nell'ora sacra della morte di Richard Wagner a Venezia» (1883); quella morte a Venezia, che è poi il gran colpo di teatro del *Fuoco* di D'Annunzio (1900). Il «libro per tutti e per nessuno» uscì, nelle sue quattro parti, dal 1883 al 1890 (prima edizione completa, 1892)⁶. La musica di Strauss interveniva dunque «a botta calda» (non eccezionalmente, però; l'intervallo fra *La dame aux camélias*, dramma, e *La Traviata* era stato di un anno appena [il romanzo, però, era di qualche anno prima, 1847]). Veniva incontro, frattanto, a quel diffuso desiderio di violazione d'ogni confine, di

³ G. D'Annunzio, *Contemplazione della morte*, Milano, Treves, 1912 (si cita da: *Poesie – Teatro – Prose*, a c. di M. Praz e F. Gerra, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, p. 960).

⁴ D'Annunzio, *Poesie – Teatro – Prose*, p. 970.

⁵ *2001: A Space Odyssey* (1968). I critici (cfr. E. Ghezzi, Stanley Kubrick, Firenze 1977, «Il castoro cinema 38», p. 152) riconoscono l'importanza della musica nel Kubrick maturo, che le delega una forte carica di straniamento e di paradossale definizione morale.

⁶ Cfr. *Sulla composizione di «Così parlò Zarathustra»*, nota di M. Montinari alla sua versione del «libro per tutti e per nessuno» nelle «Opere di Friedrich Nietzsche» dirette da lui e da Giorgio Colli per gli Adelphi di Milano (vol. VI, tomo I; ma si cita dalla ristampa nella 'Piccola Biblioteca Adelphi', n. 37, Milano 1976, pp. 409-414).

«salto dei generi», che è così bene esposto, proprio, nelle sue ambizioni e nei suoi limiti, dall'estetica del «poema sinfonico». Qui, è la musica a farsi filosofia, a potenziare ed esaltare il messaggio del filosofo; o è quest'ultimo che, al sommo delle proprie virtù, trascendendosi, al solito, e trasfigurandosi, diventa musica? e musica «moderna»? Strauss, prudentemente, postillò: «*liberamente ispirandomi a Nietzsche*»; e pare confidasse a un amico: «Se non mi salvo con questa aggiunta, parecchi potrebbero insinuare che io ho fatto la versione in musica di un passo di Nietzsche, che sto per fare tra poco la stessa cosa con Kant e Schopenhauer»⁷.

Si trattava — fu esattamente osservato — non di «esprimere il contenuto ideologico del 'Così parlò Zarathustra' di Nietzsche, ma soltanto il sostrato emotivo»⁸ e Dio sa se di emozioni, di scosse violente era desideratrice (e fornitrice) l'epoca.

Tanto che Strauss — anche nel suo straripante, capzioso, ambiguo, irritante ma da ultimo vittorioso sperimentalismo, così simile al D'Annunzio: «maghi di folle», tutt'e due; anche se il nostro appena su scala italiana⁹, non senza l'esercizio di un curioso fascino su certi colleghi d'arte stranieri¹⁰ —,

⁷ Leggo la testimonianza in Attilio Cimbro, *Riccardo Strauss – I Poemi sinfonici*, Milano, Bottega di Poesia, 1926, p. 171. L'idea fu ribadita da Strauss in un «programma» scritto per la prima esecuzione berlinese del poema: non essere stata sua intenzione scrivere della musica filosofica o fare una sorta di ritratto in musica della grande opera nietzschiana. «I meant», traduce un Richard Freed, valente presentatore di un cimelio discografico, recentemente ristampato (Turnabout/Vox Historical Series, THS-65021, 1974) con la riproduzione dello *Zarathustra* diretto dallo stesso Strauss, a capo della Orchestra Filarmonica di Vienna, «I meant to convey by means of music an idea of the development of the human race from its origin, through the various phases of its development, religious and scientific, up to Nietzsche's idea of the Superman». Opportunamente il Freed ricorda che in tale omaggio allo *Zarathustra* Strauss era stato preceduto da Gustav Mahler, che cita un passo del libro («O uomo, ascolta, che dice la fonda mezzanotte ...») nel quarto tempo della sua *Terza Sinfonia* (1893-96).

⁸ Così il Cimbro, a p. 170 del libretto citato.

⁹ Ma si ricordi, sempre, l'attendibilissimo Pancrazi (*Studi sul D'Annunzio*, Roma, Tumminelli, 1944, pp. 31-32): «...dopo il Manzoni, fu il primo lui a rimettere poesia e prosa italiane nella circolazione europea. E s'egli prese dagli altri e ridusse a sé, senza scrupolo, quello che gli giovava [...] D'Annunzio dette anche liberalmente: in quel postremo romanticismo europeo che da Swinburne e da Huysmans va a Barrès e a Maeterlinck, forse più degli altri egli frui di idee altrui; ma certo, più degli altri, egli inventò immagini, regalò toni e colori». E si mostrava, Pancrazi, non facile profeta, in anni stufi di dannunzianesimo, nel dichiararlo, il dannunzianesimo, «coi suoi vantaggi e anche i molti svantaggi nell'arte e nella vita, anche civile e politica, [...] un paragrafo aperto agli storici di domani».

¹⁰ Sorprendente in massimo grado resta la collaborazione tra D'Annunzio e Debussy per *Le martyre de Saint Sébastien* (Parigi 1911), anche se non sfugge l'aggancio fra certo debussismo e lo «scarlattismo» dannunziano di un'opera «preziosa» come la *Leda senza cigno* (1913) (e si ricordi il rapporto con la Baccara «sonatrice veneziana» [rileggere ne *Le Faville del Maglio*, III, *Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume*, già *Ritratto di Luisa Baccara*, Roma 1920]). Nella polemica apertasi intorno agli Anni dieci fra settatori di Strauss (inviso, fra l'altro, ai futuristi, che diedero una delle solite «storiche battaglie» alla Scala, la sera del 27 febbraio 1911, contro la prima italiana del *Rosenkavalier*) e ammiratori di Debussy, della sua nuova poesia pudica, ai limiti del silenzio (il *Pelléas*, naturalmente, fece un tonfo alla Scala, nel 1908, e al Costanzi di Roma, nel '9 [«Per una di quelle strane combinazioni che sembrano regolate da una ignota volontà ironica, nello stesso giorno di ieri [29 marzo 1909] il pubblico di Roma esaltava e condannava rispettivamente i due rappresentanti dei due opposti movimenti artistici musicali odierni, Strauss e Debussy»: così un debussiano precoce, Vittorio Gui, in un articolo del «Corriere d'Italia» poi raccolto in *Battute d'aspetto, Meditazioni di un musicista militante*, Firenze, casa editrice Monsalvato, 1944, p. 216]), astrattamente D'Annunzio sarebbe dovuto

tanto che Strauss abilmente contrappesò la violenza sonora ed estetica di questi poemi «eroici», con la distensione, l'arguzia, la trasparenza dei *Tiriburloni di Till Eulenspiegel*, Op. 28 (1895) e, in parte, con la serenità melanconica e i contrappunti comici del *Don Chisciotte*, Op. 35 (1897) — non a caso non più iscritto esplicitamente fra le *Tondichtungen* ma sottotitolato «*variazioni fantastiche su un tema cavalieresco*»¹¹.

3.

Ma noi eravamo partiti dalla *Vita d'Eroe*.

Chi è l'Eroe?

Strauss stesso.

Chi, Strauss? quello così sano — così ghiotto — così rubizzo — così ben pagato — così «troppo umano»¹²?

L'amico fortunato del povero Mahler, lui davvero col tracollo psichico e con quello cardiaco (oltre che con quello, che poi solo, ormai, per noi conta —

stare *du côté de chez Strauss*; se questo era, d'altronde, il lato della *Laus Vitae*, del *Fuoco*, delle *Vergini delle Rocce*, è facile osservare che una diversa esperienza era stata bene impostata e, con la sua caratteristica impazienza e «infedeltà», subito bruciata, da Gabriele, nel *Poema Paradisiaco* (su cui vedi lo studio minuziosissimo di Luigi Testaferrata, *D'Annunzio «paradisiaco»*, Firenze, La Nuova Italia, 1972).

¹¹ «...Il carattere di queste composizioni [i *Poemi sinfonici*] è obbligatoriamente l'eroico, e per meglio dire l'eroico stilizzato, estetizzante e con spiccate tendenze al barocco e al rococò; ma poiché all'eroico stanco tiene dietro di solito l'eroicomico, Strauss non ha mancato di esercitarsi anche in questo ramo dell'espressione artistica, e ha scritto *Till Eulenspiegel*, ha scritto la 'battaglia' di *Vita d'eroe*, ha scritto soprattutto questa *Sinfonia domestica* in cui l'umore descrittivo arriva ai suoi sviluppi estremi, ossia alla descrizione della vita familiare, del *gemütlich* della casa, della nascita del bimbo, dei commenti delle zie e degli zii...» (Savinio, *Scatola sonora*, p. 172).

¹² «Io non sono un eroe» avrebbe detto l'autore di *Vita d'eroe* a Romain Rolland — «non ho la forza necessaria; non sono fatto per la battaglia; preferisco ritirarmi, essere tranquillo, avere il riposo. Non ho abbastanza genio, mi manca la forza della salute; e la volontà. Non voglio sforzarmi. In questo momento ho bisogno di fare delle musiche dolci, felici. Basta con le cose eroiche» (Le *contraddizioni di un uomo debole* in Massimo Mila, *Cronache musicali 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959, p. 275). E si vedano, riportate dal Mila, altre testimonianze del Rolland («si rimpinza di dolci come un bébé»). Come non ricordare che della prima edizione, non venale, delle *Myricae* (Livorno, Giusti, 1891), il primo componimento era quella *Gloria*, che poi fu da ultimo collocata quarta nell'attuale gruppo *Le gioie del poeta?* Protagonista è Belacqua, quel Belacqua che all'«eroico» Dante risponde sbadigliando, in *Purg.* IV 106-135 («Frate, l'andar su che porta?»). E Dante «un poco» ne ride. Rileggiamola, questa *Gloria*, nel suo peso, consapevolmente storico (che anzi poi, col trasferimento in loco meno esposto, si sarebbe tentato di attenuare) di antidoto all'*Heldenleben*, di confessione e palinodia:

— Al santo monte non verrai, Belacqua?
Io non verrò: l'andare in su che porta?
Lungi è la Gloria, e piedi e mani vuole;
e là non s'apre che al pregar la porta,
e qui star dietro il sasso a me non duole,
ed ascoltare le cicale al sole,
e le rane che gracidano, Acqua acqua!

il tracollo linguistico) alle calcagna — lui così romanticamente che nemmeno a farlo apposta, destinato a gloria postuma?

Lo *Heldenleben* è - a conclusione dei «poemi sinfonici» — proprio una «autobiografia in musica». Nella seconda parte della composizione, dopo la vittoria dell'eroe, sfilano il tema della *Trasfigurazione* e quello del *Don Chisciotte*, una melodia del *Don Juan*, e il tema di Sancho Panza, e quello di Till...

«Quale eroe? ...» si chiedeva un commentatore onestamente filisteo dei *Poemi sinfonici*¹³ — «Eroe principalmente d'azione od eroe del pensiero? Guerriero? genio artistico? asceta? Sembrerebbe soprattutto un guerriero: la militaresca battaglia che si ascolta in questo poema sinfonico autorizza a supporlo. D'altra parte, la chiara allusione che Strauss vi fa di se stesso, farebbe ravvisare piuttosto l'artista, il creatore ...».

D'obbligo era il paragone con l'eroismo beethoveniano e con quello wagneriano; ma curiosa la conclusione:

... Sappiamo già che Strauss è più delirante e nevrotico; sappiamo che egli dà una parte preponderante all'umorismo e che tende fatalmente allo scherzo, alla parodia. Quindi, più o meno, c'è sempre nella sua musica un eroismo della specie di quello di Till Eulenspiegel! Ad esempio, i nemici dell'Eroe nella musica di Strauss non sono dei terribili dèmoni, delle magiche forze nere che contrastano, e, contrastando, intensificano le ascensioni spirituali, ma sono delle figure meschine, canzonate, monellescamente dileggiate. Il contrasto che intensifica la musica, invece che di natura tragica, è qui di natura comica¹⁴.

Ora, Attilio Cimbri è andato, probabilmente, assai più in là delle proprie intenzioni. Ma il quadro appare a noi perfidamente esatto. La tensione di quegli eroi scadeva per il contrasto con un mondo antierico, meschino, falso, desideroso di parere, in fondo in fondo nemmeno risoluto a contrastare seriamente la resistibile ascesa dell'eroe di turno. Singolare che questo quadro finisse col coincidere a puntino con la sindrome italiana ravvisata *ab origine* dal De Sanctis nel nostro Rinascimento. Per di più, l'eroe, una volta applaudito dai goffi ma non spietati nemici, sentiva singolarmente affievolirsi in sé le ragioni del contendere, del battagliare, dell'entusiasmarsi. *Omne animal post coitum triste?* Anche questo può darsi.

La battaglia della *Vita d'Eroe*, formidabile meccanismo tecnologico, ed evidente transfert, galvanizzava i pubblici: Romain Rolland, il biografo degli «eroi» (Beethoven Michelangelo Tolstoi...), anima bella se mai ce ne furono, testimonia che alla «prima» francofortese dell'opera, la gente fremeva, s'alzava in piedi, gesticolava («Io stesso ho sentito la vertigine di questo oceano sollevato»¹⁵). Ma dopo il trionfo, culmine bell'opera, l'eroe «presto

¹³ Attilio Cimbri, *Riccardo Strauss - I poemi sinfonici*, cit., p. 196. Va segnalata, comunque, la presenza del Cimbri nella «Rassegna Musicale» di Guido M. Gatti [vedine la preziosa antologia, a c. di Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1966], col notevole saggio *Equivoci secolari sulla tonalità* (1929); e, prima, sul «Pianoforte» dello stesso Gatti, con il quasi pionieristico *Atonalità* del 1923 (ma, ahimè! ... «davvero nel Regno dell'Arte non si entra, se non ridiventando piccoli, bambini»).

¹⁴ *Ivi*, pp. 197-98.

¹⁵ La testimonianza è, ancora, nel Cimbri, p. 203. Si ricordi che, di questa contesa dell'«eroe» coi filistei in costume storico, specchio del bracciodifetto dell'artista coi filistei in borghese che

trova inutile la sua opera per causa della incomprendione ed ingratitude umana; e si ritira a vita privata¹⁶!

O va in vacanza: in Versilia.

Dèspota, andammo e combattemmo ...
Dèspota, or tu concedigli

(concedi «al buon combattitor»)

che allenti
il nervo ed abbandoni gli egri spirti
alle voraci melodie dei vènti!
Assai si travagliò per obbedirti.
Scorse gli Eroi su i prati d'asfodelo.
Or ode i Fauni ridere tra i mirti,
l'Estate ignuda ardendo a mezzo il cielo¹⁷.

4.

D'altra parte, quell'essere eroe, e poeta, era tutt'uno; — e nel non riconoscersi, da rovescio, né eroe né poeta poteva scatenare divoranti complessi da intellettuale piccoloborghese anche nei meglio lùcidi, nei più ironici: — ma c'è una voluttà, una ghiottoneria dei rimorsi: —

O Poeta, la tua mamma
che ti diede vita e latte,
che le guance s'è disfatte
nel cantarti ninna-nanna,
.....
la tua mamma in sulla porta
fu trovata sola e morta!

(morta — perché lui faceva il «poeta», l'«eroe» ... il poeta «dà dei dispiaceri» alla mamma, ritrafigge la Madonna fulltime dolorosa con le sette spade ...)

Che mi dici, che mi dici,
che mi parli tu di lutto?
Non intendo ciò che dici ù
quando parlo con il Tutto.

Forse che lamentatrici

gli mettono fra le ruote gli onesti bastoni del «se» e del «ma», modello a Strauss era il Walther von Stolzing dei *Maestri cantori di Norimberga*; sulle ambiguità ideologiche e terroristiche del capolavoro wagneriano, sempre indispensabili i rilievi di Adorno nel suo *Versuch über Wagner* (1952) tradotto in coppia col *Mahler* del '60 nel già citato libro dell'Einaudi.

¹⁶ A. Cimbri, p. 205.

¹⁷ G. D'Annunzio, *La tregua* (è il primo componimento, il preludio dell'*Alcyone* [1903]).

non ci sono a lamentare?
 Forse che becchini e preti
 non ci sono a sotterrare?

E la fate lamentare
 e la fate sotterrare:
 ma lasciatemi sognare,
 ma lasciatemi sognare!

Ma lasciatemi sognare!¹⁸

— quell'essere poeta ed eroe, a cavallo (poi in aeroplano ...) se era disponibile, nel poeta, per l'autoironia e il *desengaño*, non mancava di incidere nella fantasia degli «utenti» meglio disposti, degli scolari e giovanotti non insensibili alle lusinghe di un (l'osservazione è del Praz) «comportamento»¹⁹. Ecco l'insospettabile Pancrazi (una certa tirchieria, una certa proverbiosità toscana sempre valsa d'antidoto a superestetismi, e titanismi) rievocare, all'ancor meno sospettabile in quanto non letterato (studioso, però, del Cellini, questo toscano «atroce») Piero Calamandrei, un *Gabriele riding again*, prefacendo ai propri *Studi* («scrittarelli») *sul D'Annunzio*; e in data assai avanzata, che disastri d'ogni genere avevano vaccinata da ogni *beau geste* non soltanto gabrièlico (la «nuova edizione» degli *Studi* è stampata a Roma, Città Universitaria, dal Tumminelli nel marzo 1944; la lettera al Calamandrei, peraltro, è dell'8 maggio 1939 e terminava: «Caro amico Calamandrei, e che Dio ce la conservi sino alla fine, questa voglia di girellare le nostre terre e di ricordare i poeti»):

...Tanti anni prima, in una di quelle vallette minori del Casentino, la più brutta, in un brutto collegio, c'era stato un ragazzòlo coi calzoni troppo lunghi e una visiera di

¹⁸ Guido Gozzano, *L'ultima rinunzia* (è l'ultimo componimento de *La via del rifugio* [1907]). Naturalmente, tali e tante sono le misure precauzionali, ironiche, trasformistiche, quel suo dire e non dire, «essere e non essere», del poeta torinese, che non deve sfuggire che questa *Ultima rinunzia*, aperta da una epigrafe pascoliana (dai *Conviviali*), è — come nota il Sanguineti nel suo commento (Guido Gozzano, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1973, p. 75) — rielaborazione di un canto popolare greco probabilmente «missato» dal Gozzano con uno dei *Canti popolari del Piemonte* raccolti dal Nigra. Sicché non sei mai giustificato nel tenere distinta partita di quello che sia ossessione intima del poeta e di quello che sia uso straniato, alienato di «materiali» precotti. Naturalmente i critici hanno sottolineato il rapporto fra questo *lasciatemi sognare*, da ultimo singultante (ma sempre con la via d'uscita del «finto pianto» dello *chansonnier* estetizzante e ironico) e il famigerato *lasciatemi divertire!* del Palazzeschi. Un altro commentatore gozzaniano, il De Marchi (cit. dal Sanguineti) fissava i termini: «Dall'estetismo esasperato dell'estrema età romantica si passa al funambolismo futurista con due consimili invocazioni». (E se quella del Palazzeschi fosse stata rivolta, a rifare i conti nel fondo della coscienza, a quel *padre* bravissimo commerciante di abbigliamento maschile, che aveva avuto tutt'altro che da rallegrarsi di quel figliuolo discolo e astratto, straziato crepuscolare [.: *riflessi*, 1908] e crepitante incendiario [1910]? Tanto che — se è attendibile l'ipotesi del maggiore marinettiano dei nostri giorni e di sempre, Luciano De Maria — Marinetti sarebbe divenuto per Palazzeschi «una figura paterna, quel padre buono, forte, comprensivo, maieuta, che Palazzeschi, come chissà quanti altri, aveva nell'intimo desiderato» [*Presentazione del Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, a c. di P. Prestigiaco, Milano, Mondadori, 1978, p. VII]).

¹⁹ *Comportamento di D'Annunzio*, in Mario Praz, *Motivi e figure*, Torino, Einaudi, 1945, pp. 110-113 [1941].

cuoio nero al berretto. Un ragazzo (mi pare di ricordare), che ruminava parecchia malinconia, stava volentieri da sé, e nell'ora del 'passeggio' la sera, lungo il Solano, spesso si lasciava andare solo, in coda alla sua 'camerata'. / Ora, in una di quelle sere, in località detta il Pignone, il ragazzo rimasto solo indietro, vide insolitamente muover cavalli e cavalieri tra i pioppi dell'altra riva. Se avesse letto i poeti del Quattrocento, il ragazzo probabilmente avrebbe esclamato: "Una cavalcata!"; ma traduceva appena Fedro, e restò lì a bocca aperta ... Poi, i due cavalli sbucarono nel greto del Solano e fecero il guado; e il cavaliere e l'amazzone gli passarono accanto, lenti, senza neppure vederlo. (Il cavaliere portava una giacchetta bianca, molto stretta in vita, ma di larga falda sulla sella, e in capo un cupolino pure bianco, con la visiera uguale, come da fantino, e un viso cotto nero dal sole; il solo ricordo dell'amazzone, sul passo d'un cavallo storno, è ora un lungo velo²⁰).

(Che poi, si sa, - a vedere come in questi vecchi scrittori la memoria della realtà, lo spunto biografico e realistico si intrecciassero in maniera inestricabile con l'orecchio letterario, con la citazione colta in cui pare prefigurata da sempre la "realtà", l'esperienza viva, delle letture -, una dimensione, per noi lettori scolasticamente coltivati, e timorati, tutti d'uno stampino, e disappetenti, quasi irrevocabile, - quel "lungo velo" è flaubertiano, è il *grand voile, par derrière*, [qui] *flottait au vent*, che abbaglia in fine del primo capitolo di *Salammbô*).

