

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/120493> since

Publisher:

Edizioni dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

La prosa e il racconto possono servire per sottoporre a verifica la poesia in modo indiretto e controllato? A partire dalla seconda metà degli anni trenta questa è la speranza o l'illusione di molti poeti italiani: nel momento in cui il canone lirico prevalso all'inizio del decennio comincia a mostrare crepe, proprio i responsabili della formalizzazione più spinta della poesia (Gatto, ad esempio) sono i primi a saltare il fossato del racconto. Il rischio, intuito da Luzi, è che la 'sincerità' del narrare svuoti di significato una poesia che si è interamente affidata alla convenzione formale e all'eccezionalità della lingua. Esattamente quello che accade negli anni quaranta e cinquanta, quando il romanzo si profila come il modello vincente e la lirica un'eredità controversa, difficile da sostenere.

I poeti faticano ad adattarsi a un quadro culturale e ideologico in movimento, in cui il primato non spetta più alla lirica. Quasi tutti (Caproni, Saba, Gatto, Sereni...) sono tentati dal romanzo, ma lo vivono con angosciata conflittualità nei riguardi della poesia: Ernesto di Saba si interrompe proprio perché sta 'divorando' il *Canzoniere*. L'opera di Montale porta i segni delle trasformazioni in corso: *La bufera* e *Farfalla di Dinard* - il '56 è davvero una data simbolica - tentano invano di mettere ordine e ristabilire un equilibrio, salvando un qualche spazio per la poesia, prima di abbandonarsi completamente all'orgia autodistruttiva di *Satura*. Con Montale tramonta la fede in un canone lirico: nel dopoguerra non è più possibile identificare un modello forte fra le generazioni più giovani. Si apre una fase di sperimentazione senza fine che non riesce più a riformulare un codice generalmente accettato.

Stefano Giovannuzzi si è formato alla scuola di Lanfranco Caretti; ha svolto un dottorato a Pisa ed è stato borsista di post-dottorato presso l'Università di Torino. I suoi interessi si sono concentrati soprattutto sulla poesia novecentesca. È autore di un saggio su Bertolucci e di studi su Betocchi, Montale, Palazzeschi, Rosselli (sta curando gli atti di un convegno su di lei), Sereni. Se il Novecento è il campo di ricerca a cui ha rivolto maggiore impegno, non ha trascurato altri momenti della letteratura italiana. A più riprese si è dedicato a Dante e Boccaccio, su cui ha pubblicato diversi interventi. Altri sondaggi ha indirizzato su autori fra Sette e Ottocento: Carlo Gozzi, Leopardi, Manzoni, De Sanctis. Di Gozzi ha recentemente curato la riedizione di alcune delle *Fiabe*.

ISBN 88-7694-377-3



9 788876 943775

L. 30.000

Edizioni dell'Orso

Tempo di raccontare

Stefano Giovannuzzi

STEFANO GIOVANNUZZI

Tempo di raccontare

Tramonto del canone lirico
e ricerca narrativa (1939-1956)



Edizioni dell'Orso

CONTRIBUTI E PROPOSTE
Collana di letteratura italiana
diretta da Mario Pozzi

41

In copertina: F. Casorati, Testa di gesso, 1940.

STEFANO GIOVANNUZZI

TEMPO DI RACCONTARE
TRAMONTO DEL CANONE LIRICO
E RICERCA NARRATIVA (1939-1956)



Edizioni dell'Orso

*A Gay
With thee conversing I forget all time,
All seasons and their change, all please alike*

© 1999
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
15100 Alessandria, via Rattazzi 47
Tel. 0131-25.23.49 - Fax 0131-25.75.67
E-mail: info@ediorso.com
<http://www.ediorso.com>

Impaginazione a cura di Essegrafica, Torino

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941.

ISBN 88-7694-377-3

1939 - 1956: «LA POESIA NON ESISTE»

1. *Un problema di periodizzazione*

In una prosa del '46, *La poesia non esiste*¹, Montale liquida due partite in sospenso, con la poesia moderna e con la tradizione romantica, e lo fa in maniera indiretta, travestendo da racconto autobiografico una tesi saggistica. La grande lirica — nella fattispecie rappresentata da un introvabile libro di Hölderlin — e la mediocre poesia del presente sono liquidate dandole in pasto ad un poeta-soldato tedesco: l'ammicco può risultare fin troppo capzioso, visti gli anni che corrono. Tende ad accreditare stereotipi poi eccezionalmente fortunati: uno di questi è che la guerra decida lo spartiacque fra un prima e un dopo nella storia della letteratura novecentesca. Per quanto banale, esso giustifica dall'esterno, senza sollevare troppi interrogativi, il travaglio della poesia e, convertito in equazioni di straordinaria semplicità, passa in mano alla critica di mestiere. Ne è stato fatto un uso larghissimo, benché non sempre ottimo.

Non da solo, va da sé che la compagnia è nutrita, Montale risulta coautore di uno dei *leitmotive* più ricorrenti che percorrono la storia della critica letteraria dell'ultimo cinquantennio. Atteggiamenti come il suo contribuiscono non poco nel dare una mano agli alfieri del realismo e della letteratura dell'impegno, i quali, proprio negli anni quaranta, non aspettavano altro che una proclamazione così solenne della fine della poesia. Da un clima di diffidenza e sospetto verso la poesia — o meglio verso il modo in cui la poesia si era definita negli anni fra le due guerre — germogliano implicazioni politiche e morali che si solidificano subito in una pesante formula interpretativa, lineare e perciò efficace: che negli anni trenta i letterati se ne stessero nella loro isola intenti a risolvere le loro faccende e che finalmente la guerra li aveva snidati costringendoli a guardare in faccia la storia e la realtà. Cosa che non avevano mai fatto negli anni del fascismo, per riportare solo l'opinione più benevola. Gli obiettivi di Montale, di uno scrittore cioè che si era formato nella prima metà del secolo, erano altri, interni alla riflessione tradizionale dei poeti sulla poesia, convinto che la poesia restas-

¹ In «Corriere della sera», 5 ottobre 1946: per il successivo e movimentato itinerario editoriale del racconto cfr. *infra* il cap. *Meccanica della distruzione della poesia: «Farfalla di Dinard» di Montale*.

se comunque il centro dell'universo letterario, magari dopo una fase di ripensamento e di temporanea eclisse. Non era facile percepire nel flusso delle trasformazioni che si assisteva ad una delle tappe cruciali nello scontro fra due modelli di letteratura, uno ancora fondato sulla centralità della poesia, in particolare della sua espressione più alta, della lirica, e un altro che si costituiva sul romanzo, sul 'non genere' per eccellenza; uno elitario e sofisticato e l'altro di massa. Probabilmente il secondo modello sarebbe risultato vincente comunque: nel Novecento l'intero Occidente è attraversato da questa spinta, non siamo davanti ad una fenomenologia esclusivamente italiana². Montale, tanto per intendersi, per riaffermare la sua nozione alta di poesia fa appello a Eliot, il quale svolgeva un ragionamento perfettamente analogo: se un dato spicca evidente, è che i confini nazionali o linguistici non contano più molto nel nostro secolo. La globalizzazione della letteratura e delle arti precede quella economica. E tuttavia sarebbe ingenuo sottovalutare che la guerra e le armi che la guerra offre ai detrattori della poesia collaborano non poco a conferire una peculiare fisionomia italiana alle questioni e persino a confondere le acque. La comprensione dei processi in corso, di per sé abbastanza limpidi e riconducibili in larga parte ai cambiamenti che modificano il rapporto fra la letteratura, le arti e la società, viene oscurata in Italia dal modo in cui la guerra, la liberazione e poi la rinascita morale del paese (cui tutti sono invitati a collaborare) divengono gli unici responsabili di quanto accade nella letteratura. Così come della doverosa presa di coscienza, anche da parte degli scrittori e degli intellettuali, dei mutamenti intervenuti e dell'altrettanto doveroso atto di contrizione verso un passato segnato dalla colpa, cui si accompagna il riconoscimento del tempo nuovo che si è appena dischiuso. A scanso di equivoci, Montale non pronuncerà mai il suo atto di dolore, ma è questa l'aria che si respira. Persino la sua dispettosa liquidazione della poesia può contenere un senso di colpa indotto.

Dietro l'apparenza di un rapporto finalmente ristabilito fra la storia e le lettere (concetto che meriterebbe una definizione più obiettiva), si dissimula non la storia, ma un impiego ideologico e fatalmente moralistico della storia: bisogna ammettere che un simile assunto resta come un residuo tenace in molte ricostruzioni. A osservare i fenomeni nel lungo periodo, corre una sensibile differenza fra i movimenti che attraversano la letteratura novecentesca e l'uso 'occasionale' che di quei movimenti si è fatto in talune epoche e circostanze.

È ovvio che non si vogliono rinverdire i fasti di un'idea di letteratura e di poesia che non esistono più: nel dopoguerra le ragioni di quanti invitavano a

guardare la realtà non erano da disprezzare, contenevano anzi un invito a rivedere la poesia che in frangenti meno confusi avrebbe potuto rivelarsi importante; così come non si può certo concludere che i poeti — i veri padroni degli anni trenta — si presentassero all'appuntamento di una società in rapida evoluzione con mezzi adeguati e moderni. In loro agisce invece il rimpianto stizzoso per il passato, la difesa di uno statuto artistico che non esiste più. Per di più, a complicare lo stato delle cose, l'interscambio fra letteratura e rappresentazione della letteratura nel dibattito militante si congegnava spesso come una plumbea intrusione. Il confronto ideologico si è svolto anche attraverso la letteratura (l'arte, in generale) e la letteratura è divenuta scelta di campo politico, fino al punto di far retrocedere, come metro di giudizio, il valore intrinseco dell'opera letteraria. Riuscire a separare i due piani, o almeno a tenerli distinti, restituendo loro oggettività storica, aiuta a definire meglio uno dei paesaggi più intricati e controversi del Novecento italiano.

La periodizzazione a cui si intende arrivare non sovverte radicalmente quella tradizionale. Riassegnare alla letteratura e alla storia il loro peso e determinare con maggior precisione il modo in cui la seconda interferisce sulla prima contribuisce però a liberare la critica novecentesca dalle secche in cui continua ad arenarsi. Se la grande sfida del secolo (ci si passi la necessaria semplificazione) si ingaggia fra la poesia, un canone elitario di letteratura, e il romanzo, grimaldello di un'arte di massa, l'anno zero non è rappresentato dall'entrata in guerra, perché gli anni trenta sono teatro di schermaglie e preparativi in cui — questo è il dato significativo — sono coinvolti in modo massiccio anche i poeti: nella riflessione e nell'attività creativa dei poeti la prosa e il racconto (discriminare esattamente a volte risulta difficile) si sono già creati un discreto spazio. L'accertamento dei fatti comporta alcune considerazioni di carattere storiografico che si possono schematicamente condensare:

1. La storia non rappresenta il contraccolpo decisivo che sostituisce alla lirica il romanzo. Puntare tutte le carte su di essa (*i. e.* la guerra) significa precludersi un'osservazione più diretta di quel che accade nell'universo della lirica e nel rapporto fra lirica e prosa o racconto a partire appunto dal cuore degli anni trenta. La constatazione preliminare è che gli anni trenta, malgrado gli sforzi contrari compiuti dai poeti, sono un decennio di progressivo collasso, non di affermazione risoluta della poesia. Non si assiste ad un repentino sostituirsi di modelli, ma ad una lenta erosione dei vecchi (poesia), rispetto ai quali i nuovi (racconto) si propongono, prima di tutto per i poeti, come una opportuna via di salvezza, non necessariamente subita sotto la pressione degli avvenimenti.
2. In mancanza di una ridiscussione dei cambiamenti in atto prima della guerra, resta francamente arduo capire come mai Montale o Gatto — direi che la

² Su questo aspetto e sulla riflessione che oggi si svolge all'insegna del cosiddetto postmoderno cfr. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

testimonianza di quest'ultimo è la più evidente — cedano le armi quasi senza colpo ferire dinanzi al battagliero rampollare dei romanzieri e dei loro apripista. Anzi, lo facciano ancor prima che questi ultimi entrino in azione. Come viene presentato generalmente, il quadro rammenta il suicidio collettivo dei *lemmings*, immotivato e inspiegabile. Perché, se la poesia era così vigorosa prima della guerra, solo voci flebili, scarsamente convinte e ancor meno convincenti, si sono levate in sua difesa? Non si tratta, evidentemente, di autolesionismo, ma di mutamenti strutturali che mettono alle corde i poeti e il linguaggio poetico, in quanto forma espressiva forte, rivelandone l'insufficienza e l'incapacità di adeguarsi alla modernità. Qualora si accettino queste premesse di metodo, gli anni trenta delimitano un territorio da sempre oggetto di accurate indagini, ma ancora scarsamente definito nella sua organica fenomenologia.

3. Se guardiamo alla posizione ancora diffusa sugli anni trenta, l'intervento provvidenziale della storia ha regalato alla critica ermetica una vittoria insperata, anche se parziale. L'ermetismo si è guadagnato una sorta di autorità indiscussa sulla poesia fra le due guerre — feconda ancora in anni recenti — che retroattivamente può divenire formula interpretativa in grado di annettersi persino il trapasso fra Otto e Novecento. È sintomatico che la riflessione sulla poesia sappia fornire letture decise, anche se tendenziose, fino agli anni quaranta e che dopo quella data lo scenario si sfilacci in mille rivoli. L'antologia curata da Cucchi e Giovanardi, i *Poeti italiani del secondo Novecento*³, appare la vittima più recente e illustre di un modo di accostarsi ai problemi che ancora dipende dalla trasformazione in categorie storiche oggettive degli strumenti di battaglia della critica ermetica, vale a dire della critica 'organica' più omogenea e aggressiva di questo secolo. Il paradosso consiste nel fatto che proprio la critica antiermetica del dopoguerra ha finito per compiere questo miracolo, impedendo un riesame meno ideologico sulla poesia della prima metà del secolo.
4. A onor del vero il primato ermetico nell'interpretazione della poesia novecentesca viene considerato, e non da oggi, in crisi, ma gli effetti non sembrano essere del tutto soddisfacenti in vista di una rinnovata sistemazione storica dei fenomeni. Più che altro si è cercato di aggirare l'ostacolo. In uno dei testi canonici, *I poeti del Novecento* di Fortini, l'obiettivo diventa mostrare una molteplicità di linee negli anni trenta, che non siano l'ermetismo (col risultato stravagante che un ermetico conclamato e impenitente, Luzi, finisce nella biz-

zara categoria «Montale e la poesia dell'esistenzialismo storico», in compagnia di Noventa, Sereni, Caproni, Fortini stesso e Pasolini). *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo cerca di scardinare più a fondo i tradizionali modelli di lettura; ma anche affidarsi ad una successione cronologica degli autori pare oggi difettoso, incapace di dar conto storicamente dei sommovimenti generali che attraversano la poesia del nostro secolo. Soffermarsi sulle medie stilistiche e sulle loro divergenze per circoscrivere, sul piano della lingua, esperienze omogenee, ha portato un contributo importante, ma indirettamente ha spinto a sottovalutare una lettura d'insieme di comportamenti poetici che, per quanto vari, sono sincronici e dunque di necessità interconnessi, soprattutto sensibili ad una sorta di *Zeitgeist* più imperativo di quanto si inclini a credere. Gatto (un cosiddetto ermetico) si comporta esattamente come Montale (non ermetico) in questi anni: la specificità dei linguaggi e degli stili adottati non può occultare che il nodo della poesia e del poetico, l'urgenza e la difficoltà di reimpostare un canone lirico, come si dirà più avanti, si presenta con forza. Altrimenti il quadro non riesce ad andare oltre la frammentazione e la moltiplicazione delle linee, dilatando pericolosamente anche nell'anteguerra una esiziale e anarchica confusione, la quale dimostrerebbe soltanto come non si sia stati in grado di produrre un modello di analisi che sappia rimpiazzare quello, partigiano ma solidissimo, della critica ermetica.

5. Infine, per non restringere tutta la riflessione a ciò che avviene nell'ambito della letteratura, occorre riconoscere alla storia (*i. e.* la guerra) ciò che alla storia spetta davvero. Per rimanere legati al nodo della prosa, si dà per scontato che quando Montale parla di prosa intenda esattamente quello che anche Fortini intende. Non si considera affatto, o si considera ben poco, che, se la frattura epocale della guerra interviene in maniera decisiva, questo accade nella semantica delle parole, nell'affrettare il mutamento dei sistemi di riferimento culturali, sbloccando linguaggi che il fascismo aveva cercato di neutralizzare e confinare ai margini della scena italiana. Tutto ciò precipita con una tale rapidità che Montale o Gatto si trovano arruolati, senza esserne fino in fondo consapevoli, fra i loro avversari. Se a un tempo segnato dalla poesia e dalla letteratura d'*élite*, ancora superstiti nonostante l'avversità del fascismo, se ne sostituisce un altro all'insegna dell'impegno verso la società di massa, può capitare che si adoperino ancora le medesime parole, ma che non abbiano più lo stesso significato e non si aggancino più alla stessa costellazione di pensiero. Una confusione del genere irrompe aggrovigliando ancor più i problemi, in una babele in cui il linguaggio degli anni trenta si trova sopraffatto da quello degli anni quaranta, risultando intrinsecamente fragile e contraddittorio perché nasce da una situazione di debolezza e difficoltà, non certo da una tensione forte verso la poesia e il poetico.

³ Milano, Mondadori, 1996.

Per ritornare all'oggetto di questo lavoro, osservare come i poeti già attivi fra le due guerre si siano accostati alla prosa consente di leggere le trasformazioni in corso tenendo distinto il nodo tipicamente novecentesco del rapporto/antagonismo fra lirica e racconto da quello, non meno importante ma cronologicamente più recente, dello scontro ideologico sul racconto e della pressione che esso esercita nel dopoguerra. Già negli anni trenta i poeti si accostano alla prosa, subendone la pericolosa fascinazione. Non v'è dubbio infatti che persino in quegli anni la prosa e il racconto apparissero ambivalenti, potenzialmente distruttivi per chi esercitava la poesia. Fino a minacciarne la morte, come dimostra *La poesia non esiste* di Montale. E tutto questo per la peculiare irruenza con cui la prosa e il racconto rientrano in scena.

2. 1939-1956: tempo di raccontare, ovvero i poeti nel gioco ambiguo della prosa

Con *La poesia non esiste* Montale non descrive la genesi e le ragioni della sua lirica, magari in antagonismo con le preferenze dei contemporanei, al contrario, la dissolve negandola in quanto categoria. Un uso così battagliero e demistificatore del racconto-saggio, in cui si accumula una sensazione di fastidio piuttosto che di malessere, presuppone una velenosa consapevolezza autocritica di fronte alla propria opera e al ruolo della poesia. Alla minima titubanza sul primato della lirica, si sprigiona nella prosa un'aggressività inconsueta, al punto di rasentare una ilare e baldanzosa follia. Non in tutta la prosa, le carte sono molto più ambigue. Ma quanto più la prosa si accosta al racconto, Montale la usa con l'energia di un maglio, e di quale forza dirompente se essa sta diventando la sua principale arma creativa, sul piano della quantità di gran lunga più generosa della scrittura in versi negli anni di *La poesia non esiste*: gli stessi della *Bufera*, per intendersi. I racconti, par chiaro, tolgono spazio alla poesia, non la alimentano; alla bisogna paiono tornar utili per sconquassarne le fondamenta e mandarne all'aria i congegni. Questo Montale non si lascerebbe certo accostare ad Alfieri o a Leopardi, ma ha una coscienza non molto dissimile dei mezzi espressivi e dei loro rapporti, della discontinuità che separa la prosa dalla poesia. Solo che la adopera con molto arbitrio. La prosa soppesa la poesia, non si assoggetta al suo fascino, semmai se ne nutre con ingordigia per stabilire un diverso ordine del discorso, visceralmente refrattario a quello poetico: è un atteggiamento che impone qualche riflessione. Facciamo un passo indietro.

Per l'Alfieri della *Vita* (epoca IV, cap. IV), come poi per Leopardi, buon lettore di Alfieri, prosa e poesia si succedono in un processo nel quale, semplificando i termini, la prosa prepara il terreno su cui germoglia la poesia: è la prima

tappa della creazione artistica, precedente e dunque vicaria in una ideale gerarchia di valori. Si tratta di una distinzione assai precisa, che va tenuta presente, perché fa parte di un bagaglio di immagini vulgate agli inizi degli anni quaranta. Proprio allora Betocchi ripropone un simile modello sulle pagine dei *Lirici nuovi* di Anceschi⁴: lo si direbbe un caso eccezionale e anomalo, un tardo recupero classicista. Pur avendola officiata e officiandola, Betocchi sembra voler eludere concettualmente la più intricata ingerenza novecentesca racchiusa in formule come *poème en prose*, prosa lirica, e in tutti quei modi di far collidere o interagire verso e prosa tipici della cultura letteraria sin dall'avvento del nuovo secolo⁵. Modi che presumono la rottura, non certo il riconoscimento, del confine tra le forme espressive e i generi. In realtà la posizione di Betocchi è meno stravagante di quel che si pensi; permette di intravedere che il riemergere di interesse nei confronti della prosa diffuso tra i poeti a partire dalla fine degli anni trenta — un po' prima di quando vorrebbe Montale — non è riconducibile ai clichés primonovecenteschi, contiene anzi delle pericolose spinte centrifughe che, proprio per questo, si vorrebbe regimentare in uno schema collaborativo, non agonistico. Il classicismo che dilaga, e che è testimoniato con larghezza impressionante dalle riviste e dal tono di non poche raccolte di versi, al punto da rasentare l'epidemia, ha una facciata di ordine e compostezza, ma dissimula appena l'estremo argine per contenere allarmanti minacce. È in fondo uno dei modi per riaffermare il primato assai dubbio della poesia.

Anche senza arrivare alle aspre e dichiarate colluttazioni di Montale, la prosa si pone in alternativa alla poesia, ha recuperato un suo spazio autonomo e concorrenziale. Pur tra equivoci e incertezze, la sua riscoperta da parte dei poeti si svolge in termini, tendenziali senza dubbio, di narrativo e di narratività: una prosa che non sia racconto, o almeno inclinazione a raccontare, viene percepita come formula ibrida e in quanto tale squalificata. Con una semplificazione forse rozza ma icastica, è alla «prosa-prosa»⁶ che si va incontro per cercare una risposta alle difficoltà espressive: una sorta di territorio neutrale in cui si decanti l'eccessiva ricchezza di mezzi di cui il poeta non sa più che farsi.

⁴ Milano, Hoepli, 1943. Il saggio in questione rimonta però a qualche anno addietro.

⁵ Un decennio più tardi l'insofferenza per la prosa d'arte è un dato ormai scontato, generalmente acquisito. «Non gli parlate, per carità, di "poemeti in prosa", o della (bislaccamente) cosiddetta "prosa d'arte": in questo modo nel '57 Cecchi recensisce *Farfalla di Dinard* (Montale narratore, in «Illustrazione italiana», LXXIV, 2, 1957; cfr. anche la lettera di Montale del 6 febbraio 1957, in *Lettere di Montale a Cecchi*, appendice ad A. Casadei, *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992).

⁶ La formula è stata avanzata da Casadei per Montale (*Prospettive montaliane*, cit., p. 124). Montale aveva parlato, con la stessa necessità di specificazione, di «vera prosa» (*Confessioni di scrittori* (*Interviste con se stessi*), in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 561).

La speranza vorrebbe che, per dirla con Betocchi, il purgatorio della prosa rigenerasse la poesia. E però, a conferma della radicalizzazione in atto, la velleità di ordinare l'esperienza della prosa d'arte compiuta da Falqui e da altri, frutto davvero museale di un classicismo di difesa, è accolto in quegli stessi anni da un dissenso che, per stare al dibattito sulle riviste, supera di gran lunga i consensi. Il lavoro compiuto nelle antologie, soprattutto in quelle di prosa, rappresenta nella maggioranza dei casi una posizione arretrata. Detto questo, non si può ignorare che fra la retroguardia di *Capitoli* (1938), dedicata interamente alla prosa d'arte, e la modernità, assai modesta, di *Narratori italiani d'oggi* (1939), in linea teorica centrata sul racconto, la questione della prosa torni a porsi all'attenzione della critica e degli scrittori, tanto da divenire uno degli argomenti preferiti nel confronto letterario, magari nella coppia rassicurante di 'prosa e poesia'⁷. In altre parole, alla fine degli anni trenta la sistemazione antologica delle varie esperienze di prosa così come il dibattito teorico sortiscono l'effetto di appesantire l'importanza della prosa stessa, togliendola dal limbo in cui era mantenuta. Si tratta di un processo non studiato del tutto e a fondo, di cui però non si può sottovalutare il segnale quale traccia di un mutamento di clima repentino e drastico, riflesso di un aggravarsi delle difficoltà della poesia. Il riverbero sugli scrittori è immediato.

Casi come quello di Pavese, approdato pressoché 'definitivamente' alla prosa e al racconto, stanno un po' a sé⁸, ma sono epifenomeno delle mutazioni in corso. Non par fortuito che la sua prima uscita pubblica nel 'decennio della poesia', quando raccontare identifica un'esperienza minoritaria, avvenga nei panni del poeta⁹, per narrativo che si possa dire, e che la conversione al narrativo autentico si consumi proprio allo scadere di quel decennio, sebbene gli inviti al romanzo incalzassero dall'inizio degli anni venti. Parlare di «narrativa» negli anni trenta, come fa Sereni (benché retroattivamente), significa ammettere l'improprietà del termine, o al massimo il suo valore metaforico: che il romanzo era «da vivere, diciamo, più che da scrivere»¹⁰. Ma nel medesimo lasso di tempo in

⁷ Cfr. qui avanti il cap. *Poesia, prosa, racconto: le incerte strategie dei primi anni quaranta*.

⁸ Anche se poi, accanto ad una dimostrazione di come la sua poesia anticipi la prosa, si dovrebbe stabilire quanto della poesia resti nella nuova prosa-prosa (cfr. ad esempio l'interesso della *Commedia* segnalato da Giovanardi in «La luna e i falò» di Cesare Pavese, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, *Il Novecento*, II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996). Ma ciò aprirebbe un ben più ampio fronte: ridefinire il confine mobile fra poesia e narrativa nella prima metà del secolo (persino il ritorno alla poesia nelle carte postume di Pavese attesta che nessuna scelta è per sempre). Un simile fronte qui resta ai margini, sebbene con la consapevolezza di essere prigionieri di una pervicace settorialità, anche in un ambito ristretto come quello novecentesco.

⁹ Cfr. *Lavorare stanca*, Firenze, Ed. di «Solaria», 1936.

¹⁰ *Ci appassionò alla vita*, in *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 1996, p. 89.

cui Pavese vira di bordo¹¹, la sollecitazione del narrare tocca anche poeti che, pur restando sicuramente o prevalentemente tali, per un tratto si inoltrano sulla via della prosa e del racconto: non sempre senza conseguenze traumatiche, né tantomeno come libera scelta sperimentale. Talvolta, al di là di un esteriore rientro nella poesia, la strada può anche risultare senza ritorno. E comunque la poesia si è trasformata in altro, solo che pensiamo a Sanguineti e al gruppo '63, lontanissima dai progetti dell'anteguerra. Il raccordo con la tradizione si è così bruscamente interrotto da provocare le angosciose litanie verbali con cui Amelia Rosselli nella *Libellula* (il poemetto del '58) dissolve il suo bisogno irrealizzabile di ritrovare, attraverso Montale e Campana, una solida linea novecentesca.

In un movimento di deriva dalla poesia, lento ma continuo, sarebbe difficile fissare precisi limiti. Il '39 e il '56 con cui si fissano i termini di questo lavoro non rappresentano perciò due nette linee di demarcazione; sono ricorrenze altamente simboliche, non perché la prima coincida con lo scoppio della guerra e la seconda con i fatti d'Ungheria: la storia, si è detto, imprime un'accelerazione a processi che sono già in divenire, al massimo ne accorcia le tappe¹². Il '39 per la letteratura italiana è prima di tutto un'autentica esplosione di raccolte poetiche di bilancio, testimonianza cioè non di promettenti avvisi, bensì di compiute e floride maturità artistiche (da Gatto, a Montale, a Quasimodo, per ricordare alcuni nomi): quanto di meglio il decennio aveva dato alla poesia nella sua accezione tradizionalmente più alta, di poesia lirica; la sanzione di una supremazia assoluta che non teme confronti. Inutile rammentare però che proprio intorno al '39 si va infittendo anche la polemica sulle antologie dedicate alle prosa d'arte e la riflessione su che cosa debba essere oggi la prosa, posto che quella d'arte, subordinata alla poesia, è morta: uno scontro che su «Campo di Marte» e «Corrente» non oppone soltanto Gatto, in progressiva fuga dall'ermetismo, a Falqui,

¹¹ In realtà il processo non è così lineare, dal momento che i primi racconti risalgono al '36, e fra il '38 e il '39 Pavese ha scritto *Il carcere e Paesi tuoi*. È inoltre sintomo dell'irrisolutezza del momento il fatto che nel '41 veda la luce *Paesi tuoi* e nel '43 la seconda edizione accresciuta di *Lavorare stanca*.

¹² Raramente la guerra fa breccia nel dibattito sulla letteratura: la resistenza par quasi insormontabile ancora agli inizi degli anni quaranta. Il confronto suscitato da Migliorini su «La ruota» con *Lingua letteraria e lingua dell'uso* (II, 10-12, ottobre-dicembre 1941) si prolunga in due fascicoli del '42 (III, 1-2, gennaio febbraio e III, 3-4, marzo-aprile) e raccoglie interventi di Contini, Luzi, Macrì, Anceschi, Gatto, e persino di Gadda. L'alternativa fra lingua della letteratura e lingua dell'uso rispecchia una difficoltà interna della lingua letteraria: tutto nasce e finisce nella letteratura, nessun intervento sposta il discorso sulla realtà e sulla letteratura come raffigurazione del reale (termini cari al dopoguerra). La discussione, pervicacemente, prescinde da ogni considerazione storica. È solo nel dopoguerra, e in particolare negli anni cinquanta, che la guerra, e dunque le circostanze della storia, assumono, ma solo retroattivamente, il valore di un vero discrimine per le forme poetiche (cfr. la tardiva ma sempre preziosa testimonianza in S. Quasimodo, *Introduzione a Poesia italiana del dopoguerra*, Milano Schwarz, 1958, pp. xxiv e xxx-xxxii).

prototipo del tradizionalista, ma coinvolge poeti come Luzi o critici scarsamente sensibili al romanzo come Macri. Evidentemente le acque della letteratura si stanno rimescolando e diventano torbide.

Il '56 non fissa una tappa altrettanto epocale, ma nella prospettiva che qui si assume, dei poeti in rapporto alla prosa, la comparsa fianco a fianco dei racconti di Montale, *Farfalla di Dinard*, e del terzo libro di poesia, *La bufera*, ostenta quasi per icone il dramma di un rapporto/confronto non agevole fra poesia e prosa, poesia e racconto. Eppure, e in questo risiede il valore conclusivo della data, la pubblicazione sincrona di poesie e racconti si vorrebbe fare interprete di un possibile equilibrio fra due contropunte, di cui l'una — il racconto — incalza come a tagliar fuori l'altra. Montale tende a ristabilire un ordine conferendo reciproca autosufficienza ai due versanti creativi: immagini complementari che convergono in un profilo articolato, ma robusto e impeccabile, come vuole il più rigoroso classicismo. La strategia rimane quella di Alfieri e Leopardi, se ci si arresta alla superficie delle cose, all'ordine fittizio e illusorio di cui vengono gravate: ancora una volta conviene ripetere che Betocchi non aveva torto a voler impostare in termini collaborativi tutta la questione, perché è davvero l'esigenza che traspare in Montale, in una sorta di tardivo e affannoso sussulto. Ancora nel '56 Montale, assunto a prototipo del poeta d'anteguerra, tenta implicitamente di riaffermare il primato della poesia. Si avverte però l'incognita che la prosa, diventando racconto, non ne voglia sapere di lasciarsi ridurre ad antefatto o commento della poesia, che il circuito classicista, per quanto ansiosamente invocato, sia in realtà interrotto.

Anche per effetto generazionale — cominciano a farsi avanti poeti estranei al dibattito degli anni venti e trenta — a partire dagli cinquanta il quadro muta e semmai *Il midollo del leone* di Calvino¹³ può servire a illustrare le nuove coordinate: il romanzo, non la poesia, costituisce la premessa, non più viziata da un assunto ideologico, da cui muove il lavoro dello scrittore.

Fra le due date estreme, il '39 e il '56, si distende una sorta di limbo, nel quale il primato della poesia si sgretola sempre di più. Vi si snoda una stagione in cui le cronache annoverano poca poesia: con una drastica inversione di tendenza rispetto al decennio che precede, la poesia passa in secondo piano. Anche fra gli interessi dei poeti. Troviamo invece un romanzo di Gatto (*La coda di paglia*) e un secondo, imperfetto, di Saba (*Ernesto*), abbozzi ed esperimenti, sempre sulla linea del romanzo, di Caproni (*Il gelo della mattina*) e di altri. E in questo modo si accenna solo ai risultati più significativi, perché il sommovi-

¹³ In «Paragone», 66 (1955), poi in I. Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.

mento acquista dimensioni ben più vaste, se si includono accostamenti all'area della prosa e al racconto anche sostanziosi, che restano confinati fra le carte mai raccolte o addirittura inediti: Sereni (*Una guerra non combattuta* e soprattutto *La sconfitta*¹⁴), Penna. La via della prosa non è l'unica intrapresa. Nella seconda metà degli anni trenta, se vogliamo anche prima delle prose, troviamo una vera alluvione di traduzioni poetiche che paiono voler occupare il posto vacante della poesia, con minor aggressività delle scritture in prosa. Se scorriamo le riviste, almeno le più famose («Circoli», «Corrente», «Letteratura», «Campo di Marte»), possiamo registrare giorno dopo giorno il calo della poesia originale (chiamiamola così). Il suo posto è occupato — quasi per *transfert* psicanalitico — dalle traduzioni. Sono gli stessi poeti che abbiamo incontrato negli anni precedenti che agevolmente scivolano dalla poesia alla traduzione di poesia. Con un impegno che in Quasimodo, a conti fatti, diventa prioritario rispetto alle altre poesie, ma che anche in Montale o Ungaretti non rimane del tutto ai margini in questi anni. La traduzione non ha importanza solo per la formazione del linguaggio poetico del dopoguerra (pensiamo a Bertolucci e alla «Fenice»), diventa fondamentale come fenomeno in sé, di supplenza alla poesia appunto. È un altro di quegli indizi, ancora debolmente esplorati, che segnalano le difficoltà in cui si dibattono la poesia e il poetico, o meglio ancora la definizione di un canone lirico.

3. *Quale canone per gli anni trenta: un'ipotesi di interpretazione unitaria*

Lo scenario da cui si muove non ha niente a che vedere con quanto era accaduto all'inizio del secolo: la prosa non interviene in un processo di deliricizzazione della poesia che è già in atto, o come prosa lirica. Magari aleggia l'illusione di poter ripetere una partita nota, invece le circostanze stanno mutando. Non c'è un D'Annunzio che, anche in *Alcione*, sotto i panni sontuosi viaggia ormai con le ciabatte del crepuscolare. L'attrazione per la prosa e per il narrativo nasce in un momento di affermazione della lirica e forse in certa misura ne dipende. Non a caso Gatto, tra i promotori della lingua poetica di maggior successo negli anni trenta, è anche uno dei primi a saltare il fossato della prosa e del racconto, quando ancora non sono terminati i fuochi d'artificio che salutano il 'decennio di poesia'. Oltretutto, a scegliere la prosa non arriva soltanto la generazione che aveva esordito negli anni trenta, se persino un lirico corazzato come Saba ne fa uso, o meglio

¹⁴ Vedili ora in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, progetto editoriale e cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998.

torna a impiegarla dopo un silenzio quasi trentennale. Il fenomeno che si descrive coinvolge un'intera epoca più che una singola generazione e in prima battuta chiama in causa la sostanza della poesia, vale a dire che cosa è o che cosa fa la poesia, non soltanto il linguaggio; il modo in cui l'immagine del poetico si è venuta costituendo e modificando nell'arco cronologico che si dispiega fra le due guerre. Par chiaro che in questa stagione il poetico non corrisponde più alle «cose che fanno la domenica» di govoniana memoria, tantomeno ricorda le 'passeggiate' del guitto Palazzeschi, vale a dire la neutralizzazione stessa del poetico.

Come si accennava all'inizio, per affrontare il problema è necessario accantonare o ridurre alle giuste proporzioni un'altra annosa e affannosa questione, la questione dell'ermetismo e, per il singolo poeta, dell'appartenenza o meno all'ermetismo, supposto asse centrale della lirica novecentesca, rispetto al cui primato — ancora indiscusso nonostante l'equivoco da cui nasce l'impiego del termine — si determinerebbero linee secondarie, marginali, o paradossalmente rovesciate in fulcro del vero centro nervoso della poesia di questo secolo, a seconda dei gusti, delle preferenze ideologiche, o di quant'altro di soggettivo si possa immaginare.

Al principio degli anni ottanta un fortunato dibattito ha richiamato l'attenzione sul tema del «grande stile» nella lirica italiana del Novecento, soprattutto del Novecento più avanzato¹⁵. Ancor più di recente un'antologia di poeti del secondo dopoguerra è tornata a prospettare una storia della poesia italiana che si evolve in funzione dell'affermarsi e poi del decadere di un «canone lirico»¹⁶. L'espressione è rimarchevole¹⁷, e la faccio mia, anche se ho il sospetto che per il suo *inventor* valga come sinonimo di poesia, il che contribuirebbe non poco a intorbidire le acque, anziché illimpidirle. Ma tant'è:

Se si guarda alle linee di sviluppo della poesia europea in una prospettiva di lungo periodo, si può facilmente constatare come nell'età moderna l'arco vitale di un canone lirico abbia una durata all'incirca secolare, ove per canone si intenda ovviamente l'intero processo che va dalla gestazione alla piena affermazione alla crisi di un modo egemonico di scrivere in versi: un modo

¹⁵ Il dibattito si svolse sulla rivista «Sigma» (XVII, 2-3, 1983). Vedine almeno i due interventi principali: G. L. Beccaria, «Grande stile» e poesia del Novecento, ora, ampliato, in *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, e P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna*, ora in *La tradizione del Novecento, nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 20.

¹⁶ *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, cit., p. xi.

¹⁷ Sconta, è naturale, la comparsa sulla scena della critica di espressioni quali «Western canon» di Harold Bloom (cfr. *The Western canon. The books and school of the ages*, New York, Riverhead Books, 1994). In ambito più ristretto, la nozione di canone ricompare anche in una raccolta di interventi su Montale: *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Bari Laterza, 1998.

che attiene in egual misura alla nozione di poesia e al suo destino funzionale, alle scelte tematiche e al loro trattamento sulla pagina, fino ai codici linguistici e metrici della compagine espressiva; e che nel suo stesso porsi come maggioritario e vincente funge automaticamente, nel tessuto storico in cui è inserito, da punto di riferimento per ogni manifestazione eccentrica, per ogni linea di fuga che non potrà definirsi, anche e soprattutto soggettivamente, se non in negativo, se non in quanto «anti» rispetto ad esso.¹⁸

Il lettore mediamente avveduto faticherebbe non poco a capacitarsi in una storia del «canone lirico» distribuita fra le epoche della poesia europea, oppure solamente italiana, comunque «in una prospettiva di lungo periodo». Ma una volta che ne accolga la nozione, intendendolo come «l'intero processo che va dalla gestazione alla piena affermazione alla crisi di un modo egemonico di scrivere versi» e nello stesso tempo come modello di esclusione per gli «eccentrici», anche per lui risulta evidente che gli anni trenta contengono l'affermazione e il tramonto di un'idea forte della poesia, nel senso di poesia lirica. Cosa che, vien subito di aggiungere, non accadeva all'inizio del secolo e che non si ripeterà più, grossomodo, a partire dagli anni cinquanta. Non se ne potrebbe offrire miglior testimonianza che il disordine, o meglio la difficoltà di sistemazione, in cui si dibattono i *Poeti italiani del secondo Novecento*, fino al punto di ripresentare catalogazioni, a volte etichette in grado di contenere un solo autore, che sembravano inconcepibili dopo i *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo.

La nozione di canone lirico, di canone — centrale nella riflessione contemporanea, anche se usata tra mille fraintendimenti¹⁹ — pone finalmente il problema di una storia della poesia novecentesca, e non, come sovente si è fatto, di una storia dell'ermetismo o, appunto per rivalsa, di una storia della poesia fondata su quanti non appartengono all'ermetismo. Resta inevasa, a tutt'oggi, una storia di quel gruppo di fiorentini, cattolici e platonizzanti (Luzi, Bigongiari, Parronchi, per indicare gli esponenti più noti), e di teorici della letteratura loro fiancheggiatori (Bo, Macri) che costituiscono un episodio della poesia fra le due guerre, significativo, ma persino attardato rispetto alle linee di forza che agitano il decennio: Bo ha l'accortezza di proclamare la vittoria della poesia, quando la poesia è al tracollo (il suo manifesto, *Letteratura come vita*, risale al '38). Con i suoi limiti e le sue incomprensioni, *La poesia ermetica* di Flora, una testimonianza precoce da cui non si può prescindere, mette in chiaro come la questione

¹⁸ S. Giovanardi, *Introduzione a Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, cit., p. xi.

¹⁹ *Montale e il canone poetico del Novecento*, ad esempio, suona ambiguo, perché fissa in Montale l'asse del Novecento.

di un canone lirico si presenti ben prima e con tutt'altra ampiezza sul palcoscenico della poesia italiana. Carlo Bo, per intendersi, parla delle scelte peculiari di un gruppo di amici in rapporto al canone, Flora individua assai per tempo i vizi del modo in cui si va ricostituendo negli anni trenta un canone. Per quanto con un atteggiamento prevenuto e ostile verso la modernità, ci introduce a problemi più generali, che finiscono per toccare tutti.

In effetti, il primo cinquantennio del Novecento condensa in maniera fulminante tutte le fasi che portano dalla gestazione alla liquidazione senza appello — ed è questo l'aspetto che ci intriga di più — di un canone lirico.

A scorrere i documenti poetici, rispetto ad un tempo di dissoluzione delle forme, di frantumazione del «grande stile», attuate con minore o maggiore baldanza fra crepuscolari, futuristi ed altri parenti, e tutte omologate in modo rapido ed equanime dai loro successori²⁰, il primo dopoguerra segna l'avvio di una moderata, e pur sensibile, restaurazione. Il che non comporta un recupero completo dopo il collasso tra generi e forme che all'avvio del secolo aveva definitivamente travolto l'aulicità della poesia. Montale, tanto per ricorrere ad un esempio illustre, non abbandona mai la frammentazione nominale dei crepuscolari da cui muove, e tuttavia il suo riattraversare D'Annunzio palesa una volontà di confronto con la memoria della grande lirica, se non altro col suo estremo superstite: in bilico tra l'una e l'altra, le riutilizza entrambe per sostenere un nuovo edificio poetico. Gli endecasillabi degli *Ossi di seppia* giocano con il reticolo delle rime in modo da non sembrare endecasillabi, da alludere ad altro: qualunque ricordo con la tradizione trascina con sé la coscienza del tramonto di quella tradizione, dell'inquietudine e della condizione postuma in cui la si rivive. Lo stesso si potrebbe dire per i delicati equilibri di Saba. Ma anche nella stagione di più intenso restauro classicista, vale a dire allo scadere degli anni trenta, Solmi registrava la «nostalgia» che di quel classicismo era l'inevitabile complemento²¹. Si tratta di una costante, che, implacabilmente, accompagna ad ogni passo la poesia fra le due guerre, e che, per rovescio della medaglia, fa apparire come avanguardia l'epigonismo dei più intransigenti rinnovatori di un qualche modello formale. Probabilmente in questa duplicità, di crisi e ansia di superare la crisi, risiede la strutturale debolezza delle risorse poste frettolosamente in campo.

²⁰ Ne è riprova la seconda edizione dei *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi (Firenze, Vallecchi, 1925), dove si perfeziona il livellamento — peraltro già in atto nella media delle scelte stilistiche — delle diverse scuole. L'omogeneizzazione, che balza subito agli occhi nel succedersi degli autori senza inquadramento di scuola, era in parte oscurato, per scelta ideologica antifuturista, nella prima edizione (Firenze, Vallecchi, 1920; ristampata ora a cura di A. Romanello, Firenze, Crocetti, 1996).

²¹ Cfr. *infra*, pp. 53-54.

La domanda di poesia trova riscontro nell'affermarsi d'una lingua — i temi, al di là di tutto, restano piuttosto indifferenti²² — identificabile quale segno distintivo, unico si vorrebbe sottolineare, del poetico, e sembra approdare ad una soluzione forte, potenzialmente egemonica, nel passaggio fra il secondo e il terzo decennio del secolo. Nel '33 vede la luce la prima edizione della *Poesia ermetica* di Flora, che contesta duramente l'*obscurisme* e il 'valerismo', il gioco esclusivamente verbale, di Ungaretti. Flora si limita ad Ungaretti, non cita altri, ma si sente che Ungaretti, e Valéry, sono convocati perché capofila di un movimento più vasto, per il quale, in termini aggiornati, il significante vale il significato, essendo azzerata o superflua ogn'altra coordinata semantica. L'anno dopo, con angolatura prettamente italica, in una ben nota recensione a *Fuochi in novembre* di Bertolucci, Montale si mostra assillato dalla premura di «disincagliare certa lirica recente dalla fissazione di pochi schemi e poche parole»²³. Non a caso Montale, che indubbiamente possiede antenne sofisticate, insiste sulle connotazioni 'linguistiche', formali, della nuova moda. Fra il '30 e il '32 hanno visto la luce *Acque e terre ed Oboe sommerso* di Quasimodo e *Isola* di Gatto, alle quali, nel '33, si aggiunge il sigillo di *Sentimento del tempo* di Ungaretti: sono opere largamente omogenee, spesso opere prime, che d'un tratto, e con una maturità davvero sorprendente, sciolgono tutte le difficoltà del poetico più che nell'apparizione di uno sfrenato analogismo, nell'invenzione di una lingua, o meglio di una grammatica e di una retorica, per la lirica. Di essa si potrà rintracciare l'immediato antefatto nel simbolismo francese (in Valéry, va da sé), o più localmente in Campana, oggetto di un vero culto negli anni trenta, e in Onofri: sta di fatto che all'intersezione di Gatto con Quasimodo, e sotto la protezione del maestro, Ungaretti, prende corpo il modello vincente che assume il monopolio della «scrittura in versi» e si riproduce in un canone normativo di pronta (e agevole) imitabilità. D'improvviso, alla nozione romantica di individualità e originalità — peraltro a malpartito — subentra quella classicista di imitazione²⁴. Nemmeno dieci anni più tardi, quando si chiudono gli anni trenta, la spinta si è esaurita: la fiduciosa equivalenza tra poetico e formalizzazione del linguaggio lirico, inaugurata da Gatto e Quasimodo, da Gatto stesso viene tacciata di essere restrittiva e di costringere all'in-

²² E infatti è sulla lingua e sui meccanismi che Mengaldo concentra la sua analisi in *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, Milano, Vita e pensiero, 1989; ora in *La tradizione del Novecento, terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.

²³ *Attilio Bertolucci: Fuochi in novembre*, «Pan», 1 settembre 1934; poi in *Sulla poesia*, cit., ed ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Z., ivi 1996.

²⁴ Sull'ambivalenza di queste nozioni cfr. però S. Solmi, *Dizionario critico*, I, *Della tradizione*, in «Letteratura», I, 2 (1937).

sincerità. Ma già alla metà del decennio i più accorti, e Solmi fra questi, registravano lo scontro tra ermetici, nel senso generico di seguaci di una proposta lirica difficile e formalizzata, e contenutisti: evidentemente la radice del suo tracollo risiede nelle premesse stesse di questo modello di scrittura, nella natura contraddittoria dei rimedi che fanno da tampone ad una disastrosa instabilità della poesia.

L'ultima sfida del poetico, di attingere alla verità della lirica per la via spiccata dell'eterodossia del linguaggio — quella che abitualmente, e con una perdurante confusione, va sotto l'etichetta di ermetismo — si consuma dunque in una breve fiammata; non senza lasciare traccia. In primo luogo offrendo le risorse espressive al gruppo ermetico vero, di Luzi e dei suoi amici, e condizionando, oltre ai giovanissimi (Sereni è l'esempio, giustamente, canonizzato di 'ermetismo inconsapevole') anche autori iperconsapevoli, come Montale, poco propensi a risolvere la poesia in una grammatica della poesia; ma soprattutto radicandosi nella memoria e nell'immaginario collettivi, ben oltre le soglie del primo cinquantennio, come sinonimo dell'unica possibile espressione di lirismo puro, vale a dire alto, di fulmineo cortocircuito fra poetica, poesia e lingua, che appartenga alla modernità di questo secolo. La persistenza e la tenacia con cui un simile linguaggio, ormai ridotto a maniera, tiene duro malgrado gli sforzi per sradicarlo, spiega la battaglia, a prima vista anacronistica, condotta su «Officina» nel pieno degli anni cinquanta da Pasolini, Fortini, Leonetti. Spiega però anche come mai i giovani della quarta generazione, quando non finiscono preda di un contenutismo volgare, per ricorrere ad un lessico officinesco, non possano che appigliarsi all'eredità degli anni trenta, se vogliono praticare la poesia nutrendo ancora una qualche pallida fiducia in un canone lirico²⁵. Nei più accorti l'esemplarità, magari in antagonismo con forme espressive ormai logore e impresentabili, è attribuita al Montale prebellico²⁶, ma non per questo muta lo scenario d'insieme. A partire dal secondo dopoguerra non emerge più una scrittura in versi dai connotati espliciti, capace di smuovere la morta gora della poesia, per di più ormai sovrastata dalla pressione

²⁵ Cfr. l'antologia *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1954)*, a cura di P. Chiara e L. Erba, Varese, Magenta, 1954. Essa riunisce — in massima parte — autori che non si discostano, o lo fanno con scarto minimo, dal «canone "novecentista"» (S. Giovanardi, *Introduzione a Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, cit., p. xvi). La recrudescenza dell'ermetismo — anche in un momento così culturalmente e ideologicamente sfavorevole — attesta che la crisi aperta alla fine degli anni trenta, e poi dissimulata socialmente dalle poetiche dell'impegno, è di difficile soluzione. Tanto difficile, che il salvagente per le giovani generazioni appare rappresentato da un ermetismo che unico mantiene viva un'idea forte di lirica.

²⁶ Cfr. G. Mazzoni, *Il posto di Montale nella poesia moderna*, cit., pp. 396-397. Non si tratta, in ogni caso, di una contrapposizione netta e ideologica di Montale ai cosiddetti ermetici, quanto di giocare strumentalmente la carta del linguaggio di Montale per garantire una sopravvivenza del poetico dopo il fallimento degli 'ermetici' alla Gatto e alla Quasimodo.

del romanzo²⁷: le poche proposte si neutralizzano a vicenda o non sono veramente spendibili. Non esiste più un codice maggioritario — almeno così sembra, mancando una qualunque sistemazione di quest'ultimo cinquantennio — che funzioni da media stilistica e che consenta di discriminare fra allineati ed eccentrici, costruendo, per sommi capi, un panorama ordinato. «Quello che vent'anni fa era un paesaggio familiare, al punto di apparire facile, immediato, oggi è diventato un terreno sospetto, pieno di trappole e inganni», scriverà Carlo Bo nel '59²⁸.

La seduzione del canone che conquista gli anni trenta, nasce dal fatto che il cosiddetto novecentismo, o forse meglio la «lirica del Novecento»²⁹, al di là di Valéry o di Campana, ha prerogative di sangue che l'antinovecentismo, per quanto le cerchi, non può vantare. Nel suo albero genealogico dirama la linea maestra della grande lirica tardo ottocentesca: quella individuata da Hugo Friedrich in Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé³⁰; ma risalendo ancora indietro, attra-

²⁷ È in questa direzione, ad esempio, che orienta la sua riflessione Calvino: «Già vediamo però qualche segno di una poesia diversa, come ci servirebbe oggi, fatta di componimenti più lunghi e complessi e costruiti, sostenuti da una trama d'idee, con apparizioni di personaggi e epoche e luoghi. Vorremmo che la poesia fosse più importante e robusta, che ristabilisse le sue proporzioni di fronte alla narrativa, proprio perché la narrativa possa essere anch'essa più importante e robusta» (*Il midollo del leone*, cit., p. 16). Dubito che le tesi di Calvino possano in qualche modo richiamare sollecitazioni che circolavano nell'anteguerra. La «voglia di romanzo» di cui ha parlato anche Sereni.

