



Marzio Pieri

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



# 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

II

BRUCIATI DALLO SCIROCCO

Dovevamo saperlo che l'amore  
Brucia la vita e fa volare il tempo.

CARDARELLI, *Passato*

Sono un albero bruciato dallo scirocco...

MONTALE a SVEVO

1. L'avventura novecentista.
2. Due palate di statue in pezzi.
3. Esame di coscienza di un letterato.
4. Volo di notte.
5. Un duello per la lingua italiana.
6. Le brutte parole.
7. Il primo dei neoclassici: Gozzano.
8. Il silenzio della poesia.
9. Giro del sole.
10. La voce di Ungaretti.
11. Magnificenza.
12. Le ragioni del *Sentimento*.
13. Barocco.
14. Il corpo della poesia.
15. «Il complesso di Mahler».
16. Oscurità.
17. La «maniera italiana» della «Ronda».
18. Montale *versus* Cardarelli.
19. Un disperato classicismo.
20. Ajace.
21. «Santi del mio paese».
22. Solmi *als Dichter*.
23. Parodia.

## 1.

Bernardo Bertolucci apre il suo *Novecento*, arbitrario e vorace come può esserlo la poesia, e sia pure quella poesia dal gusto singolare, compromesso, eccessivo, proprio del «grande spettacolo» («gran teatro del mondo ...») cinematografico, — col grido definitivo: — È morto Verdi. —

Un testimone, che torna ad essere assunto come attendibile, — Massimo Bontempelli, — scriveva (in francese, dopo ritraducendosi) come «preambolo primo» a quella ch'egli stesso — più tardi — definì *l'avventura novecentista*:

... Il Novecento ci ha messo molto a spuntare. L'Ottocento non poté finire che nel 1914. Il Novecento non comincia che un poco dopo la guerra<sup>1</sup>.

Questo nel 1926, quale «giustificazione» della avventura che si apriva; con la guerra alle spalle, e (pareva) ormai tutti i suoi postumi; ma, nel 1938, — con un'altra guerra nell'aria — (Paul Klee, lasciando la Germania: «Signori, in Europa si avverte un infausto odore di sangue»<sup>2</sup> — si era appena nel '33, e, a parte le antenne storicamente sensibilissime del maggior pittore-poeta del secolo, più assai sensibili e delicate di quelle del nostro letterato, il volto del nazismo fin dal suo avvento era stato molto più sinistramente promettente, inequivoco del nostro campagnolo parolibero fascismo); — ma nel 1938 con una nuova guerra nell'aria, Bontempelli spostava il punto d'osservazione, e si correggeva in una nota importantissima:

Ma la guerra (la Guerra Europea), cominciata il luglio 1914, non è ancora finita. Perciò il nuovo secolo, e con esso la Terza Epoca, non è ancora cominciato<sup>3</sup>.

Il che, sempre con parole di Bontempelli, significava, alla fine del terzo decennio, che il «guscio del secolo» era ancora da rompere: e grande era, allora, il rischio di «cominciare presto a marcire»<sup>4</sup>; fosse il marciume altro che incipiente.

Intendiamoci: Bontempelli, nel suo giudizio, era limitato da certi paracocchi che si era liberamente messo, era andato a comprarsi proprio al mercatino delle pulci di quell'Ottocento che si voleva in liquidazione.

Perché il tono di certe giustificazioni è, ancora, inconfondibilmente «eroico»; non si vuol dire senz'altro che si pretendesse, nell'arte, a quel «vivere pericolosamente» che, all'italiana, sciaguratamente si confondeva con l'«arte di arrangiarsi» (chiamatela pure tradizione, e, più avanti, quando «le cose», «i fatti», stringeranno, autarchia):

<sup>1</sup> Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, p. 751 (dal primo — *Giustificazione* — de *I quattro preamboli* a *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938 [2° ed., a cura di R. Jacobbi, 1974] che riproducono, in italiano, gli scritti di apertura — in francese — dei primi quattro numeri di «900». *Cahiers d'Italie et d'Europe*, 1926-27).

<sup>2</sup> Cit. da Francesco Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*. I. *Dallo «spazio romantico» al primo Novecento*, Torino, Einaudi, 1977, p. 229 [da una *Nota per Klee*, radiofonica, del 1954, in occasione della mostra allestita nel padiglione tedesco della Biennale di Venezia].

<sup>3</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, p. 751, n. 1.

<sup>4</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, p. 751.

... abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo, e continuo sforzo di *eroismi o di trappolerie* [corsivo mio!] per scamparne.

L'esercizio stesso dell'arte diviene un rischio d'ogni momento. Non esser certi mai dell'effetto. Temere sempre che non si tratti d'ispirazione ma di trucco. Tanti saluti ai bei comodi del realismo, alle truffe dell'impressionismo. Nessuna norma, nessun dato di confronto per giudicare i risultamenti. Non sarà possibile combinarvi sopra alcun aristotelismo. Siamo sempre sulla corda tesa o sulla cresta di un flutto: e tuttavia, sorridi e accendi la pipa. Nessuna legge; ma ogni opera, ogni capitolo, ogni pagina, detterà a se stessa la propria ferrea legge unica, che non deve più servire un'altra volta. Ecco la regola di vita e d'arte per cent'anni ancora: *avventurarsi di minuto in un minuto, fino al momento in cui o si è assunti in cielo o si precipita* [corsivo originale]<sup>5</sup>.

Gli infarinati di storia letteraria, o filosofica avranno qui riconosciuto (nel contrasto fra l'«aristotelismo», da sfuggirsi, e la «nessuna legge») un richiamo a Giordano Bruno, che aveva per quel giro d'anni ben altro mentore<sup>6</sup>. Gli insaponati di avanguardia, pel passato o per il futuro, avranno colto al volo quella «ferrea legge unica che non deve più servire un'altra volta» (e significa l'abbandono di quei ritmi, di quei periodi, di quei ritornelli, di quella memorabilità e riconoscibilità, «orecchiabilità», che troppe volte aveva sostituito il sincero, assoluto, fondativo, critico impatto con la «poesia» — un invito, intendiamoci, che le avanguardie europee degli anni Dieci avevano magnanimamente, manescamente raccolto ed esaudito: vuoi con le prove del «verso libero», anche da noi, vuoi con la «nuova musica» schönberghiana; non per nulla accusata, a orecchio, di tendenze «antimelodiche»: — ma che meritava ancora, tale invito, d'essere riciclato e riesplorato, in una delle innumerevoli, e solo superficialmente contraddittorie ma strutturalmente coerenti, morti e risurrezioni della Avanguardia Novecentesca). Gabriele, da parte sua, ormai murato nel suo mausoleo; una mummia ma tutt'orecchi; avrà senz'altro riso di compiacimento. (Allora, spostando la prospettiva di Bertolucci regista: — che il Novecento vada incominciato al grido: è morto D'Annunzio? ).

## 2.

La prima guerra europea, séguita certo ad apparire il gran giro di boa. Fosse soltanto che, dopo, la carta geografica risulta sconvolta, e che dopo soltanto agli infelici candidissimi, ma candidi dassenno, sarà dato ascoltare foss'anche l'ouverture del *Pipistrello* (Vienna 1878) senza rabbrivire quasi a un'epifania di Morte che viene danzando.

Quello che, non sùbito, non sempre, non a tutti fu, come doveva essere, chiaro, è che in quella bara della prima guerra non era calata, no, la «Vita» — appena ieri, o cento secoli prima?, golosamente ancora «laudata» —; ma si era

<sup>5</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, pp. 750-51.

<sup>6</sup> Giordano Bruno, *Opere italiane*, I, *Dialoghi metafisici*; II, *Dialoghi morali*, nuovamente ristampati con note di Giovanni Gentile, seconda edizione riveduta e accresciuta, Bari, Laterza, 1925 e 1927 («Classici della Filosofia Moderna a cura di B. Croce e G. Gentile», II e IV); la 1a ed. è Bari, Laterza, 1907-8.

finalmente con infinito martirio necessariamente sepolto un quattriduoano cadavere, il cui puzzo non poteva più essere soffocato da fiori di poesia.

Ne è morto una miriade,  
E dei meglio, fra tutti gli altri,  
Per una scanfarda spremuta,  
Per una civiltà scassata,

Fascino, fresche bocche sorridenti,  
Veloci sguardi ora sotto le ciglia della terra,

Tutto per due palate di statue in pezzi  
E per qualche migliaio di libri squinternati:

così, chi sarebbe poi stato — non italiano — il poeta più decisivo, per l'Italia, della prima metà del secondo cinquantennio del secolo: Ezra Pound, il cinese e romanzo Pound, l'americano e mussoliniano Pound. (Strani, spesso, e abbacinati, perfidi gli incontri della storia, l'elezione rischiosa dei compagni di via). Nell'unica poesia di lui tradotta da Eugenio Montale<sup>7</sup>, stranamente unica, se si pensa al luogo che Pound ha nelle misurazioni, un poco affascinate un poco ironiche, cordialmente insospettite, della memoria di Montale<sup>8</sup>. (Meno strano che il nostro — sempre il miglior critico di se stesso — si sia appreso all'*Hugh Selwyn Mauberley* e non ai *Cantos*, come chi si attaccasse, in Joyce, ai *Dubliners* — come fanno Cassola, Bassani — e non all'*Ulysses* o al *Finnegan*, a tutt'oggi quest'ultimo poco praticabile, poco raccomandabile).

«Due palate di statue in pezzi...». Ma quando un altro regista: Ken Russell (preciso che d'ora in avanti dovranno essere i «maestri del cinema» a tenere quel posto che fin qui hanno coperto per noi gli operisti post-verdiani; anche se mia convinzione, da qualche tempo, è che non precisamente il cinematografo abbia coperto in tutto e per tutto, per gli intellettuali, il ruolo che nell'Ottocento era stato della musica, e soprattutto del teatro in musica) — quando Russell nel suo *Messia Selvaggio* — biografia d'uno scultore «futurista» in tanti aspetti simile, nella sua ricerca di una «bellezza moderna», al Brancusi di Pound — fa partire Gaudier per il fronte alla notizia della distruzione perpetrata dai tedeschi della cattedrale di Reims, coglie proprio, con verità d'artista, una spaccatura storicamente rappresentativa del destino delle avanguardie. D'accordo che gridi, alla barbarie, D'Annunzio, la cui adesione, quanto vuoi mortuaria, a quella «scanfarda spremuta» mai è stata dubbia; d'accordo che s'incrini, a quelle fiamme, l'anima serena e ottimista di Casella (quasi in dittico con quella *Elegia eroica*, di cui s'è detto, ecco le *Pagine di guerra*: «quattro [poi cinque] film musicali per pianoforte a quattro mani [poi per orchestra]», di cui il secondo «film» reca il titolo appunto: *Davanti alle*

<sup>7</sup> Eugenio Montale, *Quaderno di traduzioni*, Milano, Mondadori, 1975, p. 107.

<sup>8</sup> Eugenio Montale, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 446-50 (*Fronde d'alloro in un manicomio*, già in «Corriere della Sera», 3 marzo 1949), 481-86 (*Lo zio Ez*, «Corriere della Sera», 19 novembre 1953), dove Pound è definito «grande musicista della poesia e forse, a barlumi, grande poeta», 490-94 (*Se i biglietti da mille fossero quelli di Ezra Pound*, «Corriere d'informazione», 26-27 aprile 1958), 529-31 (*Esule volontario in Italia*, «Corriere della Sera», 3 novembre 1972).

*rovine della Cattedrale di Reims*)<sup>9</sup>. Ma gli altri, i «futuristi», i «primitivisti», gli «africanisti»; quelli che volevano distruggere i musei; quelli che inseguivano la bellezza dell'orrido e del deforme, dell'eccessivo e cacofonico (pur fuori, avviserà Bontempelli, da ogni depravato «quasimodismo»<sup>10</sup>) o meglio, sulle orme di Nietzsche, il superamento — ancora Bontempelli — della bellezza e dell'interiorità: perché costoro non ammisero che i tedeschi erano più futuristi di tutti, a fatti non a chiacchiere? E si batterono bene, e morirono per quella «scanfarda»? (Senza contare quelli, come Franz Marc, uomo e artista così delicato, così «interiore», che morirono «dall'altra parte»; dalla parte degli incendiari; convinti anch'essi di battersi per lo spirito della vecchia Europa).

### 3.

Va pur detto: gli intellettuali, gli artisti, che il Romanticismo ha istruito dell'obbligo di «impegnarsi», di *foras ire*, ci si sono messi, per tutto questo secolo, di buono: ma la loro intelligenza politica, davvicino, non è stata, in generale, all'altezza della loro ansia profetica, da lontano: o la loro buonissima volontà è stata in generale piuttosto disarmata di fronte alle spinte suggestive della propaganda. Qualche cinico, fra loro, si è messo a fare anche lui il propagandista. Qualcuno, più illuminato e profondo, più disperatamente chiaroveg-gente, ha riconosciuto la propria estraneità, — ma anche la propria, strutturale impotenza, assunta (sublimata) come «sacrificio», in eroica (e ahimè quanto manipolabile, quanto mistificabile a posteriori) letizia:

La guerra non mi riguarda. La guerra che altri fanno, la guerra che avremmo potuto fare ... Se c'è uno che lo sappia, sono io, prima di tutti.

È una vecchia lezione! La guerra è un fatto, come tanti altri in questo mondo; è enorme, ma è quello solo; accanto agli altri, che sono stati e che saranno: non vi aggiunge; non vi toglie nulla. Non cambia nulla, assolutamente, nel mondo. Neanche la letteratura<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Ecco il «programma» (1915): *Nel Belgio: Sfilata di artiglieria pesante tedesca – In Francia: Davanti alle rovine della Cattedrale di Reims – In Russia: Carica di cavalleria cosacca – In Alsazia: Croci di legno*; con l'aggiunta (1918) di un quinto brano: *Nell'Adriatico: Corazzate italiane in crociera*. Quanto più volentieri ascolteremmo, di quel medesimo anno, i *Pupazzetti*, cinque musiche per marionette, per nove strumenti, op. 27: *Marcetta – Berceuse – Serenata – Notturmo – Polka* (trascritti da una versione per pianoforte a quattro mani [1915] e ritrascritti per orchestra nel '20); o, sempre del '18, un golosissimo: *Prélude, valse et ragtime*, per autopiano, op. 33 [Rullo Aeolian Co., Londra]. Ché un paesaggio di poesia risulta anche di questi striduli incontri, di questi accoppiamenti poco giudiziosi.

<sup>10</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, p. 756; l'allusione è al deforme protagonista di *Notre-Dame* di Victor Hugo, un fratello di Triboulet-Rigoletto («Un gobbo che canta? Perché no»: Verdi al Presidente della «Fenice», 14 dicembre 1850).

<sup>11</sup> Renato Serra, *Scritti*, a c. di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1958<sup>2</sup>, vol. I, pp. 392-93 [si cita dal celebre *Esame di coscienza di un letterato*, uscito su «La Voce» di De Robertis il 30 aprile 1915]. Importante la ristampa di questi scritti (R. Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, a c. di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1973). Per il mito di Serra, e in particolare dell'*Esame*, fondamentale la premessa di De Robertis (*Coscienza letteraria di Renato Serra*) agli *Scritti* cit. Per una severa valutazione del significato dell'*Esame*, altrettanto

Similmente, Klee (sull'altro fronte; ma, significativamente, nelle retrovie — e ne sarebbe, per fortuna, tornato): questa guerra non mi riguarda, non mi scuote; da tanto tempo l'avevo in me<sup>12</sup>. I fatti («La guerra è un fatto, come tanti altri...») vengono dopo, arrivano, si può dire, in ritardo; già previsti, già scontati. Klee vorrà stare coi morti e coi non nati<sup>13</sup>; misurandosi, nel diario, con Franz Marc, una specie di Serra tedesco (anche per il mito, per l'aureola di laica santità che si è lasciato alle spalle), si riconoscerà freddo, stellare<sup>14</sup>. Era — ora lo sappiamo bene — il dazio da pagare alla barriera del Novecento.

Per Serra è diverso: va a finire, che un testo responsabile e complesso come *l'Esame di coscienza di un letterato* è stato ridotto alle «due ultime melodiose pagine, che furono il canto di Serra morto in battaglia»<sup>15</sup>. Furono, in Serra, quelle due pagine, un atto di debolezza, un'ultima resa al sogno della pagina bella, alla magia della parola lusingatrice che ricompone e addolcisce tutti i contrasti? Furono un atto di suprema, di estrema bontà, l'accendere un umano calore che scioglie il gelo della sapienza, dell'equilibrio, della chiaroveggenza letteraria?

...Ma io vivo in un altro luogo. In quell'Italia che mi è sembrata sorda e vuota, quando la guardavo soltanto; ma adesso sento che può esser piena di uomini come son io, stretti dalla mia ansia e incamminati per la mia strada, capaci di appoggiarsi l'uno all'altro, di vivere e di morire insieme, anche senza saperne il perché: se venga l'ora.

Può darsi che non venga mai. È tanto che l'aspettiamo e non è mai venuta!

Che cosa ho io oggi di più sicuro a cui fidarmi, all'infuori del desiderio che mi stringe sempre più forte?

Non so e non curo. Tutto il mio essere è un fremito di speranze a cui mi abbandono senza più domandare; e so che non son solo. Tutte le inquietudini e le agitazioni e le risse e i rumori d'intorno nel loro sussurro confuso hanno la voce della mia speranza. Quando tutto sarà mancato, quando sarà il tempo dell'ironia e dell'umiliazione, allora ci umilieremo: oggi è il tempo dell'angoscia e della speranza.

E questa è tutta la certezza che mi bisognava.

Non mi occorrono altre assicurazioni sopra un avvenire che non mi riguarda. Il presente mi basta; non voglio né vedere né vivere al di là di questa ora di passione.

Comunque debba finire, essa è la mia; e non rinunzierò neanche a un minuto dell'attesa, che mi appartiene.

fondamentale Franco Fortini, *Contro l'«Esame di coscienza»* (1955), in *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 271-73.

<sup>12</sup> Paul Klee, *Diari 1898-1918*, Milano, Il Saggiatore, 1960 [Colonia 1957], p. 318, n. 952: «Già da molto tempo ho in me questa guerra. Perciò essa non tocca il mio intimo [...] In quel mondo in rovina vivo ancora soltanto nel ricordo [...] sono 'astratto nei ricordi'».

<sup>13</sup> Così, da una «poesia» di Klee, la epigrafe sulla sua lastra tombale: «Nell'al di qua non mi si può afferrare / ho la mia dimora tanto tra i morti / quanto tra i non nati / più vicino del consueto alla creazione / ma ancora non abbastanza vicino». Ma cfr. *Diari*, p. 349.

<sup>14</sup> *Diari*, pp. 348-50, n. 1008: «Il mio ardore rassomiglia più a quello dei morti o dei non nati. Non mi meraviglia ch'egli [Franz Marc] fosse amato di più. I suoi nobili sentimenti gli cattivavano l'animo di molti. Marc aveva un carattere marcato, non era una natura apatica. Mi ricordo del suo sorriso quando al mio occhio sfuggivano momenti terreni [...] Alla mia arte manca forse un appassionato senso di umanità. Io non amo con terrena cordialità né gli animali né alcun altro essere inferiore [...]. In me l'idea del terreno cade di fronte all'idea dell'universale. Il mio amore è distaccato e religioso. Il senso faustiano della vita mi è estraneo. Contemplo il creato da un punto di vista remoto [...] Emanava calore da me? Freddezza? Al di là dell'incandescenza non se ne può far questione».

<sup>15</sup> Giuseppe De Robertis, *Coscienza letteraria di Renato Serra*, p. XLV degli *Scritti* citati.

Dirai che anche questa è letteratura?

E va bene. Non sarò io a negarlo. Perché dovrei darti un dispiacere? Io sono contento, oggi<sup>16</sup>.

Mettiamoci d'accordo: se non crediamo che la poesia si distingua per essere in versi (non ci sarebbe nulla di male a crederlo) ; se crediamo che la poesia sia quando una volontà di dire riconosce la propria musica, questa pagina, oggi così consunta, di Serra, fu poesia. Entrò, voglio dire, di pieno diritto, in quel «paesaggio mentale» dei poeti, che andiamo rintracciando.

Insieme, dobbiamo dire, questo non ci basta; non ci basta più.

La pienezza, la giustezza del ritmo, che fa più solenni e vere le cose dette, e rimanda l'ora dell'ironia e dell'umiliazione, dell'*understatement*: si sottrae al nostro giudizio, come cosa compiuta, ma insieme vi ricade sotto, come fenomeno della storia.

Non può allora sfuggirci che in quella febbre dell'uomo, degli uomini, in quella accettazione del presente e, in un probabile futuro, della morte, in quell'atto di comunione e di contentezza, il letterato guadagnava una calma, una pace con se stesso, una chiara coscienza, e felice; una buona fede, che lo sottraeva, con ciò, alle inquietudini e alle agitazioni, alle risse e ai rumori, al dovere di coscienza turbata, inquieta, all'irrimandabile martirio di mala fede, se potessi chiamarlo così: alla testimonianza stridula di scissione e paurosa chiaroveggenza, ch'era l'ultima spiaggia del letterato europeo. Il cilizio da portare era la propria freddezza.

#### 4.

In qualche parte della *Recherche*, si dice che la fine del vecchio mondo fu chiara a tutti, a Parigi, quando gli ufficiali tornarono la prima volta dal fronte, in licenza invernale ...

Uno scrittore inglese che lessi da ragazzo, C. S. Forester, l'inventore del Capitano Hornblower, sceglieva un'altra metafora della fine: l'appiedamento della cavalleria. Non più l'onda dei cavalli, le cariche dei Seicento, quelle sublimi fesserie, quelle coreografie di massacro ... Nelle trincee, come topi.

Pure, l'infallibile senso estetico, o estetistico (non si dice buon gusto) di D'Annunzio, riconobbe subito il sostituto moderno del buon destriero: l'aeroplano, naturalmente.

Non voglio evocare, qui, una volta ancora, le gesta aeree del Comandante ...

Un altro volo, ho in mente; non d'un altro poeta, ma del figlio di un altro poeta, persona non minima del declinante secolo XIX, Adolfo de Bosis, il direttore del bizantineggiante «Convivio»<sup>17</sup>, l'amico di Pascoli e di D'Annunzio.

<sup>16</sup> R. Serra, *Scritti*, pp. 420-21 [è la conclusione dell'*Esame di coscienza di un letterato*, datato Cesena, 20-25 marzo (1915)].

<sup>17</sup> Roma, 1895-1900. Collaboratori principali: D'Annunzio (di cui la rivista pubblicò *Le vergini delle rocce*), Pascoli, Scarfoglio, Panzacchi, Nencioni, Sartorio, nonché Adolfo Venturi.

Su Lauro De Bosis, v. Giorgio Bassani, in *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 103-8 (la nota uscì in occasione della pubblicazione di Lauro De

Lauro Adolfo De Bosis, il traduttore di un'opera che avrebbe assai contato, per la futura letteratura italiana: *Il ramo d'oro* del Frazer (Roma, Stock, 1925), volò su Roma fascista, nel 1931, come D'Annunzio su Vienna, a nevicarla di manifestini contro la dittatura. Ma non tornò. Scomparve in mare. L'apparecchio non fu più ritrovato. Una uscita di scena meravigliosa, da uomo quasi divino, da ultimo dei cavalieri romantici: vi ricordate la scomparsa finale, l'entrata nella leggenda, di Ettore Fieramosca nel romanzo del D'Azeglio?

Una allegoria stupenda, ch'è anche un misurarsi per emblemi sulla cultura dei padri, e contro quella cultura.

Se ci si pensa, sono a confronto, qui, due estetismi: quello di D'Annunzio, da dare in pasto alle «folle oceaniche», già pronte per quello che sarebbe venuto; quello — di secondo grado, di rimbalzo — di De Bosis jr., che razionalmente sceglie l'arma, lo scudo, la via celeste dell'avversario, per umiliarlo parificandolo; e insieme mostra il volto nobile, coraggioso, sereno del Vecchio liberalismo cavaliereesco, monarchico, risorgimentale, ormai fuori causa. (Fuori causa politica, si dice — politicamente sconfitto; se certe sue esigenze, passate nella retorica dei giornalisti e maestri di scuola, di libertà e dignità intellettuale e morale, di tolleranza, di serena fiducia nella forza del pensiero e nella coraggiosa umanità dell'individuo superiore alle parti, restano atteggiamenti ancora disponibili, rispettati, a volte non senza equivoco aristocratico; produttivi quando ad essi si ispirino artisti, per un esempio, come Dallapiccola, l'autore dell'emblematico *Prigioniero*<sup>18</sup> ma anche — vedi caso — di uno straordinario *Volo di notte*<sup>19</sup>, pieno di forza lirica nell'evocare leopardiani deserti stellari dietro le suggestioni aeronautiche di quell'altro scrittore e pilota — ultimo fiore dell'estetismo — caduto in guerra col suo apparecchio, Antoine de Saint-Exupéry...<sup>20</sup>).