5.

Il Poeta, così, trasvola come una visione davanti agli occhi abbarbagliati del ragazzo Pancrazi; immobile, cancellato nella coscienza della propria oscurità ("gli passarono accanto ... senza neppure vederlo").

A volte, in questa apparizione, può insinuarsi un'ombra d'offuscamento, un principio di futuro congedo, una delusione inconfessata, una gelosia; come in una celebre pagina del Thovez, lo scrittore e pittore subalpino autore di un libro-chiave della nostra letteratura nel trapasso dall'Otto al Novecento, quell' *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna (Dall'Inno a Satana alla Laus Vitae)* che uscì a Napoli nel 1910, dopo un ambizioso *Poema dell'adolescenza* (Torino 1901)²¹, un saggio dal titolo clamante, *Il tramonto di Zarathustra* (Torino 1906) e un libro, l'anno seguente — perché «tutto si tiene» davvero — su *Riccardo Strauss*.

Ecco rievocato il primo incontro; meglio, la prima volta che Thovez vide il Carducci, l'adorato, «l'uomo meraviglioso»:

... Era un giorno lontano dell'estate dell'84, e poiché i lauri ufficiali non avevano ancora recinto la fronte del poeta sdegnoso e ribelle, dovemmo marinare la scuola per correre a lui. E ci trovammo una turba di giovani anelanti, pigiati fra le barriere di un

²⁰ Pietro Pancrazi, *Studi sul D'Annunzio*, Roma 1944 [1^a ed. 1939], pp. 11-12.

²¹ Da poco ristampato: Enrico Thovez, *Il poema dell'adolescenza*, a c. di Stefano Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1979 ('Collezione di poesia' 154).

effimero salone di concerti. Sconosciuti eravamo l'un l'altro, ma la febbre che accelerava i polsi e accendeva i visi e faceva anelanti i petti...

— sì, stiamo leggendo giusto, non abbiamo le traveggole, sono gli studenti che si accalcano, anno 1884, intorno al poeta di Satana — già il Thovez, scrivendo ai primi del secolo nuovo, aveva messo le mani avanti: «Possono i giovani d'oggi comprendere che cosa sia stato il Carducci per la generazione nata fra il 60 ed il 70?»²² —

...la febbre [...] ci accomunava in un solo palpito fraterno: ognuno parlava al vicino, bisognoso di sfogare la piena dell'affetto e l'impazienza angosciosa dell'attesa, e quando il poeta comparve, la marea tumultuante ruppe le chiuse, le scavalcò, le lasciò a dietro, e fu una corsa selvaggia attraverso le sedie e le panche per invadere i posti riserbati a quel pubblico «scelto», che con invidia vedevamo più vicino a lui, a lui che non era possibile amasse come lo amavamo noi! / Egli era là, sul palcoscenico, presso la tavola dal panno verde, piccolo e membruto, e parlava. Parlava pacatamente con quel suo accento sobrio e spiccato, e scuoteva la bella testa leonina, la capelliera un po' lunga come nell'acquaforte delle *Odi*; parlava di un trovatore, di Rambaldo di Vaqueiraz e dell'«Amoroso Carroccio». Ma di quel diabolico *descort* che doveva farci ammattir tanto, anni dopo, all'esame di filologia romanza, non udimmo nulla. [...] noi non vedevamo che l'uomo. Anzi l'argomento ed il discorso ci parevano persino troppo umili per tanto uomo: ci davano come un senso di delusione mal confessata a noi stessi: avremmo bramato udirlo parlare di alte idealità estetiche e patrie, fremere alle sue invettive, esaltarci ai suoi inni; e quando finì e fra quel tuono di applausi e fra quella ressa furibonda di ammiratori potemmo a furia di gomitate e di spintoni veder da presso quell'ometto dalla testa enorme, dal torace massiccio e dalle gambette esili, tutto sorridente e un po' confuso, col naso rosso e un bitorzoletto sulla punta, ci sdegnammo che cattivi poeti e gazzettieri lo prendessero familiarmente a braccetto e lo portassero borghesemente

— «borghesemente»! —

...a pranzo in una osteria di finto medioevo²³.

Va detto; in queste cose il Thovez è il poeta che avrebbe bramato di essere nei suoi versi. Poeta impuro, quanto quell'altro avrebbe anelato a esser puro; poeta raccontatore, poeta abbondante e ondosso, ottocentescamente, victorughianamente esclamativo e atteggiato al dramma, facile, robusto nell'ubbidire allo spirito (la memoria e la polemica, l'ideale e l'invettiva) che tumultuosamente gli detta dentro. Quel «panno verde», quel «bitorzoletto sulla punta», quella «osteria di finto medioevo» (ch'è giudizio esatto, implacabile, anche, sulla poesia del Carducci, quale ora gli appare) son messi lì apposta perché non si dimentichino più.

²² Enrico Thovez, *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna*, Napoli, Ricciardi, 1911, p. 3. ²³ Ivi, pp. 7-8. ²⁴ Ivi, p. 11.

²³ Ivi, pp. 7-8.

6.

Un secondo incontro, sempre a distanza, sempre, chi lo rinarra, non veduto, è nel segno della *Heldendämmerung*, della capitolazione dell'Eroe. È il paragrafo, del *Pastore ecc*, che si apre con la mossa drammatica: «E il Carducci capitolò».

... Come per l'eroe della tribù di Giuda, la sua forza maggiore di ribellione plebea era nella capelliera intonsa. Appena le Dalile di Ceresole Reale e di Gressoney, di Courmayeur e di Misurina gliela cimaronero amorosamente, egli si scopri tosto il buon agnello che egli era, e i suoi ruggiti divennero subitamente eleganti ruggiti in bianco, ruggiti impagliati da museo [...] Sì, questo compresi, e compresi ch'egli era più mite ed ingenuo d'un bambino il giorno in cui vidi la nobiltà delle sue grigie chiome che gli anni avevano rigato d'argento, mescolarsi ai capelli ritinti di certe dame pettegole, eroine da salotto, scrittrici di futilità eleganti in riviste mondane, scimmie del l'intellettualità, al cui richiamo il più candido dei collegiali avrebbe torto il capo²⁴.

Sansone cimato da Dalila; o anche Ercole in abiti femminei che fila in mezzo alle ancelle della bella Onfale, ancella fra le ancelle, femminuccia tra le femminucce, quella figurazione così cara al favoloso allegorismo barocco, e così vera, a pensarci, in un facile scorcio antropologico del letterato moderno italiano²⁵. L'incontro è preparato da tutta una scenografia allusiva, da un forte preludio naturalistico, che pare evocare a bella posta le impetuose malie di un paesaggio carducciano anche lessicalmente tipico; come, nella morte di Sigfrido²⁶, passano e ripassano, vaporando, spunti e baleni dell'amore perduto e della tradita fierezza, e su essi precipita, brutale e irrefrenabile, grandiosamente torreggiarne come una nuova superbia di Babilonia, il tema funebre. Ma non qui; qui l'Eroe non è morto, è solo rimbecillito, e se una marcia funebre dovesse accompagnarlo alla tomba, non sarà, levato alto lui sugli scudi, quella wagneriana (l'avevano ascoltata, a Torino, la sera del 22 dicembre 1895 «e poi per altre venti»; un trionfo, «culminato nella grande ovazione con richiesta di bis (naturalmente non concesso)» — sul podio era Toscanini — «che seguì l'esecuzione della 'Marcia funebre'»²⁷). Sarebbe qualche marcetta mahleriana, una parodia avvelenata e inzuppata di lagrime vergognose, una caricatura «alla maniera di Callot», come quella del III tempo della *Prima Sinfonia*: il

²⁴ *Ivi*, p. 11.

²⁵ Non mai abbastanza protetto da una sacrosanta misoginia, che potrà sempre trovare un punto di riferimento estrosissimo, verde e irrepreso, nella *Desinenza in A* del Dossi [Milano, per conto di A. Sommaruga, 1878, poi Roma, Sommaruga, 1884] e dunque nel Lucini (*L'Ora topica di Carlo Dossi - Saggio di critica integrale*, Varese 1911), e che senz'altro (cogliendo bene anche il lato «salotto» della influenza femminile) è all'origine della famosa *Visita alla contessa Eva Pizzardini Ba* di Aldo Palazzeschi (ne *L'incendiario*). Ma andrebbe anche chiarito quanto di estro misogino sia nei gaddeschi furori dell'*Eros e Priapo* (Milano, Garzanti, 1967); che è l'unico libro, ch'io veda, che per formicolante, grandiosa disseminazione stilistica di un'unica idea ossessiva, coatta, minacciosa fino alla soffocazione, all'invasamento, possa stare, fra i nostri, a paro con la *Desinenza in A*.

²⁶ *Die Gotterdämmerung*, Dritter Aufzug, Erste Szene.

²⁷ *La lezione di Toscanini*, Atti del Convegno di studi toscaniniani al XXX Maggio musicale fiorentino, Firenze, Vallecchi, 1970, p. 46.

grottesco corteggio degli animali che recano alla sepoltura il cacciatore che li ha uccisi, al suono lugubre, stravolto della infantile *Frère Jacques*. Insieme, degradato, come vedremo, l'eroe a torello addome-sticato, Thovez propone, di scorcio, una scena da ratto d'Europa: col toro che si strofina alle gonnelle delle compagne di lei:

... Era un giorno d'estate, e le rupi e le nevi brillavano, e i prati ridevano di smalto smeraldino, e i fieni falciati vaporavano l'acuto profumo, e le acque scrosciavano scintillando e cantando tra i neri margini torbosi, e tutta l'Alpe era una fiamma e un sorriso. E io vidi il rude torello maremmano, fatto tutto umile e sommesso e sorridente e inchinevole, condotto docilmente per quella sana verdezza di pascoli in fiore da uno stuolo di gonnelle profumate, assordato da un chiacchierio volubile di vecchie gazze, cibato di pasticcini verbali. E ai miei occhi pagani parve di avere innanzi la scena del ratto d'Europa nell'idillio di Mosco, ma rivolto in caricatura offembacchiana ...

(certo Thovez aveva in mente, di Offenbach, l'immortale operetta della *Belle Héléne* [1865], con quella scintillante degradazione *parisienne* degli eroi coturnati e impennacchiati; o fors'anche *l'Orfeo all'Inferno*, col bieco, gavazzoso can-can):

... Le vergini ancelle della figliuola di Fenice erano modernamente ridotte a *demi-vierges*, il fiore delle loro guance non era senza alquanto aiuto di rossetto, e le trecce di posticci [ecc.] E il torello non era più, ahimè, il divino toro olimpico dal muggito dolce come flauto migdonio, il bell'animale dal lucido pelo e dalle corna possenti: era alquanto irrigidito dai reumi e appesantito dalla podagra e rauco dai raffreddori; e da rapitore era divenuto rapito [...]²⁸.

7.

Thovez, questo no, non aveva la mano leggera; e questo impietoso ritratto si accende ancora, incalza, fino alla visione del vecchio poeta che «ansando pel sentieruolo, girava gli occhietti vivaci affossati tra le rughe, a cercare con zelo affannato il soggettino da oleografia o da calendario, come uno scolaretto pauroso delle sgridate del pedagogo»²⁹. Poi, fino alla conclusione del paragrafo, sarà anche peggio (Enotrio che manda a dormire il popolo in rivolta perché non lo disturbi nella sua lettura alle dame!) ma — framezzo — a dare il senso giusto dell'invettiva, c'è un moto di comprensione, di reverenza di figlio, di discepolo ignoto e dignitoso e casto, c'è quel rivolgersi all'eroe caduto chiamandolo col nome che ancora gli compete, poeta:

... O poeta, gli dissi in cuor mio mentre egli mi passava a fianco, costui che ti sfiora e non ti saluta, reca nel suo sacco qualche saetta non indegna del tuo arco e di cui forse sentiresti l'acuzie ...

²⁸ Thovez, *Il Pastore*, p. 12.

²⁹ *Ivi*, p. 13.

La parola rara ha un forte sentor dannunziano e ci mette sull'avviso; ma tutta la situazione, qui, ristabilito dalla pietà l'eroe sul suo piedestallo, par rispondere a una provocazione dannunziana, conformarsi, non pedisse-quamente ma nelle strutture essenziali, a un famoso passo di quella *Laus Vitae* della quale il Thovez era lettore così simpatetico³⁰, e nel cui nome, del resto, si arresta il drammatico, subsannante e singultante, commosso e acre percorso letterario di questo libro tanto singolare, unico direi nelle nostre storie; se non ci riportiamo allo Stigliani³¹, più grammatico e acido, però; meno barocco e poeta:

Incontrammo colui
 che i Latini chiamano Ulisse,
 nelle acque di Leucade, sotto
 le rogge e bianche rupi
 che incombono al gorgo vorace,
 presso l'isola macra
 come corpo di rudi
 ossa incrollabili estrutto
 e sol d'argentea cintura
 precinto. Lui vedemmo
 su la nave incavata. E reggeva
 ei nel pugno la scotta
 spiando i volubili vènti,
 silenzioso; e il pileo
 tèstile dei marinai
 coprivagli il capo canuto,
 la tunica breve il ginocchio
 ferreo, la palpebra alquanto
 l'occhio aguzzo: e vigile in ogni
 muscolo era l'infaticata
 possa del magnanimo cuore.
 [. . .]
 «O Laertiade», gridammo,
 e il cuor ci balzava nel petto
 come ai Coribanti dell'Ida
 per una virtù furibonda
 [. . .]
 Prendici nella tua nave
 tuoi fedeli insino alla morte!»
 Non pur degnò volgere il capo.

(Il modello, qui, perché così vanno le cose nella poesia, è Federico Barba-rossa nel carducciano *Parlamento*³²:

³⁰ *Ivi*, pp. 328-38 («È caratteristica la scarsa risonanza che la *Laus Vitae* ha avuto nel pubblico italiano: è il libro del D'Annunzio che fu meno letto, anche dai letterati; che fu più rapidamente, anche dai suoi lodatori, dimenticato: ed è per ironia della sorte l'opera non solo più bella, ma l'unica veramente grande, la sola che, tra eccessi ed errori, sia davvero degna di un grande ingegno»).

³¹ Tommaso Stigliani, *L'Occhiale* [contro l'*Adone* di Giambattista Marino], Venezia 1627.

³² Capisco che si può non esserne convinti. Significativo, peraltro, che il «disprezzo» dell'Imperatore e il «disprezzo» dell'Eroe, nel loro incontrarsi, illuminino l'etimologia sacro-romano-imperiale di questi eroismi (e «superomismi»). Ogni «eroe», insomma, nella sua particolarità, è «figura», diramazione, delegato in partibus, dell'Imperatore; e ne ripete il gesto.

... nel fango
 C'inginocchiammo, e tendevam le braccia,
 E chiamavam misericordia. [...]
 ... Ei, dritto, in piedi, presso
 Lo scudo imperiai, ci riguardava,
 Muto, co 'l suo diamantino sguardo.)

Come a schiamazzo di vani
 fanciulli, non volse egli il capo
 canuto; [...]
 ... «Odimi», io gridai
 sul clamor dei cari compagni
 «odimi, o Re di tempeste!
 Tra costoro io sono il più forte.
 Mettimi a prova. E, se tendo
 l'arco tuo grande,
 qual tuo pari prendimi teco.
 Ma, s'io noi tendo, ignudo
 tu configgimi alla tua prua.»
 Si volse egli men disdegnoso
 a quel giovine orgoglio
 chiaro sonante nel vento;
 e il fólgoire degli occhi suoi
 mi ferì per mezzo alla fronte³³.

Non era passato gran tempo da che un tenero e scandaloso esteta inglese, Oscar Wilde, aveva notato che non, come si crede, l'arte imita la vita, ma che la vita spesso si fa imitatrice dell'arte. Thovez non riuscì mai a perdonare alla vita, ai suoi eroi osannati e sputati, a se stesso, di non riuscire a vivere, a respirare, a quell'altezza dell'arte; di non saper adeguare quel perfetto modello. Altri, in quel torno d'anni, al cospetto del medesimo cerchio dell'Alpi, si preparava a buttar l'acqua diaccia dell'ironia su quel motore impazzito, strepitoso e fumante dell'Arte (maiuscola, ovviamente). Pochi giochi di sillaba e di rima, stile d'uno scolare corretto (un po') da una serva³⁴. Ma bisognava averci, nell'orecchio, meno *Crepuscolo degli dèi*, meno Strauss coi suoi organi e i suoi ottoni;

³³ Gabriele D'Annunzio, *L'incontro d'Ulisse [Laus Vitae, IV]*. La *Laus Vitae* (8400 versi ispirati da un viaggio in Grecia del D'Annunzio, sullo yacht di Scarfoglio, nell'estate del 1895) uscì nel Libro primo (*Maia*) delle *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi* (Milano, Treves, 1903): «in magnifica edizione stampata a due colori su carta a mano, con disegni allegorici e fregi di Giuseppe Cellini e legatura d'amatore» (Praz-Gerra). Quanto al grido del poeta al «Re di tempeste», si ricordi la parodia fattane dal Gozzano (*Poesie*, a c. di E. Sanguineti, p. 338 [ne *L'ipotesi* (1907) abbozzo del poemetto *La Signorina Domestica*, poi *Signorina Felicita*): «Il Re di Tempeste era un tale / che diede col vivere scempio / un bel deplorable esempio / d'infedeltà maritale, / che visse a bordo d'uno yacht [come D'Annunzio in Grecia...] / toccando tra liete brigate / le spiagge più frequentate / dalle famose cocottes ...» (vv. 111 ss.).

³⁴ Gozzano, *Poesie*, a c. di E. Sanguineti, p. 200 (nella seconda poesia *I colloqui*, che chiude, in simmetria con un'altra, in apertura, dello stesso titolo, la raccolta omonima [Torino, 1911]), p. 323 (*L'altro*: è l'abbozzo, del 1907, della incompiuta *Preghiera al Buon Gesù perché non mi faccia essere d'annunziano*: «...Buon Dio, e puro conserva / questo mio stile che pare / lo stile d'uno scolare / corretto un po' da una serva»). Ma cfr. il fondamentale, paradossalmente simpatetico Sanguineti della *Poetica e poesie di Gozzano*, in *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 175-184. Quanto alla rima *camicie*: *Nietzsche*, è, com'è noto, ne *La signorina Felicita* (vv. 308-311) [*Poesie*, p. 148].

avere messo da parte, ahimè, anche i greci, se troppo bene invernano, con tutto quel Diòniso addosso poi da ultimo ormai, la perfezione della Natura nella perfezione dell'Arte; e far rimare Nietzsche con camicie.

8.

Ma non si pensi — allora — con Gozzano, che i nuovi giochi fossero fatti e non rimanesse, ai poeti, che di seguirne le conseguenze.

La cosa sarebbe d'una logica troppo cristallina.

Quella povera rima geniale fece quello che poteva fare; non molto, se di lì a qualche anno quello che per primo, forse, incarna davvero, ancora fuori d'Italia, il modello del Poeta Novecentesco, splendido fin nel bel nome, Guillaume Apollinaire (e forse si trattava davvero, da parte della Francia, di colmare lo svantaggio accumulatosi da quell'altra invenzione onomastica davvero abbarbagliante, davvero sfacciata — Gabriele D'Annunzio —); se di lì a qualche anno Apollinaire, in una battaglia «vera», si sarebbe trovato a far fuoco su *Le boyau Goethe, le boyau Nietzsche*³⁵:

Décidément je ne respecte aucune gloire.

Ma di eroismo si continuava a sentir bisogno, in giro, dai meno sospettabili; ci avranno influito le circostanze dell'essere in guerra, ma insomma, nel 1916, dopo essere stato a Parigi dal 1896 all'anno prima³⁶ ed essersi quindi rodato all'ormai nemmeno freschissimo *il faut être absolument moderne*; che voleva anche dire, fra tante altre cose, opporre una crosta di ghiaccio, una resistenza ironica e oggettiva a tutte le tentazioni del «gesto» romantico che tutte andavano a riassumersi in quel «viver da eroi»; perfino un Alfredo Casella tren-

³⁵ *Désir*, vv. 24-26 (in *Calligrammes* [1918]).

³⁶ «...E Parigi era la città in cui l'impressionismo compiva l'operazione fondamentale di liquidare il Romanticismo; in cui si scopriva la musica russa; in cui a un certo punto posero il loro quartier generale i Diaghilew [coi «Balletti Russi» che ebbero gran voga tra il 1909 e i primi anni Venti] e gli Strawinsky ...» (Fedele D'Amico, *Il compito di Alfredo Casella*, in *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 463). Ma si sa che cosa fu il «mito di Parigi» per la cultura e l'arte, soprattutto, italiana degli inizi del secolo. Valga, per tutte, una poetica testimonianza di Ungaretti, nella *Nota introduttiva* alla edizione definitiva, nei «Meridiani» Mondadori (Milano 1969) della *Vita d'un uomo* (p. 509): «...Parigi è ancora un miraggio. Lo era a quell'epoca [ai primi del Novecento] per quanti intendevano, e diventavano, o speravano di diventare artisti, scrittori, o solo completarvi gli studi. Ma fu la scoperta d'un colore nuovo quella che feci in particolare a Parigi; anzi, delle sfumature all'infinito smorzate del colore; di come gli oggetti, le persone, il cielo, un albero e tutto possa graduarsi in incessante delicatezza di colore. I grigi di Parigi. I valori dei grigi, lo spegnersi e l'accendersi dei grigi. Non malinconici, mai; è come il risveglio perenne e l'innamorarsi, da un'agonia dolcissima. Nell'arrivarci, fui colto da smarrimento, subito vinto dalle confidenze di quei grigi inenarrabili». Più avanti dirà di un «ricordo di finezza, d'una finezza ultimissima, ermetica»: e abbiamo la congiunzione, dunque, Mallarmé-Debussy, sulla quale (in funzione antiimpressionistica) ha puntato, ai di nostri, Pierre Boulez (*Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 302-304).

tatreenne sentiva il bisogno di firmare una *Elegia eroica*³⁷ che piacerebbe qualche volta ascoltare. Vedevano la luce, quell'anno, gli ottanta esemplari, bellissimo in quella ch'è un poco elezione di povertà francescana e un poco ambizione, direi, di essenzialità bodoniana, foscoliana, del *Porto Sepolto*³⁸.