²⁸ *La conservazione della poesia*, ora in *Novecento*, ideazione e direzione di G. Grana, Milano, Marzorati, 1982, vol. IX, p. 8047. Meno drammatico, ma non dissonante, il ritratto delle cose presenti delineato da Quasimodo: «Ormai la ricerca di un'unica "poetica" — di scuola, dunque — risultava impossibile, e apparentemente spezzati si presentavano i legami con l'immediata tradizione della poesia ermetica. Questi poeti, s'è detto, mancano di maestri, sono degli sbandati, degli avventurieri. Degli sbandati, forse, ma non ignorano i maestri: un'analisi del loro linguaggio denuncia derivazioni esplicite dai "maggiori" del precedente periodo poetico. Mutato è però il dettato interno, sostituiti i temi del decadentismo europeo» (*Introduzione a Poesia italiana del dopoguerra*, cit., p. xxxi). Mentre proclama il nuovo, Quasimodo è costretto a riconoscere che l'unico segno del poetico è nel richiamo al «precedente periodo», a quello che egli stesso definisce ermetismo, dunque.

²⁹ Cfr. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia* [1962], Torino, Paravia, 1973², pp. 96 sgg. L'accezione di «lirica del Novecento» ha tuttavia un significato più vasto, diventa indiscriminatamente espressione di una ricerca «lirica» che dai crepuscolari muove fino agli ermetici.

³⁰ Cfr. *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Amburgo, 1956; trad. it. *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1983². Cfr. anche L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, cit., p. 99: «Il nuovo linguaggio volle essere tutto interiore, volle costruirsi nuovi liberi modelli e duttili convenzioni, guardò a Baudelaire, a Leopardi, alla poesia del simbolismo e a quella che in Europa dal simbolismo era nata». La questione viene nuovamente sottoposta ad esame critico in G. Mazzoni, *Il posto di Montale nella poesia moderna*, cit., pp. 388 sgg. Resta comunque il fatto che, comunque si voglia articolare il quadro, una volta rotti gli argini del linguaggio aulico e della tradizione retorico-formale, una volta individuato nella soggettività dell'esperienza il fondamento dell'esperienza poetica, i romantici e poi il Novecento si trovano fra le mani, irrisolto e irresolubile, il problema del poetico, posto che la poesia è altra cosa dalla prosa. Non a caso, ancor prima delle formalizzazioni di Barthes, Hopkins parlava di linguaggio quotidiano potenziato. Pur con tutti i suoi limiti, il fascino — e dunque la centralità — della linea visionario-simbolista-surrealista, sta in proprio in questo: offre comunque un ancoraggio sicuro e una convinzione costante che il linguaggio della poesia è comunque altra cosa, sia pure in misura omeopatica, da quello del commercio quotidiano e della prosa.

verso di essa, il simbolismo novecentesco rintraccia il suo capostipite nel primo romanticismo, alla sorgente della modernità, e se ne può proclamare erede legittimo. Non aveva torto perciò Montale, confessandosene stizzosamente lettore pentito, a voler buttare a mare Hölderlin³¹: in tempi di lacerante e patita fine delle certezze le sue parole suonano come denuncia di un tradimento della poesia i cui primi responsabili sono gli stessi 'padri' inventori della lirica moderna. Fino al suo tramonto, il novecentismo mantiene viva una concezione dell'arte che tende a preservare il linguaggio poetico dalla confluenza con il linguaggio della comunicazione ordinaria, facendone un'esperienza, perlomeno su questo piano, d'*élite*, da contrapporre all'avanzare della società di massa e alla massificazione dell'arte stessa: per quanto periferica, la scena italiana non si sottrae alle scosse che percorrono l'intera cultura occidentale³². Quello che Gatto e gli altri escogitano è una reazione che alza il prezzo della poesia, rendendola apparentemente impervia. Una simile strategia, e i fantasmi che essa evoca, esercita un effetto di trascinarsi formidabile, coinvolge tutti: è per questo che concentrarsi sulle medie linguistiche e sulla «grammatica» dell'ermetismo riesce ad offrire una visione limitata. Non v'è dubbio però che si tratti d'una reazione pericolosamente debole, proprio perché la macchina che tiene in piedi il «canone lirico» novecentesco si affida per intero alle risorse d'una lingua d'eccezione, artificiale, di «pochi schemi e poche parole», esposta al rischio di tramutarsi in sapiente gioco retorico, replicabile all'infinito e dunque vuoto. In «convenzioni di gusto poetico», secondo quanto recita Gatto nel suo atto di dolore del '41³³. L'oggetto del contendere non era, come ancora pensava Carlo Bo, nell'«impossibilità fisica di resistere su certi limiti di purezza»³⁴, sibbene nel prevaricare del codice formale della purezza: il che significa, per sgombrare il campo dal gergo ermetizzante, una retorica che ha soppiantato troppo in fretta ogni altro progetto. È il successo che decreta la fine del modello³⁵. Anziché alzare il prezzo e

³¹ Non si tratta, per Montale, di una frequentazione troppo remota quando scrive *La poesia non esiste*. Da parte di più di un lettore si è osservato il legame dell'*Ombra della magnolia (La bufera)* con tratti caratteristici della poesia di Hölderlin (cfr. R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 132-133 e i rimandi ivi contenuti; M. A. Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Montale*, Ravenna, Longo, 1987, p. 28).

³² Ceserani ha rievocato il clima di trapasso descrivendo la fine degli anni cinquanta: «Andavo ad immergermi [...] in ambienti intellettuali ancora strenuamente impegnati, nel nome del *New Criticism*, a costruire e difendere il canone alto ed elitistico dei grandi autori della modernità (Eliot e Joyce, Conrad e Forster, per l'Italia potremmo metterci Montale e Ungaretti, Svevo e Pirandello), mentre tutta una serie di mutamenti di gusto e di nuovi messaggi ne stavano incrinando le belle ma fragili costruzioni» (*Raccontare il postmoderno*, cit., p. 13).

³³ *Al lettore*, in *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1941, p. 9.

³⁴ *La conservazione della poesia*, cit., p. 8047.

³⁵ Si riscontra una formidabile coincidenza fra quanto accade nella poesia nel trapasso fra anni venti e trenta e l'affermarsi del moderno in architettura e urbanistica. Il progetto di una ridefinizione complessi-

restringere il mercato, la strategia degli anni trenta ha prodotto un'inflazione verbale che era impossibile governare. La prosa, di Gatto e di quanti percepiscono le avvisaglie della crisi, si disegna come lo strumento, ambiguo e di difficile controllo, per ricondurre la poesia ad una verità tradita e correggerne la perdita di valore: la scelta deflattiva comporta rimedi drastici e depressivi, primo fra tutti la rinuncia ad una lingua di creazione, orfica, per attenersi ad una lingua di descrizione e di racconto. La si direbbe una mossa per parare il colpo, ma abbassa pericolosamente la guardia. Anceschi parlerà di «*Narrativa*» evocando le «caute disposizioni analitiche per una coerenza di storia e memoria»: una maniera dimidiata messa a confronto con la «potenza» della «parola» che definisce la «*Lirica*»³⁶. *L'Introduzione ai Lirici nuovi* non è vaga, sostenuta com'è sul riferimento all'asse «da Baudelaire al simbolismo alla «poesia pura» al surrealismo... da Hölderlin e Poe a Rilke, Eliot, Valéry, Eluard...», e sul richiamo antisperimentalistico alla «riscoperta della classicità in forme insieme affrancate e devote: Cardarelli, Leopardi...»³⁷. E tuttavia la «lirica» viene intesa come «storia del cuore», anche se questa storia non si può esprimerla in termini di «narrazione»³⁸. Nei complicati equilibri verbali, 'a specchio', si fa largo una sensazio-

va del linguaggio architettonico e del rapporto fra arte ed architettura si stempera in un catalogo di forme stilistiche, in un «sistema di precetti formali» (L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1993¹⁷, p. 564), a prescindere delle retrostanti motivazioni ideologiche: «La rapida diffusione del nuovo repertorio architettonico e le imitazioni più o meno fedeli dimostrano che l'uso di determinate forme si può adattare a varie intenzioni, opposte fra loro. Alcuni, identificando il movimento con questo repertorio, annunciano che la nuova architettura è cosa fatta. Gli avversari ne deducono che il movimento moderno è uno stile come tutti gli altri, che passerà presto di moda e sarà assorbito nel tradizionale repertorio dell'eclettismo, come un'alternativa da usare in circostanze marginali [...]. Questa situazione smorza l'entusiasmo e il mordente della polemica pro e contro la nuova architettura» (*ibidem*, pp. 563-564). L'analogia è davvero sorprendente: il linguaggio che descrive i fenomeni pressoché identico. Probabilmente le trasformazioni che toccano le arti visive e l'architettura sono da scandagliare con maggiore cura: permettono infatti di scorgere una molteplicità coerente di spinte a creare (o a consolidare) nuovi modelli che si matura agli inizi degli anni trenta per entrare, dopo breve tempo, in una grave crisi. Il che consente di agganciare il percorso della poesia e della letteratura ad un contesto più storicamente, e meno ideologicamente, determinato.

³⁶ *Lirici nuovi*, cit., pp. 9-10, *passim*. Quando tenta una definizione positiva e diretta della poesia, Anceschi fa ricorso a canoni che continuano ad essere quelli simbolisti promossi negli anni trenta; li intreccia con la «franca condizione di canto» di cui nello stesso decennio si affollano le pagine di «Frontespizio». Sembra un ritorno a formule scontate, persino un po' logore, una posizione di ripiego. Senz'altro il documento di una fase in cui la poesia non prospetta scenari rivoluzionari. Sotto il profilo teorico Anceschi si mostra acutamente dipendente dal dibattito che si snoda su «Frontespizio» fra Carlo Bo e Betocchi ('36-'38) e in particolare ancora sensibile ad uno statuto 'ontologico' della poesia come quello difeso in *Letteratura come vita* (in «Il frontespizio», 9, settembre 1938; ora in C. Bo, *Letteratura come vita*, a cura di S. Pautasso, Milano, Rizzoli, 1994; ed. quantomai discutibile, perché sgancia completamente il saggio dal retroterra in cui si genera): la cautela della narrativa evoca la soggezione ad un tempo minore rimproverata da Bo a Betocchi.

³⁷ *Lirici nuovi*, cit., p. 18, *passim*.

³⁸ *Lirici nuovi*, cit., p. 10. Il conflitto era già intravisto nel saggio di Solmi *Valéry teorico e critico*, in «Pegaso», 1931, 1, e ripreso poi nel *Fiore della lirica italiana dalle origini a oggi* di Falqui e Capasso, del '33.

ne, appena camuffata, di intenso disagio e di debolezza. È appunto la consapevolezza di una ineluttabile sconfitta che si percepisce nell'accostarsi al narrativo, nel dar spazio ad una richiesta che non era ignota negli anni trenta, ma ridotta ai margini in Bertolucci o Pavese, per esempio, e avvertita come un ingombro dai più. Malgrado ciò, per chi si imbarca nella prosa niente di nuovo si dovrebbe profilare sull'orizzonte, eccetto un riesame delle vecchie carte per estrarne quella sincerità che, *a posteriori*, vi risulta invece contraffatta e velata dall'obbedienza ad un canone troppo rigido.

4. *L'illusione dei poeti*

Se guardiamo alle scritture dei poeti, almeno in principio, quando cioè l'interferenza della storia non aggrava i conti con più inquietanti richieste, la prosa lavora sulla poesia, a volte le si affianca, in un progetto che mira a sostituire, al mito lirico e visionario del poeta, quello meno distante e più quotidiano del narratore di esperienze comuni a tutti: a compensare la perdita di una smagliante forma poetica si invocano la fraternità e la solidarietà umane, spesso decantate come il principio mai davvero dimenticato della poesia. La costanza tematica dovrebbe esserne la prova fedele. Non di rado — e Gatto risulta sempre esemplare — si assiste ad un semplice mutamento di codice: dalla disarticolazione delle gerarchie logico-sintattiche e spazio-temporali si procede alla riorganizzazione dei temi come *fabulae* da distendere in sequenze di racconto. Forse un po' troppo agevolmente, il racconto appare l'arnese per smantellare l'edificio formale della poesia, liberando la scrittura e consentendo un diverso uso dei materiali là imprigionati: presumibilmente un uso ancora poetico. In realtà il contrasto che si scatena assume una fisionomia radicale, ed è un'ennesima ammissione della natura ancipite della lirica moderna, o meglio delle sollecitazioni centrifughe che la attraversano: quanto più l'esperienza descritta dalla poesia risulta quella comune, tanto più la lingua per esprimerla non può essere quella dell'uso, perché «priva di ogni tensione creativa»³⁹. Pensare di risolvere il disagio verso la poesia sopprimendone la «tensione creativa», in qualche modo superstrate nelle forme maturate negli anni trenta, significa innescare un'ulteriore ambiguità su quella di fondo. Probabilmente Gatto, e molti altri al pari di lui, non calcolavano tutte le complicazioni e gli effetti 'collaterali'. Se ne sarebbe invece accorto Carlo Bo osservando la scena ad un ventennio di distanza: «Una conferma del fallimento della nuova poesia o, se vogliamo adoperare termini meno

³⁹ Lo afferma Anceschi nel suo intervento su *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, in «La ruota» III, 3-4, marzo-aprile, p. 46.

violenti, una conferma della mancanza di una nuova vera vocazione, la possiamo trovare nelle risorse e nel successo delle tecniche narrative»⁴⁰. La descrizione dello stato dell'arte è corretta, anche se non offre nessuna chiave interpretativa. A dire il vero non la offre neppure Montale, per il quale, fin dal '51, «se la recente poesia è minacciata d'esaurimento», si profilano «molti anni di prosa e possibilmente di vera prosa, non di prosa poetica»⁴¹. Il passaggio al racconto non costituisce uno scarto di poca entità, avvia anzi un movimento franoso di dimensioni incalcolabili, perché, se la lirica è contraddistinta proprio dalle convenzioni assunte dalla lingua, rigettarle rasenta davvero un balzo nel vuoto, non una parziale correzione di rotta. La questione non si riduce alla procedura ovvia di una variazione di codice — dal *discorso* al *racconto*, come direbbero Benveniste e Genette —, perché non c'è una sostanza concreta da salvare. L'alternativa, secca, sostituisce alla poesia di convenzione non un altro linguaggio poetico, ma la prosa e il racconto: al termine del cammino intrapreso la lirica è stata cancellata, non c'è più. Il meccanismo, una volta innescato allo scadere degli anni trenta, resta sempre attivo, silenziosamente, pronto a rimettersi in marcia ogniqualvolta gli si lasci spazio. Tocca tutti indifferente, ermetici e non ermetici, tanto per chiarire. Della sua potenzialità dirompente si sarebbe accorto Saba ormai nel pieno degli anni cinquanta, persino con angoscia: *Ernesto* si interrompe proprio nel punto in cui sta per insidiare la struttura faticosamente imbastita del *Canzoniere*, divorando e rielaborando in una forma più sincera, meno artificiosa (il romanzo, guardacaso), quanto in quella sede aveva già raggiunto una sistemazione relativamente stabile. La domanda di versi è in calo e faticosamente ci si adegua, si dirà; ma è una rappresentazione inadeguata del tracollo di fiducia che rischia di mettere a repentaglio un'intera esistenza, non solo una carriera, all'insegna della poesia. E Saba sfiora questo rischio.

In un sommovimento così profondo, la guerra ha un peso marginale e spesso surrettizio, persino consolatorio, consentendo, come fa, di spostare il problema e di stracciarsi le vesti; dà l'apparenza di un riscontro obiettivo e di una giustificazione storica — basti pensare al Caproni di *Giorni aperti* o del *Gelo della mattina* — a dinamiche che sono interne alla poesia e alle sue sorti nella galassia sempre più mutevole della letteratura e del suo pubblico. Il secondo dopoguerra contribuisce ulteriormente a scombinare le carte sul tavolo in cui i poeti sono costretti a lavorare, accrescendo il loro disorientamento. In parte per loro stessa responsabilità⁴². Lo scontro che infiamma le riviste, e che ha come 'pretesti' la

⁴⁰ *La conservazione della poesia*, cit., p. 8048.

⁴¹ *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, cit., p. 561, *passim*.

⁴² Posizioni come quella di Gatto, attenta a denunciare la falsità dei formalismi letterari e a ricercare una espressione artistica che fa appello alla comune umanità, una «parola umana» («Clessidra», in «La

resistenza e la popolarità dell'arte, che oppone l'oggettività del romanzo alla soggettività della lirica, coincide in ultimo con la liquidazione — sotto la specie di un accanimento feroce contro la compromissione fra intellettuali e regime — di ogni canone alto della letteratura, e della poesia in particolare⁴³: quest'ultima è una «vergogna», come la definisce Fortini sulla «Fiera letteraria» del '46⁴⁴. Quello a cui si assiste è un autentico massacro, una liquidazione brutale del passato e della memoria⁴⁵. Il passaggio in Italia acquista una peculiare coloritura ideologica e politica, ma, depurato dai fattori contingenti, nella sostanza non si differenzia affatto, come si diceva, dalla tendenza che un po' ovunque in Occidente sta aggiornando il rapporto fra letterati, letteratura e società di massa⁴⁶. A una deprecabile ed elitaria «idea di lirica» si contrappone la ricerca della «contaminazione», come scrive Quasimodo⁴⁷. E tutto ciò a discapito di ogni autonomia dell'arte e della poesia⁴⁸, di un «nome di poeta» che «appare sempre più

ruota». III, 11-12, novembre-dicembre 1942) scavano il terreno sotto i piedi della poesia e offrono ai suoi avversari del dopoguerra — quasi bell'e confezionati, privi soltanto del tocco di grazia ideologico — gli argomenti per aggredirla.

⁴³ Ne deriva una situazione strutturalmente confusa, di cui reca il segno la riflessione su quel sensibilissimo sismografo che è «Officina». Le incertezze e le ambiguità del gruppo, che Ferretti decifra come indizi di arretratezza culturale e debiti verso il passato recente, cioè l'ermetismo (Cfr. «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 24 sgg.), rinviano invece alla profonda titubanza di fronte al rischio di una completa dissoluzione di ogni canone. Del resto, il Pasolini saggista, a partire dagli anni sessanta, sarà un accanito difensore dell'autonomia dei letterati dalla macchina industriale.

⁴⁴ Ancora nel '91 Fortini recita il suo personale *mea culpa*, per liquidare indistintamente, attraverso le vecchie categorie dei *Poeti del Novecento* (Bari, Laterza, 1977), due linee, ermetici e Montale, accomunate in un equivalente giudizio negativo (cfr. *Oscurità e difficoltà*, in «L'asino d'oro», II, 3, maggio 1991). Visti i suoi convincenti ideologici e l'ambito in cui maturano, Fortini è il 'lettore' meno indicato per proporre una testimonianza del «modo in cui Montale veniva letto negli anni Trenta» (G. Mazzoni, *Il posto di Montale nella poesia moderna*, cit., p. 388): molto più interessante, invece, sembra l'ammissione che le due strade fossero entrambe praticabili, ed equivalenti, per lo stesso Fortini, nel tentativo di «indurre ostacoli o di porre pietre d'intoppo al lettore» (*Oscurità e difficoltà*, cit., p. 88), il che vale a dire, al di là del cifrario fortiniano, nel tentativo di definire la poesia come linguaggio separato. Ciò che, per l'appunto, il dopoguerra avrebbe mandato in frantumi, come «vergogna».

⁴⁵ Ne fa fede *Poesia italiana del dopoguerra* di Quasimodo. L'antologia esclude ogni poeta che abbia esordito prima della guerra, Penna come Ungaretti, per intendersi, e ignora le vere presenze poetiche degli anni quaranta e cinquanta: Caproni, Sereni, Bertolucci, lo stesso Montale. Fra tutti, il caso di Sereni è quello che meno si giustifica con una discriminante temporale — *Frontiera* è del '41 — e che tradisce invece come la chiave di volta sia ideologica: un'opposizione pregiudiziale a chi si propone di aggiornare il canone lirico. Quasimodo è andato a visitare ogni ripostiglio per mostrare come i «contenuti consueti sono saltati e sopraffatti» (*Introduzione*, pp. xxxi-xxxii), la discontinuità prevalga sulla continuità.

⁴⁶ La coscienza dei contemporanei — i meno vincolati da ipoteche ideologiche — ne era perfettamente consapevole. Il saggio di Bo del '59, più volte rammentato, osserva a proposito della crisi della poesia, che non si tratta di un «fenomeno esclusivamente italiano: se c'è una concordanza di risposta è proprio nella voce della poesia di tutti i paesi (*La conservazione della poesia*, cit., p. 8047). Né suona di minor rilievo che Bo affermi: «la poesia sembra aver fortemente risentito del mutamento del clima generale e dell'influenza delle nuove forme di cultura spicciola» (*ibidem*). Sul nodo della fine della modernità cfr. ora R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit.

⁴⁷ *Introduzione a Poesia italiana del dopoguerra*, cit., p. xxxi.

⁴⁸ Forse si dovrebbe studiare come anche la critica accademica, non esclusivamente quella militante, in

una qualifica socialmente difficile da portare e sostenere⁴⁹. Ma si sa come le apparenze a volte giochino un ruolo persino più concreto e reale della realtà stessa: la battaglia in atto contro la poesia, si traveste agevolmente da impegno per il romanzo, sembra davvero una via d'uscita coerente.

5. Fine delle illusioni

Sùbito a ridosso della guerra si apre una nuova fase, nettamente distinta da quanto era accaduto negli anni trenta, in cui l'istanza del romanzo esercita una pressione formidabile e contraddittoria sui poeti: essi devono fronteggiare una richiesta che non nasce più all'interno del loro tradizionale orizzonte lirico, ma che si impone dall'esterno come nuovo modello di riferimento, indifferente se non ostile verso la poesia. In questa temperie, per così dire stravolta, Gatto e Caproni mettono, o rimettono, mano ai loro progetti narrativi di maggior respiro, che, però, o restano definitivamente senza esito, come *La dimissione* di Caproni, o lo hanno in una veste tale da rivelarsi il contrario di quel che ci si aspetterebbe. *La coda di paglia* di Gatto è coniata sul *Codice di Perelà* di Palazzeschi: utilizzando Palazzeschi, Gatto tenta di creare, in versione 'eroicomico', un romanzo a suo modo 'neorealista', quantomeno d'impegno e 'popolare'. Tutte formule implacabilmente equivoche. Che le premesse palazzeschiane configurino un disegno assai improbabile — come del resto lo sono le coeve modernizzazioni con cui Palazzeschi cerca di contrabbandare i suoi vecchi romanzi quasi fossero nuovi — non ha bisogno di essere dimostrato, ma *La coda di paglia* nasconde piuttosto una spinta verso la poesia e la ripresa della poesia che smentisce ogni ipotesi narrativa. In Gatto si assiste ad un faticoso compromesso con le esigenze e le istanze ideologiche della contemporaneità, che ha più il sapore della resa che della conquista, tanto da generare una formidabile nostalgia per l'universo perduto del poetico. Il suo ritorno alla poesia nei primi anni cinquanta sarà il recupero aggiornato, ormai

questi anni abbia portato il suo affondo nel processo di demolizione di un canone, non necessariamente nella poesia. Il riesame, che adesso comincia, della storia letteraria in funzione della dottrina del realismo, finisce per promuovere sulla scena scrittori secondari o ignorati in contrasto con i piani nobili della letteratura e per stabilire una scala di valori non interna alla letteratura stessa, ma accertata sulla base di un presupposto, l'adesione alla realtà, che, oltre ad essere concettualmente precario o indifferente, ingenera la più totale confusione, anziché fissare un punto di osservazione utile.

⁴⁹ V. Sereni, *Il nome di poeta* [1956], in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 56.

⁵⁰ Cfr. la raccolta *La forza degli occhi. Poesie (1950-1953)*, Milano, Mondadori, 1954, «che più di ogni altra, traccia alogiche e scardinate visioni» (C. Nesi, *Introduzione ad A. Gatto, Il pallone rosso di Golia*, Milano, Bompiani, 1997, p. ix).

inesorabilmente in minore e fuori tempo, del fantastico e del surreale che alimentavano anche le scritture d'anteguerra⁵⁰. Segno evidente, ad ogni modo, che quando Fortini nel '55 stende il suo decalogo, una tesi quale «non si può più scrivere come i nostri padri e noi stessi fino all'altro ieri abbiamo fatto»⁵¹ non è per nulla scontata. Tornare o cercare di tornare a scrivere come «fino all'altro ieri» costituisce anzi la strada meno pericolosa.

Le ambivalenze di Gatto si rivelano ancor più imponenti in un poeta qual è Saba, ambivalente per definizione e per strategia di vita. Nemmeno lui sfugge alla tentazione, o all'obbligo imperativo, di una modernità che si trasforma in trappola insidiosa per chi la insegue rimanendole sostanzialmente estraneo. *Storia e cronistoria del Canzoniere* riassume nello stesso libro: 1) la strenua autodifesa dell'opera poetica, più esattamente lirica, di una vita; 2) la ricerca di spacciare come attuale, addirittura come modello di realismo, una poesia che per statuto nasce all'insegna della tradizione lirica; 3) (fra le righe, ma ben percettibile) la demolizione del *Canzoniere*, perpetrata dal suo stesso autore, in nome di un'altra ipotesi di *Canzoniere*, che in effetti non si concretizza mai ma rimane sullo sfondo come un minaccioso e angosciante fantasma. Saba bordeggia un utilizzo della prosa come arma di distruzione del proprio universo lirico non solo negli anni tardi di *Ernesto: Storia e cronistoria del Canzoniere*, datato al '44-'47, sembra vanificare il *Canzoniere* nel mentre sta prendendo corpo, è la prova di una colluttazione a fatica risolta, di una reazione piena di dispetto e di insoddisfazione verso la propria opera in divenire. La prosa e il racconto rappresentano avventure rischiose: ciò spiegherebbe il prudente arretramento di Caproni o Sereni. Il quadro offre tante situazioni diverse e per ciascuna è possibile inventare una giustificazione individuale, ma nel loro complesso esse fanno sistema, s'impongono come fenomeno: contraccolpo di una vacanza della poesia — come valore socialmente oltre che artisticamente riconosciuto — che ormai dilaga.

I sostenitori del romanzo e del narrativo, gli intellettuali organici dell'impegno, contribuiscono non poco a sgretolare la poesia agendo da moltiplicatori sui meccanismi che già avevano minato il canone lirico e rendendo d'improvviso inattuale il dibattito d'anteguerra. Con loro, al di là della patina ideologica che li riveste, si fa strada la modernità di una cultura e di una letteratura di massa. Ma come questi non credono alla poesia, da moderni ne diffidano, così i poeti — consegnati ormai all'archeologia della letteratura novecentesca — diffidano della prosa, scatenando brusche e incerte correzio-

⁵⁰ L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie, in «Officina», 3, settembre 1955; ora in G. C. Ferretti, «Officina», cit., p. 181.

ni, che sono il segno di una profonda angoscia, anziché della risoluta scelta di una rotta. Fino al punto che *La sconfitta*, un racconto di guerra che Sereni porta a termine sul finire del '51⁵², rappresenta dapprima il tentativo di sperimentare la carta della prosa e del racconto, anche come mezzo esplicito di affermazione letteraria⁵³; poi il rifiuto di quello stesso tentativo e il proposito di sminuirne il valore collocando la prosa in una più rassicurante posizione vicaria rispetto alla poesia: con formula tipicamente sereniana, gli 'immediati dintorni' — della poesia ovviamente — saranno l'unico margine in cui la prosa e il racconto potranno stabilizzarsi, a partire dagli anni sessanta⁵⁴, senza disturbare i delicati congegni della scrittura in versi. *La sconfitta* resta così inedita per oltre un quarantennio: se fosse stata pubblicata all'inizio degli anni cinquanta non sarebbe stata una prova di Sereni narratore, ma semmai la conferma ulteriore del fallimento, dell'impossibilità di uscire da una concezione tenacemente lirica. E tuttavia Sereni, col suo scarso patrimonio letterario alle spalle, riassume bene, rimanendo in mezzo al guado, la difficoltà di tenere sotto controllo una risorsa che minaccia di liquidare la poesia. Anche una prosa debolmente narrativa come quella della *Sconfitta* poteva rappresentare un tentativo di aggressione.

L'impulso autodistruttivo che ricorre con costanza impressionante nelle scritture in prosa dei poeti, segnatamente in quelle narrative, testimonia come una simile scelta sia documento tangibile di uno smottamento senza fine aperto sul fronte poetico, non di un aggiornamento liberatorio delle risorse espressive; semmai di un affrancamento della narrativa dalla lirica che può aver effetti esiziali per la poesia. Si tratta di una scelta sofferta prima per sfiducia che per necessità dei tempi, talvolta intrapresa con baldanzosa furia demolitrice. Se Gatto torna al passato e Saba si ferma sulla soglia del baratro, Montale si dedica con micidiale e virtuosistica pignoleria alla dissoluzione, non solo di *Ossi ed Occasioni*: i racconti — e di veri racconti si tratta, non delle più inermi prose di viaggio⁵⁵ — che si dispiegano fra il '45, con qualche avvisaglia precedente, e i

⁵² Per la genesi dell'opera cfr. la ricostruzione di Giulia Raboni in a apparato a V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., pp. 474-475. L'Apparato è da consultare più ampiamente per comprendere il successivo destino dei materiali riuniti nella *Sconfitta*.

⁵³ L'opera è velocemente portata a termine per partecipare al Premio Taranto del '52, che si concluderà con un fallimento per Sereni.

⁵⁴ Non sembra fortuito che *Gli immediati dintorni* siano pubblicati nel '62, tre anni prima della terza raccolta di poesie, *Gli strumenti umani*: risolvere, definitivamente, la questione dello spazio da assegnare alla prosa, libera le risorse della poesia, le sblocca da una sorta di *impasse* che si protrae per quasi diciotto anni.

⁵⁵ Che fossero inermi lo dimostra il fatto che siano pubblicate solo nel '69 in *Fuori di casa* e sulla scorta di una delle ristampe di *Farfalla di Dinard*, rimasta per oltre un decennio l'unica raccolta che attinge al cospicuo territorio delle prose. *Fuori di casa* riunisce testi d'occasione, che il più delle volte offrono il retroterra da cui scatta la poesia, secondo lo schema convenzionale.

primi anni cinquanta mandano in pezzi, preventivamente si direbbe, o comunque appena elaborate, le stesse poesie che confluirono nella *Bufera*. Il decennio che sta fra il '45 e il '56 coincide per Montale con una sorta di immane corpo a corpo, in cui sono in gioco il proposito di salvare un minimo resto della poesia e la volontà di cancellarne definitivamente la traccia per adeguarsi ad un tempo in cui, quando non si accettino i dogmi della modernità, l'unica scrittura in versi possibile consiste negli avanzi della poesia vera, quella che si è chiusa con le *Occasioni*. I racconti, solo in parte confluiti nella *Farfalla* del '56, tradiscono spudoratamente il gioco subdolo senza ritrarsi, diversamente da *Ernesto*, davanti al misfatto: non assistiamo ad un punto di passaggio che prepara una nuova stagione creativa. Crederlo significa entrare come l'«uccello» nel «paretaio» che inaugura *Satura*. Quello che segue, da *Satura* in poi, è un diluvio di versi creati in assenza di poesia: la poesia non c'è più, o comunque non guarda avanti. Nell'ultimo Montale come in Gatto, nonostante le differenze (e sono differenze d'indole, non di sostanza), la poesia si alimenta di se stessa, del proprio passato, magari lo divora, per alludere ad una delle metafore sempre più consuete, ossessivamente ricorrente, con furia cannibalesca. Le *Silvae* sono senz'altro la testimonianza residuale di un «canone lirico» che si volge addirittura a serrare il cerchio con la lirica italiana delle origini, dando voce autentica al classicismo sbocciato alla fine degli anni trenta: oltre è il vuoto più assoluto, accertato nella prosa con eguale evidenza che nella poesia.

A sancire come a questo punto le strade tornassero a divergere, come se ne sentisse anzi la necessità, Fortini nel '55 sembra preoccupato di restaurare un oggetto e, a suo modo, un canone per la poesia:

La prosa sembra aver cessato di nutrirsi dei prodotti del «laboratorio» lirico e procede per suo conto. Né tutti i tentativi recenti di poesia civile o didascalica son da considerarsi moda o soggezione a esempi stranieri: ché muovono dalla persuasione, nei loro autori, che per esprimere talune verità del nostro presente e del nostro futuro sia insostituibile la forma propriamente poetica — evidenza ritmica, anzitutto, cioè artificio formale, il contrario della *oratio soluta*.⁵⁶

Tralasciando la reale efficacia dei «recenti tentativi di poesia civile o didascalica», cui Fortini confida le speranze⁵⁷, *L'altezza della situazione, o perché si*

⁵⁶ *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, cit., pp. 182-183.

⁵⁷ La contingenza della proposta di Fortini e, più in generale, la mancata ricostituzione di un canone sono registrate fedelmente nelle antologie e nelle storie della poesia, quando entrano nel secondo Novecento. In una prospettiva «postmoderna», l'assenza di canoni può anche essere riproposta come modello epistemologico accettabile e positivo.

scrivono poesie, insieme a *Farfalla di Dinard*, attesta che la prosa, e il racconto, cercano di rientrare, con qualche difficoltà, nei loro ranghi. Nell'immagine di una prosa che cessa «di nutrirsi dei prodotti del «laboratorio» lirico», si avverte l'ansia di chiudere una stagione, in cui persino il racconto fatica a costruirsi al di fuori dell'orizzonte lirico degli anni trenta — anche questa è una condizione sintomatica — e nello stesso tempo si dichiara intervento demolitore sulla lirica. Adesso la poesia deve cercare di ristabilire «le sue proporzioni di fronte alla narrativa», perché questo rafforzerebbe la narrativa stessa, come scrive Calvino, non meno preoccupato di Fortini, nel *Midollo del leone*. Se sgraviamo gli interventi dalla loro patina ideologica e occasionale (ed è un lavoro che attende di essere assolto), teorici dell'impegno e romanzieri puri guardano con apprensione allo stato comatoso della poesia. La mancanza di strumenti per affrontare la modernità, o il rifiuto di affrontarla, da parte dei poeti sconcerta quelli che, in una visione schematica, dovrebbero essere gli avversari della poesia. Paradossalmente, gli anni cinquanta diventano la testimonianza di una incapacità della poesia di rinnovare il proprio linguaggio che non può essere addebitata ai suoi critici.

Non si tratta della fine della poesia — non lo è stata nemmeno per Montale, malgrado tutto — ma della fine del moderno e di ogni presupposto canonico. In termini più vasti e davvero epocali, dell'eclissi del primato della poesia. A controprova, nella prima sezione, *La presenza dei maestri*, i *Poeti italiani del secondo Novecento* allineano autori che si sono formati nel corso degli anni trenta, nessun altro «maestro» si è fatto avanti negli oltre sessant'anni che sono seguiti. Tenuto conto della totale, o quasi, privatizzazione dei modelli, la famigerata «libertà stilistica» di cui Pasolini parlava nel '57⁵⁸, questo è il minimo che potesse accadere.

Se guardiamo al panorama della poesia negli anni cinquanta e sessanta, nessuno, neppure fra i maestri, ha saputo suscitare un nuovo modello. E del resto non pare un caso che fra i maestri nei *Poeti italiani del secondo Novecento* di Giovanardi e Cucchi compaia anche Sereni, un poeta cioè fisiologicamente irrisolto, incapace di recidere in una scelta univoca il dilemma fra un'idea forte di lirica (quale che sia) e certa compiacenza verso le mode dell'impegno; fra la nostalgia per un passato irrevocabile e la sollecitazione, che non piace, a fare i conti col presente. Per non parlare di quella partita ambigua, e fino ad oggi occultata, che si intavola nelle sue carte fra poesia e racconto. Sereni è davvero

⁵⁸ Cfr. *Libertà stilistica*, in «Officina», 9-10 (1957); ora in *Passione e ideologia* [1962], Torino, Einaudi, 1985.

uno degli emblemi più vistosi della condizione in cui si dibatte la poesia italiana a partire dagli anni cinquanta. Fortini ha probabilmente numerosi torti, ma non quello di percepire esattamente l'irrisolutezza e il rischio di una «educata letteratura» in Sereni. E non è un mistero il disappunto di Sereni nei confronti di Fortini⁵⁹. Una «educata letteratura», in altre parole il canone lirico che col suo ultimo bagliore aveva affascinato la giovinezza di Sereni, rappresenta senz'altro il polo d'attrazione più forte per il suo esercizio di scrittore: respinto per necessità, ma non per convinzione, esso è l'approdo verso il quale cerca disperatamente di ritornare ancora nel suo ultimo libro, *Stella variabile*. Incapace di fare i conti con la propria storia, Sereni costituisce un intrigante prototipo, carico di seduzioni. In modo schematico, tra la perentorietà di Fortini (purtroppo offuscata dalla patina dell'ideologia) e la modernità subita di Sereni, si apre forse un varco (non l'unico, certo) per cominciare a comprendere quello che accade 'dopo', nell'ultimo quarantennio, anche fra le generazioni più giovani, sempre in bilico fra passato (la grande, odiosa/amata, tradizione lirica) e presente che non trova forma stabile in un nuovo linguaggio, dopo la morte che Montale ha decretato per quello tradizionale.

⁵⁹ In una lettera a Bertolucci dell'11 maggio 1960 cita a memoria Pasolini per definire Fortini «la nostra [cattiva] coscienza» (A. Bertolucci - V. Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, Prefazione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1994, p. 217).

CONGEDO DAGLI ANNI TRENTA: CRISI DELLE POETICHE E CRISI DELLA SCRITTURA

1. *Gatto fra le prime e le seconde «Poesie»: un caso tipico?*

Nel '39, a compimento di un decennio di attività, Gatto pubblica il volume cumulativo delle *Poesie*¹. Con l'ellissi del titolo dietro un lemma classificatorio, un'etichetta² efficace per l'opposizione che stabilisce con 'prosa', il libro rinuncia al denso spessore simbolico e alle risonanze evocative di *Isola e Morto ai paesi*³. Nella sua 'genericità', l'epigrafe allinea la raccolta con le sillogi compendiarie che da questo momento — le *Poesie* di Quasimodo hanno appena inaugurato la fortunata moda⁴ — s'infittiscono nei registri della poesia del secolo, come se divenissero segmenti di un unico sterminato testo⁵. A un primo sguardo non si legge chiaramente se la circostanza rappresenti una prerogativa di forza: il richiamo del lettore ad una nozione unica e univoca di poesia, che non necessita di alcun particolare *accessus*, ad una sorta di autoevidenza del fatto poetico in quanto tale. Potrebbe però anche essere un'ammissione intrinseca di debolezza.

¹ Milano, Ed. di «Panorama», 1939.

² Cfr. P. V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in *La tradizione del Novecento, terza serie*, cit., p. 17.

³ Flora — com'è noto, refrattario ad ogni presupposto di modernità — nel '33 parlava dell'«arbitrarietà dei titoli ungarettiani» (cfr. *La poesia ermetica*, Bari Laterza, 1947³, pp. 153 sgg.) per indicare uno degli aspetti più oscuri del novecentismo. La riduzione del fenomeno parrebbe tra gli indizi espliciti della crisi in atto del sistema 'ermetico' (per adoperare la consueta metafora). Una simile «arbitrarietà» pertiene più in generale alla poesia simbolista ed è praticata in Italia già a cavallo tra i due secoli, «ma conosce lo sviluppo più ampio e significativo all'altezza dell'ermetismo» (P. V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, cit., p. 17). È perciò sintomatico che l'«onda del titolo analogico» (*ibidem*), almeno per i titoli delle raccolte ceda il passo a formule persino troppo generiche. D'improvviso si avverte la cancellazione di una pratica significante, come se si controvertisse — certo non in tutti i poeti — la «tendenza» del titolo «a ridurre il più possibile l'elemento referenziale e concettuale a favore di quello evocativo e suggestivo» (P. V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, cit., p. 18). Da questo angolo di lettura fra *Morto ai paesi* e *Poesie* si apre uno scarto lacerante e non vale rammentare che *Morto ai paesi* sia comunque riassunto in *Poesie*: la segnaletica del titolo del libro ha senz'altro una portata distintiva.

⁴ La silloge (Milano, Primi piani, 1938) vede la luce consacrata da un saggio introduttivo di Oreste Macrì, *Poesia della parola*, e ha tutta l'aria di volersi proporre come un 'classico contemporaneo': non a caso G. Vigorelli la completa con una bibliografia, appunto come si farebbe per un classico.

⁵ La moda non tocca i soli volumi di bilancio. In contemporanea con le *Poesie* di Gatto, Penna pubblica il suo primo libro e lo intitola *Poesie*, Betocchi la sua seconda raccolta, e sono le *Altre poesie*: contagiati dall'epidemia, tutti i libri si danno la mano, in una catena di solidarietà il cui vessillo è l'iterarsi del titolo.

Le *Poesie* del '42, in cui Sereni, alla lettera, traveste *Frontiera*, fanno propendere per il secondo corno del dilemma⁶. Ma soprattutto ce lo conferma la ristampa delle *Poesie* di Gatto, a due anni dalla prima edizione⁷. L'ipotesi di bilancio imbastita allora non doveva apparire persuasiva, se il libro viene ripreso in mano e ripresentato in una aggiornata «seconda edizione definitiva»⁸ che sostituisce la precedente. Sommaria e discretamente ambigua, l'etichetta consente di attenuare il contraccolpo di un prodotto che non è più lo stesso: non rappresenta però l'unico espediente per circoscrivere la percezione di una frattura.

Gatto segnala la discrepanza fra prime e seconde *Poesie* esaminando il destino di *Isola e Morto ai paesi*, riproposte ora «quasi integralmente»: «Nella prima edizione delle mie "Poesie" — Milano, 1939 — ne avevo fatto una severa scelta, ubbidendo sia a un criterio di antologista, sia a evidenti ragioni d'affetto»⁹. Lo scarto fra la severità del '39 e la larghezza del '41, quando ci sono addirittura tre nuove sezioni a cui fare spazio, suggerisce la volontà di offrire un *corpus* compatto ed esemplare di liriche, che includa tutte le raccolte; e tuttavia l'esemplarità è frutto di un'impresa di riscrittura e riordino, che tradisce, senza mai riconoscerla, una profonda sfiducia verso i primi due libri, più verso *Isola* che *Morto ai paesi*¹⁰. Gli interventi hanno l'obiettivo di dar finalmente espressione autentica ad una voce tradita, o almeno oscurata nei due volumi più squisitamente «ermetici», sanando il contrasto incoercibile fra «i primi moti dell'animo», «quanto volevo dire», e l'inadeguatezza delle «convenzioni di gusto poetico» che li ingabbiavano. Con una brillante mossa che sposta l'intero valore della poesia sul versante del «contenuto», Gatto attribuisce la colpa della propria insoddisfazione alla convenzionalità della lingua poetica: un accorto lavoro di ripulitura e di «varianti» — non siamo nel secolo della variantistica? — condotto sulle opere più antiche e soffocate dalle macerie della forma, può rintracciare

⁶ A proposito del nuovo titolo con cui viene riproposto il «suo unico libro» di poesie — di fatto invariato, se si eccettua l'ordine dei testi e la giunta delle *Ultime poesie* — Sereni osserva che è «generico e antologico rispetto all'altro, diletto ma troppo preciso» (*Nota dell'autore*).

⁷ La velocità con cui edizioni e ristampe si susseguono vale anche per Montale (*Occasioni*), Sereni, Quasimodo: nel passaggio fra il terzo e il quarto decennio anche questo diventa segno di instabilità.

⁸ *Al lettore*, in *Poesie*, cit., p. 9. Anche nel frontespizio ed in copertina la raccolta viene presentata come «nuova edizione definitiva».

⁹ *Al lettore*, cit., p. 9.

¹⁰ «Le varianti, numerose, da me apportate a molte liriche di "Isola" e a qualcuna di "Morto ai paesi" sono a volte vere e proprie liriche nuove che delle vecchie hanno conservato solo l'atmosfera rimastavi segreta a tradursi in tutto il lavoro degli anni successivi per esser liberata in una voce nuova e ancora fedele ai primi moti dell'animo. Questo studio di varianti, elaborato lungamente, è stato da me in concreto compiuto negli anni 1940-41 con un lavoro continuo, vorrei dire armonioso, di immedesimazione nei vecchi testi e in quanto in essi volevo dire e ero riuscito a dire solo in parte, spesso attraverso convenzioni di gusto poetico» (*Al lettore*, cit., pp. 9-10).

in esse una coerenza di ispirazione che collima con la «voce nuova e ancora fedele», liberata negli anni più recenti. Il bisogno di rivedere le strategie poetiche è forte, ma è forse più grande il timore della discontinuità, il vero fantasma da esorcizzare, dissimulato dietro l'accessorio della forma. *Poesie* si rinserra in un movimento circolare che non ammette quasi distanza fra il punto di partenza e quello di arrivo¹¹. Non la può anzi ammettere: «i primi moti dell'animo» restano gli stessi, non sono sottoposti a verifica. Il progetto imperativo di una silloge organica, sostanzialmente unitaria, diviene così possibile solo falsificando un percorso reale, che non è omogeneo e coerente ma di rottura. Sotto il vessillo del contenuto, Gatto tenta di scartare le difficoltà opposte da modi espressivi inconciliabili.

La revisione formale di *Isola* non è così profonda — tantomeno lo è quella di *Morto ai paesi* — come Gatto intenderebbe lasciar supporre, affidata in prevalenza ad un terremoto che ridisloca quasi tutte le poesie, ma le lascia intatte. E però in alcuni casi balza agli occhi come il risultato nella versione *ne varietur*, non coincide più col paesaggio verbale della prima stesura. Poesia che ritiene un'atmosfera vaga e imprevedibile, quella racchiusa nel volume del '32 si definisce davvero come scarsamente parafrasabile in termini di linguaggio ordinario; gli sfugge, perché nella parola ambisce essa stessa a ricreare e racchiudere una realtà altra da quella che si sperimenta nella vita di ogni giorno, o meglio a mostrarne il volto inedito, con una assolutezza che travolge occasionalità e contingenza. Neanche un decennio dopo, nello stesso libro, la direzione di marcia si rivela sensibilmente mutata. Un sonetto quale *Amore* ha cambiato pelle:

| | |
|--|--|
| Silenzio, primitivo amore: cautela di sembrare devoto, allontanato nella sera armoniosa che rivela favole calme e sogni al mio passato. | Nella sera armoniosa che rivela favole calme e sogni al mio passato l'amore così timido mi svela desideri perduti, quasi il fiato |
|--|--|

| | |
|---|--|
| Odora calda origine: mi svela desideri perduti ed un fissato | delle prime parole in cui si vela idillio eterno il mondo immaginato. |
|---|--|

¹¹ Dal processo di revisione e riassetto, il volume del '41 esce scandito in tre «parti»: la prima, la memoria «storica», che raccoglie, senza sostanziali perdite, *Isola e Morto ai paesi*, rielaborata fra il '40 e il '41 viene a sovrapporsi cronologicamente alle poesie riunite nella terza parte, le cui date estreme sono il '39 e il '41. Una simile circolarità è abolita in seguito. Una nuova edizione apparsa nella «Collezione lo Specchio» (Milano, Mondadori, 1961) ristabilisce la polarità in buona misura obliterata nel '41: una prima parte contiene *Isola e Morto ai paesi*, una seconda riordina su base cronologica le poesie scritte fra il '37 e il '41 in due sezioni, *La memoria felice* (1937-1939) e *Arie e ricordi* (1940-1941). È un ulteriore segnale di come *Poesie* del '41 tenti artificialmente di tenere unita un'esperienza poetica che ormai sta rivelandosi in frantumi.

| | |
|---|---|
| contegno di tacere: in me si cela idillio eterno, il mondo immaginato. | O di silenzio calda già s'inciela la rondine nel volo e l'incantato |
| In pudore deserto, alla serena notte, continua voce m'allontana. Un silenzio di pelle al mio svanire | fanciullo lascia a scorgere serena la notte che all'oriente s'allontana. E del mio cuore nulla saprò dire |
| risale il cielo: odore, antica pena in cui m'amai compiuto: e resta vana memoria il tempo, un sogno di morire (1932) | ad altri mai, fu tenero ed in piena di sua pietà travolto lasciò vana memoria al tempo, un sogno di morire. (1941) |

Non solo i due *Amore* sono 'per le rime', la metà delle parole-rima del primo passano invariate o quasi (*vela* diventa *svela* e *pena* genera *piena*) nel testo rivisitato: l'innovazione passa attraverso il rispetto ossessivo per alcuni tratti formali che consentono di contrabbandare almeno il fantasma della continuità. È questa la zona di più sicuro contatto fra le due poesie, accanto al titolo e alla persistenza delle parole chiave, che appartengono ad un registro alquanto logorato dalla consuetudine lirica, parole senza corpo (*amore, favole, sera, passato, desiderio, idilli, memoria*). Nella 'forma' del '32 proprio queste parole costituiscono il centro del discorso, assumendo un'autonomia evocativa che si prefigge di smaterializzare l'occasione, tutt'al più la circoscrive in un poetico intenzionalmente di circostanza. Del pari, la tensione verso una liricità assoluta precipita subito in rigide formulazioni retoriche. Se ci atteniamo alle indicazioni proposte da Mengaldo¹², in *Amore* del '32 tutti i lenocini ermetici appaiono egualmente rappresentati e in modo pressoché canonico: non potrebbe essere diversamente, visto il carattere fondante che *Isola* riveste proprio in funzione dell'ermetismo¹³. Gatto rappresenta il perfetto prototipo del manierista che indulge a tutti gli artifici verbali e sintattici, promuovendo assai per tempo una 'grammatica ermetica'. O almeno, vi contribuisce con generosità e dovizia. Persino la ripresa del sonetto è in linea con l'ipotesi di una lirica alta¹⁴ che travolge al suo passaggio ogni stru-

¹² Il riferimento va a *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit.

¹³ Ellissi degli articoli («Odora calda origine», «continua voce»), uso libero delle preposizioni («In pudore deserto, alla serena / notte, continua voce m'allontana»), forte nominalismo della sintassi («Silenzio, primitivo amore: cautela / di sembrare»), analogismo che rasenta la cataresi («Un silenzio di pelle»).

¹⁴ Si tratta di un vero «recupero», come segnala Mengaldo (*Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 143), che marca una discontinuità rispetto ai «lirici nuovi» e si ricollega alla pratica dei poeti primonovecenteschi; e di un recupero all'insegna del classicismo e della tradizione, per quanto non accolto indiscriminatamente da tutti. L'ermetismo si propone dunque con tutt'altra fisionomia che un'avanguardia sperimentale, appare anzi il contrario di una ricerca sovversiva e aperta. C'è da domandarsi però quanto su questa posizione classicista — con la conseguente scelta a favore dell'endecasillabo e del sonetto —

mentalità della lingua ed ogni prevalente funzione comunicativa. Nella 'forma' del '41 non tutto è lasciato cadere, il sonetto resta, ad esempio, ma il movimento si è ribaltato: gli stessi oggetti verbali sono adesso sintatticamente embricati in un contesto parafrasabile, in immagini che si riallocano nello spazio e nel tempo¹⁵. Benché gli espedienti non siano completamente svaniti, il lettore è invitato a sorvolare sui residui della vecchia maniera¹⁶. E non ha torto a farlo, perché Gatto mira a riassorbire per gradi, senza pericolose lacerazioni, le asperità di una sintassi anomala, fino a farle scomparire nella trama del discorso rifatta ordinaria ed esplicitamente parlante. La scrittura, fino a questo punto artefatta e compiaciuta della propria inconsistenza, cerca un minimo di concretezza e una vicenda a cui legarsi: non più a brandelli, si distende in una colloquialità più affabile e discorsiva. Un'impostazione del genere agisce non solo riorganizzando minimi frammenti dotati di logica e coerenza, sollecita l'intera poesia nell'alveo di un minuscolo racconto¹⁷, spartito fra un sé in primo piano, chiuso nella sua incomunicabilità, ed il «fanciullo» che si ritaglia appena sullo sfondo. La revisione della poesia offre però tutt'altro che una semplice alternativa formale alla prima stesura: nonostante la coincidenza del titolo, *Amore* del '41 non è la parafrasi che chiarisce il contenuto di *Amore* del '32, il testo del '32 non esiste più. Il lavoro di revisione ha partorito realmente un testo diverso e autonomo. Gli indizi convergono a illuminare un sistema poetico di nuovo in movimento, che si destruttura e

abbia influito un lirico nuovo come Ungaretti. Ungaretti non si esercita in proprio sul sonetto — salvo qualche anno più tardi nelle traduzioni —, ma i suoi contributi alla fine degli anni venti (si pensi a *Difesa dell'endecasillabo*, del '27, o, più tardi, a *Naufragio senza fine*, del '31) sono così risoluti nella difesa della tradizione, e della tradizione metrica italiana in particolare, che la ripresa del sonetto ne risulta quasi la tassativa conseguenza.