## 5.

Ma un episodio anche più significativo, più importante per noi, ora che ci siamo addentrati nel Novecento, perché non vede più l'opposizione ideale di due impari atleti d'una stagione diversa, ma quella, sul terreno, di due protagonisti coetanei, o quasi, della nuova letteratura, è il duello (il duello! alla

---

Bosis, *Storia della mia morte*, a cura di Gaetano Salvemini e Mario Vinciguerra, ed. De Silva, 1948; ristampa del libro già uscito a Roma, per l'editore Bardi, nel 1945). Non è senza turbamento il ricordare che l'anno prima del volo su Roma, tragicamente conclusosi, De Bosis aveva pubblicato un dramma in versi, che pretendeva esente d'ogni «cimurro dannunziano», su *Icaro*.

<sup>18</sup> Un prologo e un atto, da Villiers de l'Isle-Adam e Charles de Coster. Scritta fra il 1944 e il '48, l'opera «affronta il tema» caro a Dallapiccola «della ricerca di una possibile libertà e dignità umana in un contesto ostile, secondo una concezione fortemente etica dell'uomo e della società» (A. Gentilucci).

<sup>19</sup> Scritta fra il 1937 e il '38, l'opera non manca di ambiguità politica (la solitudine e la ferrea volontà del 'capo'): fu la campagna antisemita ad aprire gli occhi al compositore che rispose coi celebri *Canti di prigionia* (1938-41).

<sup>20</sup> L'estetismo dello scrittore francese si rileva anche nell'aver egli dettato (come Wilde, come Gozzano...) un libro per l'infanzia: il celebre *Piccolo principe*.

sciabola!!! ... quest'arma passatista finisce col dirla lunga, sul nuovo clima) tra Massimo Bontempelli e Giuseppe Ungaretti<sup>21</sup>.

L'occasione fu la lingua: «900», la rivista di Bontempelli (e, per i primi quattro numeri, di Malaparte), col sottotitolo *Cahiers d'Italie et d'Europe*, veniva redatta in francese. Figuriamoci Ungaretti. Nella lingua italiana ogni valore. La tradizione, l'endecasillabo restituito, il barocco romano, il travertino pietra viva, Petrarca e Michelangelo, con Leopardi (e Mussolini), nonché la «crisi religiosa, veramente patita, da milioni d'uomini e da me, in uno degli anni più oscuri del dopoguerra ...»<sup>22</sup>; e Roma «città dove si aveva ancora il sentimento dell'eterno...»<sup>23</sup>, hélas. Andava crescendo, insomma, il *Sentimento del tempo*; lo veniva il poeta, come più amava dire, «lentissimamente distillando»<sup>24</sup>.

È celebre, spesso citata una testimonianza di Ungaretti («Gazzetta del popolo», 1930) sulle proprie ambizioni nel comporre il *Sentimento*:

... in quegli anni da noi non c'era chi non negasse che fosse ancora possibile, nel nostro mondo moderno, una poesia in versi. Si voleva prosa: poesia in prosa. La memoria a me pareva, invece, indicasse un'ancora di salvezza solo nel canto, e rileggevo umilmente i poeti, i poeti che cantano. Non cercavo il verso di Jacopone o quello di Dante, o quello del Cavalcanti, o quello del Leopardi: cercavo il loro canto. Non era l'endecasillabo del tale, non il novenario, non il settenario del talaltro che cercavo; era l'endecasillabo, era il novenario, era il settenario, era il canto italiano ...

(oggi noi siamo anche liberi di sentire quanto suonasse infausto quell'«italiano» al culmine della scansione fascinosa, litanica, nella indubitabile passione, nella indubitabile sincerità — sì poco chiaroveggente — di Ungaretti)

... era il canto della lingua italiana che cercavo nella sua costanza attraverso i secoli, attraverso voci così numerose e così diverse di timbro e così gelose della propria novità e così singolari ciascuna nell'esprimere passioni e sentimenti: era il battito del mio cuore che volevo sentire in armonia con il battito del cuore dei miei maggiori di una terra disperatamente amata ...<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Per questo duello, provocato da uno schiaffo di Bontempelli a Ungaretti, che lo aveva aggredito su «L'Italiano», e che avvenne l'8 agosto 1926 nella villa di Pirandello a Sant'Agnese, diretto dal celebrato spadista Agesilao Greco, v. Ungaretti, *Vita d'un uomo – Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974, p. 907, nota 2.

<sup>22</sup> Dalla premessa di Ungaretti all'edizione di lusso del *Sentimento del tempo* nei «Quaderni di Novissima» (1933) [p. 541 di G. Ungaretti, *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, «I meridiani», 1970<sup>4</sup>].

<sup>23</sup> Dalla nota al *Sentimento del tempo*, in *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, p. 533: «Quando si è in presenza del Colosseo, enorme tamburo con orbite senz'occhi, si ha il sentimento del vuoto. A Roma si ha il sentimento del vuoto. È naturale, avendo il sentimento del vuoto, uno non può non avere anche l'orrore del vuoto» (e dunque il sentimento dell'orrore dell'assenza di Dio, secondo una tipica catena paralogica ungarettiana).

<sup>24</sup> Dalla nota al *Sentimento del tempo*, cit., che si inizia con queste parole (p. 529): «La tradizione, poiché siamo giunti a doverne discorrere, fu una lenta conquista dei suoi valori durante gli anni nei quali incominciò la lentissima distillazione, mi si permetta il vocabolo, del mio *Sentimento del tempo*».

<sup>25</sup> Cito dalla *Prefazione* di Leone Piccioni alla *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, pp. XXXV-XXXVI; cfr. la redazione (con varianti) ristampata come *Ragioni d'una poesia*, a pp. LXXI-LXXIII dello stesso volume.

Seguiva una «carrellata» europea, che, con formule felicemente pieghevoli nel variare una idea unica: l'incontro di tradizione e originalità, chiamava a raccolta, solidali, Apollinaire («Sente giunto il momento di comporre il lungo dissidio della tradizione e dell'invenzione, dell'ordine e dell'avventura») e Paul Valéry («musica verbale che da miracoli di metrica s'innalza in pura architettura»); Strawinsky («incomincia a soggiogarsi l'impeto ammirando l'equilibrio formale» dei musicisti sei-settecenteschi) e Picasso («scopre Pompei, Raffaello e Ingres») — e, nostro, Carrà —: il quale,

... superato il futurismo e alleatosi, per un attimo, alla avventura metafisica di De Chirico, oramai ricerca in Giotto i valori della sua pittura<sup>26</sup>:

(che vale una storia del ritirarsi della nostra prima avanguardia, anche senza aver citato — come peraltro Ungaretti subito fa — «Valori Plastici», e la «Ronda»).

## 6.

«Ed il canto sboccia ...» farà bordone, entusiasta, il «fidato Leone» (Piccioni) al manifesto del suo poeta<sup>27</sup>.

Riaccostiamoci, di contro, al «novecentismo» di Bontempelli. Anche lui è convinto, come tutti allora, che le avanguardie fossero finite, anche se rende loro un omaggio cavalleresco (ne era stato, come sappiamo, parte non parva, e non nell'empito del giovane che fonda qualcosa di nuovo, di ardito o di offensivo, ma con la bravura del quarantenne convinto della ragionevolezza di impiegare una lingua «storica» appresa da altri):

Gli ultimi vent'anni del secolo decimonono, per liberarsi dal positivismo e dalla facilità avevano dovuto distruggere il mondo materiale. A tale distruzione idealista contribuirono eroicamente gli estremi avanzi del romanticismo. Si offrirono come materia incendiaria,

(possibile un involontario, subconscio ritrovamento dell'emblematico titolo-personaggio del «protagonista» Palazzeschi?)

e bruciarono anch'essi tutti insieme nel gran rogo dell'avanguerra

(non dice, si badi: «della guerra» — proprio «dell'avan-guerra»),

sotto le specie di movimenti d'avanguardia<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. XXXVI.

<sup>27</sup> La prefazione del Piccioni è del 1969, anno della prima edizione delle poesie ungarettiane nei «Meridiani».

<sup>28</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, pp. 751-52; cfr. anche (p. 752): «Verso le scuole fulguree ed effimere che scavarono l'abisso tra noi e l'Ottocento, è urgente essere degli ingrati»; e (pp. 767-70) tutto il paragrafo II del preambolo quarto (*Analogie*) dove si puntualizzano i rapporti tra futurismo e novecentismo.

Ora, se l'era nuova (la Terza: dopo la Prima — classica — basata sul culto della bellezza, e decaduta in estetismo, e la Seconda — romantica — «da Cristo al Balletto Russo» — decaduta in psicologismo<sup>29</sup>) se l'era nuova ha finalmente da nascere, dovrà (qui Bontempelli dà una serie di ricette, psicologicamente coagulate) «creare oggetti» («e con essi modificare il mondo»), aspirare all'anonimato (così l'architettura, così la poesia — che qui vale «letteratura» in generale: «foggiando favole e personaggi che possano correre il mondo»), fare una cura di ironia («una legittima transizione dalla concezione dell'opera d'arte come soggetto a quella dell'opera d'arte come oggetto»), preferire i «movimenti» agli «stati d'animo», le «eccitazioni» ai «sentimenti»<sup>30</sup>.

La musica è su questa strada; ma invece del nuovo culto per il classicismo sei-settecentesco, malinteso da Ungaretti in Stravinsky, Bontempelli scorge «indicazioni assai precise e preziose» nel «giazz» (ancora negli anni Cinquanta, ho memoria che i giornali seguitavano a dare spazio alle private scomuniche del jazz reiterate da un severissimo papa...). E — con indicazione anche più preziosa e indipendente, se si pensa al culto e all'amicizia di Bontempelli per Pirandello<sup>31</sup> — l'osservazione che

mercé questo indirizzo, oggi possiamo capire come nella storia del teatro dell'Ottocento tutta la commedia brillante francese, da Labiche alla *Dame de chez Maxim*, possa importare più di Ibsen

(quell'Ibsen cui si era tributato un vero culto, in area vociana)<sup>32</sup>.

Dopo il «giazz», e quel teatro!, Bontempelli additerà le possibilità future — per una letteratura che abbia ormai accantonato la lirica — del «romanzo d'appendice» (Dumas padre ...) e, nel 1926!, del cinema

ove l'arte dello scrittore libera finalmente dal peso della parola, potrà espandersi in tutta la sua purezza e perfezione<sup>33</sup>.

Possiamo oggi onorare nel «Novecento» una delle più franche lezioni laiche del secolo; e, come tale, lezione di abbassamento del tono (la «cura dell'ironia», non dimentichiamoci che Bontempelli era stato amico di Guido Gozzano), esemplare e, in quel clima, anche audace rifiuto d'ogni maiuscolo pathos:

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 751-52, 754-56.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 757-58.

<sup>31</sup> Dopo un fecondo rapporto personale, con doppia partita, forse, che dall'esperienza del Teatro degli Undici, con Stefano Landi, figlio di Pirandello, e Orio Vergani, tra il '24 e il '28, vide nascere le maggiori offerte teatrali, e «novecentiste», di Bontempelli (*Nostra Dea* e *Minnie la candida*) (ristampate nelle *Opere scelte* a cura di Baldacci), il giudizio di Bontempelli su Pirandello fu pronunciato intero (e chiaramente autobiografico) nella commemorazione del commediografo detta da Bontempelli il 17 gennaio 1937 nella Sala delle Prospettive alla Farnesina, anch'essa ristampata dal Baldacci (*Pirandello o del candore*, pp. 807-28 delle *Opere scelte*).

<sup>32</sup> Si ricordi lo *Ibsen* di Scipio Slataper, Torino, Bocca, 1916.

<sup>33</sup> Nella medesima prospettiva di abbassamento del livello, «... La vita della nuova pittura verrà dal cartellone illustrato [...] la musica di domani bisogna andarla a meditare nelle sale da ballo» (p. 762).

perché possa aversi un buon periodo letterario, occorre che lo scrittore diventi un mestierante, com'erano i pittori del Rinascimento, che fu il periodo pittorico della cultura italiana, com'erano gli operisti nel Sette-Ottocento, che fu il periodo musicale<sup>34</sup>.

Non solo non fa più alcuno scandalo che Verdi, che Rossini, che Puccini potessero essere stati dei bravissimi «hommes d'affaires» (Casella, nella sua autobiografia del '41<sup>35</sup>, ritirerà quel giudizio dell'epoca eroica, del '13, dichiarandolo «totalmente scemo»<sup>36</sup>). Ma si potrà parlare, d'or in avanti, di Verdi, senza il ricatto del «pianse ed amò per tutti», senza l'insopportabile sciovinismo di Pizzetti, a parte che predicava bene (...) e razzolava male, visto che di Verdi non aveva inteso la lezione della virile e abbacinante teatralità e laicità, senza, perfino, se uno ne avesse voglia, le piroette un poco mézze di Barilli<sup>37</sup>, che almeno, però, di Verdi arrivava a far intendere la fólgor della condensazione e la sornioneria dell'eccesso controllato. Avrà saputo — Bontempelli — di una contemporanea, tedesca, *Verdi-Renaissance*<sup>38</sup>?

Certo che nel medesimo clima si parlava di una *Gebrauchsmusik*<sup>39</sup>, di una musica per l'uso di tutti i giorni.

Ed ecco Bontempelli:

L'arte novecentista deve tendere a farsi "popolare", ad avvicinare il "pubblico". Non crede alle aristocrazie giudicanti, vuol fornire di opere d'arte la vita quotidiana degli uomini, e mescolarle a essa. In altre parole, il novecentismo tende a considerare l'arte, sempre, come "arte applicata", ha un'enorme diffidenza verso la famosa "arte pura"<sup>40</sup>.

Qui si parla di «pubblico» dove altri canta di «popolo» (con prefazione di Benito Mussolini)<sup>41</sup>. E proprio contro Ungaretti, contro i «miti della parola», diresti diretta questa freccia:

<sup>34</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, p. 761.

<sup>35</sup> *I segreti della Giara*, Firenze, Sansoni.

<sup>36</sup> Guido M. Gatti, *Primo incontro*, in *Alfredo Casella*, a cura di Fedele D'Amico e Guido M. Gatti, Milano, Ricordi, 1958, p. 10.

<sup>37</sup> *Il Paese del Melodramma*, Lanciano, Carabba, 1929 (ora, con altri scritti: Firenze, Vallecchi, 1964). Sulla scrittura del Barilli, importante Riccardo Scrivano, *Critica e poetica di B. B.*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1, gennaio-aprile 1972, pp. 17-42.

<sup>38</sup> Il cui punto di maggiore risonanza letteraria, anche a livello popolare, fu il celebre *Romanzo di Verdi* di Franz Werfel. Direttori come il grande mozartiano Fritz Busch, come Erich Kleiber, più avanti lo stesso Furtwängler e Karl Böhm, grandissimi cantanti verdiani come Schlusnus e Roswaenge – mitici – furono gli astri di quella rinascita. Né si dimentichi Toscanini a Vienna e Berlino con la Scala, nel 1929.

<sup>39</sup> «...cioè musica destinata ad esser eseguita privatamente e nella scuola, di carattere serio e robusto ed artigianalmente concepita (come la musica "su commissione" che Bach componeva quasi settimanalmente)» (A. Gentilucci, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 21). Weill, Hindemith, Brecht furono i protagonisti di questo notevole mito novecentesco, post-espressionista, dove la canzonetta, il *song*, la marcia, il melodramma si sposavano in un gusto sarcastico, non di rado, e obiettivistico, 'straniato' (non estranea la lezione di Stravinsky).

<sup>40</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, pp. 768-69.

<sup>41</sup> Il riferimento, ovvio, è alla poesia *Popolo*, ne *L'Allegria* (una delle più tormentate della raccolta), dedicata a Mussolini; «ricordo della commozione provata arrivando per la prima volta in Italia, in un confronto di paesaggi [quello italiano e il deserto d'Africa]. Il titolo indica il riconoscimento della mia appartenenza a un particolare popolo e al popolo nella sua totalità

Non è nato scrittore, colui che a un certo punto non è preso da un acre odio contro la parola [...] Le parole non sono belle. Le lingue non sono belle. La creta bella non esiste; la creta è fango, è sporca. Così le parole<sup>42</sup>.

(Ma, in una diversa redazione, del '32, parlerà senz'altro della "parola"; «nell'accezione orfica del termine», precisa un recente antologista)<sup>43</sup>.

Sarebbe facile gioco osservare che proprio questa non bellezza delle parole, della parola, potrebbe finire col renderla desiderabile, nell'avvento di quell'Epoca Terza. Ma, l'abbiamo già osservato, questo «novecentista» è un manifesto, non un compiuto trattato d'estetica — si fa per guizzi, per baleni, per stoccate, per insinuazioni, per trappole. E poi, in questo paesaggio che andiamo curiosamente tracciando, che ora si squaderna ora si richiude e riscancella, ed è più un desiderio che un oggetto, le belle figure geometriche di cui è vaga la mente<sup>44</sup> son tuttavia fatte intravedere e negate, intorbidate, confuse dal concreto dei caratteri, degli umori, delle emozioni, delle tecniche, delle strategie. Troviamo citato, da Bontempelli, nel contesto che andiamo ripercorrendo, Marinetti: a segnare le distanze, ma anche a definire una specie di storico scambio delle consegne («Soltanto di qua dal futurismo può cominciare il novecentismo, che del futurismo accetta quasi tutte le negazioni»<sup>45</sup>). Non troviamo ricordato Gozzano, nemmeno in solido col recipe della «cura dell'ironia».

## 7.

E si capisce: Guido non era stato un caposcuola, lo si era presto confuso, nel miglior caso, coi crepuscolari, di cui non era il lirico più intenso (Corazzini) né l'antilirico più fornito di malizie (Moretti); nel caso peggiore, si poteva addirittura averlo scambiato per un dannunziano (Papini: «convalescente dannunziano retrospettivo» [*Maschilità*, Firenze, 1915, p. 104]); o per un carducciano: «l'ultimo dei classici». Mentre Guido Gustavo era — semplicemente — «il primo dei neoclassici»; con la sua musichetta

---

storica» (Note a *L'Allegria*, in *Vita d'un uomo - Tutte le poesie*, p. 519; - e alla «Presentazione» che Mussolini fece, nel 1923, dell'edizione di lusso del *Porto Sepolto*, fatta ancora da Ettore Serra alla Spezia, nella Stamperia Apuana («Tra tutte le edizioni che ci sono presenti di Ungaretti», protesterà persino Leone Piccioni [*Prefazione* ai «Meridiani», p. XXXII, «l'unica, tipograficamente, di gusto discutibile [...] Di sapore decarolisiano, per i fregi di Francesco Gamba, da parere piuttosto poesia 'corrente' di Gabriele, che non profetica voce di tempi futuri»): «...coloro che leggeranno queste pagine», concludeva il «Duce», «si troveranno di fronte ad una testimonianza profonda della poesia fatta di sensibilità, di tormento, di ricerca, di passione e di mistero».

<sup>42</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, p. 759 [è l'incipit del «Preambolo terzo»: *Consigli*].

<sup>43</sup> Luigi Baldacci, annotando in parentesi quadra la n. 2 di p. 759 delle *Opere scelte* di Bontempelli.

<sup>44</sup> Colgo a volo un'altra citazione bontempelliana (*Opere scelte*, p. 749): «non si tratta che di fabbricarsi un centro, dei raggi, una circonferenza: anche qualche angolo di ognuna delle tre specie; alcuni poliedri: insomma una geometria spirituale»; che pare un anticipo della passione astrattista degli anni Trenta.

<sup>45</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, p. 767.

d'orchestrina scritta con la fermezza del disegno, con la cura strenua e discreta dei particolari di un gioielliere perfetto. Col gusto, non mai sbracato, della citazione, della parodia. Con quel «realismo preciso, avvolto in una atmosfera di stupore lucido», che Bontempelli riconosceva nei «pittori che più attraggono i nostri gusti di novecentisti»: Masaccio Mantegna Piero della Francesca<sup>46</sup>. Con la forza obiettiva di creare personaggi, non certo le statue viventi, sanguigne dei Balzac, dei Tolstoj, di Verdi, a sfida dell'anagrafe, ma schizzi, *silhouettes*, figurini di personaggi destinati a durare, in un orticello appartato, in uno studiolo ove si raccolgano — come «stampe antiche bavaresi» — i balocchi della poesia. Non è il caso di attaccarsi a Stravinsky, la cui fase neoclassica è pur anche innervata di quelle colate di barbarico sangue, di vitalismo aggressivo che nemmeno l'apollineo *en titre* dell'*Apollon Musagète* o il ciaicoschismo rivisitato del *Baiser de la Fée* si sarebbero incaricati di soggiogare, ma siamo in pieno al caso di Ravel<sup>47</sup>, di De Falla: sulla ricchezza di segni (anche in direzione «metafisica») di quel loro fare «da orologiai», sul loro magismo meccanico si vedano le prove di un singolare filosofo-musicologo bergsoniano come Wladimir Jankélévitch<sup>48</sup>. Per dire, insomma, che non è proprio conveniente fermare Gozzano alla fase dell'antidannunzianesimo, e che la perfezione visuale, la lucida limitazione fantasmatica delle sue facili musiche, mentre invero un precoce «neoclassicismo», avrebbe potuto fornire al «novecentismo» bontempelliano quel *côté* poetico (di poesia in versi) ch'esso programmaticamente rifiutò. E si capisce: non il Bontempelli «ironico» ma

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 765. Un Masaccio giocato – col Piero dei Francechi di Roberto Longhi – su istanza visionaria, di «realismo magico», appunto; disciolta l'infesta accoppiata Giotto-Masaccio, cara ai Soffici, ai Carrà del «ritorno all'ordine» tradizionalista. Un compagno ideale di strada poteva essere Casorati (il cui ritratto di Casella è del 1925).

<sup>47</sup> Luogo emblematico di un incontro fra un Gozzano «neoclassico» e Ravel può essere il confronto tra l'esotismo rivisitato, lucidamente cinematografico (e dunque tanto dotato di inquietante «corporeità», avrebbe detto Pietrino Bianchi, quanto abbassato di livello nella scelta di un mezzo sfornito di «aura»: opera, veramente, da tre soldi...) di *Paolo e Virginia* (dove il popolare romanzo di Bernardin de St. Pierre fa le funzioni del romanzo d'appendice di Dumas padre nel discorso di Bontempelli) e l'abbarbagliante, grandoperistico (e dunque dotato d'una magia «sintetica», «prefabbricata») esotismo da «colonna sonora» del *Daphnis et Chloé* (1912). Ravel cita Meyerbeer (*L'Africaine*) e Bizet (*Les pêcheurs de perles*) come Gozzano «strania» un bellissimo verso del Pascoli («giungeva un vasto singhiozzar del mare» dei *Conviviali* diventa il gozzaniano «disperde il vasto singhiozzar del mare»). A questa luce «neoclassica», paiono finalmente riscattabili in pieno i poemetti delle *Farfalle*, come «poesia al quadrato» rifabbricata sui poemetti didascalici («buone cose di pessimo gusto...») settecenteschi. Quanto alla «umanizzazione» che gli insetti ne ricevono, in paradossale contrasto, o in rilievo di contro all'oreficeria del disincanto artigiano («...Da ore ed ore, forse dal mattino, / s'aggira stanca per le vie diritte / dove non cresce un filo d'erba o un fiore. / Come si specchia nei diciottomila / occhi stupiti il turbinio dell'uomo?»), la si guardi in trasparenza sulla «vita degli animali» (e delle cose) della piccola opera *Les enfants et les sortilèges* (1925), su libretto – anche troppo gentile – di Colette (la nota triangolazione natura-estetismo-infanzia, da Maeterlinck a *Bambi*...).