«... I discorsoni mi hanno sempre disturbato», testimonierà Ungaretti. «Ero in presenza della morte, in presenza della natura, di una natura che imparavo a conoscere in modo nuovo, in modo terribile. Dal momento che arrivo ad essere un uomo che fa la guerra, non è l'idea di uccidere o di essere ucciso che mi tormenta: ero un uomo che non voleva altro per sé se non i rapporti con l'assoluto ...»³⁹.

Qualsiasi il nostro giudizio su questo Ungaretti — altissimo, grato giudizio⁴⁰ — siamo di nuovo in pieno nel sublime romantico. La rima Nietzsche-camicie è doppiata dai fatti, anche perché, uomo fra uomini innanzi alla morte e all'assoluto (nemmeno, dannunzianamente, «fante fra i fanti» innanzi alla morte e alla gloria), Ungaretti ha ridotto al minimo indispensabile, al limite di sopravvivenza il proprio bagaglio. «C'è volontà d'espressione, necessità d'espressione, c'è l'esaltazione, nel *Porto Sepolto*, quell'esaltazione quasi selvaggia dello slancio vitale ...»⁴¹.

Buongiorno Monsieur Bergson!⁴²

³⁷ F. D'Amico, *I casi della musica*, p. 463.

³⁸ *Il Porto Sepolto - Poesie di Giuseppe Ungaretti*, stampato a Udine nel dicembre 1916 dallo Stabilimento tipografico friulano in 80 esemplari numerati. Il frontespizio, una pagina, e il colophon del libro sono riprodotti (e invocherebbero una edizione anastatica ...) fra le pp. 96 e 97 di: Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone (1916-1918)*, a c. di Armando Marone (Introduzione di Leone Piccioni), Milano, Mondadori, 1978.

³⁹ La prima frase si legge, da ultimo, a p. 511 della *Nota introduttiva*, cit., alla *Vita d'un uomo*. La seconda, a p. 520 della *Nota a L'Allegria (ibidem)*. Congiunte le cita L. Piccioni a p. 20 della *Introduzione alle Lettere a Gherardo Marone*.

⁴⁰ Parli per noi Montale (*Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 307 [è una noterella uscita nel '58 in «Letteratura» per i sessant'anni del poeta de *L'Allegria*): «...Poeta "in progress" nel significato migliore della parola, Ungaretti ci ha dato, intorno ai limiti e al senso della libertà poetica, una lezione che conserverà sempre per noi un valore inestimabile».

⁴¹ A p. 521 della nota, cit., su *L'Allegria*.

⁴² Nella sua prima permanenza parigina (1912-14), Ungaretti «segue i corsi di Bergson, di Bédier, di Lanson, di Strowski e di altri illustri docenti al Collège de France e alla Sorbona» («contemporaneamente entra in contatto con Apollinaire e con i maggiori esponenti dei movimenti artistici d'avanguardia»): così la *Cronologia* approntata da Piccioni, vivente il poeta, per l'edizione nei «Meridiani» della *Vita d'un uomo*. Con Bergson e con altri, nuovi contatti ebbe U. all'epoca del suo secondo soggiorno parigino (1918-1921): «...Degli altri incontri che feci a Parigi in quel periodo o nel dopoguerra [già ha parlato di quello con Modigliani] furono notevoli quelli con Soffici e Palazzeschi e gli altri futuristi, con Boccioni, con Carrà, con Marinetti; quelli con Braque e Picasso, già cubisti, o con Delaunay, che si diceva pittore orfico; quelli con Péguy, con Sorel, con Bédier, con Bergson. Tutti mi facevano mille feste immeritate nell'incontrarmi, delle quali ero sempre molto sorpreso» [*Nota introduttiva a Vita d'un uomo*, cit., p. 513 (si sarà osservato che, nella memoria, qui Ungaretti tende a contaminare il primo e il secondo soggiorno parigino)]. Fondamentali, comunque, le testimonianze recate da due saggi ungarettiani del '24, *L'estetica di Bergson*, e *Lo stile di Bergson* (in *Vita d'un uomo - Saggi e interventi*, a c. di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1974, pp. 79-86, 87-89), anche se in esse è sottolineato, non senza crudeltà ironica, e forse interessatamente, l'ormai avvenuto distacco dei tempi: «...È incredibile la voga ch'ebbe Bergson sino al 1914. La sua parola attirava gente d'ogni colore. L'aula del «Collège de France» dove quel giorno avrebbe fatto lezione, molte ore prima era gremita da valletti e

9.

Del tutto coerente con questo quadro, che la mente, l'affetto di Ungaretti, in quel torno di tempo, vada a Papini: eccolo, il nuovo Eroe, adeguato al ritmo diverso degli anni, a un diverso colore del tempo:

C'è un uomo che dovrebbe essere il nostro 'Principe', c'è un uomo che da vent'anni lavora a trarre dal cuore della terra questa vena di miracolosa bellezza che l'Italia sola al mondo possiede ...⁴³.

A quest'uomo, qualche tempo dopo, è dedicato *Il ciclo delle 24 ore*⁴⁴, quindici poesie che anticipano di poco la futura *Allegria di naufragi*, e che si aprono con una importante dichiarazione di poetica; intitolata, appunto, *La filosofia del poeta*:

E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite
lupo di mare

È un *Heldenleben* ridotto alle ultime, intense battute; scarnificato: una

cameriere accorsi a tenere il posto per i loro padroni. I professori che in quell'aula precedevano Bergson, potevan andar fieri di non aver più soltanto un uditorio di tre o quattro poveri vecchi venuti lì a scaldarsi. Oggi Bergson non sale più in cattedra al «Collège de France». Vi salisse ancora, non credo sarebbe più l'oracolo del bel mondo. Nei salotti han bisogno di distrazione, e un bel gioco dura poco. [...] Oggi, la testolina delle donne, se la contendono, da una parte il dottor Freud, dall'altra, il padre Garrigou-Lagrange, Gilson, Maritain, e simili neo-tomisti». Se un'impronta nell'arte ha lasciato il bergsonismo, Ungaretti tende piuttosto a sottolineare quella sul romanzo («Non so se Proust possa interamente commentarsi in base a Bergson, non oserei dire che Proust non abbia avuto anche percezioni diverse [...] So che, i nomi di Proust e di Bergson sono inseparabili»). Si segnali, qui, che nel 1929 sarebbe uscito un «libello assai crudo» di Georges Politzer (sotto lo pseudonimo di François Arouet, ch'era il vero nome, si sa, di Voltaire ...) dal titolo *Fin d'une parade philosophique: le bergsonisme* (cfr. E. Garin, *Note sul pensiero del Novecento: 'rinascita dell'idealismo', polemica antipositivistica e 'ragioni' dell'irrazionale*. — 5. — *Fu, il bergsonismo, solo una 'parata filosofica'?*, in «Rivista critica di storia della filosofia», a. XXXIII, fase. IV, ottobre-dicembre 1978, pp. 397-404). — Sul rapporto Ungaretti-Bergson, illuminante nel suo prezioso profilo Carlo Ossola (*Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975, pp. 109-132) —.

⁴³ *Lettere a Marone*, p. 94 (è una lettera del 24-7-17: giorno ricco, inquieto, nel quale Ungaretti, dalla zona di guerra, insegue con ben quattro missive il suo corrispondente napoletano: nella prima si accende per Pea e lo paragona a Giotto; ha anche per la testa Mario Cestaro «poeta di prim'ordine» (era cugino di Marone) cui è dedicata la seconda lettera; nella terza è colpito dalla «tanta agilità d'anima iridescente» di Onofri; nella quarta, scrive del «Principe» Papini); e cfr. p. 52 (lettera del 7-10-1916): «...Io credo veramente in Papini. Noi giovani dobbiamo amarlo. Nessuno ha la visione, come lui, del nostro tempo: nessuno, dopo Leopardi, ha detto parole di profondità umana, unanime, come le sue; nessuno è nelle nostre anime come lui; anche se non ci vogliono credere per vanità. [...] Noi pochi giovani, veramente umani, dovremmo amare infinitamente Papini, come uno specchio delle nostre anime, come amiamo la nostra sofferenza: con l'amore infinito che portiamo alla vita».

⁴⁴ Nella *Antologia della Diana* (la sensibile rivista di Marone), uscita a Napoli nel 1918. *Il ciclo delle 24 ore* figura fra le *Appendici* delle *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, pp. 129-135.

epigrafe. «... tutto il resto era superfluo; è abolito»⁴⁵.

Un verbo caro a Mallarmé, frattanto⁴⁶.

L'«uomo di pena» non si stancava, insomma, di «citare» («quell'esaltazione quasi selvaggia dello slancio vitale...»), che vuol dire, soprattutto, dare una risonanza, un'eco, una dimensione linguistica esatta, alle proprie parole; sentirsi vivi, nell'atto di ritrovare nella mente, nella bocca, le formule (formule magiche, anche), le curve verbali che ci avevano, una volta, impressionato, aperto le porte del mondo. Il musicista, allo stesso modo, ritrova le arie, le percussioni del ritmo; un timbro.

E poi: quelle formule, quelle chiavi — quelle autorità; innovate.

Solo l'eroe non era abolito.

Ripartiva, dopo il naufragio. (Si noti che il soggetto non è esplicitato, non è dichiarato, si lascia ricavare dal titolo⁴⁷, ma nel quadro non compare, è una figura vaga — da inventare forse). Sarebbe poi approdato all'*Isola*.

10.

Vi sarebbe approdato già nel 1927, a Parigi; quando questa celeberrima delle sue poesie sarebbe uscita (in anticipo di otto anni sulla sua definizione estrema nel *Sentimento del tempo*) in un gruppo di altre cinque, col titolo generale: *Appunti per una poesia*, sulla rivista «Commerce». Questo *Appunti per...* era forse il fare più nuovo, più disinvolto, meno incravattato, di questo poeta naturalmente solenne; e già due anni prima, sulla medesima rivista, era servito a presentare sette poesie, che più tardi sarebbero confluite nella raccolta del 1933. Fra i titoli di queste poesie, delle quali fa parte l'*Isola*, se ne incontrano due che sarebbero adattissimi a quelle *Tondichtungen* delle quali

⁴⁵ *Lettere a Marone*, p. 71 [in data: 30-4-17]. Da una copia manoscritta, serbataci, per la *Antologia della Diana*, risulta che, di getto, la poesia si apriva con un'altra strofa, che le toglieva o diminuiva la carica ermetica, la, per Ungaretti sempre necessaria, elazione e «meraviglia» ermetica:

So
di un italiano
che si dilania
da tanti anni
a liberare
dal turbine
del suo cuore
il succo
immortale
degli attimi

(cfr. l'Appendice II alle *Lettere a Marone*, p. 144).

⁴⁶ *Un coup de dés n'abolira jamais l'hasard* (1897) è testo, come si sa, capitale della moderna poesia. Valéry, che per primo lo ascoltò dalla viva voce di Mallarmé, scrisse (*Variété II*, Paris, 1929, pp. 169 ss.) che Mallarmé aveva tentato «di innalzare infine una pagina alla potenza del cielo stellato». Ma per *l'abolire* in Mallarmé, si ricordi anche l'altro, proverbiale *incipit*: *Une dentille s'abolit / Dans le doute du Jeu suprême ...*

⁴⁷ O dalla strofa «abolita»; dove soggetto, abbiamo visto, è «un italiano».

s'era inebriata l'età eroica: *Inno alla Morte*; e *La fine di Crono*. La morte, la fine; e il tempo, del quale si andava ricercando «il sentimento».

Ma, se facciamo un passo addietro, alla elaborazione dell'*Allegria*, incontriamo addirittura — in una poesia del ciclo delle ventiquattro ore, dedicato al Papini — la (straussiana?) trasfigurazione⁴⁸; anzi, elettamente (la tentazione dannunziana è endemica, in questi nostri poeti tanto ostentata-mente vergini) «transfigurazione»⁴⁹.

TRANSFIGURAZIONI IN CAMPAGNA

Sto
addossato a un tumulto
di fieno bronzato

Un acre spasimo
scoppia e brulica
dai solchi grassi

Ben nato mi sento
di gente di terra

Mi sento negli occhi
attenti alle fasi
del cielo
dell'uomo rugato
come la scorza
dei gelsi che pota

E sono un vagabondo
padre di sogni

Mi sento
nel viso delle bambine
come un frutto rosato
brucante
fra gli alberi spogli

Come una nuvola
mi filtro
nel sole

⁴⁸ Allo stesso clima ci riporta altra celebrata iscrizione, quella della schönberghiana *Verklärte Nacht*, per sestetto d'archi, op. 4 (1899). Dove l'ispirazione risale a una raccolta di poesie di Richard Dehmel, *Weib und Welt*, che fece molta impressione nella Germania degli anni 1890-1910, per il suo singolare miscuglio di socialismo e superomismo. Un uomo parla con la donna amata, che attende un figlio da un altro uomo... Schönberg puntò su un tristanismo addirittura sfacciato, che non salvò l'opera dal cadere a Vienna (18 marzo 1902) e a Berlino (ottobre dello stesso anno).

⁴⁹ Le varianti de *L'Allegria* a cura di Giuseppe De Robertis (cito dalla loro ristampa nei «Meridiani», pp. 587-668) riportano, come titolo primitivo: *Trasfigurazioni in campagna* (Ad [Antologia della Diana], V [*Allegria di Naufragi*, Vallecchi, Firenze 1919]) e registrano che esso diviene semplicemente *Trasfigurazione* a partire dalla prima edizione mondadoriana (Milano, 1942).

Per l'ampio grigiore
rinati gorgheggi di voli

Mi sento diffuso
in un bacio
che mi consuma
e mi calma.

Versa il 15 febbraio 1917⁵⁰.

Certo, la risoluzione tecnica è gran parte, parte preponderante, formale, nella definizione d'una poesia; quella che impatta sul pubblico, se non altro, che ne aggranzia, all'occorrenza, le abitudini per travolgerle, che identifica la voce del poeta, la espone all'applauso o al dileggio, alla parodia e alla «maniera». Ungaretti lo sapeva e se n'è fatto un *modus operandi*. Gli addetti, fra poco, dovevano inventare «la critica delle varianti» per lui solo. Sta bene, ma non meno buona critica sarà quella che, non appagandosi della formazione documentata nel carosello delle redazioni, tenda l'orecchio, anche, alla «formatività»; cerchi di riconoscere — dilà dalla superficie specchiante e variante — l'etimo storico e spirituale, l'ampiezza dei riferimenti, l'eco culturale e sentimentale, il suono dell'erba che cresce, il desiderio che tende, fra le molte possibili, a una parola.

(A livello operativo, da parte del critico, significa rinunciare alle facili consolazioni del rigore e del sistema, se quel rigore e quel sistema, chiamiamoli «di prima istanza», rinuncino troppo alla svelta a un rigore e a un sistema più complessi, aperti alla ventura del confronto e al rischio della inesausta curiosità.

Non si tratta di avanzare proposte corruttrici, ipotesi vitalistiche e irrazionalistiche, dalle quali l'esercizio della storia letteraria difficilmente potrebbe trovarsi avvantaggiato, ma di comprendere che fa parte della maturità e della responsabilità del critico il coraggio di esporsi all'errore).

11.

Torniamo, però, ad Ungaretti; ci era parso di avvertire una tensione, in lui, fra una spiritualità, diciamo pure una liricità, che alquanto sorge, una sorta di eroicità tutta cultura, ridondante, e una parola, la sua proverbiale, scarna, netta, nuda, avara, che castiga ogni tentazione melodiosa in un sillabato ronzante, peso, luttuoso, cupo, in un paesaggio di trincea e di filo spinato. Si avverta, che quella tentazione lirica al far grande, quell'ambizione d'ampiezza e sonorità trascendentale, quel gusto di meditare sulle essenze e sulle statue, a cui la brutale esperienza della riduzione al minimo vitale, la dura legge della trincea, pone la sordina nell'*Allegria*, accompagna poi tutta una mitologia del Barocco che coincide con la più matura, se non la più alta,

⁵⁰ *Appendice I a Lettere a Marone*, pp. 131-132.

definizione di poesia in Ungaretti. Vedremo poi che cosa questo «Barocco» (strana parola), questa barocca cabala significhi, di slittamento in slittamento; davvero transfigurando, e ritraversando con commossa baldanza immensi spazi di poesia; per Ungà.

Ma intanto osserviamo, fedeli al nostro uso di controllare le mosse della letteratura su quelle, indipendenti ma coerenti, degli altri codici, specialmente di quello musicale, intanto osserviamo che un percorso, per molti rispetti strutturalmente simile a quello della poesia di Ungaretti, anche se più ampio, complesso e geniale, è quello della forma musicale in Schönberg.

In Schönberg abbiamo un primo momento che non trova rispondenza in Ungaretti, dico nelle forme, non nella sensibilità che è insieme accesa tardo-romantica, d'un monumentale visionario come una antica, gloriosa città in fiamme, e programmaticamente simbolista: donde la scelta, da un lato, dell'«eccesso», dell'«oltranza» formale, su base straussiana, ma sostituendo a quell'ottimismo lirico e tecnologico una delirante violenza d'impianto (ormeggiando, dunque, il dissoluto titanismo mahleriano), dall'altro la fiducia accordata a testi emblematici di un gusto, come i *Gurresange* di Jens Peter Jacobsen, botanico e scrittore danese, traduttore di Darwin (1847-1885) (pubblicati nel 1868 ma tradotti in tedesco da Robert Franz Arnold nel 1899, della qual traduzione Schönberg si servì) e, addirittura, *Pelléas et Mélisande*, dramma dell'allora celeberrimo Maurice Maeterlinck (avrebbe ricevuto il Premio Nobel nel 1911) che, col suo delicato e umido clima di serra, uscito nel 1892, si era subito imposto alle fantasie dei musicisti: Fauré (una *suite*), Schönberg (un poema sinfonico), Debussy (l'opera, «la fine dell'opera»). Se Schönberg si fosse fermato qui, avremmo avuto la meteora di un compositore post-wagneriano, post-straussiano, incerto fra l'allusivo e l'enorme ma all'atto pratico vigorosamente squilibrato verso l'enorme, e, si badi bene, baciato dalla fortuna: i *Gurre-Lieder*, dopo il primo «getto» (1900-1901) richiesero una elaborazione orchestrale ultradecennale, ma alla prima rappresentazione al Grosse Musikvereinsaal di Vienna, il 13 febbraio 1913, ottennero un trionfo (una ovazione durata un quarto d'ora).

Naturalmente, era un pubblico «eroico», un pubblico «straussiano» che decretava questo trionfo e invitava il compositore a perseverare su questa strada, facendo ammenda di certi imbarazzanti, incomprensibili trascorsi che erano, digià, la prima *Kammersymphonie* (1906), i *Cinque pezzi per orchestra* Op. 16 (1909) e i Tre e Sei *Klavierstücke* Op. 11 e 19 (1909-1911), a non dire del secondo Quartetto d'archi (1907-8) e dello scandalosissimo *Pierrot Lunaire* (1912). Nei *Gurre-Lieder* galleggiano il *Tristano* e la *Walchiria*, lo *Zarathustra* e la *Vita d'Eroe* (probabilmente il vero e ulteriormente complicato modello armonico, di scrittura lussureggiante e intrigatissima) ma poi, subito alle prime battute, quel superbo mantello marino e lunare, trascorso da infinite vibrazioni come d'una galassia luminescente, che è il Preludio, rimandava l'ascoltatore a esperienze moderne ma subito addomesticate, persuasive, come i mosaici e gli splendori sinuosi, ondanti di Klimt, proprio lì a Vienna:

... L'ornamento di Klimt è una metafora della materia primordiale senza limiti e infinitamente mutevole — rotante e turbinante, che si attorciglia e serpeggia e intrecc-

cia — un turbine fiammeggiante che assume tutte le forme, lampi guizzanti e dardeggianti lingue di serpenti, viticci avvinghiati, catene involupate e veli stillanti⁵¹.

Così un critico, a Vienna, prendendo di petto l'*Altkunst* e la *Neukunst*, nel 1909. I viennesi erano rassicurati, ma il terreno era tutta una frana; la *Lettera di Lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal (il futuro, riconciliato ma sempre geniale librettista di Strauss) è del 1901.

... L'immagine di questo Crasso è a volte nel mio cervello, la notte, come una scheggia attorno alla quale tutto suppara, pulsa e ribolle. Allora mi sento come se io stesso entrassi in fermentazione, e buttassi vesciche, vampe e turgori. E tutto è una sorta di febbrile pensare, ma pensare in un elemento che è più incomunicabile, più fluido, più ardente delle parole. Sono vortici, ma a differenza dei vortici della lingua, questi non paiono condurre a sprofondare nel vuoto, bensì al contrario in qualche modo mi riportano in me stesso e nel più riposto grembo della pace⁵².

Come non ripensare, noi, a quel finale, appena letto, delle transfigurazioni ungarettiane?

Mi sento diffuso
in un bacio
che mi consuma
e mi calma.

12.