¹⁵ Ancorché banalmente, la sera trova giustificazione come momento topico per il travaglio e le rivelazioni che suscita dentro il «cuore» di colui che parla e nello stesso tempo — questa è la novità — si oggettiva tra il volo della rondine e lo sguardo incantato del fanciullo, quasi che la vicenda prendesse terra e diventasse, anche nel linguaggio, di tutti i giorni. Nel suo ricostruire coordinate spazio-temporali, Gatto sembra andare incontro — ma per sviluppo interno alla poesia — alla tesi sostenuta da Flora in antitesi con Ungaretti: «Una poesia deve innanzi tutto creare un tempo e uno spazio nel quale parole e figure campeggino e siano intese» (*La poesia ermetica*, cit., p. 151).

¹⁶ «Fu tenero ed in piena / di sua pietà travolto» seguita ad allineare i soliti cortocircuiti nell'uso delle preposizioni, ma per lo più si compie una sorta di abile camuffamento: «l'incantato // fanciullo lascia a scorgere serena / la notte che all'oriente s'allontana» dissimula appena le scardature, e tuttavia le incastona in un tratto del discorso così regolare da far perdere loro ogni rilievo espressivo.

¹⁷ Analoga escursione dalla metafisica assolutezza verbale del '32 al racconto del '41 si registra nella poesia che intitola la raccolta, *Isola*: «Or nella solitaria / cadenza d'un approdo, / svanita la memoria / al suo tepore effusa, / esala bianca l'isola / la brezza del mio cielo». Accanto al consueto occultamento nei nessi ermetici più invadenti («al suo tepore esposta»), è il modo narrativo-discorsivo dei classicheggianti settenari che spicca a fronte di uno spartito in origine di ben diversa intonazione: «Labile, inesauribile attendere / in cadenza mansueta d'approdo: / immemore dileguo / nel vuoto dell'aria. // Sembro, cheto e vano: / e svanito, eternamente / continuo a sorgere / sfiorato di tepido oblio». Sono solo le due quartine iniziali delle quattro del primitivo disegno, ma tanto basta per cogliere anche qui lo sforzo di riduzione impresso nella riscrittura ad un frammentismo che puntava all'incoerenza delle immagini, come della lingua.

si apre verso molteplici direzioni, per sfuggire all'assedio della propria maniera, ma che inesorabilmente guarda ad un punto d'arrivo estraneo alle coordinate di partenza. Ed è qui il limite dell'operazione che Gatto mette in piedi.

Se tutti i pezzi fossero riscritti al modo di *Amore* non si potrebbe più parlare di *Isola*, e questo non è possibile. Come esito complessivo, *Isola* del '41 serba dunque di necessità una fisionomia controversa, fatta di più strati incongruenti ed è il segno di una rettifica che non riesce, perché non può, a intraprendere una sicura direttrice di marcia. Accanto alla sopravvivenza delle prose non ancora toccate dall'ermetismo, semmai assestate su un frammentismo vociano e cardarelliano¹⁸, compaiono versi che si accordano con l'esplosione pienamente ermetica di *Morto ai paesi* e testi di fatto nuovissimi, ormai posteriori a quel clima. Uno scenario così ibrido¹⁹ per molti tratti coincide con quanto accade nelle poesie scritte fra il '39 e il '41²⁰. Almeno tendenzialmente, la scrittura non fluttua più accolta nella sua sregolata autonomia, Gatto l'ha rimessa alla prova delle cose, sottoposta, per così dire, a verifica, cercando di colmare la «mancanza di tempo e spazio poetico» di cui Flora accusa la poesia degli anni trenta²¹. Al mito

¹⁸ Il Cardarelli a cui guarda Gatto — ma con buona probabilità anche le proslette di Betocchi ne risentono — è quello che si colloca fra *Prologhi* (1916) e *Il sole a picco* (1929), precedente insomma il lavoro di riordino che negli anni trenta porta ad una progressiva separazione di prosa e poesia. L'influenza di modi cardarelliani si riconosce ancora nella *Spiaggia dei poveri* (Milano, Rosa e Ballo, 1944), dove esercizi quali *Al dolce sole* rimandano a un *petit poème en prose* come *Polacca* (*Viaggio nel tempo*, Firenze, Vallecchi, 1920). In *Isola* si percepisce piuttosto distintamente il doppio binario lungo il quale Gatto si muove: Cardarelli rappresenta l'ancoraggio nella tradizione, mentre sul fronte della scrittura in versi si snoda la ricerca di un nuovo modello espressivo, ma sentito come perfettamente integrabile o quantomeno compatibile. Per i rapporti con il *poème en prose* vociano cfr. P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 135; altri riscontri primonovecenteschi offre S. Romagnoli, *Poesia della memoria nella prosa di Alfonso Gatto*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, a cura di P. Borraro e F. D'Episcopo, Atti del convegno Nazionale di Studi su Alfonso Gatto, Salerno-Maiori-Amalfi, 8-9-10 aprile 1978, Galatina, Congedo editore, 1980.

¹⁹ Alle volte il risultato consegue un ibridismo che colpisce anche Gatto. Nella *Nota dell'autore* all'ed. di *Poesie* del '61 (Milano, Mondadori) — sempre centrata sul tema evidentemente molto caro delle varianti — scrive a proposito di *Nuvola*, accanitamente lavorata nel passaggio fra *Isola* '32 e *Isola* '41: «In *Isola* ho tolto "Nuvola" che era stata da me interamente riscritta per la seconda edizione di *Poesie* e che mi è apparsa oggi, a una più attenta lettura, un ibrido, un innesto di vecchi e di nuovi modi espressivi» (p. 277). In effetti la revisione di *Nuvola* tenta di ridefinire in termini di racconto l'assetto di una poesia che nasce con un insuperabile e allucinato frammentismo, completamente alogica, in una totale indifferenza per il senso ordinario delle parole: gli esiti rimangono inesorabilmente ambigui. La riscrittura di *Nuvola* non è però l'unico caso, è quasi la costante del libro.

²⁰ Anche fra queste sono frequenti i relitti della maniera d'esordio — benché senza gli eccessi della prima *Isola* — e tuttavia si osserva un'inversione nell'uso del linguaggio, non teso a frantumare il visibile e il sensibile in una misura metafisica e a risolversi in gioco formale, ma piegato ad esprimere un di più del visibile e del sensibile. Ancora una volta lo spostamento parrebbe impercettibile, quasi insignificante, ma in realtà si tratta di un ritorno ad uno statuto espressionista del discorso e di là, in una deriva a ritroso, ad un assetto che consente sempre meno la deformazione gratuita.

²¹ *La poesia ermetica*, cit., p. 152.

in declino della parola sembra contrapporsi quello del racconto: il carattere ideologico e programmatico a cui obbedisce la revisione di *Isola* mostra, con migliore evidenza delle poesie recenti, l'obiettivo che Gatto si prefigge, ma il volume del '41 si rivela piuttosto un compromesso fra spinte diverse, a salvaguardia di una omogeneità della poesia che non esiste più. *Poesie* contiene ipotesi di lavoro che si contraddicono e annullano, finendo per occultare un cedimento del canone poetico e una sorta di angoscia davanti al futuro. Il fatto che *Amore*, pur essendo un'altra poesia, si aggrappi così pervicacemente al titolo e al contenitore del sonetto, imbastito con una tela di rime che deve essere esattamente quella del '32, indica come la volontà di rompere col passato non sia avvertita come un transito pacifico, tantomeno verso un approdo sicuro.

2. Una svolta alla metà degli anni trenta.

Ben al di là di ogni proponimento e della viscosità della tradizione, la riscrittura di *Isola* sgretola i codici formali elaborati in precedenza, creando uno stato di acuta incertezza: la ricerca espressiva degli anni '39-'41 avverte che non siamo di fronte ad una scena statica, immobile, di autocelebrazione dei risultati acquisiti. Le carte sono rimesse in gioco, anche se la facilità con cui l'intero *corpus* di Gatto trova alloggio sotto il medesimo tetto potrebbe scoprire il rischio di una fluttuazione che si accontenta di sé e si sigilla in sistema: la strategia invocata sembra essere proprio questa. Ma se gli esiti sono soggetti alla più ampia alea, la radice della crisi ha origini — sempre relativamente — remote. La stagione che segue le prime *Poesie*, in un momento in cui l'ermetismo sembrerebbe trionfante²², porta ad effetto uno smottamento già all'opera in quella stessa raccolta. A scorrere le sezioni più tarde nel volume del '39, si scopre con facilità l'alleggerimento vistoso dai moduli più artefatti che caratterizzavano *Isola* e l'ambigua coesistenza di tendenze divergenti. L'elevata frequenza

²² E infatti in un recentissimo contributo 'manualistico' di Giulio Ferroni le *Poesie* del '39 appaiono fra i capisaldi dell'ermetismo più sicuro di sé (cfr. *La rottura di inizio secolo e i tempi della nuova poesia*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, vol. IV, *Dall'unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 401).

²³ Cfr. la partitura completa di *Dopo* (*Motivi*): «Ritroverò la sera d'estate / e quel canto perduto / in cerca del mondo / per stringere la casa, / ritroverò la luna nuova in ogni stanza / e giovane nel sonno / la mamma che t'ha creduto. / Io so dell'orizzonte dei miei morti / e la città vi lascia il suo rintocco, / un sobborgo tranquillo, / nuova ai prati la povera certosa». Fra le molte convenzionalità e l'imponente mole di scorie di un linguaggio logicamente sconnesso spicca una trama di oggetti che si vogliono qualificare come dotati di presenza fisica, pur nella loro vaghezza (la sera d'estate, la casa, la mamma, il sobborgo, la certosa).

di quartine di settenari smorza le asperità più irte del primo Gatto, non ne cancella la presenza. Si accompagna semmai ad una conversione dalla ricerca di brucianti e irrelate accensioni analogiche verso una tessitura più ordinata del discorso, che comincia ad avere il predominio²³. A rendere legislativa questa lettura interviene la sintassi in cui gli oggetti poetici si annodano: una sintassi forte e netta, in rapporto alle slegature cui ci aveva abituati, che la dichiarazione d'esordio di *Dopo* («Ritroverò la sera d'estate / e quel canto perduto») sembra voler tradurre in manifesto. La possibilità di ritrovare il «canto perduto / in cerca del mondo», si risolve infatti in un ritrovare una «casa» e una «stanza», una rete di entità per statuto concrete, intrecciate per delimitare lo sfondo, gracile, di una storia, per quanto elettivamente storia della propria coscienza. Non si tratta di una inattesa rivoluzione che d'improvviso sconfigge l'intero sistema tra *Morto ai paesi* e *Poesie* del '39. Al contrario, proprio in *Morto ai paesi* si osservano — ancor più minoritarie ma evidenti — soluzioni già molto prossime, qualora si faccia centro su testi come *Mattino all'ospedale*, in cui la situazione stessa non dispone a facili scarti e ad accensioni dello stile²⁴.

Intorno allo svincolo della metà degli anni trenta, si accumulano dunque le tensioni e gli avvertimenti di una scontentezza che monta, una smania di invertire la rotta, senza compromettere definitivamente la navicella della poesia. Gatto risulta forse il più prezioso indicatore dei sommovimenti in corso: lo scompenso si avverte meglio proprio là dove i pronunciamenti erano apparsi più imperiosi e certi di sé, le dizioni più autoritarie. Un'identica mutazione viene infatti accreditata dai testi coevi che il correligionario Quasimodo raccoglie in apertura dell'«antologia» di *Ed è subito sera*²⁵ sotto il titolo, non a caso generico, di

²⁴ Cfr. l'inizio: «Battono con gli zoccoli il cristallo, / acciuffate dal freddo in allegria, / le lavandaie: ed un canto di gallo / s'è spaccato nei vetri, dalla via». L'immagine simbolica — il «cristallo» qui, per indicare un esempio — non diventa mai irrelata, intraducibile e imparafrasabile, secondo quanto osserva Mengaldo per le scritture più propriamente ermetiche. Tra gli zoccoli e le lavandaie, il cristallo funziona sempre in rapporto ad un referente — la lastra di ghiaccio che copre l'acqua del lavatoio — che non perde mai peso e non è mai travalicato alla ricerca di un senso altro. «Cristallo», «acciuffate dal freddo», «s'è spaccato nei vetri» sono tutte metafore riconoscibili, espressionistiche, ma comunque accettabili anche per il senso comune. Di nuovo siamo costretti ad osservare che i singoli segmenti del linguaggio sono spesso connotati alla maniera ermetica, ma il contesto non sopporta più quest'ipotesi, che sta franando ridotta a espediente residuale, ad una materia scagliosa e inerte, in definitiva di impaccio. Interessante anche la rete di associazioni che la poesia stabilisce. *Mattino all'ospedale* si lascia accostare agevolmente ad una dispersa di Betocchi, *Vionola dell'ospedale*. Non è improbabile che per entrambe la fonte sia *Les fenêtres* di Mallarmé, ma depurata da ogni eccesso simbolista: in nessuna delle due compare la visione «des galères d'or, belles comme des cygnes, / Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir / En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes / Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir» (vv. 17-20).

²⁵ Milano, Mondadori, 1942. Il volume è preceduto da un saggio di Sergio Solmi. In contemporanea vedono la luce *Il figlio del forestiero* di De Libero e *La figlia di Babilonia* di Bigongiari: «altri libri di poesia a loro modo conclusivi e riassuntivi» (P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 132). A Mengaldo spetta anche la definizione di «antologia» (*ibidem*).

Nuove poesie e con le date estreme 1936-1942. Il lettore che apra un pezzo quale *Ora che sale il giorno* si sente proiettato fuori dalla cifra elegante e compiaciuta di *Oboe sommerso* o di *Erato ed Apollion*. A differenza dell'azzardata prosaicizzazione di Gatto, Quasimodo imbocca la strada della nobiltà dei sentimenti, dell'oratoria delle passioni²⁶: per lui la perdita, forse inevitabile, di tutto il repertorio sperimentato nella prima metà degli anni trenta, rappresenta un veleno insidioso, lo smarrimento della poesia, non più sorretta da una robusta strutturazione formale del linguaggio. Quasi come gesto istintivo di difesa, la sua scrittura in versi scivola da un canone all'altro, confermando che esiste una crisi e che il nodo della lingua poetica non ha trovato per adesso soluzione, che il ritorno alle cose promosso da Gatto non implica automaticamente assumere il linguaggio delle cose. Quasimodo dismette anche con maggiore rapidità i casami che continuano a infeltrire i versi di Gatto, ma senza lasciare venir meno il primato formale della poesia; egli muove anzi al contrattacco di una poesia troppo familiarmente spostata verso la prosa: il riscontro verrà dalla eloquente retorica di *Con il piede straniero sopra il cuore*²⁷, dove si condensano i testi scritti durante la guerra. I termini di *Nuove poesie*, '36-'42, ci portano comunque in anni che collimano perfettamente con quelli della svolta individuata nel laboratorio di Gatto, e insistono nel definire intorno alla metà del decennio lo spartiacque tra una fase di costruzione ed una, altrettanto repentina, di decostruzione dei modelli poetici. Né un diverso scenario propone *Vidi le muse* di Sini-galli, ugualmente scompartita intorno al '37²⁸: più si allarga la campionatura e più la metà degli anni trenta si precisa come una brusca virata che muta d'im-

²⁶ Cfr. *Ora che sale il giorno*: «Finita è la notte e la luna / si scioglie lenta nel sereno, / tramonta nei canali. // È così vivo settembre in questa terra / di pianura, i prati sono verdi / come nelle valli del sud a primavera. / Ho lasciato i compagni, / ho nascosto il cuore dentro le vecchie mura, / per restare solo a ricordarti. // Come sei più lontana della luna, / ora che sale il giorno / e sulle pietre batte il piede dei cavalli!». Potrebbe essere *Vento a Tindari*, ma resa più grigia e concreta, senza la trovata di «Salgo vertici aerei precipizi» o «la brigata che lieve m'accompagna / s'allontana nell'aria». Una maggior concretezza del contesto non significa di per sé abbassamento del tono; al contrario, la prosaicità che s'insinua nella poesia è controbilanciata da un'impennata del registro espressivo, da una preziosa intessitura retorica fatta di inversioni («Finita è la notte») e anafore («Ho lasciato i compagni, / ho nascosto il cuore»).

²⁷ Milano, Ed. di «Costume», 1946.

²⁸ La raccolta (Milano, Mondadori, 1943) si scandisce fra una prima sezione, *Verdesca* (1931-1937), e una seconda, *Campi Elisi* (1937-1939): la linea tracciata fra due parti del libro rappresenta un salto non indifferente. Fra il '37 e il '39 si raffrenano le forzature più esibitivamente ermetiche e il tono si assesta, si fa più descrittivo e narrativo, secondo una linea omogenea con Gatto. Cfr. *Via Velasca*, uno dei testi più freschi della sezione, apparso com'è sull'ultimo fascicolo di «Campo di Marte» (II, 11-12, 1 luglio-1 agosto 1939): «Il calpestio di tanti anni / L'ha quasi affondata, la via / Incredibilmente si è stretta. / Questa è l'ora mia, la mia ora diletta. / Io ricordo la sera che alla fioca / Luce si spense ogni rumore, un grido / Disse il mio nome come in sogno e sparve. / La via s'incurva, sgocciola / Il giorno dalle cime dei tetti: / Quest'ora dolce suona nel petto. / Non è che una larva restia / La luce, un barlume: entro la boccia / Di vetro un pesce s'illumina».

provviso le mappe di riferimento. Anche per chi non ha alle spalle raccolte con cui fare i conti; e per di più generando lo stesso sentimento di incertezza fra modelli espressivi insoddisfacenti ma conciliati a viva forza.

Frontiera di Sereni vede la luce nel '41²⁹ e raccoglie esercizi che si distribuiscono fra il '35 e il '40: sarebbe un'impresa ardua ridurli entro una cifra unica. Se ne potrebbe arguire che il volumetto ha tutti i difetti dell'opera prima di un giovane, ma *Frontiera* si sdipana per sei anni, appartiene ad uno scrittore non sprovveduto, che ha un suo ruolo come redattore sulle pagine di «Corrente», non proprio vergine alla letteratura. Anche *Frontiera* — a suo modo — è un libro che conclude³⁰, e, come accade in questi anni, contiene una pluralità di direzioni senza avventurarsi in nessuna: non c'è un'opzione montaliana, per intendersi, da giocare senza ritorno a scapito degli ermetici. *Capo d'anno* reca la data «1935» ed è perfettamente congrua con i *clichés* in vigore a quella data: «Aggiorna sul nevaio. / Ad altro dosso di monti / un ignoto paese / mormorando mi va primavera». Probabilmente — siamo tra *Isola* e *Morto ai paesi* — un giovane di ventidue anni non può che esordire così, rivestirsi di scaglie preziose e brillanti: è il pedaggio che si paga al «grande stile», tutto risolto in fiducia nella parola³¹. Ma, solo tre anni dopo, nel '38, quasi un abisso separa *Terrazza* dalla precedente: da un irto ginepraio di infrazioni grammaticali e sintattiche, siamo scivolati in una discorsività che deve molto al primo Montale, tra gli *Ossi* e la *Casa dei doganieri*³². Paesaggio e dizione sono completamente mutati, anche se ciò non indica una via d'uscita chiara e univoca: il titolo e la sostanza di *Frontiera* testimoniano una sorta di *impasse*. Siamo davvero nel punto in cui sembrano confrontarsi le due linee di tensione individuate da Anceschi in *Autonomia ed eteronomia dell'arte*

²⁹ Milano, Ed. di «Corrente»; la collana è diretta da Luciano Anceschi.

³⁰ Nella sua fisionomia incerta, il libro è davvero l'«opera che, per qualità e natura, possiamo considerare conclusiva della vera e propria stagione ermetica» (P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 132).

³¹ Mengaldo conferma l'«impressione di un forte contatto diretto, in particolare, con Gatto (ma un Gatto, si direbbe, privato degli aculei capziosi), con Sinisgalli e soprattutto con Quasimodo: tutta o quasi tutta quasimodiana è la modulazione di *Inverno*, la lirica di apertura e una delle più antiche della raccolta, e altrettanto si può ripetere per altri testi di cronologia alta» (*Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., pp. 143-144). Ma cfr. anche le osservazioni sulla moderazione con cui Sereni fa proprio il repertorio ermetico.

³² Cfr.: «Siamo tutti sospesi / a un tacito evento questa sera / entro quel raggio di torpediniera / che ci scruta poi gira se ne va». Il «raggio» della «torpediniera» (in rima con «sera») discende dalla «luce» della «petroliera» (in rima con «sera» e «scogliera») di *La casa dei doganieri*, che rappresenta l'intertesto della poesia di Sereni. In casi come questo il montalismo intenzionale delle prove seriori di *Frontiera* pare incontrovertibile: la tesi di un innesso prevalente su Ungaretti e Quasimodo — ne parla Mengaldo sulla scorta di Isella (cfr. *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 133) — andrebbe ridimensionata o quantomeno corretta con particolare riguardo alla stratificazione del libro di cui si diceva. D'altro canto anche il rinvio a Quasimodo non è di per sé dirimente, stante la distanza formale di *Nuove poesie* dalle precedenti raccolte antologizzate in *Ed è subito sera*.

del '36³³, ma tradotte in una diffusa insicurezza. *Frontiera* attesta uno scardinamento che avanza, in cui manca però la consapevolezza della direzione che si intende imboccare: Montale si affianca a Gatto³⁴. La sostituzione nel '42 di un titolo 'pericoloso' con quello neutro di *Poesie* denuncia con ancor più forza il ritrarsi, di fronte a scelte troppo nette e arrischiate, in una zona di non scelta e di anonimato.

Il volumetto di Sereni, al pari delle più consistenti raccolte di Gatto o Quasimodo, anziché apparire il segno di una fioritura, giunge a epilogo e bilancio di un'epoca, e contiene le avvisaglie di un collasso che si sta preparando, ormai indifferibile. La quantità di libri di versi pubblicati è una protezione dalla frana che sta per travolgere e mettere a soqquadro gli ingranaggi della scrittura. I paradossi non finiscono qui: la crisi dei modelli canonici si accompagna ad una strenua battaglia della critica per difenderli e promuoverli. Nel '38 vede la luce *Letteratura come vita* di Bo, vale a dire, a prescindere dal suo rapporto con l'ermetismo, la più nitida e perentoria difesa di una nozione forte, affermativa, della poesia. Ma è sintomatico che il saggio arrivi a conclusione di un lungo — per quanto spesso appena percettibile — dibattito, non ne sia il punto di partenza. Che addirittura si accompagni ad una drammatica frattura all'interno del gruppo di «Frontespizio» e al subitaneo decesso della rivista³⁵. C'è una clamorosa sfasatura fra la pratica poetica e l'apparire dei manifesti che la dovrebbero incorag-

³³ Firenze, Sansoni. Il saggio viene recensito sul numero uno di «Letteratura» (gennaio 1937) da Walter Binni, in aperto dissenso con le posizioni teoriche di Anceschi. Al sistema aperto e antidogmatico che Anceschi propone per i fatti artistici — evidentemente con una grande sensibilità verso il mutamento dei tempi — Binni contrappone «la possibilità di un dogmatismo che è implicito in ogni nostra parola vitale» (p. 151). I termini del dibattito paiono anticipare un nodo che negli stessi anni si avviluppa sul terreno della pratica poetica, radicandolo ancora di più in una sorta di tensione che innerva tutti gli anni trenta.

³⁴ Altra, com'è nota, la tesi sostenuta da Sereni nel '75 di un Montale che avrebbe alimentato, «lo sapesse o no», la posizione antihermetica dei più giovani: ma si tratta di una sistemazione tardiva e interessata, naturalmente, che sfiora appena il quadro poetico alla fine degli anni trenta (cfr. *Ci appassionò alla vita*, in *Sentieri di gloria*, cit.).

³⁵ Preceduto da una sotterranea incubazione fra il '36 e il '37, il dibattito si snoda a partire dalla *Lezione di Rimbaud* di Betocchi (luglio 1938) cui in agosto segue, sempre di Betocchi, *Della letteratura e della vita* (lo spunto viene offerto dalla stroncatura di *L'expérience poétique* di Rolland de Renéville pubblicata da Bo nel fascicolo di luglio di «Frontespizio»): nello stesso numero della rivista, polemicamente, gli si affianca il primo *Letteratura come vita* di Bo. È una sorta di abbozzo estemporaneo nel quale tuttavia sono già presenti i temi del secondo e più organico saggio-manifesto, apparso nel settembre dello stesso anno. Il dissenso fra le due anime esplose insanabile: «Tornato dalla Libia, dove con altri scrittori italiani aveva seguito Mussolini nel suo viaggio imperiale, Bargellini trovò diviso il campo frontespiziano nel partito dei giovani oscuri e degli anziani chiari. Accanto a Bo, a Fallacara *poeta d'amore*, a Betocchi e quasi a Lisi, erano sorti da arcane ombre Alfonso Gatto, Mario Luzi, Oreste Macrì, e Parronchi, e Bigongiari, amici in *Letteratura*» (A. Hermet, *Esperienze fiorentine*, in «Il frontespizio», dicembre 1938, p. 785). Il fascicolo di dicembre del '38 è l'ultimo del «Frontespizio» troppo allettato dalla «letteratura» e dal «caffè letterario» (P. Bargellini, *Per morte scampata*, in «Il frontespizio», dicembre 1938, p. 725), per quanto fisicamente la rivista sopravviva a se stessa fino al '41 (sulla sua vicenda cfr. G. Innamorati, *Immagine del «Frontespizio»*, in «Paragone», 100, marzo 1958).

giare e orientare. Per più versi, in altre parole, la formalizzazione teorica del poetico, in un'accezione che supera ogni angusto steccato, si accompagna alla realtà materiale del suo travaglio. Il disordine che ne deriva avverte che la deflagrazione della poesia ha ribaltato ogni coordinata di riferimento, con effetti che hanno dello stupefacente. La stroncatura violenta della *Figlia di Babilonia* di Bigongiari e del codice formale che vi si attua porta la firma di Alfonso Gatto, di uno dei maestri di quel codice³⁶.

3. Ermetismo e tramonto del canone lirico

Porterebbe fuori strada ritenere che la seconda metà degli anni trenta metta in luce soltanto la varia casistica di uno sfacelo progressivo dell'ermetismo. L'epidemia poetica che va propagandosi non ne rappresenta una malattia elettiva. In fondo, Bo scrive *Letteratura come vita* nel '38. E la poesia di Luzi non viene toccata da una qualche metamorfosi di linguaggio, indizio di uno sfaldamento o quantomeno di una rivisitazione dei temi consueti a partire da un punto di vista mutato; procede invece inalterabile attraverso catastrofi artistiche e storiche. Persino ben entro gli anni della guerra, e senza mai traccia di esitazione o pentimento³⁷, tanto da assumere il valore di esplicita e volontaristica controtendenza rispetto alla linea che andiamo inseguendo. Nei versi di Luzi non affiora mai l'avvertimento che l'orizzonte lirico fissato negli anni trenta possa cedere il passo: piuttosto sarà sempre possibile, almeno fino agli anni quaranta, commentare i testi seriori attraverso i primi, come se in ultimo si trattasse di un libro continuo³⁸.

³⁶ In un appunto comparso nella rubrica «Clessidra» Gatto osserva: «Un libro di versi siffatto, omogeneo e inflessibile nella sua resistenza ad una parola umana e tremante del suo esser nuova, arrotondato in una continua eloquenza e nel trepestio dei metri, non è soltanto prova di cattivo gusto ma documento dell'ingiustificato egoismo che la cultura male intesa, al di qua della sua dialettica come una serie di immagini, e la vita mal vissuta nel limbo delle sue finzioni, concedono agli assenti» («La ruota», III, 11-12, novembre-dicembre 1942). *La figlia di Babilonia* è l'alternativa secca alle *Poesie* di Gatto, la resistenza di una forma elitaria ed aulica che non accetta la nuova sfida della «parola», fatta «umana e tremante».

³⁷ Recensendo *Un brindisi* (Firenze, Sansoni, 1946), Ferruccio Ulivi notava la maturazione poetica di Luzi, ma anche la continuità senza fratture che lo lega alle sue matrici: «La lezione mallarmeana è ancora viva; ma la soluzione di Valéry (in *Diana, risveglio*: «È tempo di levarsi su, di vivere — puramente...») derivando da una decisione ottimistica della coscienza, farà presto ad assorbirsi nella compattezza sfinnea dell'esistente: «E tu ilare scorri e contraddici — in un tratto la morte... — nascono liete immagini... — aure ci traggono con sé: a esistere, a estinguersi in un giorno»» («Un brindisi» di Mario Luzi, in «Fiera letteraria», 31 ottobre 1946).

³⁸ Ancora negli anni cinquanta, in un clima particolarmente avverso, Luzi scrive: «La grande avventura della poesia moderna consiste [...] nel tentativo di ricostruire mediante il linguaggio quell'unità che il mondo ideale, pratico, espressivo degli uomini aveva perduto. Di questa specie è stato in sostanza anche lo sforzo della poesia italiana degli ultimi decenni, della poesia ermetica; la quale [...] ha appuntato la

Luzi aiuta a comporre un'altra tessera sul frastagliato mosaico di questi anni, dissonante malgrado l'ingannevole prospettiva suggerita dalla coincidenza di risorse con i Gatto e i Quasimodo. Una cosa è la «grammatica ermetica», l'insieme dei fatti linguistici esorbitanti la norma su cui si è soffermato Mengaldo e che si accampa come modello normativo della poesia degli anni trenta; altra cosa è l'ermetismo, sistema verbale e grammaticale sorretto da una robusta ideologia³⁹. I Gatto e i Quasimodo possono essere ritenuti responsabili della grammatica, non dell'ermetismo. L'utilizzo congeniale di formule correnti viene mutuato dagli ermetici entro schemi che sono loro propri. A Quasimodo, non meno che a Gatto, compagni di strada ma nulla più, secondo l'interpretazione autentica, manca l'assoluta persuasione metafisica e teologica, al confine dell'esperienza religiosa, che può alimentare indefinitamente il poeta ermetico. Non a caso l'esordiente Luzi, il vero caposcuola, scarta le più esibite e oltranziste suggestioni sintattiche e linguistiche: non ne ha bisogno o le adotta con discrezione, mentre senza di esse Gatto, Quasimodo, Sinisgalli ed altri, non esisterebbero, giacché la loro novità si risolve nella scoperta di un linguaggio e di uno stile che d'un balzo, senza troppo tergiversare, ci riporta nell'alveo codificato della poesia alta, del «grande stile», per far ricorso ad una metafora nota⁴⁰.

propria attenzione proprio là dove quella aspirazione era stata più forte e si era convertita in sogno ardente, si tratti di Hölderlin, di Mallarmé, di Rimbaud. Il vento è cambiato oppure le stagioni sono avanzate, è evidente. Ma quella sintesi potrà operarsi oggi nella realtà quando, come dicevamo, manca ogni seria premessa a concepire integralmente il mondo come realtà che ha principio e termine in se stessa?» (*Dubbi sul realismo poetico*, in «La Chimera», luglio 1954).

³⁹ La «grammatica ermetica» non ha un carattere così ideologicamente rigoroso, prima dell'intervento di Bo e dei suoi correligionari. Il libro di Flora sull'ermetismo è senz'altro fazioso, ma dimostra la percezione del fenomeno da un punto di vista ottimale, allo stato nativo, prima del '36. Flora avverte nettamente in Valéry la formazione di un linguaggio altamente grammaticalizzato che — con maggiore evidenza di ogni premessa ideologica — torna a ripetersi in una sorta di «transe» (*La poesia ermetica*, cit., p. 127), come «parole-incubi» (*ibidem*). Allo stesso modo, in Italia, l'Ungaretti di *Sentimento del tempo* gli appare ridursi ad una rete di analogie e associazioni verbali, rispetto a cui ogni intelaiatura di discorso si fa arbitrio. Ungaretti si riduce ad «astratta vocalità», a «parole come natura, come semplice prodursi fisico» (p. 140). Da qui al codificarsi di un regesto di oggetti verbali e schemi sintattici con cui denotare il poetico (quello che fanno, sulla scorta di Ungaretti, Quasimodo, Gatto e in parte lo stesso Betocchi di *Realtà vince il sogno*) il passo è breve. È anzi quasi obbligato. Se anche un presupposto simbolista resta sotteso ad alimentare il novecentismo italiano (l'innocenza di Ungaretti?), esso diventa superfluo, perlomeno secondario rispetto alla riconoscibilità e replicabilità del linguaggio. Il fatto è che una simile spinta a grammaticalizzare un repertorio di parole come simulacro di «cose» e «affetti» (*La poesia ermetica*, cit., p. 140) nel corso degli anni ha probabilmente una portata che travalica l'ambito ermetico *stricto sensu* e finisce per determinare il percorso di non pochi autori.

⁴⁰ Questa sembra la strada anche del primo Betocchi, sebbene poi scartata — non casualmente — nel secondo libro, apparso allo scadere del decennio. Giovanardi osserva come l'ermetismo costituisca «una normalizzazione [...] tendenzialmente monolinguistica e inevitabilmente manieristica: una volta "istituzionalizzata", l'aleatorietà della lingua poetica rispetto al reale produce rapidamente un sistema retorico che tende per sua natura a uniformare i materiali linguistici sulla misura di un analogismo "alto" e fatalmente estetizzante, che a sua volta soppianta la libera invenzione metaforica» (*Introduzione a Poeti italiani del secondo Novecento*, cit., p. xv).

D'altra parte, non necessariamente l'offerta formale di una grammatica della poesia sarà raccolta da tutti: a Montale, anche per ragioni di concorrenzialità, va stretta⁴¹. Ma ciò non vuol dire che, per quanto soluzione semplificatrice, essa non interpreti al meglio l'impulso profondo che attraversa il panorama italiano nello snodo fra secondo e terzo decennio: l'ambizione di fissare la scrittura in un rigoroso modello canonico, accrescendo il peso dei meccanismi inerziali per marcare e tutelare il territorio della poesia. Con Flora ci si potrebbe domandare: «vi son forse poeti che siano sfuggiti all'attrazione dell'ermetismo, anche quando pensavano di rimanere fedeli ad altre forme?»⁴². Al di là dei gruppi e delle scuole che si contendono la piazza, la spinta a rivedere le coordinate appena stabilite assume un carattere generale nella seconda parte degli anni trenta, così come era stato generale l'impulso a riformalizzare il poetico. La soluzione spiccia, quella della grammatica, si rivela di scarso respiro, agevolmente banalizzabile, e la dissoluzione del codice poetico, in Gatto come negli altri, ha un effetto devastante che si moltiplica a catena, al pari di un improvviso calo di tensione.

Montale, per il quale sarebbe reato anche solo evocare il fantasma dell'ermetismo, si trova anch'egli ad un punto di svolta con le *Occasioni*, a mezza strada fra *La casa dei doganieri* e *Finisterre*: per quanto con una notevole differenza di esiti, il suo percorso si svolge parallelo a quello di Gatto e comunque è documento del travaglio in atto. Il libro del '39 si apparecchia come un libro stratificato⁴³, dove si rinsaldano testi ancora legati agli *Ossi*⁴⁴ con

⁴¹ Paradossalmente, Gatto e Quasimodo sono più prossimi a Montale, nel loro fissare un linguaggio della poesia come universo di segni verbali compatto e autosufficiente, sottratto a ogni ipotesi metafisica, persino rinnegatore di essa. Uno scarto nondimeno esiste e non va sottovalutato. Propenderei però per una diversa sistemazione del problema rispetto a Mengaldo. Il «pedale ideologico di tipo spiritualistico» (P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 135; Mengaldo però circoscrive l'aspetto «soprattutto» ai fiorentini) non è così rilevante e non è questione di «materialismo» degli *Ossi* (p. 135): il sistema di segni bipolari organizzato da Montale in questa fase non collima con una ricerca poetica tesa a formalizzare un linguaggio il più possibile estraneo all'universo della comunicazione ordinaria.

⁴² *Crisi dell'ermetismo*, conversazione alla radio di Monteceneri, 7 novembre 1939, poi in *La poesia ermetica*, cit., p. 178. È comunque nel vero Flora quando afferma: «non esiste infatti un sol poeta che possa presumere di essere l'inventore di questa corale forma contemporanea» (*La poesia ermetica*, cit., p. 180). La definizione ecumenica di ermetici suona forzata, ma l'orecchio di Flora risulta prezioso per segnalare una formalizzazione del linguaggio poetico che accomuna tutti in questi anni. Del resto, nell'immediato dopoguerra, sulla «Fiera letteraria» del 13 giugno 1946, Arnaldo Bocelli non giungeva a conclusioni dissimili. Lo stile fu talmente rilevante che la «poesia, pur rimanendo ligia alla fulgorazione lirica originale, e lessicalmente dimessa, venne sempre meglio distinguendosi dalla prosa (si pensi al secondo Ungaretti) per virtù di metro e di tono» (*Richiami di dopoguerra*).

⁴³ Resisterei alla tendenza a sorvolare sul vasto arco di tempo sotteso al libro delle *Occasioni*: «I capolavori delle *Occasioni* — *La casa dei doganieri*, qualche mottetto, *Nuove stanze*, *Notizie dall'Amiata* — presuppongono tutti la concretezza di un vissuto e la presenza incombente di una tragedia storica [...]» (R. Luperini, *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 1992, p. 66).

⁴⁴ In una noticina su *Eastbourne* R. Giani (*La poesia italiana del 1937-xv*, in «Circoli», VII, 1-2, gen-

anticipazioni della *Bufera*, e la sua genesi effettiva precipita in corsa⁴⁵. Rispetto alla stagione del cortocircuito lirico, più propriamente legata al gusto stilizzato e araldico dei *Mottetti*, si moltiplicano i segnali di un diverso tempo⁴⁶. La svolta si rintraccia fra gli ultimi mottetti, che provocano qualche frizione rispetto ai più antichi. Nel penultimo della serie, *La canna che dispiuma*, datato 1938, Montale ribalta la numinosa apparizione degli «sciacalli» con cui si chiudeva *La speranza di pure rivederti*, minacciando di crisi l'architettura stessa dei mottetti, quantomeno interdicensone il reimpiego passivo⁴⁷. *La canna che dispiuma* si dispone ormai molto prossima a *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, del '40⁴⁸, che ne risolve l'angoscia e la disperata attesa con la comparsa di una 'creatura angelica' — quella di *Finisterre* e poi della *Bufera*⁴⁹ — del tutto estranea alle cristalline rarefazioni con cui gli *Ossi* si esauriscono nei *Mottetti*. Non si tratta di un cataclisma che d'improvviso sposta su altri lidi l'orizzonte della poesia, bensì di un riassetarla per approssimazioni minime in una rilettura che sembra lasciarne

naio-febbraio 1938) osservava come i versi di quella poesia non fossero tra i più nuovi: «poesia ben fusa ma che non rivela alcun aspetto nuovo del poeta fiorentino, il quale pare in essa ancora fissato all'"amara... tortura senza nome" della "Crisalide"».

⁴⁵ Ancora nel febbraio di quell'anno il progetto meglio definito sembra essere quello dei *Mottetti*. Così si legge nel numero di «Corrente» del 28 febbraio 1939 (cfr. ora E. Montale, *L'opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 894-895), anche se l'ipotesi è piuttosto approssimativa: «Queste poesie andranno ristampate con varie altre sotto il titolo generico di *Mottetti* e saranno distinte solo da un numero progressivo». È curioso che Montale parli dei *Mottetti* — facendoli quasi apparire un libro autonomo — e non delle *Occasioni*, concordate con l'editore fin dal 17 del mese. Del resto neanche i *Mottetti* erano veramente pronti, secondo quanto ha ricostruito Cesare Garboli (cfr. Penna, *Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1996). Il complesso delle *Occasioni* sembra essere in fieri e in cerca di definizione, come dimostra il carteggio con Contini (cfr. in particolare la complessa lettera scritta da Contini il 14 febbraio 1939, ora in *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1997).

⁴⁶ Probabilmente Montale non aveva torto a voler ristampare *Finisterre* — siamo nel '49 — come appendice alla sesta edizione del volume: una simile scelta avrebbe assestato il libro sulle liriche più tarde, accentuandone il valore di testimonianza di una crisi, in parte ancora velata nel '39. Sul rapporto di *Finisterre* con le *Occasioni* e la *Bufera*, cfr. R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., pp. 122 sgg.

⁴⁷ L'avvio della *Canna che dispiuma* presenta ancora la «rassegna statistica infeconda» (G. Contini, *Dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, in «Letteratura», ottobre-dicembre 1938; ora in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino Einaudi, 1974, p. 28) che scatta automaticamente in tanti mottetti, e tuttavia l'infecondità non appaga più, è dichiarata tale all'inizio della seconda strofe (cfr.: «oggi qui non mi tocca di riconoscere; / ma là dove il riverbero più cuoce / e il nuvolo / s'abbassa, oltre le sue / pupille ormai remote, solo due / fasci di luce in croce»), non riesce a compensare l'assenza in visitazioni simboliche come quella degli «sciacalli».

⁴⁸ Sarà accolta nelle *Occasioni* a partire dalla seconda edizione (Torino, Einaudi, 1940).

⁴⁹ È un personaggio che si precisa all'interno di *Finisterre* e che accentua la distanza metafisica, già presente nelle *Occasioni*, tra chi parla e la sua interlocutrice. Ma mentre nelle *Occasioni* il segno che predomina, anche lessicalmente, è quello della perdita, della distanza colmata dalla memoria e dal sistema di presenze allusive rintracciato fra gli oggetti, in *Finisterre* prevale lo scenario dell'apparizione miracolosa della donna. A questo universo attingono la «strana sorella» della *Bufera* o le figure femminili che compaiono in *Su una lettera non scritta* («Oh ch'io non oda / nulla di te, ch'io fugga dal bagliore / dei tuoi cigli. Ben altro è sulla terra», vv. 5-7) o in *La frangia dei capelli...* («l'ala onde tu vai, / trasmigratrice Artemide ed illesa, / tra le guerre dei nati morti», vv. 8-10).

invariata la sostanza verbale, o variarla di poco cercando di preservare un aggancio con il passato, magari a prezzo di un balzo a ritroso che scavalca i testi degli anni trenta⁵⁰. Il cambiamento si matura precipitosamente, ormai a ridosso delle *Occasioni*, che non possono fare a meno di ammettere nel proprio corpo la dissonanza, quasi che il linguaggio codificato nel corso degli anni trenta finisse per destare insoddisfazione proprio nel punto in cui l'uscita del volume par conferirgli sanzione e stabilità. Il rischio di una maniera fatta di grilli, cappelliere e di sciacalli, di teatrini dove si compiono facili evocazioni, deve essere apparsa insostenibile, avvertita come un limite che incombeva sulle risorse della scrittura e le riduceva all'inconsistenza. Non diversamente da Gatto.

La battuta d'arresto che interrompe il riapprendersi della ricerca poetica in codice stilistico ha davvero portata generale. Betocchi registra il mutamento di clima nel passaggio tra la folgorazione di *Realtà vince il sogno*, del '32, intonata con le invenzioni linguistiche di *Isola*, e *Altre poesie*, del '39, dove troviamo pezzi come *Sull'Arno* o *Alla dolorosa provvidenza*⁵¹. Ma neppure Bertolucci, per quanto in modo più sotterraneo, può evitare di pagare il dazio dopo *Fuochi in novembre*, il volume del '34⁵². Anche su di lui non incombe una clamorosa rivoluzione, con relativa apostasia del passato. La deriva muove attraverso una rimodulazione più atona della stessa materia, meno facile a grammaticalizzarsi

⁵⁰ Contini segnala la novità a proposito di *Notizie*: «Immagino che il pubblico la interpreterà come un "ritorno alla costruzione dopo una fase di concentrazione lirica"» (lettera a Montale del 14 febbraio 1939, in *Eusebio e Trabucco*, cit., p. 40). Se il tono è ironico, non lo è la consapevolezza — di Montale come del suo esegeta — di un mutamento in atto nella sensibilità dei lettori, «temperamenti piuttosto eliotiani o rilkiani, relativamente poco mono-lirici, ai quali interessa lo svolgimento in tempi, la circolarità musicale e una certa costruzione» (*ibidem*). Ne scaturisce la conclusione che «li deve interessare una qualche risurrezione del primo Montale, o almeno di quello della *plaque*» (*ibidem*). La *plaque* in questione è *La casa dei doganieri*: il che confermerebbe nelle *Occasioni* il punto di snodo fra due diversissime epoche della poesia di Montale.

⁵¹ I versi conclusivi di *Alla dolorosa provvidenza* — la poesia manifesto che congeda il lettore di *Altre poesie* — suonano aperta palinodia di *Realtà vince il sogno*: «E forse l'albe infantili mie volgono / verso quest'alba più grande e severa / d'un'altra gioventù, non piena d'angeli, / umana e sacra ai dolori di tanti / che come me, sulla terra, hanno sera / prima che cali il giorno, o come vogliono // i Tuoi decreti, Provvidenza vera».

⁵² Tra *Fuochi in novembre* e la prima sezione della *Capanna indiana*, *Lettera da casa*, le cui date estreme si fissano nel quindicennio 1935-1950, un cambiamento di rotta non interviene alla ripresa della poesia nel dopoguerra; il momento di crisi e trapasso va arretrato alla seconda metà degli anni trenta, accelera il passo e si fa incalzante verso lo scadere del decennio, come documenta il regesto delle disperse (evidentemente nel dopoguerra, a mente fredda, la svolta maturata sul finire degli anni trenta doveva apparire ben poca cosa a paragone del dramma della guerra, e dunque insoddisfacente rispetto alle poesie scritte più tardi, cassata fino a non lasciarne memoria). Fra queste prove la cantabilità di *Fuochi in novembre* ha già ceduto il passo ad una tonalità meno esuberante, più sorda. Cfr. *Crepuscolo*: «Dolcemente muore / il giorno d'inverno, / migra la luna / sul Parma ai colli che imbrunano. // A quest'ora, quando su Antognano / passavi, s'accendeva la lucerna. / Oggi, qualche volto che s'illuminava / all'improvvisa fiamma è al buio per sempre. // Come indugia il crepuscolo, / crudele o pietoso? / No, è fiamma al declino / e il giorno che s'allunga» (in «Corriere padano», 9 febbraio 1937).

— la formula funzionava senza difficoltà nel transito da *Sirio* al volume del '34 — in esili stereotipi, riproposta in una veste ingrigitata, in cui i tratti apertamente narrativi accennano ad un rifiuto delle levigate fantasie di *Fuochi in novembre*⁵³. Che poi anche questo, col tempo, gli paresse insufficiente spiegherebbe il silenzio di Bertolucci negli anni che seguono il secondo libro di versi e durante la guerra, ma sta di fatto che le date tornano ossessivamente a sovrapporsi: il collasso dei modelli, e il vuoto che l'accompagna, coinvolgono l'intero paesaggio della poesia, precipitandolo in una sorta di babele dei linguaggi. La confusione sfiora il parossismo e i percorsi individuali si contraddicono e si attraversano a vicenda, senza più rispettare confini e divergenze di schieramento⁵⁴: occorre resistere all'idea rigida e schematica di un processo collettivo e lineare, che comporti una omogeneizzazione dei toni e dei risultati, nella fase di promozione della poesia a canone come in quella di dissolvimento⁵⁵. Basti pensare che se

⁵³ Una spinta narrativa esiste già in *Fuochi in novembre* (cfr. *Romanzo, I venditori di flauti*), ma agevolmente risolta in atmosfere vaghe ed elusive che del racconto o del romanzo sono la negazione. Bertolucci avverte fin dall'inizio della sua carriera la sollecitazione del narrativo, ma per buona parte degli anni trenta tende a non darle eccessivo peso, occultandola nella formalizzazione di un linguaggio regressivo e adolescenziale che rimane il dato prevalente.

⁵⁴ È interessante far centro su Montale, non troppo grato agli ermetici, per vedere che cosa succede come ci si addentra negli anni quaranta. L'eco delle *Occasioni* si respira ampiamente nelle ultime sezioni delle *Poesie* di Gatto (ed. '41). Si tratta di segnali non veramente clamorosi, ma la brevità epigrammatica di *Mezzanotte a Mestre* o, in maniera più limpida, l'architettura in due tempi di *Torcello* o *Parole* reimpiegano proprio il cliché dei *Mottetti*. Sul fronte ormai opposto degli ermetici osservanti, anche Parronchi e Luzi hanno l'aria di essere lettori molto sensibili di Montale: lo attesta, a tambur battente, *Concerto* di Parronchi, apparsa su «Corrente» il 15 ottobre 1939 («Le siepi / che urgono d'iris» discende da «Se urgi fino al midollo i diaspori» di *Elegia di Pico Farnese*). *Avvento notturno* di Luzi, del '40, contiene testi come *Europa*, in cui «Già dissemina la mandria / le peste luminose lungo il fiume» costituisce una sorta di complicato *patchwork* di pezzetti montaliani. Il contatto più clamoroso è con la «ciurma luminosa» di *Cave d'autunno*, ma anche «mandria» pertiene al registro di Montale («mandria lunare», *Bassa marea*) e così «peste» («E qui dove peste umane», *Ora sia il tuo passo, Ossi di seppia*; «a distruggere peste», *Eastbourne*, *Le occasioni*) e persino «dissemina» («Qua e là disseminati come greggi», *Costa San Giorgio*, *Le occasioni*, in un contesto perfettamente assimilabile). Luzi, a sua volta può entrare a tal punto in sintonia, da suggerire di rimbalzo soluzioni tipicamente montaliane alla *Bufera*. È il caso delle «frange / dei capelli» (*Diuurna*, in *Un brindisi*), adottata nella *Bufera*, *La frangia dei capelli*, o della «spera» in *Quaderno gotico*, XIV. Sembra dipendere da Luzi persino l'intensificazione simbolica che nella *Bufera* trasforma l'oggettiva «magnolia» degli *Ossi* («fronde della magnolia», *Derelitte sul poggio*) in una presenza numinosa, allusiva e protettrice («e li protegge in fondo la magnolia», *L'arca*, «Nell'ombra della magnolia», *Nel parco*: sui prestiti luziani nella *Bufera* cfr. anche P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 136). Le barriere cadono, si direbbe, e i poeti si danno la mano in un soprassalto in difesa del poetico: sembrerebbe essere questo il senso di un tentativo così forte e «trasversale» di ricostituzione del canone, il cui decorso negli anni quaranta andrebbe studiato con maggiore attenzione.

⁵⁵ Stefano Giovanardi suggerisce degli interessanti spunti di indagine in questa direzione, ma con una eccessiva propensione a delineare scenari epocali, a cui necessariamente sfugge il concreto e laborioso intrecciarsi della poesia, tanto che il discorso sembra dirigersi prevalentemente, al solito, sul filone dell'ermetismo, «probabilmente» la parte «più rilevante, almeno dal punto di vista quantitativo» (cfr. la sua *Introduzione a Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, cit., p. xii; le tesi di fondo si ritrovano già in un contributo su Sereni di pochi anni precedente: «Diario d'Algeria», di Vittorio Sereni, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, *Il Novecento*, t. II, *La ricerca letteraria*, cit.).

per Bertolucci la musicalità da canzonetta arcadica di tante sue prove parrà da censurare, e di fatto sarà censurata, la frantumazione più spinta del modello ermetico può risultare in *Scherzo* di Gatto assimilabile proprio agli esercizi ludici di Bertolucci⁵⁶. In un coro sempre più dissonante, Luzi — dissonante nella dissonanza — si mantiene relativamente insensibile al travaglio dei suoi colleghi; Caproni, dopo i disparati sondaggi di *Come un'allegoria* e *Ballo a Fontanigorda*⁵⁷, approda al chiuso petrarchismo dei *Sonetti dell'anniversario*, in *Cronistoria*, in un territorio in cui si intersecano i sonetti di Betocchi⁵⁸ e il *Quaderno gotico* di Luzi medesimo, ma anche i 'sonetti elisabettiani' di Montale. La sensazione diffusa è di uno smantellamento del fronte poetico e di uno sbandarsi, in cui il ritiro in uno sdegnoso classicismo o il cedere alla frana rappresentano, in definitiva, le risposte eterogenee, e meramente soggettive, incapaci di imporsi e fare scuola, alla liquidazione in atto di un'intera stagione lirica.