<sup>48</sup> Ravel, Éditions du Seuil, Paris, 1962 [Milano, Mondadori, 1962]; *L'arte del sortilegio*, in *Manuel de Falla*, a cura di Massimo Mila, Milano, Ricordi, 1962, pp. 143-55 (da cui spogliamo alcune citazioni: «Ammirevolmente dotato dalla natura di tutte le grazie melodiche e le potenze incantatorie, egli [De Falla] scelse di dispiacere quando avrebbe potuto piacere tanto facilmente»: ch'è una bella lezione di coscienza novecentesca; e: «In opposizione alla retorica italiana, che segna sempre la direzione della facilità e della minor resistenza, la preziosità spagnola non è forse in qualche modo un dolore dell'eloquenza, una retorica crocifissa, suppliziata, tormentata fino all'ermetismo e al laconismo più feroci?»: domanda che si sarebbe volentieri girata a Giuseppe Ungaretti).

quello «eroico» scriveva di una «creazione letteraria» (male scelta parola, per questo laico) che «maturando [...] genera l'uso virile della prosa»:

Fu un segno felice del raffinarsi della nostra sensibilità la odierna incapacità e repugnanza a esprimerci in versi misurabili. La stessa lirica possiamo al più concepirla in versi liberi<sup>49</sup>.

Una battaglia, come si vede — quella per il «verso libero» —, ch'era già stata combattuta, in clima tutto diverso, ai principi del secolo; mentre Bontempelli avrebbe potuto riconoscere che quel passo innanzi, verso una invenzione di «miti, favole, storie, che poi si allontanano [dall'artista] fino a perdere ogni legame con la sua persona, e in tal modo diventano patrimonio comune degli uomini, e quasi cose della natura»<sup>50</sup>, era, sotto certi rispetti, già stato compiuto non solo da Guido Gozzano, con la signorina Felicita, l'amica di nonna Speranza, Totò Merùmeni, o Cocotte: figurazioni divenute proverbiali e quasi anonime solo che si fosse disposti a guardare sul serio al pianterreno della poesia e non ai suoi fastigi; ma che identico discorso era da fare per certe figure — ora della poesia ora d'una singolarissima prosa d'invenzione — del crepuscolar-futurista Palazzeschi. (Non a caso Palazzeschi, con Savinio, sarebbe poi divenuto scrittore, in prosa, dei perfettamente consapevoli d'un nuovo clima «novecentista», di cui l'avventura bontempelliana finiva con l'essere stata solo una, né la maggiore, delle comparizioni).

## 8.

Ma intanto, Bontempelli avrebbe potuto contare su una riprova, vistosissima, e quasi vincolante, di quella sua idea del necessario passaggio dalla poesia-canto<sup>51</sup> (legata a una facile bellezza esteriore) a una prosa «virile».

<sup>49</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, p. 756.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 762-63; Bontempelli ha appena narrato il memorabile aneddoto: «Un giorno Alessandro Manzoni arrivò in gita a un paesello di 'quel ramo', uno dei parecchi che si disputano l'onore d'aver servito di modello al paese dei *Promessi sposi*. Un contadino s'offerse per guida a quel signore canuto, e gli additò la casa di Lucia. / Abilmente interrogato, il contadino mostrò di non aver mai sentito nominare Alessandro Manzoni. Ignorava l'esistenza di un romanzo dal titolo *I promessi sposi*, e sarebbe andato in collera contro chiunque gli avesse detto che le avventure di Renzo e Lucia erano invenzioni». Del resto, a Mantova vi fanno visitare la «casa di Rigoletto».

<sup>51</sup> Poesia-canto, che Bontempelli era ben capace di additare, con onore, con amplificazione appassionata, nel D'Annunzio della linea *Canto Novo-Alcione*: «Nessuna poesia, dopo quella dei melici egei, meritò come questa d'essere chiamata canto. Canto è liberazione dall'anima di sensazioni elementari. La voce improvvisa, dalla sponda di questo mare, dalla riva del vostro fiume, cantava: / ...Balzami libero vivo nel seno / il cuore, al gran maggio, al gran selvaggio canto / [...] / Il poeta nuovo si formava dell'aria e del mare, aderiva ancora col suo corpo al corpo della terra. La sua voce nasceva dalla felicità d'esser vivo» (*Opere scelte*, pp. 864-65). E a pp. 868-69: «se pure la Pescara ardente s'è addolcita in Versilia, certo il canto di *Alcione* continua senza vero distacco il *Canto Novo*. So che parlo a gente che il suo Gabriele lo conosce a fondo in tutti gli scritti maggiori e minori. Non sarete dunque voi certo a maravigliarvi se vedo in *Alcione*, che è del quarantesimo anno dell'età sua, la ripresa e compimento, dopo un

L'abbandono della poesia da parte di D'Annunzio.

La testimonianza di D'Annunzio (e anche questo è un fatto caratteristico, e potremmo pensarlo, in astratto, piuttosto contraddittorio) era per Bontempelli cosa viva, non stanca retorica da rimuovere (da «tirarle il collo») d'un tragicomico eroe d'età trapassata.

Baldacci, per la commemorazione di D'Annunzio fatta nel '38 da Bontempelli, parla di «intelligenza critica ad alto livello»<sup>52</sup> (D'Annunzio «martire del dissidio tra l'arte, e la barbarie») e, convenendo con lui, va pur segnalata la rarità della cosa; avendo per il solito suscitato quell'imbarazzante protagonista reazioni di viscerale imitazione o ripudio<sup>53</sup>.

Ora, sostanzialmente dopo l'*Alcione*, D'Annunzio poeta taceva.

Lui per cui il verso era stato tutto.

La dolciastra romanza sperelliana — il verso libero superomista — l'ode alcionica ondosa ...

Non v'era musica, non v'era musico — da Tosti a Strauss a Debussy — quando ogni cosa degli uomini appariva avvolta in una campana di musica deliquescente, metamorfica, coi ritmi dei quali non avesse sagacemente, valorosamente misurati Gabriele i propri ritmi, ora energici ora cullanti, ora balzanti ora resupini.

Che magia, che mistificazione di bellezza, quelle musiche.

Che irresponsabilità beata.

Lucini — che non gli riuscì mai fatto un verso bello neppure per isbaglio<sup>54</sup> — ne arrabbiava.

La prosa «notturna» suggerì ispirati commenti agli osservatori<sup>55</sup>; ne furono studiati i rapporti di dare-avere con altra prosa di verità o d'arte dei più giovani, come Soffici; e i rapporti fra la prosa e la poesia dannunziana, in anni a noi vicini sottomesse al vaglio, puntualissimo, di leggendari taccuini<sup>56</sup>. Ma una cosa balza agli occhi più evidente di tutte: da una certa data in avanti, né certo per un venir meno dell'istinto a dire, a ridire in parole le umane e terrene parvenze, i termini della luce e dell'ombra, la testimonianza dei sensi, spinta fino all'orrore di se medesimo; da quella certa data, che segna un punto davvero di non ritorno, il verso sparisce dalla produzione dannunziana.

divago di ventidue anni, del canto ch'era la voce del diciottenne». (Anche per Bontempelli, sappiamo, il quarantesimo anno aveva segnato un punto e a capo).

<sup>52</sup> *Introduzione alle Opere scelte*, p. XLI.

<sup>53</sup> Ne era ben consapevole Bontempelli: «...tutto quanto si può dire a esaltazione o biasimo d'un uomo, lui [D'Annunzio] lo ha sentito da vivo, ben presto e poi sempre lungo la vita, e questo non ha mutato d'una linea la sua condotta» (*Opere scelte*, p. 861).

<sup>54</sup> Rendiamo omaggio a Arbasino, che l'ha detto senta tanti spiccioli (*'Agony' milanese*, in *Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 329-38); con un crudele accostamento *in cauda* a Pound «bravissimo nel tagliare i versi altrui, insensibile al proliferare di frappe e di ciaffi nei propri».

<sup>55</sup> Fondamentale *l'Esplorazione d'Ombra* di Emilio Cecchi in «Letteratura»: *Omaggio a D'Annunzio* (marzo 1939), con la famosa indicazione della «astrazione decorativa», sostanzialmente replicata nel Convegno del 1963 su *L'arte di Gabriele D'Annunzio* (Atti: Milano, Mondadori, 1968). Nello stesso *Omaggio*, lo studio di Gargiulo sul *Notturmo* (poi in *Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Sansoni, 1941) e quello di De Robertis sul *Libro segreto* (cfr. *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940). V. anche P. Pancrazi, *Nascita del D'Annunzio notturno*, in *Studi sul D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1939, e la sintomatica *Appendice dannunziana al Ragguaglio sulla prosa d'arte* di Enrico Falqui, Firenze, Le Monnier, 1944.

<sup>56</sup> I *Taccuini* di D'Annunzio sono usciti per Mondadori, a cura di Egidio Bianchetti, nel 1966. *Altri Taccuini*, ivi, 1976. V. lo studio di S. Costa, *Il fuoco invisibile*, Firenze 1975.

E, contemporaneamente, altri nomi<sup>57</sup>, che al protagonismo avevano almeno aspirato, per un complesso di ragioni estetiche, etiche, psicologiche, politiche, religiose, che ancora oggi indagare è bello, tacciono, coi loro versi e con le loro prose.

Non era, dunque, no, una alzata d'ingegno, quella di Bontempelli, nel confidare che per la poesia-canto l'ultima ora fosse suonata da un pezzo.

Insieme, bisogna intendersi che cosa significasse invadere, con la prosa, lo spazio della poesia.

Prosa, non necessariamente significa «prosaicità».

Né, per altro verso, povertà di forma, disimpegno formale, diminuita coesione strutturale, perdita di astanza.

Né (Bontempelli lo dice chiaro) si andrà in direzione interioristica, psicologista, naturalistica.

L'obiettivo è altamente formale, l'impegno è risentitamente stilistico; movente il «raffinarsi della nostra sensitività».

Il verso, in una tradizione come quella italiana, era estremamente obbligante, non solo per schemi ritmici, melodici, vocali; per un ingombro odiosamato di memorie formali; ma anche per il fatto di porsi come uno spietato reticolo retorico-ideologico davanti alla realtà. Era, insomma, un «mezzo» fisico, un bagno in acidi che «preparavano», modificavano, intridevano ogni risposta. Queste, poi, potevano essere folgoranti:

Viene il vento recando il suon dell'ora ...

Ammirevole, stupendo; anche se si vorrebbe che Leopardi non avesse previsto l'allitterazione.

A parte questo, si poteva credere che nulla sfuggisse alla distribuzione storica dei ruoli stilistici: il «tragico» petrarchesco (e petrarchista), e il «comico» (da Dante all'Arcadia ...). Ragionando nei termini di Bontempelli, si potrebbe asserire che il «tragico» appartiene, alle origini (*Ursprünge* ...), alla Prima Epoca; della Bellezza, o dell'Esteriorità. Il «comico», alla Seconda («da Cristo al Balletto Russo ...»), dal Discorso della Montagna alla *Sagra della Primavera*).

E l'Epoca Terza? Il Novecento?

Gli fosse, caso mai, venuto di acchiappare l'umorismo?

Non è un caso che il secolo si fosse aperto con un filosofo che studiava l'Estetica e un altro filosofo che indagava il Riso<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> Sul silenzio di Jahier si è fatta della leggenda. Reborà si fa prete. Slataper è morto. Sbarbaro si dà ai *Trucioli* (1920), alle «liquidazioni» (1928), agli *Scampoli* (1960), ma niente più versi (e la riscrittura, nel 1954, del leggendario *Pianissimo* [1914] non pare essergli venuta bene; concorde Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 318). Moretti e Palazzeschi, anche loro, addio al verso. Soffici e Papini fanno un caso a parte, non certo produttivo di poesia. Campana, quanto a lui, lo hanno murato vivo. Bastavano Saba e Govoni, poco men che diarroici, a ricolmare il disavanzo?

<sup>58</sup> Sicché Croce pare guardare, con l'estetica, al passato e Bergson, col riso, al futuro. Quanto al «manifesto» palazzeschiano del *Controdolore* (1914), ha qualche importanza, forse, che gli riuscisse un poco più urlato del giusto, un poco troppo fuori dai denti. O forse è un'impressione. Ma è anche la punta più avanzata dell'adesione di Palazzeschi al «marinettismo», scomodo, per lui, pinnacolo, se molto presto se ne ritirò, discendendo a un caratteristico «mezzo carattere».

E che Pirandello, il Pirandello di Bontempelli, avesse dedicato uno studio, una indagine autogiustificativa, all'Umorismo<sup>59</sup>.

Se apriamo la *Vita intensa*, il «romanzo dei romanzi» di Bontempelli, quasi una cerniera tra la fase futurista (e poetica) e quella novecentista (e prosastica) (1919), saremo sicuri, a forza di «genere», che questa non è poesia.

Ma, prosa: che prosa è?

Per essere narrativa, è narrativa.

Ma con intrecci ridotti (dopo averli tanto vantati) a un minimo di schema, all'osso della storiella da commesso viaggiatore, al telaio su cui far nascere una *pointe* finale, una sorpresa, un gioco di parole, un *gag*. (Si prepara l'ammirazione di Bontempelli per Chaplin, per Buster Keaton<sup>60</sup>).

Si aspira all'anonimato della barzelletta?

Poi, è prosa traducibile; in italiano o in ucraino, dovrebbe posare su effetti garantiti; parole senza memoria, dunque, senza spessore storico, senza suggestione evocativa affidata al loro peso materiale, alla loro configurazione fonica.

Però, provatevi a spostare qualcosa: il meccanismo subito geme, perde colpi, si avvolticcia ed offusca.

L'intercambiabilità linguistica (ed ecco che «900» potrà essere redatta in francese ...) non comporta dissolubilità strutturale. I «pezzi», cioè, sono incastrati l'uno nell'altro senza prevedibile sostituibilità, intercambiabilità. Sono «necessari».

Ma, questa, s'io non m'inganno, è proprio la condizione ultima della poesia.

## 9.

Si è qui considerato, quasi a sfida, un caso estremo: quella «laicità» parrà presto insostenibile anche a Bontempelli; si predica bene, ma quando poi ti mettono insieme con Pitigrilli<sup>61</sup>, uno si allarma. Ed è un peccato.

Quell'operosissimo giungerà al «novecentismo di stile»<sup>62</sup> di *Giro del Sole* (1941); e Contini avrebbe scomodato allora, nemmeno le *Operette Morali*, ma il «periodo ateniese dell'epoca d'oro»: Platone (certo quello, caro al Serra, dell'Acri)<sup>63</sup>. Io, quando leggo:

Il viaggio nei carri fu lento, su per i monti erbosi e deserti ...<sup>64</sup>

<sup>59</sup> *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908.

<sup>60</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, p. 770, n. 1. Ma cfr., poi, Baldacci (*Introduzione*, pp. XXII-XXIII): «Ve lo immaginate Charlot caposcuola di qualcosa? Bontempelli, nella *Vita operosa*, è vicinissimo al modello di Charlot...».

<sup>61</sup> Cfr. Baldacci, *Introduzione*, p. XXXI, col rinvio a E. Falqui, *Il futurismo. Il novecentismo*, Torino, ERI, 1953, p. 91.

<sup>62</sup> Baldacci, *Introduzione*, cit. p. XL (con le acute distinzioni e precisazioni che vi si fanno).

<sup>63</sup> Cfr. Baldacci, *Introduzione*, cit., p. XLI, col rinvio a F. Tempesti, *Massimo Bontempelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, «Il Castoro», p. 84.

<sup>64</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, p. 449 (siamo alle prime battute di *Giro del sole*).

penso in egual misura a Senofonte o a Flaubert. Ma, qui, la intraducibilità, se non erro, si è di nuovo estesa anche alla lingua, al «mezzo» linguistico. Perché ha inglobato, punto delicatissimo e decisivo, la sillabazione, e tutti gli altri giochi petrarchisti, allitterativi, che ne conseguono:

«L'Augello Fenice-Fenice-Fenice ...» gridarono i sacerdoti e le vergini, poi trattenevano il respiro. Quel punto, fatto subito nero, s'andava addensando in mezzo al grigio dell'aria, prendeva corpo, veniva avanti, era grande, aveva ali, ali spiegate, come un'aquila che vola. Volando s'avvicinava dritto, veloce, sempre altissimo. Poiché il volo seguiva il meridiano, tutti insieme i sacerdoti e le vergini cominciarono a girare lentamente le teste per accompagnarne il corso con gli occhi. Ma l'Augello Fenice, abbandonato il meridiano, prima disegnò una curva grande sopra la catena dell'Antilibano che chiudeva l'orizzonte, poi mosse in leggera discesa verso il Libano.

«L'Augello Fenice-Fenice-Fenice...» ancora le fanciulle mormoravano, e subito tacquero.

Si vedeva chiara tutta la forma dell'Augello: ora anche il collo e il capo col becco, anche la coda e le zampe. Era più grande di un'aquila. Aveva un ciuffo lungo in mezzo alla testa.

Ai piedi della spianata s'apriva la valle. A sommo del declivio opposto, e un poco più in alto che la spianata di qua, sporgeva una rupe dal monte. Dietro essa il monte era tutto una profumata foresta<sup>65</sup>.

Si potrebbe pensare, anche (forse più in chiave) a Jules Renard, alle *Histoires naturelles* (vedi la descrizione dell'Augello, la clausola: «Aveva un ciuffo lungo in mezzo alla testa») magari filtrate dalla mirabile trasposizione musicale di Ravel (1928), quella meravigliosa, dislogata «prosa musicale» ch'è uno dei più straordinari raggiungimenti del neoclassicismo e del secolo.

## 10.

Ho già proiettato, nella prima parte di questo libro, lo sviluppo della poesia di Ungaretti, nel suo configurarsi strutturale, contro un dilatato schermo di vicende europee, e nemmeno in senso stretto poetiche: il passaggio, nella musica di Schönberg (esperienza centrale del sentimento estetico nel nostro secolo) dalla esplosione linguistica espressionistica alla ricostruzione, grammaticale e sintattica, di un sistema — quello dodecafonico — che nella sua originarietà (quasi ungarettiana impregiudicata «innocenza») si rode di piegarsi a riflettere le forme vuote, gli schemi astratti illustri di un esorcizzato passato (l'ungarettiana insidiante «memoria»)<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 450.

<sup>66</sup> Per il centralissimo, in Ungaretti, tema della dialettica innocenza/memoria (si ricordi che il poeta intitolò *Innocence et mémoire* l'unico volume di scritti critici uscito lui vivente [Traduit de l'italien par Ph. Jaccottet, N.R.F., Paris, Gallimard, 1969], v. le tre redazioni, con varianti, due italiane e una francese, del saggio di questo titolo in *Vita d'un uomo – Saggi e interventi*, a c.di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Mondadori, 1974, «I Meridiani», pp. 129-38. (Il saggio è del 1926: «... le persone del nostro dramma, di artisti del primo Novecento, sono la memoria e l'innocenza»; la «memoria», messa sugli altari per la «presunzione dell'uomo» dell'Ottocento, fino a ingenerare in Leopardi e in Mallarmé, solo per questo ravvicinabili, «una speranza

Come in Schönberg si possono magari anche fissare le tappe emblematiche, i pinnacoli di questa vicenda — ma in realtà, più produttivo ed emozionante è seguirla nel suo farsi, nel suo crescere e sovrapporsi, e talora contraddirsi, e squisita éscia per gli indagatori sottili, analitici è rinvenire, in atto, già configurata la tavola dei dodici suoni in questo o quel passo del periodo espressionistico e, prima, tardoromantico (straussiano-mahleriano) del compositore, o a rovescio, scardinata d'impeti e come infuriata d'arbitrî, l'applicazione in séguito della legge dodecafonica — così in Ungaretti lettori sottilissimi e pazientissimi hanno illustrato la pervietà perpetua da un «sistema» *Allegria* a un «sistema» *Sentimento*; e come il *Sentimento* nasce già nei ventricoli dell'*Allegria*, e come nel *Sentimento* è già formata — teste Ungaretti stesso, ma Ungaretti fu sempre abbondante testimone di se medesimo — la fase successiva, quella che scavalcherà la stessa seconda guerra europea e nell'idea della *Terra Promessa*, presenterà il poeta puntuale all'appello degli anni Cinquanta<sup>67</sup>.

Questa permeabilità di fasi e l'esibita, se non addirittura esibizionistica, irrequietudine variantistica — sulla quale parrebbe di aver sentito dire tutto il dicibile — rovescia come un quanto l'ossessione immobile di quelli che si accaniscono, fino alla vertigine, fino alla corteggiata idiozia, nella replica di «eterni» modelli: si pensi all'esercizio, su quel minimo vasellame, di Giorgio Morandi eroe puro e disperato, o alla cinica, mercantile quasi coazione a ripetere di un De Chirico in figura di alta, stravolta parabola d'antieroe disperato e impuro.

A me pare abbastanza chiaro che l'accanimento sulle varianti ha detto tutto quello che si poteva dire; esercizio ormai alla portata di tutte le borse, bisognerà pure voltare la pagina. Anche perché le varianti hanno un senso, sicuro, in un sistema classico, «chiuso», ove reale, fondativa è la tensione al disvelamento, per successivi slittamenti o abolizioni, di un'«idea» ove la bellezza si trasfigura, tutta, in verità.

Ma quello di Ungaretti è un sistema propulsivo, «aperto», «barocco»: come lui ben sapeva; vitalistico. La sofferenza, il martirio, l'«autodafé» delle successive redazioni proclama l'«assenza» dell'idea. Noi sorprendiamo l'artista nella febbre del tocco, nell'atto stesso di ferire la pagina: di disseminarla di segni, di aprirla e richiuderla, di violarla e consolarla; cospargerla di olî soavissimi, incerottarla, odorarla: e dobbiamo da ultimo renderci conto che questo è l'*essenziale* messaggio, dilà dai momentanei o costanti aggregati di simboli, dilà dalla dichiarazione o dal mascheramento di «contenuti» (sveliamoli col loro nome) particolari.

---

inappagabile d'innocenza», è stata «abolita» dai «rivolgimenti di questi anni»: ma «il rifiorire attuale del cattolicesimo non indica che la memoria sta ormai rivendicando ogni suo diritto?» [cfr. pp. 130 (=133=137), 131]; fondamentale, in direzione del *Sentimento del tempo*, il passo che conclude la seconda versione del saggio [p. 134]: «... Diana, Giunone, o Apollo, cresciuti ancora di Poesia, e Gesù e l'Addolorata, non saranno più che soste della nostalgia, verso un inno deserto...»).

<sup>67</sup> Si rimanda, almeno, ai fondamentali De Robertis (*Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, per il rapporto *Allegria-Sentimento*) e Piccioni (*Le origini della «Terra Promessa»*, per il rapporto fra il «secondo» e il «terzo» Ungaretti), ora accolti (con altri due studi celebri del Gargiulo e di Bigongiari) alle pp. 403-93 di *Vita d'un uomo – Tutte le poesie* nei «Meridiani»; e alla monografia ungarettiana di Ossola (cfr. nota s.), pp. 219-438, passim.

Giusto lo sbigottimento del più dotto, fra i giovani, dei critici ungarettiani<sup>68</sup>: una volta che «la voce del poeta s'era per sempre 'impietrita' nel silenzio»; che aveva smesso di essere «oracolo e viatico» (e anche, rammentiamolo, oggetto di facile parodia): restava ora — di quel «murmure» — l'interrogativo; il problema. La voce di Ungaretti (il giovane critico è andato intorno, ha cercato, provocato testimonianze — ed è cosa fra quelle che più mi hanno commosso, più mi sono parse piene di umana intelligenza del fatto poetico, fra quante ci sono venute dai «giovani critici» negli ultimi anni...) la voce di Ungaretti — giusta una testimonianza di Luciano Anceschi — «...incantava; irritava anche, e incantava...»<sup>69</sup>.

## 11.

Dico subito che questa mescolanza di incantesimo e di irritazione pare congenita all'esperienza della poesia di Ungaretti; e toccherà la sua fase più acuta, il suo equilibrio più problematico proprio col *Sentimento del Tempo*.

Opera ambigua, quant'altre mai.

Opera, spesso, «gessosa ed enfatica» — ha scritto benissimo Franco Fortini — «come certi quadri di Sironi»; «minata da un'enfasi gesticolante»: profondamente incerta «fra declamazione drammatica e tematica idilliaca»<sup>70</sup>.