Mentre quando Lord Chandos dà l'ultimo giro di boa alla sua drammatica (e per questo narrativamente trasposta in un irrealistico 1603) constatazione di ammanco, meglio ci è dato capire perché tanto le nostre ricerche sui poeti, sul loro «paesaggio», siano attraversate dal fluire incessante di fatti della musica e dalla considerazione dei problemi concreti della ricezione di essa, nel moto acceleratissimo assunto dalla dissoluzione della lingua parlata per secoli e dalla apertura di spazi inesplorati del suono:

...non scriverò più nessun libro, né in inglese né in latino: e ciò per questo solo motivo [...] perché la lingua, in cui mi sarebbe dato non solo di scrivere, ma forse anche di pensare, non è il latino né l'inglese né l'italiano o lo spagnolo, ma una lingua di cui

⁵¹ L. Hevesi, *Altkunst-Neukunst, Wien 1894-1908*, Vienna 1909 [cit. in: Werner Hofmann, *Klimt e la Secessione Viennese*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, «L'Arte Moderna», vol. III, n. 19, p. 36].

Su quella mitica Vienna, a parte *l'Uomo senza qualità* di Musil, il lettore italiano potrà vedersi, almeno, il bel libro di Allan Janik e Stephen Toulmin, *La grande Vienna*, tradotto nel 1975 per Garzanti, dal fascino cordiale, e, dall'oscuro fascino, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, di Massimo Cacciari (Milano, Feltrinelli, 1976), opere quasi complementari.

⁵² Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos* [titolo originale: *Ein Brief*], Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1974, p. 57.

non una sola parola mi è nota, una lingua in cui mi parlano le cose mute, e in cui forse un giorno nella tomba mi troverò a rispondere a un giudice sconosciuto⁵³.

A questo punto ho aperto con grande desiderio, con attesa vivissima l'ultimo libro dell'attivissimo Furio Jesi, maestro d'ogni malizia del mito, sulla *Cultura di destra*⁵⁴; per quella promessa, che reca la copertina, di studiare il «linguaggio delle 'idee senza parole'». La citazione d'obbligo è Spengler: «L'unica cosa che promette la saldezza dell'avvenire è quel retaggio dei nostri padri che abbiamo nel sangue; idee senza parole»⁵⁵. È, mi chiedo, il linguaggio della musica «la lingua in cui parlano le cose mute»? È dunque, a rigore, una «cultura della musica» una «cultura di destra»? È già interessante, frattanto, che Jesi prenda in considerazione, con quel suo fare così fortunatamente sterilizzato, così felicemente «al di sopra di ogni sospetto», il *Titano* di Jean Paul, esoterico romanzo, con tutta una sua simbologia funeraria, che fornì a Mahler la spalliera letteraria e allegorica cui appoggiare la sua *Prima Sinfonia* (1885-89). Siamo davvero al centro di uno scontro, tutto novecentesco, fra il demoniaco e il triviale, fra il Kitsch e la poesia.

È davvero fin troppo ovvio, della ovvietà storica — quindi non sempre così tranquillamente praticabile come parrebbe a rigore di logica (tanto più che, nelle cose della storia, la logica proprio non c'entra) — dell'«uovo di Colombo», che la sindrome orgiastica e agonistica, il pathos di dissoluzione dionisiaca dell'ultimo Romanticismo, dovesse imboccare «la via di redenzione» dell'ascetismo più intrepido, della amputazione più spietata, della *reductio* ai limiti sofferenti e frementi del minimo vitale. È qui che (a semplificare crudamente per necessità di schema) il «secondo momento», chiamiamolo dell'espressionismo, di Schönberg, e il «primo» di Ungaretti, si riconoscono. Andrà tutto a vantaggio della genialità del primo (così come del suo omologo nel campo delle arti del visivo, Vassili Kandinsky, autore nel 1910 dello storico primo acquerello astratto⁵⁶) l'aver intuito la non procrastinabilità della operazione, senza attendere che la mitraglia e il filo spinato, la secchezza del carso e l'onta estrusa dall'Adamo, l'arrotolata turpitudine (ci aiuti Gadda) delle trincere fossero suggello che tutti sgannasse. Ma — col suo urlo — con le sue urla, che

feriscono
come i fulmini
la fioca
campana del cielo

⁵³ *Ivi*, pp. 57-58.

⁵⁴ Milano, Garzanti, 1979.

⁵⁵ O. Spengler, *Anni decisivi. La Germania e lo sviluppo storico mondiale*, Bompiani, Milano, 1934, p. 4 (cit. a p. 6 del libro di Jesi).

⁵⁶ Neuilly-sur-Seine, Collezione Nina Kandinsky. Dello stesso anno è, di Kandinsky, il fondamentale *Über das Geistige in der Kunst*, uscito a Monaco nel 1912, l'anno di quell'almanacco *Der Blaue Reiter* [tr. it.: *Il Cavaliere Azzurro*, Bari, De Donato, 1967] sul quale effettivamente si incrociano le strade di Kandinsky (saggi sul *Problema delle forme* e *Sulla composizione scenica* e la celebre «composizione scenica» *Il suono giallo*, con musiche di Thomas v. Hartmann) e di Schönberg (il prezioso saggio *Il rapporto col testo* e il bellissimo Lied *Herzgewächse*, per soprano, celesta, harmonium e arpa, su una poesia — nella traduzione tedesca — di Maeterlinck).

e sprofondano
impaurite

Ungaretti recupera, con un balzo di fiera, il distacco della poesia italiana, ancora illusa, arrisa se non dai fantasmi di un vivere (e scrivere) inimitabile, dalle appagate, narcisistiche, quand'anco eautontimorumenoniche consolazioni del minor tono crepuscolare. E dopo, non è più possibile tornare indietro. Se non, con vergogna.

13.

Questo si dica, perché tanto più urgente è segnare fin d'ora la congruenza del «secondo» (e magari «terzo») Ungaretti, con l'ultimo, lungo tempo di Schönberg: quello che seguito all'amore violento di verità scheggiata, aspra, dissonante e sbilicata, furente, atroce, rapita, della fase «espressionista», ne inventa una grammaticalizzazione, poi, suggestiva e maneggevole e su quella imposta, ulteriormente, una fase di ripensamento, di trasposizione mitografica e archeologica, che sostituisce all'impatto non già immediato, certo spregiudicato e crudo, con la «vita» o con quella degradata forma di essa che è la letteratura (Jacobsen, Maeterlinck, l'atroce lirismo del *Pierrot Lunaire* di A. Guiraud ...) — lo specchio mediato, elaborato, religioso, della «storia», della «tradizione»; e del «barocco»⁵⁷. Si sa che, per quello che riguarda Ungaretti, nelle scelte più emblematiche della critica italiana recente l'opzione per *L'Allegria* importa, ch'io veda con l'unica eccezione dei critici della linea ermetica e/o formalistica, il rifiuto, risentitamente ideologico, di quello che seguì, «in armonia con il dominante riflusso europeo tra le due guerre» mentre «l'asse Petrarca-Leopardi era riportato a dominare l'orizzonte della cultura lirica, con tutta la mediazione del barocco europeo»⁵⁸. Alla stessa maniera, un protagonista come Pierre Boulez poteva scrivere, nel maggio 1952, un anno dopo la scomparsa di Schönberg, — «senza alcuna volontà di stupido scandalo, ma anche senza ipocrisia pudica e senza inutile melanconia» —, «SCHÖNBERG È MORTO»⁵⁹. E in una «voce» d'enciclopedia qualche anno dopo: «... Si ha il diritto di pensare che questo ritorno a una certa nozione di classicismo, molto vicina all'accademismo, sia piuttosto deludente in una mente così innovatrice come quella di Schönberg. Da dove veniva questa nostalgia? Non sapremmo spiegarla se non con considerazioni puramente personali e sentimentali, la cui ragion d'essere musicale sarebbe più difficile da

⁵⁷ Lo Schönberg dodecafonico torna volentieri a meditare modelli barocchi, come nella *Suite für Klavier* Op. 25 dove incontriamo, fra l'altro, una Gavotta, una *Musette*, un Minuetto e una Giga.

⁵⁸ Così Edoardo Sanguineti, introducendo la scelta ungarettiana nella sua tuttora fondamentale antologia della poesia italiana del Novecento (Torino, Einaudi, 1969, p. 837).

⁵⁹ Pierre Boulez, *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968, p. 239 (il saggio, uscito su «The Score» nel 1952, si opponeva fin dal titolo allo *Stravinsky rimane* del 1951, pubblicato nel '53 e leggibile alle pp. 73-133 delle *Note* einaudiane).

giustificare»⁶⁰ (non sembra, dunque, che Boulez prendesse nemmeno in considerazione, come fa invece Sanguineti per Ungaretti, quel generale «ritorno all'ordine» successivo alla prima guerra mondiale — la crisi è crisi personale, interna del musicista, le cui opere più importanti, d'allora innanzi, saranno «più interessanti per certi aspetti tecnici della loro scrittura che per la loro estetica»).

Tuttavia, non si può far a meno di notare, alcuni anni dopo Boulez avrebbe attenuato, sembra, la rigidità di queste posizioni (in rapporto con una fallita tensione creativa del compositore? con la sua nuova dimensione di «principe» dell'industria culturale, gallina dalle uova d'oro discografiche, protagonista di moderati scandali come un Wagner bayreuthiano che dà l'ultimo scossone, ma non una botta forte, una ditata, un soffio bastavano, ai «bidelli del Walhalla», poveracci anche loro?), culminando, nel 1976, con una realizzazione discografica (dunque «mondiale») sapientissima di quel *Moses und Aaron* che, se equivoco «classicista» e «religioso» nello Schönberg ci fu, è di questo equivoco insieme il miraggio e la chiave di volta. Per la parte di Ungaretti, ci limiteremo solo a segnalare, qui, di taglio, la sua presenza «barocca» nei Porta e negli Zanzotto, e si capisce, da un lato; in certi giovanotti «innamorati» — e questo può riuscire più sorprendente e indicativo — dall'altro. Le peregrinazioni bibliche del *Moses* si specchiano nel mito virgiliano della *Terra promessa*, lontanamente rigenerato, forse, nella «memoria poetica» di Ungaretti, dall'incontro, dalla vittoriosa traduzione della *Anabase* di Saint-John Perse. (Avrà traversato, la lettura di Perse, la ri-lettura bouleziana del *Moses und Aaron*?)⁶¹.

14.

Ora — con Saint-John Perse — possiamo tornare al nostro «mito» di partenza: quello dell'Eroe. Che — nell'*Anabase* — immediatamente si rovescia (palesa di esserne riscattato) in quello di Ermete.

Abbiamo visto che, il grande musicista, il grande poeta che poi spesso significa semplicemente: il musicista, il poeta del giorno — è l'Eroe; quanto meno suscita negli ammiratori quel sentimento misto di reverenza e di entusiasmo, di discepolanza e di nobile spinta attivistica (non senza successive catastrofi di disinganni) che abbiamo visto in Thovez per Carducci, che potremo vedere (mescolato a crisi quasi edipiche di rigetto, di contestazione del padre) in parecchi di quelli che traversarono il campo magnetico futurista nei confronti del boss Marinetti, che abbiamo riconosciuto, anche, nel giovane Ungaretti per il «Principe» Papini. Si sviluppa, ed è significativo, nel giro di quei pochi decenni, il culto nuovo del direttore d'orchestra, sui cui aspetti «socio-psicologici» ha scritto pagine dai veleni un poco prevedibili Adorno:

⁶⁰ *Ivi*, p. 313 (già nella *Encyclopédie de la Musique*, Paris, Fasquelle, 1961, vol. L-Z, ad v.).

⁶¹ È giustificata la tentazione di sorprendere, ora, questo rapporto nel recente *Moses* di Piero Bigongiari, un critico-poeta attento a tutte le voci extra-letterarie.

... Il direttore d'orchestra non deve, o certo non deve esclusivamente, la sua fama alla capacità di presentare la partitura. Egli è un'immagine, l'immagine del potere che egli personifica visibilmente come figura di spicco e grazie alla vistosa gestualità [...] Tale aspetto non è affatto limitato, in musica, al direttore d'orchestra. Il concertista, ad esempio, il pianista di tipo lisztiano, presenta aspetti analoghi. Nell'identificazione con lui si sfogano fantasie di potenza, impunemente perché non possono essere individuate concretamente come tali: una volta ho fatto presente questo fatto a proposito di un celeberrimo pezzo da salotto di Rachmaninov, introducendo a tal proposito il termine «complesso di Nerone». Ma a parte questo il direttore d'orchestra dimostra visibilmente il suo ruolo di Führer: l'orchestra deve veramente suonare come lui comanda⁶².

Più avanti Adorno insiste: il direttore è un surrogato «per soddisfare la necessità sadomasochistica quando non sono a disposizione altri Führer da acclamare» e, per l'opposto, ricorda «gli esperimenti con le orchestre senza direttore dei primi tempi», ah quei mitici «primi tempi», «della rivoluzione russa». Il peggio è che «i peccati del direttore d'orchestra denotano in parte la negatività della musica d'arte come tale, il suo aspetto di scansione brutale, di violenza», mentre «è celebre una dichiarazione di Wagner adolescente: non essere imperatore e re, ma starsene là come un direttore d'orchestra»⁶³.

Ovvio che Adorno avesse Toscanini come il fumo negli occhi; quel Toscanini che, vincendo a Torino e a Milano, a cavallo del secolo, la battaglia per Wagner in Italia, si meritava, fra altre cose, d'essere puntualmente assunto fra gli «eroi» da un delicato poeta tardoscapigliato, che tanto più naturalmente starebbe col suo Delleani («Conoscete in val Pesio il paesello, / Il grigio guardian della vallata?»⁶⁴), coi suoi Ruysdael e Corot, padri magni del «paesaggio»⁶⁵, magari volentieri prolungandone la lezione fino alla «sepolcrala musa» di Böcklin (questa, però, assunta davvero «per grande orchestra» carducciano-grafiana, direi, col «rullar gigante di tamburi», il «fulgorar dei di venturi», «il plumbeo mar», «la bianca ombra d'Arnoldo» che «ritta grandeggia in sulla tetra barca» e a «frangere i cieli» «un clangor lungo di squille», salmisia!⁶⁶): ecco, dunque, il Camerana al nuovo «Eroe»:

⁶² Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1971, p. 129 (Adorno sottolinea l'indipendenza e la corrispondenza di molti suoi rilievi critici con quelli espressi in una intervista del giugno 1962 da Igor Stravinsky [cfr. *Esecuzione e interpretazione*, a pp. 177-180 di Igor Stravinsky e Robert Craft, *Colloqui con Stravinsky*, Torino, Einaudi, 1977]).

⁶³ *Ivi*, pp. 130-134.

⁶⁴ Giovanni Camerana, *Poesie*, a c. di Gilberto Finzi, Torino, Einaudi, 1968, p. 140 (*Al pittore Delleani - Sopra uno studio dal vero* [6 novembre 1884]); ma frequentissime sono le poesie ispirate da questo pittore o a lui dedicate dal poeta.

⁶⁵ Per Corot, vedi la poesia a lui dedicata (p. 13). Per Ruysdael, v. *Olanda* (p. 172: «... Il suol di Ruysdael e di Hobbèma, / La seconda ideal mia patria santa...»).

⁶⁶ A Böcklin sono dedicati due sonetti della *Antologia ideale* di Camerana (pp. 47-48 delle *Poesie*), uno datato: Strasburgo, 9 ottobre 1904, l'altro: Berlino, 21 ottobre dello stesso anno; e un ciclo di sei sonetti, *Ad Arnoldo Böcklin*, datati fra il 1899 e il 1902, da Monaco di Baviera (il primo) e da Torino. Noi citiamo dal quinto, «Or chi giunge alla muta spiaggia? Tuona».

AD ARTURO TOSCANINI

Per il «Nerone» di Arrigo Boito

Sei tu il fuoco? ... Sei tu l'occulto fuoco,
Il terribile fuoco ulteriore?
Sei tu il rogo, e nel gran cerchio di ardore
Sei tu l'eroe che per la sfida invoco?

Parli tu al tuon che squassa il ciel di croco
Delle Valchirie, sogni tu il clangore
Delle trombe di Dio, sei tu il fulgore
Sideral che attraversa l'aer fioco?

Vedi tu i gorgi spalancarsi, quando
Scuoti nel pugno la ruggente orchestra
Come un vessillo ed un trionfai brando?

Trionfal spada, esci nel sole, in alto
Riscintillando e fulminando a destra
E a manca, ultrice Iddia nel novo assalto!

(Torino, 23 aprile 1900)⁶⁷.

15.

Basti qui, di passata, ricordare che Richard Strauss (come «il divo» Mahler, per tanto tempo aggravato di scrivere «musica da direttore d'orchestra») era eccellente capitano delle proprie e altrui musiche. Sicché, non è priva di rilievo la figura, tutta diversa, di Claude Debussy, che nei ricordi di Vittorio Gui, si presenta a Torino, così ... Ma rileggiamo Gui, uno dei primi zelatori del *musicien français*, che non è solo nozione anagrafica, in Italia. Siamo nella primavera del 1911, in occasione della Esposizione industriale, a Torino, dove hanno invitato illustri direttori e musicisti di tutte le nazioni.

... Per la nostra giovinezza fervente doveva essere questo [l'incontro con Debussy] l'avvenimento più significativo di quel periodo di tempo. Bisogna, per capire ...

(vi ricordate Thovez per Carducci?)

⁶⁷ *Poesie*, p. 190. (Un altro sonetto a Toscanini è quello, ma scherzoso, «Sì, dunque noi l'abbiam proprio tirato», del 14 aprile 1900, a p. 274). Che la musica, comunque, suggerisse al Camerana fantasie tempestose e tonitruanti, è chiarito anche dal sonetto a *Beethoven* (14 luglio 1885), assai prima dunque d'ogni suggestione toscaniniana: «È il mare, — il cupo mar, quando le trombe / Del cielo e degli abissi, e le assordanti / Folgore, e l'imprecar dei naufraganti / Clamano a furia, — e l'atra notte incombe ...» [p. 141] che pare piuttosto affine a certo Kitsch neomichelangiolesco come quello che si impose al Verdi della Messa di Requiem per Alessandro Manzoni [1874].

Bisogna, per capire, ripensare a quello che in Italia era stato allora il fervore di polemiche di discussioni di ardenti studi al sorgere del debussismo e al primo suo entrare nel nostro mondo musicale sinfonico. Non erano ancora spenti, nel 1911, gli echi delle battaglie scalgere per il *Pelléas* e neppure l'onta romana della esecuzione (in tutti i sensi) dell'inverno 1908 [...] Direttori autorevoli come il Mancinelli, il Toscanini, andavano eseguendo, non senza ardire, alcune tra le composizioni sinfoniche dell'innovatore, affrontando le inevitabili proteste dei pubblici impreparatissimi (ricordo, come fosse oggi, la gazzarra di fischi e di urli scatenatisi all'«Augusteo» dopo i *Notturmi* diretti dal Mancinelli). Il *Pelléas* sfrattato decisamente dai teatri nostri senza speranza di prossimo ritorno. L'interesse del grande pubblico sempre ancora rivolto verso l'ultima o la prossima operazione del trio — Mascagni, Puccini, Giordano — [,] la necessità di approvazione, acquetatasi, e non da molto, nel gran mare del trionfo wagneriano, che dopo tante tempeste calmatosi, permetteva a chiunque di assidersi tranquillo fuori del fastidio di discussioni ormai superate; tanto tranquillo che al *Tristano* chi non fremeva, volentieri dormiva. In tale ambiente ostile a novità, l'ardore dei neofiti assumeva forme di esaltazione quasi mistica, e la venuta di Debussy in Italia, dell'uomo in carne ed ossa, l'idea di poterlo avvicinare, parlargli, ascoltarlo, faceva bollire d'impazienza la nostra giovane fantasia⁶⁸.

«A noi giovani! ... rinnoviamo l'aria chiusa! ...».

Ed ecco Debussy, alla stazione («il mio cuore, lo confesso», ricorderà Gui, «all'entrar del treno di Parigi in stazione batteva quasi come gli stantuffi della locomotiva»):

... I nostri sei occhi frugarono dunque attentissimi tra la folla che scendeva dagli scompartimenti del vagone-letto; molti scesero ma nessuna figura bruna e barbata che ricordasse la nota fotografia [di Debussy], appariva; già pensavamo a un ritardo o ad altro, quando infine ecco scendere tranquillamente dall'ultimo scompartimento del treno, un gruppo formato da una signora piccola ed elegante, una bimbetta di sette o otto anni, una bambinaia, e infine un uomo di alta statura, d'occhi e di barba, dalle movenze un po' molli come per stanchezza, dal gesto parco, e dall'espressione pacata e dolce di buon padre di famiglia in viaggio di piacere. Era lui con tutta la sua famiglia. Mi ricordai a un tratto una frase dettami da uno dei suoi amici, forse Pierné, non esente da una punta di ironia: «*Oh, Debussy aime beaucoup ses aises!*». Era venuto per rimanere una settimana, con tutti i suoi cari da cui gli doveva separarsi anche per poco. Non era questo stile da direttore d'orchestra davvero!⁶⁹.

Una entrata, dunque, «in minore», in borghese, *en blanc et noir*, «scritta col lapis» (ma con tutti i «segni» necessari: «nero d'occhi e di barba»: mediterraneo, un poco arabo o spagnolo com'è giusto per il compositore di *Iberia*; «un po' molle ...» parigino; e quella «stanchezza» è di chi, naturalmente, «ha letto tutti i libri»..., da antico frequentatore del salotto di Mallarmé, qual era, ed emblematico musico dell'*Après-midi d'un faune*).

Va da sé che la prova con l'orchestra diretta da Debussy è un disastro: «nessuna di quelle qualità che sono alla base dell'atto del dirigere, era in lui, nella sua natura»; sì che la penna del Gui va disegnando per noi una figura caricata, comica, l'«anti-eroe»:

⁶⁸ Vittorio Gui, *Debussy in Italia*, in *Battute d'aspetto*, Firenze, Monsalvato, 1944, pp.222-23.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 224.

... gesto incerto quanto mai, sguardo fisso continuamente sulla pagina scritta (ed era musica sua!) mancanza di dominio sugli altri e su se stesso al punto di far il gesto di voltar la pagina della partitura con la stessa destra che reggeva la bacchetta! e questo glielo abbiamo visto fare più d'una volta, perdendo un movimento alla battuta con grande confusione dell'orchestra! ...⁷⁰.