4. Il dibattito sulle riviste: verso una poesia di traduzione?

Nel '41 Sereni, alla sua prima raccolta, accredita uno stato di confusione ben altrimenti in vista, ad esempio, nelle antologie curate da Nicola Moscardelli per il triennio '37-'39. *Le più belle liriche dell'anno*⁵⁹ non sono né i *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi, del '20, libro fazioso, ma indice di un gusto e di coerenti opzioni poetiche, né i *Lirici nuovi* di Anceschi, per cui si deve aspettare il '43: gli anni trenta mancano di una vera antologia di tendenza, non meno che di una ragionata sistemazione. Moscardelli, con discutibile imparzialità tassonomica,

⁵⁶ Le cantabili quartine di versi brevi a rima abbracciata consuonano infatti con prove di Bertolucci che compaiono nella raccolta del '34, ma che soprattutto la proseguono in rivista. In «Circoli», IV, 5, settembre-ottobre 1934, proprio a ridosso di *Fuochi in novembre*, troviamo *In questo canale, Ancora, Giugno, Della mia donna, Quando un giorno finisce, In memoriam*; in «Aurea Parma», XIX, 1935 *Il cuculo e Epigrammi*. Allo stesso clima rimanda anche la più tarda *Il passero*, in «Corriere padano», 27 gennaio 1937. Evidentemente per Gatto quello bertolucciano doveva apparire un modello da contrapporre ai modi concreti dell'ermetismo, ma non per questo meno canonico. Del resto, a documentare come questa esile cantabilità tendesse anch'essa a cristallizzarsi in canone e a diventare modello per i più giovani, ben dopo la guerra, basti pensare a *Emilia* di Giorgio Bassani («Fiera letteraria», 15-22 agosto 1946): «Per dove scende sereno / il Po tra l'erba rovente, / vien sul carro del fieno / un vecchio re indolente. // Sta con tristi parole / ebbre il regale ortolano, / il mento nella mano, / nel sole della trebbia. // "Uomini, mormora, rossa / plebe d'ira e di fame, / la mia corona è di sonno, / il nulla è il mio reame"».

⁵⁷ Cfr. A. Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, pp. 18 sgg. Per Caproni, come segnalano i riscontri compiuti dalla Dei, *Isola* vale quanto gli *Ossi di seppia*.

⁵⁸ Cfr. i *Sonetti d'amore a Emilia, secondo l'imitazione dal Petrarca e da John Donne* (1944), in *Il sale del canto* (1934-1977), Parma, La Pilotta, 1980.

⁵⁹ Sono pubblicate a Roma dalla «Libreria internazionale "Modernissima"»: la prima, 1937-xv, nel '38, la seconda, 1938-xv, nel '39 e la terza, 1939-xvii, nel '40.

inventaria quasi tutto, senza discriminazione, per «dimostrare la sopravvivenza della poesia in Italia», come commenta un poco benevolo recensore⁶⁰. E tuttavia, i suoi florilegi finiscono davvero per essere il ritratto di quanto offre il mercato della poesia: residui di classicismo tardo ottocentesco, sempre vitali e più frequenti di quel che si sospetterebbe, si mescolano con l'ermetismo, con certo toscanesimo strapaesano o ancora con una misura di endecasillabo, veicolo di un tono di colloquiale confessione che, senza traumi, potrebbe essere svolta anche in prosa. Nelle tre puntate di questo lavoro antologico, affiora una rinuncia a intravedere linee di forza che sarà difetto critico⁶¹ — forse da generalizzare al di là delle punte rappresentate dai Contini, dai Bo, dai Macrì — ma che rispecchia uno scenario inequivocabilmente d'epigonismo e un gusto arretrato per i moduli della tradizione di gran lunga prevalenti sulla modernità⁶². Non si direbbe fortuito che la maniera ermetizzante, al di là dei nomi noti, non sia praticamente attestata ed anzi si stemperi in un magma di segno opposto. Moscardelli esalta il rumore di fondo della letteratura, contraddistinto da una stanchezza di lingua e di temi che sopravanza la consapevolezza critica e il travaglio delle raccolte più significative apparse sullo scorcio del decennio. Renato Giani, recensendo *Le più belle poesie* su «Circoli», annota che «nulla di nuovo si è fatto per la poesia, oltre le migliaia di versi ove si parla di accorate sere, e di amorosi sospiri, e di disancorate solitudini»⁶³, in cui, in altre parole, si replicano i topici più abusati: a distanza di dieci anni, il quadro si presenterà completamente rovesciato e la battaglia sarà risolta contro un ermetismo che dilaga come modello corvivo di poeticità⁶⁴. Nei più giovani e spaesati l'adozione dell'ermetismo compensa tardivamente, e con una completa estraneità ai vecchi contrasti tra scuole, un *deficit* che la poesia degli anni trenta non era riuscita a tamponare affermando un canone realmente forte e normativo.

⁶⁰ R. Giani, *La poesia italiana nel 1937-xv*, cit.

⁶¹ Proprio per questo Moscardelli si attira la stroncatura di Pratolini, *Poesie del '38*, nel numero del 15 gennaio 1939 di «Campo di Marte». L'accusa, che investe il «criterio di liberalità secondo il quale ogni critico ben pensante si sente impossibilitato a una precisazione di merito sui valori della poesia», sembra prospettare un quadro che travalica l'oggetto della recensione, acquista il valore di giudizio negativo sulla critica contemporanea generalmente intesa.

⁶² Tanto vasta da far retrocedere anche un classicista come Flora: «Gli avversari della nuova arte s'immaginavano che per aver dissolta tanta ombrosa alchimia degli ermetici, il critico fosse necessariamente condotto ad amare le tronfie o leziose rime dei tardivi» (*Crisi dell'ermetismo*, in *La poesia ermetica*, cit., p. 177).

⁶³ *La poesia italiana nel 1937-xv*, cit.

⁶⁴ Le avvisaglie sono già in *Risposta a un referendum sull'ermetismo* — quello promosso da «Primato» nel '40 — di Flora: «Che oggi predomini presso i giovani e i giovanissimi una maniera di scrittura tutta allusiva, rattenuta e direi sospettosa; una scrittura impegnata a presentarsi in analogie dai gradi ellittici e lontanissimi (una specie di interna radio dell'analogia); che predomini, insomma, la maniera "ermetica", nessuno negherà senza arbitrio» (*La poesia ermetica*, cit., p. 185).

Il panorama che si profila sulle riviste più avvertite e impegnate non collima esattamente con quello descritto da Moscardelli: non è però un caso che ogni riflessione prenda le mosse dal suo mediocre lavoro. La stanchezza incalza come un sentimento costante, che trapela anche nei santuari della letteratura, proprio dove la difesa di un canone dovrebbe essere intonata in modo più certo. Nel numero di «Corrente» del 15 settembre 1939 incontriamo un *Appunto sulla poesia nuova* di Alfonso Silipo. Il pretesto scaturisce appunto da uno dei volumi di Moscardelli, l'antologia per il '38, bersaglio dalla critica come l'altro del '37 e liquidato da Silipo in poche battute, come un fiacco e chiuso riecheggiare di voci note⁶⁵. L'*Appunto* non scandaglia i cascami della poesia, ne indaga le linee maestre, ma con un disagio che non viene meno, semmai si accresce, davanti alla risoluzione del poetico nell'esteriorità di una rigida forma poetica, ad una «poesia di epigoni», anche quando si rivolge a Mallarmé e a Valéry⁶⁶. Nel verificare l'angustia della prospettiva corrente anche fra chi ambisce a rimanere nel piano nobile della letteratura, le pagine di Silipo funzionano da ponte fra il Montale della recensione a *Fuochi in novembre* di Bertolucci — fa uno strano effetto sentirla di nuovo cinque anni dopo — e il Gatto della premessa *Al lettore* nelle *Poesie* del '41. La consonanza con Gatto si delinea piena: il nuovo «non è di parole, di tono, di accenti, ma d'anima. C'è in fondo a tutti come un ritrovato senso della vita; un più libero rapporto con le cose ed i sentimenti». Con una dizione che suona generica, al pari di quella di Gatto, Silipo insiste su un mutare di contesto, che però rappresenta un'aspirazione piuttosto che una realtà oggettiva, un desiderio di liberazione assai impreciso, percepito com'è entro un groviglio inestricabile, tra parole, toni e accenti difficilmente discernibili dal passato.

Se infatti continuiamo a scorrere «Corrente», troviamo ancora il «tecnicismo» a farla da padrona, a nascondere un senso di vuoto altrimenti insopprimibile. Mutati i linguaggi, nemmeno nel recinto più ristretto e sofisticato dell'avanguardia il panorama risulta dunque molto diverso dal conformismo omologante che si percepisce in Moscardelli. Accanto al Luzi di *La sorella notturna* o

⁶⁵ «Tornano ad ogni pagina i nomi di Ungaretti, di Montale, di Saba, di Cardarelli: la stessa macerazione espressiva; la stessa esigenza d'intimità; la stessa materia poetica e le stesse cadenze».

⁶⁶ «Nei confronti della recente poesia italiana, mi pare che si sia parecchio esagerata l'importanza che in essa avrebbero i valori musicali e puramente figurativi. Si è venuta accreditando, in tal modo, da parte di certa critica, una poesia di epigoni (di Mallarmé, di Valéry) alimentata da "un puro bisogno di cantare", tutta rivolta al "vagheggiamento di una forma in sé sola vivente", che "dall'assunzione lirica escluderebbe la serie reale delle circostanze costituenti l'umano destino del poeta", e dalla quale "ogni richiamo a un carattere rimarrebbe escluso". Ma come non sentire che un tale "tecnicismo" porta dalla sua nascita qualcosa di gratuito e di facilmente difficoltoso, frutto d'uno smarrirsi fittizio, e non dell'ombra di sentimenti vivi?».

di *Esitavano ad Eleusi i bei cipressi*, nel fascicolo del 15 giugno '39 ci viene incontro l'ermetismo più vacuo e tardivo di Bigongiari (*Gesto sul rame*) e Parronchi (*Acanto e Sacro*): tutti all'insegna di un classicismo estetizzante che riasorbe qualsiasi spinta trasgressiva. In *Sacro* l'infrazione linguistica si proietta su una scenografia sofisticatissima, mutuata di peso dalla lirica greca arcaica, sebbene con una compiaciuta abbondanza di mezzi⁶⁷: il gusto per la parola araldica e preziosa definisce una costante del «grande stile» negli anni trenta⁶⁸, che spesso si paluda nei panni di un consapevole neoclassicismo. Non solo in Italia: alle spalle di Parronchi, come di Bigongiari e Luzi, si profila il ricordo della *Jeune Parque* di Valéry⁶⁹. Né è improbabile la «rilettura e riattualizzazione di D'Annunzio» in un simile contesto, come osserva di passata Mengaldo⁷⁰. Forse con una esemplarità superiore ad altri testi coevi, *Sacro* testimonia una precisa declinazione che accentua la forzatura semantica e sintattica, ricomponendola nella prospettiva falsificante di una traduzione, quantomeno allusa. Non così poco, o non soltanto allusa, si direbbe, se sulla stessa pagina di «Corrente» il pezzo di Parronchi si affianca ad una traduzione vera, l'inno *A Demètra* di Callimaco, volto in italiano da Oreste Macrì e, con strategia più raffinata, a due dei *Sonetti a Orfeo* nella riscrittura di Pintor. Anche questa è una traduzione, ma di un testo che già in partenza si presenta nella sua enigmaticità come traduzione e insieme fantasma di un perduto originale greco: i *Sonetti a Orfeo* stanno quasi ad additare la strada da battere, a metà fra la riconquista e la nostalgia della perfezione. Il loro fascino esercita un'attrazione formidabile. Sulle pagine di «Letteratura», Sergio Solmi descrive con acutezza la sensibilità che si diffonde: «L'artista non si rivolge più alla tradizione per trarne un insegnamento, ma per rievocarne le forme in un'atmosfera di nostalgia. È in sostanza lo stato d'animo neoclassico, forse più consapevolmente rivissuto»⁷¹. Con altrettanto acume, Solmi coglie anche i risvolti di questa «disposizione», che «in luogo di comportare un riallacciamento con le tradizioni antiche, la ricostituzione di un mondo armonico ed universalmente intelligibile di forme, meglio ci testimonia, per lo stesso sospiro

⁶⁷ Cfr.: «Le piante, l'una / sull'altra, colgono cimмерie / nevi, domandano / inutilmente ai vetri d'una serica / mano. Tu giungi sola / sul fiume, nella cedua / calma dei frassini, e vicino / a te ascolti di terra / le passeggiare lacrime / e d'origani lievi incatenarsi».

⁶⁸ «Sollecitazioni del valore etimologico dei vocaboli, legati del resto al gusto per i latinismi e in generale per le parole dotte» (P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 133) sono uno dei tratti distintivi della 'grammatica' della poesia in questi anni.

⁶⁹ Il poemetto è del '17, ma proprio nel '36 aveva visto la luce una nuova edizione, con commento di Alain, preceduta da un saggio di Valéry, *Le Philosophe et la Jeune Parque*.

⁷⁰ *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 134. La prospettiva non sembra più essere quella demolitrice e ironizzante del primo Novecento: D'Annunzio viene recuperato proprio nel suo valore di modello alto di scrittura poetica.

⁷¹ *La tradizione*, in «Letteratura», I, 2 (aprile 1937), p. 80.

di nostalgia da cui è animata, della tragica e invarcabile solitudine dell'artista moderno»⁷².

Entro queste coordinate, che sono già l'avvertimento di un malessere, il classicismo mostra dunque di contenere una duplice indicazione: la coscienza di una maturità di scrittura che può ormai fissarsi nel codice immobile di un nuovo canone, il «grande stile» finalmente raggiunto, ma nello stesso tempo, più problematicamente, la ricerca di un appoggio su cui far consistere una lingua della poesia sempre più priva di agganci, risolta com'è in fatto formale, svaporata nella facilità di un tecnicismo arduo ma ripetitivo. Gli indizi, impliciti, di una certa 'sofferenza' traspaiono anche negli interventi dei critici, spesso troppo sulla difensiva. Recensendo un libriccino davvero esile e rarefatto come le *18 poesie* di Sinisgalli, De Robertis si sente in dovere di far appello a una sorta di lessico della sofferenza («dolore», «pena», «morte»), per arrivare a concludere esclamando: «Già..., quelli che per comodo amano non vederci e non trovarci nulla, in questa povera poesia ermetica»⁷³. La difesa di De Robertis vela appena un punto di vista che, nella sostanza, coincide con quello di Gatto o di Silipo.

Per quanto probabilmente l'unica ammessa, la prima indicazione — la sicurezza conseguita — ha un valore più apparente che reale, surrettizio e autoillusorio, a conti fatti. Riesce difficile ignorare come essa si sorregga su un potente modello, i *Lirici greci* di Quasimodo: basta rammentarsi della baldanzosa sfida racchiusa da *Chiarimento e note a una traduzione di lirici greci*, con cui nel '39 Quasimodo aveva esposto il suo programma⁷⁴. Nel '40 il volume compiuto rappresenta forse il progetto più fertile⁷⁵, trasbordando senza scosse il linguaggio 'ermetico' nella reinvenzione dei frammenti di poesia melica. Con un vigoroso impulso che controverte l'abbassamento di tono delle *Nuove poesie*, il «grande stile» si solidifica in un classicismo che garantisce la sopravvivenza della poesia

⁷² *La tradizione*, cit., p. 81.

⁷³ Leonardo Sinisgalli, «18 poesie», in «Letteratura», 1, 1, gennaio 1937, poi in *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, 1958², p. 354.

⁷⁴ Quasimodo conduce un vigoroso attacco alla tradizione retorica della poesia nel convincimento di stabilirne una nuova: «È chiaro come oggi quei costrutti [quelli della lingua poetica tradizionale] che vantano per discendenza parentele illustri, radici addirittura divine, organizzati sintatticamente siano remoti dalla lingua italiana almeno quanto questa lo è da quella d'una qualsiasi altra civiltà. Ora le parole che esaltarono promiscuamente una vacanza della poesia dalla nostra storia letteraria, sono ritornate nelle sequenze del lessico e servono quando servono, nel limite che ognuna di esse comporta» («Letteratura», III, 2, aprile 1939, p. 3; in una diversa redazione il *Chiarimento* appare ora in testa ai *Lirici Greci*, in S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1996¹⁰).

⁷⁵ Ben più dei *Sonetti* di Shakespeare tradotti da Ungaretti, che arrivano solo nel '46 (Milano, Mondadori), ormai fuori tempo. Cfr. la recensione, piena di riserve e appunti critici, di C. Pellizzi (*Ungaretti traduttore. I sonetti di Shakespeare*, in «Fiera letteraria», I, 26, 3 ottobre 1946).

guardando al passato. Un approdo così convinto e persuasivo non ha un ruolo secondario nella prospettiva della poesia del secondo dopoguerra. E tuttavia proprio i *Lirici greci* indicano che la soluzione aggira il problema senza risolverlo, spostando il poetico verso un contenuto che coincide con la forma elaborata dalla poesia altrui, magari da quella antica perché il margine creativo si conservi più vasto. L'affermazione rasenta il paradosso, ma proprio in questo alveo controllato e artificiale sembra trasciversi in termini di concreta fattualità l'aspirazione a ritrovare una sostanza della poesia che innerva il contributo di Silipo — uno fra i tanti. Si parla di concretezza e di sostanza in rapporto all'astrattezza vertiginosa di una parola che lavora su se stessa — di secondo grado per statuto, com'è della traduzione —, che sfiora appena il concreto, ma bisogna tener conto che le premesse da cui si muove sono quelle imperative del cosiddetto ermetismo, segnate dal «Tempo», dall'assoluto di Bo. Non è un caso che in buona parte delle traduzioni, ermetiche e non, si respiri una certa «aria di famiglia»⁷⁶. In modo sotterraneo e indiretto, lavorando sull'altrui, l'esercizio del tradurre cerca un punto d'appoggio alle parole, perlomeno nel tentativo di farle aderire ad un oggetto poetico già definito. È una strada a suo modo rassicurante, che però garantisce la sopravvivenza della poesia solo ritraendosi davanti al rischio dell'originalità: un'ipotesi che ancora una volta si affida del tutto alla risorsa della forma, della lingua poetica, scartando la scommessa di Gatto, che era piuttosto quella diametralmente opposta, di salvare, non si sa come, il contenuto.

Quasimodo (e Pintor non meno di lui) si rivela l'epifenomeno di un vasto movimento che interessa le riviste. Lasciato da parte il vieto epigonismo, sulle pagine di «Corrente», a partire dal '37 sono relativamente poche le poesie originali, mentre si raccoglie un numero imponente di versi tradotti. Bo traduce Machado e Jimenez; Macrì, Lorca e Callimaco; Traverso, Eluard, Von Hofmannsthal, Yeats⁷⁷ e George; Pintor, Rilke e Trakl; Quasimodo, Archiloco, Praxilla, Catullo⁷⁸; ma troviamo anche poesie della Mansfield, di Sitwell, di Verlaine, Anacreonte. Negli stessi anni, sebbene con frequenza minore, i nomi dei poeti tradotti e quelli dei traduttori riappaiono identici su «Campo di Marte», in un sorta di repertorio fisso, comunque piuttosto stabile⁷⁹. Su

⁷⁶ P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, cit., p. 150.

⁷⁷ Si tratta di *Sailing to Byzantium (Salpando verso Bisanzio)*, ritradotta poi anche da Montale, *Verso Bisanzio*.

⁷⁸ Parte di queste traduzioni — ed altre apparse su «Campo di Marte» — confluiranno poi in *Ed è subito sera. Poesie*, cit. L'ultima sezione si intitola infatti *Dalle traduzioni* (1938-'41) e sembra corrispondere simmetricamente alla prima, quella delle poesie più recenti, *Nuove poesie* (1936-'42).

⁷⁹ Ancora Quasimodo, Pintor, Altichieri fra i traduttori e fra i tradotti Trakl, Erinna, Simonide di Ceo, Keats, con aperture che arrivano fino a coinvolgere Puškin.

«Letteratura», che avvia le pubblicazioni nel '37, prevale l'aspetto saggistico e la riflessione critica⁸⁰, ma nell'ultimo biennio, '39-'40, le pagine della rivista si aprono vertiginosamente alle traduzioni, come se gli argini fossero rotti, e queste superano di gran lunga i testi originali. A paragone degli anni precedenti, si assiste ad un concitato e sistematico dislocamento delle energie creative dalla poesia alla traduzione di poesia. «Circoli», la rivista di Grande, dopo la pausa di un anno riapre i battenti nel '37 e fin dal terzo fascicolo la sezione «Liriche» alterna poesie originali e poesie tradotte⁸¹. I poeti stranieri si susseguono a distanza così ravvicinata da ravvisare un solido progetto di apertura e confronto con altre letterature: la scelta sembra motivata a volte da precisi richiami tematici neoclassici⁸², che vagamente consuevano con le inclinazioni rintracciate nello stesso lasso di tempo in «Corrente»; più spesso si fa strada l'idea di un parallelo giustificato dalla perfetta equivalenza di valore tra poesia originale e poesia tradotta, che prende corpo nel susseguirsi dei fascicoli e nell'intercambiabilità dei ruoli fra autore e traduttore⁸³. Il movimento pendolare avalla l'immagine di una poesia continuamente sottoposta a verifica, non però direttamente sulle cose, ma sui testi e sulla lingua poetica altrui, alla ricerca, come in un gioco di specchi, di riverberi tranquillizzanti. Certo, l'impatto delle traduzioni, o meglio dello «stile da traduzione»⁸⁴, sulla

⁸⁰ Magari troviamo in veste di saggista lo stesso autore che su altre riviste compare come traduttore. Nel fascicolo di aprile 1939 compare *L'antologia minore* di Machado tradotta da Bo, che è autore del relativo saggio ospitato sullo stesso numero (*Osservazioni su Antonio Machado*). Altrimenti la traduzione fa parte integrante del saggio, ne è appendice sussidiaria. Cfr. V. M. Villa, *La lirica di Federico Nietzsche* sul fascicolo I, I, gennaio 1937.

⁸¹ Compagno Lowell e Fletcher di Luigi Berti, Von Hofmannsthal, Pound, Swinburne, Turner di Traverso, ma anche proposte eccentriche come lo jugoslavo Oton Župančić (gli è dedicata una piccola antologia di pezzi tradotti da Luigi Salvini sul fascicolo VII, 5-6, maggio-giugno 1938) o una scelta di *Poeti finnici moderni* (sono ventiquattro poesie, apparse sul numero VII, 7-8, luglio-agosto 1938) o ancora lo svedese Hjalmar Güllberg (VII, 11-12, novembre-dicembre 1938; la traduzione è di Carlo Diano).

⁸² È il caso delle traduzioni di Güllberg, scovato quasi apposta per dar voce ad un'istanza classicista. Il gruppo di nove liriche brevi intitolato *Dio travestito* può richiamarsi al neoellenismo di tanta poesia di gusto ermetico, sia pure di un ermetismo elettivamente da traduzione. Ma un gusto analogo si respira persino nel Pound apparso nell'ottobre del '37, quasi a spalla del *Canto leteo* di Arcangelo Blandini. Sintomatica anche la versione di *Nel giardino di Proserpina* di Swinburne (Traverso) nel fascicolo novembre-dicembre dello stesso anno. Sembra quasi che la ricerca classicista si ispessisca come si avanza verso lo scadere del decennio.

⁸³ A Jens Peter Jacobsen segue due numeri dopo De Pisis, quindi Penna. L'alternarsi di poesia italiana e straniera interessa spesso lo stesso numero della rivista, ne è assunto quasi a regola. A volte, invece, il raffronto agisce a distanza e riguarda la figura stessa del traduttore che è anche poeta in proprio: nel marzo del '37 Raffaello Prati pubblica dieci sonetti di Rilke (e sono i *Sonetti a Orfeo*, tanto per sottolineare l'ossessività delle coincidenze), poi nel fascicolo di maggio-giugno del '38 licenzia sue poesie originali, per tornare di nuovo alla traduzione — con Rudolf G. Binding — nel primo fascicolo del '39.

⁸⁴ S. Quasimodo, *Discorso sulla poesia* [1953], in *Il poeta, il politico e altri saggi*, Milano, Schwarz, 1960; poi in *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 287).

struttura formale della poesia non è trascurabile e ancora in larga parte da esplorare⁸⁵, e tuttavia la spinta, prontamente raccolta e amplificata dall'editoria — basti pensare ai casi diversi di Montale⁸⁶ e Bertolucci⁸⁷ —, scaturisce da una reazione di strenua autodifesa, che allarga il fronte della poesia nella speranza di non perdere la battaglia. Una reazione che si compie magari tornando ad attingere, in Pintor e Traverso, ma anche nel Contini traduttore, alle radici della modernità, alla «grande tradizione otto-novecentesca della lirica tedesca, da Hölderlin a Rilke, Trakl, Benn»⁸⁸ da opporre come amuleto allo sfacelo dei codici poetici in vigore.

5. Uno spazio anche per la prosa?

Le tensioni che mettono disordine nel territorio della poesia travolgono ogni possibile steccato, finiscono per essere più determinanti delle opzioni e delle coordinate poetiche, bloccando o riducendo all'asfissia il dibattito ed anche il ricambio generazionale. «Circoli» non è così apertamente schierata come «Campo di Marte» o «Corrente»: nel percorso di Grande e dei suoi vicini (Barile, Pavolini) predominano una narrativa e un colloquio lirico che rifiutano ogni forzatura del discorso, magari trovando congeniali le opzioni di

⁸⁵ Cfr. le succinte indicazioni di W. Siti in *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980, soprattutto pp. 38 e 57, e note relative.

⁸⁶ Proprio per questa onda che preme, si comprende la proposta avanzata da Einaudi a Montale in una lettera del 24 giugno 1938, e da questi rifiutata, per un saggio sui poeti contemporanei che include anche gli stranieri. Il volume sarebbe dovuto uscire nella collana dei «Saggi» (sull'episodio cfr. il commento di Isella alla lettera di Contini del 3 dicembre 1938, in *Eusebio e Trabucco*, cit. e i rimandi ivi contenuti).

⁸⁷ Ugo Guanda, appena sbarcato a Parma decide di affidare alle cure di Bertolucci una collana di poeti stranieri tradotti, «La Fenice»: il primo (Stefan George, di Traverso) vede la luce proprio nel '39 e l'impresa non si esaurisce con pochi autori. Sia pure con qualche aggiunta bertolucciana di traduttori parmensi, l'elenco degli scrittori che collaborano si sovrappone perfettamente a quello che ricaviamo dalle riviste di quegli anni: evidentemente anche Bertolucci era un buon lettore di poesia tradotta. La sua «Fenice», del resto, è tutt'altro che un fiore nel deserto. Spigolando la «Fiera letteraria» nel dopoguerra non è raro imbattersi in «esotiche» antologie di poesia straniera. Segnalo *Poeti lettoni contemporanei*, a cura di M. Rasupe, Roma, Edisan, 1942, con versioni di Diego Valeri; *Il fiore di Rilke*, traduzioni di F. Menghini, *L'ora d'oro*, Edizioni di Poschiavo, 1946. Anche su questo versante si snoda un filo ininterrotto fra prima e dopo la guerra.

⁸⁸ P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 772.

⁸⁹ Basti pensare all'attacco di *Plenilunio*, una poesia di Barile datata 1936, e pubblicata nel primo numero del '37: «Gianni, nel chiar di luna / questa terra è più bella della nostra. / Il cielo è immenso, fanno male agli occhi / le stelle: ciel malato d'una scabbia / di luce». Alle spalle, nella memoria più profonda, tralucono Petrarca e i petrarchisti, ma mediati da «Esterina, i tuoi vent'anni» di Montale. Con *Plenilunio* siamo in una linea che si colloca fra il Montale discorsivo degli *Ossi* — non certo quello degli anni trenta — e il Bertolucci di *Lettera da casa*, per offrire due termini estremi. Tracce «recenti» degli *Ossi* si osservano anche in Enzo Carli, a conferma dell'interesse — foss'anche solo regionale — della rivista.

Montale⁸⁹. In «Circoli» persiste una linea di stabilità ed equilibrio, che non va soggetta a bruschi collassi o a progressivi svuotamenti⁹⁰. Quanto però ai criteri di selezione, la rivista di Grande è più disponibile ad accogliere autori confermati (Quasimodo, Penna, Montale, Saba) che ad ospitare e promuovere voci nuove. Allo stesso modo, se «Letteratura» pubblica poesia italiana, si attesta su valori noti e consolidati e rinuncia o quasi ad arrischiare sui giovani, innescando una sorta di paralizzante e penalizzante cortocircuito, difficile da rompere, per cui si recensiscono gli scrittori che hanno già pubblicato e viceversa: e gli scrittori sono Montale, Quasimodo, Gatto, Vigolo, Saba, Betocchi. Beninteso, diversamente orientati, ma tutti a scarso rischio: nessuno veramente una presenza sconosciuta e una scommessa sul futuro. Fra il '39 e il '40, la situazione in parte si modifica, ma accogliere Penna, Sinisgalli, Parronchi, Bigongiari non costituisce il segno di una eclatante novità, dal momento che i poeti accolti hanno all'attivo almeno un libro. Escluse fuggevoli apparizioni, anche «Corrente» e «Campo di Marte» si rinserrano intorno ad una costellazione di pochi nomi familiari, soffocate dalla sindrome dell'assedio e dal bisogno di trovare sicurezza: è più facile scoprire esordienti di peso fra i traduttori. Pintor comincia a pubblicare proprio in questi anni, e per l'appunto in veste di traduttore⁹¹.

Approssimandosi al giro di boa degli anni quaranta, l'omologazione delle riviste accelera e si accentuano i tratti comuni. La vicenda di «Circoli» si allinea rapidamente con quella di «Corrente», e ancor più di «Campo di Marte», dove versi originali compaiono in modo sempre più ridotto, talvolta addirittura sporadico. Il che sorprende per una rivista come quella fondata da Grande⁹², nata come rivista di poesia, e soprattutto per il foglio fiorentino, che pure ospita i fuoriusciti ermetici di «Frontespizio»⁹³: nel loro complesso le riviste finiscono per mutuare il saggismo di «Letteratura». Non meno che

Cfr. *Passaggio di una cometa* (VII, 3-4, marzo-aprile 1938): «cui giungan — voci pure — giù dal bosco / gli schianti delle pine, / il secco scartocciarsi delle sfoglie / di granturco nel campo». Le risorse foniche, tipicamente pascoliane, sembrano passate al vaglio del Montale di *Merigiare pallido e assorto*, e riattualizzate.

⁸⁹ La maniera, quando traspare, si coagula piuttosto in figure di secondo piano, più sensibili al fascino delle mode, in cui la qualità della scrittura acquista la vaghezza e l'inconsistenza che ben conosciamo: Roberto Rebora è forse il personaggio più significativo di questa schiera, ma altri sono ancora più compromessi: i versi di Descalzo e Ortolani — a quest'ultimo è dedicata una ricca antologia — segnalano come siamo davvero in una zona marginale per i destini della poesia italiana.

⁹⁰ Non è perciò un caso che Mengaldo lo accolga nei suoi *Poeti italiani del Novecento*.

⁹¹ Va precisato però che dal quarto fascicolo del '39 il mensile non è più effettivamente diretto da Grande, ma da Guglielmo Danzi.

⁹² Sul legame tra «Frontespizio» e «Campo di Marte» cfr. G. Luti, *Firenze e la Toscana*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III. *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 523-526.

dalle traduzioni, la poesia risulta compressa dal dilagare del saggio, da una riflessione critica che insiste proprio sulla poesia⁹⁴, ma che le toglie spazio e la ricaccia ai margini come esercizio di scrittura effettivamente praticato. È un saggismo a cui si approda con motivazioni che a volte fanno scattare il campanello d'allarme. Se Banfi nel '39 parla di una stagione più adatta a favorire la coscienza critica — e di riflesso il saggio — che la poesia⁹⁵, fin dal '37 Gatto scriveva su «Letteratura»: «tra la confessione e la poesia siamo troppo impazienti e troppo preoccupati di salvarci: il "saggio" resta ancora il genere letterario della nostra protesta»⁹⁶. A prescindere dal formulario esiziale, che è quello del momento, il contributo di Gatto definisce assai per tempo un'insofferenza per le strettoie della poesia non meno che per la 'presa diretta' della confessione, alla ricerca di una soluzione espressiva che preservi un quanto di letterario senza restare prigioniera né dell'eccesso di stile né dello sfogo. Con alle spalle la lezione di Debenedetti, il saggio dovrebbe favorire un accostamento mediato e insieme totale, il campione di una scrittura che tiene a distanza il suo oggetto mantenendo sotto controllo la pressione pericolosa della forma.

A spingere verso la prosa e il racconto, anche come modello concreto di scrittura, interviene una sollecitazione spesso ellittica, non esplicitata in tutti i suoi risvolti, magari filtrata dal saggio, ma forte⁹⁷. Del resto, come ci si approssima allo scadere del decennio, a fronte di un ridursi della poesia scopriamo sulle riviste un'accusata disponibilità alla prosa d'invenzione. Non su «Circoli», a suo modo più conservatrice, meno proclive alle formalizzazioni troppo spinte della poesia e dunque relativamente indenne dalla contromossa che sembra profilarsi nella prosa⁹⁸; su «Corrente» invece il numero delle prose fa aggio su

⁹⁴ Un intero fascicolo di «Corrente», II, 11, 15 giugno 1939, come noto, è un «Omaggio alla poesia».

⁹⁵ Cfr. *Poesia*, in «Corrente», II, 11, 15 giugno 1939.

⁹⁶ Bruno Barilli, in «Letteratura», I, 3 (luglio 1937), p. 112.

⁹⁷ In un contributo di Giansiro Ferrata su Cecchi (*Emilio Cecchi*, in «Letteratura», I, 1, gennaio 1937), il nodo del racconto affiora ripetutamente, dapprima come giudizio negativo sui *Pesci rossi* (non c'è «sufficiente rimbalzo di contenuto», p. 104) e quindi per approvare i pezzi più recenti, posteriori a *Corse al trotto*, del '36: «Resta sul tavolo, oltre a qualche opera minore, "Et in Arcadia ego"; e restano nel ricordo "Il medico degli alberi", "Corridoi", "Piaceri della pittura", "La casa vuota", "Corse al trotto", "Il san Luigino", "I leoni", ossia molto fra gli ultimi pezzi pubblicati nel "Corriere", specie dal 1935 in avanti, con un ulteriore rinnovamento di forte ispirazione che piega la solita sorvegliatissima prosa a forme più vicine al racconto, la stende con un certo abbandono ai valori immediati del "soggetto" giungendo a tratti a una forza staccata, di rappresentazione, nella quale gesti e sentimenti non si riferiscono più tanto a un costume, quanto parlano soli» (p. 111). L'esame condotto da Gatto su Barilli sembra ispirato da questo di Ferrata, che ne circoscrive anche gli obiettivi: il saggio, più che spazio per la riflessione critica, sottintende una volontà di racconto che si fa pratica di scrittura per i poeti.

⁹⁸ I poeti, in linea di principio, sono accolti perché fanno il loro mestiere e scrivono poesia, benché possa accadere che la poesia stessa si faccia carico di istanze di racconto, quand'anche nelle forme ironiche e sovraccariche di Renzo Laurano. Cfr. *Eloisa novella o l'invito al romanzo* nel fascicolo VII, 5-6 (maggio

quello dei versi e la stessa tendenza si osserva su «Campo di Marte»⁹⁹. Anche senza indugiare troppo sui dati statistici, la prosa acquista un peso relativo non indifferente nella scrittura dei poeti. Li pungola un po' tutti: fra il '37 e il '38 Caproni medita *La dimissione*, un romanzo¹⁰⁰, Luzi, il caposcuola degli ermetici, fin dal '36 scrive prose fortemente compromesse con il narrativo¹⁰¹. Per quanto a ridosso della *Barca*, il racconto o l'allusione al racconto non paiono configurare per Luzi ipotesi di allarmante contraddittorietà, sono anzi perfettamente tollerabili. Ancora nel '40 Bigongiari può alternare su «Letteratura» *Quattro sonetti* tradotti da Ronsard (fascicolo di gennaio) e *Di Silvana a Miriam* (luglio-settembre), una sorta di pseudo-racconto epistolare. Come ci si inoltra nel passaggio fra anni trenta e quaranta, l'incalzare della prosa si fa pressante, sempre più a supplenza della poesia, giustificato da un'ambiguità di fondo di cui è testimone Flora, laddove sostiene che il «ritmo vero» della poesia si ritrova piuttosto nella «prosa sciolta»¹⁰². Ne fa fede persino *Silvana e Miriam* di Bigongiari, che sembra voler sospingere la prosa verso la poesia o ritrovare,

giugno 1938). Anche senza forzare troppo il significato metaletterario, la chiusa appare comunque rivelatrice: «Seguono vicende / da romanzo, patetiche avventure / per noi favole vere. Così stando / vissi seguendo un antico romanzo / ch'io non sapeva scrivere...». Nella grana della scrittura trapela un neocrepuscolarismo che è segno di una continuità ininterrotta con le esperienze primonovecentesche evidente anche in altri collaboratori di «Circoli».

⁹⁹ In «Corrente» l'alternarsi di prosa e poesia è la regola per Gatto, Luzi, Sinisgalli, Parronchi, Penna; su «Campo di Marte» la prevalenza sembra toccare alla prima. Gatto, ad esempio, pubblica una sola poesia (*La notte bianca*, 15 gennaio 1939) e una discreta serie di prose: *La sposa bambina* ('38), *Ritratto*, *Le ragioni dei morti*, *Don* ('39); Penna alterna liriche (*Due liriche*, '38, *Due poesie*, '39) e prose (*Due tempi*, *Come una sigaretta*, '39). Anche Luzi, Parronchi e Sinisgalli pubblicano prose: il circuito, come si vede, resta sempre il medesimo.

¹⁰⁰ Cfr. *infra*. Romanzo a parte, il 15 ottobre 1939 Caproni inizia la sua carriera di narratore su «Augustea» con *Al chiaro di luna*.

¹⁰¹ Cfr. *Memoria di Pasqua*, apparsa su «Letteratura» (1, 3, luglio 1937) con la data 1936. La strada maestra del racconto, per quanto lirico e memoriale, sollecita concretamente Luzi: «Abitavamo per un certo periodo dell'anno in una piccola valle tra le colline. Firenze non si poteva vedere, ma molto bene presentire laggù. La primavera s'accendeva di siepe in siepe, saliva le colline d'aria; si posava sparsa nella greve atmosfera sui rami che oscillavano, oscillavano già presaghi, già mortali. I contadini, con le braccia lustre, scendevano ai campi come spinti dalla terra stessa, si guardavano senza vedersi. Poi si udivano nel silenzio della valle, ritmiche e modeste, le zappe urtare i sassi confitti nelle zolle. Allora sopravveniva la Pasqua». A voler essere onesti, sono i dintorni, lo sfondo di un vero racconto. Il resto si costituisce nelle riflessioni, più che nelle azioni del protagonista: l'unico evento è la Pasqua, quanto di meno narrativo si possa immaginare.

¹⁰² «Oggi si può considerare assai più vicino al ritmo vero il libero schema della prosa sciolta, che non quello del metro legato: e qui dico prosa pel suo valore espressivo-musicale e non pel carattere logico che determina la sua fondamentale e assoluta differenza dalla poesia» (*La poesia ermetica*, cit., p. 18). E ancora, qualche pagina dopo: «Non è detto che i poeti in verso siano oggi i maggiori, essendosi la poesia, per tre quarti, rifugiata nei liberi metri del discorso che impropriamente continuiamo a chiamare prosa» (p. 64). Questo non vuol dire, di riflesso, che la poesia sia automaticamente prosa, anche se l'accusa scatta sovente nella pagina di Flora: «Vorrai dire che l'autore, poiché non fa poesia faccia perciò prosa. Allora, senza scherzi, la prosa io l'avrei, appunto, nella maggior parte dei versi che si pubblicano oggi. Ma la prosa è virtù mentale che non si trova nei limbi: e non è detto che chi non fa versi non faccia perciò

forse, la poesia nella prosa. A ben vedere, l'analisi di Flora si integra con quella di Gatto: in nome della verità dell'arte o della sincerità dei «moti dell'animo», la deriva che si è messa in moto allontana dalla tranquilla partita doppia intrattenuta da Betocchi, o anche dal primo Gatto; la prosa trascina con sé esigenze conflittuali e in ultimo, quale ne sia la giustificazione, finisce per lavorare contro la poesia e i suoi codici.

prosa: fa un'altra cosa, fa incisione di lettere, fa gioco di torchi» (p. 63). Con il che una terribile indeterminazione si apre intorno alla nozione di prosa, che autorizza qualunque sperimentazione in un momento di disagio come quello alla fine degli anni trenta.

POESIA, PROSA, RACCONTO:
LE INCERTE STRATEGIE DEI PRIMI ANNI QUARANTA

1. *Poesia e prosa: verso una ridefinizione dei campi*

Anche lasciando alle spalle il terzo decennio, i primi anni quaranta non determinano un vero stacco. A tenere impegnati i poeti è pur sempre la pratica dei consuntivi, con tutte le difficoltà e le contraddizioni che i consuntivi comportano in questa prolungata fine di stagione. Trovarsi a combinare il vecchio con il nuovo ha sempre risvolti disastrosi per il vecchio ma raramente contiene lo slancio liberatorio della novità, cosicché i bilanci sovente sono il risultato di dure battaglie e altrettanto faticosi compromessi. In un panorama della poesia che si volge al passato, e a liquidare in pareggio le pendenze, manca del tutto il libro che punti in avanti o che segni il cammino. Ne fanno fede nel '43 i *Lirici nuovi* di Luciano Anceschi, che proprio del nuovo si aggirano in cerca. Nel suo lavoro di antologista, Anceschi solo in parte trasceglie dal già pubblicato e piuttosto si rivolge all'inedito e ai lavori in corso, quando è possibile: par che voglia supplire una carenza d'iniziativa, aprendo lui per il lettore i cantieri della poesia e della riflessione sulla poesia. Nei *Lirici nuovi* il poeta trova spazio in quanto poeta, ma anche per sostenere una qualche idea della poesia: l'accostamento all'oggetto sembra pregiudicato se non si definisce prima di che cosa si parla¹. Siamo ben lontani dall'orizzonte poetico metafisico e assolutizzante di un Bo. La stessa *Introduzione* è mossa da uno speciale scrupolo di chiarire l'ambito in cui è legittimo scrivere versi e di misurarne il rapporto con gli altri generi, nei termini di un brusco ripristino delle categorie letterarie². Titubante dinanzi al

¹ I singoli autori sono preceduti da un apparato documentario che comprende notizie biografiche, opere, bibliografia critica, uno o più saggi sulla loro opera. Infine, prima dei «Testi di poesia», di ogni poeta viene pubblicato una sorta di manifesto: *Di Montale sulla poesia*, *Di Gatto sulla poesia*, ecc.

² «Cacciati dalla porta signorile della teoria, i "generi letterari" rientrano, si sa, dalla più accogliente porta della "pratica", dell'"empiria": così, proprio mentre contro di essi l'intollerante difensore del principio ideale dell'"unità" dell'arte decreta *furca* l'espulsione dai discorsi di poesia, eccoli ricorrere con qualche clamorosa baldanza e allegria e chiedere d'essere di nuovo indagati per un chiarimento maturato, lentamente dibattuto. Questione ardua e antica, ormai; ma, empirici o no, i "generi" esistono, e insistono, e si rinnovano: così di fronte al modo esteriore delle antiche classificazioni (fondate su questioni contenuto e di metrica...) i "nuovi generi" *Narrativa*, *Prosa d'arte*, *Saggio*, *Lirica*... vanno acquistando sempre più, per noi, diversi intimi significati, irti di non so che pungenti echi e richiami, che la recente e vaga stagio-

restauro teorico dei confini di genere (la crociana, e non soltanto crociana, indistinzione della poesia incombe tuttora³), nondimeno nell'empiria Anceschi è ben attento a recitare e difendere il territorio della «Lirica» da possibili incursioni, in primo luogo del narrativo⁴. Se di un riferimento polemico si deve parlare, questo è rappresentato ancora dai *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi, per i quali «poesia e lirica» sono indistintamente «ogni espressione d'arte», con una confusione in cui è ammesso che «i crepuscolari dian la mano agli ultimi carducciani, i Vociani ai Rondisti, i narratori ai "lirici puri"»⁵. Nei *Lirici nuovi* crepuscolari, futuristi, vociani, lacerbiani, in altre parole il grosso dei *Poeti d'oggi*, sono scartati, per una promiscuità, di linguaggio o di metro, che viene avvertita equivoca. L'incompatibilità di «principi» sostenuta da Anceschi documenta il riordino intervenuto nel territorio dei generi e nell'interfaccia fra prosa e poesia. L'antologia del '43 si colloca al capolinea di un ripensamento complessivo in cui anche la prosa d'arte e le altre forme primonovecentesche di interferenza fra prosa e poesia trovano una più rigorosa delimitazione⁶. Almeno sul fronte della

ne della poesia ha umanamente offerto» (*Lirici nuovi*, cit., p. 9). Da notare che le tesi di fondo sostenute da Anceschi sono anticipate nel suo contributo a *Lingua letteraria e lingua dell'uso* («La ruota», III, 3-4, marzo-aprile).

³ Bisogna però considerare che persino un sostenitore dell'«estetica dell'intuizione» — ma anche uno strenuo difensore dei valori classici — come Francesco Flora da anni sottolinea la necessità di dare un fondamento estetico ai generi: «Non si tratta di mostrare che l'attività estetica è sempre stata creduta unica (e anche una simile dimostrazione è ben difficile) ma che i generi, intesi come criteri di giudizio estetico, si possono conciliare con la teoria dell'unica arte» (*La poesia ermetica*, cit., p. 43). Anceschi fa propria una tesi empirica dei generi, che contrasta con la loro illiceità «quali classificazioni» ripetuta da Flora (*La poesia ermetica*, cit., p. 42): «Aver mostrata l'illegittimità estetica dei pratici generi: ecco uno dei tratti più energici dell'estetica dell'intuizione» (*ibidem*). Un'analoga tesi «pratica» è sostenuta da Montale un decennio più tardi: «In fondo, come vedi, sono un rivalutatore dei vecchi generi letterari, che non sono stati creati a tavolino dai critici, ma sono gli estratti di una secolare esperienza. S'intende che per noi i generi hanno cessato di essere categorie; sono direttive, constatazioni di fatto, storia» (lettera a E. Cecchi del 6 febbraio 1956, in *Lettere di Montale a Cecchi*, appendice ad A. Casadei, *Prospettive montaliane*, cit., p. 146; cfr. anche la nota introduttiva, pp. 122 sgg.).

⁴ «Comunque questa domanda vale anche per la *Lirica*, per l'altro e più raro dono, che ha rinnovato in questi anni per noi il senso della propria nozione. Per noi, la lirica è ancora, certamente, "storia del cuore dell'uomo". Ma una tale idea implica all'interno delle distinzioni convenienti: la "storia del cuore" non può essere "attuale", e neppure ha da essere risolta in diario o in narrazione: nella lirica, la parola fruisce di una franca condizione di canto in cui il suo senso logico giunge quasi al limite dell'annullamento: essa ha qui un uso particolare nel dar non so che prevalenza al libero gioco dei riflessi irrazionali e analogici, alla capacità di creare assolute vaghezze di atmosfera, in cui anche i silenzi, le pause, gli spazi bianchi entrano come necessarie urgenze espressive nella spirituale sintassi di periodi lirici che tutti, all'interno, nelle loro parti, e tra di loro, con gli altri, si richiamano e si sostengono secondo ragioni di tono e di durata» (*Lirici nuovi*, cit., p. 10).

⁵ L. Anceschi, *Introduzione a Lirici nuovi*, cit. p. 15, *passim*.

⁶ «Così, *Narrativa* pare essere quella espressione letteraria, in cui la parola, lungi dall'essere accettata nella sua immobile e singolare potenza, trova la sua libera e netta continuità in caute disposizioni analitiche per una coerenza di storia e di memoria, di senso logico, insieme, e fantastico; invece, per *prosa d'arte* indicheremo, piuttosto, quelle pagine che hanno distinte preoccupazioni di educazione letteraria e di intelligenza critica, con un uso più aperto della parola, il cui senso logico si perde e si ritrova continuamente in uno sciolto gioco di musica interiore, adatto alla espressione dei moti lirici dell'animo, ai

critica, siamo davanti al riemergere di un classicismo sempre più legislativo⁷: esso conferisce dignità teorica ad un movimento in atto fin dagli anni trenta — auspice Ungaretti — e che adesso procede a ritmi incalzanti⁸. Non per niente fra *Poeti d'oggi* e *Lirici nuovi*, Anceschi individua non una serie di libri poetici importanti, ma di opere di 'tassonomia' che hanno contribuito a ripulire il campo dagli equivoci e a ristabilire i debiti confini: dagli *Scrittori nuovi* di Falqui e Vittorini⁹, al *Fiore della lirica italiana* di Falqui e Capasso¹⁰, a *Capitoli*, nuovamente di Falqui¹¹, per approdare, a un tiro dai *Lirici nuovi*, ai *Narratori italiani d'oggi* di Angioletti e Antonini¹². Soprattutto le antologie di prosa più

"saubresauts de la conscience", non senza qualche divertimento e ironia di intrecciati capricci e malinconie, talora — rarissimo dono — nel gusto ambiguo del *Wurststil*» (*Lirici nuovi*, cit., pp. 9-10).

⁷ Non solo la critica è interessata alla ridefinizione dei campi. La formulazione teorica si delinea anzi quasi al termine di un lento processo di revisione che alcuni scrittori hanno intrapreso per loro conto. Esempio il caso di Cardarelli, che, pur provenendo dal fronte primonovecentesco in cui ogni interferenza tra verso e prosa è ammissibile, nel corso degli anni arriva ad una drastica cernita, separando del tutto prosa e poesia, col risultato di ridurre la sua produzione poetica ad un esilissimo manello di versi.

⁸ Parole d'ordine come 'classicità' o 'fine dello sperimentalismo' sono attivamente circolanti. Se Borgese aveva ironicamente redarguito Papini e Pancrazi perché nella loro antologia, mancando maestri come D'Annunzio e Pascoli, «si ha l'aria di quelli che girano il palazzo mentre i signori sono in villeggiatura» (*Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923, p. 86), compilando nel '33 il *Fiore della lirica italiana dalle origini a oggi* (Lanciano, Carabba), Falqui, in compagnia di Capasso, redige l'abecedario del perfetto classicismo e alla triade ottocentesca Carducci-Pascoli-D'Annunzio allinea, assicurandole uno straordinario successo critico, la quaterna Cardarelli-Saba-Montale-Ungaretti. Per quanto venato da una acuta ipersensibilità — si incontrano pagine di aperta polemica contro Govoni e Onofri — il volumetto appare il veicolo di una inflessibile restaurazione dei generi e della tradizione; esso sferza, direttamente o indirettamente un duro attacco contro i presupposti crociani, persino con una certa supponenza: «Laddove gli altri antologisti che si sono mantenuti nel campo della pura lirica lo hanno fatto senza quasi pensarci. Accettando, per solito, senza esame un'idea tradizionale e sorpassata dei generi letterari. Restando dietro le spalle di Croce. Noi no. Il nostro caso è diverso. Abbiamo tenuto di conto di Croce, ma siamo, rispetto a Croce, dall'altra parte. Ripristiniamo in qualche modo l'idea dei "generi" letterari, proprio perché tenuto stretto conto delle ultimissime conclusioni estetiche. E soltanto dopo attente riflessioni ci siamo permessi di limitarci alla "Lirica in senso stretto" riconoscendole una reale consistenza» (*Nota dei compilatori*, p. XXIII).

⁹ Con *Prefazione* di G. B. Angioletti, Lanciano, Carabba, 1930. Gli *Scrittori nuovi* — cinque anni più tardi del volume di Papini e Pancrazi: la seconda ed. è del '25 — documentano già un sensibile mutamento nel gusto. Basti pensare che *Poeti d'oggi* si apriva con Panzini e che qui Panzini e Ojetti sono rigettati perché «non possono darci il tono dell'epoca in cui viviamo» (G. B. Angioletti, *Prefazione*, p. X). Angioletti nella *Prefazione* difende la scelta dei compilatori di tagliar via buona parte del primo ventennio del secolo: «Prima di arrivare al concetto attuale dell'arte, la nostra letteratura ha dovuto procedere per tentativi che non esito a chiamare nobilissimi ma che non possono trovar posto in una raccolta di "risultati" più che di esperimenti» (p. V). Crepuscolari, vociani, lacerbiani, sono tutti accomunati in un disegno di reazione al passato, ma non per questo hanno imboccato la via della modernità. Modernità che ancora una volta si stabilisce come attenuarsi di ogni sperimentalismo in un recupero di classicità: «Per esemplificare dirò che la posizione di un Cardarelli, di un Ungaretti, di un Bacchelli, di un Montale, di un Comisso, è positiva, cioè non più sperimentale, rispetto a quella ancora programmatica, cioè negativa, di un Corazzini, di un Govoni, di un Marinetti, di un Jahier, di un Moretti» (p. VII).