Diciamola tutta: se mi chiedessero (capita ...) un esempio di poesia seriamente, naturalmente, convintamente fascista, io risponderei, scusatemi, *Sentimento del Tempo*. Anche questa è una reazione un poco isterica, ma una volta che questo sospetto vi fosse venuto, se ne cercate in Ungaretti qualche controprova al di fuori della possibile polivalenza della parola poetica e profetica, quelle, le prove, addirittura vi si moltiplicano fra le mani. In maniera quasi innocente, se possiamo per esempio attingere a un articolo del '27, sul «Mattino» di Napoli, dalla non equivoca offerta: *Originalità del Fascismo*<sup>71</sup>. È qui che si incontra la famigerata teoria della *magnificentia*, da contrapporre alle «virtù» borghesi:

Ci dev'essere stata una rivista dell'idealismo militante, e chi ne sfogliasse la collezione, ci troverebbe, credo, delle cose carine. Se ho buona memoria, vi si dimostrava il valore sociale dell'arrivare puntuale all'appuntamento, vi si raccomandava di spazzolare gli abiti per benino che così durano il doppio e più, di metterci il pepe che così non si tarmano; vi si dava il consiglio di aprire le buste delle lettere ricevute con una spugnina bagnata, di rovesciarle a modino e di servirsene rispondendo; vi si insegnava a istruirvi andando a spasso; si misurava il grado di civiltà di un popolo dal sapone che consumava; c'era il sermone sulla necessità di non servirsi mai di maiuscole per non sprecare inchiostro; c'era l'apologia

<sup>68</sup> Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975 («Civiltà letteraria del Novecento» diretta da G. Getto, G. Bàrberi Squarotti, E. Sanguineti), *Prefazione*.

<sup>69</sup> Cit. da Ossola, p. 5, n. 2 (da una lettera di Anceschi a Ossola).

<sup>70</sup> Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977 («Letteratura Italiana Laterza»), p. 77.

<sup>71</sup> *Vita d'un uomo – Saggi e interventi*, pp. 149-53 (notevole che il saggio che segue a ruota sia una *Difesa dell'endecasillabo*, sempre sul «Mattino»).

delle nazioni dove non si ruba sul peso e non si vende semola per fiore di farina; sulla copertina spiccava l'indirizzo d'un lattaio idealista.

*Parvificentia!*

Sotto certi aspetti, è la più bell'apologia della «Vóce»; e che il poeta si tenga le sue pulci «populistico-nazionalistico-mistiche».

Se una cosa è originale nel fascismo, se una cosa è intesa male fuori d'Italia, o appena sospettata, o non voluta capire, è la *magnificentia*, proprio come l'intendeva San Tomaso, è la magnificenza che lievita in questo nostro movimento.

Che, fuori d'Italia, seguitassero a intenderla male, potrebbe essere mostrato da una conferenza dell'illustre warburghiano Fritz Saxl su *Il Campidoglio durante il Rinascimento: un simbolo dell'idea imperiale* (Università di Londra, gennaio 1938): «Mussolini, sceltasi come sede Palazzo Venezia, cominciò ben presto a trasformare il Campidoglio e i luoghi adiacenti. [...] per la nuova generazione la rinascita dell'Impero romano era una questione non semplicemente archeologica ma di grande importanza politica. L'opera fu compiuta, come è noto, con la massima energia e rapidità [...] È alquanto dubbio che il risultato ottenuto sia soddisfacente [...] Ma qui l'effetto estetico ci interessa meno dell'intenzione politica. E sotto questo aspetto due fatti sono rilevanti: primo, l'intenzione di conferire al Campidoglio una grandiosità concepita su una scala di dimensioni ultra-romane; secondo, la tendenza a ricollegare il Campidoglio, centro sacro della grandezza romana, alla vita cittadina e alla sede del governo. Le stesse tendenze» — e l'accostamento seguita ad apparirmi, nella apparente obiettività, ironico — «si manifestano, in occasione del bimillenario della nascita di Orazio (1935), in una serie di francobolli che riproducono il Campidoglio e recano la profezia di Giunone nei Carmi oraziani: "Stet Capitolium fulgens"». *Magnificentia!*<sup>72</sup>.

Mi vergognerei come un ladro se qualcuno potesse pensare che, con tanta acqua putrida passata sotto i ponti, io seguitassi a pensare che può essere in qualche maniera a qualche cosa produttivo andar imbastendo processi a un poeta perché credette nel fascismo. Ma qui il caso sembra più petulante, direi, se la parola non fosse petulante essa stessa: una poesia *naturaliter* «fascista», per quel vizio della *magnificentia*, di certo; ma anche per un vizio più sottile, più perfido: la tentazione della litanìa che cancella tutti i contrasti, la conciliazione ottenuta a livello puramente retorico, vocale:

Il punto di partenza, indubbiamente, di tutti i rivolgimenti che si succedono dal 1760, si trova nella riunione di alcuni datori di parole d'ordine. Da Montesquieu a Karl Marx, da Babeuf a Mussolini, da Robespierre a Lenin ...

Una Giosafatte. E — a livello addirittura strutturante — la tecnica di Ungaretti di «glissare» da un significante all'altro, di far montare la crosta, illudendo di profondità, col semplice fatto di non chiamare mai le cose col loro nome comune, che sarà anche magia, e sarà anche su autorizzazione mallarméana. Ma il fatto è che l'*obscuritas* di Mallarmé andava per via negativa, e faceva gemere nel loro segreto i meccanismi del linguaggio, svelandoli —; mentre

<sup>72</sup> Fritz Saxl, *La storia delle immagini*, Introduzione di Eugenio Garin, Bari, Laterza, 1965 [*Lectures. The Warburg Institute, London, 1957*], pp. 136-37.

pare che il lavoro ungarettiano si illuda di positività e non davvero sfrondi gli allori del linguaggio, ma se ne picchi e se ne glori, con una soddisfazione un poco *naïve* da polinesiano che ha scoperto le chincaglierie e le passamanerie del mondo «civile».

## 12.

Oggi, col volumone dei *Saggi e interventi* a disposizione, è fin troppo facile ricostruire il sistema un poco mistificatorio: automistificatorio, delle idee di Ungaretti; alle quali il poeta pretendeva di appoggiare il *Sentimento del Tempo*.

Sarebbe bastato, in realtà, anche di meno: per esempio una lettura un poco puntigliosa della *Nota al Sentimento del Tempo* approdata da ultimo al volume di *Tutte le poesie*<sup>73</sup>.

Vediamo gli elementi del discorso, nel loro sopravvenire uno all'altro: [a.] la *tradizione* («lenta conquista dei suoi valori» correlata alla «lentissima distillazione» della nuova raccolta); [b.] *Roma*: «È diventata la mia città quando sono arrivato a capire ciò che è [c.] il *barocco*»: [d.] gliel'ha fatto capire *Michelangelo* («perché il barocco romano è nato da Michelangelo»); — a questo punto, in realtà, Ungaretti è come doppiato da una sorta di autoconsapevolezza: «Le Terme di Diocleziano, la Chiesa di Santa Maria degli Angeli, il Campidoglio con la Rupe Tarpea, ed anche il *Giudizio* della Sistina, sono opere dove Michelangelo *mescola tutto* [corsivo mio], mescola la natura, mescola Platone con i discepoli di Plotino del suo tempo, sente Cristo con disperazione e, nel medesimo tempo, sente la carne con la stessa disperazione»: dunque, Michelangelo è «figura» di Ungaretti; tanto è vero che, con una specie di volo pindarico, il periodo seguente comincia così: «L'uomo di pena è l'uomo cupamente in meditazione sulla giustizia e la pietà...»: e l'«uomo di pena», sappiamo, è Ungaretti<sup>74</sup>; [e.] «Cristo, Dio e uomo, essendo giudice e vittima, succede che giustizia e pietà sono due modi di leggere un medesimo testo divino, nel mistero insondabile mediante il quale Dio si svela e si nasconde nello stesso tempo» (e si noti il trapasso, avrebbe detto il Marino, «ben celato» da Cristo al «testo divino» e, dunque, implicitamente, alla letteratura, alla poesia, altro testo misterioso che «si svela e si nasconde nello stesso tempo»). — Andiamo avanti, o ci fermiamo qui? —

Proseguendo, riesce sulle prime abbastanza sorprendente ma non inedito (certi studi tedeschi sul Barocco legati all'espressionismo ne avevano saputo qualcosa) che il «segreto» del barocco, rivelato da Michelangelo, sia «un segreto di vita interiore». Ma ecco: riprendendo il punto [b.] (*Roma*), questo viene biforcandosi: «*Roma o la campagna romana*»: osservate «sotto il mutamento [f.] delle *stagioni*»; [g.] *l'estate* («l'estate essendo allora la mia stagione»): la quale estate (collegamento col punto [c.]) «è *la stagione del*

<sup>73</sup> *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, pp. 529-36.

<sup>74</sup> «... Ungaretti / uomo di pena / ti basta un'illusione / per farti coraggio» (*Pellegrinaggio*, da *L'allegria [Vita d'un uomo – Tutte le poesie]*, p. 46).

*barocco*» e «fa come il barocco: sbriciola e ricostituisce»; [h.] il *travertino* («in estate è pietra che si dissecca atroce»).

L'approdo al travertino, provoca una frattura interna della nota: Ungaretti si abbandona a una compiuta paginetta di «prosa d'arte», che segna una pausa un poco cardarelliana (e anche questa, però, assai consapevole: il travertino, pietra con cui hanno fabbricato Roma, finisce con l'essere metafora o meglio corpo della, possiamo dirlo? pietra di poesia che Ungaretti va elaborandosi per il *Sentimento*):

In quegli anni non arrivavo ad afferrare la natura che quando era in preda al sole e bruciava il travertino, pietra con la quale hanno fabbricato Roma, che segue le stagioni, che le incarna, e in estate è pietra che si dissecca atroce. Poi, in autunno, s'infuoca e, giunto l'inverno, è cupa. Pietra mutevolissima agli effetti della luce: quando la notte è senza luna ha il carattere dell'acquaforte. Pietra viva, e il carattere di quella pietra mi era più familiare delle rovine, delle linee dell'architettura; mi era più familiare della storia con i suoi monumenti.

Ora segue un raffronto differenziante tra Leopardi e Petrarca, il cui esame voglio rimandare in ultimo. V'è quindi la giustificazione del «ricorso quasi sistematico alla mitologia» nella prima parte del *Sentimento*: ritorna il punto [b. ], amplificato: «vivendo a Roma, nel Lazio, come non potevano non diventarmi famigliari i miti, gli a n t i c h i m i t i ?»: le leopardiane «favole antiche».

Il passaggio, senza mediazione, all'invito a «considerare il barocco anche nel suo aspetto metafisico e religioso, cioè nel suo rapporto con l'uomo ...», fa supporre che Ungaretti aderisse a un naturale sincretismo per cui, nella storia del paesaggio romano, prima vengono gli dèi della mitologia, Apolli e Giunoni, poi il cristianesimo, e dunque il barocco: «nella contemplazione del barocco a poco a poco la mia poesia inclinava a porsi il *problema religioso*». — A che punto siamo? Non importa. —

Ora preme a Ungaretti di precisare che la sua poesia è sempre stata «in modo naturale [...] interamente, sino da principio», poesia «di fondo religioso».

A chiarire, meglio, i problemi della «crisi tanto grave nella quale ci dibattiamo», l'ha aiutato Roma e il barocco. Roma è città dove si ha «il sentimento dell'eterno». A Roma si ha «il sentimento del vuoto». Eterno e vuoto sono la stessa cosa?

*È naturale* [corsivo mio], avendo il sentimento del vuoto, uno non può non avere anche l'orrore del vuoto.

Dall'orrore del vuoto nasce (il meccanismo comincia a riavvolticciolarsi su se stesso, come un serpente) «tutto il dramma dell'arte di Michelangelo» perché

...Michelangelo era un buon cristiano, ma... era davvero un cristiano Michelangelo?

Lo so; a una certa vertigine che cominciate a provare, è correttivo forse uno stupido riso scaltro che vi folleggia sotto i baffi.

Ora segue una distinzione fra il vuoto e lo spazio: poi, fra l'assenza («II Petrarca parte dall'idea di assenza: Laura è un universo assente, un universo da recuperare»: diciamo restaurare e ci siamo intesi) e il vuoto, e altro ancora. Ma la soluzione, non potrà essere diverso, è la giaculatoria, quel principio agglutinante, allitterante, specchiante, che buoni lettori hanno dimostrato essere intrinseco al poetare ungarettiano:

Solo Dio può sopprimere il vuoto, essendo, Egli, l'Essere, essendo, Egli, la Plenitudine?

### 13.

Ora noi conosciamo queste formule: sono quelle tipiche della poesia religiosa contemplativa di tanto barocco; fino da quell'archetipo dei poemi secentisti, *Adone* compreso, che fu *Il Mondo Creato*:

Padre del Gelo, e tu del Padre eterno  
 Eterno Figlio, e non creata prole,  
 De l'immutabil mente unico parto:  
 Divina imago, al tuo divino esempio  
 Eguale, e lume pur di lume ardente,  
 E tu, che d'ambo spiri, e d'ambo splendi,  
 O di gemina luce acceso Spirto,  
 Che sei pur sacro lume, e sacra fiamma ...

Ossola, nella sua densa monografia ungarettiana, e da intendente di quella perduta civiltà, non manca l'occasione di notare che «è la concreta poetica e poesia marinista che vi riaffiora [nel *Sentimento del Tempo*] con prestiti metaforici e lessicali»<sup>75</sup>. E ricorda — «da sponde opposte» — «due iniziative non trascurabili negli anni della formazione d'Ungaretti»: i primi saggi secenteschi e i *Lirici marinisti* del Croce (1910-11); e il noto passo dei *Primi principî di una estetica futurista* di Soffici (1920). In realtà, parrebbe più opportuno avvertire che negli anni della «distillazione» del *Sentimento*, Croce ha dato inizio alla sua campagna antibarocca, in funzione antifascista e anticonciliazionistica; si potrebbe quasi osservare, con qualche esagerazione, che alle successive sortite ungarettiane, tra il '23 e il '33, in vista del *Sentimento del Tempo*, paiono oggettivamente rispondere, in dura schermaglia, i successivi saggi crociani, su «La Critica», che vanno a formare (1929) il monumento-pamphlet della *Storia dell'età barocca in Italia*, coi suoi postumi<sup>76</sup>.

Croce, si sa, vinse nei licei, sui giornali, nella opinione pubblica, che si vedeva confermata nelle sue pigrizie, e poteva seguire a dar giudizi a libro chiuso. Ma quello che in Ungaretti era in parte un acceso, partecipe falso storico — un autoritratto proiettato sul «trasparente» d'una città avidamente amata, e d'una civiltà simpateticamente ricostruita — aveva un duplice, originario punto di forza. Il primo: la spiritualizzazione del barocco; immettere

<sup>75</sup> Giuseppe Ungaretti, p. 307.

<sup>76</sup> *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931.

nel mastodonte quell'assillo del vuoto, dell'assenza di Dio. Ne fu rianimata, nell'altro insigne centro barocco, Torino, certa ascendenza grafiana<sup>77</sup>; donde una linea universitaria di passionata giustificazione della crisi — estetica perché gnoseologica — del secentismo. Un antico collega di studi del Gozzano, Carlo Calcaterra, avrebbe prodotto, nel 1941, un piccolo capolavoro della saggistica universitaria: *Il Parnaso in rivolta*<sup>78</sup>; il suo Barocco è quello di Ungaretti. Sulla scia del *Parnaso*, ormai nell'avanzato secondo dopoguerra, negli anni in cui uscirà la fiammante *Terra Promessa*, la coppia di antologie del giovane Getto<sup>79</sup> mostrerà, ungarettianamente, una forte propensione per la bollente metafisica dei «marinisti» e una equilibrata freddezza nei confronti del supposto caposcuola; — che presso Ungaretti non aveva trovato grazia. L'occasione — forse — non sarebbe mancata del tutto; Ungaretti, rievocando nel 1958, in Palazzo Primoli, la rivista «Commerce» (1924-1932) di Margherita Caetani, ebbe lui stesso a ricordare certi stimoli venuti, su quell'internazionale rassegna, dal curioso Valery Larbaud, nella sua inquieta «ricerca di tradizioni»:

Ora si soffermava, parlandovi di Nathaniel Hawthorne, sulle funzioni vive dell'erudizione e sulla fortuna degli scrittori americani di lingua inglese nell'Europa dello scorso secolo, ora vi parlava del Barocco erotico di Marino, Villegas e Scève, ora, sempre rincorrendo il Barocco, dai suoi primi sintomi agli aspetti suoi più scoperti, di Antoine Héroët e di René François<sup>80</sup>.

Ma quel «Barocco erotico» non poteva più di tanto parlare al fantasma violento, metafisico («enorme tamburo con orbite senz'occhi») che il poeta era andato elaborando. Nella prolusione ai corsi di Letteratura italiana moderna e contemporanea letta da Ungaretti, il 29 gennaio 1943, nell'aula I della Facoltà di Lettere dell'Università di Roma (*Immagini del Leopardi e nostre*), troveremo riconosciuta, di scorcio, l'influenza europea del Marino, ch'era poi ancora influenza petrarchesca; ma il sospetto era ormai ineliminabile (erano gli anni, anche, che più acre straziava *Il Dolore*):

In una scuola dello stupore senza tregua, quale prestigio potevano ancora avere gli archetipi? E se è vero che per il Marino lo stupore dovrà derivare dall'arte e non dalla natura come per i Romantici, quell'arte che, probabilmente perché la natura non sapeva più rimanervi compressa, squassato e spezzato il proprio modello s'ingegnerà a ricomporlo tale che sorprenda, *perché non arrivava a fine d'opera se non a dare a malapena un certo risalto d'eleganza alle farragini d'uno svolgimento proverbial-leggiate*<sup>81</sup>?

Per converso, uno dei più cospicui risultati del lavoro di Getto sarà la riscoperta, come massima voce poetica dell'ultimo Barocco, del padre Lubrano S.I.; e non credo che questa riscoperta sarebbe potuta avvenire, se non per una inconscia mediazione poetica ungarettiana. Lubrano viene spesso citato per un suo metaforismo delirante, ma, come spesso avveniva con questi lirici

<sup>77</sup> Per il rapporto Graf-Calcaterra, cfr. *l'Introduzione* di Ezio Raimondi alla ristampa del *Parnaso in rivolta* del Calcaterra, di cui alla nota seguente.

<sup>78</sup> Carlo Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Bologna, Il Mulino, 1961 [1a ed.: Milano, Mondadori, 1940].

<sup>79</sup> *Marino e I Marinisti*, a cura di Giovanni Getto, Torino, Utet, 1949-1953.

<sup>80</sup> *Vita d'un uomo – Saggi e interventi*, p. 663.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 447.

vitandi, sulla scorta d'un orecchio impaziente. Bisogna, è vero, spesso rimuovere più strati superficiali, metaforici, perché la punta della vanga mentale urti nel solido del «referente» lubraniano; o, in termini più tecnici, il «veicolo» metaforico richiede un certo lavoro di scarti successivi fino allo svelamento del «tenore». Ma nulla di meno delirante del procedimento lubraniano, ch'è anzi rigorosamente intellettualistico: l'*obscurisme* è esposto al rischio di una quasi eroica pazienza virtuosistica, la quale rifugge istituzionalmente dal «proprio» e agisce — in maniera che ai nostri occhi appare modernissima, anche se non ebbe séguito alcuno nella vicenda delle nostre lettere — oltre che sulla metaforizzazione e sul camuffamento del lessico, sulle relazioni preposizionali e sulla sintassi. Inoltre, la contemplazione di sensi assoluti è affidata (ungarettianamente, davvero) alla abolizione frequente dell'articolo e all'opzione per certi plurali astratti anziché per il concreto singolare:

Avido lutto ronzante nei vivi,  
 Monotono altomare,  
 Ma senza solitudine,  
 Repressi squilli da prostrate messi,  
 Estate,  
 Sino ad orbite ombrate spolpi selci,  
 Risvegli ceneri nei colossei...  
 Quale Èrebo t'urlò<sup>82</sup>?

Andate ora a cercarvi Lubrano. Del quale basti aggiungere questo: predicatore — uno dei massimi dell'epoca dice — affidò solo in tarda età i suoi versi alla stampa; e dietro uno pseudonimo anagrammatico. Queste *Scintille*<sup>83</sup> rifiutano, programmaticamente, di mettersi l'abitò festivo, facilmente allegorizzabile, della tradizione amorosa. Sono prediche, tradotte in una essenzialità vittoriosa; fisse all'enigma, ne fissano i simboli: il Verme, il Teschio, la Neve, la Fata Morgana. Loro misura ideale sarebbe il Geroglifico.

## 14.

Il secondo punto di forza, di verità fantastica del Barocco ungarettiano sarebbe divenuto produttivo più avanti, in anni più vicini a noi, dopoché l'affermarsi di poetiche figurative materiche ebbe aperto gli occhi anche di chi non voleva vedere.

...Non più [...] sentimento della decadenza è il nostro, ma sentimento della soverchiante materia<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> *Sentimento del tempo*: «Avido lutto ronzante nei vivi» [*Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, p. 124].

<sup>83</sup> *Scintille poetiche, o poesie sacre, e morali di Paolo Brinacio* [anagramma di Iacopo Lubrano] napoletano, Napoli, 1690.

<sup>84</sup> È il fondamentale saggio *Difficoltà della poesia* [1952/1963], in *Vita d'un uomo – Saggi e interventi*, pp. 792-814; la nostra citazione da p. 808 [e cfr. la bella *Introduzione* di Mario Diacono, allievo del poeta e poeta «novissimo» egli stesso, p. LXXXIII dei *Saggi e interventi*].

Quel «vuoto», di cui ieri si declamava con attratto orrore, è ora riempito, zeppo (l'oppressione dello zeppo, dell'intasato, del congestionato, del costipato, del non-luogo a traboccare, dell'impossibile defecazione è una delle «metafore ossessive» dell'ultimo Montale); di materia zeppo, di corpo. Un tutto-corpo, un *continuum* fragoroso e calcinato. Un Dio-materia che non lascia gioco all'individuo, all'idea, alla contemplazione spaziotemporale della trascendenza. Un flusso biochimico, una immanenza ignea; Apollo si è rifatto Dioniso. Sarà il momento, preparato da lontano, dell'incontro di Ungaretti con Fautrier<sup>85</sup>. La pittura — la macchia, l'aggregato, il conglomerato, la carne cancerosa della pittura — guida ora l'immagine, che non sa più essere mentale, della poesia, la risonanza, che non può essere numero più, della musica.

Il soverchio della materia «nel linguaggio poetico d'oggi, e in quelli delle arti figurative e della musica che sono, anch'essi, linguaggio di poesia, è manifestato per via di chiazze ossessive, o per via di ideogrammi, o per via di spolpamenti spettrali della materia ...»<sup>86</sup>.

Crispolti, allora, scrive di una «carriera barocca» di Fontana — ch'era partito dall'astrattismo<sup>87</sup>; e gli astratti, i pittori dico, si passano fra loro la parola d'ordine che no: anzi, loro avevano sempre fatto — la loro pittura più correttamente sarebbe stata definita — «pittura concreta».

È di quegli anni la grande mostra del Barocco Piemontese<sup>88</sup>; e, di là a poco, — frutto che ne avrà tratto per noi una delle animatrici di essa, — il librone einaudiano di Andreina Griseri, sulle *Metamorfosi del Barocco*<sup>89</sup>. Le prime pagine, che cercano, con un disarmante annaspere teorico, di definire il Barocco, nell'atto stesso che sanno di possederne, intimamente, differen-

<sup>85</sup> Il saggio *La pittura di Fautrier* [*Vita d'un uomo – Saggi e interventi*, pp. 670-72] uscì come prefazione al *Jean Fautrier* di Palma Bucarelli (Milano, Il Saggiatore, 1960), uno dei punti di maggiore risonanza della fortuna critica dell'Informale in Italia.