Insomma, il «creatore rivoluzionario di musiche nuove e anti-borghesi»⁷¹ affoga nel labirinto dei propri segni (né, pare, il pianista, che pure ebbe una certa voga nei salotti parigini per una qualche personalizzata sapienza del tocco, quello verlainiano e *nuancé* che ci aspetteremmo, era molto meglio all'altezza).

16.

E la situazione si rovescia: ora è il «figlio», l'ammiratore, il cultore, che espleta, per quel «padre» in difficoltà, la paterna funzione dello «stare in pena». Quando Gui, avendogli espertamente addestrata l'orchestra, cede a Debussy, il giorno del concerto, il bastone del comando («... egli lo riprese riluttante e mostrando dei timori quasi infantili!»), «io cominciai — narra il direttore italiano — a provare allora una cosa nuova nella mia vita; il timore per un altro, come quasi le parti fossero invertite per una magia strana, e il giovane fosse lui, non io; io tremavo per il suo pericolo di timore quasi paterno!»⁷².

Qui, però, occorre anche fermarsi; non fosse altro che, una volta osservato che il *maudit* Giannotto Bastianelli pone Debussy, col suo «cerebralismo» — «il nuovo dio della musica» — alle soglie della musicalità novecentesca, antidionisiaca, antiwagneriana, latina («dopo i torrentizi ottocentisti Claude Debussy capì che bisognava invece tornare ai ruscelli gelosamente custoditi e regolati come si legge nel placido Virgilio»⁷³) e che il «cerebrale», novecentista Savinio, metafisico e greco, musicista e maestro d'una nuova prosa, «che non pesa e che non posa», ilare, svincolata, demoniaca, lo allontana da sé dietro l'immagine, un poco repugnante, del «Magister Umidus»⁷⁴ («La musica di Debussy è molle, fradicia, sgocciolante ...»), di questa «Ofelia che ha messo la barba ...» (il riferimento è al noto quadro preraphaelita del Millais) e sente in lui, non la classicità, quand'anco cerebralizzata, ma l'avvolgente, soffocante natura («Natura sommerge l'uomo come una foresta tropicale, come un mare di sabbia, in un correre continuo di cose che

⁷⁰ *Ibidem*, p. 227.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*, p. 231.

⁷³ G. Bastianelli, *17 nuovo dio della musica*, [opera postuma] a c. di Marcello De Angelis, Torino, Einaudi, 1978, p. 132 [un recupero, diciamo subito, importantissimo, a marcare non solo il trapasso da una condizione «vociana» a una «neo-classica» e forse anche pre-ermetica, ma a confermare il sospetto di una violenza «dionisiaca» nell'approdo «apollineo» o, direbbe questo Bastianelli, «ermetico» dell'*entre deux guerres*...].

⁷⁴ A. Savinio, *Magister Umidus*, in *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977 [1^a ed. Milano, Ricordi, 1955], pp. 272-76.

sfuggono all'esame, si sottraggono al giudizio ...»): una volta osservato questo, ci rendiamo conto — al caso concreto — una volta di più, che l'arte è pur sempre cosa viva, drammatica, aperta, dalle molte contrastanti facce; e che nell'inseguire l'immagine dell'arte il giudizio dell'arte, v'ha da metterci del suo. Non si dice ch'è solo un fantasma, un miraggio che uno scientemente fabbrica a se stesso, per proprio uso; ma tutto sta nel fatto, che quando dico: la musica di Debussy è grigia, quel grigio proprio, nel dire, si spenga e si secchi, come un razzo che ha preso l'umido, come un rivo strozzato che finisce, oppure divenga, nella parola-memoria di Ungaretti, mettiamo, «i grigi di Parigi»⁷⁵:

I valori dei grigi, lo spegnersi e l'accendersi dei grigi ...

Che — con quella parola tecnica: valori — è proprio dir da pittore, vedere (rivedere) da pittore. (Anche questo va detto: Parigi, per chi ci va alla fine dell'Ottocento, ai primi del secolo nuovo, è la città dei pittori... Solo con Debussy, e a ruota, con Stravinsky, assume, torna ad assumere un suo ruolo, una sua «idea» musicale ... Allora, soprattutto, ci si accorge ch'è da un pezzo, anche, la città dei poeti, d'un asse antiottocentesco, ermetizzante e algebrico, «freddo», ch'è quello Mallarmé-Valéry, naturalmente «al di là» dell'ingenua opzione tardo-romantica per l'«Eroe» o per il suo dimesso, contratto, snervato «contrario»).

17.

È il momento, dunque, di affrontare di petto, per tentarne una giustificazione coraggiosa, onesta, questo nostro inseguire, preferenziale, le vicende, i canali paralleli della musica, rispetto a quelli, cui altri fin da principio si sarebbe direttamente rivolto, della letteratura. Intanto, com'è chiaro, l'immagine delle parallele è impropria; si tratta di canali che corrono, paralleli, magari per lunghi tratti, ma poi a un dato momento delle forze, interne o esterne, rompono quell'indifferenza, quell'isolamento, e i corsi si congiungono a intorbidare, talora a arricchire le acque. Quelle forze sono, per lo più, nel nostro secolo soprattutto, dei «movimenti» artistici o letterari, delle riviste o delle scuole; o sono, anche, individui semplicemente, risolti o rassegnati a farsi una forza di quella loro solitudine. Ma — sempre — a suscitarli — ad animarli — individui o scuole — c'è un'idea, un miraggio, un barbaglio, un *Kunstwollen*, avrebbe insegnato il grande Aloys Riegl, magari un equivoco, un, momentaneamente fruttuoso o letale, malinteso. Delle «idee senza parole»?

Queste, comunque, la musica può esprimere, suggerire, alonare, imprimere, suscitare, imporre, con una forza di pressione psichica, con una

⁷⁵ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo - Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1970^{IV}, p. 509, cit.

irrefutabilità (Kant la trovava per questo la più scortese delle arti)⁷⁶ con una, anche, immediatezza materica, che supera le più mediate, le più riflesse offerte della parola e dell'arte visiva. Fra il libro e il lettore del libro, fra il quadro e l'osservatore del quadro, cala sempre un sottile discrimine intellettuale, si mantiene un abbastanza preciso gioco delle parti. In questo senso, certo, la lettura è stata sempre considerata attività, esercizio conoscitivo, spirituale, strutturalmente «nobile», rispetto al passivo, fisico, irriflesso, «pericoloso», «viscerale» abbandono alla sirena sonora.

Le cose si riconoscono messe diversamente, naturalmente, con Wagner; quando il concorso di tutte le arti all'«opera d'arte totale» troppo vistosamente appare siglato, definito, condizionato dalla musica. Nietzsche, allora, prende la palla al balzo, e una rilettura della *Nascita della Tragedia* può costituire la più convincente (o la meno fida) delle credenziali che vorrei fornire al mio procedimento critico. Lo «spirito della musica» ... E, nella «nascita della tragedia», l'integrazione reciproca, feconda, dell'«apollineo» e del «dionisiaco», il loro, anzi, «difficile rapporto» («Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla con la lingua di Dioniso» e «con questo è raggiunto il fine supremo della tragedia e dell'Arte in genere»⁷⁷); il difficile, instabile, sempre attivo, diremmo, rapporto, fra la parola — la poesia — e la musica:

... Con questa armonia prestabilita, che regna fra il perfetto dramma e la sua musica, il dramma raggiunge un altissimo grado di evidenza rappresentativa, altrimenti inaccessibile al dramma parlato. Allo stesso modo che tutte le figure vive della scena si semplificano davanti a noi nelle linee melodiche autonomamente mosse fino ad acquistare la chiarezza di una linea arcuata, così l'accostamento di queste linee risuona per noi nel mutamento armonico, che simpatizza nella maniera più delicata con l'evento che si svolge. Per effetto di questo mutamento le relazioni delle cose vengono da noi immediatamente avvertite in maniera concretamente percepibile, assolutamente non astratta, allo stesso modo che, per effetto di esso, comprendiamo che solo in queste relazioni l'essenza di un carattere e di una linea melodica si rivela in modo puro. E mentre così la musica ci costringe a vedere di più e più intimamente del solito e ad allargare davanti a noi come una delicata ragnatela l'evento della scena, per il nostro occhio spiritualizzato e rivolto nell'intimo il mondo della scena acquista sia un'infinita espansione sia un'illuminazione dal di dentro. Cosa potrebbe offrire di analogo il poeta senza musica, che si sforza di raggiungere quell'ulteriore allargamento del mondo visivo della scena e la sua interna illuminazione con un meccanismo molto più imperfetto, per via indiretta e basandosi sulla parola e sul concetto? E se invero anche la tragedia musicale aggiunge la parola, essa può tuttavia in pari tempo presentare insieme il sostrato e il luogo di nascita della parola e chiarirci dall'intimo il divenire della parola⁷⁸.

⁷⁶ «...Inoltre alla musica è propria quasi una mancanza di urbanità, specialmente per la proprietà, che hanno i suoi strumenti, di estendere la loro azione al di là di quel che si desidera, (sul vicinato), per cui essa in certo modo s'insinua e va a turbare la libertà di quelli che non fanno parte del trattenimento musicale...» (*Critica del Giudizio*, trad. it. di Alfredo Gargiulo, Bari, Laterza, ristampa 1970, p. 191).

⁷⁷ *La Nascita della Tragedia, ovvero Grecità e pessimismo*, trad. it. di Sossio Giametta, Milano, Adelphi, 1972 (*Opere di Friedrich Nietzsche* edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, vol. III, t. I), p. 145.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 142-43.

Queste ultime parole di Nietzsche, in particolare, dovrebbero chiarire il mio assunto: il riferimento, costante, alle vicende della musica può fornirci, forse, l'intuizione del «sostrato e luogo di nascita» della parola, della poesia. Ma, sul gran teatro del mondo, il libretto e la partitura hanno sfasciato e confuso le loro pagine, le ha prese il vento degli anni, non si sa più quale musica intonasse quali parole, — e io vado affannandomi, affannandovi se mai ci venisse fatto di recuperare, per divinazione — suprema ragion del filologo — qualche lacerto, qualche paginetta, almeno, del perduto poema, dove parole e musiche siano ricomposte, dove si riarticoli — almeno — per tentativi — uno scheletro liederistico: per canto e pianoforte.

Questo richiede, anche a noi, una perpetua tensione fantastica, che potrà parere in contrasto con quelle di solito ritenute le virtù di pacatezza, di distacco, di equilibrio, dello storico. Ma lo storico della poesia è uno storico *sui generis*, un poco stralunato a decifrare, di su dischi lesi, di su nastri magnetici scancellatissimi, le voci del tempo perduto. (Fortuna che le cicliche vicende dell'arte riescono, ogni tanto, a potenziare or quella or questa delle voci in via d'estinzione: Marinetti, Palazzeschi, il primo Govoni, il primo Moretti, chi avrebbe più pensato di poterli riascoltare a livello vivo, pretto di segnale, madidi di luce, pimpanti, giustificati, come te li ritrovi da qualche anno, per gli sforzi congiunti di studiosi e scrittori, per la rinverginante «aura» della neoavanguardia trasferita sul terreno della non disinteressata archeologia, del geniale rintracciamento di un albero genealogico tanto dichiarato quanto, nei particolari, tentante e sfuggente?).

18.

Si è detto che, talvolta, questa «idea» musicale può essere perfino equivoca, nascere da un malinteso che però il piano della definizione estetica, della attivazione di una tavolozza fantastica, può essere lo stesso produttivo. Mi varrò (non senza un poco di gioco) di due esempi gravitanti intorno ad Alberto Savinio, anche per respirare — con lui — un'aura non infetta da quella «eroica» e decadente nella quale stiamo brancolando da molto.

In una storiella del '17 poi accolta nell'*Hermaphrodito* (Firenze, 1918, edizioni de «La Voce»), che si intitola *Il rocchetto di Venere*⁷⁹, il protagonista che dice io, e potremmo intendere non senza autorizzazione: Savinio stesso, narra di certi amori con una Anita bolognese, nell'attesa (si è in guerra, la prima mondiale, e Savinio è soldato nella Brigata Pavia) nell'attesa dell'ordine di partenza per raggiungere il proprio corpo. Ora, al culmine d'un amore sensuale violentissimo, che li tiene tutta una settimana quasi sempre chiusi in una camera d'albergo, l'amante

...balzò ritta, seria, quasi tragica. M'afferrò la mano tremendamente; mi guardò con occhi ove s'era accesa d'un subito una decisione d'acciaio.

⁷⁹ Pp. 71-84 della ristampa einaudiana di *Hermaphrodito* (Torino, 1974, con una nota di Giancarlo Roscioni).

In certa estasi che sapeva di funesto, disse, presto, con un rotolar di ciottoli:
«Di', vuoi fare il rocchettone? ...»

Tutto il senso della storiella è nell'equivoco che Savinio prende su questo «fare il rocchettone»; alla fine della storia, con tragicomico *desengaño*, impareremo «che *rocchettone*, forma superlativa, — in meneghino, *el rocchettè* — significa quello che i francesi chiamano *maquereau* — per le buone abitudini che ha quel pesce servizievole di procacciare il cibo ai pesci maggiori — quello che nel medio evo si chiamò dal colore che vestivano i funzionanti — rosso, in latino — *rufus*; — che *rocchettone*, infine, ha valore, né più né meno di *ruffiano!*»; che la bella Anita, insomma, aveva proposto al partner di farle da «protettore». Ma l'io-Savinio non lo sa, non capisce; quella parola, quel «fare il rocchetto» è inteso da lui, per equivoco, come un invito a qualche fantastico, pazzesco, inesauribile gioco d'amore; e vi si immerge: per ore 6 e minuti 32, controllati dall'orologio sul canterano (ah! le cose testimoni muti!):

... sprofondai in voluttà tremende. Mi venne il senso di nuotare nel nulla. Vivevo e non vivevo. Svestito di ogni volume, perduta ogni solidità, rotolavo nel vuoto, quasi m'adagiassi nell'infinito.

Pure, nell'inabissamento di quel caos inspiegabile, come un bagliore d'incubo, come un fofema fisso di sognante mistico, un segno fatalissimo m'attirava senza lasciarsi mai raggiungere...: il rocchettone!... Rovinavo per spazi incalcolabili alla ricerca dell'inafferrabile «rocchetto di Venere»...

Non ci sarà bisogno di richiamare il lettore al tono giusto — giocoso, anzi giocondo — di queste olimpiadi erotiche; Savinio era ben lettore del Pulci. Vorrei invece suggerire che — spesso — l'artista — e anche il critico, quello militante, o quello ricercatore del tempo perduto — «vivono e non vivono», dietro una loro suggestione ideale, un grumo di suono, un «fofema» estetico, ch'è come il «rocchetto di Venere»; qualcosa che non esiste, o se esiste, significa tutt'altra cosa.

19.

L'altro *exemplum* di cui vorrei valermi, ci induce a tornare al bellissimo saggio antidebussiano che si legge (purtroppo non datato) nella raccolta degli scritti musicali di Savinio, *Scatola sonora*⁸⁰. L'immagine centrale è quella del musicista acquatico, ripugnante. Potremmo essere quasi sicuri che, in Debussy, Savinio sospetta una matrice comune col dannunzianesimo, ne detesta quello che siamo avvezzi a chiamare, sbrigatamente, decadentistico, il troppo, l'estetizzante, il naturalistico. A un punto, il critico si abbandona, trova l'amaca libera e vi s'adagia, vi si dondola, in una descrizione delle sue impressioni all'ascolto di *Iberia*, una delle composizioni per orchestra più note del «Claudio di Francia»:

⁸⁰ *Magister Umidus*, cit., in *Scatola sonora*, pp. 272-76.

... E non appena laggiù sul podio il maestro direttore, nero e preciso nella sua coda di rondine [...] attacca le prime battute di *Iberia*, ecco che il volto di Debussy mi riappare nella mente; emerge sullo specchio d'acqua della mente; trapela sull'acqua stagnante della mente; si stende gonfio di sonno tra le ninfee immobili e marcescenti che le mani di un altro Claude — Monet — hanno sparso su questo stagno immobile come la morte, nel quale si fondono e muoiono per annegamento tutti i colori; i tratti ingremiti e allungati dal tempo, le palpebre pesanti e lunghe, e lunghi e pesanti i lobi delle orecchie, e lunghe e pesanti le labbra. E guardando questo volto che lentamente si sfalda nell'acqua e sul quale pesa a tocchi leggerissimi le sue zampe di vetro filato una zanzara gigantesca; soffocato da questo silenzio, da questi fiori di nebbia, da quest'aria di gomma strutta in cui non una eco rimane, non il più pallido ricordo sopravvive di un cielo turchino, di un cirro bianco, di una folgore che balza fuori dalla nube, di una voce che canta, di un uomo che chiama, di una donna che grida, di un bimbo che piange, di un uccello che passa, di un pesce che guizza, di una ghianda che cade giù dal platano, di un'acqua che corre, di un bue che muggisce, di un cane che abbaia, di un asino che raglia, di una gallina che chioccia, di una foglia che stormisce al vento, di un dormiente che sospira, di un treno che passa, di un piroscampo che fischia, di un motore che romba; mi torna su da un lontanissimo fondo di immagini dimenticate, spinta su da un fiato prigioniero, da un'umida angoscia, questa considerazione assurda: «Guarda, guarda Ofelia che ha messo la barba ...»

Come avvicinarci a questa straordinaria pagina?

Col dire che — per forza di conoscenza metaforica — per la confidenza, dico, nella metafora che riaggalli sulla pagina la condensazione del reale — richiama il (debussiano) Proust?

Con l'osservare, a lume di stile, la nota sopravvivenza, in qualche tocco maestro o stanco, in qualche delectazione aggettivale, del D'Annunzio negli antidannunziani?

Col paragonare il Savinio critico musicale, la sua pagina «barocca», ad altro barocco intrepidamente conoscitivo, la critica d'arte di Roberto Longhi?

Col far notare che — tutti loro stanno bene — ma Savinio è sempre Savinio: pregasi notare la battuta finale, ch'è dissipazione sprezzante, d'un cinismo giocondo e infantile, della tensione da «pagina bella» che si fosse eventualmente stabilita? e la sterminatezza panigarolesca, marinistica di quella elencazione protratta, con al centro la filastrocca (infantile) degli animali?

E che quelle filastrocche — materiche e sgargianti, virtuosistiche e crepitanti, magistrali e popolarresche — fanno pensare alla riscoperta, tutta novecentesca, quella sì antidebussiana, antintimistica, di certo madrigalismo barocco, alla Banchieri (così caro a un musicista che, sulla carta, non sarebbe stato male accanto a Savinio, Gianfrancesco Malipiero)?

Suggerirò soltanto che — dalla lettura della pagina saviniana, dal suo respiro, dall'ordine che assumono i diversi materiali nella composizione di essa, dall'andamento sapidamente paratattico, dall'equilibrio intellettuale e affettivo del tono, dal gusto per la captazione compendiarica dei colori del reale, dalla impressione complessiva di un poetico cerebralismo — più forte sorte l'invito ad *Iberia*. E Savinio ha costruito Debussy, mentre credeva («non una eco rimane, non il più pallido ricordo...») di cancellarlo. Bisogna saper riconoscere queste trasmutazioni dell'emozione estetica, che sfuggono alle normali, inerti, «storie della critica».

20

Abbiamo visto — fin qui — muoversi il paesaggio fantastico — il saviniano «fosfema» — immaginoso e ritmico, evocativo e figurale — degli addetti alla poesia sull'abbrivio del secolo ultimo, fra un *côté*, dunque, straussiano — «eroico» — e un *côté* debussiano, antieroico. Questa distinzione, ovvia per noi, non lo era sempre per chi fosse assediato, fustigato o levigato dal fluire di quelle musiche. Thovez, ad esempio, alla cui compagnia volentieri ritorniamo, mescola insieme «wagnerismo» «strausismo» «debussismo», la musica moderna, invisibile generalmente al pubblico italiano, che séguita a preferire il melodramma, «il motivetto orecchiabile per poterlo fischiare all'uscire dal teatro»:

... Ciò che il lettore italiano predilige in poesia non è il godimento ingenuo e schietto di una sostanza poetica espressa nelle forme più acconce, ma è, come il Carducci stesso disse: «la colorita sensualità musicale». Come in musica preferisce l'*aria* e il *pezzo* ad una melopea espressiva, come domanda il motivetto orecchiabile per poterlo fischiare all'uscita dal teatro, così vuole in poesia una forma strofica quadrata e precisa, ricca di sonorità esterna, che si possa rapidamente tenere a memoria. Purché l'orecchio sia piacevolmente accarezzato, poco importa che le parole dicano poco o nulla. E come in musica non ostante tanti anni di wagnerismo e di strausismo e di debussismo, le sue vere commozioni, i veri palpiti del suo cuore, i suoi scatti di entusiasmo li riserba pur sempre per una nota filata, per un gorgheggio, per un gargarismo, così in poesia vuole che gli si ricordino le caratteristiche stilistiche, ritmiche, musicali della tradizione letteraria. Chi esce da questi confini è un barbaro, e la sua non è poesia, ma prosa⁸¹.

Estrapoliamo da un capitolo della terza parte de *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna*, intitolato *Le colpe della rima e del ritmo*, certo con un riferimento (polemicamente ampliato) al Verlaine dell'*Art Poétique*:

Oh! qui dira les torts de la Rime?
 Quel enfant sourd ou quel nègre fou
 Nous a forgé ce bijou d'un sou
 Qui sonne creux et faux sous la lime?

Dopodiché il poeta di *Jadis et Naguère* riprende il «tema» di questa *ars*:

De la musique encore et toujours!

Ma, che musica?

Quella (suggerisce Verlaine) che preferisce «l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose».