¹⁰ Interessante osservare che non si tratta della consueta antologia novecentesca, come indica il titolo completo: *Il fiore della lirica italiana dalle origini a oggi*.

¹¹ Milano-Roma, Panorama, 1938; il titolo completo suona *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte*.

¹² Firenze, Vallecchi, 1939.

recenti (*Capitoli e Narratori italiani d'oggi*) sollecitano anche la poesia a dichiarare qual è il suo territorio.

Nel '38 *Capitoli* disegna il quadro finale della «prosa d'arte» novecentesca. Il volume, accolto da contestazioni che mettono in dubbio l'effettiva appartenenza al genere di molti scrittori inventariati¹³, ha infatti anch'esso un vago sapore di bilancio a consuntivo, di *summa ne varietur*, per l'impegno a fornire definizioni e circoscrivere campi che il curatore si accolla: il suo obiettivo principale è, in ultimo, riallogare senz'altro il genere della prosa d'arte all'interno della prosa, per sottrarlo da un'eccessiva promiscuità nei confronti della poesia¹⁴. Falqui, come poi Anceschi, propende a descrivere uno scenario in cui l'universo della scrittura si solidifica per comparti rigidi e potenzialmente antagonisti. La ripartizione del lavoro letterario secondo categorie certe sembra rappresentare un elemento di forza e di rilancio, in realtà nasconde un'intrinseca debolezza e una preoccupante carica disgregatrice. Intervendendo nel dibattito che accompagna *Capitoli*, Giansiro Ferrata ravvisa nella prosa d'arte «l'elemento-tipo di quella riscossa naturale dei generi [...] per la difesa naturale, e universale, dell'arte di fronte a un'impossibile poesia»¹⁵. Ambiguamente, la riflessione

¹³ Una prima recensione negativa è quella di G. Villaroel su «Il Popolo d'Italia» del 3 dicembre 1938, da cui prendeva spunto Gatto nel suo polemico *Cavalcavia* sul «Campo di Marte» dell'1 dicembre (evidentemente la data del quindicinale non corrisponde a quella della effettiva pubblicazione), che rimanda ad un prossimo e più disteso intervento. In due successive puntate Alfonso Gatto sferra una dura requisitoria (*Requisitoria contro l'«arte»*, in «Campo di Marte», 15 gennaio e 1 febbraio 1939, e *Intermezzo per «Capitoli»*, ivi, 15 marzo 1939) contro la nozione di «capitolo» e di «prosa d'arte»: «Che della pagina riuscita si possa fare l'ideale di un'esperienza letteraria condotta, smarritasi o liberatasi per vie diverse è un diritto insito nella scelta dell'antologista, a patto che questi non sposti la propria constatazione o il proprio modello a significare in se stesso un genere letterario, facendo così precedere storicamente, nell'origine e nella volontà dello scrittore, il risultato dell'intuizione che lo causa. La nozione di «capitolo» è una definizione, diciamo per ora, prima di addentrarci in un discorso storico, che, coincidendo sempre con la constatazione della pagina riuscita, non può precederla che, al massimo, come sentimento e volontà di perfezione, come un ideale» (15 gennaio). L'accusa rivolta a Falqui è di modificare la «testualità» dell'opera, considerando la «prosa d'arte» in ogni scrittore avulsa dalla particolare difficoltà o grazia che in ciascuno di essi ha significato la poesia o il desiderio della poesia»; per Gatto la prosa d'arte e il capitolo «sono stati i continui paragrafi di una poetica senza poesia nel migliore dei casi». Quasi tutto il resto del contributo è teso a dimostrare l'arbitrarietà con cui Falqui riesce a decontestualizzare i frammenti di prosa d'arte da ambiti narrativi, o comunque da un disegno più vasto, in cui il fattore dello stile ha un'incidenza molto relativa.

¹⁴ L'introduzione al volume, *Il capitolo e la prosa d'arte*, contiene una strenua difesa della prosa d'arte contro la poesia: «Che poi con «prosa d'arte» «prosa poetica» e «prosa lirica» si sia soliti designare lo stesso particolare eppure multiforme tipo di prosa, non è da preoccuparsene come d'un motivo d'incertezza e confusione a danno del giudizio estetico. Senonché «prosa d'arte», oltre ad essere più rispondente alla natura e alla somma dei caratteri distintivi di essa prosa, riesce denominazione comprensiva delle altre due, con l'esattezza quasi d'una definizione che fa battere l'accento sul punto giusto. Eppoi in «prosa poetica» e «prosa lirica» par di sentire echeggiare gli schiamazzi e gli strilli delle trascorse buriane» (p. IX).

¹⁵ *Sul nome di «arte»*, in «Campo di Marte», 15 marzo 1939.

sui generi si tramuta in un attacco contro i generi stessi: non è facile capire se il ridimensionamento della poesia, al di là dell'esplicito anticrocianesimo di Ferrata, lasci un qualche spazio ad un più modesto esercizio poetico. Si ha la sensazione che la volontà di restauro delle forme sia, in definitiva, una ben esile prevenzione contro un disordine che monta incontrollabile. Dietro il paravento dei generi, ciascuno s'ingegna di difendere una propria privatissima idea di letteratura, salvando il salvabile dall'incombere dell'apocalisse e inesorabilmente prestando il fianco agli avversarsi¹⁶.

Nonostante gli schemi che continuano a circolare, nella realtà è in corso una profonda semplificazione, con cui i teorici della letteratura non riescono a tenere il passo, sopraffatti da un'ansia normativa e dalla furia tassonomica. Nei *Narratori italiani d'oggi*, che vedono la luce nel '39, la bilancia propende sempre più per l'identificazione di prosa e narrativo, facendo collassare lo spazio per la prosa d'arte, come rivela l'introduzione di Angioletti. Ma il collassamento investe anche il confine fra narrativa e lirica. Se la poesia si libera dalle «convenzioni di gusto poetico», per dirla con il Gatto delle seconde *Poesie*, finisce inevitabilmente per ritrovarsi in un terreno che è già occupato da altri: fin dal '39 si prefigura un paesaggio letterario che concretamente prenderà corpo nel dopoguerra e col neorealismo e di cui si intravedono fin d'ora i promettenti *slogans*. Non a caso Anceschi, avvertendo il pericolo che si staglia all'orizzonte, assume la «Narrativa» come pietra di paragone per misurare e *contrario* la qualità del poetico. I *Lirici nuovi* rappresentano davvero una delle ultime barriere levate contro il venir meno delle regole e dei canoni tradizionali che si agita dietro le quinte: l'insistenza sul carattere alternativo di lirica e racconto suona ad ammonimento, impone la consapevolezza che ogni interferenza è tutt'altro che gratuita e che il passaggio fra generi così discosti, sia pure restando invariata la materia (la «storia del cuore dell'uomo»), va accolto come una manovra difficile da gestire, che rischia di far arenare la ricerca poetica, non come una pacifica e prevista alternanza di registri.

¹⁶ Falqui, cercando di fermare un canone, grazie alla latitudine della nozione di stile — «regola» e «forma» — sembra voler forzare fra i prosatori d'arte anche scrittori in cui il fattore narrativo è predominante (di Moretti, però, scrive che è impossibile antologizzarlo per «insopprimibile fondo narrativo», *Il capitolo e la prosa d'arte*, cit., p. XIX). Scoperta la falla, Gatto rovescia sul «capitolo» il giudizio che sia «un genere ricavabile solo dalla mancata adempimento della prosa e della poesia in nome di un'estetica che per l'arte creava il modulo della sua intuizione» (*Requisitoria contro l'«arte»*, in «Campo di Marte», 15 gennaio 1939).

2. Una chiarezza forse impossibile: prosa e narrativa nella riflessione dei poeti

A scorrere i *Lirici nuovi*, si osserva, oltretutto, una paradossale divergenza fra le posizioni nette di Anceschi e quelle dei poeti antologizzati. Nella sua nota preliminare, *Un po' di luce vera...*, Bertolucci si orienta senza titubanza verso il narrativo: «All'estasi infantile di un giorno lontano, al ricordo di quella crisi è affidata la nozione più pura della poesia. Allora s'inizia il diario umile e straziante, la musica sorda, e quella pungente allegria narrativa che spesso fa morire i versi nell'indistinto del sentimento, del "romanzo"»¹⁷. Bertolucci avverte come il romanzo può divorare la lirica, ma non se ne sente personalmente minacciato. La mitologia del «romanzo» è anzi evocata con una certa vaghezza e tutt'al più nel proposito di localizzare attraverso il narrativo in poesia un'ipotesi di scrittura in versi affrancata proprio dalle convenzioni liriche. Bertolucci non si mostra interessato a misurare il rapporto o la distanza fra poesia e prosa, tantomeno fra lirica e racconto: resta ai margini di una riflessione che invece mobilita Betocchi, Gatto, Luzi, i cui florilegi sono preceduti da un eloquente e canonico *Prosa e poesia*. I tre *Prosa e poesia* prolungano nell'antologia di Anceschi un dibattito che tocca da vicino il variegato *milieu* a cui «Campo di Marte» garantisce spazio e voce fra il '38 e il '39. Ben prima di essere ripresentate nei *Lirici nuovi*, le autodichiarazioni poetiche di Betocchi, Gatto e Luzi vedono infatti la luce su questo foglio¹⁸ e precedono di poco — quasi si intrecciano con essa — la serie degli interventi che Alfonso Gatto dedica a *Capitoli*.

La perplessità di Gatto di fronte a *Capitoli* lascia intravedere come i tentativi di dare una sistemazione, ormai storica, alla prosa d'arte, siano percepiti dall'avanguardia alla stregua di un arretramento o di una ricomparsa di fantasmi che intralciano la naturale semplificazione riassunta nella formula *Prosa e poesia*. Di questa semplificazione non il solo Falqui paga il dazio. Sui confini tracciati, le sentinelle di «Campo di Marte» vegliano insonni, vigiliissime. L'occasione si presenta con un volumetto di Nino Savarese sul romanzo del Novecento¹⁹, dove ad un certo punto sfugge la nota falsa: «È ormai riconosciuto, che molta poesia di questi ultimi trent'anni bisogna ricercarla nella prosa, e questa parrebbe una condizione favorevolissima per l'arte narrativa»²⁰. Proprio in simili affermazio-

¹⁷ *Lirici nuovi*, cit., p. 483.

¹⁸ Quella di Luzi era poi ricomparsa in *Un'illusione platonica e altri saggi*, Firenze, Rivoluzione, 1941 (ora Bologna, Boni, 1972).

¹⁹ *Sul romanzo italiano. Noterelle*, Palermo, Sandron, 1938.

²⁰ Per quanto suoni falsa alle orecchie di Gatto, la nota ricalca la tesi di Flora in *La poesia ermetica*, cit. (cfr. qui la nota 102 al capitolo precedente).

ni le *Noterelle sul romanzo italiano* di Gatto²¹ riscontrano un'insanabile ambiguità, che riporta «a galla una questione che fu scottante e affrettata qualche anno fa e che si ripresenta ancora fertile e per fortuna meno attuale»: l'equivoca confusione, cioè, di una «poesia nella prosa» e quindi, «per reciproca ritorsione», «di una prosa nella poesia». L'indagine non brilla per limpidezza nel suo andirivieni fra prosa e poesia, narrativo e antinarrativo, quel che importa però è che le farraginose misurazioni di un *quantum* di poetico o di narrativo vi siano riassorbite e annullate invocando la categoria del «vero narratore»: ipostasi, si direbbe, della nozione di contesto dell'opera a cui Gatto fa costantemente appello in *Requisitoria contro l'«arte»*²². In questo modo il narrativo o il romanzo parrebbero precisarsi in una chiave più complessa, come impegno a ridefinire dall'interno il linguaggio, non in omaggio ad astratte categorie ma per coerenza e funzionalità dell'opera. La limpidezza è però solo apparente: la posizione di Gatto, per quanto penetrante e 'moderna', non semplifica il sistema dei riferimenti in cui dovrebbe muoversi la poesia, come si deduce dal contributo su *Prosa e poesia*, apparso l'1 ottobre 1938 su «Campo di Marte». In un quadro concettuale ancora imbevuto della terminologia di Carlo Bo, la prosa si configura come «prosa temporale» (racconto, dovremmo decrittare?) che predispone all'«assoluto naturale della poesia» e cancella l'anatema contro il «tempo minore». La «via temporale e documentaria» che conduce alla poesia prevede l'immersione nel mondo e nella storia, con un'implicita carica di responsabilità morale da parte del poeta verso «la normalità stessa della sua natura di uomo»²³: l'accensione momentanea della poesia non può ignorare, o almeno presupporre, la prosa del quotidiano, che è quanto dire il romanzo²⁴. In un'insoddisfazione verso la forma poetica che anticipa l'introduzione alle *Poesie* del '41, comincia a metter radici il seme di un nuovo gergo, quello dell'impegno e della socialità dell'arte, di lì a qualche anno destinato a deflagrare. Nella foga di rivedere la

²¹ In «Campo di Marte», 15 gennaio 1939: il libro di Savarese è dunque recensito da Gatto in contemporanea con l'attacco contro *Capitoli*.

²² In «Campo di Marte», 15 gennaio 1939.

²³ La poesia è «una grazia preparata con tutta la disgrazia che un poeta deve scontare senza privilegio e senza violenza come la normalità stessa della sua natura di uomo, come la proprietà estrema di tutti i moti dell'animo docili e avversi».

²⁴ Pur non approdando ad una recisa opzione per il narrativo, Gatto non si discosta granché dal Vigorelli di *Verso il romanzo* (in «Corrente», 28 febbraio 1939). Anche *Verso il romanzo* adotta l'onnipresente e onnipotente terminologia ermetica — autentico simbolo del monopolio che domina la cultura letteraria di questi anni — per rovesciarla. Vigorelli non può permettersi di negare che il carattere spirituale dell'uomo è attinto dalla verticalità della poesia, ma, accentuando la precarietà della condizione umana, spiana nuovamente la strada al romanzo: «Su un uomo così provvisorio (ed eterno) non è legittimo che un lavoro di approssimazione, il giro d'una descrizione: a un certo punto (appunto dicevo: necessità) non potremo forse rispondere che con il "romanzo"». La scelta di Vigorelli a favore del romanzo rappresenta però una sorta di *a priori*: non è un poeta.

propria esperienza poetica, Gatto elabora un linguaggio che, potenzialmente, riduce, se non annulla, le effettive possibilità della poesia e le circonda di un alone di senso di colpa: il dibattito del dopoguerra non farà altro che esasperare temi già maturi allo scadere degli anni trenta, con meno discontinuità epocale di quel che si potrebbe supporre.

Gatto non ha il coraggio di spingersi troppo avanti sul terreno infido del racconto, resta in mezzo al guado. Probabilmente il racconto in quanto tale non lo interessa neppure tanto e non lo sollecita ad una maggiore prudenza tantomeno ad una maggiore determinazione, davvero confuso, come gli doveva apparire, con la prosa²⁵. Del resto su «Campo di Marte», dove si svolge il dibattito su prosa e poesia, lo spazio del narrativo si delimita prevalentemente come un ingombrante sottoprodotto, scarto e risulta di un'accanita verifica del ruolo della poesia. Nel fascicolo del 15 novembre compare il contributo di Luzi²⁶. Il suo *Prosa e poesia* reimpiega le tesi sostenute da Gatto, ma le stravolge, le soffoca nel consueto cfrario, tra ermetico e platonico, in una difesa strenua della poesia²⁷. Proprio la radicale alterità della poesia — inevitabilmente privilegiata in una concezione vertiginosa e inattingibile²⁸ — rispinge la prosa in un margine che poco ha a che vedere con gli artifici dello stile e della prosa d'arte, essendo diventata, con un fremito di raccapriccio, teatro del «verismo morale dell'esistenza». Un mondo per Luzi «inenarrabile»: il gioco di parole lascia tralucere la parola esorcizzata, orienta la prosa verso l'impossibilità di narrare, in allergico antagonismo ad una prosa che tenti di farlo e che eventualmente sottragga terreno alla poesia.

²⁵ A chiarire i termini di tutta la discussione e della posizione di Gatto può servire l'intervento di Anceschi su *Lingua letteraria e lingua dell'uso* (in «La ruota», cit.): «A questo punto, sarà chiaro che la *lingua dell'uso* non può essere che la prosa assolutamente privata di ogni sia pur minima tensione creativa, di novità, di libertà, disposta esclusivamente ad un uso convenzionale di commercio: ed, in questo senso, essa sarà appunto un'idea limite». Per un Gatto alla ricerca di un commercio 'letterario' con l'umanità, la prosa può essere davvero, restando nei limiti ammessi dalla letteratura, il mezzo più agevole per approssimarsi all'obiettivo, molto più agevole di una poesia che, per rifarsi allo schema di Anceschi, è sempre più «*lingua letteraria*» (con ovvia svalutazione crociana) che autentica «*lingua poetica*».

²⁶ Le pagine di Betocchi, promotore del dibattito (cfr. «Campo di Marte» del 15 settembre 1938), non aggiungono molto, sono il segno di un suo defilarsi che perdura anche negli anni successivi.

²⁷ Così anche Luzi scrive: «L'affermazione media della propria presenza in un mondo morale nel quale si elabori, con tutta la possibile necessità, il senso delle circostanze patite offre la materia di un mondo inenarrabile, sensibile tuttavia nella esattezza ed estensione dell'impegno. È ciò ch'io chiamo la mia prosa».

²⁸ Luzi parla della nascita dell'immagine poetica come del momento in cui «l'animo si equipara, senza più alcun attributo coscientemente qualitativo, all'oggetto stesso della sua emozione, è il momento necessario che un poeta, vissuta la sua prosa, aspetta non dalla sua immaginazione ma dal suo sgomento». E ancor meglio, poco dopo nega qualunque rapporto, anche in termini di trasfigurazione, tra realtà e poesia, delineando una prospettiva metafisica, nella consueta mescolanza di cristianesimo e platonismo: «Si è parlato molto della trasfigurazione, ma nessuna realtà si trasfigura, nessun oggetto supera le sue circostanze naturali. Soltanto l'essenziale volontà dell'uomo si trasfigura; si riduce a puro linguaggio; e ritrova così la metafisica creatività degli esseri primi».

La partita si gioca tra l'ambigua «prosa» di Gatto e il rigetto del narrativo da parte di Luzi²⁹, in nome di una vertigine lirica che è quanto di più remoto dalla realtà effettuale delle scritture poetiche sullo scorcio del decennio. L'opposizione scatta sistematicamente. Il 15 agosto 1938 «Corrente» pubblica una recensione di Luzi a Bilenchi (*Racconti di Bilenchi*). Luzi muove da una coscienza della crisi moderna che non si differenzia troppo da quella disegnata da Gatto due mesi prima in *Narrazione e prosa di Lisi*³⁰ — anzi da essa sembra mutuare l'ampiezza del quadro storico³¹ — per approdare alla descrizione di una tessitura narrativa riconoscibile nella prosa di Bilenchi: lo fa quasi con la coscienza di una resa dinanzi all'ineluttabile, con più diffidenza che condivisione³². Inutile ripetere che in Luzi perdura un'accusata resistenza verso il narrativo, a meno che non contenga «un'equivalente quantità di emozione». Basti pensare a come, in poche battute, il modello ideale di soluzione della crisi moderna sia piuttosto rappresentato da Lisi (compagno d'esperienze sul «Frontespizio»), a cui va «ogni riconoscimento della nostra modernità». Esattamente l'opposto di quanto sosteneva Gatto, per il quale Lisi, in ultimo, documenta l'impossibilità di conciliare la «storia di una narrativa» e la «storia di una

²⁹ Di una posizione altrettanto negativa si fa interprete anche Augusto Hermet nel numero dell'1 dicembre 1938, in quella sorta di decalogo bipolare che scandisce il *Dialogo soliloquio della prosa e della poesia*: «L'unità elementare della poesia è la parola singola: l'unità elementare della prosa è la proposizione, il giudizio. [...] Il pensiero è prosa, la poesia — è se stessa. La prosa è discorso di giudizi; la poesia non discorre, non giudica, non pensa: è personificato silenzio, che canta. Forse perché ha già tutto giudicato. [...] Nella prosa la parola serve umile il pensiero; nella poesia il pensiero serve la parola fino all'olocausto di se stesso». Il suo catechismo contrappone ontologicamente — e non a caso chiude il dibattito — i due modi di scrittura, bloccando la tenue osmosi che gli altri avevano comunque preservato: «Per la prosa, la parola è posteriore alla cosa, la parola non è che un segno di questa. Per la poesia, la parola è anteriore alla cosa, di cui è la implacata ragione». Non è da credere che una simile impostazione sia da assumere in termini di realismo, o se lo è ha solo un'accezione negativa: la prosa diventa una sorta di ricettacolo degli scarti della poesia; non ha più a che fare con lo stile, si riempie di contenuti quotidiani e riflessi — tutte cose negate alla poesia — si ancora all'*hic et nunc*. Viene dopo le cose, non le crea, ne conserva il riflesso. Anche Hermet non parla mai di racconto: intenzionalmente si limita a pensiero, giudizi, proposizioni.

³⁰ In «Corrente», 15 giugno 1938.

³¹ «La crisi della narrativa moderna ci aveva abituati a rivolgere il nostro giudizio soprattutto sulla divergenza insistente tra la circostanza cronistica, abbandonata brutalmente ai limiti di un mondo morale insolubile, e l'attività dello spirito. Una crepa, talvolta solenne, manteneva distanti e inconciliabili i segni di queste due quantità: da una parte i «fatti», dall'altra esistevano le molteplici cadenze della vita psichica nella quale i più grandi (Proust, Joyce, Mauriac) confondevano tragicamente il momentaneo e l'eterno». L'eco di Gatto risulta evidente: «Il punto storico della nostra prosa dopo D'Annunzio e Palazzeschi resta segnato in questa crisi che fu aperta dal Manzoni proprio nella relazione dell'errore e della sua probabilità narrativa con l'assolutezza morale e poetica in cui lo scrittore rende fedelmente e lascia intatto il mistero».

³² «La crisi narrativa egli la risolve con gli stessi elementi che l'avevano provocata, facendo affluire alla circostanza offerta dalla cronaca un'equivalente quantità di emozione, anche se troppo spesso polemica, la quale nei momenti più fortunati trasferisce l'occasione addirittura nella storia» (*Racconti di Bilenchi*, cit.).

prosa» e dunque non traccia alcuna via d'uscita³³. Il confronto fra Luzi e Gatto si dimostra, al solito, chiarificatore: non solo di fronte alle grandi categorie, ma nei riguardi di singoli autori e singole opere si rinnova il sordo conflitto tra visioni non coincidenti sul futuro della letteratura. In Gatto l'interesse per il narrativo rimane un tratto peculiare come dimostrano gli interventi, di qualche anno seriori, su «Primato»³⁴, e tuttavia anche in quella sede manca del tutto un'indagine che sappia definire l'intreccio che si va stabilendo fra poesia e racconto: il problema resta alluso, mai affrontato direttamente e con chiarezza di elaborazione teorica. Nonostante la sua esemplare reattività, Gatto nasconde una incertezza di prospettiva che nel giro di pochi anni, mutato l'orizzonte, implicherà una totale soggezione alle nuove poetiche della realtà. Può sembrare un paradosso, ma di fronte ad una viscerale richiesta di cambiamento, che preannuncia l'ammissibilità di qualunque tipo di sperimentazione e persino il rigetto della forma poetica, allo scadere degli anni trenta, l'unica risposta meditata è quella dei Luzi, dei Bo, dei Macri³⁵. Ed è una risposta di intransigente conservazione, senza aperture o brecce, prigioniera di un linguaggio affabulante che cerca di tenere alto ad ogni costo il valore del poetico. Una linea su cui

³³ Per Gatto il caso Lisi documenta una posizione attardata: «Lisi, per la cronaca, giunge un po' a conti fatti, cioè dopo la piena ammissione rondistica di una prosa d'arte in sé valida per la propria intensità di linguaggio rispondente ai precisi sentimenti che la liberano o che, a volte, la determinano. Esempificato da un metodo e da una correttezza iniziale, Lisi doveva partire da un racconto in cui l'avventura fosse inavvertibile per peso proprio, codificata nel lecito e bisognosa solo di un tocco rapido (per cui dire "è tutta qui?") e subito chiarire dalla stessa semplicità in una rispondenza lunga e patetica di mistero». Preso nelle maglie rondiste del «linguaggio», Lisi continua ad aggirare l'ostacolo confinando il «movimento narrativo» a «esiguo e critico bozzetto iniziale». La sua prosa rimane incerta «tra un racconto già fatto e diventato quasi un apologo e l'espressione vera da tentare». L'impegno verso la scrittura comincia dove il racconto è messo in parentesi e liquidato, si riduce ad impegno verso lo stile, stabilendo un'equivalenza fra stile, arte e poesia che di fatto taglia fuori il narrativo. Sembra una risoluta presa di posizione, in realtà l'apertura al racconto viene rapidamente vanificata da Gatto: «"La vacca acquatica" e "L'arpa" restano i più belli esempi del volume perché più fissati fantasticamente in un linguaggio di presenza, senza mediazioni e raccordi di scrittura temporale [...] "Un gallo" "La fiera degli asini" si perdono per la frequenza narrativa che sollecita inutilmente la favola».

³⁴ Scrive nella recensione «La siccità» di Romano Bilenchi (1 luglio 1941): «In questi quarant'anni di letteratura, la narrativa è rimasta interdotta a durare, ad assumere in suo dominio la prosa: e si sa che, dall'impressionismo vociano alla moralità rondista, senso della natura e sentimento storico hanno nei casi più propri, rispetto alla narrativa, dato un Pea e un Bacchelli, cioè scrittori particolarmente legati ad un'esperienza senza traccia, irreperibile. Al di là dei romanzi e dei racconti ben riusciti si chiedeva una narrativa; al di là dello stesso Palazzeschi e di Alvaro, di Angioletti e di Comisso, si chiedeva un romanzo. Che cosa si chiedeva, in verità? Forse soltanto la validità storica di un genere letterario che sembrava svantaggiato dalla nostra tradizione antica e recente, sottomesso alla sua qualità casistica e temporale, quando non era eccezionalmente salvato da pagine valide di prosa».

³⁵ Di Macri, nel numero del 15 ottobre 1938 di «Corrente», compare *Alla ricerca del romanzo*. Quello che vi spicca è la demolizione dei modi del romanzo (nell'occasione *La montagna incantata*), in una cernita tra «forma tecnica» che «permane di natura imitativa» e «materia» che «si scompone e brucia». La sua stessa pagine critica trascolora in un frammentarsi evocativo che annulla drasticamente ogni risorsa di racconto.

finiscono per attestarsi le riviste d'avanguardia, «Corrente» non diversamente da «Campo di Marte». Semmai, con più vigore la rivista del gruppo milanese riafferma una nozione neoplatonica e assolutizzante della poesia: alla sua 'difesa' è dedicato l'intero fascicolo del 15 giugno 1939, largamente debitore di *Letteratura come vita* di Carlo Bo³⁶. Se la cittadella è stretta nell'assedio, ogni sortita in campo aperto si conclude con una probabile disfatta. Malgrado tutto ad ogni passo si ripropongono le avvisaglie di una debolezza e di una ambiguità strutturali, che scavano il terreno anche sotto i più solidi e irremovibili pronunciamenti. È il caso del *Discorso a Vittorini*, un saggio di Ruggero Iacobi pubblicato il 31 dicembre 1938: *Conversazione in Sicilia*, uscita quello stesso anno a puntate su «Letteratura», vi è pervicacemente assunto al rango di poesia, con una lettura che clamorosamente inverte la direzione di marcia dello scrittore — ma Iacobi preferisce «poeta» — siciliano. Al di là della contraddittorietà di cui avrebbe potuto accusarlo Gatto, lo si direbbe un *autogol*, perché invece di guadagnare un ulteriore caposaldo, lo regala al nemico. Assumere che *Conversazione in Sicilia* possa essere poesia, significa spianare la strada a quelle sperimentazioni che nella prosa, e più nel racconto, individuano una possibilità di parola più franca.

La critica sembra incapace di trovare termini adeguati per descrivere una galassia in movimento: i canoni e i linguaggi adottati non rispecchiano adeguatamente i fenomeni, talora li occultano. Si apre così una fase di completa instabilità, teatro di esperimenti controversi, che non riescono a identificare un nuovo modello espressivo, in prosa ancor meno che in poesia.

3. Una prosa (e un narrativo) a distanza di sicurezza

Il commercio con la prosa, talora con il racconto, coinvolge quasi tutti i poeti: ma una cosa sono la miriade dei frammenti dispersi in rivista, altra cosa le sistemazioni compiute a partire da quei frammenti, anche se non limitate ad essi. Sono sistemazioni che non intrecciano per forza un qualche rapporto con le liriche: possono anzi risultare relativamente inerti, indizio di un gusto o di una moda diffusi. Penna, ad esempio, non si cura affatto delle prose scritte tra

³⁶ Sintomatica nell'editoriale firmato «Corrente» la citazione «condizionare la Poesia al tempo» che è tributo dichiarato a Bo. Attraverso gli interventi di Bo medesimo (*Nozione della poesia*), Macri (*Difesa della poesia*), ma anche di Banfi (*Poesia*), Vigorelli (*Frammento di diario*), la convocazione d'ufficio di Ungaretti (se ne ripropone il vecchio *Difesa dell'endecasillabo*, apparso nel 1927 sul «Mattino», come i curatori di «Corrente» hanno la premura di avvertire), «Corrente» si asserraglia nella piccola piazzaforte della 'Poesia', rifiutando ogni commercio col tempo e con la storia.

la fine degli anni trenta e gli anni quaranta. Solo a quattro anni dalla morte, nel '73, decide di metterle insieme in *Un po' di febbre*, e riunendole, si trova per le mani una sorta di romanzo di formazione. Il romanzo era forse implicito nelle carte degli anni quaranta, sta di fatto che la questione per l'autore non era così sostanziale allora come non lo è al momento della ricucitura in volume dei frammenti³⁷. Penna viene incontro al lettore, forzando per lui l'autonomia narrativa di prose che per lo più trascrivono gli stessi nuclei delle poesie³⁸, ma si tratta di un'operazione eseguita consapevolmente a posteriori, che non muta la marginalità e la mancanza di direzione negli anni in cui sono stati pensati quegli esercizi pseudo-narrativi. Del resto, nella poesia di Penna non intervengono salti bruschi che giustificano davvero l'intervento della prosa: la sua opera in versi procede al di fuori delle convenzioni di scuola, così lontano da ogni interferenza col tempo e con la storia, da racchiudere l'intero suo tracciato in un libro unico³⁹. Più compatta è l'opera poetica e il suo decorso meno frastagliato, e più la prosa o il racconto si riducono a trascrivere la poesia o a ricostruirne l'occasione. Senza sbandate, Penna attesta una sopravvivenza del proprio universo lirico che non abbisogna di passare attraverso fuochi purificatori.

Non necessariamente l'autonomia della lirica è sentita un privilegio o un onere insostenibile e, dunque, non sempre la prosa evoca scenari di lacerante conflittualità, soprattutto in chi l'ha frequentata fin dalle sue prime esperienze quale registro alternativo e complementare alla poesia, non gravato da incognite troppo minacciose. È vero però che negli anni quaranta il commercio con la prosa richiede molta prudenza, e si accompagna a qualche cauta autocensura. Come Penna, Betocchi dà una sistemazione tardiva alle sue prose, negli anni ottanta, e allora può giocare a carte scoperte. Raccogliendone larga parte⁴⁰, mescola ai testi noti pezzi usciti in rivista e poi lasciati cadere nelle raccolte canoniche. Fra di essi comparivano esercizi come *Guido e io* in cui la strada del racconto si profila troppo risoluta e indipendente: ammissibili nell'officina — Betocchi subisce come gli altri la fascinazione del narrativo — dovevano essere

³⁷ «Poi mi sono detto che, se non altro, queste pagine attestano un rapporto febbrile con la realtà e con il mio lavoro di poeta e le ho sistemate, non secondo un ordine cronologico, poco rilevante, ma una progressiva chiarificazione: per il lettore ovviamente e non per me» (*Un po' di febbre*, Milano, Garzanti, 1973, p. 157).

³⁸ Un abbozzo di indagine è proposto da G. Mariani: *Sandro Penna*, in *Novecento*, cit., vol. IX, pp. 8429 sgg.

³⁹ Sulla difficoltà, o impossibilità, di sistemare l'opera di Penna per fasi, secondo una scansione temporale, cfr. C. Garboli, *Penna papers*, Milano, Garzanti, 1984, p. 93, ed anche L. Tassoni, *Une haleine d'enfant: Penna e Claudel*, in *Penna, Caproni, Betocchi*, Firenze, Pananti, s. a., p. 8.

⁴⁰ Cfr. *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, Firenze, Pananti, 1983.

occultati nell'ufficialità delle raccolte⁴¹, quelle che pure, nel dopoguerra, avevano fatto spazio alla prosa. Nel '47 *Notizie di prosa e di poesia* aveva preferito rispolverare vecchi capitoli, piuttosto che arrischiare *Guido e io*. Betocchi ha suscitato il dibattito su prosa e poesia più per assicurare un equilibrio che per indurre possibili dissonanze e manipolazioni del poetico: non poteva essere diversamente per un autore che a partire dagli anni venti si è destreggiato con i più vari registri della prosa, mantenendola sempre in subordine alla scrittura in versi⁴².

Notizie di prosa e di poesia ha un titolo accattivante per gli anni in cui cade, e tuttavia con l'etichetta dell'attualità finisce per mettere in circolazione un 'prodotto' datato, che stratifica al suo interno documenti che risalgono al '28, ad un'epoca in cui la preoccupazione del narrativo era di là da venire e semmai il richiamo imperioso era ancora lo stile⁴³. Per la sezione in cui sono raccolte le cose più antiche (1928-1932) Betocchi adotta un titolo, *da «La casa del padre»*, con cui smercia vecchi ritagli come spezzoni di un romanzo familiare, mai esistito e probabilmente neanche mai progettato. Non è chiaro se questo sia il risultato di un'astuzia autopromozionale: nemmeno la sezione seguente, *Mietiture - I (1933-1943)*, quella che racchiude testi composti in una stagione più a rischio, segnala però una conversione o un discostarsi dal pas-

⁴¹ Un analogo, ma decisamente più radicale, occultamento dell'interferenza della prosa e del racconto sulla poesia era intervenuto anche in Sereni, all'atto di confezionare il suo libro di versi dell'immediato dopoguerra, *Diario d'Algeria*, contraddistinto da un primato senza riserve del verso lirico. Né diversa è la situazione che si definisce con le prose degli anni cinquanta.

⁴² Betocchi esordisce come prosatore d'arte, in quella veste calcolata di ingenuità campagnola che caratterizza la breve esperienza del «Calendario dei pensieri e delle pratiche solari» ('23-'24), e poi nel corso degli anni trenta scrive prevalentemente sulle colonne del «Frontespizio»: capitoli o brevi racconti, ma anche memorie di guerra. Risale infatti al '31 la pubblicazione in due puntate, su «Frontespizio» (fascicoli 9 e 10, settembre e ottobre), della *Ritirata dell'esercito*, una cronaca dello sbandamento seguito a Caporetto. La memoria di guerra non aveva poco rilievo per Betocchi; la riproporrà in rivista col titolo *La ritirata del Friuli del 17* («Letteratura», 2, marzo-aprile 1953) e poi con altre cose in *Cuore di primavera* (Padova, Rebellato, 1959), e quindi autonomamente: *L'anno di Caporetto*, Milano, Il Saggiatore, 1967 e Firenze, Pananti, 1985. Rielaborate e riscritte, le memorie del '17 accompagnano l'intera esistenza di Betocchi, ma senza mai entrare in collisione con la poesia.

⁴³ Non sono rari gli esercizi in cui l'atteggiamento di Betocchi certifica una ricerca di prosa lirica, di trasferire cioè sulla prosa — nella sua apparente semplicità — un'attenzione per la lingua il cui punto di riferimento seguita ad essere il codice tradizionale della poesia, soprattutto tardo ottocentesca, tra Carducci e Pascoli, con qualche refitto di maniera più moderna: «Vedrete la via sinuosa dilungarsi romita per la campagna, né una foglia vi cade, né un passero di sulla siepe allegra, né la tragitta un viandante: e lungo il torrente il pioppo fermo e senza voce che non vuol più specchiarsi nelle acque» (*Gennaio*). Alle volte il pascolismo rasenta un'intensità analoga a quello delle liriche: «Vien la notte e non sa quel che reca, entrano nel buio le vigne senza timore: respira la campagna al vento» (*Vien la notte*). Non sfugge come nel breve passo si riconosca una tramatura endecasillabica e di conserva, il modo di costruire la frase piega sovente ad una cadenza patetica, non certo quella del vero racconto (*Fratelli e sorelle*): «E tu, maggiore, che primo ti beasti nel caro viso del padre, e sotto i lucenti sguardi di mamma fioristi la prima corolla della fanciullezza, tu come un adulto querciuolo, vibrando tutto di pena, la mano nervosa ci porgesti, ci raccogliesti, ci dicesti: — ora, cari, siamo rimasti soli, e sono io il babbo».

sato. Le prose di *Mietiture - I* convergono verso un dettato colloquiale ancor più velocemente della poesia, ma sono esiti paralleli. Benché a volte trapeli un'aria di racconto, il peso della tradizione lirica seguita a condizionare in maniera rilevante la scrittura⁴⁴. Betocchi alterna prosa e poesia come pacifiche varianti che insistono sugli stessi temi, il diario e l'autobiografia (esemplare la coppia *Taccuino di Valmontone* e *Giovinetti vivevamo in Valdinievole*), e che possono interagire, prestandosi modi espressivi e linguaggio, senza suscitare troppo ardue increspature. Nella prosa si ritaglia l'altra faccia, accessoria, della poesia. Quando pure il racconto per un tratto si libera, su di esso continua a premere la ganga delle impressioni che si susseguono, mosse dal flusso momentaneo dei pensieri. Se scivoliamo oltre, verso *Mietiture - II (1944-1947)*, il discorso in prosa si snoda lungo una molteplicità di direttrici, del colloquio, della riflessione, o — quel che è tipico di Betocchi — dell'apologo. Ed è qui che uno spazio narrativo si crea, ma rigidamente funzionalizzato al modo dell'*exemplum* dei predicatori⁴⁵. La narrazione si inserisce per lacerti minimi in un raziocinare riflessivo e sapienziale che si verrà precisando come l'aspetto dominante dell'ultima stagione di Betocchi poeta; non si sviluppa in forme estranee alla poesia⁴⁶. Per quanto segno di una posizione attardata, la vicarietà sostenuta in *Prosa e poesia* è un dato reale in Betocchi: soccorre una crisi espressiva che anche per lui matura nel passaggio fra *Realtà vince il sogno* e *Altre poesie*, ma gli consente di portarsi fuori dagli anni quaranta senza subire incertezze o contraccolpi.

Anche per Sinisgalli la prosa diventa un mezzo per scavalcare pressoché indenne gli anni quaranta, colmando il vuoto di poesia tra *Vidi le Muse* del '43 e

⁴⁴ In *Luisa*, ad esempio, la storia romanzesca della vicenda sentimentale non riesce ad aprirsi un varco nel testo; la protagonista, la causa dell'«effetto d'amore», fa capolino, ma solo nel titolo, a guisa di privatissima dedicataria. La scrittura rimane ellittica e impregnata di un contenuto lirismo, tra Leopardi e Pascoli («Tale era la vicenda del giusto e dell'ingiusto, del reale e dell'irreale, ed i carri col loro profondo strepito cominciavano a sollevare, a ridestare la città»), più spesso fa ricorso a un linguaggio allusivo, a un poetico di convenzione e denso di artifici che rimette in circolo la maniera degli anni trenta: «Intanto si arrampicavano su per le muraglie dei cortili interni delle case i candori di luna e le facciate esposte al misterioso oriente si stemperavano, su pei fastigi in sé. Penetravano lumi rossi verdi bianchi, fino al profondo del cuore dell'alba, dove l'alba non era ancora, verso l'Adriatico; e la ghiaia del viottolo, saltandomi nella scarpa, mi pungeva il piede al passo». «Candori di luna», «su pei fastigi in sé» rimandano a procedure stilistiche di *Realtà vince il sogno*. Catturato nel registro lirico-evocativo di fondo, da *poème en prose*, l'accenno di racconto si stempera in descrizione dell'alba forzata in chiave metafisica.

⁴⁵ Cfr. *Il possesso della terra*: «Domandiamoci: si sarebbe capaci di possedere? [...] La mia compagna mi chiese di dormire accanto a me, sul mio braccio, soltanto questo e le parve bello: il mio bambino, volgendosi a vedere se c'era la vigilante immagine di una immensa giustizia, dalla spiaggia del mare gettò pieno di libertà e di ironia un sassolino nell'acqua: io mi portai lontano da loro e li dimenticai. Capaci di tutte le azioni a noi spetta di lavorare quanta terra c'è al mondo; i nostri movimenti, visti da vicino, hanno la capricciosa apparenza della mobilità dell'ombra delle nuvole sui colli, sugli arati altrui».

⁴⁶ Questo accade, per esempio, nelle prose pubblicate nei primi anni cinquanta su «La Chimera».

I nuovi Campi Elisi del '47. È una frenetica esplosione⁴⁷, anche se spesso si tratta di edizioni minime, di poche pagine, che prosegue una ricerca già avviata negli anni trenta con *Ritratti di macchine*⁴⁸, e in cui il confine fra saggio e racconto o frammento di memoria si presenta tutt'altro che netto. Sinisgalli non contrabbanda, come Betocchi, materiali ormai inerti e scaduti: la sua è una riflessione della prosa sulla prosa, attenta a esplorare una possibilità di racconto, di confluenza fra racconto e saggio, persino di un rapporto più stretto con la tradizione narrativa⁴⁹. Nel suo laboratorio la prosa si mantiene a distanza di sicurezza dalla poesia⁵⁰, anche quando le concomitanze, e dunque le possibilità di contaminazione, si fanno più strette. E tuttavia, se in *Fiori pari fiori dispari* il movente della scrittura risiede nel ricordo autobiografico⁵¹, è inevitabile che l'autobiografia sia quella di Sinisgalli *as a poet*. Non diversamente da Penna (cfr. *Tutte storie, Verità*), accade che i «capitoli»⁵² di *Fiori pari fiori dispari* descrivano il contesto affettivo e intellettuale in cui nasce la poesia, per un bisogno di commentare in modo esplicito un'opera che non ammette più la totale irrelatezza lirica. Il volume del '45 dichiara che lavora sulla poesia⁵³, non la

⁴⁷ Nel '44 sono a stampa le prose di *Furor mathematicus* (Roma, Urbinati: il volume raccoglie prove del '41-'44 accanto ad un pezzo del '35-'36), nel '45 *Fiori pari fiori dispari* (edito da Mondadori. Nel corso del '42 su «Primato» aveva visto la luce un gruppo di prose di Sinisgalli in una rubrica con lo stesso titolo del libro. In realtà, dei ventotto pezzi — tutti rigorosamente anepigrifi — solo una minima parte erano usciti in rivista. Paiono comunque pensati in quell'anno perché il libro porta una precisa epigrafe: «Questo libro è dedicato ai miei amici — Roma, 3 dicembre 1942») e *Horror vacui* (Roma, OET. Il finito di stampare è 20 giugno 1945; in giugno erano usciti anche *Fiori pari e fiori dispari*. Se dobbiamo far fede alle date del colofon, i frammenti risalgono agli anni «1943-44-45»), nel '46 *L'indovino. Dieci dialoghetti* (Roma, Astrolabio), a cui si aggiunge, nel '48, *Belliboschi* (Milano, Mondadori).

⁴⁸ Milano, Ed. di via Letizia, 1935.

⁴⁹ Nella «Confianza» e le corse a Chilivani — titolo cecchiano — l'appunto sull'opera di Goya genera dal saggio il ricordo delle corse di Cavalli a Chilivani, in Sardegna. Il racconto stabilisce il raccordo dialettico fra il ritrovamento della riproduzione della «Confianza» e la scrittura dell'intero pezzo, un po' come accadeva nella *Nedda* di Verga: «Tra una meditazione — come dire? — estetica ed un'altra metafisica, ecco il ricordo sul quale volevo fermarmi questa sera, 25 settembre 1942. «LA CONFIANZA di Goya [...]». Devo aggiungere, stasera, che una riproduzione della CONFIANZA io l'ho sempre portata in tasca, da quando la staccai, anni fa, dalla pagina di una rivista illustrata [...]. L'avevo in tasca anche il giorno delle corse nella steppa di CHILIVANI» (*Furor mathematicus*, cit., pp. 102-105).

⁵⁰ Entro queste coordinate, *Horror vacui*, un centone che raccoglie appunti e abbozzi di riflessione della più diversa natura, letteratura, arte, fisica, frammenti di racconto ed estratti di letture in corso, si configura per la disponibilità a sondare tutti i registri della prosa. Un passo come *10 settembre 1943*, connesso con la guerra, si può trovare incastonato tra una riflessione sulla matematica (*Giorgio Cantor*) e un'elegante prosa sugli uccelli (*Uccelli*).

⁵¹ Per quanto affidati alla casualità del diario, alcuni nuclei emergono chiaramente: l'infanzia, gli anni del collegio, la vita militare (i capp. XI-XIV, in modo compatto).

⁵² Nella nota bibliografica che precede *L'indovino* i pezzi di *Fiori pari fiori dispari* sono catalogati come «capitoli autobiografici».

⁵³ Sono diversi i frammenti in cui il discorso sulla poesia, altrui o propria, si ritaglia in primo piano: dall'incontro con i *Canti di Maldoror* di Lautréamont (XVI: il ricordo di Lautréamont compare anche in *Furor Mathematicus*), alla lettura quasi fortuita di Petrarca e dei sonetti di Shakespeare da cui germogliano i versi (XXIV), da un nuovo squarcio sulla genesi della poesia (XXV), alla riflessione sulla *Vita nuova* e *La sera del dì di festa* (XXVII).

aggredisce in maniera surrettizia. Anche Sinisgalli subisce la pressione della sincerità di cui parla Gatto, ma non utilizza i suoi «capitoli» per contestare o modificare il decorso della poesia, quanto per riflettere sulla sua origine. Non sfugge infatti come il racconto-saggio di *Fiori pari fiori dispari* sistematicamente cerchi un contatto, in termini di filiazione diretta, con la tradizione e con i modelli canonici della modernità: Lautréamont, Petrarca e Leopardi. La prosa ricostruisce la storia della poesia, ma poi la lascia libera per la sua strada: i *Nuovi Campi Elisi* continuano i *Campi Elisi* e la ridefinizione che là era avvenuta della più esagitata maniera⁵⁴, senza fratture o repentine virate indotte dall'esterno⁵⁵.

Liberata a sua volta, la prosa di *Fiori pari fiori dispari* si rivela particolarmente mobile e vitale, pronta a disporsi in una pluralità di sondaggi. Le origini meridionali — lucane — spingono Sinisgalli a farsi interprete, con l'accuratezza dell'etnologo, di un mondo arcaico che è esattamente lo stesso descritto da Carlo Levi in *Cristo si è fermato a Eboli*. Coniugando autobiografia e saggio, la pagina si risolve in rendiconto di assoluta fedeltà documentaria⁵⁶. *Fiori pari fiori dispari* a tratti rassomiglia una sorta di quaderno di viaggio, in cui lo spunto suggerito dal Vittorini di *Conversazione in Sicilia* non rinuncia ad aggiornare il Cecchi di *Corse al trotto*. La qualità della scrittura muta ancora se ci spostiamo in uno spazio urbano: svanisce il tocco mitico e il discorso si fa grigio e opaco⁵⁷. Nel diario fa il suo ingresso una sensibilità a descrivere l'universo cittadino e industriale che anticipa la narrativa degli anni cinquanta. Ma il ventaglio dei sondaggi e delle sperimentazioni si può allargare ulteriormente: il ritratto del pittore Scipione (XVI) si troverebbe a suo agio accanto a *Visita a Fadin*

⁵⁴ «Negli anni della guerra e del dopoguerra Sinisgalli ha conosciuto, come tanti ermetici, un'evoluzione in senso discorsivo, sicché nei *Nuovi Campi Elisi* le brevi illuminazioni coesistono con narrazioni autobiografiche di ampio respiro e d'impasti più prosaici» (P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 693).

⁵⁵ L'alternarsi indifferente dei registri non è programmato nella raccolta del '47, appartiene al farsi quotidiano della poesia: cfr. come nelle *Quattro poesie* apparse sulla «Fiera letteraria» del 19 settembre 1946 l'ermetismo delle prime due conviva con la colloquialità delle seconde.

⁵⁶ Basti pensare alla migrazione dei buoi nel capitolo VI o alla storia del piccolo morto nel V.

⁵⁷ «Tutte le notti questa malavoglia di rincasare: niente mi appartiene della mia vita disabitata. Gli oggetti li brucerei vivi se avessi la forza di pensarli vivi come da ragazzo i santi entro le immagini incendiate. Io torno in questa piazza dove un po' di erba ha trovato riparo tra le pietre. Non mi basta ormai la consolazione degli amici e il rammarico mi prende alla gola. Questo vento che imbocca Monforte è il vento dei navigli interrati. Pare impossibile che si possano così distruggere i giorni, uno dietro l'altro, e sentirsi nella propria stanza come una bestia in un serraglio, riuscire a vincere la pena e tornarci tutte le notti, aprire il petto alla debole luce di queste foglie. Gli amici fanno propositi di lavoro. Quanti miei giorni passano nella sola smania di far notte» (*Fiori pari fiori dispari*, VIII, cit., p. 47). Il passo non fa altro che trascrivere, in termini più acri e sofferiti, i modi che erano già in poesie come *Torre Velasca (Campi Elisi)*, più che nelle prose degli anni trenta. Sinisgalli ne estrae e sviluppa tutto il potenziale di confessione-racconto.

di Montale e comunque assume un tono fra il ricordo e la pagina di giornale, al crocevia tra *Farfalla di Dinard* e *Fuori di casa*. Il bisogno di un maggior sforzo comunicativo, di una più larga varietà di risorse, implica senz'altro la scontentezza nei confronti della lirica, ma si guarda bene dall'attraversare il cammino della poesia. Pur nell'eclittismo delle soluzioni proposte, Sinisgalli si muove con molta perizia nell'orizzonte della prosa, racconto o saggio che sia, senza produrre lacerazioni, più al passo coi tempi di Betocchi, ma egualmente indenne dalle sollecitazioni più disgregatrici.

4. Un'interferenza debole: il 'pretesto' della guerra e della resistenza nei racconti di Caproni

Rispetto al dibattito in rivista su prosa e poesia, i volumi Betocchi e Sinisgalli ci incalzano verso una soglia che tradizionalmente viene considerata un limite: lo scoppio del conflitto mondiale, la tragedia della guerra civile e la resistenza. E tuttavia neanche la catastrofe imminente o in atto modifica troppo le dinamiche interne alla poesia ed, eventualmente, al suo rapporto con la prosa e il narrativo. Non fa gran differenza se dal silenzio di Betocchi o Sinisgalli⁵⁸ passiamo a un Caproni, che pure risulta personalmente molto intrigato dalla storia. La poesia e l'universo lirico continuano ad essere un centro gravitazionale così forte da far apparire poco più che pretesti le occasioni contingenti di scrittura; la prosa a prestarsi con molta fatica e approssimazione volontaristica al resoconto obiettivo di una catastrofe.

Precedendo di poco il bilancio di *Cronistoria*, del '43, nel '42 vede la luce *Giorni Aperti. Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali*⁵⁹. Mengaldo lo definisce un «diario di guerra»⁶⁰ e lo è, non dissimile dalle memorie belliche che accompagnano la prima guerra mondiale e che seguitano a germinare fino all'inizio degli anni trenta, come nel caso della *Riti-*

⁵⁸ La guerra resta confinata ai margini di *Fiori pari fiori dispari*, occultata ed esorcizzata dietro l'altra guerra e il ricordo d'infanzia. Nel terzo capitolo sono i prigionieri austriaci della prima guerra mondiale ad entrare in scena: «Più in là erano i campi dei prigionieri, separati da alte palizzate. Noi ci mettevamo a spiare i loro gesti» (p. 24). E nel XII il conflitto si prospetta al narratore militare come un evento lontano: «Non so come il discorso cadde poi sulla guerra e ognuno di noi ebbe modo di ricordare gli amici che erano al fronte, gli amici che non erano come noi imboscati nell'isola. Sono i ragazzi più belli, disse il capitano, quelli che muoiono in guerra: è strano come siano veramente i più belli a morire. E ognuno di noi ebbe modo di confermare quella verità, ognuno di noi aveva avuto un amico più bello di tutti gli altri che era già caduto» (p. 65).