<sup>86</sup> Ovviamente, per Ungaretti, questa è una crisi, dalla quale si dovrà tentare di risalire: l'ossessiva materia, potremmo dire in termini poveri, tornerà ad anelare (hélas) allo spirito con tutti i suoi sinonimi (la citazione intera, infatti [pp. 808-9] suona: «Questo soverchiamento, nel linguaggio poetico d'oggi, e in quelli delle arti figurative e della musica che sono, anch'essi, linguaggio di poesia, è manifestato o per via di chiazze ossessive, o per via d'ideogrammi, o per via di spolpamenti spettrali della materia» - che sono, precisava il citato Diacono, Fautrier Capogrossi Burri -, «o di incroci all'ultimo sangue di stridori -si ricordi lo stridore leopardiano-, è manifestato per idolatria in automatismi, o, per canzonatura dell'umana persona soverchiata, in manichini. Il manifestare l'oppressione della soverchiante materia, l'irridere all'abbiezione, alla tensione, o al ridicolo cui ci riduce, il deificarne per bestemmie l'infernale cecità, sono tutti, è indiscutibile, tentativi d'evasione dalla materia e di liberazione dell'anima. L'uomo ne è riportato a cercare altrove la sua speranza, a meglio sentire la tragedia d'ogni persona umana soffocata in tanta durezza. E forse anche a recuperare con mezzi meno negativi, il linguaggio della poesia»). Si vede come duri ad esercitarsi, in Ungaretti, come per l'«orrore del vuoto» del barocco, una tensione fra ribrezzo e attrazione, fra moto centripeto e moto centrifugo, nella quale si insedia la coazione e l'estasi del suo dire in forma d'alta tragedia, in formule quasi sacrali (caratteristicamente al limite della parodia).

<sup>87</sup> E. Crispolti, *Carriera barocca di Fontana*, Milano, Scheiwiller, 1963 [ma il testo è del '59]; per Fontana astratto, e l'astrattismo in Italia negli anni Trenta, v. Paolo Fossati, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia, 1934-1940*, Torino, Einaudi, 1971. Una bellissima immagine di Fontana, in G. C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 282-88.

<sup>88</sup> Torino, Palazzo Reale – Palazzo Madama – Palazzina di Stupinigi, giugno-ottobre 1963.

<sup>89</sup> Andreina Griseri, *Le Metamorfosi del Barocco*, Torino, Einaudi, 1967 («Biblioteca di Storia dell'Arte»), pp. 383, 329 illustrazioni f.t.

zialmente la nozione «precisa»<sup>90</sup>, paiono verificare, in atto, l'avvertimento ungarettiano:

... il segreto del barocco. Non è una nozione astratta che possa definirsi con proposizioni logiche. È un segreto di vita interiore, e la lunga intimità con quel barocco, che mi era poco prima tanto estraneo, mi ha abilitato all'accettazione di tutte le differenze, di tutte le tensioni interne, di tutti quegli apporti che l'uomo può pervenire a fondere nel suo proprio genio...<sup>91</sup>.

L'intimità *col* Barocco, l'interiorità *del* Barocco paiono dispiegarsi, nel libro della Griseri, in un ricchissimo, affascinante, obiettivamente nuovo corredo iconografico. Non più i soliti «capolavori del Barocco» — architettonici, urbanistici, pittorici, scultorî, decorativi — a figura intera, nella loro idealità figurativa, dunque: ma il mattone, la foglia di pietra, la *rocaille*, la cresta o la spuma, il finestrone, la sovrapporta, il particolare materico; sono le «concordanze» del Barocco, queste: mai fornite prima, se non per scorci che chiameremmo «idealistici» (penso alle definizioni per via stilistica del Wölfflin, di Eugenio d'Ors...).

Che anche questo, che tutto questo, solidalmente, si trovasse ad uscire sia pure per lontanissimo abbrivio dal cilindro del *Sentimento del Tempo*, non è cosa di quelle che si riescano facilmente a dimostrare. Occorre, temo, una lunga intimità con l'esteriorità del *Sentimento*. Certi particolari che sulle prime ti erano sfuggiti: in che maniera *Lido* («Commerce» 1925) generi, per paronomasia, sdoppiandosi, una *Leda*<sup>92</sup>, tal quale nella *Galeria* del Marino. (Così s'affrontano *Sereno* e *Sera*<sup>93</sup>). Il fonte «tomba mutevole», fiorito di metafore...

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 3: «Come immagine di un'età la parola Barocco ha conservato il suo antico colore, consistente, e le discussioni erudite ne hanno approfondito il significato, preciso, fino a rivelare l'attitudine emotiva e il senso attivo, i contrasti drammatici di una bellezza convinta, entro il cerimoniale e la funzionalità dell'arte del Seicento. In quelle radici ognuno intende che si possono ritrovare, come è stato indicato, le componenti prime della civiltà europea».

<sup>91</sup> *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, p. 530.

<sup>92</sup> *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, pp. 130-31. *Lido* (1925) generò, dal v. 12 in poi, prima una *Stanchezza di Leda* («Italia Letteraria» 1929), da ultimo, per irrecusabili ragioni di epifania paronomastica, *Leda* (nel *Sentimento del Tempo* 1943).

<sup>93</sup> *Ivi*, pp. 150-51; o si notino altri giochi riposti, per lettori marinisticamente «svegliati ed arguti»: il riscontrarsi (*ivi*, pp. 140-41) dell'*Ombra* e dell'*Aura*, «persone» barocche, ma soprattutto invertendo l'ordine del dannunziano, alcionico *Tu moduli secondo l'aura e l'ombra* [*Il Fanciullo*, v. 45]; l'allitterazione (*ivi*, pp. 142-43) delle *Stelle* e del *Sogno*; il quasi anagramma (*ivi*, pp. 144-45) del *F o n t e* con le *D u e n o t e*; l'antitesi (*ivi*, pp. 148-49) del *Grido* e della *Quiete*. Altra caratteristica «barocca» è svelata dalla capziosa ragione numerica secondo la quale il materiale viene distribuito con simmetrie ora vistose ora argute e celate. Più difficile a scorgersi (ma non impossibile a ridursi a proporzioni ragionabili), nella prima edizione del *Sentimento*, tale capriccio simmetrico è definibile dalla seconda edizione («Novissima» 1936): la raccolta è suddivisa in *sette* sezioni: di esse, la prima, la quarta e la quinta constano di *sette* componenti ciascuna: l'ultima sezione è di otto e la penultima di sei componenti: ovvero *sette* più uno e *sette* meno uno. Restano sospesi i casi della seconda e della terza sezione: una di venti, l'altra di quindici componenti. Per quest'ultima, si suggerirebbe la riduzione: *sette* per due più uno. Sono così «ridotte» sei sezioni su sette, ovvero *sette* meno uno e tre per due. Quanto alla seconda edizione, che resta così fuori (forse anche a sottolineare che, delle sette sezioni della raccolta, una – le *Prime*, che è anche prima nell'ordine – aveva già fatto parte di un diverso «sistema», quello *Porto Sepolto-Allegria*: e, d'altronde, questo vale per soli sei componenti su *sette* della sezione, perché *Ricordo d'Affrica* è nuovo...), quanto alla seconda sezione, va però considerato che venti, ovvero due

Risorta vipera,  
 Idolo snello, fiume giovinetto,  
 Anima, estate tornata di notte,  
 .....<sup>94</sup>

Nasce, il *Ricordo d'Affrica*<sup>95</sup>, con la sua *Diana agile che la luce nuda*<sup>96</sup>, a contemplarsi in un mallarméano e già manieristico *gelo*<sup>97</sup>, non nasce forse da un mariniano *Usignuolo*<sup>98</sup>?

per dieci, è numero di per sé, poematicamente, giustificato fin dall'*Iliade*... Sono giochetti di abilità, un poco da «cogito interruptus» (direbbe Umberto Eco); abbastanza innocui e oziosi, ma meno ozioso ed innocuo, sempre, si sa, è l'invito «a giocare» - e poeti medievali e barocchi, avvezzi a sorprendere il mistero di Dio in un anagramma, non erano certo nuovi a questo invito.

<sup>94</sup> *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, p. 144.

<sup>95</sup> È, propriamente, il primo componimento della nuova raccolta («Commerce», 1925, col titolo *Usignuolo*: ma i primi due versi saranno estrapolati per formare una diversa poesia, *Una colomba*, la prima della seconda sezione – propriamente la prima – del *Sentimento*: «D'altri diluvi una colomba ascolto»). Notevolissimo l'esame che a questa composizione dedica Ossola (pp. 278-81); da lui ritrascrivo *Usignuolo*, nella redazione originale:

*Usignuolo*

ECO

Il battito d'ale d'una colomba  
 d'altri diluvi ascolto.

L'UOMO

Or non più tra l'arsa pianura  
 e il mare calmo m'apparterò, né umili  
 di remote età, udrò più sciogliersi, piano,  
 nell'aria limpida, squilli.

Né miro

più Diana agile che la luce nuda  
 (nel gelo si specchia e s'abbaglia dove  
 lascia cadere il guardo, arroventa  
 la brama, e un'infinita ombra rimane).  
 Torno da lontano, ed eccomi umano.  
 Come una polla l'odo germinare,  
 il rapace mare, e ora com'un nappo  
 di miele m'appare, che più non gusto  
 per non morire assetato (spietato  
 limìo!) e a notte una corolla pare  
 d'opale, e nemmeno su un seno palpita.

E questa è l'ora che annuvola e smemora.

È bene che il nostro lettore possa avere a disposizione, anche lui, questa «partenza» del *Sentimento*; valuterà meglio quanto Ungaretti arrivasse a slogare la sintassi, ad affusolare i ritmi, a ungere d'olio petrarchescamente e leopardianamente soavissimo i meccanismi. Non posso mancare di segnalare in quel verso

la brama e un'infinita ombra rimane

il calco (inconsapevole?) di una celebre formulazione melodica pascoliana:

il sogno è l'infinita ombra del vero.

L'uomo, ne *La Pietà* berniniana,

Ripara il logorio alzando tombe<sup>99</sup>:

(ancora la furia astrattista del Lubrano).

La vita si materializza in emblemi funebri.

L'idillio, il suo perpetuo mormorio:

Nel fumo ora odo grilli e rane...  
 Inanella erbe un rivolo...  
 Fondono serpi fatue e brevi viole...  
 Tempo, fuggitivo tremito...  
 Finisce l'anno in quel tremito...  
 E d'oro le ombre, tacitando alacri  
 Inconsapevoli sospiri...  
 O leggiadri e giulivi coloriti...<sup>100</sup>

è come un esaurirsi, uno sfinirsi dell'energia vitale nella liquefazione delle sillabe. Il canto è talora dei più fermi che ferma bocca di poeta italiano abbia intonato:

Fondono serpi fatue e brevi viole...

ma l'idea complessiva è d'una insufficiente individuazione dei versi, d'una irrealizzata memorabilità delle musiche, stringenti una sul ricordo dell'altra, in un segreto d'eco. L'approdo — barocco — è allucinata monotonia.

Ma sulla prensile, straniante «memoria dei poeti» per le formule, gli schemi ritmici e melodici, le cadenze armoniche, v. il libretto felicissimo di Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino, Einaudi, 1974.

<sup>96</sup> Non ho ancora trovato un lettore che si rendesse conto che quel *nuda* è la terza persona singolare del verbo *nudare*. Non il sintagma, dunque, di nome e attributo, ma, al suo posto, l'equivoco scambio di soggetto e complemento oggetto: il *che*, aiutiamoci insomma col latino, è un *quam* o un *quae*? Nel primo caso, assai probabile, è la luce lunare (si noti, in *lu ce n ud a*, l'anagramma di *luna*) che «denuda», svela, rivela la figura di Diana, che appariva al poeta (ora non più: «Né miro / più...»). Nel secondo caso, più contorto e manieristico, è la dea che, apparendo, «denuda», scopre la (propria) luce; ovvero la luna: provate a immaginarvi la graziosa vignetta barocca.

<sup>97</sup> Ossola, p. 280: «... Diana, forma di miraggio, [...] vive d'un riflesso [...], riflesso la cui origine è presto spiegata dall'etimologia mallarmeana cui Ungaretti si ispirava: nella *glace*, nello specchio si specchia e s'abbaglia»; oltre che «nel gelo' conserva anche la valenza metaforica della frigidità lunare della dea 'altiera'».

<sup>98</sup> E confronta il secondo dei *Sogni e Accordi*, terza sezione del *Sentimento* (*Ultimo quarto*: 1927):

.....  
 E fra arse foglie come in fermo fumo  
 Con tutto il suo sgolarsi di cristallo  
 Un usignuolo?

<sup>99</sup> *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, p. 171.

<sup>100</sup> *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, pp. 151 (*Sera*), 145 (*Due note*), 129 (*Con fuoco*), 115 (*Lago luna alba notte*), 130 (*Lido*), 121 (*Nascita d'aurora*), 105 (*Le Stagioni*). Si noti che al terzo verso citato va evitata, alla lettura, la dieresi che sarebbe d'obbligo (*viole*).

I mattoni, le pietre, — il travertino che livella le case della vita, e della morte, e le linee dei monumenti —, gli impastati grani di polvere, i globuli del canto.

Se volete intendere il *Sentimento*, fabbricatevene le concordanze; ma non per uso scientifico. Per poter contemplare al microscopio quei globuli.

È il più bisbetico capolavoro della storia della lingua italiana questo avvolgente, litaniante, disperso corpo di poesia.

E si prende enormemente sul serio.

È una condizione poco novecentesca.

Un poco vergognosa.

Barocco, barocco...

Quasi tagliando, inserendovisi, la lunghezza d'onda ungarettiana, «corale e drammatica»<sup>101</sup>, un poeta meglio pudico, Montale, canticchierà, nelle *Occasioni*:

Il convento barocco  
di spuma e di biscotto...<sup>102</sup>.

Era l'agro controcanto borghese al poeta che aveva voluto fondare un canto antico e nuovo sulla magnificenza.

## 15.

*Sentimento del Tempo* non è solo questo. Nella nota i cui motivi siamo andati ripercorrendo, si apre — dopo la pausa lirica del «travertino» — un motivo più critico e sottile, magari anche più sfuggente, ma tale da predisporre un terreno sofferente e sordamente sussultante alla, per noi, troppo vittoriosa, soddisfatta catena allacciata dal poeta.

«Quando mi poso al lavoro del *Sentimento*, — ricorda Ungaretti —, due poeti erano i miei favoriti: ancora il Leopardi e Petrarca. Che cosa potevano rappresentare quei due poeti per me?»<sup>103</sup>.

La risposta anima d'inquietudine il fervore, non certo peregrino, per quella accoppiata di giganti: «Leopardi nella sua poesia ha manifestato con disperazione il sentimento della decadenza, ha sentito che la durata di una civiltà [...] era giunta al suo ultimo punto»:

Qualche cosa periva; forme, nello stesso tempo, perivano. Una lingua assumeva coscienza del proprio invecchiamento<sup>104</sup>.

Il Petrarca, per converso, — «ed ecco come Roma arrivò a diventare la mia città», precisa Ungaretti, riannodando il filo del suo discorrere per picchi di luce

<sup>101</sup> Ossola, p. 278 («...quell'aspetto corale e drammatico che doveva avere il *Sentimento del Tempo*»). E lo ebbe, e lo impose; si pensi all'immagine del coro nel neobarocco Petrassi, così radicato in una Roma «ungarettiana».

<sup>102</sup> *Verso Vienna* (in *Le occasioni* [1939]), vv. 1-2.

<sup>103</sup> *Vita d'un uomo - Tutte le poesie*, p. 531.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

—, «si trovava [...] in presenza di rovine e la sua memoria [...] non gli offriva di quell'antico che rovine, che aspetti mutilati».

È come se Ungaretti, dopo aver disposto dietro le quinte due potentissimi riflettori, a illuminare a giorno le proprie operazioni, la scena della propria «magnifica» poesia, ne velasse, qui, la luce, spandesse su tutto un bieco correttivo mortuario. Grandi, grandissimi, quei due *phares* di una civiltà della lingua e della poesia; ma turba la pura gioia un *memento mori*, legato alla vecchiezza stessa di quella civiltà che, già nel proprio «slancio», nel proprio «rinnovarsi», con Petrarca, «non ha fatto che gradualmente perdere energia»<sup>105</sup>.

La poesia della lingua italiana, della civiltà italiana, nasce dalle «rovine» delle antiche lingue nemmeno estinte, nemmeno superbamente abolite, che sarebbe stato il meno male; ma sfinite, dissipate, contaminate. Al suo culmine estremo — o forse Ungaretti aveva in mente due culmini, uno iniziale l'altro finale, Petrarca e Leopardi appunto, e nel frammezzo la lunga valle della «storia della letteratura italiana» umanistica, rinascimentale e barocca — non può esservi altro che la rivelazione alla coscienza, l'assunzione di quella decadenza, per così dire, intrinseca.

Poesia della malattia, dunque; della rovina, della — come dice il poeta con viva efficacia (in mente ha i brandelli di statue, i tronconi di edificî già superbi) — «mutilazione»:

...da una parte [Petrarca] una poesia effetto di mutilazione, dall'altra parte [Leopardi] una poesia effetto della consapevolezza che il rinnovamento dovuto a quella mutilazione era stato autentico, e aveva propagato uno stato che si sarebbe rinnovato, ma costantemente perdendo energia ed avviandosi a morte<sup>106</sup>.

Una volta di più, il lettore familiare coi testi della poesia religiosa barocca, cupamente meditativa, si ritrova; potrei tornare a citare il Lubrano, se non fosse fin troppo facile esibire un fascio di citazioni convenienti; identica l'ossessione degli aspetti della vita corrosi da una immanenza di morte. Ma inedita, e sconvolgente riesce questa applicazione di un principio quasi monacale di meditazione sulla morte, a uno scorcio di storia letteraria, di *Kulturgeschichte*. Tanto più che questo sfinirsi abbiamo appena riconosciuto nel vivacissimo idillio che ride in superficie al *Sentimento*; ora troviamo verificata quell'impressione come meglio non si sarebbe potuto.

Per questo sentimento, noi oggi, abbiamo un nome, nel quale diffusamente ci riconosciamo: potremmo chiamarlo *il complesso di Mahler*.

## 16.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 532.

<sup>106</sup> *Ibidem*. Cfr. Cardarelli (*Prologo* a «La Ronda» [1919]): «seguire a servirci con fiducia di uno stile defunto».

Un incontro, varrà dirlo?, preterintenzionale; al di là della storia concreta di Ungaretti. Ma ne svela in profondità le radici decadenti<sup>107</sup>, oltre i miti dell'«innocenza» e della «memoria». Non è un caso, no, che la Roma ungarettiana ci riappaia così devastata nelle mitiche tele di Scipione.

L'impatto col pubblico, popolare, oserei chiamarlo, se non si sapesse quanto ristretta udienza tocchi in sorte alla poesia, avvenne invece sulla base di un altro mito, esso stesso decadente: quello dell'oscurità. Tira già aria (in chi glielo rinfaccia) di ermetismo<sup>108</sup>.

Ungaretti, con Gianbattista Angioletti che lo provoca, su «L'Italia Letteraria», par quasi schermirsi:

Oscurità? Ma credo basterebbe spesso, per eliminarla, un po' di buon senso da parte del lettore<sup>109</sup>.

Il quale, però, era stato avvertito: ci sono problemi del mestiere poetico, proposti al poeta dal «tempo presente»: a essi deve adeguarsi, come il poeta, il lettore:

Non ricordo più chi, uno diceva, e diceva bene, che la poesia moderna si propone di mettere in contatto ciò che è più distante. Maggiore è la distanza, superiore è la poesia. Quando tali contatti danno luce, è toccata poesia. In breve, uso, e forse abuso, di forme ellittiche. Come vede, anche la poesia corre dietro, oggi [1929], alla velocità...<sup>110</sup>.

Singolare, non fosse intenzionale, il *lapsus memoriae* di Ungaretti; quell'«uomo che diceva bene», altri non è che Marinetti, come annotano Diacono e Rebay (*Vita d'un uomo – Saggi e interventi*, p. 915): «Ungaretti probabilmente pensa, ma non vuole dirlo, a Marinetti: 'L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili' (*Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912; 'Ecco perché l'immaginazione del poeta deve allacciare fra loro le cose lontane *senza fili conduttori* [...] Collo scoprire nuove analogie tra cose lontane e apparentemente opposte noi le valuteremo sempre più intimamente' (*Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, 1913))».

<sup>107</sup> A un tale *Gambadilegno*, che aveva stroncato su «La Stampa» lui e Montale, Ungaretti rispondeva, fra l'altro («Il Tevere», Roma, 16-17 maggio 1929 (*Vita d'un uomo – Saggi e interventi*, pp. 203-4]): «... Mallarmé è un grande iniziatore, ed ogni vero poeta moderno gli deve moltissimo. Ma i problemi di Mallarmé erano quelli di Monet, Renoir, Wagner, ed i miei problemi, della mia poesia che va dal 1919 al 1927, possono essere i problemi d'un Picasso o d'uno Stravinski».

<sup>108</sup> Del «volto ermetico» della musa ungarettiana (dietro il quale «tremano le luci delle aurore più pure, vibra il sentimento della natura e della umana pietà» - stiano tranquilli, dunque, i «filistei») dice una nota redazionale premessa alla risposta di Ungaretti a un questionario, *Inchiesta mondiale sulla poesia*, promosso dalla «Gazzetta del Popolo» (Torino, 21 ottobre 1931, p. 3); cit. in *Vita d'un uomo – Saggi e interventi*, p. 919.

<sup>109</sup> *Vita d'un uomo – Saggi e interventi*, p. 193 (intervista concessa a G. B. Angioletti sul tema: *La poesia contemporanea è viva o morta?*, in «L'Italia Letteraria», Roma, a. I, n. 11, 16 giugno 1929, p. 1).

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 191; rispondendo alla domanda: *Quali problemi [...] di mestiere propone al poeta il tempo presente?*

Erano appena usciti, nella medesima sede, versi come questi, che ora Ungaretti si trova a difendere contro i lettori-lumaca (inadeguati, cioè, alla «velocità» che la poesia d'oggi richiede)<sup>111</sup>:

Era una notte urbana, afosa e strana,  
 nella luce sulfurea e rosa,  
 quando improvvisi vidi  
 inquiete zanne viola, nell'ascella  
 mentre una pace oscura simulava  
 e, nella sorta tenda riposavo,  
 la pensierosa e trepida gazzella  
 nella mano veniva a bere...

Titolo: *Il capitano*; una autobiografia appena trasposta, fra l'inevitabile Baudelaire (*O Mort, vieux capitaine, il est temps!*), e una allusione gabrielico-ducesca, traversata/temperata da Leopardi:

Quando ero bimbo e mi svegliavo  
 di soprassalto, udendo  
 i cani erranti per l'assente via,  
 incerta guida, mi calmavo.

Seguivano i versi incriminati; e il loro debito con la *Laus Vitae*<sup>112</sup>, quasi un «cartone» da riattare per un nuovo spettacolo, o una «sceneggiatura» da realizzare, di nuovo, con le tecniche nuove era talmente trasparente che /anche forse per alleggerire il sovraccarico delle dissolvenze: infanzia-scoperta dell'amore-guerra-morte e trasfigurazione) essi furono asportati dal componimento originario e posti di séguito, nella «legenda» del *Primo amore*.

Ma una cosa appare chiara: Ungaretti non ha rotto né con D'Annunzio né con Marinetti. Basterebbe questo a dividere il suo «neoclassicismo» barocco non solo da quello «parigino» di Bontempelli ma anche da quello «italiano» (e stavo per dire, Dio mi perdoni, «strapaesano»...) di Cardarelli e della «Ronda».

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 193 («L'altro giorno l'«Italia» citava questi versi del Parini: *E quasi molle cumulo / crescer di neve alpina* [ecc.; cfr. *Il Messaggio*, vv. 31-36]. Le lumache, ai primi tre versi, vi mostreranno l'evidenza del paragone che al poeta piacque d'usare perché vi colpisce l'aspetto d'una mano; le vede? Tutte tappate nel guscio, per goderselo tutto il piccante squisito di quelle moine. Ed ecco, quando le cose non si sono imparate a scuola, e l'immagine che vi viene incontro non è più arzigogolata come la predetta, ma semplice, e dichiara, poniamo, che un'ascella femminea può in una data luce, suggerire oscura un'idea di pace e muovere un sogno, siccome è immagine d'un poeta d'oggi, ecco le lumache colla bava»). Va da sé che il perdersi in queste polemiche coi filistei-lumache, e scendere in particolari, se viene giusto all'uopo dell'intervista, pare abbassare non di poco la tensione dell'operare ungarettiano. Non mi immagino un poeta più intero, Campana, a perdersi in queste frasche; vero che Campana non poteva intervistarlo che un intervistatore d'eccezione, e in circostanze eccezionali, come in Castel Pulci lo straordinario dottor Pariani, cui tanto dobbiamo ancora (per questo m'è venuto di assai rallegrarmi alla recente ristampa delle mitiche *Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Firenze, Vallecchi, 1938, ora Milano, Guanda, 1978).