Si prefigura, qui, un aspetto almeno del debussismo, il culto (sempre verlainiano) della *Nuance*⁸², quello che ha fruttato, in particolare, l'«impressionismo musicale» delle raccolte per piano (escluse le capitali *Études* del

⁸¹ Thovez, *Il Pastore*, p. 282.

⁸² Per l'incontro Verlaine-Debussy vanno ricordate le capitali *Ariettes oubliées*, per voce e pianoforte, del 1888.

1915, inauguratrici di una estetica diversa), e il violento antiwagnerismo del *Pelléas et Mélisande*.

Ma quello che a me preme, ora, sottolineare, è che l'opzione per la prosa di Thovez non contraddice l'invocazione alla musica di Verlaine.

Chiaro che ci muoviamo nei termini — storicamente scontati — della polemica per l'instaurazione del «verso libero»; ma a me pare che questa polemica, ora, riesca sotto certi punti di vista arricchita di risonanze e implicazioni, rispetto a quello che ne consideriamo muovendoci elettivamente nella sfera Lucini-Marinetti (del 1908 è la *Ragion Poetica e Programma del Verso Libero* del poeta milanese, uscita nelle marinettiane Edizioni di «Poesia»; ma particolarmente in chiave con questo discorso risulta il titolo — straussiano — di un inedito del Lucini, le *Armonie Sinfoniche*⁸³).

Il Thovez rifiuta, su base wagneriana, le forme strofiche del melodramma, nate come «arie di danza»⁸⁴; perché

è lecito dubitare che ritmi e forme adatte alle ninne nanne dei pastori, ai racconti dei cantastorie, ai balli dei contadini siano le forme più proprie ad accogliere organicamente l'onda dei sentimenti e il tumulto dei pensieri di un'anima moderna di lirico⁸⁵.

La mira, era stato chiarito⁸⁶, è una «poesia audacemente moderna» ma non nei termini resi allora quasi popolari dalla gazzarra futurista:

... una poesia classica della vita moderna; una poesia che traesse partito dalla forza verbale e dalla dignità sintattica che unica ereditò dal classicismo la lingua italiana, per dare della vita contemporanea una rappresentazione tragica, immune dalle minuterie documentatrici dei *verslibristes* francesi e dalle scapestratezze ideologiche e dalle esorbitanze verbali degli inglesi; una poesia che non rifiutasse alcuna rappresentazione realistica del mondo moderno, ma si sollevasse dalle grettezze del realismo descrittivo per uno slancio interiore; una poesia tragica della vita moderna...

21.

Insomma, l'avrete capito, il Thovez non sapeva poi mica tanto bene da che parte una poesia del genere bisognasse andare a cercarla. Ho quasi l'idea che di certe esigenze nuove sentisse il venticello gelido meglio il Graf, il vecchio trombone del Graf, se appena qualche anno prima (e d'un anno in anticipo sulla *Via del Rifugio* del Gozzano) sottolineava le sue *Rime della Selva*: «canzoniere minimo, semitragico e quasi postumo»; che non era ironia, autoironia, palinodia da poco, in quella wagneriana Torino.

⁸³ G. P. Lucini, *Le Armonie Sinfoniche*, in «Il Verri», nn. 33-34, ottobre 1970; e, prima: *Le inedite «Armonie sinfoniche» di G. Pietro Lucini* del luciniano in servizio permanente effettivo Glauco Viazzi, in «Lettere Italiane», anno XXII, n. 4 (1970).

⁸⁴ A L'«aria di danza» si intitola il capitolo del *Pastore* che segue a quello sulle colpe della rima e del ritmo (pp. 284-91).

⁸⁵ Thovez, *Il Pastore*, p. 285.

⁸⁶ Thovez, *Il Pastore*, pp. 249 ss.

Perché, mio core, perché
 Rimuginar quel che fu,
 Se quel che fu più non è,
 E non ritorna mai più?

Che giova piangere, di',
 E consumarsi per ciò?
 Il mondo è fatto così.
 Puoi tu rinascere? — No⁸⁷.

In altra parte del libro, il Thovez era stato poco tenero col Boito, bollandone il «funambolismo tragicomico»⁸⁸; ma noi ci rendiamo conto che questo magnifico prosatore, in poesia seguita a sognare⁸⁹

... un'Arte eterea
 Che forse in cielo ha norma,
 Franca dai rudi vincoli
 Del metro e della forma,
 Piena dell'Ideale
 Che mi fa batter l'ale

e che seguir non sanno, né il poeta di *Re Orso* né quello dell'*Adolescenza*, forse perché la testa ce l'hanno troppo dietro alla musica; e le loro fantasie, eccitate, non sanno poi ritagliarsi degli abiti linguistici, ritmici, formali (i «rudi vincoli / del metro e della forma»!) da pareggiare quelle fantasie.

Che poi, Thovez, era anche pittore, e studioso d'arte⁹⁰, benché poco si veda, questo suo braccio sinistro, nelle folte pagine del *Pastore*; ma pare

⁸⁷ *Rime tronche*, in Arturo Graf, *Le Rime della Selva – Canzoniere minimo, semitragico e quasi postumo*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1906, p. 29. Si ricordi questo giudizio del Baldacci (*Poeti minori dell'Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, tomo 1, p.1143): «...si veda a quali dati di rinnovamento formale, basandosi sulle sole sue forze, il Graf giungesse nell'ultima raccolta: *Le rime della selva* (1906) [...] Una poesia [...] che sembra affidata a cadenze crepuscolari, ma è tutta sorretta da una potenza aspra di discorso ulteriore, dal discorso crepuscolare lontanissima negli oggetti e nei modi, e che a molta poesia del Novecento può aver fatto scuola» (con l'aggiunta che il Graf è, «col Pascoli, il poeta più dotato di quel complesso quadro storico, e forse sarebbe stato 'grande' se lo avesse sorretto un'intelligenza pari all'istinto»: che non è limitazione da poco). D'obbligo, sul Graf, il rinvio a un libro oggettivamente nuovo come quello di Gilberto Lonardi, *Graf. Il lavoro perduto La rima*, Padova, Liviana, 1971.

⁸⁸ Thovez, *Il Pastore*, p. 161.

⁸⁹ Sono i (famigerati) versi 71-77 di *Dualismo* (1863), «un componimento — commenta il Baldacci — tipico del mondo contrastato del Boito» (e che «deve essere raccostato all'esperienza del *Mefistofele*, cioè al momento 'faustiano' del poeta e, in genere, dei suoi colleghi di 'Scapigliatura») (*Poeti minori dell'Ottocento*, t. I, p. 904).

⁹⁰ Come pittore, Thovez fu invitato due volte alla Biennale di Venezia (la prima volta nel 1901, quando uscì il *Poema dell'adolescenza*). Oltre alla tesi sul *Medioevo dorico e lo stile del Dipylon* (pubblicata a Roma nel 1903) e ai molti articoli d'arte sparsi su quotidiani e riviste, dobbiamo ricordare i suoi viaggi per l'Europa come segretario dell'Esposizione d'arte decorativa e, nel 1907, il viaggio in Grecia per conto de «La Stampa». Diresse per un decennio il Museo civico d'arte moderna di Torino. (Traggo queste notizie dalla *Nota bio-bibliografica* di Stefano

abbastanza probabile che certo entusiasmo, ad esempio, per la «modernità» del Musset e della «linea francese», si temperasse nell'apprezzamento del grande realismo di quella pittura:

... Con qual lieta meraviglia scopersi che nella poesia francese le donne portavano le calze e gli stivaletti, e non più i coturni!⁹¹

(ed ecco, al confronto, infiacchire, infreddarsi il «viso dolce di pallor roseo» la «candida fronte tra i floridi ricci inchinata» di quel Carducci, che, pure, il massimo sforzo di «realismo» l'aveva fatto, nei margini in cui lo avesse consentito la «rancida, arcigna, incartapecorita, misera»⁹² tradizione lirica italiana). Nei francesi, invece,

... la vita del sentimento e quella dei sensi mi apparivano nella loro verità contemporanea, precisa, suggestiva, con mille delicatezze e sfumature sconosciute alla nostra arte classicheggiante: ma non esse soltanto: tutta la realtà moderna mi si rivelava rappresentata nella sua bellezza viva: la natura e la vita, le officine, le grandi città tumultuose, i porti popolosi. E quella vita si svolgeva sotto il gas e la luce elettrica, proprio come nel vero ...

Le «città tumultuose», la «luce elettrica» ... E «la vita», «la vita ...». Noi possiamo avvertire, qui, fra realismo modernistico e simbolismo, fra polemica antiletteraria e futurismo, quasi il letterario cartone di un'opera emblematica delle nuove estetiche, la *Città che sale* di Umberto Boccioni (1910)⁹³. Ma l'offerta resta dannunziana, sono i famosi versi sulle *Città terribili* nella *Laus Vitae*:

Gloria delle città
terribili, quando a vespro
s'arrestano le miriadi
possenti dei cavalli

Jacomuzzi che accompagna la ristampa einaudiana del *Poema dell'adolescenza* [Torino 1979]; utili gli studi recenti sul Thovez dell'Esposito, di L. Marigo, M. Pozzi, L. Mango, puntualmente segnalati dalla medesima *Nota*).

⁹¹ Thovez, *Il Pastore*, p. 240.

⁹² Thovez, *Il Pastore*, p. 242.

⁹³ L'opera (una tempera su cartone, Milano, Collezione E. Jesi) è riprodotta sulla sovraccoperta di Umberto Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a c. di Zeno Birolli, prefazione di Mario De Micheli, Milano, Feltrinelli, 1971; opera necessaria per tutti gli studiosi, non solo di «storia dell'arte», del periodo e del Novecento. Preziosi — a parte gli scritti teorici e letterari fondamentali nella costruzione del Futurismo — i taccuini (1907-8) e il *Diario di guerra* (1915) nonché le lettere (pp. 235-392 degli *Scritti*). Bellissimo questo ricordo del 2 settembre 1907 (p. 255): «Ho assistito alla Corsa del Circuito di Brescia. La vittoria è italiana! Non so come dire l'impressione ricevuta! È terribile ma non so ancora come trovarne il significato di Vita. La corsa era fantastica. Spettri sembravano gli automobilisti investiti dalla violenza della corsa e fuggenti fulminei tra l'applauso degli spettatori. [...] *Mi sembrava di vedere gli eroi nuovi!* [corsivo mio]. Sarà vero? Certo che in quelle corse meravigliosamente fantastiche c'era l'idealità eterna della conquista. Bisogna trasformare in materia d'arte il tutto. Come? ...»; e poche ore dopo: «Sono triste e vuoto. Ho visto D'Annunzio con automobili, signore e signori. Tutti lo guardavano e seguivano ammirando. Egli passava sorridendo tra gli sguardi della folla. Io solo, sconosciuto, imbecille...» Un ricordo che sarà bene accostare, per guardarcelo in trasparenza, a quelli carducciani del Thovez.

che per tutto il giorno
 fremettero nelle vaste
 macchine mai stanchi,
 e s'accendono i bianchi
 globi come pendule lune
 tra le attonite file
 dei platani lung'h'esse
 le case mostruose
 dalle cento e cento occhiaie,
 e i carri su le rotaie
 stridono carichi di scòria
 umana scintillando
 d'una luce più bella
 che la luce degli astri,
 e ne' cieli rossastri
 grandeggiano solitarie
 le cupole e le torri!

Che a questo, che ancor ne offende, modo di far da padrone, cafonesco padrone delle Belle Lettere⁹⁴, subentri la nostalgia delirante e plebea per un bene mai posseduto, e che ad averlo puoi spenderci la vita, — e saremo, allora, a leggere i *Canti Orfici*; — la fine, forse «il fine», di questa nostra ricerca.

22.

Non si sa come Thovez componesse questo zelo dei *bas de soie* e quello per gli spasimi di Tristano («La pretesa dei poeti e dei critici italiani, che qualunque sentimento odierno possa trovar sede adatta nelle forme ritmiche e strofiche del trecento, equivale a dire che il Wagner poteva benissimo esprimere il tragico della morte di Siegfried e gli spasimi di Tristano con minuetti e gavotte»). Forse la risposta l'hanno fornita, e non da molto, quei registi d'opera che — sempre ferocemente azzannati per stravaganza — hanno

⁹⁴ Si legga, a riscontro, Cesare De Lollis, *Ovidio e Orazio ovverosia Il falso e il vero signore*, in *Scrittori d'Italia*, a c. di Gianfranco Contini e Vittorio Santoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, pp. 573-89 [già in «La Cultura», (quarta serie), II, fascicolo 9 (Roma, 15 luglio 1923), pp. 393-404] che è una svelata parabola antidannunziana; si veda come Ovidio viene indicato come «l'Abruzzese» [«L'Abruzzese, un nobiluccio di provincia, che, venuto a Roma, la splendida Roma di Augusto, perde la testa, si improvvisa arbitro della eleganza e della galanteria, e dopo aver tentato il teatro — la via maestra dei gran successi mondani —, dopo aver gittato in pasto alla piazza i propri amori con impudica discorsività, scrive gli ammaestramenti d'amore per ambi i sessi, non mancando poi di aggiungere un trattato sull'arte del trucco» (p. 575); e alla pag. seg.: «...l'abruzzese devoto d'un solo iddio, il Piacere...»; p. 578: «... Il *cultus*, la raffinatezza, che ad Ovidio piaceva nella donna da amare, è anche la sua suprema aspirazione di artista. Ma una raffinatezza — e qui torna a spuntar fuori il ciuffo del cafone mal tosato — a buon mercato»].

rimesso in scena *Crepuscoli* e *Tristani* sullo sfondo, nell'«aura» di luoghi tipici del Mondo Borghese, — quali la Banca o il Casino.

Comunque, l'unità era assicurata, nel Thovez, dall'odio per il melodramma; e qui spunta fuori Claudio Monteverde (sic) «trecento anni prima del Wagner, nell'inizio del melodramma»; che

... aveva dato i primi saggi della vera frase lirica espressiva, incomparabilmente superiore alle arie del Rossini e del Verdi...

Il che — nella congiuntura Monteverdi-Wagner — significa ributtarsi a capofitto in D'Annunzio; e non in un luogo celato, ma in quello pubblico, vulgare, deputatissimo del *Fuoco*. Volgare, ho detto; e insieme avanzato, squisito (che potrebb'essere, anche, una bella diagnosi della borghesia dell'epoca, avvalorabile in altre sedi). Perché, piaccia o non piaccia, per puro istinto d'esteta, in fondo, Gabriele col *Fuoco* si inseriva nella *querelle* sull'avvenire della musica, in Italia, una volta dichiarata la bancarotta storica del melodramma (si voglia o non si voglia, contro le interessate ipotesi di una congiura, i fischi alla *Butterfly* alla Scala, 1904, volevano dire questo: d'allora innanzi, per quella musica e quel teatro, l'avvenire era in provincia — «rivincita» della *Butterfly* al Teatro Grande di Brescia — o nella «lingua franca» del grande spettacolo sovranazionale — «prima» de *La Fanciulla del West* a NewYork, Metropolitan, 1910), e chiaritasi impraticabile — anche perché storicamente «superata» dall'«eroismo» wagneriano — la strada onesta, umbratile, poeticissima, anche un poco accademica, e troppo «tedesca», di un *Musizier*en brahmsiano, quartettistico.

Non cessa di sorprendermi, in fondo, che D'Annunzio abbia messo d'accordo, come suoi musicali zelatori, due temperamenti artistici così inconciliabili come il legnoso, serio Pizzetti, e l'iridescente, il liquido, il raffinatamente umoristico Malipiero. Li troviamo congiunti, ancora, al Convegno internazionale di studio dell'ottobre 1963 (Venezia-Gardone Riviera-Pescara) *L'Arte di Gabriele D'Annunzio*⁹⁵. Allo stesso modo, li troviamo davvero emblematicamente distanti, a significarci come si può ben essere della «generazione dell'Ottanta» (Malipiero nacque nel 1882, due anni dopo Pizzetti) ed essere divisi, — dal gusto, dal carattere, dalla sensibilità storica, dalla cultura —, come da una incolmabile catena alpestre, se rileggiamo i fogli d'una celebre polemica (del 1922) sul «Pianoforte» di G. M. Gatti.

La prima mossa fu di Malipiero, con una provocazione antiottocentesca che può ricordarci quella, già da noi incontrata, dell'ultimo Bastianelli: si riformino i conservatori, «l'Ottocento dovrebbe trasformarsi in una data storica a noi più lontana del medioevo o della grande Grecia»:

... Allo studio della musica corale e strumentale dovrebbe seguire la esecuzione (sempre in ordine cronologico) di quegli oratori, di quei melodrammi e di quelle opere sinfoniche che sono le pietre miliari della grande arte musicale.

⁹⁵ Nella sezione *Musica e arti figurative*: Ildebrando Pizzetti, *Poesia e musica*, Gian Francesco Malipiero, *Ariel musicus*, in *L'Arte di Gabriele D'Annunzio*, Atti del convegno internazionale di studio, Sotto gli auspici della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani», Milano, Mondadori, 1968, pp. 341-53, 355-61.

Prima dei melodrammi della *Camerata fiorentina* si dovrebbe eseguire l'immortale capolavoro di Orazio Vecchi: l'*Anfiparnaso*, per poi arrivare a poco a poco sino a tutto il Settecento, e pure la scelta degli oratori potrebbe arrestarsi al Settecento (Jomelli e qualche altro) perché di opere ottocentesche l'umanità è satura: inutile dunque sciupare dell'energia per contribuire alla distruzione dello spirito musicale...⁹⁶

Molta acqua era passata sotto i ponti d'Italia, da quando il lamento d'Arianna abbandonata era tornato a suonare sulle pagine del *Fuoco*; ma Malipiero, allora, aveva pure vent'anni, e il primo amore non si scorda mai, nemmeno se è stato Gabriele D'Annunzio e si è Gianfrancesco Malipiero. Pizzetti, invece, aveva imparato, anche lui da D'Annunzio, che «ci nutrimmo di Verdi come del pane». E risponde con una lettera piena d'enfasi, fondamentale, «strapaesana», e, ahimè, italianissima. L'opera è «una cosa troppo chiara, troppo schietta, troppo umanamente sana e reale ...». Ne avrebbe forse paura, Malipiero, «povero amico»? Ma la ricetta è pronta, e memorabile:

... Tu stai ora a Parma, e Busseto è a pochi chilometri. Vai a Busseto, solo, in pellegrinaggio d'espiazione e d'amore. [...] Ma vai, e cerca il cancello, e dinanzi a quella porta chiusa della [Villa di Sant'Agata] inginocchiati. Egli [Verdi, «il Gran Vecchio...»] ti perdonerà⁹⁷.

Figuratevi Malipiero! ... Quella solennità, per lui, è un invito a nozze, per rovesciarla, per berteggiarla! ... e quei «voli lirici!»⁹⁸ («Tutta la tua lettera deve strappare le lacrime a chi ha un cuore sensibile ...»).

Ma — poi — alla fine — il motivo della contesa è esattamente riportato alla sua data storica:

⁹⁶ Dall'articolo *I Conservatori*, di G. F. Malipiero, in «Il Pianoforte», 1921, n. 12 (ripubblicato in «*La Rassegna Musicale*», Antologia a c. di Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 595-600). Si ricordi che Malipiero fu editore dell'Opera *Omnia* di Claudio Monteverdi, dedicata, dal terzo tomo in poi, a Gabriele D'Annunzio. Su questo dono, e su quello che miticamente ne seguì, si legga l'*Avvertimento* di Angelo Cocles premesso (In Asolo, il Cinque maggio 1935) al *Libro segreto* di D'Annunzio.

⁹⁷ Da *L'infezione musicale ottocentesca. Lettera aperta a G. Francesco Malipiero*, in «Il Pianoforte», 1022, n. 1 (in «*La Rassegna Musicale*», pp. 601-5.)

⁹⁸ Per il gusto del Pizzetti, che può ancora trovare qualche ascoltatore ben disposto, oggi, fra i verdiani di parte barilliana (più ilare e imprevedibile, però, il Barilli, del Pizzetti, seppur similmente «ispirato») si rilegga questo «volo lirico»: «... Da Busseto, in mezz'ora, per una strada che costeggia l'Ongina, si arriva a Sant'Agata, alla villa in cui visse e creò le sue opere immortali Giuseppe Verdi. Una casa bassa, modesta, in mezzo a un modesto giardino; e dal giardino si entra in un piccolo parco quasi tutto di pioppi alti e snelli; e intorno intorno la campagna, piana, uguale, monotona eppur solenne. E quivi Egli viveva, lavorava, creava. Un chiaro di luna fra i pioppi, e forse gli bastò per vedere la notte tragica di Manrico e di Leonora: il frinire delle cicale sugli olmi bruciati dal sole di luglio, e non gli bisognò altro per creare l'atmosfera tropicale dell'*Aida*: un cielo stellato di mezz'agosto, ed egli vide e cantò — là, in mezzo a quella pianura monotona eppur solenne — il fatato ultimo atto del *Falstaff*. / Ventidue anni fa, dinanzi alla villa c'era un'aiuola rossa di salvia fiorite: ora non ci sarà più. E sui pioppi — era d'ottobre — c'era ancora qualche foglia gialla: ora saranno spogli. E giù da quei pochi scalini dinanzi alla porta scendeva il Gran Vecchio, maestoso e dolce...». Insomma, in una memoria un poco saccarina, anche il Pizzetti ritrovava il suo Eroe.

...nel 1913, a Parigi, fui vivamente impressionato dal *Sacre du Printemps* d'Igor Strawinsky, mentre tu ne provasti disgusto⁹⁹.

Altre musiche, altri eroi. Ma ne sarebbe riuscito sconvolto il cànone wagneriano-straussiano-debussiano, nel quale invece dobbiamo continuare, noi, a muoverci, — in questo primo capitolo.

23.