⁵⁹ Esce a Roma nella collana «Lettere d'oggi» diretta da G. Macchia e G. B. Vicari: da quel momento viene ristampato solo a distanza di quarant'anni in G. Caproni, *Il labirinto*, Milano, Rizzoli, 1984.

⁶⁰ *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 700.

rata dell'esercito di Betocchi, che Caproni poteva ben aver presente. *Giorni aperti* si inserisce perciò in un filone espressivo, la memorialistica, che tradizionalmente impiega la prosa e che non richiede alcuna giustificazione: corrisponde ad uno scarto laterale rispetto alla poesia, previsto e collaudato. In quaranta brevi capitoletti, *Giorni aperti* narra i più importanti avvenimenti a cui l'autore ha preso parte fra l'apertura del fronte con la Francia nell'estate del '40 e il successivo spostamento in Veneto, nei luoghi del precedente conflitto: del numero totale appena undici sono dedicati allo scontro vero e proprio ed anche in essi, di regola, la guerra si compie fuori scena⁶¹. Gli eventi si collocano sempre in una distanza che può essere distanza fisica, più spesso posteriorità rispetto momento cruciale⁶². Per quanto non si tratti della chiusura definitiva della guerra, ma di una sospensione, di «giorni aperti», come spiega il titolo⁶³, Caproni prende congedo dal lettore a Vittorio Veneto, con una certa retorica patriottarda⁶⁴: la Vittorio Veneto del '40 vuol echeggiare quella del '18, non si ha la percezione di essere all'inizio dell'apocalisse. Quanto accade appare destinato a rientrare agevolmente nella normalità, di cui costituisce una parentesi⁶⁵.

⁶¹ «Fra essi, mi dicono, c'è pure qualche caduto. Ma non ho possibilità — distrarsi non è prudente — di osservarlo da vicino, di veder se ci sono compagni» (*Il labirinto*, cit., p. 19). Poco oltre «Garbuggino», forse un amico, «riceve una scheggia nella gamba e grida d'esser ferito»: è solo la voce quello che arriva. Anche altri militari «ricevono i loro colpi», ma essi sono appena «intravisti nel velabro dell'acqua fra il verdecupo dei pini»: «il sangue delle loro ferite» ritaglia una macchia di colore «sull'erba tanto fredda e bagnata».

⁶² «Ma anche il maggiore è ferito, con una gamba spezzata da una grossa scheggia. Lo trovo seduto sul fango argilloso, presso il posto di medicazione, la gamba nuda tutta bagnata d'acqua e di sangue e la schiena appoggiata alla parete della carrareccia. Il suo dialogo col tenente medico è alto, e umano: è un soldato; e fra i soldati il dispiacere di vederlo portar via è sincero» (*Il labirinto*, cit., p. 20). Il contenuto «eroismo» del maggiore, così come l'abnegazione del tenente medico, riequilibrano sofferenze e morti, inevitabili ma passate, circoscritte ai capitoli iniziali. Il meccanismo opera però in tutto il racconto. Anche nella parte conclusiva di fronte al «pianto convulso» di una giovane donna: «E solo più tardi seppi che un nostro trasporto aveva ucciso il bambino di quella tale» (*Il labirinto*, cit., p. 49).

⁶³ Nel caso del titolo le ambiguità non sono piccola cosa: «S'andarono così maturando, su quello spiazzo, le nuove abitudini. Giorni aperti nel sole vasto di mezzogiorno, a torso nudo sull'erba, e il freddo delle mattine iridate e delle sere vaporose di nebbia» (*Il labirinto*, cit., p. 51). In un simile contesto «giorni aperti» assume un carattere festivo che poco sembra avere a che fare con l'attesa della guerra.

⁶⁴ Basta pensare alle «calde parole del colonnello» (*Il labirinto*, cit., p. 61) e al discorso del generale.

⁶⁵ Anche nei primi capitoli, nell'imminenza dello scontro, la guerra è già scomparsa e la tranquillità dei compagni attenua e risolve i presagi funesti del protagonista: «E la loro serenità, pur non togliendomi quel presentimento, aumentava la mia serenità. Chiesi a Bomero un pezzettino di carta e una sigaretta [...], e scrissi a casa e a Libero: parole quiete, fiduciose; perché già io, come qualche minuto dopo sdraiai sull'erba diaccia del mio giaciglio, vivevo quelle ore grandi non come tempi reali, bensì come segni della memoria; con un distacco, volevo dire, di cui ora mi meraviglio» (*Il labirinto*, cit., p. 17). La memoria collabora alla rapida messa in mora del conflitto. *Giorni aperti* riassume la completa inconsapevolezza delle generazioni che entrano nel conflitto, fiduciose in una storia che si ripete: la stessa inconsapevolezza che Sereni avrebbe rappresentato in *Italiano in Grecia*, nel *Diario d'Algeria*. Caproni tesse quasi l'elogio della condizione militare, ne fa l'esempio di una splendida umanità: «S'andava stabilendo, fra me e il sergente, un'amicizia tutta umana, che non aboliva peraltro la distanza gerarchica» (p. 30); poco oltre una licenza è dovuta «all'affetto grande del mio comandante» (p. 31). Persino il ritratto dei

Giorni aperti ha tutta l'aria di un esercizio disimpegnato, di un raccontino autobiografico privo di autentica drammaticità. Non è davvero il racconto in sé che interessa. Nella tessitura della sintassi ad incastro, Caproni fatica a trovarne la via: nonostante i propositi, la prosa narrativa appare, di primo acchito, la meno congeniale⁶⁶. Il peso del linguaggio poetico non risulta affatto trascurabile nelle frequenti pause descrittive⁶⁷. La poesia e il poetico⁶⁸ — con maggiore intensità nel principio di *Giorni aperti* — rappresentano un forte polo d'attrazione, benché fatti segno di aspre controffensive stilistiche:

E in quanto il fumo ha il potere di eccitar gli intestini, ciascun di dopo il primo rancio corro fra i pruni assolati, oltre le tende, a scaricare il corpo mentre il cervello, bruciato da quella febbre, si confonde in una giostra di nostalgie e in un batticuore intricato di rapidi deliri e di sobbalzi pari a quelli delle mosche d'oro sulle feci; ed è il momento più delicato della mia giornata.⁶⁹

Se pochi capitoli prima spiccava «per dorarmi di più viva letizia l'avvio»⁷⁰, con un'intonazione alla maniera del primo Bertolucci⁷¹: il cortocircuito è repentino. Nella trama delle contro-determinazioni («scaricare il corpo» vs «giostra di

due prigionieri francesi ne viene coinvolto: «Ascoltavano senza batter ciglio le parole che il tenente scandì in francese: né avviliti né alteri; e quando ripresero la via non un segno era mutato sul loro viso: erano anch'essi soldati» (p. 24). Specie nella seconda parte, l'intera vicenda non assume contorni molto diversi da quelli di un «campeggio». Il «piede malato» (p. 46), a volte, ha un rilievo maggiore dell'«avventura trascorsa» (p. 28) appena conclusa dall'armistizio. Nelle pagine serpeggia una spensierata baldanza, una fisicità e una corporeità che richiedono soddisfazioni minime (bere, fumare, mangiare, scaldarsi al sole) e che rimuovono quasi del tutto il ricordo della guerra.

⁶⁶ Le pagine del diario accusano una durezza, una mano rattratta che non si scioglie dall'inizio alla fine: «Senonché, nel corso del nostro itinerario, ben presto mi riattanaglia la sete, e questa volta senza possibilità di soddisfarla, tutti essendo ormai rimasti all'asciutto. E d'acqua, scomparso da un po' il torrente, nemmeno il miraggio. Ci trovavamo già in piena montagna, da ogni lato l'occhio incontrando dossi e dossi di monte. [...] La fontana era un buco nel tufo in cui s'incassava la via, basso un palmo dal fondo, colmando l'acqua una piccola pozza nel cavo d'una grotticina» (*Il labirinto*, cit. p. 16). Le azioni del racconto vengono così liquidate in poco spazio, con un uno sforzo che le restituisce in modo maldestro, come se l'intera vicenda della guerra tendesse a ridursi a sfondo.

⁶⁷ I capitoli 7 e 8 ne sono intrisi. «Perfino l'acqua, tanto cocciuta finora, sensibilmente dirada e dirada la nuvolaglia, lasciando il cielo abbastanza sottile da far trasparire, in un albere diffuso, un po' di lume lunare» (*Il labirinto*, cit. p. 21) dispiega una ricca trama di assonanze («sottile», «trasparire»), consonanze («trasparire», «albere»), allitterazioni («lume lunare», anticipato da «diffuso»). E l'eco si prolunga nelle pagine che seguono: «albere lunare, trasparente dalla nuvolaglia alta», «mentre la pioggia s'estenuava e rioriva un poco d'albere», «il buio specchio era qua e là rotto da un biancore di schiume», «nel velabro della luna sull'erba», «sotto una luna smorta dietro il velame della nebbia» (*Il labirinto*, cit., pp. 22-23, *passim*).

⁶⁸ Anche nella sua forma più alta, Petrarca. «Compimmo le nostre ore» (*Il labirinto*, cit. p. 40) traveste una citazione petrarchesca: «et compie' mia giornata inanzi sera» (*RVF* cccii, 8).

⁶⁹ *Il labirinto*, cit. p. 36.

⁷⁰ *Il labirinto*, cit. p. 32.

⁷¹ Cfr. «Mi dora» (*Sirio, Torrente*). Ma pensiamo anche ad una metafora preziosa degli *Ossi* montaliani: «le trombe d'oro della solarità» (*I limoni*).

nostalgie», «batticuore intricato») le parole della tradizione riacquistano una paradossale sostanza e si alleggeriscono dall'alone retorico. L'impudica e oltraggiosa fisicità dei bisogni corporei strapazza ogni residua tentazione lirica: l'oro non è più quello del sole o della pelle, ma delle mosche, rassomiglia la «traccia madreperlacea di lumaca» di Montale (*Piccolo testamento*, in *La bufera e altri versi*), ne ha senz'altro, e in anticipo, lo stesso contenuto ironico. L'offensiva contro la liricità è sistematica. Formule quali il «velbro della luna» sono deviate verso una prosaicità narrativa⁷², e comunque il pretesto della memoria di guerra catalizza con energia la ristrutturazione del poetico: «zirlo di pallottole» annulla in maniera drastica il pascalismo che presuppone. *Giorni aperti* interviene sul nodo della lingua, accettando la collaborazione del racconto nella ricerca di un registro espressivo meno aulico che invece permane inalterato nelle poesie⁷³. Assai per tempo, attraverso la zona franca della prosa, meno soggetta ai vincoli e alle ipoteche di un codice, entra nell'immaginario di Caproni quel linguaggio 'militare' che, direttamente o convertito nella metafora della caccia, segna la sua esperienza poetica, quella decisiva degli anni più recenti⁷⁴, ma non intacca le strategie delle contemporanee raccolte di versi, il cui primato non par soggetto a ridiscussione. Nel breve periodo, la prosa e il racconto restano esiti convergenti e vicari rispetto alla poesia, non ne minacciano né aggrediscono le risorse espressive.

Anche se *Giorni aperti* sarà oggetto di un 'doveroso' ripensamento autocritico⁷⁵, non si può dire che *Il labirinto*, un racconto partigiano scritto fra il '44 e il

⁷² «Nel velbro della luna sull'erba aspettai un pezzo: e avrei potuto aspettare in eterno. Perché Lanzini, o che avesse perduta la via o che fosse stato deviato da qualche nuovo compito, non si fece più vivo» (*Il labirinto*, cit., p. 23).

⁷³ Caproni sostiene una tesi alquanto diversa: «Non vedo una reale 'divaricazione' tra il linguaggio delle mie prose e quello dei miei versi coevi. Il linguaggio di *Giorni aperti* collima con quello delle prime poesie, come il linguaggio del *Labirinto* è rapportabilissimo al linguaggio dei sonetti intitolati *Gli anni tedeschi*, dove addirittura, del *Labirinto*, si ritrovano immagini e figure» (G. Caproni, *La nostalgia del narrare*, in «L'informatore librario», VI, 46, luglio-agosto 1984, p. 23; cit. in A. Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, pp. 59-60). In realtà anche nel rapporto fra testi coevi, ad esempio fra *Giorni aperti* ed una lirica quale *Ora tu non sai più con che clamore* (in «La ruota», III, 11-12, novembre-dicembre 1942, poi nei *Sonetti dell'anniversario*) si osserva come il racconto operi una veloce destrutturazione del poetico più convenzionale.

⁷⁴ Almeno fin da *Il muro della terra* un sistema compatto di allusioni alla guerra e di metafore militari viene convocato nella scrittura per definire l'universo simbolico in cui opera la poesia. Il tema della caccia e della sfida a un nemico invisibile (speculare riflesso del poeta-cacciatore) è poi centrale nel *Franco cacciatore* e nel *Conte Kevenhüller*: segno, fra l'altro, di come la narrazione della vicenda sia riassorbita ancora e tuttavia entro uno spettro lirico predominante.

⁷⁵ «Voglio anche aggiungere, per evitare equivoci, che la guerra vera sul fronte occidentale fu una cosa naturalmente ben più dura e incisiva nella sua brevità, un evento in cui la virtù del popolo non rimase smentita. Molti dei nomi qui citati sono infatti, ormai, al di là di ogni umana frontiera: è ad essi soltanto che devo chieder perdono per aver ricavato appena qualche vivace tinta da tanta loro fatica» (in A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 31).

'45 e pubblicato subito dopo la guerra⁷⁶, mostri una cesura più netta col passato. La leggerezza divagante di *Giorni aperti* è cancellata da una narrazione che ha perentorio rigore costruttivo: l'episodio della giovane «spia», Ada, che fa scontrare due gruppi di partigiani, causando la morte di tre di loro, e che quindi è catturata, processata e giustiziata, viene ricostruito senza tralasciare nessun dettaglio di crudeltà. Buoni e cattivi parrebbero schierati con sufficiente chiarezza, almeno nella conclusione, quando l'ordine è ristabilito. Nondimeno tutto ciò non è che la cornice di una vicenda ancora più intricata, in cui le ragioni oggettive del giusto e dell'ingiusto, del bene e del male sfumano nel prevalere di una soggettività, quella del protagonista e narratore, che la fa da padrona. Incaricato con Boris di accompagnare la spia sul luogo della fucilazione, il protagonista non riesce a liberarsi dall'ossessione che Ada possa essere la donna incontrata in «corriera» e con cui aveva avuto una fugace relazione, fino a formulare il proposito di uccidere o ferire il compagno, per liberare la donna. Il racconto contiene dunque, potenzialmente, un altro racconto che riconduce all'universo inquieto e contraddittorio delle poesie. *L'alter ego* narrativo del poeta Caproni si risolve a non agire, ma è chiaro come l'intero sistema oggettivo dei valori a cui partecipa, ha rischiato di entrare in crisi. La via d'uscita dal «labirinto» avrebbe potuto decidersi in modi ben più sconvolgenti, se la prigioniera, a prescindere dalla sua colpevolezza, avesse avuto gli stessi «denti radi» dell'altra ragazza⁷⁷. Il viluppo di contraddizioni è inestricabile e l'esito conclusivo, la morte, tanto scontato — un tributo, per così dire al genere — quanto insoddisfacente. Appena sotto la superficie di quella pubblica scorre un'altra vicenda, privatissima, che potrebbe mandare in frantumi ad ogni passo l'epopea della guerra.

Dallo scontro fra una realtà certa e oggettiva, la guerra partigiana, molto fragile nella coscienza del protagonista, e il mondo interiore di quest'ultimo, incerto ma prevaricante, esce un racconto tutt'altro che resistenziale. Nonostante la sua maggiore estensione rispetto agli altri nuclei, il racconto partigiano rappresenta poco più che la cornice, lo sfondo, in cui si sfiora la vera tragedia, quella interiore. Nelle sue maglie larghe si intrecciano altre due storie, che quasi sempre, e non a caso, interferiscono nei punti critici della trama principale. Accanto al ricordo della ragazza, la fantasia del padre non ha un effetto meno dirompen-

⁷⁶ Vide la luce in «Aretusa», gennaio-febbraio 1946.

⁷⁷ «Aveva i denti fitti e forti: ora non mi importava più che parlasse. La ragazza della corriera invece aveva i denti stranamente radi, e ora il suo viso mi riappariva esatto infine: era poca la somiglianza con Ada» (*Il labirinto*, cit., pp. 88-89). Il protagonista — senza risultato — è alla ricerca di una conferma oggettiva che lo liberi dalla tribolazione interna: «Dovevo soffrire per Ada, o per Ivan, Aladino, Pantera? Andavamo apposta dai giudici per sentir dire ch'io non dovevo soffrire, egualmente, per Ada e per i compagni» (p. 88).

te, esplose nella testa del protagonista proprio nel momento in cui si scopre l'imboscata fratricida: «In me era come se un alcolico fulminante mi avesse preso i sensi. Che c'entrava mio padre?»⁷⁸. Estraneo ad ogni logica narrativa, un grumo così inesplicabile proietta nel *Labirinto* uno squarcio degli *Anni tedeschi* — non ha torto Caproni a rammentarlo — quello che traspare nel sonetto VIII, *Ah padre i lastricati ancora scossi*⁷⁹. Non v'è dunque discordanza fra poesia e prosa, ma non è la poesia ad essere riassorbita dal racconto, bensì proprio la poesia continua ad esercitare un'attrazione formidabile, a decidere i margini di manovra di cui il narrativo può disporre. Il mutamento dei temi in corso, la maggiore attenzione verso la storia e la realtà, anticipano il dopoguerra, ma non sono in grado di compromettere irreversibilmente le strategie del poetico: le occasioni esterne sono metabolizzate in una sperimentazione che cerca risposta, mediata e indiretta, all'esaurirsi del linguaggio lirico. Nemmeno *Il labirinto* risulta estraneo alle strategie del Caproni più maturo: l'identità e l'ambiguità, la doppiezza indecidibile delle cose, in altre parole il 'labirinto' che definisce l'ossessiva geografia mentale delle ultimi raccolte (quantomeno dal *Muro della terra* al *Conte di Kevenhüller*), sono già tra le offerte poetiche del racconto partigiano⁸⁰. Al di là delle distrazioni esterne, il racconto procede più spedito della poesia nella scoperta di nuclei forti, ma poi è solo il lento avanzare della poesia che può dar loro stabilità e consistenza, secondo i tempi che le sono propri.

5. «Biografia a Ebe» di Luzi, ovvero come si protegge la poesia rifiutando il narrativo

A ben vedere, il nodo della prosa si impone con più lucidità e insieme prontezza di reazione in chi vi legge un rischio per la poesia. Non certo in Caproni, che la adopera per prudenti sondaggi, ma in Luzi. Il suo *Biografia a Ebe* è un libercolo arioso, di neanche cento pagine. Edito da Vallecchi nel 1942⁸¹ non

⁷⁸ *Il labirinto*, cit., p. 82.

⁷⁹ Il pezzo viene datato da Caproni medesimo al 1945, sarebbe quindi, a rigore, contemporaneo al *Labirinto*. In ogni caso, che fra i due pezzi, il racconto e la poesia, scatti il cortocircuito è palese: persino il freddo del *Labirinto* ritorna, ma ben diversamente motivato nel sonetto, che sembra mettere in piedi un tentativo di porre ordine nel disordine svelato dalla prosa. Il «gelo» di *Ah padre i lastricati ancora scossi* accompagna il padre morto, non è teatro di una interferenza così brutale tra la memoria e la storia.

⁸⁰ Cfr.: «M'avete fucilato / la bocca.» disse. «Ho tanto / amato (idest cercato / amore) ch'ora / io mi trovo murato / in questa torre. Fuori, / è il deserto del sole / e delle ortiche — e il gelo / abbagliante del giorno / sul ghiacciaio» (*Il murato*, in *Il muro della terra*): anche se a lunga distanza di tempo, la poesia si costituisce 'a ridosso' del linguaggio elaborato nel *Labirinto*.

⁸¹ Il volumetto è stato poi riedito, insieme a poche prose degli anni sessanta, in *Trame*, Milano, Rizzoli, 1984.

nasce di getto, ma ha alle spalle una storia relativamente complessa: almeno per l'idea e il tono, se non per l'esecuzione definitiva, una noticina la retrodata al 1938-1939, esattamente, e chissà quanto incidentalmente, alla stagione di «Campo di Marte». Con maggior risolutezza di altre opere coeve, *Biografia a Ebe* sarebbe dunque uno dei primi e tempestivi documenti di una certa estensione germogliato nel pieno del dibattito, come se Luzi avesse voluto rompere gli indugi e offrire una prova diretta della nuova strategia del racconto: la prospettiva è ovviamente ingannevole. Il titolo ha un'aria accattivante, 'biografia', ma la dedica ancipite «Ai miei cari amici Carlo Bo e Romano Bilenchi» mette sull'avviso di uno sistema di coordinate inaffidabile, in cui la bussola si dovrebbe orientare fra la «Poesia» di Bo e l'«ordine continuo e deserto del racconto», per dirla con Gatto⁸², di Bilenchi. Un miraggio provocatorio che difficilmente si realizzerà nella concretezza della scrittura e che è anzi destinato, programmaticamente, allo scacco.

Se guardiamo alla sequenza dei tre capitoli, *Stasi*, *Estasi*, *Una lettera dieci anni dopo* (i primi due riuniti nel più confortevole *Biografia a Ebe*) possiamo recuperare un embrione di vicenda, almeno due personaggi (colui che scrive e la donna), una dislocazione dei fatti per tappe, temporale («dieci anni dopo»), elemento imprescindibile per suggerire una parvenza di narritività; ma è come se il racconto fosse presupposto e non in atto, lasciato intenzionalmente sullo sfondo a guisa di ipotesi mai verificata, ed anzi scartata. La biografia o l'autobiografia o il romanzo biografico — le suggestioni si moltiplicano — rappresentano piuttosto il limite esistenziale da cui svincolarsi per poter scrivere, l'occasione respinta perché troppo legata alla contingenza. Nella prima sezione, non a caso intitolata *Stasi*, la possibilità di racconto è seriamente compromessa da una scrittura ora monologante e riflessiva, ora, a partire dal terzo frammento, risolta nel dialogo con una figura femminile mai nominata e che non lascia intendere se coincida o meno con l'Ebe destinataria del libro:

Come la musica si spengeva, qualche ragazza tornava verso il divano con la testa abbassata traversando le strie sospese del fumo. Tra il tinnire dei bicchieri, il tonfo della voce falsa di Tommasino si ripeteva dietro il paravento delle modelle, inascoltato; già lo sguardo della contessa aveva un brillio viscido e vuoto. Ma tu non potresti avvertire il gelo stridente di quelle lontane suggestioni sul mio cuore alleviato dal presentimento chiarissimo e silenzioso della tua bianca imminenza; ora che l'inverno appisolato serenamente

⁸² «La siccità» di Romano Bilenchi, cit.

sui davanzali della tua città sembra affliggere il fervore dei sintomi e d'ogni più oscuro avvenimento con un'ipotesi di vita paziente e più naturalmente fedele. Anche tu, amica mia, avrai forse imparato quell'estrema saggezza e il sonno d'ogni discordia avrà addolcito il tuo sguardo di una indolenza che il fragore della mia vita non varrà a conturbare. Solo la malinconia sicura delle mie labbra potrebbe ancora irrorarti di una grazia impensata, ma non sarà alcuna emozione dispersa a dissuaderti ormai della solitudine in cui si ripetono i nostri atti. O forse crederò che la desolazione d'allora, se io ne violo il confuso tesoro, possa ora trafiggere la tua calma? A quelle notti succedeva un grigiore saturo sui colli. Tristemente l'erba si piegava sotto il peso del vento, tuonava dalla parte della Consuma. Per le viottole il rimbalzo dei carri incupiva, succedeva dalle aie il cigolio d'una carrucola e l'urto delle brocche sull'ammattonato. Giacendo sul prato, le nuvole s'addensavano sopra di me assorbendosi con grave lentezza; come allungavo le braccia al di sopra della testa il mio sangue pareva proiettato oltre le mani nell'estremo orizzonte. Le guancie si accendevano febbrilmente, poi un lampo incrinava l'onice compatto delle nubi e la pioggia incominciava⁸³.

Sono pagine eloquenti, in cui la raffinata levigatezza della prosa d'arte si complica di una protratta oscurità ermetica. Spazio di autocoscienza privatissimo e quasi cifrato, i lacerti di *Stasi* rimandano ad un *hic et nunc*, ad una sorta di atemporalità, in cui la vicenda è spezzata e ricomposta secondo una misura che si conserva interiore e lirica. Luzi decostruisce il racconto in un «linguaggio di presenza», come direbbe Gatto. Per ben due volte — dapprima la scena di bordello⁸⁴, poi a cielo aperto all'avvicinarsi della tempesta, per un gusto facile delle antitesi — si prepara il terreno al racconto, ma ogni volta è negato e respinto da una sollecitazione trasfigurante che lo manda a pezzi e lo riassorbe in minuti frammenti nelle maglie del dialogo. L'impulso non riesce mai a svincolarsi completamente, è anzi strutturalmente e ideologicamente vanificato. Non è improbabile che su *Biografia a Ebe* agiscano taluni prototipi del surrealismo, francese come italiano (Breton o Savinio), ma più cospicuo si avverte l'arretra-

⁸³ *Biografia a Ebe*, cit., pp. 34-36.

⁸⁴ Anche in altre pagine si descrive lo stesso ambiente — non nuovo se solo pensiamo a Campana: «Noi vedemmo l'etera più bianca e velenosa uscire verso la carrozza. Pazientemente il cavallo si mosse, e i giovani la seguirono con lo sguardo finché quel debole fragore si perse. Finalmente anche Leone si mosse; ci lasciammo al trivio, presso la colonna crociata, per non cercare delle risposte» (*Biografia a Ebe*, cit., p. 45). Il luogo fisico ha anche una sua identità reale, è la fiorentina Croce al Trebbio, nella zona dei bordelli, ma è evidente la volontà di azzerare il dato concreto e narrativo in un'ansia metafisica che deforma e rende quasi iriconoscibile la supposta biografia su cui è imbastito il libretto. Come se la brutalità avvilente del bordello — metafora ribattuta della vita e dei suoi inganni — fosse risolta nell'evo-
cazione di un mondo altro.

mento verso Campana e dunque verso una soluzione primonovecentesca che ammette tranquillamente lo scambio tra poesia e prosa lirica, togliendo dall'imbarazzo di più moderne e inquietanti sovrapposizioni. La «bianca imminenza» della donna, il contrapporsi dell'«indolenza» al «fragore della vita», infine il sangue «proiettato oltre le mani nell'estremo orizzonte», replicano metodicamente il conflitto fra due dimensioni dell'essere, una terrena, apparente e illusoria, l'altra metafisica e in quanto tale autentica: *Biografia a Ebe* non interrompe affatto il circuito espressivo e ideologico che dalla stagione della *Barca* si prolunga verso *Quaderno gotico*, ne diviene piuttosto una delle tappe⁸⁵. La coerenza interna cui si appella Luzi è all'insegna di una fede nella poesia notificata da spie minime ma convergenti, profondamente inscritte nella tradizione lirica occidentale⁸⁶. Ne deriva un movimento della prosa che è nello stesso tempo estasi lirica e calcolata riflessione metaletteraria. Luzi fa propria l'ipotesi di un «divenire cieco e dirotto»⁸⁷, nella cui vertiginosa casualità si annulla la storia e di rimando ogni possibilità di racconto. Il rifiuto di ogni compromesso con l'umanità e con la vita trascrive un progetto alternativo a quello di Gatto. *Biografia a Ebe* rivendica uno statuto inconciliabile con il revisionismo che innerva la poesia italiana nel passaggio fra anni trenta e quaranta, si arrocca in un fortilizio inespugnabile. La prosa viene convocata a difesa della lirica, non le è consentito alcun margine di autonomia e quindi di pericolosa ingerenza. Può essere semmai adoperata per sgretolare e riassorbire le minacce che premono sulla poesia. Nella seconda sezione, *Estasi*, il monologo lirico si scompone in dialogo, ma la finzione non muta la prospettiva: la presenza di una donna interlocutrice è strumentale. Nell'articolarsi delle voci, la voce dell'altro, della donna, serve a concentrare tutte le scorie di cui si deve sgravare il protagonista. In una strenua percezione lirica dello spazio di scrittura, l'altro è il riflesso negativo dell'io, non nasce mai come personaggio. Il dialogo resta pur sempre monologo, non c'è apertura verso una qualche forma di pluridiscorsività: *Biografia a Ebe* avverte l'impossibilità di ignorare l'intreccio fra vita, tempo e storia, in una parola il

⁸⁵ Così in *Quaderno gotico* (II) leggiamo: «Ah tu non resti inerme nel tuo cielo / e la via si ripopola d'allarmi / poiché la tua imminenza respira contenuta / dal silenzio di lucide pareti / e dai vetri che fissano l'inverno. / Camminare è venirti incontro, vivere / è progredire a te, tutto è fuoco e sgomento. / E quante volte prossimo a svelarti / ho tremato d'un viso repentino / dietro i battenti d'un'antica porta / nella penombra, o a capo delle scale».

⁸⁶ L'«orizzonte» di cui parla la *Biografia* è infatti quello dell'infinito leopardiano: tutto l'episodio notturno ne evoca la memoria. Accanto al prevedibile «colli», anche un aggettivo forte come «estremo» è egualmente connotato. A rinforzare la trama delle allusioni leopardiane compaiono anche i «carri» della *Quiete dopo la tempesta*. Ma lo sprofondare di Luzi nell'archetipo lirico implica altre congeniali risorgenze: «amica mia» è citazione del *Cantico dei cantici*.

⁸⁷ *Biografia a Ebe*, cit., p. 52.

feldello che accompagna il tempo minore, ma se ne libera facendogli spazio e neutralizzandolo come contraltare su cui si edifica la verticale lirica dell'assoluto e del «Tempo». Nella sua compattezza ideologica, di dimostrazione per assurdo della propria tesi, il libretto luziano del '42 sembra essere la trascrizione drammatizzata di *Letteratura come vita* di Bo.

Imboccata la via maestra di una liricizzazione spinta, il protagonista si trova a vestire i panni anacronistici di un fremente eroe romantico, in rivolta contro la piatta quotidianità, materializzata, per contrasto, nella figura femminile che propone di intessere una vicenda a partire dai sentimenti e dalle passioni, ma annullandone nel quotidiano la forza trascendente⁸⁸. Il romanzo ammazza la lirica. A riprova di una inconciliabilità dei due modi di essere (e di scrivere), e soprattutto dell'inevitabile naufragio in cui sfocia il progetto della donna, nella seconda parte di *Estasi* entra in scena la giovane suicida per amore, ovvero per le conseguenze catastrofiche a cui non ci si può sottrarre quando si cerchi con ostinazione di rendere ripetibile il sentimento nella vita. Il suicidio rinsalda una precisa strategia antiromanzesca, epilogo necessario e tragico⁸⁹ che espelle l'antitesi sviluppata nella prima parte; in *Biografia a Ebe* però nemmeno la tragedia si stabilizza come conclusione possibile, perché presuppone un vero antagonismo, mentre Luzi procede al sistematico svuotamento di ogni altro fantasma che ostacoli l'istanza lirica. Allo slancio titanico e incoercibile dell'eroe lirico, l'unico che davvero interessi, finisce per opporsi la morte scontata di una non meno scontata protagonista di romanzi d'appendice. La storia della suicida si riduce ad un *fait divers*, raccolto da Verga o piuttosto da un qualunque altro epigono

⁸⁸ Ovviamente, il protagonista è di diversissimo avviso, come dimostra il concitato dialogo con la donna: «— La vita non è questo — ripresi. — La vita è un insieme di circostanze a cui l'uomo non si può sottrarre senza falsare il suo destino — dissi. — La vita è un mulinello di casi da cui non possiamo metterci al sicuro — dissi ancora. — Sì, è questo — è questo e anche altro — obiettò vagamente. — È questo — affermai — e non dobbiamo dunque sistemare la vita a conservazione di un sentimento, dobbiamo lasciare che un sentimento disponga a suo talento della nostra vita, insieme a molte altre, a tutte le passioni possibili» (*Biografia a Ebe*, cit., pp. 67-68). La tesi avversa risulta, strutturalmente, sprovvista di significato, apoditticamente negata.

⁸⁹ Quanto di più contrario ad una dimensione narrativa: sotto la specie di una «forma biografica», il romanzo «è il cammino dell'individuo problematico verso se stesso, la via che conduce dall'oscura prigionia in una realtà semplicemente esistente, in sé eterogenea, per l'individuo privo di significato, fino alla chiara autocoscienza» (G. Lukács, *Teoria del romanzo* [1916], trad. it., Parma, Pratiche editrice, 1994, p. 107). Luzi funziona per nuclei tragici, tagli netti, che non possono mai risolversi in racconto: «Il dovere uccidere la vita, e se l'eroe drammatico si cinge dei simbolici attributi dell'apparenza sensibile della vita, è solo per poter compiere sensibilmente la cerimonia simbolica del morire in quanto farsi visibile della sua trascendenza» (*Teoria del romanzo*, cit., p. 75). In maniera conseguente la strada di Luzi, come confermano le opere più recenti, coincide con quella di una rinnovata tensione tragica. In questa direzione puntano senz'altro i drammi — vero tentativo di reinventare la tragedia nel nostro secolo — *Ipazia* (Milano, Scheiwiller, 1972), *Rosales* (Milano, Rizzoli, 1983), *Hystrio* (ibidem 1987) e, infine, *Io, Paola, la commediante* (Milano, Garzanti, 1992), dove tornano ancora a circolare i nodi della *Biografia*.

verista: *Biografia a Ebe* reimpiega un cliché abusato e, assumendolo smaccatamente come stereotipo del romanzo, ne segnala l'impraticabilità. Il bersaglio del romanzo viene colpito due volte: in quanto veicolo di un'adesione a un tempo minore, a una vita che si compendia nell'unico approdo plausibile, il suicidio, e in quanto genere di scrittura e di linguaggio irricevibile nella sua convenzionalità: il fatto di cronaca, di cui andrà ghiotta la narrativa del secondo dopoguerra, è avvertito come forma esemplare dell'antipoesia, modello narrativo dominante e pertanto impietosamente demolito⁹⁰.

Luzi si rinserra in una posizione eccentrica ed eterodossa e lo fa sovraccaricando di segni la sua prosa, moltiplicando la dimostrazione che altre strade, eccetto quella lirica, sono senza sbocco. *Biografia a Ebe* si configura come un testo ossessivo, in cui la percezione dell'assedio si compensa nella volontà di interdire ogni varco al nemico, nell'incremento, anche superfluo e dispendioso, delle linee di difesa, infine nella ripetizione circolare della propria immobile verità. Rispetto a *Estasi*, *Una lettera dieci anni dopo* ci prospetta un epilogo alternativo, meno cruento, che di nuovo insiste sul nodo del racconto per smentirlo. Il monologo prende la forma, stavolta, di un abbozzo stringatissimo di romanzo epistolare, ma in un paesaggio che si fa ancor più spaesato e straniante. Difficile risolvere se la destinataria della lettera sia la medesima donna incontrata in *Estasi*, o forse Ebe. Luzi si mantiene intenzionalmente evasivo: l'oscillazione dei luoghi — siamo in campagna e non più in città — e soprattutto l'impossibilità di accertare l'identità anagrafica dei personaggi femminili che compaiono nelle varie sezioni, assesta un altro colpo all'eventualità che *Biografia a Ebe* possa circoscrivere un embrione di congruenza spazio-temporale. A regolare la scrittura interviene quella casualità dei sentimenti e degli incontri a cui si deve conformare la vita e quindi ogni ipotesi di scrittura. Nella *Lettera* un racconto tuttavia si svolge: la donna, o forse 'una' donna, si è sposata ed ha avuto figli. L'ombra del romanzo è così di nuovo evocata, fino a mimare l'archetipo del *Bildungsroman*. Ma tanta forza nel sottolineare il progressivo cambiamento e la maturazione della donna nel tempo ha il solo obiettivo di sottolineare l'immobilità atemporale dell'altro personaggio, quello in cui collassano indifferenziati protagonista lirico, narratore, scrittore, autore, in una sorta di implosione finale di tutte le categorie

⁹⁰ Il racconto — a tutti gli effetti — non esiste: al suo posto si snodano le riflessioni del narratore, le sue ipotesi interpretative. Solo la tragedia della giovane che decide il suicidio davanti allo specchio ha la rilevanza di un fatto oggettivo. Gli antefatti che la giustificerebbero sono sommariamente indicati, per cenni elusivi, frammenti, e in questo modo il romanzo ottocentesco è nello stesso modo evocato e vanificato. Sembra essere la più completa sconfessione della tragedia di cui parla Verga nella lettera a Salvatore Farina premissa a *L'amante di Gramigna*: dalla catastrofe finale non è possibile risalire a nulla che non sia solo supposizione. Ciò che nega lo spazio del racconto, lo discioglie nella meditazione.

narratologiche. Quello messo in scena da Luzi si precisa come un anti-romanzo di formazione, paradossale, perché la fissità e l'estraneità al tempo si riconfermano condizioni indispensabili per conquistare il «Tempo» e la «Poesia».

Ogni modello esperito deve arenarsi nella rassicurante e consolatoria certificazione di quello lirico. Per questo *Biografia a Ebe* è marcata da un esasperato intellettualismo, che appare l'unico filo coerente, rispetto alla totale incoerenza a cui è abbandonata la possibile materia narrativa. Nell'arco di appena una novantina di pagine, Luzi si volge a sperimentare, ma programmaticamente solo in abbozzo e per frammenti sminuzzati e inconcludenti, modi di prosa — difficile parlare di romanzo — che veramente rifiutano la possibilità di confluire in un organismo più complesso. Dal monologo, alla scena dialogata, al resoconto/diagnosi di un suicidio, al relitto di romanzo epistolare, si assiste al dispiegarsi di un ventaglio di progetti che di fatto cancella il racconto. Fittizio nella sua superficiale ricchezza, il gioco protratto ha infatti una monotonia d'esiti che non sorprende: l'esuberanza dei sondaggi si prefigge il solo obiettivo di sbarrare definitivamente il passaggio al romanzo. Quella di Luzi è un'incurisione in campo nemico per ritirarsi poi nel territorio della poesia, dove potranno essere sperimentate contaminazioni con il racconto, ma a partire dalla poesia appunto⁹¹, avendo consapevolmente e pregiudizialmente scartato altre strategie sul fronte della scrittura d'invenzione. Non è che la riprova che il mondo rimane «inenarrabile», come Luzi scriveva nel '38, proprio in coincidenza con l'ideazione della *Biografia a Ebe*, e che «nessuna realtà si trasfigura» nella poesia. La vita concreta e quotidiana resta una zona morta e priva d'interesse poetico. Nella centralità garantita al monolinguisimo della poesia, la prosa non sarà dunque romanzo o comunque racconto, trascinando con sé un universo multiforme e contraddittorio della lingua⁹². Essa occupa una posizione ancillare rispetto alla lirica, nella forma della saggistica: è la strada intrapresa con *Un'illusione platonica ed altri saggi*, agli inizi degli anni quaranta. Basta scorrere il saggio dedicato al Cortegiano (*Un'illusione platonica*) per scoprire che anche la prosa del Castiglione «presenta delle analogie effettive con la più alta lirica italiana»⁹³. *Un'illusione platonica* fa da specchio a *Biografia a Ebe* e ne illumina

⁹¹ Se pure molto tardi, nel '94, questa declinazione si avverte in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*.

⁹² Se da *Biografia a Ebe* ci spostiamo un po' più avanti, su *Trame*, le prosette là raccolte, e pertinenti agli anni sessanta, sono ben poca cosa. Il volume compare nella collana «Quaderni del Critone» (Lecce, ITES, 1963), poi è ristampato insieme a *Biografia a Ebe* nel complessivo e già ricordato *Trame*, del 1984. La collana «Quaderni del Critone» è comunque estremamente interessante e attiva. In questi stessi anni vi compaiono *Il vetturale di Cosenza, ovvero viaggio meridionale* di Betocchi (Lecce, Galatina, 1959) e *La madre e la morte* di Gatto (Lecce, Ed. Salentina, 1959).

⁹³ *Un'illusione platonica e altri saggi*, cit., p. 27.

na le ragioni profonde: romanzo vi equivale a «turbamento» e «disordine», in contrasto con «perfezione di veduta» e «privilegio speculativo», che mettono a fuoco l'istanza metafisica, platonica, sottesa alla lingua della poesia, che per Luzi è stabilmente strumento di conoscenza⁹⁴. Prosa d'invenzione e saggio critico fanno regolarmente sistema, riflettono una medesima identità di vedute. Non soltanto l'obiettivo resta la lirica, ma il romanzo, segnato da «inquietudine» e «squilibrio», si presenta come il maggior pericolo rispetto alla metafisica perfezione e immobilità dell'idea⁹⁵. *Biografia a Ebe* e *Un'illusione platonica e altri saggi* si sorreggono a vicenda, sono uno la controprova dell'altro, nascendo da un medesimo disegno. Ma è soprattutto nei confronti delle raccolte di poesia che la pubblicazione di *Biografia a Ebe* acquista un particolare rilievo: il Luzi di questi anni è uno dei rari poeti che non ritiene di dover saldare i conti col passato e dunque non riunisce la sua opera in raccolte di bilancio. Per quanto concepito e parzialmente realizzato fra il '38 e il '39, nella stagione in cui Caproni avvia e lascia cadere *La dimissione*, l'abbozzo di romanzo⁹⁶, alla data della sua effettiva uscita, nel '42, il volume in prosa di Luzi non cade in una fase morta e di ripiegamento per la poesia: insieme alla ristampa della *Barca*, che vede la luce lo stesso anno, *Biografia a Ebe* accorcia la distanza fra il secondo (*Avvento notturno*, del '40) e il terzo libro di poesie (*Un brindisi*, del '46), che è la ratifica del precedente. La prosa non accende nessuna conflittualità con la lirica⁹⁷, semmai, isolando le proposte di scrittura più pericolose e più trasgressive nei riguardi della lingua poetica, le garantisce di sopravvivere incontaminata al mutamento del gusto e dei sistemi culturali, in una forma che è la prosecuzione senza incrinature dei modelli formali canonizzati negli anni trenta. Al tempo del dibattito su prosa e poesia, anche un testo antinarrativo e simbolista qual è la *Biografia* avrebbe potuto apparire, e forse esserlo, un invito alla prosa, concretamente praticabile, o quantomeno un'apertura di credito: ma non è fortuito che Luzi, come per altro verso Caproni, lasci da parte il progetto. Nel giro di pochi anni le aperture si tramutano in chiusura e si ha davvero l'impressione che la *Biografia*, riproposta a freddo,

⁹⁴ Cfr. *Un'illusione platonica e altri saggi*, cit., p. 28, *passim*.

⁹⁵ Di riflesso, nella prosa di Valéry (*La prosa di Valéry*) Luzi utilizza alcune nozioni, come «narrativo» o «verismo», ma in un contesto che le strania e deforma completamente. Così può parlare di «un procedimento narrativo del logico» (p. 109) oppure, con eguale artificiosità che finisce per svuotare del significato originario le parole, di «un verismo delle occasioni intellettuali» (p. 109). Elementi sconnessi del linguaggio e della teoria che vengono annegati in un giro di frase allusivo — non fino in fondo razionalizzabile e traducibile in concetti — che è il gioco scoperto, e un po' lezioso, di tanto ermetismo.

⁹⁶ Cfr. *infra*, pp. 137 sgg.

⁹⁷ *Un brindisi* contiene una poesia intitolata — e dedicata — *A Ebe*, che ripresenta lo slancio verticale della *Biografia*: «E in alto è la sua vita».

congele ogni intrapresa di scrittura che non coincida con una nozione alta e difficile di lirica: nessuna delle prose o dei racconti che Luzi aveva stampato in rivista viene riedito, come se l'obiettivo fosse di cancellare radicalmente un'esperienza che, alla luce dei fatti, fa paura. Il libro del '42 si mostra una cartina di tornasole che reagisce in modo violento sulla contemporaneità, divenendo d'improvviso inattuale e in controtendenza. Insieme alle raccolte poetiche degli anni quaranta, *Biografia a Ebe* rappresenta una tenace scommessa sulla poesia come forma di espressione che non può confondersi con altri linguaggi, tantomeno venire a compromesso con la massificazione della cultura che aspetta dietro l'angolo, nascosta dietro «la normalità stessa della sua vita di uomo» con cui Gatto definisce il poeta⁹⁸.

6. «*La spiaggia dei poveri*» vs «*La sposa bambina*»: l'incerto pendolarismo di Alfonso Gatto

La posizione di Luzi ha un carattere estremo, nella perfetta regia che garantisce una risposta all'angoscia per la perdita del poetico facendo quadrare esercizio di scrittura, in verso e in prosa, e riflessione teorica. Gatto, il maggior interprete del revisionismo, della collaborazione fra prosa e poesia, progetta un sistema di interscambio solo in apparenza dissimile, ma in compenso finisce smarrito in un groviglio di contraddizioni e di vicoli ciechi. A suggerircene la netta sensazione non sono le prose uscite alla spicciolata in rivista, il segnale più esplicito giunge invece dal modo in cui queste prose si compaginano in volume e dal rapporto che intrecciano con la poesia. Con una acuta divergenza dalla terapia preventiva di Luzi, la prosa tende a organizzarsi e a strutturarsi in libro come contraccolpo ad una battuta d'arresto subita dalla poesia. Il '41 vede apparire la «seconda edizione definitiva» delle *Poesie*: dopo questa data, se si esclude *Amore della vita*, del '44⁹⁹, segue ancora un'ulteriore riproposta, invariata, dell'antologia poetica, nel '43: la molla creativa risulta piuttosto scarica e Gatto si aggira intorno a risultati che ormai pertengono agli anni trenta. È in questa temperie che affiora una certa tentazione sperimentale (l'atto unico *Il duello*¹⁰⁰) e precipitano due libri in

⁹⁸ A scanso di equivoci, la propensione verso la lirica, l'atto di fede in un poetico che attinge a Hölderlin, non viene mai meno in Luzi. Cfr. in anni più recenti il suo contributo in M. Luzi - C. Cassola, *Poesia e romanzo*, Milano, Rizzoli, 1973.

⁹⁹ Milano, Rosa e Ballo. Solo alcuni anni dopo la guerra Gatto stampa *Il capo sulla neve* (Milano, Milano-sera editrice, 1947), che recava il sottotitolo tassonomico di «Liriche della Resistenza».

¹⁰⁰ Milano, Rosa e Ballo, 1944 (ora con introduzione e cura di F. D'Episcopo, Salerno-Roma, Ripostes, 1995): il dramma resta un esperimento letterario che non trova spazio sulle scene.

cui la prosa occupa un posto di rilievo: *La sposa bambina*, del '43¹⁰¹, e, l'anno successivo, *La spiaggia dei poveri*¹⁰². Evidentemente, però, non entrambe le raccolte si integrano in un progetto omogeneo, se nel secondo i versi tornano a mescolarsi con le prose: qualche ingranaggio si deve essere inceppato.

Nella *Sposa bambina* non si avverte la sospettosa diffidenza tipica di Luzi, benché sia identico il rimando al clima degli ultimi anni trenta¹⁰³ e addirittura quasi coincidano le date di stampa dei due volumi. Gatto punta sulle risorse della prosa e del narrativo con una fiducia e uno slancio strutturalmente estranei a *Biografia a Ebe*, a cui si contrappone polemicamente, così come si contrappone ai modi di *Isola*¹⁰⁴, ingaggiando un'ardua battaglia sui due fronti. La penultima delle prose di Gatto si intitola *Lettera a Giulia* e l'allusione contenuta nel cliché epistolare non è fortuita: a brevissima distanza, *Lettera a Giulia* risponde per le rime a *Una lettera dieci anni dopo* che conclude la *Biografia a Ebe*¹⁰⁵, rovesciandone completamente i termini. All'assoluto del «Tempo», cui si affida Luzi, nella *Sposa bambina* corrisponde l'adesione alla contingenza della storia e della vita: non a caso la destinataria della lettera si chiama Giulia ed è completamente allergica alla cifra neoclassica di Ebe¹⁰⁶. *Lettera a Giulia* confuta sistematicamente le tesi della *Biografia*, si accredita come autentica autobiografia per difendere, contro l'eccezionalità di parola e di esperienza cui aspira ancora Luzi, la «normalità» del poeta sostenuta in *Prosa e poesia*: «L'amore sarà allora il risveglio improvviso e unanime dell'innocenza che abbiamo perduta: innocenza nel lavoro, nella società, nelle feste, nei giuochi, e del tempo la paura mutata nell'aria, nei colori, nelle sta-

¹⁰¹ Firenze, Vallecchi: una seconda edizione (ivi 1963) altera rovinosamente *La sposa bambina* del '43, che «rimane il testo fondamentale per intendere la qualità della prosa di Alfonso Gatto negli anni giovanili» (S. Romagnoli, *Poesia della memoria nella prosa di Alfonso Gatto*, cit., p. 97, nota 13). Pochissime delle prose riunite nel '43 sono precedentemente apparse in rivista, se dobbiamo prestar fede al regesto approntato da R. Turchi (*Contributo per una bibliografia di Alfonso Gatto*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, cit.). Di Gatto restano comunque disperse le non rare prose degli anni trenta.

¹⁰² Anche in questo caso si tratta perlopiù di prose inedite. Cfr. R. Turchi.

¹⁰³ Il titolo del libro è desunto da una prosa (nel catalogo della Turchi, *Contributo per una bibliografia di Alfonso Gatto*, cit., classificata come «prosa d'arte») apparsa su «Campo di Marte», I, 8, 15 novembre 1938: non è la prima, ma una delle primissime prose d'invenzione di Gatto dopo un silenzio che dal '32 (sporadiche le apparizioni fra il '33 e il '35) arriva fino alla seconda metà del '38.

¹⁰⁴ «Le prose liriche della prima raccolta [...] si iscrivono nel sistema poetico gattiano» mentre «le prose tout-court di *La sposa bambina* tenderebbero [...] a fuoriuscire da quel sistema», per una «supposta fedeltà» alla «tradizione prosastica» (S. Romagnoli, *Poesia della memoria*, cit., p. 97, *passim*).

¹⁰⁵ Gli echi intertestuali sono espliciti e diretti: «Sono seduto come dieci anni fa in una stanza brutta della mia casa, ma a me tanto cara: qui incominciai a lavorare, a credere al mio lavoro, ad ore intere, sino a dimenticarmi. (Mio padre spesso passava in silenzio e non osava chiedermi nulla)» (*La sposa bambina*, cit., p. 297). L'identità dei riferimenti cronologici indica una precisa volontà polemica da parte di Gatto.

¹⁰⁶ A rigore, persino il sintagma *Lettera a Giulia* si prefigge il compito di ridurre a norma, giocando sull'uso della preposizione «a» la preziosa forzatura ermetica di *Biografia a Ebe*.

gioni e nella vicenda del sole e dell'ombra, naturalmente»¹⁰⁷. A paragone di *Prosa e poesia*, così come dell'*Avvertenza alle Poesie* del '41, la «normalità» e la fedeltà «ai primi moti dell'animo» si precisano in termini che dispongono al racconto come strumento incontestabile e lineare di verità. E tutto questo, con buona probabilità, per reagire alla chiusa riproposizione dello spazio lirico in *Biografia a Ebe*.