<sup>112</sup> Si rilegga, a fine della parte III, *Il dono di afrodite*: «Allora, come una statua / dalla voluttà della Notte ( espressa, una forma / silenziosa / biancheggiò nell'ombra / terribile; e trasalii. / Una luce fatua / sorse come una colonna / tremante nell'ombra / soffocata; e trasalii...». «...O notte d'estate fra l'altre / memoranda, in cui la mia carne / compì l'umano atto fugace / sotto la specie dell'Eterno!»).

## 17.

A noi, qui, della «Ronda» importa quello che il suo mito poté sollecitare nella poesia dei poeti; come ne modificò, precisò, istruì, arricchì o limitò la tavolozza orchestrale e sentimentale, come formalizzò il bisogno di una diversa convenzione letteraria, un sogno arido ed espulso, una scansione esatta e responsabile<sup>113</sup>.

Intorno a questo sogno, naturalmente, altri se ne aggregarono, subito o strada facendo, per sostituzione o compensazione; o si lavorò a definire le possibili valenze ideologiche di quel sogno, in un'aura di catastrofe storica («...Era tutto questo - ha scritto il Garin - l'ultimo momento di una tragica caduta della critica e della ragione storica. Nella confusione delle coscienze, nella scarsa chiarezza delle idee, si rivelava l'incertezza di un mondo che, infranti i vecchi ordini, non aveva saputo costruirne di nuovi»)<sup>114</sup>.

Dal crogiuolo della *Voce* - e sia pure attraverso la vasca di decantazione della *Voce* «bianca», nel chiaro mito di Serra eloquentemente armonizzato da Giuseppe De Robertis - a questa nitida e non poco *fanée*, armoniosa e nobilmente scettica bottega d'arte.

Lasciate, vorremo dire, che tutti ci metta a posto la storia, la quale se ha buon senso ci dimenticherà<sup>115</sup>.

Ma la storia non ha buon senso; e il cruccio segreto, mentre tutti si sono come azzimati e rimpulizzati, pensate a Cecchi, poco meno che un «maledetto», alle origini<sup>116</sup>, ora maestro di buone maniere, un vero «falso inglese» - il cruccio segreto è d'una perfezione senza avventura, d'un «saper leggere» e un «saper scrivere» che troppo naturalmente si rispecchiano, tornato a coincidere il *clan* degli scrittori, in esattezza di margini, con quello dei possibili lettori.

Tradizione, era il nuovo motto.

Torniamo all'antico.

All'antica, umile, sana Italia...

Alla «maniera italiana»...

Anche i pittori, si davano da fare in questo senso.

<sup>113</sup> Per l'essenziale bibliografia della storiografia, sempre polemica, relativa a «La Ronda», v. Giorgio Luti, *La letteratura nel ventennio fascista - Cronache letterarie tra le due guerre: 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1977 [1a ed. Bari, Laterza, 1966], p. 18, n. 51.

<sup>114</sup> Eugenio Garin, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari, Laterza, 1962, p. 351.

<sup>115</sup> Così Cardarelli, *Sulla soglia del quarto anno*, in «La Ronda», a. III (1921), nn. 11-12.

<sup>116</sup> Tutti da affrontare sono i *Taccuini* (a cura di Niccolò Gallo e Pietro Citati, Milano, Mondadori, 1976) dove è nascosto «l'aspetto più rivelatore della sua giovinezza e della sua prima maturità» [nota dei curatori]. Dire, come ho detto, «un maledetto», è una voluta esagerazione. V'è, tuttavia, una voluttà feroce di autoanalisi che, pur specchiandosi in tipici atteggiamenti di moralismo e misticismo «vociano», ha accenti e frastagli d'una crudezza inattesa: «Sì, questo perdermi cieco, vuoto dentro colui che un giorno ne sarà pure scosso, e inebbrato, è il momento più tragico della vita, più desolato. Senso come della cecità abbagliante del sole, dietro le nuvole, che fa male sulle ciglia, le fa dolere...» [9 apr. 1912, p. 65].

Così, Cardarelli fu preso in parola; ridotto a quello slogan<sup>117</sup>. La dice lunga, che Giansiro Ferrata, prefacendo alla edizione delle *Poesie* cardarelliane, con cui si inaugurava la collana mondadoriana de «Lo Specchio» (1942), dovesse esordire così:

Si corre rischio che, intorno a Cardarelli, vari lettori di queste *Poesie* sappiano o nulla o non più che un'immagine incerta fra la leggenda d'una rivista che si chiamava *La Ronda*, e il linguaggio bellissimo d'un collaboratore di *Tempo* o del *Corriere*...<sup>118</sup>.

## 18.

La fedeltà di Ferrata al maestro risaliva ai tempi di «Solaria», e poetva ora appoggiarsi a un singolare interesse dei «novissimi» ermetici (paradossale, come molti amori), all'amore del già allora notturnissimo Bigongiari<sup>119</sup> per quell'eroe laico della *clarté*:

Niente di strano che Cardarelli passi ancora fra noi per il restauratore d'una retorica e non d'un pensiero: niente di strano che lo si ascolti nei Salotti Ermetici, ove l'Italia dell'ottocento non è sacra...<sup>120</sup>.

Ma la battaglia era già perduta: Cardarelli sarebbe morto isolato e povero, come un eroe maledetto. E il cocodrillo di Montale suona singolarmente imbarazzato:

Una quarantina d'anni fa esisteva già un mito di Cardarelli...

(sembra Arbasino, quando in *Fratelli d'Italia* intona il tema del poeta Bustini: «Arcangelo Elvezio Bustini era un poeta famoso in Italia e in Svizzera già molto prima che noi nascessimo»<sup>121</sup>).

[...] Era il mito del giudice dal «dito alzato», dello scrittore impeccabile che nulla aveva concesso alle ragioni del basso romanticismo e dell'altrettanto «basso»

<sup>117</sup> «... Ci sostiene la sicurezza di avere un modo nostro di leggere e di rimettere in vita ciò che sembra morto. [...] Seguire a servirci con fiducia di uno stile defunto [...] realizzare delle nuove eleganze, perpetuare insomma insensibilmente la tradizione della nostra arte. E questo stimeremo essere moderni alla maniera italiana senza spatriarci» (*Prologo* a «La Ronda», a. I [1919], n. 1).

<sup>118</sup> Vincenzo Cardarelli, *Poesie*, con Prefazione di Giansiro Ferrata, p. 9 della ristampa «Oscar» Mondadori del 1966, da cui si cita.

<sup>119</sup> Cfr. Piero Bigongiari, *L'oggetto come occasione in Vincenzo Cardarelli [1938-'39]*, ora in *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 1978, pp. 230-45; seguono (pp. 245-64) due altri importanti contributi cardarelliani, del 1946 e del 1963. Per la fortuna di Cardarelli fra gli «ermetici», cfr. Ruggero Jacobbi, «*Campo di Marte*» trent'anni dopo: 1938-1968, Firenze, Vallecchi, 1969, e naturalmente Silvio Ramat, *L'Ermetismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

<sup>120</sup> Così Ferrata, in «*Campo di Marte*», II, 7-8, cit. da R. Jacobbi, «*Campo di Marte*» trent'anni dopo, p. 59; cfr. p. 22: «...Attaccamento a Cardarelli e non alla posizione rondista: anzi, Cardarelli come anti-Croce...» (di qui l'avversione, che vedremo, a Cardarelli, di Montale?).

<sup>121</sup> Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Torino, Einaudi, 1976 [1a ed. Milano, Feltrinelli, 1963], p. 180.

crocianesimo, del custode rigido della tradizione, dello scopritore e insieme rivendicatore del vero Leopardi: quello delle *Operette morali* e dello *Zibaldone*. Non sapevo allora, né saprei dirlo oggi, come un geniale autodidatta, tutt'altro che ignaro del suo Baudelaire e del suo Nietzsche [...] potesse essersi rinchiuso in una intransigenza che non offriva vie d'uscita [...] Scioltasi dopo alcuni anni l'*équipe* della «Ronda» [...] non ebbe sostanziali crisi e continuò la sua sempre più peripatetica battaglia di isolato<sup>122</sup>.

E già qui potremmo osservare qualcosa di discordante, qualcosa di impreveduto: Montale par quasi faccia carico a Cardarelli di quella «battaglia da isolato», che avrebbe dovuto non dispiacergli; si sente che séguita a non perdonargli qualcosa, il suo «mito»; dopo tanti anni. E Montale è troppo onesto per non rendersene conto: va avanti a tasto, cercando di proporre le ragioni valide di questa assenza di simpatia. Intanto, il Cardarelli «poeta lirico» viene bloccato al 1920; agli anni, ossia, del noviziato poetico di Montale. Inventore di quel «suo tono basso», quel «suo verso prosastico» («Non era un tono che potesse richiamarsi a Leopardi e la sua musicalità si sosteneva appena impercettibilmente sopra il livello della buona 'prosa d'arte'...»), nei momenti migliori, antologizzabili sembra «un D'Annunzio colto da una improvvisa e fortunata afonia».

E se il destino avesse fermato allora la carriera di Cardarelli il poeta avrebbe lasciato un ricordo incancellabile di sé. Ma così non fu, e Cardarelli ebbe dinanzi a sé lunghi anni per continuare in una carriera letteraria che per un refrattario come lui non poteva essere riempita di fruttuose occasioni<sup>123</sup>.

Nel poeta tardo il «calco» degli *Idilli* leopardiani è «troppo scoperto». Nelle prose (a parte il *Sole a picco*, «pagine naturalmente autobiografiche» e non dimostrative) il gravame di una «prosa resa illustre dall'ossequio a un *cursus* prevalentemente esterno, oratorio»:

Una delle opinioni che parevano comuni ai collaboratori della «Ronda» era che Leopardi avesse esaurito *sine die* le possibilità della lirica italiana; ma poiché a Cardarelli mancava quel *humour* che indirizzò Cecchi sulle orme dei grandi saggisti inglesi e avviò Baldini sulle tracce di una sapientemente orecchiata tradizione popolare, Cardarelli si mantenne sempre sulle posizioni del suo intransigente neoclassicismo...<sup>124</sup>.

Il Cavalier Marino diceva del classicista Malherbe di non aver mai incontrato uomo più umido (di catarri...) e scrittore più secco. È una accusa topica al classicismo, dunque, questa della mancanza di *humour*.

O era l'antipatia per il mito Leopardi?

Croce, alla sua maniera giudiziosa, ne era uscito dai gangheri; e Montale, si sa, bene lo conosceva quel saggio sulla «vita strozzata»<sup>125</sup>.

<sup>122</sup> Eugenio Montale, *Vincenzo Cardarelli, una voce isolata*, in «Corriere della Sera», 16 giugno 1959, poi in *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 307-10.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 308.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 309.

<sup>125</sup> Notissimi i versi di *Arsenio* (1926-27), in *Ossi di seppia*: «... e se un gesto ti sfiora, una parola / ti cade accanto, quello è forse, Arsenio, / nell'ora che si scioglie, il cenno d'una / vita strozzata per te sorta [corsivo mio], e il vento / la porta con la cenere degli astri».

«Dovunque», prosegue Montale, nella sua ricerca delle giustificazioni per un incontro mancato, «dovunque egli ha sparso l'alta immagine che egli si faceva di se stesso...»

- contravvenendo al precetto post-gozzaniano della «vergogna della poesia» -

«dovunque ha disseminato la sua persuasione che lo spirito risorgimentale avesse adulterato la cultura italiana, snaturandola del tutto»

- e qui intervengono più pressanti ragioni ideologiche, perché quel mito antirisorgimentale, antiliberalista dunque, serviva egregiamente gli scopi del fascismo.

Ma il punto definitivo, nel giudizio di Montale (e a parte il fervorino finale, che cerca un poco di rendere con la sinistra quello che con la destra si era largamente tolto) pare questo:

Formatosi quando un'ondata di prosa commerciale si abbatteva su un'Italia uscita stremata da una guerra vittoriosa, Cardarelli non era uomo capace di dare una mano a rimuovere le macerie e di collaborare a una letteratura che avesse davvero il volto del nostro tempo<sup>126</sup>.

Qui l'accusa è duplice, e continua ad apparirci singolare: la prima, è di aristocraticismo ozioso («non era capace di dare una mano a rimuovere le macerie...» è carico grave, in anni ancora turbati dal mito dell'*engagement*), la seconda, di estraneità alle «vere» ragioni del moderno.

Per la prima, torno a dirlo, è strano trovarla sulla bocca di Montale, al quale quell'aristocraticismo è stato più volte, a partire dal secondo dopoguerra, rimproverato (a meno che non fosse una tattica di alleggerimento: mi dite a me di essere aristocratico, ma non avete visto Cardarelli... – che sembra poco credibile). Per la seconda, non tiene conto di professioni al tutto contrarie, eppure, sembrava, non trascurabili. Se troppo coinvolta in ragioni, insomma, prebelliche, para-ermetiche (e Montale, giustamente, nel '59 sente che «il volto del nostro tempo» è un altro – ma si dimentica, allora, di stare scrivendo di Cardarelli, che un altro volto di tempo si è trovato a scrutare; non di se stesso, e in anni che si sono dopo chiariti fondamentali nella sua evoluzione di poeta), se meno attendibile, insomma, può essere la diagnosi di Ferrata, nel '42:

Cardarelli è scrittore intensamente moderno, maestro di un'inquietudine essenziale e d'una liberazione lirica nuove ancora, nel loro tono, per l'uomo...<sup>127</sup>

quasi inesplicabile è che Montale abbia voluto irrigidire le proposizioni del saggio, bellissimo e storicamente penetrante, che il suo amico Sergio Solmi fece seguire alla ristampa, introdotta dal Ferrata, delle *Poesie* di Cardarelli, in quel medesimo 1942<sup>128</sup>. Se rileggiamo Solmi dopo Montale, ci sorprendiamo a

L'espressione *vita strozzata* si legge nel saggio del Croce su Leopardi, in *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1974<sup>8</sup> (1a ed. 1923), p. 105.

<sup>126</sup> Montale, *Sulla poesia*, p. 309.

<sup>127</sup> Prefazione alle *Poesie*, «Oscar» 1966, p. 9.

<sup>128</sup> Sergio Solmi, *Le «Poesie» di Cardarelli*, in *Scrittori negli anni – Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 202-07.

riconoscere che Montale segue, schematicamente, quasi citandolo, il saggio dell'amico, che ha bene nella memoria; ma anche, nella memoria, quelle citazioni subiscono, hanno subito correzioni rivelatrici.

Solmi riflette sulla essenza prosastica - «noi diremmo oratoria, se in sede d'estetica filosofica la parola non fosse stata così compromessa» - della poesia di Cardarelli; una poesia «che si nutre di prosa», sulla linea Paciaudi-Leopardi<sup>129</sup>, e aggiunge:

...L'origine «prosastica» della poesia di Cardarelli è comprovata indirettamente dal fatto che essa appare svolgersi completamente all'infuori dell'ordinaria esperienza poetica del suo tempo<sup>130</sup>.

Montale generalizza: incapacità di collaborare a una letteratura del *nostro tempo*; che è e non è più quello di Cardarelli.

Procedendo, Solmi perveniva a individuare uno iato, una distanza fra questa poesia cui «è essenziale la patina implicita della dizione» (De Robertis: «la poesia di Cardarelli io non so pensarla che recitata»<sup>131</sup>) e «quell'ideale del poema come oggetto, come forma pura e conclusa, ch'è al sommo dell'aspirazione di tanta poesia moderna». Ma Montale, poi nel '59, riusciva a riconoscersi in quella «aspirazione»?

Senza contare, che mezza pagina avanti Solmi aveva collegato i contrasti, i bruschi trapassi «dal canto al discorso», il forte residuo prosastico, ironico o psicologico, che nella lirica di Cardarelli pare resistere alla soluzione in istile, li aveva collegati al «senso della dissonanza in certa musica moderna»<sup>132</sup>.

## 19.

È chiaro che questa poesia costituisce, per Solmi, un problema critico; ma non è indifferente il fatto che uno dei nostri critici più sensibili e intelligenti, più naturalmente moderni ed europei, stia al gioco, accetti la sfida, - e riesca a vincerla ai punti.

La vittoria scocca all'ultimo *round*, e dovrebbe far parte, ormai, della nostra coscienza di lettori novecenteschi: quello di Cardarelli fu «una sorta di disperato classicismo»<sup>133</sup>. La formula, centratissima, era stata anticipata poco prima della metà del saggio, in un paragone tra Cardarelli e il «suo» Nietzsche:

<sup>129</sup> «... uno che per far versi si nutrisse solamente di versi, sarebbe come chi si cibasse di solo grasso per ingrassare» (*Zibaldone*, I, 119, 3).

<sup>130</sup> S. Solmi, *Scrittori negli anni*, p. 203.

<sup>131</sup> Cit. da Solmi, *Scrittori negli anni*, p. 205; ma cfr. G. De Robertis, *Le «Poesie» di Cardarelli*, in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pp. 184-90.

<sup>132</sup> Solmi, *Scrittori negli anni*, p. 204.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 207: «... Anche le *Poesie* sono il prodotto di una sorta di disperato classicismo, che consiste nel tentativo di imporre l'ordine più stretto e perentorio, quello della logica irreducibile d'un carattere, alla materia più pericolante e fugace: le occasioni individuali d'un sentimento già sorto in via di estenuazione, oltre ogni sostegno morale ed estetico, persino oltre ogni illusione mitica di felicità e di canto. Esse costituiscono, in questo senso, un esempio che si direbbe eroico, o quanto meno stoico, di riscatto dell'autobiografia per pura virtù di stile».

... il processo di disfacimento, di «sfacelo» del pensiero in poesia, in Cardarelli, è consapevole...<sup>134</sup>

e poteva appoggiarsi alla comprensione di un passo, in tutta evidenza, del *Prologo* alla «Ronda»:

Il nostro classicismo metaforico è a doppio fondo. *Seguitare a servirci con fiducia di uno stile defunto* [corsivo nostro] non vorrà dire per noi altro che realizzare delle nuove eleganze, perpetuare insomma insensibilmente la tradizione della nostra arte. E questo stimeremo essere moderni alla maniera italiana senza spatriarci<sup>135</sup>.

Non sfugge che una certa ambiguità risaliva allo stesso Cardarelli, era insita nella sua «linea difensiva». Naturale che il testimone a carico scorga, in questo istituzionale recupero di valori «italiani», un potente argomento di condanna. Altri penserà a uno di quei «fruttuosi fraintendimenti che si riscontrano con facilità nella storia intima delle opere di poesia» e che Solmi invocava a proposito della «misteriosa assunzione», nella lirica cardarelliana, «a materia sentimentale e d'ispirazione di quella vaga ebbrezza di pensiero prosastico e deduttivo»<sup>136</sup>.

Questa «ebbrezza di pensiero», e il mito rigoroso, distantemente magistrale del classicismo, rispondono dunque a un culto disperato del *beau geste* decadente<sup>137</sup>.

Come suona la prima delle *Poesie* cardarelliane?

Sembra il prolungamento – orami tutto fermo, impassibile, lugubramente sereno – del discorso gozzaniano, concluso sulla perfezione disperata delle *Farfalle*:

La speranza è nell'opera.  
Io sono un cinico a cui rimane  
per la sua fede questo al di là.  
Io sono un cinico che ha fede in quel che fa<sup>138</sup>.

È importante sapere (in attesa di una invocata edizione critica)<sup>139</sup> che «se il clima rondesco può contribuire a render ragione delle prose posteriori ai *Prologhi* [1916], non serve molto spiegare le poesie, che per la prima e miglior parte (grosso modo le due sezioni iniziali nella sistemazione definitiva) appartengono agli anni 1912-14»<sup>140</sup>. Ma tanto meglio è possibile verificare, dunque, la necessità interna, l'originalità di quella reazione, nata fra i sussulti e

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 204.

<sup>135</sup> V. Cardarelli, *Prologo in tre parti*, in «La Ronda», a. I (1919), n. 1, cit.

<sup>136</sup> Solmi, *Scrittori negli anni*, p. 204.

<sup>137</sup> Per una interpretazione del *beau geste* nella cultura di destra, cfr. il già citato Furio Jesi, nel libro che a quella cultura si intitola, Milano, Garzanti, 1979.

<sup>138</sup> È la prima delle *Poesie* (nell'«Oscar» 1966, p. 29).

<sup>139</sup> Cfr. A. Dei, *Storia editoriale delle poesie di Cardarelli*, in «Filologia e critica», I, f. 3, settembre-dicembre 1976; R. Fedi, *Due redazioni poetiche cardarelliane*, in «Paragone» 344 (ottobre 1978), pp. 3-19.

<sup>140</sup> *Poeti italiani del Novecento*, a c. di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978, p. 365.

gli scuotimenti dell'«aura» vociana, al vocianesimo «come modo di essere perennemente adolescente»<sup>141</sup>.

La poesia *Adolescente*, infatti, è tuttora la più famosa o l'unica, di Cardarelli. Poesia d'amore e di – consapevole, crepuscolare - «senilità»... Quell'«ombra sacra», quella «misteriosa e adorabile e propria» «carne spogliata»; quella «grazia», la «regale distanza»; quella «imporosa e liscia creatura» - chi può raggiungerla, possederla?

Certo non io...

Così, pochi anni e Montale potrà guardare solo da lontano Esterina minacciata dai vent'anni:

La tua gaiezza impegna già il futuro...  
Ti guardiamo noi, della razza  
di chi rimane a terra<sup>142</sup>.

Ma – ma se la vergine piena e nuda di Cardarelli, altri non fosse che la poesia? la «difficoltosa e vaga» giovinezza?

Pure qualcuno ti disfiorerà,  
bocca di sorgiva.  
Qualcuno che non lo saprà,  
un pescatore di spugne,  
avrà questa perla rara.  
Gli sarà grazia e fortuna  
Il non averti cercata...

La poesia è il premio arbitrariamente assegnato a chi non ha fatto nulla per meritarselo. Cadono le illusioni del fanciullo...

e il saggio non è che un fanciullo  
che si duole di essere cresciuto<sup>143</sup>.

Tu sei l'incanto delle mattine che non torneranno...<sup>144</sup>

Lascio la primavera  
dietro di me  
come un amore insano  
d'adolescente...<sup>145</sup>

<sup>141</sup> La pungente definizione è di Lanfranco Caretti, *Significato de «La Ronda»*, in *Dante, Manzoni e altri studi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964 (ma già in una sede significativa come «Il Contemporaneo», 1955, n. 48).

<sup>142</sup> *Falsetto*, quarto dei *Movimenti degli Ossi di seppia*, col celebrato *incipit: Esterina, i vent'anni ti minacciano*, da ultimo parodiato da Sanguineti, nel suo dolceamaro omaggio a Montale (*Montale, gli ottant'anni ti minacciano...*) in *I poeti per Montale*, in occasione dell'80° compleanno del Poeta, Genova, Bozzi, 1977; poi in *Postkarten*, Milano, Feltrinelli, 1978 (Poesia 29), p. 68.

<sup>143</sup> È il distico finale di *Adolescente* [*Poesie*, p. 32].

<sup>144</sup> *Natura* [*Poesie*, p. 33].

<sup>145</sup> *Saluto di stagione* [*Poesie*, p. 50].

So che non foco, ma ghiaccio eravate,  
o mie candide fedì giovanili...<sup>146</sup>

All'altezza di *Illusa gioventù* è ormai piena l'ebbrezza leopardiana<sup>147</sup>; *et pour cause*: non senza qualche crespà manieristica, ma con risoluzioni gnomiche rapidamente disperate:

.....  
Sospiravam la festa. Ecco è venuta.  
Passan l'ore fugaci e malinconiche  
come per il fanciullo  
che niun vezzeggia ed è vestito a nuovo.  
Il bene talvolta fa ressa,  
di soffocarci minaccia.  
Ma il male è continuo, stillante.  
Il bene è l'infrazione, il male è norma  
nella nostra esistenza<sup>148</sup>.

O forse siete di quei lettori che spigolato il «sospiravam» e il «niun» hanno già preso le loro decisioni.