Per esempio a segnare alcune paradossali infiltrazioni d'un nibelungico paesano e rilavorato oltre la proverbiale, gelosa «sieve» di Giovanni Pascoli; e non si richiama, qui, la grandiosa arazzeria *Sezession* dei *Poemi Conviviali*¹⁰⁰, davvero singolare mistione di alessandrinismo e *naïveté*, e uno dei più franchi risultati di un lirismo manieroso nato già con una patina di «cosa morta» — e sono i Campi Elisi o gli *Champs Elysées* ove accennano pose ginniche o si esprimono con bocca sonora tutti quegli Eroi, Alessandro e Anticlo, Achille e Socrate, eroe del pensiero? e naturale, immancabile «l'Eroe navigatore», «l'Eroe molto vissuto», Ulisse — «il vecchio Eroe», però — correzione di rotta già così pascoliana, commossa, condotto nel suo «ultimo viaggio» fino all'isola fiorita delle Sirene, a riconoscere la morte — vero? Né si richiama l'ultimo Pascoli, quello proverbialmente fuori-rotta per cercare di farsi la voce di vate, sulla cattedra che fu del Carducci.

Rileggiamo *Le armi*, l'ultimo (a parte il poemetto *Italy* «sacro all'Italia raminga») dei *Primi poemetti*.

È un poemetto in sette parti; e le «armi» sono le armi pacifiche, gli arnesi del lavoro nei campi, e così le chiamano i contadini, e così le aveva chiamate (qui c'è tutto il professor Giovanni Pascoli, che aveva casa in campagna ...) il Petrarca¹⁰¹:

L'avarò zappador l'arme riprende ...

non senza un chiarimento di Torquato Tasso¹⁰²:

...ad imitazioni di Vergiglio, il quale prima aveva chiamate armi quegli strumenti ch'adoperano i contadini [...] e arme eziandio gli strumenti da fare il pane.

⁹⁹ Dalla *Risposta alla «Lettera aperta» di Ildebrando Pizzetti*, in «Il Pianoforte», 1922, n. 2 [in «La Rassegna Musicale», pp. 606-7]. Nella vastissima produzione, anche, saggistico-letteraria del maestro veneziano, è ancora memorabile il saggio critico su Stravinsky.

¹⁰⁰ Per la storia dei *Conviviali* nel gusto letterario (e con la convinzione che «poesia o non poesia» essi siano «là, appiattiti in un sì o in un no, molto giudicati, pochissimo interpretati, libro chiuso, si direbbe, prima ancora di essere letto, per le stesse ragioni che hanno impedito alla critica di intendere veramente, a tutt'oggi, la luciferina modernità e la statura europea delle *Operette morali*»), v. Giuseppe Leonelli, *Serra e i «Conviviali»*, in «Nuovi Argomenti», nuova serie, 55 (luglio-settembre 1977), pp. 42-54.

¹⁰¹ R.V.F., L. 18.

¹⁰² *Dialoghi*, a c. di Ezio Raimondi, Firenze 1958, vol. II, p. 368.

Ma, se son armi, chi le porta è un eroe, eroe pacifico, eroe del lavoro, eroe contadino, sia pure; ma eroe, e la fucina ove quelle armi gli si temprano, troppo avrà — per un corto-circuito armi-fucina-eroe comprensibile in quella temperie wagneriana esaltata ed eguagliatrice — della fucina di Sigfrido. La camminata di Nando, che per ordine del su' babbo (facciamo anche noi i pascoliani ...) va dal fabbro ferraio a farsi fare gli arnesi nuovi, ha l'incedere solenne del viaggio di Sigfrido sul Reno:

... E Nando scese al piano
di Castelvechio. Nelle porche uguali,
come un velluto verdicava il grano.

Faceva l'unghia già qualcuno ai pali
per le sue viti. Sui forconi vecchi
cantavano, spiando, i pinzampali.

Altri poteva. Si sentian gli azzechi,
gli schiocchi delle forbici. Sui pioppi
dava il pennato fitti colpi secchi...

L'essere il tessuto verbale pascoliano, come al solito, infittito di locuzioni familiari («far l'unghia alle viti») di lessico tecnico e domestico (quindi, per il lettore cittadino, esotico e vago ...) di andamenti popolareschi («Oh! quanti olivi sul pendio! Sin troppi. / Erano un bosco ...»; «Castagne, grano, vino, olio ... un podere, / lì, gli garbava ...»; «Oh! c'era bello, lì tra piano e monte, / lì tra il fiume il torrente il torrentello, / e con la Pania cerula di fronte!») non deve trarre in inganno; è un popolaresco sacrale, questo, una cosmografia garfagnanesca rituale. D'altro canto, — e la sensibilità linguistica del Pascoli era ben capace di rendersene ragione, — anche il *Viaggio di Sigfrido sul Reno* sa, in maniera perfino imbarazzante, di tedesco, di terra e acqua tedesca, di gergo; Sigfrido è un eroe dialettale.

Insieme, la tensione fonosimbolica quasi allucinata (estrapolatela, avrete la sensualità tutta mentale, la scansione metafisica di certi più emblematici *Mottetti* montaliani:

... Si sentian gli azzechi,
gli schiocchi delle forbici. Sui pioppi
dava il pennato fitti colpi secchi)

si sposa a una sorta di realismo magico, che tiene — o la nostra ipotesi ci inganna — del wagneriano «mormorio della foresta»:

Il ponte, sai, della Corsonna, dove
entra nel Serchio. C'è un fruscio di polle,
in quel contorno, che fa dir: Qui piove!
fa dire al cieco che vien giù dal colle
col suo canetto, e, fosse il solleone,
sente un frastuono, sente un fresco, un molle ...

Un libero movimento wagneriano, quasi un ripasso per sommi capi, per vette sinfoniche; il «fruscio delle polle» è attraversato dalle scariche materiche, dal naturismo crudo e barocco della discesa (nell'*Oro del Reno* ...) nella voragine del Nibelheim, dove armeggiano i nani alla fucina:

... Bevve alla fonte e seguitò la strada,
e vide il fiume e il ponte lungo e snello.

Non lo passò: svoltò per la contrada
dell'Arsenale di Mologno, dove
si facea la sua lancia e la sua spada.

Era ancora prestino, eran le nove
forse, e il mattino era di rose e d'oro,
quando in suo cuore esclamò Nando: Piove!

E non pioveva; ma s'udia sonoro
un cader d'acqua. Un casolare basso
c'era, coperto d'ellera e d'alloro.

Vi scese, udendo ad or ad or fracasso
di ferro in mezzo al murmure incessante
dell'acqua, e il maglio rimbombar sul tasso.

Parea soffiare il vento tra le piante
d'una foresta. Entrò guardando al fioco
lume. E rosso gli apparve, ecco, un gigante

tra un improvviso sgretolio di fuoco.

Il fabbro — anzi l'«eremita / fabbro ferraio» — si mette in posa quel tanto, che tu possa scorgergli dietro la *silhouette* di Vulcano, e intona con wagneriana (e omerica... due mitologie stanno a comodo specchio l'una dell'altra) diffusività lirica, da «ispirato»:

... «So chi sei, ragazzo.

E so cosa tu vuoi dall'eremita
fabbro ferraio: l'armi nuove e belle,
l'armi che danno anche al tuo re la vita.

Sono sei: tre fratelli e tre sorelle.
Tienle con te da quando sorge a quando
cade lo stormo delle Gallinelle».

Poi, la fucina si anima; Pascoli non lo sa — averlo saputo, non sarebbe più stato Pascoli — ma queste magie hanno le gambe corte, basta un nulla, una lieve esagerazione, una capriola appena ai margini del quadro, e l'officina di Sigfrido ti diventa quella dell'*Apprenti Sorcier*, — ironia della storia, Dukas scriveva il suo «scherzo per orchestra» in quel medesimo anno 1897 in cui videro la luce i *Poemetti* pascoliani.

Disse, e comandò l'acqua. Essa al comando
rimbombò cupa, e mosse il vento, e il vento
sul rosso fuoco si gettò fischiando ...

Forse siamo già un passo di troppo dentro «l'estetica Walt Disney».

Ma il fabbro ci dà dentro, e la vanga nasce proprio come la spada di Sigfrido, gravida di futuro:

Nasceva l'arma, tra un raggjar di scaglie
rosse e turchine. L'acqua, il vento, il fuoco
faceano l'arma delle tue battaglie ...

e poi, il piccone:

Nasceva l'arma tra un raggjar di scorie
azzurre azzurre. L'acqua, il fuoco, il vento
faceano l'arma delle tue vittorie ...

Seguono (in clima meno eroico che arcadico) la falce, la frullana, il pennato, il marrello. Con le armi sulle spalle, Nando-Sigfrido tornerà verso casa mentre «soave» e piana» (dittologia dantesca ...) la campana di San Piero in Campo dice la morte del giorno.

24.

Nella recente «scoperta» di un Pascoli che sperimenta il teatro, si è segnalata l'ansia (anche economica) del poeta di arrivare a «piazzare» con un musicista di successo un libretto d'opera¹⁰³.

A lume di naso, vien subito fatto di segnalare uno dei famosi appuntamenti mancati della storia: un libretto di Giovanni Pascoli per Giacomo Puccini¹⁰⁴.

¹⁰³ Così riassume la questione Ruggero Jacobbi, recensendo i *Testi teatrali inediti* del Pascoli, editi da Antonio de Lorenzi per Longo, Ravenna 1979 («Tuttolibri», V, 21, p. 11): «... Eppure il Pascoli lottò per tutta la vita allo scopo di farsi un posto di poeta drammatico e, soprattutto, di autore di libretti per i compositori di quella che egli sapeva essere la sola drammaturgia veramente nazionale, l'opera lirica. Nel che è certamente da vedere la ricerca d'un *gagne-pain* supplementare (non pochi oggi considerano il cinema e la tv a questa stregua, fra i letterati; e il povero professor Pascoli, allora?) ma anche un risvolto della sua ossessione d'uscire dalle strette misure della liricità soggettiva per farsi vate e profeta di un'Italia mazziniano-socialista che potesse trasformare la miseria dell'emigrazione in gesto imperialistico». Dietro a questi approcci col teatro, coi musicisti, con gli editori «stanno propositi ideologici e messianici, titanismi coltivati in campagna accanto a Mariù o nei licei della provincia, quando l'udir cantare sulla musica del maestro della banda locale i versi da lui composti per un inno magari scolastico eccitava ed esaltava il Pascoli nella sua ingenua fede di bardo».

¹⁰⁴ Il 20 aprile del 1904, dopo il «fiasco» della *Butterfly* alla Scala (17 febbraio), Pascoli stampò sul «Giornale d'Italia» questo augurio verseggiato:

Ma, come accade fra troppo simili, non si sarebbero intesi.

Nemmeno, questa intesa, ci fu, tra due molto dissimili, come Puccini e D'Annunzio; pure, questa intesa, fu almeno cercata: per motivi economici, ancora, dal poeta¹⁰⁵, ma certo anche per il fascino che la dimensione «eroica»,

Caro nostro e grande Maestro,
 la farfallina volerà:
 ha l'ali sparse di polvere,
 con qualche goccia qua e là,
 gocce di sangue, gocce di pianto ...
 Vola, vola farfallina,
 a cui piangeva tanto il cuore;
 e hai fatto piangere il tuo cantore ...
 Canta, canta farfallina,
 con la tua voce piccolina,
 col tuo stridere di sogno,
 soave come l'ombra,
 dolce come una tomba,
 all'ombra dei bambù
 a Nagasaki ed a Cefù.

Il Pascoli... faceva sul serio; a parte la «farfallina bella bianca / vola vola e mai ti stanca» dei bambini, che sarà subito venuta in mente all'ironico e sentimentale musicista, c'è qui, serio, quel giapponesismo in rime tronche, che aveva appena eccitato (*l'Armonia in grigio et in silenzio* è del 1903) il divertimento del «liberty allo stato selvaggio» (Sanguineti) Corrado Govoni di Tàmara Delta del Po:

Nel lago, tra le canne di bambù,
 una vergine tuffa le sue natiche ...
 e il paesaggio è di Kiroshighè.

(Il sonetto *Criptomerie*, della serie *Ventagli giapponesi*, è ripubblicato a p. 266 della *Poesia del Novecento*, a c. di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969). Sul rapporto Pascoli-Puccini (dopo la correzione di Sanguineti a Montale: non è valido il parallelo, sottolineato dal poeta genovese, fra Puccini e Gozzano ma quello fra Puccini e Pascoli «che ci sta anche meglio come date») pagine acutissime ha scritto Enzo Siciliano (*Puccini*, Milano, Rizzoli, 1976, pp. 146-53), fra l'altro allievo di quel Giacomo Debenedetti che sul musicista della *Bohème* ha fornito il più valido contributo di riflessione, da parte di un letterato di qualche peso, nel celebre saggio *Puccini e la 'melodia stanca'*, in *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970, pp. 105-15. Fondamentale questa osservazione di Siciliano: «... Pascoli non si specchia in Puccini per via del suo implicito cattolicesimo: è il cattolicesimo che domina la poetica del «fanciullino», ed è un cattolicesimo da apparentare a simili esperienze «decadenti» e «moderniste» [Verlaine, Huysmans; taciuto, probabilmente perché di troppo minore, Fogazzaro]. In Puccini, assente ogni preoccupazione teorica, i riscontri sono difficili: è un laico di vocazione. / Il «fanciullino» di Pascoli [...] appare sempre più come una metafisica complementare, nel segno opposto, della metafisica dannunziana: esso fu, comunque, un riparo. / Puccini, invece, visse allo sbaraglio l'epoca della nietzschiana «trasmutazione dei valori». Se trovò ripari, furono soltanto quelli dietro cui nascose la propria esistenza, la casa a Torre del Lago, gli amori con le ignote coriste. / Il tempo degli eroi finiva in crepuscolo...».

¹⁰⁵ Si era nel 1906, i creditori della Capponcina stavano «strangolando» il poeta, che anelava a un anticipo sulle «ventimila lire» - una cifra cospicua - pattuite con Tito Ricordi per il libretto pucciniano. Ma la prima offerta era la *Parisina*: Puccini rifiutò (e gli subentrò, troppo naturalmente, come vedremo, Mascagni [1913]); la seconda, una *Rosa di Cipro*: e la collaborazione si manifestò impossibile. Eguale sorte ebbe un nuovo tentativo, nel 1913, per una *Crociata degli Innocenti*. Ma il punto di dissenso era in questo: che D'Annunzio era convinto che «dal più bel verso scaturisce la più bella musica» (tipica preclusione di letterato, e

la supersustanziazione lirica che il genere «teatro in musica» garantiva in partenza ai personaggi e alle storie, seguitavano ad esercitare, in una difficile e contraddittoria manovra di prosecuzione/distacco rispetto all'Ottocento espansivo e magnanimo. La *Figlia di Jorio* (che trionfa al Lirico di Milano il 2 marzo 1904, tredici giorni dopo il «fiasco» della *Butterfly* alla Scala) è la risposta di un poeta al successo mondiale della *Cavalleria rusticana*: «La canzone popolare — leggiamo nel *Libro segreto*¹⁰⁶ — è quasi una rivelazione musicale del mondo in ogni canzone popolare [vera, terrestre, nata di popolo] è una immagine di sogno che interpreta l'Apparenza la melodia primordiale, che si manifesta nelle canzoni popolari ed è modulata in diversi modi dall'istinto del popolo, mi sembra la più profonda parola su l'Essenza del mondo. Ora l'alto valore del dramma *La figlia di Jorio* consiste nel suo disegno melodico, nell'esser cantato come una schietta canzone popolare ...». La mattinata di Turiddu (*O Lola ch'ai di latti la cammisa ...*), lo stornello di Lola (*Fior di giaggiolo, / gli angeli belli stanno a mille in cielo, / ma bello come lui ce n'è uno solo ...*) risultavano su questa base («rivelazione musicale del mondo») la carta vincente che furono. E si capisce come, già alla tumultuosa «prima» della *Tosca* al Costanzi (Roma, 14 gennaio 1900), si levasse d'un tratto il grido, in teatro, «Viva Mascagni!». Un culto populistico, dettato da un romanticismo e naturalismo ambiguo, da

magari anche di zelatore monteverdiano), come scriveva al Ricordi nell'agosto del '06; e Puccini non smetteva di raccomandargli «laconismo: cioè l'economia delle *sue* belle parole per la *sua* brutta musica». Ora, quali fossero le esigenze nuove della «poesia», *tout-court*, quali i termini nuovi del nuovo paesaggio poetico, chi lo comprendeva meglio, ditemi voi, - Puccini o D'Annunzio? Ecco come il Poeta cercava di affascinare - come una donna, o un industriale in cerca di meriti «eroici» - il musicista di Torre del Lago: «... stamani nel dormiveglia ho ascoltato un divino preludio al secondo atto della *Rosa di Cipro*, all'episodio del Convento. Era l'alba e sul dolce rombo del mare incominciavano a svegliarsi i riti [indec.] della vita diurna. Un gallo ha gettato il suo richiamo, un altro gallo - più lontano - ha risposto. Il primo aveva un grido appassionato e forte, su sei note. Il secondo rispondeva con le quattro note primitive del *chicchirichi*, più pacato, senza impeto ma con certezza. Non ti so dire la profonda commozione musicale che avevo dall'alternarsi di quei due temi su l'armonia dell'alba. Mi ricordavo di certe mattine elleniche nel Golfo di Corinto, quando alla mia nave ancora giungeva il canto dei galli dall'isola di Ulisse. / Non l'isola petrosa ma l'isola di Afrodite mi sorgeva nel vapore del sonno leggero. Cipro si risvegliava nell'odore dei suoi aranci, dei suoi cedri, dei suoi roseti, come quando per la prima volta la dea generata dalla spuma pose il piede sul lido di Pafos e fece tremare d'amore tutta la terra. I galli cantavano senza tregua, come nei [indec.] Veneris. Ed ecco la prima squilla del Mattutino! La campana del convento di Santa Chiara pareva fugare l'incantesimo pagano. Il grido dei galli si affievoliva, si dileguava. La preghiera delle Clarisse saliva a poco a poco dalla tenebra verso le stelle morenti, si diffondeva nell'orto chiuso, toccava i fiori novelli... Ah, se potessi comunicarti la musica che ho udito! Ma son [indec.] anche l'udrai quando ascolterai l'alba. Ci sono galli a Boscolungo? Bisogna notare idue temi, il breve e il lungo» (*Carteggi pucciniani*, a c. di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 325). È il 7 d'agosto; il 13, l'agghiacciante verifica pucciniana (a Giulio Ricordi): «... non le dò una notizia lieta, ma voglio informarla che l'accordo con d'A. per ora è sfumato». Il massimo che il Puccini potesse trarre dal D'Annunzio, è nel clima «romano» della *Tosca*, chiaramente debitore (anche attraverso il libretto di Giacosa e Illica, che Puccini pota e stilizza al massimo) della tavolozza del *Piacere* e delle *Elegie Romane*, imposta all'originale di Sardou, con le sue ascendenze stendhaliane. Ma leggi poi Siciliano, *Puccini*, pp. 163-77. Si veda inoltre: *D'Annunzio e Puccini in un carteggio inedito*, a c. di L. Marchetti, in «Nuova Antologia», dic. 1949; M. Carner, *Giacomo Puccini*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 172 ss.; F. Gerra, *Una reciproca incomprensione nei rapporti tra Puccini e D'Annunzio*, in «Il Messaggero», 3 luglio 1964.

¹⁰⁶ Nell'ultima edizione, a c. di Pietro Gibellini (Milano, Mondadori, Gli Oscar, 1977), p. 110.

una irritazione antiborghese (pare che nel «fiasco» della *Butterfly* pesasse, in certe zone del loggione, anche l'indifferenza del Puccini al «travaglio ideale e politico del movimento socialista»¹⁰⁷) che sarebbe stata raccolta dal fascismo strapaesano e vive ancora — auspice, ahimè, il finissimo alto-borghese Gavazzeni¹⁰⁸ — in certe zone amniotiche, culturalmente e politicamente amniotiche, della provincia centro-meridionale italiota. Nel 1910 (l'anno del *Pastore* di Thovez) Giannotto Bastianelli esordisce, presso il Ricciardi di Napoli, col suo *Pietro Mascagni*, che è già un segnale di crisi, diciamo, sociologica:

Il popolo ha sempre tradito i grandi. Ma se oggi il pubblico diserta i teatri ove si eseguisca Strauss e Debussy, per andare ad ascoltare *L'Amico Fritz* o la *Cavalleria Rusticana*, la critica non può dar assolutamente torto al pubblico. [...] No; la musica europea è in decadenza. I suoi rappresentanti maggiori si esauriscono in sforzi formali vuoti di contenuto, o pieni d'un sì ridicolo contenuto [«... tutti i sofismi moralistici e tutte le falsificazioni del sentimento dei Verlaine, dei Wilde, dei D'Annunzio», la «libidine monotona» e il «macabro ritmo» delle *Salomè* e delle *Elette* come delle *Basiliote* e delle *Fedre*, «la coppia bamboleggiante di *Pelléas e Melisanda*» ...], che il buon popolo sano e ribelle alle corruzioni senili delle così dette classi superiori, quando non sia sbalordito dal fragore, o dal terrore del silenzio, disapprova ed irride del suo meglio¹⁰⁹.

A contrasto, il vessillo di Mascagni, attorno al quale si è deciso, *et pour cause*, di fare quadrato:

... davanti allo Strauss e al Debussy il piccolo Mascagni, a cui la musica scoppia nel cuore come una polla irruente, a volte un po' torba, ma spesso tersa, polita e chiara, è quasi l'incarnazione, per chi sa leggere [ahi!] l'infinito linguaggio della storia e trovarvi la rivelazione di quella storia metafisica su cui essa eternamente corre e ricorre, d'una profonda verità estetica¹¹⁰.