In realtà, nella *Sposa bambina*, anche se non par facile accertare quanto vi sia di volontaristico e programmatico in tutto ciò, l'esplosione di un'urgenza liberatoria di sincerità spinge oltre la poesia, per statuto falsificatrice, non alimenta una consapevole ricerca di racconto. Insomma, Gatto non è Pavese. Se escludiamo la seconda sezione del libro, *La polveriera*, nelle altre quattro (*Il mondo fra le braccia*, *Immagine dell'Italia*, *Vanità*, *Amici*) predomina una scansione per ritratti (*Vanità* si organizza interamente come una galleria di personaggi), raccolte di impressioni, che solo saltuariamente si aprono davvero al racconto. In Gatto non si osserva la confusione fra prosa e saggio critico, ovvero la trasposizione di una tesi saggistica sotto le spoglie di uno pseudo-racconto: la fittizia biografia dedicata o narrata a Ebe. Il nodo del narrativo s'impone quale termine di riferimento, punto limite a cui la scrittura si approssima senza raggiungerlo. Montando insieme i lacerti della *Sposa bambina*, prendono corpo dinanzi agli occhi un ambiente, un clima, una densa rete di personaggi e di episodi intrecciati, cui però manca il centro, un motore che faccia partire il racconto. Tutti gli episodi e tutti i personaggi conservano eguale autonomia e rilievo, la pagina non promuove mai uno sviluppo sequenziale, coerente, pagando lo scotto di tagliar fuori tante risorgenze accessorie. Lo sfondo del racconto si accampa in primo piano, in un proliferare senza sosta di dettagli e particolari, mentre l'unità narrativa si riduce a un fantasma poco impegnativo, scomposta e disseminata in una molteplicità di frammenti, per quanto saldamente connessi fra loro¹⁰⁸. Prevale una volontà di accumulo di quanto la «memoria» recupera e salva. Strutturalmente, il discorso non può che distendersi in catalogo, per giuntura e innesto di un ricordo sull'altro¹⁰⁹, in rassegna sterminata di tutto il

¹⁰⁷ *La sposa bambina*, cit., p. 301.

¹⁰⁸ Se scorriamo le prose, si scopre infatti una fittissima trama di rimandi che tiene insieme episodi e nuclei narrativi. *Ricordo di scuola* ha come protagonisti «io e Mario», gli stessi della *Coccarda*; *Ottonio* e *Lo zio roseo* sono ricordi di infanzia, a cui si lega anche *Ritratto di mia madre* e, se vogliamo, *Mal di cuore*, a sua volta — il ponte lo stabilisce la figura della nonna — connessa con *La grande nonna* e, in margine, *La trombetta* e *Varietà* (qui è Garibaldi che rinsalda insieme i pezzi). Le fila, come si vede, si diramano, ma rinviano sempre ad un nocciolo duro, quello di una biografia familiare al cui centro si colloca il protagonista e la sua educazione alla vita. I legami non sono quelli evocativi della poesia né quelli tematici e stilistici della prosa d'arte.

¹⁰⁹ Cfr. ad esempio il passaggio enumerativo con cui si raccordano due diversi segmenti in *Verso la pri-*

memorabile, di «fondali luminosi». L'attitudine è ancora quella della poesia: gli echi interni, suscitati dal ripresentarsi di personaggi e vicende, trasferiscono nella prosa le ricorrenze paradigmatiche della lirica, senza un radicale mutamento di prospettiva. Il baricentro organizzatore della scrittura continua a risiedere in una soggettività che non si racconta se non in funzione di una esasperata tensione lirica.

Una simile gestione della prosa agisce in Gatto come uno sfrenarsi dalle rigide norme che si era preconstituito con *Isola e Morto ai paesi*, ma è con quell'universo che ancora dialoga: *La sposa bambina* cerca di incunearsi nel movimento della poesia, non di interromperlo¹¹⁰. La mancanza di un approdo diverso rispetto alla poesia, anzi in urto con essa, e che eventualmente giustifichi con una scossa l'assunzione forte del racconto, blocca la prosa in una circolarità ossessiva dei temi, che non ammette deroga e che può solo affidare lacerti di racconto alla saltuarietà lirica della memoria. Ad agire e regolare la pagina collabora una memoria intermittente, che si muove a scatti, aggrega e disaggrega, interrompe, avvia di nuovo un flusso, il quale però non riesce a procedere autonomo, perché il nodo vero non sta nel raccontare, ma nella coscienza di fronte alle cose e al raccontare. La densa materia autobiografica non ammette di essere storicizzata, si presenta così intrecciata al presente e all'atto scrivere che non libera la distanza narrativa necessaria¹¹¹. All'aumento dei dati concreti e «storici» cui si apre il discorso non corrisponde mai la creazione di personaggi autonomi. L'unico, quello che cerca di definirsi e costruirsi brano dopo brano, è l'autore e protagonista dell'atto di ricordare: divenuta insoddisfacente la poesia, Gatto azzarda la

mavera: «Anche questo ricordo: che doveva giungere una domenica calma ad addormentare l'inverno sulla città. Un amico ha preso per sempre sonno nella sera, se n'è andato senza rumore e da giorni viaggia verso il sud, verso il mare azzurro, verso i cimiteri rossi della nostra infanzia» (*La sposa bambina*, cit., p. 282).

¹¹⁰ Basti pensare a come la morte, al pari che nelle poesie, rappresenta un richiamo continuo, definendo l'orizzonte da cui non si può sconfinare: «Senza dolore abbiamo saputo accompagnarlo, senza sgomento sapremo ricordarlo confidando anche a lui di non poter andare al di là della giovinezza» (*Verso la primavera*, in *La sposa bambina*, cit., p. 282).

¹¹¹ Cfr.: «Sulla tarda sera — ricordo — la città era bianca e verde rinfrescata dai ventagli delle donne, gassosa e volubile come le bibite variopinte che si vendevano ai chioschi della villa. Ora anche i chioschi degli "acquioli" sono scomparsi: sarà morta la vecchia sparuta dei semi che aveva un marito grosso e padrone» (*Figliol prodigo*, in *La sposa bambina*, cit., p. 196). L'attacco del brano vorrebbe avviare il racconto, ma il punto di osservazione non si scolla un attimo da una soggettività onnipotente, che riassume tutta la scena in un andamento da saggio lirico. La morte abbandona lo spazio surreale e metafisico disegnato nelle poesie, determina un prima e un dopo nella storia della città — è la morte della «vecchia [...] dei semi» — e di riflesso nella percezione sensibilissima e reattiva di chi osserva e descrive. Il racconto svanisce però tra «ricordo», «Ora», l'ipotesi «sarà morta» e la ripetizione insistita dei deitici: il brano scivola verso una tonalità non da prosa lirica, da saggio lirico appunto, perché il lirismo è raffreddato da una vistosa declinazione giornalistica, di cui il ritratto della «vecchia Salerno» appare il prototipo.

prosa, ma non muta l'obiettivo. Tanto che nella trama elegante delle sensazioni, nella loro unicità e irripetibilità, non è difficile scoprire il residuo, evidentemente ancora operante, della maniera ermetica, incline alla frammentazione slegata delle immagini, da cui muoveva la scrittura delle prime raccolte poetiche. In *La strada di Brignano*, ad esempio, il tema ossessivo della morte e il linguaggio stabiliscono un brusco e rivelatore cortocircuito con la stagione di *Isola e Morto ai paesi*¹¹²:

Vicino al tumulo di Gerardo, nel solleone delle tombe, io mi rivedo al cospetto del mare, come di uno spazio, innamorato della morte io solo come di un unico clamore che addensa il giallo caldo dei fiori, incarna i frutti e la bocca nel sapore della sete.

Mi destò il custode un giorno ch'io non rispondevo al suo segnale di chiusura, me lo vidi in piedi vicino, credeva dormissi da molte ore. M'ero soltanto dimenticato di vivere nel calmo universo dei morti, d'ascoltare una sola voce in quel vano chiamare d'echi che adagiavano piano il silenzio sulle cose, sparendo.

Mi scossi e mi trovai intorno una chiarezza fredda, il sole era scomparso dietro le nuvole, il vento moveva un barattolo di latta attaccato a una crocellina, nell'aria prossima alla pioggia odorava l'erba del campo, si staccavano vivi i colori dei fiori, anche i marmi n'erano azzurri.¹¹³

Al di fuori delle ipoteche di un canone lirico troppo restrittivo, come quello partorito nel decennio precedente, la prosa garantisce ora il teatro idoneo per una sperimentazione controllata sul poetico, non rifuggendo in maniera aprioristica le risorse più funzionali di un 'ermetismo formale' all'occorrenza tutt'altro che rinnegato. Di questo ermetismo compatibile l'ossimoro «M'ero soltanto dimenticato di vivere nel calmo universo dei morti», sigla il raffinato compendio, complicato nello stesso giro di frase dall'incertezza dei legami logici che

¹¹² L'«identità di contenuto» fra *La strada di Brignano* e *Il bambino con Idillio del piccolo morto (Isola)* è stata studiata da S. Romagnoli (cfr. *Poesia della memoria*, cit., pp. 99 sgg. ed anche 109 sgg.) A proposito di *Idillio* Romagnoli usa l'espressione «promessa narrativa inconscia» (p. 101) per giustificare il successivo approdo alla prosa, ma sembra una tesi difficilmente sostenibile (l'attributo di «inconscia» sta lì a dimostrarlo), che induce una sorta di necessità nel rapporto finale fra le poesie e le prose. Ad ogni modo, anche l'intervento di Romagnoli addita la maggior contiguità dei pezzi di *Arie e ricordi* al dettato della prosa.

¹¹³ *La sposa bambina*, cit., pp. 80-81.

¹¹⁴ Non si può decidere se dobbiamo leggere con una pausa dopo «vivere», e allora l'espressione significa che il protagonista nel regno dei morti si era dimenticato di vivere, oppure «si era dimenticato» ha come oggetto «di vivere nel regno dei morti», con un significato molto diverso. Allo stesso modo «il silenzio

svincola il dettato dalla sintassi del linguaggio naturale¹¹⁴. Il peso della stagione ermetica continua ad essere enorme e sarebbe un errore ignorarlo: a dire il vero per Gatto non rappresenta nemmeno un peso, ma un fattore da riequilibrare. Seguito, dopo la pausa, da un descrittivismo intenzionalmente umile e prosaico, l'esaltato rigurgito ermetico della *Strada di Brignano* trova la sua compensazione, ma nello stesso tempo si tradisce ancora come la forma principe della soggettività. Incongruenze logiche e frammentarietà delle immagini continuano ad essere l'efflorescenza di un'autobiografia tumultuosa e appassionata: si precisano meglio in un contesto meglio motivato, ma non dileguano completamente. Certo, in questione non sono più lo stile o la parola, bensì la possibilità di riallocare il mondo e l'esperienza nella pagina. E tuttavia, pur accogliendo lo stesso meccanismo delle *Poesie*, di un riuso antiermetico dei temi e del linguaggio elaborati negli anni trenta, la prosa — proprio in quanto formalmente diversa dalla poesia, in quanto prosa — appare suscettibile di una discreta elasticità e libertà.

In un paesaggio del genere il racconto non rappresenta la meta primaria, semmai precipita accidentalmente, per accumulo di molteplici e dispersi indizi¹¹⁵. Nondimeno *La sposa bambina* documenta come in questi anni il racconto finisca per sollecitare, marginalmente ma in modo sensibile, l'officina di Gatto prosatore. Benché sia forte «la resistenza allo sliricamento della prosa»¹¹⁶, la seconda sezione del libro, *La polveriera*, contiene un solo pezzo e la sua estensione (una trentina di pagine rispetto alle tre o quattro consuete) addita un diversa organizzazione della materia, che non si può risolvere in una sequenza di annotazioni rapsodiche sul filo della memoria. Nella *Polveriera* prende corpo la storia, narrata da uno dei protagonisti, anonimo, della 'guerra' fra due bande di adolescenti e del suo drammatico epilogo: la morte per affogamento del «piccolo Cirillo». Sul campo di battaglia si affrontano bambini troppo cresciuti e il gioco si tramuta in una spietata iniziazione alla vita, tra il baluginare del sesso (la figura di Nella) e la tragedia finale. Sono i segni di un romanzo di

sprendo» suggerisce un raccostamento simbolico che quasi controverte quello naturalmente congruo, secondo cui sono gli «echi» che, «sprendo», producono «il silenzio».

¹¹⁵ In ogni caso il movimento non è davvero quasi mai quello narrativo. In *Ritratto di scuola*, solo alla fine la descrizione si sblocca in una vicenda. Ciò che invece non accade affatto in *Periferia*, dove la corallità della rappresentazione fissa un fondale immobile e niente accade. E ancora, persino la concretissima e brutale vita del carcere in *Giorni a San Vittore* non sfugge all'intermittenza e insieme alla ripetizione senza sosta delle identiche scene («vi scenderemo ogni giorno per un'ora», p. 188). Una narrazione non si apre, perché sarebbe narrazione dell'identico: il tempo è assente e con esso la storia. Anche Romagnoli osserva che «Gatto evita per lo più la successione dei fatti e la presenza evidente di un intreccio e, almeno nelle prose della *Sposa bambina*, tende ad un racconto privo di tempi storici, di trapassi cronologici troppo determinati» (*Poesia della memoria*, cit., p. 106).

¹¹⁶ S. Romagnoli. *Poesia della memoria*, cit., p. 98.

formazione dalle tinte aspre, poco consolatorio, risolto piuttosto in fallimento, in accordo con le parole della conclusione: «In quella notte, ognuno di noi aveva deciso con se stesso d'essere per sempre innocente o cattivo. Così, molti anni dopo, Nella infiorata di rosso doveva passare da un braccio all'altro dei soldati che occuparono il forte»¹¹⁷. Il punto di vista si colloca ormai remoto dai fatti, è quello di chi, molti anni dopo, ricorda e narra. Tutto il racconto oscilla fra un narrare favoloso e irreale, specie nel principio, e la logica ferrea del dover crescere che dilaga nel testo e identifica una sorta di miraggio ossessivo¹¹⁸. La volontà spasmodica di essere adulti finisce per far assomigliare *La polveriera a Il quartiere* di Pratolini e, come questo tradisce, una condizione di passaggio proprio nelle disarmonie del linguaggio, anch'esso troppo adulto rispetto alla condizione adolescenziale dei personaggi¹¹⁹. La guerra in corso, se non alle porte o in casa, urge sull'opera di Gatto, e se non viene direttamente allusa (quella di cui si parla nella *Polveriera* rimane chiusa ed enigmatica), condiziona la scrittura con una tragicità che era estranea al dibattito su prosa e poesia allo scadere degli anni trenta. *La polveriera* utilizza una situazione e un registro espressivo che non restano isolati nel panorama di questi anni, se pensiamo, di qui a poco, al Calvino di *Ultimo viene il corvo* o del *Sentiero dei nidi di ragno*. Non si tratta di legami o di filiazioni certe, ma di una sensibilità diffusa, della coscienza di una crisi e di un trapasso generazionale difficili da compiere. Sembra certo però che tra Calvino e Pratolini, *La polveriera* resti più prossima a Pratolini¹²⁰: nonostante gli sforzi, la vicenda non acquista mai qualità oggettiva, filtrata com'è attraverso la soggettività del narratore. Sotto questo profilo, siamo ancora ben lontano dai modelli e dai problemi che s'imporranno nella seconda metà degli anni quaranta. In Gatto, proiettare il linguaggio degli adulti nell'universo dell'adolescenza non comporta nessuna ironia verso

¹¹⁷ *La sposa bambina*, cit., p. 133.

¹¹⁸ Matteo, uno dei personaggi, forse di quindici anni, parla con «una serietà di uomo» (*La sposa bambina*, cit., p. 113), Martin è un «ragazzo che era quasi un uomo» (p. 119), Valanga, pur privo di una gamba, «sapeva aver ragione di due uomini insieme» (p. 123).

¹¹⁹ Cfr., ad esempio: «Strisciammo lungo la scarpata in quattro, con me e con Martin s'accompagnavano i due Cirillo, fratelli e nonostante questo compagni. Il più piccolo era impaziente, ci precedeva tutti. Dovevamo seguire la ferrovia fino allo sbocco del fiume, di lì spingerci alle spalle dell'isolotto legato con un molo alla terraferma. Il passo più difficile — lo aveva detto Matteo congedandoci — sarebbe venuto per noi dopo il fiume, nel tratto di molo libero dopo pochi metri sul mare profondo e roccioso. Gli altri compagni s'erano divisi in tre gruppi: il primo s'era imbarcato in un piccolo gozzo del padre di Ciro, il quale aveva portato con sé altri ragazzi di pesca, scalzi tutti e con una piccola maglietta bianca sul calzoncino bianco affusolato alle gambe, Scattola, Gisolfi e Napoleone» (*La sposa bambina*, cit., p. 122). Gatto converte nell'universo della fanciullezza un linguaggio che appartiene piuttosto alle memorie di guerra, con un effetto di sostanziale straniamento, per cui è impossibile considerare davvero gioco quanto accade sotto i nostri occhi.

¹²⁰ Sul rapporto con Pratolini cfr. S. Romagnoli, *Poesia della memoria*, cit., pp. 111 sgg.

quel linguaggio, e il modo di guardare al mondo che esso rappresenta; crudo e impoetico, contristato da una precisione tecnica in cui smuore ogni volo allusivo, esso fissa una meta terribile ma agognata. Se nell'infanzia si coagula la presenza del poetico, *La polveriera* ostenta uno strappo risoluto: là dove riesce a prevalere, il narrativo sollecita un taglio netto rispetto al passato, entra in conflitto con il microcosmo lirico di *Isola e Morto ai paesi*, senza più cercare di destrutturarlo e rimetterlo in movimento.

Nella *Sposa bambina* Gatto parla essenzialmente di sé come autore, tentando di definire attraverso la prosa un suo nuovo ritratto artistico, ma in questo modo costruisce due immagini molto diverse, contraddittorie. Quella della *Polveriera*, se perseguita fino in fondo, conduce al romanzo liberandosi dalle maglie dell'interferenza con la poesia. Il volume del '43 contiene dunque l'implicita ammissione di un bivio — in parte oscurata da una scrittura costantemente in prima persona — di fronte al quale il volume successivo, *La spiaggia dei poveri*, indietreggia.

Pur essendo allestita con testi sincroni rispetto a quelli della *Sposa bambina*¹²¹, *La spiaggia dei poveri* corre ai ripari e appresta una vigorosa correzione di rotta, arretrando sul più sicuro argine di un lavorare della prosa sulla e con la poesia. Un simile obiettivo nel volume del '44 non è affidato all'intelligenza del lettore; Gatto, a scanso di equivoci, lo illustra con meticoloso scrupolo: fisicamente la *Spiaggia dei poveri* si configura in un alternarsi di prose e versi. Il confine si fa incerto e le più ampie fluttuazioni tornano ad essere ammesse. A differenza della *Sposa bambina*, *La spiaggia dei poveri* seleziona testi in prosa meno autonomi, in cui la distanza dalla poesia è minore, o che faticano a sdipinarsi da essa. In effetti, mancando un racconto rischiosamente catalizzatore quale *La polveriera*, la poesia e le questioni connesse tornano ad esercitare un peso formidabile e a produrre interferenze meno allarmanti. Non per questo di scarso significato. In *Al dolce sole*, ad esempio, si osserva un'ambivalenza strutturale e un riaffiorare di esiti sorprendenti:

Contro l'azzurro aperta, dal mare, culmini al grido
che t'è silenzio intorno, un volo fuso in ogni fibra e nelle braccia tese. Biancheggiano al lido
di Versilia, a trovar riso d'ogni luce e bande d'unanimità colori, scene di tombe
innamorate
e famiglie di morti al dolce sole
(vv. 10-13)

¹²¹ Cfr. ancora i dati offerti dalla Turchi in *Contributo per una bibliografia di Alfonso Gatto*, cit.

Complice, come in Luzi, un dichiarato interesse per i modelli primonovecenteschi¹²², il verso lungo e senza ritmo¹²³, ma associato ad una intessitura debole di rime (*grido:lido*), induce una notevole titubanza di fronte ad una possibile scansione alternativa in prosa. In anni in cui il ritorno alle forme tradizionali della poesia (il sonetto e in subordine la quartina la fanno da padroni) si diffonde come la costante, la scelta risulta polemicamente controcorrente, ma soprattutto costituisce il viatico per un registro espressivo fortemente analogico e impregnato da un uso della grammatica e della sintassi che seguita ad essere anomalo a petto del linguaggio ordinario. D'altra parte, se guardiamo alla 'sintassi' della *Spiaggia dei poveri*, anche la macrosequenza in cui *Al dolce sole* cade esercita un ruolo essenziale: la calcolata regia del libro esibisce infatti un *entrelacement* tematico e formale che incornicia il pezzo tra *Un addio* e *Notte a Pisa*. L'insistenza sulle coordinate geografiche (la Valtellina, Colico e l'Adda, l'Arno e la Versilia, ancora l'Arno e Pisa) e l'osservazione minuziosa del tempo (tramonto, dolce sole di primavera, notte di primavera) legano i tre testi in un giro unico, ma la saldatura fra *Un addio* e *Al dolce sole* è ribattuta anche dal parallelismo del giro della frase. La chiusa di *Un addio*, «Dove le montagne rosse toccano il silenzio, dove l'Adda sola scorre come un'erba in piena, giovane, verde, sulla terra di pietra», viene raccolta, a guisa di *cobla capfinida*, dall'apertura di *Al dolce sole*, in cui il fraseggio di assonanze e di potenziali rime (è il caso di *piena:pietra*) precipita in una rima perfetta:

Dove in silenzio l'Arno dimagra e accoglie rada
l'onda marina, all'esule cielo migrando un volo
di rondini incide la strada.

(vv. 1-3)

L'ordine dei pezzi parrebbe suggerire una deriva che in modo naturale muove dalla prosa di *Un addio* e approda alle strofe di cinque versi regolarmente assonanzati di *Notte a Pisa*, transitando per un territorio di confine, dove la poesia arieggia ancora la prosa. In realtà non si tratta di un itinerario senza ritor-

¹²² Sembra di puntare in questa direzione la scheda su Aldo Palazzeschi apparsa in «Corrente» il 31 ottobre 1939 (*Poesia di Palazzeschi*). Un interesse, questo, che non sembra giustificato da necessità di mestiere, visto che non siamo in corrispondenza di una ripubblicazione significativa dell'opera in versi palazzeschi. Ma su tutto il problema cfr. anche *infra*, p. 102, nota 130.

¹²³ *Al dolce sole* non è esemplare d'eccezione; cfr. anche *Alla mia terra* o *Sultana*.

ni né di un processo lineare, quanto di una verifica di compatibilità, costruita artificialmente a tavolino¹²⁴, in cui prosa e poesia sono forzate a mostrarsi reciprocamente adattevoli, trasferendo e salvando il poetico nella trama concreta e un po' prosaica di un diario di viaggio, tra il congedo di *Un addio* e l'arrivo di *Notte a Pisa*¹²⁵. Nel gioco di incastri, la successione diacronica iscrive una traccia di racconto, ma l'impianto dei singoli testi conserva il colore del frammento lirico. Il volumetto del '44 definisce un paesaggio in cui prosa e poesia interferiscono direttamente con un incremento di quotidianità che limita gli eccessi di un linguaggio poetico troppo formalizzato, lo rivede senza minacciarlo; è anche una risposta al nodo aperto e lasciato irrisolto nella *Sposa bambina*. La sezione che intitola *La spiaggia dei poveri*, racchiude un esteso episodio in prosa che guarda alla *Polveriera* e nello stesso ne prende le distanze.

La morte di Magrino e il successivo arrivo dei carabinieri, l'episodio del giudice e della moglie, potrebbero fondare un solido nucleo narrativo, ma il meccanismo implode alla scoperta 'morale' che l'assassino è «con noi»¹²⁶. Venendo a mancare la motivazione centrale dell'edificio narrativo, i diversi episodi sono risucchiati in una scrittura per frammenti, a volte anche brevissimi, ed è lo sfondo della scena, la spiaggia con la sua desolazione, a prendere il sopravvento. Del resto, lo stesso titolo rintraccia il movente non nel racconto della morte o dell'assassinio di Magrino — sintomatico lo sfocamento — ma nella descrizione dell'immobilità e della morte, dello squallore, che dominano la «spiaggia dei poveri»¹²⁷. Quello di Magrino riassume simbolicamente il senso di tutti gli altri quadri, non addensa intorno a sé la possibilità di una vicenda chiusa e risolta:

Poi si levò il vento, poi un giudice nero venne tenendosi il cappello duro in testa con una mano e scuotendo via la moglie, la piccola moglie che forse si sarebbe addormentata guardando il proprio volto nell'acqua come si rassegnava, come sbiadiva. Più tardi rimase controluce, camminava e si guardava indietro: nella spiaggia un lume solo, anneriva un cavallo.¹²⁸

¹²⁴ *Al dolce sole* e *Notte a Pisa* compaiono in «La ruota», III, 5-7, maggio-luglio 1942: i due testi poetici fanno dunque coppia fin dalla loro nascita, ma non è senza effetti il montaggio in serie con *Un addio*. Sulla «Ruota» *Al dolce sole* non presenta i versi anomali, a lenzuolo, della *Spiaggia dei poveri*: essi sono generati per reazione e mediazione con la prosa, quasi ad asserire la perfetta compatibilità dei due registri.

¹²⁵ I tre frammenti di diario accennano ad un modello che ricorre anche nell'organizzazione del secondo libro di Sereni, intitolato, non a caso, *Diario d'Algeria*, del '47.

¹²⁶ *La spiaggia dei poveri*, cit., p. 117.

¹²⁷ Anche in un altro racconto, *Il bambino Golia* (in «La nazione», 31 dicembre 1940; ora in A. Gatto, *Il pallone rosso di Golia*, cit.), interessante perché probabile archetipo della *Spiaggia*, o comunque molto prossimo ad essa, l'impianto narrativo si dissolve nel giro di una pagina, per lasciare spazio ad una serie di quadri, coerenti ma staccati.

¹²⁸ *La spiaggia dei poveri*, cit., p. 112. L'antefatto della scena potrebbe essere rappresentato da *Il bambi-*

L'unica suggestione narrativa è proposta dalla sequenza temporale «Poi... poi... Più tardi...», al suo interno opera tuttavia una spinta al decentramento che sistema tutte le immagini sullo stesso piano, toglie loro peso e le sminuzza fino a ridurle ad una catena di oggetti irrilevanti, in cui anche il tempo risulta un esile artificio. Il discorso si decompone nel gioco delle nominazioni, per scaricare la tensione lirica che si è accumulata¹²⁹. Gatto pratica una sorta di neocrepuscolarismo¹³⁰ che nelle sue mani vale come mezzo per contrastare rigurgiti delle vecchia maniera senza uscire del tutto dalla tradizione e nello stesso tempo per tenere a bada la pressione del narrativo, sostituendo un poetico scaduto con un altro che si ritiene possa avere rinnovato corso. Un simile 'crepuscolarismo di ritorno'¹³¹ — ma non poi troppo, anzi quasi d'avanguardia rispetto alle soluzioni dei Novissimi — sottolinea, a così stretto contatto con il verso, un tragitto che però non è esclusivamente quello dell'antilirismo e della prosaicità, dell'in-

no Golia: «Dov'è finito Golia? La polizia lo cercò invano dopo quei giorni, e la madre lo ricorda senza peso, sicché di lui non aspetta il corpo» (*Il pallone rosso di Golia*, cit., p. 45). Nel confronto fra le due prose sembra di assistere ad un aumento di gradiente narrativo, ma non in modo sistematico, per improvvise dilatazioni di un tessuto che narrativo non è. All'origine di questo processo si dovrebbe collocare — idealmente — *Romanzo*, di Bertolucci (*Fuochi in novembre*): la dinamica tende infatti a sfiancare e deformare un assetto di base che resta pur sempre quello della poesia.

¹²⁹ Cfr.: «O la lucida evidenza del diluvio, il bianco corrente fra sole e aria d'un bucato così levantino, lo scarico argenteo dei ritagli di latta, e poi l'ombra, l'ombra improvvisa» (*La spiaggia dei poveri*, cit., pp. 118-119). Lo scatto escalamativo-nominale si ritrova anche in *Gongolo*: «O la lucida città degli avelli, dei ponti correnti alla soglia delle Cascine, delle Chiese nude: e odore d'arancia era febbraio, l'umido dei cipressi di stacco glorioso alle nuvole e all'oltremare» (pp. 76-77). Soluzioni analoghe emergono nelle poesie coeve di Bertolucci, dove l'ascendente crepuscolare è indubbio: «O triste riso al rauco ritornello / dei vagabondi per cui nel meriggio / le madri svergognate s'allietarono / e altre più antiche dello stesso sangue, / compiacenti, la salvia vellutata, / ne cancella su marmo e ferro i nomi, / erba tenace al cui profumo insetti / filano un tempo d'oro che le nuvole / aprendosi poi fanno più lucente» (*L'Appennino rivisitato*, in *La capanna indiana, Lettera da casa*).

¹³⁰ In questa operazione riacquistano efficacia soluzioni che erano appartenute al D'Annunzio paradisiaco e — «per li rami» — ai crepuscolari e ai poeti di inizio secolo. Evidentissima la discreta pressione del modello palazzeschi: ne riemerge persino lo schema ritmico ternario con arsi centrale in *Sultana*: «la pioggia in furia e nel vento l'imposta che batte» (v. 4), «di case e d'uomini a specchio di tutti gli ottoni» (v. 11). Ma l'influenza di Palazzeschi sembra davvero cospicua in Gatto, se pensiamo anche alle poesie per bambini di *Il sigaro di fuoco* (Milano, Bompiani, 1945): *I quattro mari* rammenta senz'altro le analoghe poesie di *Poemi* (*Mar Giallo, Mar Bianco, Mar Rosso*).

¹³¹ Oltre alla *Spiaggia dei poveri*, il medesimo effetto si produce in numerose altre zone del libretto: «La città non risponde, ma un nome, il suo, resta della guerra, il sole resta della guerra: e queste sono montagne: questo, mare: la luce è più forte. Gli uomini nascosti nella tenebra dei tunnel, con le donne vicino, con i bambini avvoltoletti nelle coperte sbucano per dire che la città morta esiste e ch'essi ripercorrono le strade distrutte vedendo archi fontane giardini, e le porte delle botteghe le insegne i balconi i caffè, e clamore che risorge, colori che s'accendono a gola d'ogni frutto, alito di pane» (*Il sole resta della guerra*, in *La spiaggia dei poveri*, cit., p. 63). Ma forse l'esempio canonico di un recupero crepuscolare è *Le mie sere*, dove crepuscolari e Pascoli si danno la mano fin dal titolo.

¹³² Come scrive Romagnoli, la lingua poetica di Gatto «e di riflesso [...] anche la sua lingua prosastica non tendono alla lingua comune, non privilegiano mai [...] un linguaggio dimesso, dell'uso» (*Poesia della memoria*, cit., p. 98).

terferenza con la poesia in vista del recupero della lingua di ogni giorno¹³². L'operazione che investe la prosa va intesa come correzione del tiro rispetto a *La sposa bambina* e nello stesso tempo alla ripubblicazione di *Isola* come primo capitolo delle *Poesie* nel '41 e nel '43. La contemporaneità coatta fra documenti di stagioni diverse dichiara la forte pressione che deve fronteggiare la scrittura in prosa di Gatto: la prosa allusiva e sconnessa di *Isola*¹³³, passata indenne tra mille rielaborazioni delle poesie, è tra i fantasmi da rigettare non meno del racconto. Nella *Spiaggia dei poveri* si è insinuata una sensibilità nuova, un modificarsi di attitudine verso la parola e il discorso che si fa strada per eludere l'allettamento dello stile come la verticalità irrespirabile delle rarefazioni ermetiche. E tutto ciò senza sortire da un universo di temi e situazioni che rimane stabile nel corso degli anni: è anzi proprio per questo che il narrativo non rappresenta una via d'uscita. L'aggiornamento del poetico è bloccato dalla sua difesa, in un cortocircuito paralizzante: alla metà degli anni quaranta, per avere accettato la sfida, Gatto si trova coinvolto in una conflittualità ben più aspra e di ben più difficile soluzione di quella che tocca Luzi, finendo letteralmente per trovarsi in mezzo al guado, esposto a tutte le correnti. Non ultima quell'invito al romanzo che nel dopoguerra diventa un obbligo morale oppressivo.

¹³³ Il neocrepuscolarismo della *Spiaggia dei poveri* contrasta infatti le slogature di *Isola*: «Bambini goffi soffiano il fumo; al capotto del padre si stringono in sonno. Ad ore. Cadenza del giorno pallido alle ampie vetrate in cui la città dilegua perdendo suono ed anima. Treni fermi nell'umido verde, odorano di campagna. Ai confini della nebbia s'illumina nebbia, giungo a vedere la leggerezza inanimata dell'aria nel fioco umore in cui si dissipa. Continuamente: la terra ha un suo fioco esalare in cui s'accalda. Gli uomini vedono il loro fiato» (*Stazione*). Nelle prose del '32 il discorso si frammentava fin quasi alla inarticolazione, al dissolversi della sintassi. In zone come questa — ritornate attuali nella confusione del '43 — più che il capitolo e la prosa d'arte, agivano le pagine di Campana, fitte di ripetizioni e di interruzioni logiche, quasi automatiche. Non sfugge come questi siano i vezzi di un ermetismo in gestazione, ormai documento storico: neanche *Biografia Ebe* di Luzi avrebbe osato atteggiarsi in simili strategie.

GLI ANNI DEL DOPOGUERRA: IL ROMANZO SUBÌTO

1. *Poesia e romanzo nell'epoca della letteratura di massa*

In uno dei primi numeri della rinata «Fiera letteraria», il 13 giugno 1946, Arnaldo Bocelli segnala come gli scrittori si siano orientati verso un «ritorno all'uomo», inteso «nella complessità della sua coscienza, della sua vita morale, in rapporto con quella degli altri uomini e col mondo». Quindi prosegue:

Certo, non è da oggi che gli scrittori più giovani — quelli seguiti alla generazione dell'altra guerra — si vengono orientando in tal senso. Lasciato il paesaggio per il ritratto, la descrizione per la figura e — specie se narratori — il racconto evocativo e poetico per un racconto sliricato, le chiuse ambagi dell'autobiografismo per situazioni e personaggi «distaccati» o comunque a più di una dimensione, essi mostrano un pungente interesse per i «casi», per i problemi. Ma le soluzioni che ne danno sono spesso ancora parziali, o risultano di quello spirito evasivo, umoresco, surreale e insomma di quella irrazionalità, da cui muovono. Vedete, ad esempio, i narratori. [...] La realtà, anche più assillante, sfuma all'ultimo in un giuoco allucinato della memoria, e perfino in una sorta di ritardato espressionismo.

Bocelli, da navigato conoscitore delle patrie lettere, suggerisce più di un'indicazione critica sugli anni appena trascorsi e sul presente. E sono indicazioni che funzionano altrettanto bene per i narratori che per i poeti, anzi ancor meglio per i poeti quando decidono di dedicarsi alla prosa restando, anch'essi, prigionieri del «giuoco allucinato della memoria»: al di là di quello che esplicitamente dicono, le parole di Bocelli riflettono un significativo mutamento di gusto e valori. Luzi, Caproni, Gatto, rimarrebbero presi nelle maglie di questo giudizio negativo. Sotto la pressione delle poetiche emergenti nell'immediato dopoguerra — non per nulla l'articolo di Bocelli, che pure non è un rivoluzionario e un oltranzista, si intitola *Richiami di dopoguerra* — la letteratura del decennio che precede viene uniformemente archiviata come soggettiva e nello stesso tempo formalistica¹, in rappor-

¹ Bocelli non la rinnega senza appello, è più tortuoso («tutto cotesto [ermetismo e surrealismo], se è condizione indispensabile per una restaurazione dell'umano, non è ancora l'umano vagheggiato»), ma osser-

to alla nuova che dovrebbe guardare ai «casi» e ai «problemi», persino ad una «lingua finalmente 'comune'». La parola d'ordine, accettata o subita, suona «rivolgersi agli 'altri', oltre che a sé», all'umanità assunta almeno come valore morale dell'esercizio letterario²: «Fuori d'ogni malinteso retorico, la missione formativa, 'educativa' dello scrittore risiede proprio qui»³. Bocelli si destreggia con le parole, per evitare di accogliere in maniera troppo supina la nozione di impegno sociale dell'arte, ma, lo si vede, è trascinato con forza verso questa direzione.

Se Bocelli non può essere considerato un oltranzista, lo è tantomeno, nelle intenzioni, il settimanale diretto da Angioletti — la «Fiera letteraria» non ha la caratura unilaterale del «Politecnico», per intendersi⁴ — che si caratterizza per una sorta di medietà, aperto a tutte le sollecitazioni, e per il non imporre alcun canone come moneta unica a corso legale: da questo punto di vista, più di altri fogli maggiormente esposti in un programma di rivoluzione culturale, la «Fiera» permette di sentire il polso del dibattito culturale, di auscultare le diverse voci che si intrecciano e la loro conflittualità. Quello che risulta definitivamente in crisi è il concetto di autonomia del fatto artistico: la discussione acquista toni e colori che non hanno più niente a che vedere con il confronto sui generi che animava le riviste fino alla guerra e con il suo presupposto crociano, da accogliere o da negare che fosse. Le pagine di Bocelli colpiscono nodi che erano emersi fin dalla metà degli anni trenta (l'eccesso di formalismo che ostacolava la poesia, ad esempio), ma il suo punto di osservazione si colloca ormai al di fuori di una linea di ricerca che miri a creare o a ridefinire criticamente un canone. Se guardiamo al sistema delle coordinate culturali di riferimento, il dopoguerra segna

va come il lavoro di scavo compiuto in quel tempo, «l'ardita trivellazione dei sedimenti ancestrali del senso, degli strati umbratili della coscienza», «l'esplorazione lenta ma strenua del labirinto della memoria, del dominio incantato dell'infanzia, del 'tempo perduto'», ha spesso impedito, «con le sue inebrianti scoperte, di risalire dalle radici all'albero, o dall'albero all'intera foresta». Si tratta di una partita ardua, di una pressoché costante giustificazione, della non completa fallimentarità della letteratura del 'ventennio': Bocelli l'ha giocata quasi sempre di rimessa sotto gli attacchi frontali dei sostenitori della nuova poetica del contenuto (il «rifugio nella letteratura ha in molti casi finito col ridurre la vita ad una esperienza di laboratorio»). Un'analoga difesa del 'ventennio' e dell'ermetismo si ritrova anche in M. Mazzotti, *Su una nuova definizione della poesia*, in «Fiera letteraria», 1 agosto 1946).

² La «parola 'umanità', prima ancora che in senso sociale va accettata in senso morale, e più, dire, al singolare e al concreto, cioè come qualità e modo d'essere dell'uomo, che non all'astratto, al collettivo» (A. Bocelli, *Richiami di dopoguerra*, cit.). È evidente il tentativo di rifiutare una nozione strettamente sociale e politica dell'impegno artistico.

³ L'articolo di Bocelli risulta esemplare del clima che si respira. Si assiste ad uno strano scambio delle parti, per cui la 'destra' culturale si fa più oltranzista della 'sinistra'. Vittorini, recensendo *La romana* di Moravia, scrive infatti: «Nego che possa essere compito dello scrittore educare politicamente attraverso il bel gioco letterario» («La Romana» per edificare, in «Il politecnico», 38, novembre 1947), salvo poi sostenere che solo lo scrittore può «dare a vedere» le «ragioni umane di una rivoluzione».

⁴ Il primo numero della «Fiera» viene recensito sul «Politecnico» come il riemergere di un relitto del ventennio.

una brusca discontinuità, talvolta travestita nell'apparente illusione di proseguire, o di aggiornare solo lievemente, un dibattito già avviato. L'imputazione di «giuoco allucinato della memoria», come si è detto, calzerebbe perfettamente alla prosa dei poeti: gli esperimenti a diversa gradazione narrativa di Gatto o di Caproni appaiono senz'altro soluzioni imperfette e deficitarie. E tuttavia, quando si assuma la prospettiva di *Richiami di dopoguerra*, non v'è più traccia della crisi maturata all'interno della poesia, né dell'obiettivo di un suo rinnovamento retorico-linguistico: i metri di giudizio sono totalmente nuovi ed estranei ad una riflessione sull'adeguatezza dello stile all'oggetto, per recuperare i termini di Gatto. Né l'opposizione fra ermetici e contenutisti è quella di cui parlavano Solmi ed altri: le parole restano forse le stesse, ma non la loro connotazione 'socioculturale', persino il loro valore semantico risulta modificato. A chiarire il mutamento profondo del vocabolario, nello stesso fascicolo in cui compare *Richiami di dopoguerra*, fianco a fianco con esso, troviamo un'intervista ad Alberto Moravia, *Destra e sinistra secondo Alberto Moravia*:

Il problema più grande che la aspetta [la letteratura] è quello di avvicinarsi non alla vita, come si dice genericamente, ma a una società purchessia. Finché i letterati avranno una loro letteratura e la gente non letterata ne avrà un'altra e ambedue avranno un concetto del fatto letterario, non sarà possibile avere in Italia una letteratura viva, che influisca sul costume e al tempo stesso ne subisca l'influenza. A chi risalga la responsabilità di questo stato di cose è difficile dire, ma questa è la situazione: abbiamo da una parte una società, o, se volete, un pubblico generalmente impreparato e troppo spesso ignorante. Dall'altra parte, tra i letterati abbiamo un troppo frequente disinteresse per i problemi morali, sociali e politici o, che è lo stesso, un antico scetticismo su tali problemi, considerati in partenza come risolti oppure insolubili.

Siamo al cospetto di una semplificazione brusca, quasi brutale, persino ad un impoverimento del lessico, che intenzionalmente rigetta le sofisticazioni dell'anteguerra e attinge alla 'comunicatività' della politica, agli slogan dell'ideologia. Gli interventi di Moravia non brillano certo per acutezza e perspicacia⁵ (e il

⁵ Il 24 ottobre, con *Assenza di maestri* Moravia interviene sul dibattito suscitato da Gaetano Trombatore sul ruolo della letteratura nel ventennio fascista (*Letteratura e popolo*, in «Fiera letteraria», 19 settembre 1946): «Qualcuno opporrà a questo punto che non c'è necessità di maestri e di messaggi. D'accordo: almeno per quanto mi riguarda. Ma bisognerà pure ammettere due cose: che il regime democratico al contrario di quello tirannico che non tollera se non letterati, vuole invece e suscita naturalmente maestri e messaggi; in secondo luogo che i maestri hanno una loro utilità indubbia. Essi tengono la gioventù lontana dai vari conformismi, da quello nazionalista a quello cattolico, e al tempo stesso evitano che, in mancanza di maestri colti, i giovani si scelgano dei maestri incolti, come avvenne nell'altro dopoguerra, all'i-

semplicità di una «società purchessia» sta lì a testimoniare), ma documentano piuttosto bene la nuova vocazione pedagogica⁶ della letteratura e insieme l'urgenza di un netto pronunciamento sulla scelta di campo, sociale e in ultimo politica⁷.

Al di là delle opzioni politiche, pur rilevanti se 'destra' e 'sinistra' sono i fantasmi continuamente evocati, la «Fiera letteraria» finisce per rispecchiare la presenza sulla scena italiana di due schieramenti non omogenei e non ugualmente ben definiti al loro interno. Accanto ai fautori della modernità, ospiti a dire il vero sulla rivista, si colloca il fronte maggioritario, ma molto sfaldato, di chi difende ancora, a volte con enorme disagio, una nozione di stile, vale a dire di autonomia e specificità dei linguaggi artistici. Lo spartiacque non corre sul crinale delle generazioni o vi corre solo in parte, ma tra i narratori e i ranghi un po' confusi in cui militano i poeti e quanti si propongono di salvare la letteratura del ventennio da una generica e indiscriminata condanna. Lo si comprende subito che si tratta di uno scontro fra coetanei⁸, che già operavano, al centro o ai margini dell'attività culturale, negli anni trenta. Chi si accosta alla poesia senza eccessive preoccupazioni ideologiche, come fa un Pasolini poco più che ventenne in *L'ispirazione nei contemporanei*⁹, non può che continuare ad appellarsi alla tradizione, persino all'universo ermetico, ancorché per distinguersene¹⁰. La rottura, o meglio il venir meno di ogni legame, rappresenta un autentico trauma. Per Pasolini, che non ha rancori di cui vendicarsi, risulta impossibile affrontare

nizio del fascismo». Moravia non è il solo a esibire schemi così approssimativi e liquidatori. Argomentazioni speciose si ritrovano anche in Trombatore: «La letteratura del ventennio non fu una letteratura di popolo. Il popolo, deluso dai suoi scrittori si gettò avidamente ai pascoli delle letterature straniere. Erano pascoli spesso malsani» (in «Discussioni e polemiche»: *Sul ventennio. Il saluto delle armi*, in «Fiera letteraria», 7 novembre 1946).

⁶ Ovviamente non condivisa da tutti, anzi sentita da alcuni come una minaccia. Così scrive V. Arangio Ruiz parlando del filosofo Guido Calogero: «Per Calogero, s'intende, il pericolo non è di cadere in questi vizi. Il suo pericolo è un altro: un altro opposto, l'errore. Il pedagogismo. Per non saper vedere questa originalità dell'espressione, egli guarda solo all'accessorio, a cosa vien dopo. Vede soltanto del linguaggio la semantica, la significazione, la comunicazione. Vede soltanto gli altri» (*Intuizione ed espressione*, in «Fiera letteraria», 5 settembre 1946).

⁷ «La nuova cultura — è stato detto — deve uscire dal cerchio dell'io, dal suo isolamento e coraggiosamente entrare nel vivo della realtà, prendere il potere, la direttiva degli uomini, guardare al loro soffrire, alla loro precisa e concreta realtà»: così Francesco Azzali, sia pure in dissenso, riassume i termini della nuova poetica (*Cultura e rivoluzione*, in «Fiera letteraria», 4 luglio 1946).

⁸ E del resto, Moravia è nato nel 1907, Vittorini nel 1908: appartengono alla stessa generazione dei Gatto, dei Bertolucci, dei Caproni. È veramente la generazione dei quarantenni narratori — non dei ventenni — che conduce la battaglia, uscendo dalla marginalità dell'anteguerra.

⁹ In «Fiera letteraria», 6 marzo 1947.

¹⁰ «Da questo discorso è facile constatare quanto si sia lontani dalla concezione della poesia come assenza (si ricordino alcune pagine di Carlo Bo) concezione che si presenta a prima vista come l'estrema e coerente conseguenza della poesia pura» (*L'ispirazione nei contemporanei*, cit.). E tuttavia al milieu ermetico Pasolini attinge ancora per l'importanza assegnata al procedimento analogico.

questioni di poetica senza ripartire da Leopardi, Valéry, Mallarmé, senza cioè riallacciare un confronto con i temi del decennio precedente. Il suo discutere dell'«ispirazione», della dimensione irrazionale della poesia, con un riguardo tecnico-stilistico alla scrittura lirica¹¹, si colloca, implicitamente polemico, a fianco di chi si pronuncia sulla poesia come «contenuto», ma appare anche di gran lunga più schietto e affermativo di quanti hanno tenuto la scena prima della guerra. Di Montale, per esempio. Costoro, gli scrittori del ventennio, non hanno armi adeguate, scontano un'accelerazione dei tempi che vieta di riprendere la discussione al punto in cui era stata interrotta, anche perché, tanto per rimanere nell'orizzonte della poesia, gli indizi di una crisi senza rimedio erano superiori all'aprirsi di nuove prospettive.

In risposta ad un'inchiesta su 'arte e pubblico' Sergio Solmi annota che «nell'arte giovane è riconoscibile un certo ritorno di contenutismo»¹²: il riferimento va alla situazione della pittura, ma con la premessa che la stessa analisi può essere applicata alla letteratura¹³. Le considerazioni si accompagnano ad un appunto critico sulla scelta dei modelli, equivoca per Solmi, perché — il caso è quello di Picasso — fraintende lo stile per il contenuto e rimane vittima di una nuova retorica, fors'anche peggiore perché la scambia per una posizione antiretorica¹⁴. Lo sforzo di svuotare le posizioni mistificatorie degli avversari risulta palese. In effetti non sono rare le tracce di una battaglia in difesa dello stile o per lo meno attenta alla questione dello stile e del suo rinnovamento. *Linetta* di Pea incontra una dura stroncatura da parte di Guglielmo Petroni: la cronaca e la storia non si tramutano automaticamente in opera d'arte, senza il filtro creatore dell'artista¹⁵. Alla retorica dello stile, denunciata quale limite più grave degli

¹¹ A proposito delle varie fasi redazionali dell'*Infinito* di Leopardi scrive: «Così, mentre nelle prime stesure, che nel senso consumato della parola, sono ispirate, abbiamo dei versi filosofici, moraleggianti (cioè razionali) nell'ultima stesura, che rivela una calma immensa, quasi una fatale impassibilità, si scatenano tutto l'irrazionale (musica, ritmo, ineffabile) della poesia».

¹² *La nostra inchiesta. L'arte e il pubblico*, in «Fiera letteraria», 20 giugno 1946.

¹³ Solmi lo dichiara apertamente («analogo discorso potrebbe farsi per la poesia e per la musica»), ma anche se così non fosse i riferimenti alle «nostalgie neoclassiche» e alle «astratte novità formali» rinviano alla poesia.

¹⁴ «È interessante notare come il 'picassismo' di certi giovani prenda motivo — con singolare equivoco — dalle sottolineature 'tragiche' della recente opera di Picasso, ricavate di peso da certe particolarità stilistiche, prescindendo dalla loro formazione e dalla loro risoluzione decorativa».

¹⁵ «Con Pea ho sperato, ho fatto forza alle mie convinzioni, tanto avvalorate dalle mie ultime esperienze di lettore ed ho pensato che forse lui sarebbe riuscito a farmi leggere un'opera narrativa impennata sugli avvenimenti della nostra recente dolorosa storia senza destare in me il disagio che fino ad oggi ho dovuto sperimentare in tante simili circostanze. Ho sperato d'aver torto nel pensare che c'è qualche cosa che impedisce a questa formidabile e altamente ricca cronaca di poter su due piedi esser trasformata in opera d'arte, romanzo, racconto» (*Un romanzo «attuale»*, «Linetta» di Enrico Pea, in «Fiera letteraria», 5 settembre 1946).

anni trenta, si è sostituita la nuova retorica del contenuto, come accusa anche Angioletti¹⁶. Il risultato lo evoca con molto sarcasmo Sinisgalli, in uno dei suoi rari interventi: «I romanzieri non hanno dato prove sufficienti: vanno spolverando i processi di canonizzazione, gli archivi di criminologia, i referti medici, gli epistolari di famiglia»¹⁷, in ottemperanza ad una affannosa ricerca di «casi», di «fatti» da narrare.

Il tentativo di riallacciare i ponti con il passato recente è però minato da una fragilità strutturale. Lo scontro fra Montale e Falqui¹⁸, che senza dubbio da parte del primo coinvolge anche drastici giudizi sulla letteratura del ventennio, è sintomatico. *Pietro Pancrazi o la critica del buon senso* rappresenta per Montale la liquidazione della prosa d'arte, l'«unica gloria possibile in tempo fascista», ma invece che prorogare il dibattito in corso alla fine degli anni trenta¹⁹, finisce per sovrapporsi alle accuse che Moravia o Trombatore muovono, sempre sulla «Fiera», alla «fiacca letteratura del ventennio»²⁰. Una conflittualità così acuta crea una congiuntura particolarmente sfavorevole alla difesa di una nozione alta della letteratura, tanto peggio di un canone lirico. Del resto, a specchio di tanta aggressiva leggerezza, l'*Antologia della poesia italiana contemporanea* di Spagnoletti²¹, con il suo rosario di nomi che da D'Annunzio si svolge fino agli ermetici, si presenta come un rudere arcaico. Il monumentale saggio introduttivo, *Il cammino della poesia contemporanea*, sottintende, come dato incontrovertibile, la presenza in atto della tradizione lirica. Quella compiuta da Spagno-

¹⁶ «La retorica del contenuto dilaga, si vuol veder l'umanità nei fatti, soltanto nei fatti, e non dentro le cose. È scomparsa la "visività", insostituibile retaggio dell'artista; e sono scomparsi la fantasia, il ritmo, il vigore espressivo affidati non alla copia della realtà ma alla sua rielaborazione poetica, evocativa. Uno schema stilistico qualsiasi basta per tutti; e tutti scrivono allo stesso modo. Questa che cos'è se non barbarie?» (*Scrittori del ventennio e letteratura popolare*, in «Fiera letteraria», 3 ottobre 1946). Angioletti in fondo fa eco a quanto scriveva Muzio Mazzotti pochi mesi prima: «E che cosa veramente essi [i giovani] ci mostrano di sostituire a quella deprecata letteratura? Un contenutismo gretto e grezzo, giacché non è mettendo in punta di verso una 'Camel' che ci si fa contemporanei; è la retorica dell'antiretorica, e, nei prodotti più elaborati, un riecheggiamento smaccato di celebri modi» (*Su una nuova definizione della poesia*, cit.).

¹⁷ Nella rubrica «Scrittori allo specchio», in «Fiera letteraria», 24 ottobre 1946.

¹⁸ Il clima appare talmente surriscaldato, che sulla «Fiera» si imbastisce per tre numeri (24, 31 ottobre e 7 novembre) una dura polemica fra i due. Lo spunto è il saggio montaliano su *Scrittori d'oggi* di Pietro Pancrazi: *Pietro Pancrazi o la critica del buon senso*, in «La lettura», 12 ottobre 1946 (ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit.). È interessante che, come per le altre polemiche della «Fiera», il risultato sia a somma zero, senza vincitori né vinti.