## 20.

Questa poesia «estremamente difesa»<sup>149</sup>, è d'una spaventosa chiarezza; sarebbe da citare tutta. L'*Ajace* di Cardarelli non è, con ogni evidenza, della stessa razza degli eroi-manichino di De Chirico. Discende direttamente all'autodidatta dagli antichi, o dal Foscolo. E, da autodidatta, Cardarelli riatta quella lezione, moralisticamente, ai casi suoi. Quel «discretissimo eroe», com'è invocato Ajace Telamonio dal poeta dei *Prologhi*, vale una lezione di storia, una biografia generazionale:

E a te non fu dato  
compiere imprese stupende e gratuite,  
atterrar Marte od Ettore,  
o d'Afrodite il mignolo ferire...

Cosa resta, per gli eroi «stoici» della «Ronda»?

Questo: essere «la gran riserva / nel pericolo estremo, / la resistenza, il muro, la fortezza».

<sup>146</sup> *Illusa Gioventù* [Poesie, p. 63].

<sup>147</sup> *O gioventù, innocenza, illusioni, / tempo senza peccato, secol d'oro! / Poi che trascorsi siete / si costuma rimpiangervi / quale un perduto bene. / Io so che foste un male. / [...] Solo di voi mi dolgo, primi inganni*: un vero e proprio guazzetto leopardiano, che può giustificare certa impazienza del Lonardi nel ripercorrere la mappa del leopardismo (G. Lonardi, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974).

<sup>148</sup> *Memento* [Poesie, p. 64].

<sup>149</sup> Solmi, *Scrittori negli anni*, p. 206.

E i Greci ti negarono quel premio  
 a cui tu ambivi:  
 l'armi d'Achille. Un maestro d'inganni  
 te le strappò. Ma in mare  
 costui le perse. E il flutto pietoso.  
 Il mutevole flutto, più sagace  
 dell'umano giudizio, più costante  
 della fortuna,  
 sul tuo tumulto alfine le depose.  
 Pace all'anima tua  
 infera, Ajace<sup>150</sup>.

Riallacciandoci all'Ungaretti della intervista del '29:

Poeti d'inferno, certo [Baudelaire e Leopardi]. Leopardi, chi abbia letto con attenzione i *Canti*, le *Operette*, lo *Zibaldone*, sa che cosa intendo quando dico: inferno. In lui non c'è più che un sentimento infinito di pietà. S'egli si volge al mito della gioventù, s'egli vi allea il pensiero dell'antico e del popolo, e s'egli ancora vede nell'incontro felice di questi tre elementi, anche nell'ordine politico, la possibilità d'un rinnovamento delle illusioni, s'egli sottopone alla critica più corrosiva l'idea d'universalismo, reputandola il fomite dell'egoismo più sfrenato e nefasto, s'egli nella prodezza – *ne predice nell'aviazione il risorgere* [corsivo nostro] – riscontra qualche principio unitario, il suo pensiero profondo non è in queste derivazioni dettate dalla pietà, è crudissimo. Egli è cristiano, ma d'un cristianesimo che non conosce che le maledizioni. Non ha il poeta che rimpianti. Il mondo è infermo, e rimpiange la natura pura; lo spirito è ignorante, e rimpiange la conoscenza perfetta; l'uomo è maligno e concupiscente, e rimpiange l'innocenza e la bontà.

Leopardi è un cristiano che vede ovunque la traccia della colpa, inespriabile poiché la fede nella resurrezione s'è fatta muta in lui...<sup>151</sup>.

Nossignori; non ci sta bene, nemmeno oggi, questo Leopardi *ad maiorem Dei gloriam*. Questo piagnone. Leopardi, i migliori ce lo hanno insegnato, eppure v'ha continuo, diresti, bisogno di ripeterlo, nel diffuso gesuitismo che ci affoga, Leopardi è uno spirito intrepido. Dilà dal manierismo, irritante perché facile, irritante perché dolcissimo, dei sabati del villaggio, degli idillî di paese, in verso e in prosa («Lungo il suo viaggio [della processione del Sabato Santo], dalle finestre, si sparano fucilate in aria: le campane si sciolgono e suonano tutte a festa»<sup>152</sup>), degli apoftegmi catastrofici lavorati in endecasillabo con

<sup>150</sup> *Ajace* [Poesie, pp. 41-43].

<sup>151</sup> *Vita d'un uomo – Saggi e interventi*, p. 194.

<sup>152</sup> Cardarelli, *Il sole a picco*, Milano, Mondadori, 1964<sup>3</sup> [1a ed. Bologna, l'Italiano, 1929: nel quale – avverte Mengaldo – «per la prima volta la prosa precede la poesia, a sanzione, nel divorzio fra le due, del tendenziale prevalere d'interesse per la prosa»], p. 26 (da: *Il mio paese*: singolare, anche se «favoloso» e «benedetto», «natio borgo selvaggio»: «... E chi s'illude d'aver fatto qualche conquista nel mondo, torni al suo paese per constatare che non ha concluso un bel nulla. Rancori, albagie, antipatie, di gente che già conobbi poco amichevole nei miei riguardi, durano inflessibili, né c'è speranza che cessino per miracoli ch'io possa operare. Basterebbe che rimanessi una settimana soltanto in mezzo a costoro» - «gente zotica, vil...» - «perché vent'anni d'assenza e d'esperienza fossero annullati d'un tratto e tutto ricominciasse da capo come prima. Ed ecco di nuovo le ragazze del mio paese, appo le quali non ebbi mai grazia nessuna, che solo a vedermi si domandano: 'chi è quell'antipaticone?'. Si osservi, in

funebre soddisfazione (*E solo nel maltempo è la mia speme*<sup>153</sup> è quasi caricatura; così *Solo di voi mi dolgo, primi inganni*<sup>154</sup>; *E nelle pene estreme aridi ho gli occhi*<sup>155</sup>; *Ma l'afa incombe ed il dolore preme: / di niun sollievo ho speranza*<sup>156</sup>), abbiamo il Cardarelli della disperazione intrepida, alta, pronunciata in memorabili detti, come intimo, naturale gli fosse il calzato coturno:

La vita io l'ho castigata vivendola.  
 Fin dove il cuore mi resse  
 arditamente mi spinsi.  
 Ora la mia giornata non è più  
 che uno sterile avvicinarsi  
 di rovinose abitudini  
 . . . . .

Invano, invano lotto  
 per possedere i giorni  
 che mi travolgono rumorosi.  
 Io annego nel tempo<sup>157</sup>.

O nell'amore, questo ritrovato, in estasi, Baudelaire:

Amore, amore, come sempre,  
 vorrei coprirti di fiori e d'insulti<sup>158</sup>.

Quando, normalmente, troviamo citati questi versi, il *come sempre* è tacitamente caduto, quasi la memoria si rifiutasse di ritenerlo; naturale, all'opposto, che è essenziale al tono cardarelliano. È il compenso, critico, autocritico, di quel naturale alfierismo o foscolismo, che ritroviamo, irrigidito e potente, in una meno nota poesia del tardo Cardarelli; nel secondo dopoguerra: quasi un testamento letterario, un dettarsi l'epigrafe – forse ritrovando, perfino, una robusta, verdiana e carducciana laicità:

Del mio paese ormai più non rammento  
 che le cadenti mura  
 dove s'incurvano più leggiadre  
 presso la grande Basilica  
 ruinata e gloriosa.  
 Mie dolce, mie tenere mura.  
 Tanto simili a me che come voi  
 mi sgretolo d'ora in ora...

Presto cadrò, come voi,  
 e dal borgo pagano

---

questo caso, come la tragedia lirica leopardiana si temperi, ironicamente, quasi per mantenere le distanze di rispetto, in commedia paesana).

<sup>153</sup> *Lamento* [*Poesie*, p. 46].

<sup>154</sup> *Illusa gioventù* [*Poesie*, p. 63, cit.].

<sup>155</sup> *Carattere* [*Poesie*, p. 85, v. 21]; e cfr. (piuttosto foscoliano) il v. 18: *Non son felice e nemmen cerco d'esserlo*.

<sup>156</sup> *Diario* [*Poesie*, p. 122; vv. 6-7 della seconda strofa].

<sup>157</sup> *Alla deriva* [*Poesie*, p. 127].

<sup>158</sup> *Attesa* [*Poesie*, p. 76].

che voi, crollanti mura,  
ben proteggeste, in antico,  
che io cantai, che onorai,  
non avremo una lacrima<sup>159</sup>.

Versi come questi giustificano, nella loro stessa esibizione di fonti intrecciate a mosaico, il distacco montaliano; più profondamente, o forse, con più divisa complicità, Solmi riconosceva il Cardarelli da serbarne il ritratto, in questi o altri simili:

Viviamo d'un fremito d'aria,  
d'un filo di luce,  
dei più vaghi e fuggevoli  
moti del tempo,  
di albe furtive,  
di amori nascenti,  
di sguardi inattesi.  
E per esprimere quel che sentiamo  
c'è una parola sola:  
disperazione.  
Dolce infinita profonda parola<sup>160</sup>.

Ma Solmi aveva capito quello ch'è, forse, decisivo: «Nessuna poesia moderna esige [...] la collaborazione del lettore come quella di Cardarelli; e non già, s'intende, una collaborazione intellettuale, ma una, per così dire, fraternità di disposizione, quasi una complicità iniziale»<sup>161</sup>.

È verità decisiva – ripeto – per chi non voglia perdere, a partire dagli archetipi tardo-ottocenteschi per venire da noi, nello scorcio tumultuoso e dolcemente raccapricciato di questi anni Settanta del secolo, le voci più caratterizzate e meno programmabili, meno, anche, imitabili: Pascoli, Saba, Pasolini, Bertolucci; forse, se potrà mantenere le promesse, Cucchi. Sono, rifletteteci un momento, per il tono, non per i temi, «il nostro» Baudelaire.

---

<sup>159</sup> *Alle mura del mio paese* [*Poesie*, p. 137; dalla sezione: *Ritorno al mio paese – Dopo due guerre*].

<sup>160</sup> Col (montaliano) titolo di *Arpeggi* [*Poesie*, pp. 124-25]; si prosegue con una sorta di contaminazione fra Leopardi e *l'Allegria*: *Vaga e triste è degli uomini la sorte: / degli uomini che passano / con non maggior fragore d'una foglia / che si tramuta in terra. / Precario stato il loro. / La morte uno sciogliersi, / non un finire, / e senza tempo, senza memoria, / il terrestre viaggio. Non senza una conclusione foscoliana (Il sole è stanco di contemplare / una tanto monotona vicenda) e una specie di «coda» bizzarra, come potremmo trovarne in Yeats: *Così parlava un monaco / neghittoso e bizzarro, / là nell'antico Oriente: / piccol uomo assediato / da immani fantasmi*.*

<sup>161</sup> Solmi, *Scrittori negli anni*, p. 206.

## 21.

Che Pascoli trovasse, presso i «rondisti», disco rosso<sup>162</sup> comporta essenzialmente che queste voci fortemente cariche a volte giungono a conoscersi, e ad amarsi, fra loro; a volte no. E dichiara, strettamente per Cardarelli, che altra cosa è una «voce», altra un programma; senza contare che, per un poeta vero, ogni programma sarà sempre buono, quando gli si mostri, alla prova, un sostegno all'emissione e alla controllata risonanza di quella voce: di quella prole di soffio e di timbro, di corporeità e di ritmo, di luce e d'ombra, verso la quale il poeta è teso e intento, con sentimenti ora materni, femminei, di nutrimento e preservazione, ora virili, paterni, di educazione e autonomia. Solo gli stolti confidano che il poeta sia uno che ha qualche cosa da dire in versi.

L'intelligenza di Cardarelli da parte di Solmi testimonia di un volto del moderno, che può avere al centro la rigorosa e friabile emissione di Cardarelli: il suo rapporto «critico» coi classici: a sinistra la violenza patetica e l'estasi protagonista di Saba, or sì or no corretta in misure di canto o di favola: il suo rapporto «naturale» coi classici: a destra, la corrosione critica del reale (*Ossi di seppia*) e la precipitazione religiosa della crisi (negli Ermetici, appresa la lezione dell'arbitrio di Dio nelle *Occasioni*).

Naturalmente, dirla così è farla troppo facile; ma non c'è carta che, a prender le misure un poco ampie, non risulti per qualche grumo di reale, per qualche concrezione storica o paesistica, tacita o riduttiva.

L'importante è non perdere il senso dell'insieme, dell'unità di quel paesaggio. E aver coltivato in sé la capacità di cogliere, ogni volta, il peculiare inflettersi, a volte nuovo, impreveduto, o tentante, curioso, sperimentale o «in maschera», o in falsetto, o caricato o enfatico o sprezzante o rigoroso, civile, - d'ogni voce che si credeva nota.

Solmi, ad esempio, nel saggio cardarelliano, si impiglia in un Cardarelli strano, un poco farnetico?, che non gli accade di risolvere: è l'assai nota, credo, filastrocca dei *Santi del mio paese*, che apre le prose del *Sole a picco*<sup>163</sup>:

Ce ne sono di chiese e di chiesuole,  
al mio paese, quante se ne vuole!  
E santi che dai loro tabernacoli  
son sempre fuori a compiere miracoli.  
Santi alla buona, santi famigliari,  
non stanno inoperosi sugli altari.  
E chi ha cara la subbia, chi la piolla,  
chi guarda il focolare e chi la stalla,  
chi col maltempo, di prima mattina,  
comanda ai venti, alla pioggia, alla brina,  
chi, fra cotanti e così vari stati,  
ha cura dei mariti disgraziati.  
Io non so se di me qualcuno ha cura...

C'è la *non poesia* corteggiata, tentata, provocata, oltre ogni rischio ed ogni sfacciataggine. C'è una fiducia assoluta nel proprio tono

<sup>162</sup> Cfr. L. Caretti, *Pascoli tra i «Rondisti»* [1959], in *Dante Manzoni e altri studi*, cit.

<sup>163</sup> Cardarelli, *Il Sole a picco*, Milano, Mondadori, 1964, pp. 15-16 [cfr. *Poesie*, pp. 110-111].

Vien Sant'Antonio, ammazzano il maiale.  
Col solicello è entrato il carnevale.

e nel lettore complice, specchio, che sappia ritrovarlo e aspergersene, come in un rito amoroso.

C'è il trionfo d'un puro burchiellesco che può pretendere, quasi, all'enigma incastonato nel ghirigoro:

L'uomo è nel sacco, il sorcio al pignattino,  
corron gli asini il palio e brilla il vino

(vero che il secondo verso un poco attenua, un poco sperde, in una riconoscibile cuccagna, l'impressione nuda del primo, alchemico).

Solmi: «indifferenza di linguaggio che sfiora la banalità», «...giunge ad accettare nenie da cadenza popolaresca, che sembrerebbero quanto mai aliene ai suoi consueti modi»<sup>164</sup>; o, per un caso meno esemplare, ma sensibile anzi sensazionale, come certo palazzeschismo fuor d'epoca del *Calendario*:

E tuona con fragore  
di mobili in isgombero,  
lampeggia con improvvise  
accensioni di lampadina...<sup>165</sup>:

«barocco caricaturale» (ravvisando, però, il caso-chiave: «Questa poesia estremamente difesa consiste infatti in un immediato abbandonarsi al flusso sentimentale [...] e in un geloso riprendersi subito dopo, imponendovi la decisa fermezza dello stile, e, al caso, utilizzando quei reagenti dell'ironia che Cardarelli tiene sempre a disposizione. Talora, come in *Calendario*, i due toni si fondono...»).

Chiaro che nel giudizio di Solmi l'accento andrà messo sulla «indifferenza» più che sulla «banalità». Quella indifferenza (non ancora «divina»...<sup>166</sup>) che è la maschera estrema della disperazione della poesia.

<sup>164</sup> Solmi, *Scrittori negli anni*, p. 205.

<sup>165</sup> *Poesie*, p. 71: con un *incipit* quasi pariniano, ma fatto più acceso e grave, tradotto sulla linea «romana» che accomuna Cardarelli a Ungaretti, a Vigolo, alla pittura di Scipione, a Moravia (*L'autunno romano tempesta / con furia senile. / È Giove che si cruccia / di non poter risplendere / in tutta la sua gloria, / dio irragionevole e antico...*). Per un uso ironico ma anche estetizzante della mitologia, in Cardarelli, si ricordino le battute d'avvio del «ragguaglio» su Capri [*Il Sole a picco*, p. 157 ss.]: «Tutto torna e si ritrova a questo mondo, anche il sole dei poemi omerici e pastorali che leggemmo da bambini. Ecco qua il sole di Capri. Questo è positivamente Febo, di cui si discorre nell'*Adone* del Cavalier Marino. Tutte le mattine si leva, puntuale, e va ad assidersi tranquillamente sul suo trono di Monte Solaro, senza nulla di epico. Di lassù scocca le sue frecce sottilissime, disperdendo in un baleno le argentee nebbioline che, favorite dallo scirocco, tenterebbero, poverette, di opporsi al sorgere d'un tanto sole. Tiranno familiare, vero Borbone del cielo...». (A prenderlo alla lettera, Cardarelli avrebbe letto da bambino l'*Adone*, il che è improbabile anche per un autodidatta della sua ingordigia. Quel Febo, risalito a lanciare le frecce dalle memorie dell'infanzia, è ovviamente quello dell'inizio dell'*Iliade*, che si legge da bambini o mai più).

<sup>166</sup> Citeremo, per omaggio al poeta, l'inevitabile *Ossò*: *Spesso il male di vivere ho incontrato: / era il rivo strozzato che gorgoglia, / era l'incartocciarsi della foglia / riarsa, era il cavallo stramazato. / Bene non seppi, fuori del prodigio / che schiude la divina Indifferenza: / era la*

## 22.

Ora, sarà tirare troppa acqua al nostro mulino pretendere che un caso, strutturalmente, simile si affacci in Solmi *als Dichter*. Ma voglio parlarne lo stesso, per spropositato che, senz'essere, possa parere.

Prima si dovrà dire, però, del poeta Solmi.

Nessun rilievo ha, per noi, il fatto che questo grande, sensibilissimo critico sia un sensibilissimo, ma non grande poeta.

La presenza, nei suoi versi, della lezione cardarelliana è nozione direi pacifica<sup>167</sup>; coesiste con altre presenze: Saba e Montale (attraverso cui Sbarbaro), io credo anche un attenuato Ungaretti (magari in *coiné* con Quasimodo); e Leopardi. Almeno questi; sarà, Solmi poeta, un'isola discreta, *cultivée*, nel «paesaggio». Una villa leggiadra, temperata fra arcadie e vulcani; con cipressi, vigneti, e gli utili pozzi artesiani; passeggiate; qualche orrido, con le tarantole; ma niente falsi vulcani. E dentro, nel nido, i libri giusti, i quadri giusti<sup>168</sup>. Non c'è bisogno di vergognarsi della poesia. Poesia e vita coincidono, naturalmente, ma senza enfasi, senza stonature, perché quella vita è giusta.

Non è facile essere ospiti degni della villa, che non esibisce, all'ingresso, alcun effato terroristico; né chi non sa la matematica non entri, né di non mettersi in pelago. Neppure vietato l'ingresso ai cani e ai preti, neppure va-de-retro Satana<sup>169</sup>. Uno lo sente da sé, quando potrà entrare.

Dentro, poi, ritroverebbe il paesaggio di fuori: ma come in una sfera di vetro, o un mappamondo con tutti gli accidenti dell'Universo, come quello dell'*Adone*; fabbricato da artefice divino. Qua e là, sempre discreto, sapiente, mica è il Vittoriale questo!, un motto in bei caratteri: *Homo sum*.

*statua della sonnolenza / del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato*. E Montale fu subito un proverbio.

<sup>167</sup> Mengaldo [*Poeti italiani del Novecento*, pp. 622-23]: «... fondamentale è l'azione che sulla sua maniera poetica [...] ha esercitato la pratica del prosatore, intonata a un rondismo passato al crivello dell'impegno morale 'torinese' [...]. Ne fa fede il gusto, che subito rimanda a un diverso 'maestro', Cardarelli [...], per la serie ternaria di aggettivi pregnanti, di saggistica esattezza...». Oltre alla mediazione «in atto» esercitata da Solmi fra la nuova poesia e la tradizione - «l'amatissimo Leopardi» -, Mengaldo sottolinea i rapporti, talora di dare e avere, con Montale, Saba, Valeri (altro «tradizionalista»), e col «dolente prosaismo di Sbarbaro» (attraverso Montale). Su Solmi, fondamentale il finissimo saggio di Caretti (in *Antichi e moderni*, Torino, Einaudi, 1976). Notevoli le formule, escogitate per lui, e citate da Mengaldo, di «malinconia della ragione» (Raboni) e d'una maniera poetica «di risultati assoluti ma deliberatamente 'minori'» (Fortini), nonché uno spunto dello stesso Mengaldo («intelligente revisionismo»).

<sup>168</sup> Per i libri, in Solmi, si rilegga la bella poesia, sottilmente manierata, e quasi un allusivo autoritratto per interposizione di oggetti, che ai libri è dedicata [*Poesie complete*, Milano, Adelphi, 1974, p. 86]: *Indugia nel crepuscolo la mano / sui cari oggetti, entro la queta stanza / dove sfocia stasera innumerevole / il murmure dei secoli. / Parole / oltretempo sospese, esatti ritmi / di bianco spazio, pause schiuse a cogliere / la più flessuosa delle idee, dolci-acri / odor d'inchiostro, fin dal più lontano / tempo sognati. / A voi, nei miei calanti / anni alfine mi rendo, siate voi / del lungo labirinto la cintura / estrema [...] / Entro pinte / immagini di favola riapprendervi, / fermati, assunti in pura luce, eventi, / volti, paesi, di questo confuso / oscuro obliquo, stremante paesaggio*. (La poesia è del '58, le sottolineature sono mie).

<sup>169</sup> Così (va-de-retro) Montale, nella prima redazione di *Dialogo* [*Satura*, 1971, p. 64].

Come ha detto Mengaldo? «...elegante riflessività». (E a me non càpita nemmeno di scandalizzarmi che sia toccato un posticino a Solmi, in una antologia che non degna Marinetti).

Ora, la poesia che scrive Solmi, è naturalmente una poesia da critico; a quel modo che la critica che scrive, per esempio, Ungaretti, è naturalmente una critica di poeta.

Si sa con che disprezzo si dice: musica da direttore d'orchestra. Poi quella spregiata musica scopri che è quella di Mahler; chissà quanti, un giorno, forse, forse già oggi, ignorano che Mahler sia stato *anche* un grande direttore d'orchestra.

La poesia di Solmi, stranamente, è difficile da antologizzare; al contrario di quella di Cardarelli, tranne l'accorgersi da ultimo che questa andava antologizzata tutta.

E risulta, all'analisi, tempestiva e nutrita; un lettore come Mengaldo, e dico proprio del tipo di Mengaldo, registra felicemente «gli evidenti parallelismi – che saranno spesso anticipazioni – col Saba maturo» o «certe analogie del Montale 'carcerario' con poesie solmiane della guerra e resistenza (l'intenso *Quaderno di Mario Rossetti*, memoria del momento «tragico ma insieme rassicurante, in cui ci sarebbe concesso di inserire una pur modestissima azione nel corso degli eventi»<sup>170</sup>), «per non dire delle odierne confluenze [...] coi più recenti modi montaliani»<sup>171</sup>.

Le manca il respiro.

Più d'una volta ho sospettato che la cosiddetta ispirazione – qualcosa di divino, di misterioso – sia piuttosto una faccenda – come nei grandi cantanti – di respirazione.

Con Solmi, queste intermittenze, questo affanno motivico che si ingorga, questo, diresti, fiatone, par di sentirlo; quasi sempre. Meno fantasiosamente, potremmo parlare di una poesia volontaristica. Prendiamo subito la prima, delle poesie solmiane<sup>172</sup>:

Se pur fatiche e sogni  
e la mesta obbedienza me malvivo  
fanno, e rare tue fronde, poesia,  
un'ultima gaiezza mi soccorre  
e brevemente il mio deserto illude.  
Sorriso estremo, labile  
zampillo d'acqua, che dal perso tempo  
smorzato appena insorge, e i duri raggi  
del sole di mia vita  
fa un attimo brillare,  
ultimo dono dell'avara infanzia,  
questo: giocare.

Giochiamo anche noi, con la matita rossa e blu?

È un temino in versi. Vuol dire che il poeta non fa il poeta di mestiere; si divide fra il lavoro (le *fatiche*, la *mesta obbedienza*) e i sogni.

<sup>170</sup> Così Solmi, prefacendo agli *Scrittori negli anni*, p. 10.