Perché — ed era argomentazione di peso in un paese che seguitava ad essere educato dai preti — «che importa se Debussy è uno spirito più eletto più colto più sottile più profondo di Pietro Mascagni?»¹¹¹.

¹⁰⁷ È ipotesi di Leonardo Pinzauti (*Giacomo Puccini*, Firenze, 1974) riportata da Siciliano (p. 208, n.1).

¹⁰⁸ A parte i molti interventi saggistici della sua sterminata memorialistica, vanno ricordate, promosse e messe in opera da Gavazzeni, le riprese di opere mascagnane, dalle *Maschere* fiorentine (1955) all'*Iris* romana (1957) e alla recentissima, ancora romana (lì pare Mascagni séguiti a giocare in casa...) *Parisina*.

¹⁰⁹ G. Bastianelli, *Pietro Mascagni*, Napoli 1910, pp. 22-23 [della Introduzione che si divide nei seguenti paragrafi: I. L'opera in Italia – Suo carattere popolare; II. Retorica nell'opera italiana; III. Ciò che simboleggia Pietro Mascagni nell'opera moderna italiana; IV. Mascagni nella musica europea]. Sul significato della lezione del Bastianelli, e sul *Mascagni*, fondamentale Luigi Baldacci, *La mente critica di Giannotto Bastianelli*, in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 130-47.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹¹¹ *Ibidem*. Sull'abbastanza paradossale boom negli stessi paesi di lingua tedesca, esportatori del wagnerismo, della *Cavalleria rusticana*, v. Marcello Conati, *Mascagni, Puccini, Leoncavallo & C. in Germania*, in «Discoteca», XVII, 162 (agosto 1976), pp. 18-25 [numero speciale dedicato al Verismo]. Non mancarono neppure le parodie (*Krawalleria* [da *Krawall* 'gazzarra'] *rusticana*, «mascagnalische Musik»!). Giuste le conclusioni del Conati sulla «funzione demistificatrice cui assolve *Cavalleria* (e anche *Pagliacci*) nei confronti del cosiddetto 'dramma musicale' sul finire

Due anni dopo, il ventisettenne Torre Franca, teorico della «generazione dell'Ottanta», il cui *côté* dannunziano abbiamo intravisto, liquidava *Giacomo Puccini e l'opera internazionale* con argomenti diversi ma coincidenti:

... La sua [del Puccini] mendicizia abituale che gli fa raccattare le briciole cadute di tavola agli Strauss e ai Debussy ...¹¹²

Quello che mi lascia un poco più stupito, se la mia lettura non è forzata, è il silenzio su Puccini in una poco nota pagina di Gozzano¹¹³, le «strofette scherzose» pubblicate in apertura del primo numero (4 gennaio 1914) del settimanale umoristico illustrato «Numero»; che — data la sede — dovrebbero testimoniare di una sorta di *communis opinio*.

L'Uno è tutto esaurito,
non lo trova più nessuno,
a chi dà copia dell'Uno
un milione è profferito.

Col più gran caffè concerto
vien Giolitti un poco male
per un male un poco incerto,

vien con tutto il personale
del Suffragio Universale [...]

Finalmente il Vaticano
lascia il Papa ed il Concilio
balla il tango col Sovrano
dal garofano vermiglio [...]

Qui vien la parte che più ci riguarda, quella musicale-artistico-letteraria:

Stanco d'essere il fantoccio
d'un insipido frasario
grida Verdi: Alfin mi scoccio
di cotesto centenario.
Qui m'annoio solitario [...]

Levigandosi l'alloro

del secolo, funzione cui assolse in anni precedenti la 'veristica' *Carmen* [vedi la polemica antiwagneriana dell'ultimo Nietzsche] e cui più tardi dopo la prima guerra mondiale, assolverà, ma con significati ben più profondi e con effetti duraturi, la *Verdi-Renaissance*.

¹¹² Cit. in Siciliano, *Puccini*, p. 298. Il saggio del Torre Franca usciva per le edizioni dei Fratelli Bocca, quasi emblematiche della cultura di quel periodo a cavallo dei due secoli; editori — per la parte musicale — della «Rivista Musicale Italiana» come di fortunate «guide» alle opere di Wagner. Del Torre Franca, oltre al *Puccini*, che costava nel 1914 lire 2,50, uscì in quella sede anche *La vita musicale dello Spirito* (lire 6), accanto alla *Musica dell'Avvenire* di Riccardo Wagner e a *L'arte del tocco nel suonare il Pianoforte* di Tobias Matthay.

¹¹³ *La ballata dell'Uno*, in Guido Gozzano, *Poesie*, a c. di E. Sanguineti, Torino, 1973, pp. 384-86. Per il rapporto Puccini-Gozzano, dopo la nota provocazione di Montale, v. Siciliano, *Puccini*, pp. 144-45 («Gozzano -, si sottolinea ovviamente, - fu poeta dotato di un senso del caustico che Puccini non conobbe»).

Gabriele inquieto appare:
 un mistero: il Pomo d'oro
 ben volevo ricercare
 sul rarissimo esemplare:
 Gabriele andrà digiuno [...]

Vien Mascagni truce in vista
 che su l'Uno spera già
 e già teme un'intervista
 «Poiché io sono — ognun lo sa —
 mammoletta d'umiltà ...»
 — Che voi siate un fiore o un pruno,
 gran maestro, fa tutt'uno,
 l'Uno è già tutto esaurito.

Térésah, Carola, Amalia,
 l'altre insigni letterate,
 che oggi infiammano l'Italia,
 si presentano infiammate [...]

Non resiste la Gioconda,
 balza fuori arguta e gaia
 con la sua facciona tonda
 di perfetta giornalaia [...]¹¹⁴

Oh successo inopportuno!
 L'Uno è già tutto esaurito!

Siciliano, sensibile biografo di Puccini, ha ricordato¹¹⁵ un punto significativo: Verdi si era innamorato del libretto della *Tosca* («Puccini ha un buon libretto! Maestro fortunato chi ha per le mani questo»). Dicono si fosse commosso al lamento di Cavaradossi («...è il grido di un condannato a morte», ha scritto di recente Vigolo¹¹⁶, citato da Siciliano, «di cui oggi cominciamo ad avvertire il profondo significato esistenziale» — e che forse, chissà per quali vie della memoria, arrivò ad influenzare l'ungarettiano

Non sono mai stato
 tanto
 attaccato alla vita)

— «dovette sentirvi — commenta Siciliano — l'animo del patriota, legendari sogni risorgimentali»:

... Ma Puccini scartò via il patriottismo, e mise mano alla disperazione: un sentimento anomalo e innominabile. È un tenore troppo tenore il suo Cavaradossi?

¹¹⁴ La popolarissima Monna Lisa aveva goduto di un sussulto di fama anche maggiore all'epoca del famoso furto del dipinto leonardesco dal Louvre (1911); che diede a D'Annunzio, fra l'altro, lo spunto per un soggetto cinematografico, *L'uomo che rubò la Gioconda*.

¹¹⁵ Enzo Siciliano, *Puccini*, pp. 186-87.

¹¹⁶ Giorgio Vigolo, *Tosca e il divieto di amare*, programma di sala, *Tosca*, Teatro alla Scala, Milano, stagione 1974-75.

Uno dei nodi di *Tosca* è lì: nella progressiva demolizione che Puccini vi persegue dell'immagine tradizionale del tenore.

25.

Si è mai osservato che il tenorile *do-di-petto* fu inventato per le parole *Aux armes*? Iniziativa di un tenore, il Duprez, che vide più lontano (sociologicamente parlando) del musicista. Alla fine della militaresca cabaletta di Melcthal, nel *Guillaume Tell* (del genere «arrivano i nostri»), una strofetta così francese, così priva della (futura, verdiana ...) fulminea sensibilità alla «parola scenica», sola capace di infiammare i pubblici con la violenza congiunta dell'ellissi e della metafora, il Duprez svettò con quella cannonata dopo il triplice *Aux armes!* col coro¹¹⁷. Analoga iniziativa, venticinqu'anni dopo, quella del tenore Baucardé dopo il triplice *All'armi!* del *Trovatore*, dopo la cabaletta-delle-cabalette :

Di quella pira
l'orrendo foco ...

L'acuto *All'armi!* con la spada alla mano si radicò, lungo il Risorgimento, nella coscienza popolare e piccoloborghese italiana. Lippi e parrucchieri, professori e poeti, a sognare, nella meschina vita, quella eiaculazione tribunizia. Ci sono spezzoni cinematografici che documentano l'approdo di Gabriele, la penna sul cappello e il pugnale alla mano, a quel sogno proibito, resi anche più ridicoli dal burattinesco saltellio del «passo» filmico dell'epoca. Fa il tenore, in mezzo al coro degli Arditi¹¹⁸. E via degradando, lo squillo dell'Arcangelo Manrico, l'adolescente trovatore e guerriero pieno di presagi di morte e dei sogni d'una infanzia troppo poco cullata, echeggia ancora, ladrone-scamente sbardellato, *nell'Allarmi siam fascisti!* di poco eroica memoria¹¹⁹.

¹¹⁷ Spesso ripetuto l'aneddoto di Rossini che, visitato dal Duprez, lo riceve a patto che «lasci all'attaccapanni» il *do-di-petto*, con la sua violenza fonica realistica, antimusicale (e romantica).

¹¹⁸ La «fucina dei sogni» del *Notturmo* rievoca al poeta bendato e immobile nel letto la giornata del 17 maggio 1915 (discorso dalla ringhiera del Campidoglio): «... Una mano sconosciuta mi pone innanzi, sul davanzale di piombo, una grande spada ricurva come una scimitarra. / La prendo e la sguaino. Quel grido [della folla] domandava quel gesto. Sembra che il guizzo d'una folgore passi su tutto il tumulto. / È la spada di Nino Bixio, l'arme dell'eroe tagliente, con i nomi delle vittorie iscritti nella lama forbita. / Premo le labbra contro la spada sguainata. Non sento che è fredda, perché le labbra non hanno più sangue. Tutto il sangue brucia nel cuore. / Il nuovo silenzio della folla è come un vortice che m'attira e m'aggira, è come un gorgo che sugge e distrugge la mia vita. / Getto la mia vita, abbandono la mia anima al delirio. Le ultime parole sono come quei colpi che il fonditore dà col mandriano nella spina arditamente perché coli nella forma il metallo liquefatto. / La folla è come una colata incandescente. Tutte le bocche della forma sono aperte. Una statua gigantesca si fonde». Viene in mente («Getto la mia vita, abbandono la mia anima al delirio...») il Lauri Volpi tenore di Barilli (*Il Paese del Melodramma e altri scritti musicali*, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 231): «... E sul punto di attaccare l'acuto degli acuti vedi Lauri Volpi chiudere vertiginosamente gli occhi avvolti nel vuoto come uno che si getta dalla torre Eiffel...».

¹¹⁹ Una apertura sulla ritualità popolare, da sarabanda o tarantella non necessariamente

26.

Così, neppure Gozzano poteva ricordarsi, dell'antieroico Puccini, in quella «eroica vigilia» del 1914; neppure per prenderlo in burla.

Si ha quasi l'impressione, che Puccini venisse buttato via con l'odiato giolittismo («parecchio ...») ¹²⁰.

Siciliano ricorda che Gobetti vedeva in Puccini «un uomo d'affari» ¹²¹.

Fra le pagine più vere del D'Annunzio ci sono quelle intitolate *Via crucis - Via necis - Via nubis*, premesse alle *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*. È un lungo «studio della morte», come disse il poeta, trafitto dalla ricorrente attrazione al suicidio. Finalmente, la guerra; la conclusione necessaria di un così lungo *Heldenlebensgeist*.

... LA GUERRA — quella da me guerreggiata nel mio spazio spirituale ch'ebbe fiumi più sanguigni dell'Isonzo, vette più ardue dell'Ermada e del Grappa, termini più distanti dell'Albio — fu veramente una disfida senza quanto fra me e la morte, non io soltanto continuavo a soffrir di morire senza morire ma tutti gli Italiani attendevano con una fede unanime che infine il fato si dimostrasse giusto alla mia infelicità dandomi il compimento giusto nella battaglia o di terra o di mare o di cielo ¹²².

«eroica», di questo «allarmi allarmi» ci viene ancora dal *Libro segreto* (ed. a c. di P. Gibellini, cit., p. 25): «... le raffiche mi risoffiavano in gola le vecchie canzoni del tempo degli Ungheri, delle bande di Fra Moriale, dei pirati saraceni: quelle che mi facevo cantare dai pescatori di paranze, dai manovrieri di golette e di brigantini: quelle del tempo di Corrado Lupo, di Marco Sciarra, di Piali bassà:

*Allarme, allarme, la campana sone.
Li turche so' sbarcate a la marine...».*

¹²⁰ Cfr. Alfredo Schiaffini, *Arte e linguaggio di Gabriele D'Annunzio* (in *L'Arte di Gabriele D'Annunzio*, Atti del convegno internazionale di studio, 1963, Milano, Mondadori, 1968, pp. 697-738 [fu la bellissima relazione conclusiva del convegno]): «... A reagire contro il D'Annunzio e il dannunzianesimo, e non solo nell'aspetto vistoso di una forma di prosa e poesia estetistica e superumana, di linguaggio illustre, si è venuta anche foggando una nuova 'prosa', intesa come mentalità, costume, metodo di vita, che si è impersonata in Giovanni Giolitti: il quale, specie nel primo quindicennio del secolo, ha rappresentato l'antiretorica e la razionalità, l'espressione semplice e concreta, il buon senso. Anzi, la rivista «La Voce» (nel fascicolo del 24 ottobre 1912), per bocca del suo direttore Giuseppe Prezzolini, trovava che il «freddo e burocratico [Giolitti], industriale e pratico», era «quel che ci voleva per un popolo che si lascia troppo spesso trascinare dall'entusiasmo e dalla retorica. Giolitti è un segno dei tempi: egli è la sovrana apparizione della prosa nel campo della politica italiana [...]» Ma la prosa – proseguiva Schiaffini – che, dopo un certo momento, si è opposta più a fondo a tutto D'Annunzio, poeta e uomo, è stata quella di Benedetto Croce, l'altro grande abruzzese». Parallelamente, Siciliano nota (*Puccini*, pp. 153-54) che – se «i limiti di Pascoli e di Puccini sono i limiti del paese in cui vivono: un paese che nell'autarchia intellettuale trovava conforto» - si salvò «... nella sua solitudine, forse, Benedetto Croce, a Napoli. Lo sforzo della riflessione filosofica, ripensando a quanto aveva significato per l'Unità non spiritualmente raggiunta l'intero risorgimento, o la deliberata carcerazione nello studio, la scelta della biblioteca contro la vita, o la vita politicamente impegnata a difendere la sopravvivenza d'un universo di valori ormai tramontati, permisero a Croce un esemplare isolamento. L'idea della storia difese Croce, - ma la glorificazione estetica di essa, ad esempio, non difese D'Annunzio».

¹²¹ Siciliano, *Puccini*, p. 191.

¹²² *Libro segreto*, ed. Gibellini, pp. 45-46.

Cercherà, dunque, da ultimo, «la bella morte», a bordo del «suo Caproni costruito gloriosamente e munito d'un serbatoio suppletivo d'essenza» — benzina — ma non senza aver sorvolato prima «tutti i luoghi più cari alla *sua* poesia, alla *sua* fallacia e alla *sua* tristezza».

... e la mia rotta si confonde col mio transito prossimo, di là dall'errore del tempo
 ...¹²³
 ...

Eccolo sorvolare la costa tirrenica, gli spazi di *Alcyone*; gli si inùzzola l'estro strofico ed epigrammatico:

...Ecco il Forte de' Marmi, e una felicità abbagliata.

Ecco Viareggio, e una tenzone di tradimenti.

Ecco la pineta di Migliarino, che si incenera senza ardere.

Ecco la Fossa burlamacca, simile a un Lete senza dimenticanza.

Ecco il lago di Massaciùccoli tanto ricco di cacciagione quanto misero d'ispirazione ...¹²⁴

L'« addio alla vita» del funebre eroe ha un soprassalto di stizza, una rottura di tono (dio sa se all'«unità di tono», al non interrotto rituale retorico ci tengono gli eroi!) al pensiero di Puccini; che gli aveva detto di no.

27.

(Naturalmente, vale il contrappasso: l'ultimo tenore di Puccini, Calaf, nella *Turandot*, che butta allo sbaraglio la vita sua e di chi gli si è affidato per poter giocare il suo gioco di morte con la Bella Crudelè, — oh, la *Belle Dame sans merci* del curiosissimo Praz, massimo fra gli studiosi dell'arte e del costume dannunziano¹²⁵, e non ha occhi, non un rimpianto per chi gli vuol bene, e dà la vita per lui, accettando il proprio destino d'ombra, di «cosa»...

¹²³ *Libro segreto*, pp. 54-58.

¹²⁴ *Libro segreto*, p. 57.

¹²⁵ M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, «La Cultura», 1930 (terza edizione accresciuta, Firenze, Sansoni, 1948), il cui quarto capitolo della Parte prima (la Parte seconda consiste nel celebre saggio *D'Annunzio e «l'amor sensuale della parola»*) si intitola appunto *La belle dame sans merci*. Questo libro assai singolare — sull'«educazione della sensibilità, e più specialmente della sensibilità erotica» postromantica e con rapporti solo indiretti con la «critica estetica» — è definito dal suo autore, quasi poeticamente, «un corale» (M. Praz, *Esperienza dannunziana*, in *Motivi e figure*, Torino, Einaudi, 1945, p. 110: «...Poi andai in Inghilterra, e di quando in quando lessi poesia di D'Annunzio ai miei scolari; e certe che m'eran piaciute, a rileggerle a gente di tutt'altre tempre, non mi piacquero più; e altre che poco m'avevano attirato, mi piacquero meglio; ma D'Annunzio in me aveva sofferto un eclisse. Fu colpa di Swinburne, o meglio, fu colpa di D'Annunzio che aveva preso tanto da Swinburne, ma rendendolo più spesso e polito, scavandone via di sotto tutto il sostrato. Sostrato morboso, sì, ma che offriva alcuni problemi interessanti che D'Annunzio non offriva. E finì che m'interessò quell'opera di D'Annunzio in cui egli sembra aver dato dello Swinburne qualcosa di più che non le sole

Rivedo la povera cosa,
la povera cosa che m'ama...¹²⁶

Calaf, costruito vocalmente sul modello di Melcthal, di Manrico, quelli degli «allarmi!», e sulle formidabili doti vocali d'un dannunziano tenore scomparso di recente, è un estremo omaggio di Puccini — dall'ombra... — a Gabriele D'Annunzio. Il suo grido — *All'alba vincerò!*... — piaceva a Mussolini. Quanto al Praz, curiosissimo dannunziano ...

Preparavo uno studio sul D'Annunzio, e il Puccini mi fece la legittima domanda: «Perché non cerca di vedere il Poeta?». È curiosa, ma non ci avevo pensato, e pensato che ci ebbi, l'idea mi lasciò freddo. Mi son domandato tante volte perché non ho mai avuto la curiosità di conoscere di persona il Poeta a cui ho dedicato non piccola parte dei miei studi. Più tardi, ebbi tanta curiosità di conoscere Soffici, Cecchi e qualche altro scrittore; certe mie passeggiate in bicicletta a Poggio a Caiano, di prima primavera, son tra i miei ricordi più deliziosi; leggevo Rimbaud, e Soffici era per me un luogotenente di Rimbaud, oltre che un ammirevole toscano. Ma D'Annunzio, no; non ho mai desiderato di conoscerlo; non sono neanche sicuro se l'ho inteso parlare da un balcone a Roma; se l'ho inteso, ero molto lontano e sperduto tra la folla; ma sono stato tra tante folle, poi, e di parole dai balconi se ne son dette fin troppe, da noi¹²⁷.

Queste ultime parole, leavrà scritte, davvero, Praz, nel '38? Un ultimo Eroe; davvero¹²⁸)

immagini, il *Forse che sì*. Poi tutti, D'Annunzio, Swinburne, e tanti altri, si fusero in un corale; e *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* fu il punto d'arrivo dei miei studi dannunziani»).

¹²⁶ Gozzano, *Un rimorso*, in *La via del rifugio* [1907] vv. 3-4 [*Poesie*, ed. Sanguineti, p. 71].

¹²⁷ Praz, *Motivi e figure*, p. 109.

¹²⁸ Agli «eroi dai balconi», con connesse «adunate oceaniche», è dedicato quel pietoso documento di smarrimento da politica (per non usare parole più gravi e atroci, che verrebbero sulla bocca) che è *L'adunata* di Ardengo Soffici (2 ottobre 1935) [in *Marsia e Apollo*, Opere, IV, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 788-94]. Il Marsia dei *Chimismi lirici* [*Simultaneità e chimismi lirici*, 1915, col titolo *BIFSZF+18*], golosamente addetti al culto rimbaudiano di cui Soffici s'era fatto in Italia felice missionario, come di tante altre «cose di Francia», scopertosi neoclassico e leopardiano con l'*Elegia dell'Ambra* in endecasillabi sciolti, e reimparato un verso «popolare» da maestro o organista di campagna («Vinta è la materia / Con la sua miseria, / Vinto il corpo inetto / Dal chiaro intelletto...», «Mussolini, tu che rinfreschi / — Come la pioggia campi e verzieri — / Gli entusiasmi popolareschi / E i nostri spiriti guerrieri...»), realizza con *L'Adunata* il suo squallido capolavoro da Apollo di Poggio a Caiano:

... Quale dal grembo di squarciata nube
Deflagra il tuono a mezza estate, e scroscia
L'acqua sopra la terra sitibonda,
Sì che ogni zolla se n'imbeve ed ogni
Pianta oppressa dall'afa si ristora
Nella fresca onda e libera respira,
Tal dall'arcano cofano [*la radio!*] proruppe
Alfine e risonò per l'adunanza
la voce maschia e limpida del Duce...

Ma quinci sian le nostre viste sazie.

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