<sup>171</sup> Mengaldo in *Poeti italiani del Novecento*, p. 622, cit.

<sup>172</sup> «Se pur fatiche e sogni» [*Poesie complete*, p. 17; la poesia è datata 1924].

In povertà mia lieta  
 scialo da gran signore  
 rime ed inni d'amore,  
 per sogni e per chimere  
 e per castelli in aria  
 l'anima ho milionaria!<sup>173</sup>

Al mito ottocentesco dell'artista-*bohémien* si è fortunatamente sostituito quello, meno adolescenziale, più duro, forse, dell'uomo che, nei casi più felici, si contenta di tenere aperta una partita doppia fra il lavoro (in banca, nel caso di Solmi) e la poesia. O, come si lagna il giovane Solmi, chinando il capo con mestizia, fra il *deserto* della sua vita quotidiana, aggiogata al giogo del lavoro, e la freschezza, il rivolo, l'acqua corrente del sogno. Non identificato, però, *tout court*, come si sarebbe illuso il pucciniano Rodolfo, con la poesia (le sue fronde sono *rare*); anzi, gli stessi sogni sembrano un peso in più, qualcosa che rode, «lavora» il poeta (ho in mente una bella locuzione di Luzi<sup>174</sup>: *lavorato da smanie*, sfinito dalle irrequietezze della gioventù). In quel deserto, in quella mestizia e stanchezza dell'uomo, lo «zampillo», connotato d'infanzia, del gioco ristoratore.

Questo il poeta ci dice in versi. Il discorso si arrampica su una incastellatura di aggettivi frequenti, che non è mai buon segno; anche se la mano del *petit maître* si scorge nella avara gamma semantica degli aggettivi stessi: «mesta obbedienza» «rare fronde» «ultima gaiezza» «sorriso estremo» «labile zampillo» «sperso tempo» «duri raggi» «ultimo dono» «avara infanzia».

A un certo punto il tono si è alzato, si è fatto più vibrato e drammatico, assumendo figura di certe cadenze leopardiane, o ungarettiane:

e brevemente il mio deserto illude.

Ma la mossa è intempestiva, lo scatto, che sarebbe dovuto essere bruciante e definitivo, si esaurisce in se stesso. Infatti, dopo *illude*, è segnato un punto fermo, ma è un falso punto fermo, in realtà il discorso è ancora tutto aperto, volto a quell'altra epifania, a quel secondo finale (: *giocare*). Segnateci due punti, allora, dopo *illude*, e quella clausola concludente, allora, si mostra manieristica e inoperante. È come se, in un solo, breve componimento, avessimo due sentenze finali; un errore di costruzione, dunque: un ingorgo di respirazione.

Si obietterà ch'è una poesia da principiante; e non è vero (l'anno prima erano uscite certe *Chimere* – ma quei «sogni» ce le avevano lasciate intravedere – poi rifiutate; altro brutto segno). Ma poi, come si spiegherebbe che il critico, negli stessi anni, è subito intero, capace di risultati, fra il '25 e il '26, che ancora ci lasciano stupefatti – come i tre saggi che aprono la tarda raccolta degli *Scrittori negli anni*, uno dei pochi essenziali breviarî del lettore

<sup>173</sup> Luigi Illica & Giuseppe Giacosa, *La Bohème*, atto primo: la prima rappresentazione dell'opera pucciniana, lo sappiamo, fu a Torino nel 1896.

<sup>174</sup> *Presso il Bisenzio*, v. 5 (*Nel magma*, Milano, Garzanti, 1966, p. 9).

novecentista: lo «studio» (in senso pittorico) sugli *Ossi di seppia*<sup>175</sup>, il fermo congedo da Papini, così storicamente ispirato<sup>176</sup>:

Eppure è per questo che oggi non so decidermi a dir francamente male di Papini. E a testimonianza della mia incertezza vorrei invocare quei «noi» di cui parlavo in cima a questo scritto: i compagni, amici o sconosciuti, con cui si abbandonava la scuola per tagliare insieme ansiosamente le pagine del libro nuovo [di Papini]. Le disperate pose dell'infanzia maligna, i trasalimenti del sangue che sceglievano, a manifestarsi, motivi confusamente metafisici; le ribellioni del senso che si mascheravano, ai nostri ingannevoli occhi, di ragioni ideali e necessarie – questo vorrei insieme ad essi ricordare. Papini esaudiva la nostra sete di acredini paradossali; costituiva alla nostra inesperienza una specie di piccolo Nietzsche più accessibile e definito, dopo le negazioni che bruciavano le labbra, con la sua lieve apprensione di brezze, quasi materna. Ci accoglievano le lenzuola fresche, la mente ottenebrata e sfatta, come dopo una lunga corsa sotto il sole<sup>177</sup>.

- il Saba, infine, 1926<sup>178</sup>: da salvare senza troppi equivoci.

Lo stesso eccesso (prima di tutto, di matura sapienza aggettivale), la stessa indecisione di ritmo, potremmo agevolmente riconoscere – all'altro estremo dell'esperienza poetica di Solmi – ne *La rosa gelata*, del 1968<sup>179</sup>.

E come, al contrario, subito Solmi si ritrova, non dirò nelle bellissime «prose di varia materia ed ispirazione» raccolte all'insegna delle *Meditazioni sullo scorpione*<sup>180</sup> («Dove sono gli scorpioni delle mie lontane estati?»<sup>181</sup>, l'impagabile emblematismo ironico e rapinoso di questi scorpioni *d'antan*), ove confluisce naturalmente una vena di prosatore, non d'arte, di vita, della migliore tradizione novecentesca:

<sup>175</sup> Solmi, *Scrittori negli anni*, pp. 19-24 (*Montale 1925*, scritto per l'uscita degli *Ossi di seppia*).

<sup>176</sup> *Pane e vino*, recensione alla raccolta di versi cos' intitolata, di Papini [Firenze 1926] in *Scrittori negli anni*, pp. 25-31.

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>178</sup> *Saba 1926*, in *Scrittori negli anni*, pp. 32-38 (per l'uscita di *Figure e canti* di Saba, Milano, 1926).

<sup>179</sup> *Poesie complete*, p. 111 (fu pubblicata la prima volta in *Adelphiana 1971*, e dà il titolo all'ultima esigua sezione del libro, comprendente, oltre *La rosa* del '68, componimenti degli anni '71-'72:

La rosa  
che l'inverno dischiuse,  
svolse, innervò, arricciò,  
vetrificò  
d'incarnatini zuccheri, venò  
d'impercettibile sangue. Fissata  
nel suo gelo oltrevita, la penso  
perfetto emblema d'un giorno, a disfarsi  
non destinata foglia  
dopo foglia nel molle  
sfacelo delle stagioni, ma come  
aereo, spettrale cristallo, di colpo  
a frangersi.

<sup>180</sup> *Meditazione sullo Scorpione e altre prose*, Milano, Adelphi, 1972; v. *l'Avvertenza*, a p. 11.

<sup>181</sup> Nella prosa lirica che dà il titolo alla raccolta, p. 66. Solmi scrisse le *Meditazioni* negli anni 1944-45.

Cosa sarebbe scrivere d'arte, di critica, se non fosse in pari tempo scrivere della 'vita'?<sup>182</sup>

- ma in una poesia dagli ampî ritmi ( e riti) orizzontali, quasi nostalgici della libera, comoda, energica e veritiera prosa, quale (nel 1963) *La scuola serale*<sup>183</sup>.

.....  
 Qualcuno dice che un giorno  
 saremo chiamati per l'esame. Io non lo credo. Quando  
 per la prima volta sedemmo in questi banchi, aspiravamo  
 quanto meno alla sufficienza. Ed ora ci spiegano  
 che il fine dello studio consiste essenzialmente  
 nel riconoscere la nostra insufficienza. Così, il profitto fu scarso,  
 o soltanto quello di esserci assuefatti  
 a un inesplicato dovere. Ma come  
 poteva andare diversamente? Non abbiamo  
 mai conosciuto i programmi,  
 eppure ogni giorno abbiamo dovuto affrontare  
 con sempre più esitanti risposte un interrogatorio  
 la cui esatta portata ci sfugge. E l'esame  
 dura da tutta la vita.

È l'ironica, e dolorosa risposta alla sfida della Neo-avanguardia, all'aprirsi un poco troppo elettrizzato degli anni Sessanta; sarebbe facile, anche qui, indicare la confluenza dell'atteggiamento, anche stilistico, di Solmi, con quello – intento alla medesima provocazione, impegnato, ora davvero!, nella medesima polemica di vita – del Montale di *Satura* («... aspiravamo / quanto meno alla sufficienza. Ed ora ci spiegano / che il fine dello studio consiste essenzialmente / nel riconoscere la nostra insufficienza»).

Anche, e dolorosamente, la voce di Solmi più scuote, più si mantiene all'altezza del tono, in una sorta di funebre ninna-nanna, tale mi era parsa alla lettura, per una bimba da accompagnare sulle rive del sonno; il cinismo dell'uomo di lettere ci ammonisce che spesso il dolore lacera le abitudini, le convenzioni sonore, le ovatte e i suffumigi della letteratura, col gong impazzito, col tamtam atroce della tragedia – personale o storica; il poeta ne trae partito; - ma quanti di noi potranno dimenticare lo strazio infinito di quel padre che sembra quasi finga rinarrare sul ciglio d'un sonno pauroso la favola usata a una che nell'ansia potrebbe non esserci più? Se esiste un antidoto alle lacrime, porgetemelo, vi prego; mentre ascolto la voce favolosa:

Gambero e Granchio marciavano. Era  
 la notte, raggiante s'apriva  
 delle Cavallette il paese...<sup>184</sup>

Altre volte, sarà il piacere della fantasia unito all'amore per la parola scientifica esatta, nel culto squisitamente letterario per l'ariostismo galileiano,

<sup>182</sup> *Cosa sarebbe scrivere d'arte...*, in *Meditazioni sullo Scorpione e altre prose*, p. 49 ss. (note datate da Solmi 1930-1935).

<sup>183</sup> *Poesie complete*, pp. 106-7.

<sup>184</sup> *Alla figlia*, in *Poesie complete*, pp. 71-72 (1952).

per la vermeeriana lucidità dei *Saggi di naturali esperienze* del Magalotti; questa straordinaria invenzione novecentesca (peccato Solmi non abbia letto, come credo, certo Marino astronomico, debitore d'altronde e dell'Ariosto, e di Galileo, oltreché di Luciano):

... Era il confine, il mondo  
di lava e roccia, il minerale cieco,  
il punto fermo apposto alla insensata  
fantasia delle forme. Era lo zero  
che ogni calcolo spiega, era il concreto,  
bianco, forato, calcinato fondo  
dell'essere.

E sovente dai supremi  
bastioni di Levania il verdeggiante  
pianeta ho contemplato, l'ombra vaga  
di oceani e di foreste, della vita  
impetuosa e fuggevole le polle  
iridescenti – risalendo l'orlo  
dei suoi convulsi crateri, vagando  
lungo la sponda dei suoi mari morti<sup>185</sup>.

Troppa bravura, allora?

Forse.

A volte, lo sappiamo, «il meno è un più».

E lo sa, infatti, perché ce lo ha insegnato, potremmo dire, Solmi, ove detta la sua *Arte poetica*<sup>186</sup>:

Sospirata parola, che alla fine  
mi sei giunta, m'hai colpito  
in un momento di disattenzione...

La cosa più difficile, per un critico di razza, cui supremo, unico comandamento è il dovere dell'attenzione.

---

<sup>185</sup> *Levania*, in *Poesie complete*, pp. 77-78; Solmi dichiara, in esergo e in nota, di essersi ispirato principalmente al *Somnium seu de Astronomia Lunari* (1634) di Keplero, ma è in causa la passione dello scrittore per la fantascienza, coi suoi quasi settecenteschi risvolti d'utopia e d'allegoria (v. l'antologia, fondamentale, da lui curata insieme con C. Fruttero, della *science fiction: Le meraviglie del possibile*, Torino, Einaudi, 1959, evento minore ma si può dire storico, nel mondo delle nostre lettere); e, da ultimo, i *Saggi sul Fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro*, Torino, Einaudi, 1978 (già: *Della favola, del viaggio e altre cose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971). *Il Lamento del vecchio astronauta* (1963) fa fare un sobbalzo agli ammiratori di Kubrick (*2001 Odissea nello Spazio*): «... Ho forse / mai conosciuto le domeniche lungo il fiume, / i luoghi ombrosi, le risa / sotto la pergola, i colpi / dei giocatori di bocce?» - ch'era poi un troppo domestico Paese di Bengodi delle Case del Popolo degli anni Cinquanta, via con l'«operazione nostalgia»! - «E i ritorni a notte alta? / I miei approdi / seppero soltanto le bandiere, / i fari, le strisce, le rampe / degli astroporti. E all'uscita / dalla cabina di decompressione, m'attendeva / calma, eguale, fissata, / fuor dallo spazio-tempo, / la soglia della casa»; ma può essere connesso ad analoghe - e meno psicologicamente penetranti e suggerenti - iniziative, dall'(ancora leopardiano) Ungaretti siderale degli *Ultimi Cori per la Terra Promessa*, cori 16-17 (e anche, per certi aspetti, 23), al più smaccato Quasimodo dei versi *Alla nuova luna*. Si ricordi inoltre Bertolucci: *Pensieri assistendo a «2001 Odissea nello spazio»* nel *Viaggio d'inverno* (1971).

<sup>186</sup> *Poesie complete*, p. 73 (1950).

«Una certa 'idiozia'» ha scritto Solmi in una delle sue prose più profonde «è pur necessaria al pensiero [...] è il mistero carnale d'ogni creazione, la luce che albeggia sul caos»<sup>187</sup>. Infatti (percorriamo a ritroso il mirabile saggio) «...nella poesia, il corpo è all'avanguardia [...] per questo la vita della poesia non sta tanto nell'idea, e neppure nella parola, e neppure tanto, direi persino, nella metafora, quanto nell'atteggiarsi, nel modo di sorgere e di ricadere del canto, nel timbro e nella sfumatura di una voce, e in genere negli 'imponderabili' che sono più intimamente legati alle reazioni segrete e irriflesse della nostra fisica natura»<sup>188</sup>.

E (ancora a ritroso):

... Il problema della poesia diventa [...] il problema dell'atteggiamento interno del creatore, la faticosa ricostituzione di un'antecedente armonia, ormai perduta, delle sue facoltà prime, e anzitutto dell'anima col corpo<sup>189</sup>.

Perché (il moto retrogrado ci avvicina ormai al principio):

... la decadenza della poesia [...] è cominciata dal giorno che, con l'invenzione della scrittura, si cominciò a distinguere nel poema un'anima e un corpo, a dividere la figura ritmica del verso dal respiro corporeo che gli dà vita...<sup>190</sup>

Che cos'è – ecco il principio – la poesia?

...accordo supremo del nostro essere con se medesimo. Far poesia, in fondo, vuol dire senz'altro riconoscersi...<sup>191</sup>

Ma cos'è, per l'artista moderno intelligente, per l'intellettuale borghese generoso, questo riconoscersi – se non dolorosa, inorridita, ristupidente ammissione d'un peccato originale, d'un decadere irreversibile, d'una sconfitta, d'una impotenza, di fronte a una terribile, inguadagnabile, insolente verginità?

La dea briccona che dorme...

Pure qualcosa ti disfiorerà,  
bocca di sorgiva.  
Qualcuno che non lo sapeva...

<sup>187</sup> Da *Poesia, accordo supremo...*, in *Meditazioni sullo Scorpione e altre prose*, p. 25 (il capitoletto sesto e ultimo della meditativa suite).

<sup>188</sup> *Ibidem* (dal paragrafo 5).

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 24 (dal paragrafo 4). Nel finale del capitoletto («Il riecheggiamento passivo di un tema musicale o ideologico, la parte eloquente e letteraria del mestiere poetico non possono bastare più a lui [al poeta moderno], che ha ormai dato addio agli incanti della retorica e della musica, e deve risolversi ad apprendere nuovamente quella danza – ma trasposta in una esistenza seconda e come larvale – che accompagnava inseparabilmente il canto antico») par lecito cogliere un influsso almeno suggestivo de *L'Âme et la Danse* di Valéry (1923).

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 22 (dal paragrafo 3): «... Sormontate le pericolose lusinghe dell'oratoria [ottocentesca] e della melodia [simbolista], la poesia moderna sembra aspirare a una nuova primitività, che non esclude, anzi esige il potenziamento delle facoltà autocritiche e riflessive, per mettere a nudo, nel pensiero poetico, la parte istintiva, immediata, quella che può definirsi il 'corpo' della poesia».

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 21 (*incipit* del paragrafo 1). Nel paragrafo 2: «La poesia consiste in un atto indiviso di convinzione nelle parole che si dicono». L'«incanto si rompe» se l'artista indugia ad ascoltarsi: «Orfeo distratto si volge sul cammino dell'inferno, Euridice scompare».

È terribile, per un intellettuale.

D'altra parte, da un pezzo erano incominciate le fughe: verso l'Africa (i mascheroni dei negri, la musica dei negri) o verso l'America («L'idiozia [...] è un fatto puramente americano...»<sup>192</sup> o, come traccia d'un esotismo nostrano, di certe rifiutate interiora, verso il «popolo» (con una gamma amplissima di connotazioni anche politiche) o verso lo strapaese.

*Chi ha bevuto l'acqua di Fontana Nova  
sempre a Corneto si ritrova...<sup>193</sup>.*

Esiste una Italia magica, misteriosa; è dessa, la vergine adolescente, antica quanto il mondo?

La tarantola – l'«estuoso e musicale insetto» evocato da Cardarelli – «inietta un veleno leggero che non fa ballare affatto [...] ma dà luogo, in certi casi, a una sorta d'imbambolamento», quale il poeta vide – «tanti anni fa» – su una stradetta di campagna, «in una giovane campagnola aggredita dal malefico ragno».

... La portavano all'ospedale col carretto, e lei stava in piedi là sopra, incantata, trasumanata, bellissima. La sua bianca faccia splendeva come quella d'una santa in estasi. Nella luce d'un tramonto d'estate, in quel paesaggio, non potevo fare un incontro più commovente e oserei aggiungere significativo, per quel che riguarda gli effetti che può produrre un ragno abitatore di certe terre così macerate e mortifere. Ma la scienza non crede ai misteriosi malori che si attribuiscono alla tarantola...<sup>194</sup>

V'è qui, già prevista, la poesia d'un Meridione magico di là da venire, e che affogherà melodiosamente l'Italia: Gatto, Quasimodo, Sinisgalli, Levi, Bodini, forse il più poeta di tutti... E non dimentichiamoci – ai Sessanta – il cinematografo del magico e strapaesano, vitellone e barocco Fellini; che non sul nulla, vale a dire senza una lontana preparazione del sentimento e dell'idea, avrebbe avuto tanti consensi.

## 23.

La poesia di Solmi – i brandelli di poesia, le vampate di respiro, i lacerti cruenti di corpo, che il grande cacciatore riesce a strappare alla Nemica – è fra quelle che più ci commuovono; quando tocca, è assoluta, ma, oserei dire, non

---

<sup>192</sup> Così, in un libretto prezioso, che tante cose ci insegna su quegli anni, Pietro Bianchi, maestro della critica cinematografica «di gusto» (*L'occhio di vetro – Il cinema degli anni 1940-1943*, Prefazione di Oreste Del Buono, Milano, Il Formichiere, 1978 [raccolge le cronache cinematografiche scritte da Bianchi su una rubrica del settimanale umoristico «Il Bertoldo»], p. 19). L'«idiozia», spiegava Bianchi, è «l'essere fuori della storia»: «È un guaio, in Europa, voler essere idioti. Non si può, troppi morti di dietro. Troppe parole precise, glorie, letteratura, psicologia, vita morale. / Da noi le cose sono di un'estrema serietà. Noi ci ammazziamo ogni tanto, in Europa...» (26-4-1940). *L'Americana* di Elio Vittorini, con prefazione (imposta) di Cecchi, uscì nel 1942.

<sup>193</sup> Cardarelli, *Il Sole a picco*, p. 23.

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 57 (dalla splendida *Villa Tarantola*, forse incunabolo, per sotterranee trasposizioni, delle *Meditazioni sullo Scorpione* solmiane).

calata in parole. Non antologizzabile, non memorabile; inanalizzabile. Come la ragazza non bella; elegante, aggraziata: che d'un colpo, in una certa luce, a un passo, a un riso, a un gesto, ti si rivela – per quel momento solo, indimenticabile – bellissima.

Questo, in Cardarelli, si sostanziava di disperazione. Nel folle amore morde solo «sapore di morte»<sup>195</sup>. In Solmi, che pure «al bicchiere di tenebre ha bevuto»<sup>196</sup>, la disperazione si attenua in signorile, giustamente ironica, zittamente straziata melanconia.

Ecco, dunque, il caso che m'ero proposto di segnalare: come, per disperazione della poesia, Cardarelli scrive le coppie idiote di rime bacciate dei *Santi del mio paese*, così, come un colloquio di Pierrot con la luna, o di Don Chisciotte con la visione, il miraggio di Dulcinea, Solmi si congeda dalla poesia con un singolare *tour de force*: sordo ma intimamente vibrante. La lettera manieristica, il *pastiche* a Giacomo Leopardi, fatto di tessere, echi, sintagmi, spunti e memorie, del poeta di Recanati<sup>197</sup>. Parlando abbondantemente alto.

.....  
 Oggi degli anni a te ignoti più alto  
 volge il fragore, e assieme tutto e nulla  
 è mutato. Reali paion fatti  
 i giovanili sogni, Italia unita  
 e di catene scarca, ma l'onesto  
 e retto conversare cittadino  
 è tal solo in principio, ancora e sempre  
 di celate tirannidi il dominio  
 insidia il libero  
 competere d'eguali  
 cui miravi, e volgendoci  
 addietro al lungo  
 sanguinoso cammino, i fondi sonni  
 torpidi della storia e i fuochi rari  
 delle forti illusioni e dei magnanimi  
 pensieri, a rivelarsi  
 persistono tuttora ambigui segni  
 d'indeciso processo interscambiabili.  
 Né ancor s'astenne  
 la generosa stirpe, come saggio  
 antivedevi, dal por mano ad armi  
 ogni dì più possenti a ognor più vaste  
 stragi ordinate, e in luogo  
 di rinsavita unirsi a fronteggiare  
 l'inimica natura (tal suonava  
 il tuo monito estremo), eccola giunta  
 angosciosamente a un riconoscersi  
 dissennato sull'orlo vacillante

<sup>195</sup> *Amore* [*Poesie*, p. 73].

<sup>196</sup> *Dal quaderno di Mario Rossetti* [1945] [*Poesie complete*, p. 53].

<sup>197</sup> *A Giacomo Leopardi* [*Poesie complete*, pp. 102-5]; datata: Recanati 1962-Milano 1966. Annota Solmi (p. 120): «Il lettore familiare con l'opera leopardiana noterà facilmente i continui richiami a luoghi ed espressioni delle *Poesie* e delle *Prose* di cui è intessuto il mio *pastiche*, fino al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, e al progetto, di cui ci è rimasto soltanto il titolo, di *Lettera ad un giovane del XX secolo...*».

dell'autodistruzione.

Questo lo spazio che resta alla poesia, chi non sappia più illudersi. Il pellegrino di troppi libri – da ultimo quelli della fantascienza – ritrova, sulla pagina sottilmente strepitosa, un gusto di bizzarrie, del prosatore settecentesco, o fumista inglese:

... Come se la macchina  
del tempo...

- quella di H. G. Wells, cara ai ragazzi eterni –

... Come se la macchina  
del tempo tante volte  
ad occhi aperti sognata, a ritroso  
epoche valicando, trasportato  
quivi m'avesse ad incontrar sul colle  
dell'Infinito, in una delle sue  
meditabonde passeggiate, il conte  
Giacomo Leopardi. È solo un gioco,  
lo so, di fantasie, che a interpretare  
insiste un moto incerto  
d'ombre e fronde...

Forse, il momento della verità, è appena più avanti nella lettura: quando, invocando senza speranza la discesa nel proprio linguaggio («entro i contorti e faticati rovi / d'un linguaggio che certo / ti suonerebbe barbaro») di «qualcosa, almeno un vago, / un tremante barlume» della «magia suprema» del Leopardi, Solmi s'avvede di stare sfiorando la parodia.

## 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 irreale  
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