¹⁹ Che, al di là delle peculiari e contingenti coloriture del saggio su Pancrazi, Montale resti agganciato alla discussione in corso prima della guerra lo dimostrano le lettere a Cecchi di qualche anno più tardi, ripubblicate ora in A. Casadei, *Prospettive montaliane. Dagli «Ossi» alle ultime raccolte*, cit.

²⁰ G. B. Angioletti, *Scrittori del ventennio e letteratura popolare*, in «Fiera letteraria», 3 ottobre 1946. L'articolo è una risposta a *Letteratura e popolo* di Trombatore, pubblicata sullo stesso foglio il 19 settembre.

²¹ Firenze, Vallecchi, 1946, ma la *Premessa* reca la data «luglio 1943».

letti è l'imbalsamazione di un cadavere: non a caso a chiudere il volume cadono «le poesie di tre giovani poeti morti in giovanissima età»²², ma non falciati dalla guerra, quasi a dimostrazione che anche la vecchia tradizione lirica ha versato il suo tributo di sangue.

Sul fronte opposto non ci sono invece conti in sospeso da liquidare, né cadenti rovine da difendere; il linguaggio critico non va per il sottile ed è la questione della nuova oggettività, di un nuovo contenuto, a tener banco, e lo fa disseminando insidie e sovvertendo i valori canonici:

Una poesia nuova può nascere solo da un nuovo contenuto. Quando si parla di letteratura popolare il pensiero di ognuno ricorre oggi spontaneamente a Verga, il quale, dopo la triade romantica, fu il primo a tentare il pericoloso esperimento. E certo bisogna risalire a lui, non come a un modello da imitare, ma come a un esempio da meditare. Ma Verga non poté pienamente risolvere i suoi problemi. Egli, come tutti i precursori, fu un solitario nella vita e nell'arte; non trovò piena e compiuta rispondenza nel suo tempo. Oggi invece la legittimità della richiesta è suffragata da qualche cosa di nuovo che si agita e matura nella coscienza del nostro popolo.²³

Ripartire da Verga, se non come «modello» come «esempio da meditare», per gettare le basi di una nuova letteratura addita una posizione attardata e un po' provinciale, che condiziona in maniera pesante la cultura italiana fino agli anni cinquanta²⁴: basti pensare al modo in cui Trombatore liquida i «pascoli malsani» delle letterature straniere, contraddicendo o mostrando di non capire quello che realmente gli scrittori fanno²⁵. Al di là di ogni altra considerazione, la

²² *Il cammino della poesia contemporanea*, cit., p. 178.

²³ G. Trombatore, *Letteratura e popolo*, cit.: l'articolo dà avvio alla nota polemica, che si trascina, in un dialogo fra sordi, per ben otto numeri della rivista (dal 24, del 19 settembre, al 31, del 7 novembre).

²⁴ Buona parte della riflessione sui modelli narrativi svolta in «Officina» ed anche la prosa di Pasolini in *Ragazzi di vita* dipendono da Verga e dal verismo. L'appello a Verga rappresenta la via italiana verso l'oggettività e il rifiuto di un soggettivismo esasperato. Una soluzione pratica ed efficace, ma in prospettiva densa di incognite, se guardiamo, con gli occhi di Calvino (cfr. *Il mare dell'oggettività*, in «Il menabò», 2, 1960; ora in *Una pietra sopra*, cit.), alle spinte che attraversano l'intera Europa. Basti pensare al soggettivismo nascosto dietro l'apparente oggettività del «nouveau roman» francese, che non ha «por but ni de créer des personnages ni de raconter des histoires» (A. Robbe-Grillet). Accanto opposto della letteratura come assunzione del «mare dell'oggettività» e della sua minacciosa irrazionalità, Calvino si difende individuando proprio nel «verghiano» Pasolini la fondamentale sollecitazione a passare «dalla letteratura dell'oggettività alla letteratura della coscienza» (*Il mare dell'oggettività*, cit., p. 45). Ancora per *Il sentiero dei nidi di ragno* Verga costituirà l'archetipo di una moralità oggettivamente impegnata nel testo.

²⁵ Risulterebbe infatti del tutto indecifrabile per i suoi schemi l'opera di apertura alla letteratura americana compiuta da Pavese e Vittorini fin dagli anni del fascismo. All'angustia dei «critici ideologi» si contrappone la maggior consapevolezza e sensibilità dei «critici scrittori», come Vittorini. Per quanto nel suo

tesi di fondo, senza un nuovo contenuto non esiste una nuova poesia, fa tabula rasa del programma di lavoro dei poeti, come l'abbiamo intravisto in Gatto. Nonostante le critiche e le riserve dei difensori dello stile, il primato del contenuto e della sua popolarità, taglia recisamente i ponti col passato della poesia. E se essa viene subdolanamente promossa in primo piano, è per provocarne il definitivo svuotamento, riproposta com'è in una chiave antisoggettiva che marca una brusca rottura con lo sperimentalismo dei contemporanei²⁶. La crisi del poetico allo scadere degli anni trenta si era sviluppata all'interno di codici di riferimento che restavano stabili, ma adesso si assiste proprio ad una drastica e repentina sostituzione dei codici, ad uno sradicamento.

L'assedio alla poesia, alla nozione elitaria della lirica, perché a questo si assiste, viene condotto in porto dal romanzo, che si colora di intenzioni educative e sociali e si riallaccia davvero al filone documentario del secondo ottocento, ma con una studiata ingenuità da 'realismo socialista'. Di una simile ingenuità pedagogica²⁷ la traccia più vistosa risalta nello sforzo di definire un nuovo protagonista della narrativa, il «personaggio positivo»²⁸. Che per questa via si progetti di liquidare la letteratura d'anteguerra traspare senza remore in Ottiero Ottieri. Ottieri affronta la questione, puntando ad «un personaggio largo (oltre che profondo)», ad un personaggio che va «narrato di più», «va fatto agire». L'evidenza oggettiva dell'azione deve vincere sulla complicata introversione della psicologia²⁹. Rifiuto di una sensibilità troppo raffinata, ricerca di un personaggio

piccolo catalogo ci sia disapprovazione per Chesterton e Belloc, Conrad, Stevenson, Melville, Faulkner, appaiono i modelli di una grande letteratura (cfr. *Dare a Cecchi quel ch'è di Cecchi*, in «Il politecnico», 33-34, settembre-dicembre 1946).

²⁶ Poesia e ricerca sperimentale nella prosa sono del resto inconcepibili per i sostenitori di un'arte popolare: «Attraverso prove e sventure e lutti, un nuovo sentimento della vita si delinea e se ne vedono già segni eloquenti. Questo è il nuovo contenuto che il popolo offre ai suoi scrittori. Perciò da tante parti si grida loro: "Uscite dalla vostra solitudine. Mescolatevi col popolo. Ascoltatene e condividete il dolore e la speranza"» (*Letteratura e popolo*, cit.).

²⁷ Scrive Comisso: «E se l'arte è fatta di sentimenti umani avremo una società e un popolo umanamente sentimentale, modellato su quegli schemi, come avvenne dopo Manzoni, dopo Leopardi, dopo Balzac e dopo Flaubert, se invece l'età è estranea ai sentimenti umani o è partecipe di sentimenti sopraumani, come in Voltaire e in D'Annunzio ecc. avremo una società e un popolo come si è visto al tempo della Rivoluzione Francese e come ci toccò vederlo nei nostri aspri giorni» (*Il nuovo romanticismo*, in «Fiera letteraria», 25 settembre 1946). La nozione dei «sentimenti umani» sembra sfumare il più vieto pedagogismo, ma chiaramente ne dipende.

²⁸ «La maggiore difficoltà che pesa sull'arte narrativa di oggi è, a mio parere, quella di dar vita a un "personaggio positivo". [...] Volevo notare soltanto che la nostra arte ha un estremo bisogno di personaggi positivi, ma che la nostra civiltà non è ancora riuscita ad elaborarne nessuno, e nessuno si offre allo scrittore con la stessa naturalezza con cui si offrivano il sacerdote a Manzoni e il filosofo a Voltaire» (G. Piovene, *Personaggi positivi*, in «Fiera letteraria», 15-22 agosto 1946). Risulta evidente il recupero, riduttivo e un po' grezzo, di Manzoni e Voltaire.

²⁹ «Un grosso nemico della positività così intesa è la psicologia. Intendo per psicologia quella raffinatissima sensibilità di alcuni narratori contemporanei, che sfuma addirittura nello psicologismo. La psicologia porta, almeno oggi, al personaggio malvagio o meglio al personaggio negativo. Infatti, come prima non

positivo che neutralizzi l'annullamento dell'opera nell'autore, infine contenuto dell'arte nuovo in quanto popolare: la critica letteraria muove verso una cultura e una letteratura di massa, verso un codice espressivo che valorizzi la lingua comune a tutto scapito della lingua poetica e tutto ciò riducendo la strategia lirica del discorso a «psicologismo». Il richiamo agisce con una risolutezza che non si era vista per l'addietro, anche se non è la prima volta che scatta l'invito a guardare la realtà. Le parole d'ordine che circolano in questi anni delineano un'adesione a modelli di massa che anche il fascismo aveva chiesto alla letteratura: il passaggio dal fascismo allo scenario postbellico ha, in definitiva, scarsissima rilevanza. Quello che trova sbocco adesso è un fenomeno di lungo periodo che attraversa la scena italiana e procede ininterrotto nel tempo, diversamente interpretato a seconda delle stagioni politiche e ideologiche, favorito semmai da un'agonia irreversibile della lirica: è bene resistere agli equivoci politici di cui il dopoguerra — e la critica che si è impegnata a rileggerlo — sono generosi³⁰. Sinigalli chiarisce di essere tutt'altro che propizio alla nuova poetica del contenuto, prodotta compulsando «archivi di criminologia» e «referti medici», ma avverte senza troppe sovrastrutture ideologiche che una grave frattura è intervenuta. In nome della cultura popolare si conduce in porto un assoggettamento dello scrittore ad istanze estranee al suo lavoro che era stato il miraggio del fascismo: è del resto l'intero scenario internazionale che muove verso una nozione dell'arte di massa. L'opposizione che si radicalizza nella seconda metà degli anni quaranta mette a confronto un'idea della cultura ormai in ribasso, aristocratica ed elitaria, ancora profondamente radicata nella tradizione, che avverte come una minaccia la massificazione dei processi culturali³¹, e una nuova prospettiva dell'esercizio

mi sentivo di unire positivo a buono, così ora non mi sento di unire negativo a cattivo. Comunque parlerei sempre di un cattivo tutto speciale, un cattivo sofferente e debole, (spesso un buono mancato) pieno di rimorsi, di errori, di dubbi ciechi, di fatalità, da commiserare e educare, non da punire con immediato senso di giustizia. Ma chi è questo curioso tipo di malvagio? È l'autore stesso. Il quale (né davvero sono io a scoprirlo) non sa rappresentare che se stesso, il personaggio unico» (O. Ottieri, *Il personaggio positivo*, in «Fiera letteraria», 25 settembre, 1946).

³⁰ Basti pensare a *Politica e cultura*, la polemica lettera di Vittorini a Togliatti apparsa sul «Politecnico» (35, 1947). Vittorini difende l'autonomia della letteratura, fissando un rapporto dinamico con la politica, non «regolato né dalla politica né dalla cultura», ma il primato del «contatto con il livello culturale delle masse» indica che la partita non è veramente giocata sul tavolo della letteratura, ma su quello prevaricante dell'ideologia. Lo spazio di libertà che Vittorini ritaglia per l'esercizio letterario è un illusorio residuo del passato.

³¹ Scrive infatti Angioletti (sempre più minacciato dalla storia, persino dal «mondo benestante», non solo da quello trascorso della dittatura), facendo però ricorso a un linguaggio ormai inesorabilmente vecchio: «Non si tema, difendendo l'indipendenza degli intellettuali, di favorire uno spirito di casta. L'uomo d'ingegno, l'artista, non appartengono a nessuna classe, perché hanno superato in loro stessi le difficoltà o le presunzioni delle origini». E poco oltre tenta di restituire alla letteratura un suo compito: «Compito dei politici è operare per la folla, per i molti; ma l'artista e il filosofo sono chiamati ad operare per gli uomini, rivelando ad ognuno le naturali attitudini, infondendo ad ognuno il coraggio di vivere» (*Invito agli intellettuali d'Europa*, in «Fiera letteraria», 2 gennaio 1947).

letterario, in cui la massa costituisce una sorta di idolo sacro: non a caso, con terribile ambiguità, Trombatore parla di Verga come «esempio da meditare» e non come «modello», per sfuggire alla gabbia della tradizione e nello stesso tempo escludere, anche sul piano della mera convergenza verbale, ogni possibilità di confronto con gli antagonisti che della tradizione facevano il loro caposaldo.

Di quanto però le carte siano ingarbugliate e di come la tradizione ancora oggettivamente pesi è Sinisgalli a offrirci un sintetico e umoroso assaggio: «Per quanto riguarda la tecnica, il mezzo espressivo, ci rinnoviamo ancora nell'orbita dannunziana e futurista. Il gusto dei miei coetanei (Gatto, Vittorini, Bo, ecc.) è ancora e sempre la *brioche*, il fischio del rimorchiatore, l'endecasillabo»³². Futuristi e D'Annunzio, «fischio del rimorchiatore» ed endecasillabo, costituiscono il repertorio omologato della tradizione, a tal punto da travolgere — ma è il futuro direttore di «Civiltà delle macchine» che parla — figure diversissime quali Gatto, Vittorini e Bo. Lo scambio dei ruoli, sintomo del caos che monta, talora risulta impressionante: sulla stessa «Fiera letteraria» ritroviamo Vittorini opposto a Cecchi, come declinazione esemplare della nuova poetica³³. E d'altra parte Vittorini non la pensa esattamente come Moravia quanto alla funzione pedagogica della letteratura. Quando si affronta il tema di un nuovo contenuto come fondamento di una nuova cultura, la posizione radicale di Trombatore, sempre sulla «Fiera letteraria», risulta ben più avventata e di ben più scarso rigore, delle pagine di Giulio Preti sul «Politecnico»³⁴. Sulla «Fiera letteraria» convergono drammatiche linee di tensione; vi si delinea, per dirla con Bloom, una crescente angoscia dinanzi all'avanzare degli agguerriti miti culturali della modernità. E tuttavia, se nella riproposta di 'classici' stranieri (da T. S. Eliot a Miguel de Unamuno³⁵) si ravvisa una sorta di levata di scudi che cerca di preservare l'ancoraggio nella tradizione alta della poesia, essa non si predispone in

³² Nella rubrica «Scrittori allo specchio», in «Fiera letteraria», 24 ottobre 1946.

³³ I paradossi non finiscono mai, e Vittorini, chiamato in causa, compie una difesa di Cecchi che è anche una smentita, in nome dello stile o quantomeno della letteratura, della critica impegnata, alla Seroni: «Ma non hai mai guardato dentro a lui? Già nel suo periodare, quando guardi dentro, di sotto il 'tirato a lucido', si vede un movimento che non viene da vecchia regola. Vi è corsa e vi è sosta; vi è galoppo, trotto e semplice passo; e ciò con gusto vero di muoversi sulle parole cambiando marcia. Non è una 'rivoluzione' rispetto al precedente periodare italiano, per esempio di Croce, o anche di un semplice giornalista come il Prezzolini?» (*Dare a Cecchi quel ch'è di Cecchi*, cit.).

³⁴ «Non chiediamo agli intellettuali di andare fra la massa a registrare, come delicati apparecchi di fisica, le onde elettromagnetiche di una sotterranea cultura di massa» (*Cultura popolare in che senso*, in «Il politecnico», 37, ottobre 1947). Persino il concetto di nuovo contenuto esce ridimensionato dal suo intervento: «La cultura del popolo consiste non tanto in nuovi contenuti, quanto in una nuova scuola, che parla da altre basi». Non esiste un contenuto 'popolare', e tanto più equivoca risulta la nozione di cultura 'popolare': la cultura è cultura, sembra dire Preti.

³⁵ Di T. S. Eliot viene pubblicato sulla «Fiera letteraria» *Un poeta americano guida di poeti nuovi* (2 gennaio 1947); su de Unamuno Rosario Assunto scrive un lungo saggio: *Attualità di Miguel de Unamuno* (6 febbraio 1947). Il 20 febbraio dello stesso anno L. Vivante presenta *La poesia di Francis Thompson*.

una manovra organica, appare dissociata rispetto a un dibattito italiano in cui il linguaggio critico è sempre più attratto dalla funzione sociale dell'arte. Paradossalmente, più subalterno agli *slogans* della cultura di massa può risultare proprio un difensore dello stile come Angioletti.

Semberebbe di essere di fronte ad un nodo che riunisce in modo trasversale il panorama intellettuale italiano: ma è un'illusione prospettica. Sul «Politecnico» avanza, senza soste e insidiosa, una sistematica corrosione della poesia. La breve polemica che accompagna *La poesia è libertà* di Fortini³⁶ non è paragonabile al peso che esercita una pagina di Eluard dal titolo quantomai eloquente, *La poesia non è sacra*³⁷. Pochi mesi prima la anticipa la laboriosa, ma esemplare, tela imbastita intorno alla traduzione di *Little Gidding*: Raffaele La Capria e Tommaso Giglio traducono il poemetto di Eliot e Vittorini ne scrive l'introduzione critica³⁸. Se Eluard è il congeniale sostenitore della «verità pratica» della poesia³⁹, Eliot — e con lui il «New Criticism» — sono invece interpreti di un'idea forte della letteratura. *Little Gidding* è nondimeno manipolato nel commento 'anonimo' come prova della sconfitta poetica in cui si dibatte Eliot, ormai superato dalla storia⁴⁰. L'obbiettivo mira a scalzare il terreno sotto i piedi degli avversari, rendendo ancora più instabile la loro già precaria situazione. Non è difficile immaginare che un quadro così complesso e persino caotico, frastagliato da istanze ideologiche che non aiutano a semplificare e a chiarire i termini,

³⁶ Il saggio di Fortini viene pubblicato sul fascicolo 8, 17 novembre 1945. Sul fascicolo 9, 24 novembre 1945 compare, anonimo, *Poesia e libertà*. L'autore parla dei poeti scrivendo che «la loro attività (è nel caso nostro, la loro poesia) ha un valore assoluto, indipendente dalla struttura storica e economica della società». Esattamente il contrario di quello che Fortini ha sostenuto in *La poesia è libertà*: la coincidenza dei titoli mette a fuoco il dissenso polemico.

³⁷ Compare sul fascicolo 29, 1 maggio 1946: «Aragon ha scritto recentemente un articolo sul mio ultimo libro di versi ("Poésie interrompue") affermando che bisogna leggermi come si legge il giornale. D'Altronde, già nel '41, Paulhan ebbe a dire, in una sua prefazione, che bisogna credermi sulla parola, che i miei versi recano "notizie dal mondo". Una lettura dunque immediata e diretta. La poesia non è sacra». Eluard, partendo dal surrealismo, approda ad una visione rivoluzionaria della letteratura, impegnata nel mondo, che non si discosta dalle tesi correnti nel dopoguerra italiano: «La poesia non è una specie di ritmo sacro; essa deve ad ogni costo diventare comune, banale. Le più grandi meraviglie poetiche potrebbero entrare a far parte del linguaggio comune, perché la trasformazione del mondo non può venire che da uno sviluppo dell'immaginazione dei più. L'immaginazione modifica il mondo. Ma lo sviluppo di quella è legato alla trasformazione sociale».

³⁸ Testo e commento vedono la luce sul fascicolo 20, 9 febbraio 1946. A proposito di questo episodio editoriale e, più in generale, dell'uso di Eliot sul «Politecnico» cfr. G. C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 101-102 e i rimandi ivi contenuti.

³⁹ *La poesia non è sacra*, cit.

⁴⁰ «Nei "Quartetti" Eliot dirà la sua ultima parola: oramai tocca ad altri seguire la nuova strada della realtà. A lui non resta altro che accettare quella sconfitta dell'uomo che ha contribuito a preparare. Così ritorna in se stesso, e si chiude nel suo mondo immobile. In ogni modo un fondamentale insegnamento da Eliot ci viene. Per vie diverse, la poesia oggi vuol raggiungere quell'impegno morale e sociale che a lui non è stato possibile realizzare».

semmai li arruffano, eserciti una forte stretta sugli scrittori che hanno contribuito prima a costruire e poi a demolire il canone lirico degli anni trenta. Persino il drastico giudizio di Montale sugli anni trenta accresce la sensazione di disagio verso la poesia. Né risulta un segno di minor debolezza che Pampaloni si difenda accusando Fortini di considerare la lirica «una forma minore della poesia, una forma peccaminosa»⁴¹. L'ostilità verso una forma di letteratura così compromessa ha comunque la meglio: i contraccolpi sui poeti sono clamorosi. Per risarcire la «vergogna della poesia» di cui parla Fortini, Caproni scrive articoli di denuncia sociale⁴². Quando però interviene sul nodo del poetico è per proteggerne lo spazio ridotto, insidiato dalla richiesta pressante di farne un «documento della realtà»: Caproni resta un convinto assertore dell'autonomia dell'arte e della non coincidenza fra poesia e realtà, o meglio «di una realtà parallela, di un universo separato» attinti per mezzo della scrittura in versi⁴³. Di fronte alla semplificazione neorealista del valore semantico delle parole, alla perdita del simbolico, in modo sordo ma tenace, innesta la retromarcia. È un'onda lunga che arriva a colpire, qualche anno dopo, anche Sereni, suscitando eguale reazione⁴⁴. Più confusamente, Gatto oscilla fra la riproposta di una tesi forte dell'esercizio poetico («La poesia vi prova, vi mette davanti al bisogno della lotta»⁴⁵), accreditata con allegati leopardiani, ma in una chiave morale che non ha più niente a che vedere col problema del linguaggio della poesia, e soprattutto con la totale remissione alle più recenti istanze. Gatto pronuncia un nuovo atto penitenziale, che rammenta molto *Al lettore* premesso alle *Poesie* del '41, sebbene la motivazione che lo sollecita non sia più la fedeltà ai «primi moti dell'animo», bensì l'essere poeta in «funzione degli altri», «responsabile della vita degli altri»⁴⁶. Così l'immanicabile riferimento alla cultura poetica degli anni trenta si tramuta

⁴¹ Il giudizio era in una lettera di Pampaloni a Fortini, autore della *Leggenda di Recanati* («Il politecnico», 33-34, settembre-dicembre 1946). Fortini stesso ne cita ampi stralci (a dire il vero la riflessione si avvia proprio come risposta alla lettera di Pampaloni) nel suo *Prendere sul serio i poeti*, apparso sempre sul «Politecnico» (38, novembre 1947).

⁴² Sul «Politecnico» troviamo *Le «borgate» confino di Roma* (16, 12 gennaio 1946) e *Viaggio tra gli esiliati di Roma* (21, 16 febbraio 1946). Ma cfr. A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 56 sgg., per un quadro organico delle collaborazioni frenetiche intrattenute con le riviste e i giornali in quegli anni.

⁴³ A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 66, *passim*; della Dei cfr. più ampiamente le pp. 66 sgg. per l'analisi che esse offrono della riflessione teorica di Caproni.

⁴⁴ L'esperienza concreta tiene altro linguaggio, addita una serie di altre inattività che stentano il risultato d'arte sul filo delle private emozioni, quasi si spinge ad auspicare una poesia costituita in oggetto (tutt'altra cosa, anche se per avventura coincidente, dalla «poetica degli oggetti»), anonima, non firmata. Un sospetto di inconsapevole diletantismo non si disgiunge dalla vecchia «fede nella poesia», e sempre più riesce difficile sottrarsi a «questa profonda ripugnanza, questo bisogno di respingere, oggi, le righe mozzate dei poeti» (*Il nome di poeta*, cit., p. 57).

⁴⁵ È la nota di autocommento che accompagna *Dieci poesie*, in «Il politecnico», 36, settembre 1947.

⁴⁶ «Là dove la mia poesia rimane diario, là dove io non mi rappresento, come sono, (con la realtà d'ogni minuto ma nel più profondo e immutabile di me, io in mezzo agli altri, in funzione degli altri) quello che

nella condanna ad una «superiorità cui gli altri non possono partecipare»: difficoltosamente, Gatto cerca di aggiornare adeguare il lessico al nuovo contesto del dopoguerra, ma, anche se è redattore dell'«Unità», con un una fatica che rammenta quella di Angioletti. Non sarà il solo fra le generazioni che hanno colmato di versi il 'decennio della poesia' a tentare un aggiornamento che facilmente sconfina nell'abiura. Fra il '48 e il '49, la scomparsa totale della poesia dalle carte pubbliche di Gatto coincide con il punto più basso di una crisi di cui è documento anche il proliferare degli articoli di giornale: in essi il silenzio sulla letteratura non potrebbe figurare più completo⁴⁷. Caproni ma anche Sereni, come certifica il regesto delle sue prose⁴⁸, non hanno un atteggiamento troppo diverso: il lavoro giornalistico serve per vivere, ma acquieta anche il senso di colpa che nasce dalla poesia.

Se la critica letteraria dell'anteguerra è concentrata fondamentalmente sui poeti e sulla poesia, negli anni che seguono poeti e poesia si trovano confinati in una marginalità del tutto impreveduta e per di più a cantieri aperti, incapaci di fissare un nuovo punto di equilibrio. Il dopoguerra non arriva come una liberazione; al contrario, piomba come una nuova cappa, che condiziona in maniera soffocante la riflessione e l'esercizio della poesia, facendo in parte perdere di vista il nodo vero, la crisi del «novecentismo» che cercava una risposta all'interno della scrittura in versi. L'opposizione fra ermetismo e socialità del nuovo contenuto, finisce per codificare una nozione degli anni trenta che avrà corso legale per decenni: di fatto il paesaggio d'insieme resta subordinato alle posizioni critiche degli ermetici, benché muti di segno alle ipoteche da loro imposte, con effetti disastrosi. Di lì a qualche anno Calvino potrà parlare della necessità, per la poesia, di guardare al romanzo⁴⁹ e Sereni ancora nel '61 descriverà l'ar-

diciamo uomo; là dove mi faccio nebulosa e turbato di aspirazioni troppo superbe, là si dimostra la mia impotenza e la mia colpa: ognuno di noi è peccatore, ma più cerchiamo di dimenticarlo imbellettandoci di superiorità cui gli altri non possono partecipare, più ci immergiamo nel peccato. Noi siamo ognuno responsabile della vita degli altri» (il passo è riportato nella nota di commento di Bontempelli ad A. Gatto, *Poesie*, in «Il politecnico», 29, 1 maggio 1946).

⁴⁷ In questi anni troviamo solo articoli di taglio politico o sportivo, ma è sintomatico che anche, risalendo un po' indietro nel tempo, non si trovi nessun intervento di critica o riflessione letteraria: Gatto è assente dal dibattito in corso (cfr., per quanto incompleto, l'inventario di R. Turchi *Contributo per una bibliografia di Alfonso Gatto*, cit.).

⁴⁸ Vedilo in coda a V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit.

⁴⁹ Nel *Midollo del leone*, respingendo sia l'ermetismo e i suoi travestimenti «nella perfezione astratta e disumana dell'ingranaggio industriale» che «l'indiscriminata facilità d'entusiasmo degli epigoni whitmaniani» (*Una pietra sopra*, cit., p. 10), Calvino guarda ad una poesia che ha come termine di riferimento la narrativa: «Già vediamo però qualche segno di una poesia diversa, come ci servirebbe oggi, fatta di componimenti più lunghi e complessi e costruiti, sostenuti da una trama d'idee, con apparizioni di personaggi e epoche e luoghi. Vorremmo che la poesia fosse più importante e robusta, che ristabilisse le sue proporzioni di fronte alla narrativa, proprio perché la narrativa possa essere anch'essa più importante e robusta» (*ibidem*, p. 16). Il confronto non si riduce ad una sottolineatura contrastiva, dal momento che l'indicazio-

duo lavoro — tentato com'è talvolta dalle nuove poetiche della realtà — compiuto per districarsi dalle secche ermetiche⁵⁰. Si tratta però di un lavoro che seguita ad insistere sulle questioni portate in luce dalla crisi della poesia prima dello scoppio della guerra, benché travestito e reso pressoché indecifrabile nel linguaggio della modernità. Senza lo spaesamento che ciò comporta non si comprende l'incertezza o l'ambivalenza delle soluzioni adottate e la persistenza del vecchio canone: la battaglia per il romanzo e la popolarità dell'arte, che si svolge alla metà degli anni quaranta, ha inesorabilmente mutato le carte in tavola, non facilita la ridefinizione del poetico, semmai la rende impossibile. O lo risuscita con infinita nostalgia.

2. Un romanzo scritto guardando alla poesia: «La coda di paglia» di Gatto

Ripubblicando nel 1964 *Il sentiero dei nidi di ragno*, Calvino si sente in dovere di aggiungere una presentazione che storicizzi un libro percepito ormai fuori dal contesto in cui era nato. Ne emerge che il nodo negli anni del neorealismo non era «la contaminazione o coartazione subita dalla letteratura da parte di ragioni extraletterarie», perché «in realtà gli elementi extraletterari stavano lì tanto massicci e indiscutibili che parevano un dato di natura; tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi il mondo»⁵¹: è un punto di vista che solo in minima parte restituisce l'offensiva del «mondo» verso la «poetica». E tuttavia, polemico contro i miti più corrivi del dopoguerra⁵², Calvino descrive alcune coordinate comunque efficaci in quegli anni: «Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio»⁵³.

ne dei «componimenti più lunghi e complessi e costruiti», ma soprattutto delle «apparizioni di personaggi e epoche e luoghi», par sollecitare *apertis verbis* l'acquisizione da parte della poesia di modi e strutture tipiche del racconto.

⁵⁰ Sono gli anni in cui Sereni scrive il poemetto *Una visita in fabbrica (Gli strumenti umani)* e, nello stesso tempo, della lenta revisione che porta alla ristampa di *Frontiera*, 1966, e *Diario d'Algeria*, 1965 (cfr. su questo Isella nell'*Apparato critico e documenti* allegato a V. Sereni, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1995). A proposito del passaggio esemplare fra la vecchia e la nuova stesura di *Rinascono la valentia (Diario d'Algeria)* Sereni stesso commenta: «Mi era sempre rimasta l'impressione che il preciso rapporto di cui sopra, tra circostanza e testo, fosse stato falsato, in qualche modo sacrificato alle pure ragioni espressive [...]. E sta di fatto che a suo tempo non fui capace di precisare, e oggi invece mi riesce» (*Due ritorni di fiamma*, in «Vetrina di poesia», 3-4, 1961, poi in *Gli immediati dintorni primi e secondi*, cit., p. 72; sulla questione cfr. S. Giovanardi, *Introduzione a Poeti italiani del secondo Novecento*, cit., p. XVII).

⁵¹ *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964.

⁵² Cfr. la riflessione sull'«eroe positivo» (*Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 14).

⁵³ *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 9.

Al piccolo catalogo si aggregano poi il Vittorini di *Uomini e no* e *Per chi suona la campana* di Hemingway⁵⁴, e infine — non poteva mancare all'appello — Moravia. Nell'insieme si disegna uno repertorio tipico per molta letteratura neorealista⁵⁵, che anche uno scrittore avveduto come Italo Calvino accoglie, non senza però incontrare qualche inconveniente all'atto pratico della scrittura: «mettendomi a scrivere qualcosa come *Per chi suona la campana* di Hemingway volevo insieme scrivere qualcosa come *L'isola del tesoro* di Stevenson»⁵⁶. Dietro lo schermo, forzatamente adottato, si intravede dunque, tangenziale, la via di fuga di un modello narrativo che non ha niente a che vedere con le richieste della modernità. Un contrasto del genere non è una ricostruzione a posteriori, si presenta connaturato al *Sentiero dei nidi di ragno*. Il «tono fiabesco», riconosciuto subito da Pavese⁵⁷, può risultare forse un approdo involontario, ma prevale nel romanzo, che dalla decisione di narrare la guerra partigiana si risolve nel descrivere la scoperta del mondo, fantastica e adolescenziale, da parte di Pin. Pagato il pedaggio in un capitolo programmaticamente 'ideologico', il IX, che urta con il resto dell'opera⁵⁸, *Il sentiero* procede abbastanza indifferente ad ideologie prefissate, addirittura rovesciandole.

L'esempio è opportuno: la pressione della storia di per sé non produce un linguaggio realistico e impegnato, nemmeno in narratori puri, mai toccati da ubbie poetiche. Produce semmai tortuosi compromessi, a volte furbesche operazioni. Assai per tempo, ricomparso alla fine del '43 fra i *Romanzi straordinari*⁵⁹, persino un romanzo come il *Codice di Perelà* di Palazzeschi può tornare d'attualità e diventare un apologo sul passato regime, previa una rinfrescata agevole e non veramente dispendiosa — certamente meno delle cerebrali strategie di Calvino. L'immagine del potere si colora convenientemente di molteplici richiami all'ormai tramontato regime fascista. Il «consiglio» del tribunale che deve giudicare Perelà si tramuta senza eccessivi sforzi nel «Gran Consiglio» e la seduta non ha più luogo la «sera» bensì — chi potrebbe dubitarne? — la

⁵⁴ Il romanzo era stato pubblicato a puntate su «Il politecnico» fin dal primo fascicolo.

⁵⁵ Cfr. B. Falcetto, *Storia della narrativa neorealista*, Milano, Mursia, 1992, p. 124.

⁵⁶ *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 17.

⁵⁷ *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 17.

⁵⁸ «Per soddisfare la necessità dell'innesto ideologico, io ricorsi all'espedito di concentrare le riflessioni teoriche in un capitolo che si distacca dal tono degli altri, il IX, quello delle riflessioni del commissario Kim, quasi una prefazione inserita in mezzo al romanzo. Espedito che tutti i miei primi lettori criticarono, consigliandomi un taglio netto del capitolo; [...] tenni duro» (*Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 11). Questa si suona una giustificazione retroattiva piuttosto debole, che rovescia in ostinazione personale — probabilmente più accettabile — un cospicuo tributo ai tempi.

⁵⁹ Firenze, Vallecchi, 1943. Oltre al *Codice di Perelà*, contiene *Allegoria di novembre*, riscritta di : riflessi, e *La piramide*.

«notte»⁶⁰. Palazzeschi fa quasi da battistrada ad una letteratura permeabile alla storia e alla società, pur senza rinunciare al suo passato e al suo linguaggio novecentesco: è insomma possibile ritrovarsi scaraventati nel presente compiendo un modesto intervento di recupero archeologico e destreggiandosi in un'abile giravolta. Nella aleatorietà dei modelli che caratterizza la seconda metà degli anni quaranta, anche un 'romanzo' debole, strutturalmente antinarrativo, come *Il codice* può sembrare la strada, eccentrica ma comoda, per entrare a pieno titolo nell'universo del racconto. A maggior titolo, forse, per uno scrittore che venga dalla poesia.

Non metterebbe conto parlare delle strategie di *marketing* messe in opera da un astutissimo Palazzeschi, se il suo *Codice di Perelà* non diventasse testualmente il punto di partenza dell'unico progetto di 'romanzo' condotto in porto da un poeta nell'immediato dopoguerra e in un contesto che par riflettere la tempeste di quegli anni. *La coda di paglia* di Alfonso Gatto vede la luce nel novembre del '49 — *Il sentiero dei nidi di ragno* è del '47, i racconti di *Ultimo viene il corvo* dello stesso '49 — per la «Milano-sera Editrice»⁶¹, in una sezione della «Biblioteca di cultura», trovandosi a fianco *I morti e i vivi dell'A.R.M.I.R* di Fidia Gambetti o *La guerra è stupida* di Marisa Ferro, o ancora opere di Gramsci (*L'albero del riccio*): per chi conosce il libro, il contrasto non potrebbe suonare più stridente, benché si tratti di una satira antitotalitaria. Tra l'esempio fresco di Vittorini (*Uomini e no* è del '45) e l'altro, un po' meno, di Palazzeschi Gatto non ha alcuna remora a privilegiare il secondo, attestandosi su una posizione del tutto estranea rispetto alle coordinate descritte, ma non veramente impiegate, da Calvino. L'ancoraggio al *Codice di Perelà* è infatti un dato vistoso, nient'affatto camuffato.

Nella *Coda di paglia* si accumula una densa congerie di spie che dialogano con Palazzeschi. Gatto ne tiene sott'occhio l'intero spartito, non rigettando sortite in altri territori, al di fuori del fondamentale *Codice* e soprattutto nella direzione delle poesie⁶². *La coda di paglia* riatta nomi di personaggi, occasioni

⁶⁰ «A proposito del processo a Perelà, l'edizione del 1911 diceva: "Il consiglio aveva avuto luogo la sera stessa del giorno nel quale Alloro fu trovato carbone". E quella del 1943, seguita da quella del 1954, dice invece: "Il Gran Consiglio aveva avuto luogo la notte stessa del giorno in cui Alloro fu trovato arso". [...] O mi sbaglio o c'è qui un'eco della seduta notturna che nel luglio di quell'anno aveva messo in minoranza Mussolini» (A. Russi, *Un mito del Novecento*, in *Novecento*, cit., vol. III, p. 2057). Non si tratta quasi mai di interventi massicci, ma di sfumature o ombre, «le quali mostrano, che mentre correggeva *Il codice di Perelà*, il nostro autore si guardava anche intorno; come fece del resto mentre lo scriveva la prima volta» (*ibidem*, p. 2058).

⁶¹ Di «Milano sera» dal '45 era direttore Vittorini.

⁶² Larga messe dell'onomastica gioca più che allusivamente con quella palazzeschiana: la figura di Coletta, ad esempio, discende senza intermediazioni dalle poesie: è la protagonista di *Comare Coletta* e fa il suo ingresso sul palcoscenico fin da *Lanterna*, del 1907.

tematiche e segmenti narrativi con una libertà d'invenzione che non cancella la fedeltà di fondo al proprio intertesto, ma anche con una spiccata tendenza a sfocare il romanzo nella poesia, quantomeno a rintracciarne nella poesia, ambigualmente, l'antefatto e le zone di possibile sovrapposizione⁶³. Il meccanismo nasconde trappole insidiose, e tuttavia, se il romanzo *in fieri* si catalizza a partire dal *Codice*, e ne sfrutta tutte le risorse espressive per alimentarsi, persino la collusione con la poesia, è anche vero che lo rimodula a viva forza entro gli schemi proposti dal dibattito in corso. Lo si vede con i personaggi principali. Marò, anche fonicamente presuppone un'eco di Perelà e come lui proclama «M'ero divertito e mi sentivo leggero, sciolto da ogni peso» (cap. IX)⁶⁴, copia conforme di quello che l'uomo di fumo dichiara davanti ai suoi giudici (*Il processo di Perelà*): «Io sono leggero» e ancora «Io sono molto leggero, sì, sì, leggero, leggerissimo»⁶⁵. Il ricalco è quasi letterale, fatta salva la passività inerme che distingue il protagonista del *Codice*, e che in Marò viene surrogata da un piglio più aggressivo e provocatorio. Una componente che si rafforza grazie alla presenza di Coppedè, in cui — veramente *nomina sunt consequentia rerum* — si rifrange in egual misura Perelà, ma piegato ad interpretare un ruolo decisamente attivo⁶⁶. Ancor più di Marò, Coppedè risolve in azione l'immobilismo di Perelà: Perelà in quanto tale non esiste, rivela le oscillazioni altrui, funziona da specchio. Non è la vittima, in senso proprio, né l'eroe del romanzo, è il segna-

⁶³ In una zona di stretta continuità e di interscambio fra le poesie e i romanzi — il fatto non è indifferente — si piazza la contessa Ridancia: «Al ballo della contessa Ridancia, mentre l'ambasciatore Enotrio parlava dei costumi d'Oriente, un invitato disse: — Signora, posso andare al gabinetto? — Era un omino che alzava e non alzava la mano per farsi notare, ma tutti l'avevano udito. L'ambasciatore che parlava appoggiato a un pianoforte a coda restò sospeso con un braccio in aria a tracciare ancora il suo minareto. La contessa Ridancia s'avvicinò al colpevole col seno carico di gioielli, con le mani lucenti, col volto rattratto per lo sdegno dietro l'occhialino. — Andate via, via — gl'impose» (si cita dall'ed. a cura di F. D'Episcopo, Salerno-Roma, 1995, p. 90). La contessa potrebbe mischiarsi senza trovare ostacoli nella sterminata galleria di ritratti femminili che decora *Il thè*. Il legame con le poesie è però molto forte. *Poemi*, del 1909, dunque di poco precedente *Il codice di Perelà*, contiene già cospicue gallerie di ritratti, maschili e femminili: *Ritratti* (dove compaiono ben tre figure di donna dai nomi assai affini a Coletta: Carmela, Carlotta e Corinna) e *Caricature*. Tanto per segnalare la complessità dello scambio con Gatto, i brevi epigrammi delle *Caricature* potrebbero essere l'antefatto degli epigrammi che intitolano i singoli capitoli della *Coda di paglia*. D'altra parte, anche l'altisonante ambasciatore Enotrio ha parenti e amici, insieme al conte Pireo, nel catalogo che conclude il primo capitolo del *Codice*, *L'utero nero*, e ben si accompagna, ad esempio, con «Sua Eminenza Reverendissima il Cardinale Arcivescovo» (*Romanzi straordinari*, cit., p. 213). E nemmeno la circostanza descritta, il ballo, risulta estranea al teatrino di marionette di Palazzeschi, dal momento che il terzo capitolo del *Codice* si intitola appunto *Il ballo*, per non rammentare le poesie.

⁶⁴ *La coda di paglia*, cit., p. 63. Ma anche Coppedè, quasi un doppio di Marò, nel cap. XX «Di scatto corse verso la porta, la spalancò, si trovò leggerissimo in cima alle scale» (p. 126).

⁶⁵ *Romanzi straordinari*, cit., pp. 420 e 421. Alla stregua di Perelà, Marò a più riprese si solleva in alto, ancorché più con funambolismo da circo che per la propria natura fisica: Marò non è il prodotto — come Perelà — di un cammino mal funzionante.

⁶⁶ Nel capitolo XX è lui a decidere la morte del generale Pallone e del maggiore Calamai.

posto ironico che sostituisce il protagonista assente, secondo le coordinate tipiche di Palazzeschi in una stagione in cui l'obiettivo non è davvero quello di edificare il romanzo. Gatto invece ha urgenza di promuovere nella *Coda di paglia* figure che sopportino, nella loro stravaganza, un carico di valori affermativi: nel '49 non è accettabile che un romanzo si chiuda con un nulla di fatto, coll'epilogo di fumo del *Codice di Perelà*. Gli effetti del pedagogismo domandato al romanzo non potrebbero essere più limpidi: Palazzeschi non poteva adeguarsi senza snaturare il libro. Marò e Coppedè sono invece, a loro modo, eroi positivi.

Eguale ascendente palazzeschiiano ha il generale Pallone, Giacinto in famiglia, necessario eroe negativo della *Coda di paglia*: non il solo, per la tendenza di Gatto a moltiplicare e riunire i personaggi per gruppi⁶⁷, che asseconda, a suo modo, la richiesta di corallità nell'arte. Il nome di Pallone nasce da una battuta di «Costantino Del Pesce, critico della letteratura nazionale ufficiale», che disquisisce a lungo sul «poeta Isidoro Scapino», definendo la sua opera, e per metonimia l'autore stesso, un 'pallone gonfiato'⁶⁸. Il riscontro è più labile, e tuttavia non meno probante di Marò o Coppedè per comprendere la dinamica che regola la riscrittura di Gatto. Con geometrica precisione, *La coda di paglia* s'ingegna di far quadrare il cerchio 'neorealista' su Palazzeschi, l'antefatto su cui imbastire il gioco letterario, grazie a un intrico di aggiustamenti e variazioni che circoscrive con inesorabile precisione la vaghezza e la genericità del *Codice* in un discorso concentrato sul tema del potere. Da accusa di deficienza letteraria, il 'pallone' diventa metafora di deficienza politica, un'immagine negativa che si deve contrapporre a quella positiva disegnata con gli 'anarchici' Marò e Coppedè. Pallone diventa anche prototipo di un personaggio inconsistente, o meglio di una categoria di personaggi vuoti, che non esistono. Non ci si allontana dal vero, se nella fantasia militare di Gatto leggiamo il riflesso dei lucidi stivali di

⁶⁷ Così a Pallone si associano gli alti ranghi dell'esercito di Regnabuio: il colonnello Esimio e il maggiore Calamai. Integrato con loro è anche il vescovo.

⁶⁸ Nell'*Utero nero* Costantino dice: «— Chi quello del pallone? — Proprio lui, sì, può aspettare benissimo a cantare dopo che io abbia parlato, tanto non è difficile indovinare quello che dirà. — E ve lo fa vedere gonfiato o da gonfiare? — Che cosa? — Il pallone. — Me lo fa vedere gonfiato. — E voi dovete andare sempre lassù dov'è lo manda? — Che cosa? — Il pallone. — No, ci va lui, figuratevi un poco se ci anderei» (*Romanzi straordinari*, cit., p. 209). La coincidenza fra il pallone e il posteriore dell'omonimo generale si prosegue ancora nel cap. XV, dove Pallone viene colpito da «due pallottole, per fortuna nelle parti più molli» (*La coda di paglia*, cit., p. 97). L'immagine del 'pallone gonfiato' di Costantino Del Pesce, oltre a riprodursi nel nome del generale, viene recuperata per ricamare la storia del 'culo dell'imperatore', che a causa di una malattia si gonfia e cerca una via verso il cielo, fino a che un «povero manovale» — di nuovo la trovata pedagogica — lo fora con uno spillo permettendogli di sgonfiarsi: «— È tutto? — chiese il generale Pallone. — E non vi basta? Mi sembra che in questa fantasia da poeti il senso sia chiaro e più evidente ancora l'allusione al nome che portate» (*La coda di paglia*, cit., pp. 19-20). Il colonnello Esimio attribuisce al dottor Crisantemo, poeta, il racconto allusivo, tanto per mantenere in circolo un altro degli elementi palazzeschiiani di partenza.

Perelà: oggetti fisici che conferiscono l'unica identità possibile, quella di una maschera, a chi altrimenti non ne avrebbe nessuna, così come accade con i baffi finti di cui si adornano Pallone e gli altri militari⁶⁹. Dentro *La coda di paglia* si riproduce il sistema di gusci vuoti, di apparenze senza sostanza, su cui si appoggia l'ironia di Palazzeschi, ma al solito facendosi carico di un'urgenza pedagogica di discriminare tra buoni e cattivi che evita le generalizzazioni del *Codice*, evidentemente inaccettabili nel '49.

A fianco di queste figure capitali per la storia, costruite sull'intertesto del *Codice*, germoglia una rete di personaggi minori che rinvia pur sempre a Palazzeschi: dal dottor Crisantemo, medico ma anche infido poeta, allo stravagante e provocatorio Chiccheri, un letterato al confine tra adesione e ribellione al potere⁷⁰, al vescovo tutore dell'ordine e della stabilità non meno del «Cardinale Arcivescovo» del *Codice*⁷¹, a personaggi femminili come la Bracca⁷². I recuperi comportano però una sistematica e calcolata deviazione dall'assetto di partenza. Se nel *Codice* il vecchio domestico Alloro si dà fuoco per diventare leggero come Perelà, nella *Coda di paglia* gli fa eco l'anziano eroe combattente Liberato Vettorre (nome più palazzeschiiano non potrebbe esistere), a tal punto fedele idolatra del generale Pallone da subire un ingiusto processo e, nonostante questo, da morire in duello al posto del suo idolo che, pavido, tarda a raggiungere il luogo della sfida. Lo schema ripetuto è analogo, scompare però l'indeterminatezza e l'incomprensibilità che accompagnano il gesto nelle pagine del *Codice*⁷³. Nella semplificata architettura binaria cui si affida Gatto, Vettorre incarna didatticamente il prototipo dell'eroe sbagliato, così ingenuo da non sapersi ribellare alla casta dei militari, in cui crede ciecamente, e in ultimo da rimanerne vittima. La lezione recita: o si sta con Marò, Coppedè, Chiccheri o con Pallone, Esimio,

⁶⁹ Pallone privato dei baffi finti perde quasi il controllo di sé e nel cap. VII può arrivare ad esclamare: «Cittadini sono un vigliacco». Ma per i baffi Pallone ha già sfidato a duello Calamai nel cap. IV.

⁷⁰ Per certi aspetti, oltre a collocarsi fra i letterati che gremiscono il *Codice di Perelà*, Chiccheri ricalca, o meglio esaspera, il «grande filosofo indipendente Angiolino Pila, detto Pilone» (*Romanzi straordinari*, cit., p. 211): come lui nella farsa del *Processo* (cfr. *Romanzi straordinari*, cit., p. 370 sgg.), Chiccheri nel cap. X è l'unica voce dissonante e ironica nel generale conformismo. I rimandi a volte sono molto stretti. «— Poeta Chiccheri! — Signor Presidente. — Nessuno ha chiesto il vostro giudizio. — Ma son qui per questo. — Non ancora» (*La coda di paglia*, cit., p. 65): un passaggio del genere ha alle spalle «Pilone, fate il favore di tacere fino al vostro momento» (*Romanzi straordinari*, cit., p. 371). Quasi superfluo sottolineare l'accusato fiorentinismo, alla Palazzeschi, del nome Chiccheri.

⁷¹ Cfr. il suo ruolo grottesco nel *Consiglio d'Stato*.

⁷² Potrebbe essere comodamente alloggiata — sebbene meno patologica — nel pressoché inesauribile catalogo che esibisce il *Codice*. Forse, funzionalmente, la figura femminile che meglio si accosta alla Bracca è la Marchesa Oliva di Bellonda, innamorata di Perelà.

⁷³ Non a caso il capitolo che segue *Il consiglio di stato*, e che è interamente concentrato su Perelà, si intitola «Perché?». All'inquietudine dell'uomo di fumo (il suo emblema è appunto il «perché?») corrisponde quella della corte, sistematicamente connotata dal ripetersi automatico di «tornerà o non tornerà?».

Calamai, posizioni intermedie sono destinate ad essere cancellate, vuote e illusorie.

Il *Codice di Perelà* fornisce anche non pochi spunti strutturali all'intreccio della *Coda di paglia*, spunti molto generali o estremamente dettagliati. La rovinosa traversata a cavallo di Regnobiuto da parte di Pallone si snoda tra i capp. XI e XIII reimpiegando un modulo costruito da Palazzeschi nel *Codice*. Sia il barbone Iba, nel capitolo a lui dedicato, che Perelà (nel penultimo capitolo del romanzo, *Il codice di Perelà*) compiono la loro *via crucis* per le vie della città. *La coda di paglia* recupera integralmente la teatralità della situazione, depurandola dalle oscure implicazioni religiose costitutive del *Codice*: al centro, sulla scena, si trova Pallone, non una vittima sacrificale. La ridislocazione delle parti mira programmaticamente a immettere chiarezza in un antifatto palazzeschiano non sempre ideologicamente idoneo e condivisibile.

Iba esercita una formidabile attrazione sulla *Coda di Paglia*. Nel romanzo di Gatto tutti gli ingredienti dell'episodio palazzeschiano sono reimpiegati, ma orchestrati diversamente rispetto allo schema originario. Sganciati dalla vicenda grottesca della morte di Re Pelagallo — «non fu precisato se di colica naturale o procurata»⁷⁴ — e della sua bizzarra surroga, i sacchi di denaro, con cui Iba compra l'effimero diritto di essere re per un giorno, diventano una vicenda a sé, dispiegata in due capitoli, il VII e l'VIII, del tutto slegata dalla successione al trono: sono la taglia che verrà consegnata a chi catturerà Rossellino, il ragazzo responsabile di aver strappato i baffi finti del generale Pallone. La sequenza degli avvenimenti non è delle meglio congegnate, a onor del vero, ma in conclusione Marò, che ha fatto arrestare Rossellino, getta alla folla il denaro appena guadagnato, apparentemente per difendersi, in realtà con un subdolo e sovversivo secondo fine:

— Per la prima volta nella storia, io vendo danaro, e danaro contante, monete d'oro, turchesi nuovi di zecca...

— Evviva — gli gridarono dalla folla che ormai lo circondava da ogni lato. I più curiosi erano saliti sul monumento da cui sembrava che lo storico voltasse anche lui la testa.

— A che prezzo? Ma che domanda è questa? Non vorrete mica darmi i vostri centesimi per questi turchesi nuovi... A un sol prezzo, buona gente. A patto che spargiate la voce che il danaro è falso.⁷⁵

⁷⁴ *Romanzi straordinari*, cit., p. 319.

⁷⁵ *La coda di paglia*, cit., p. 50.

Il gesto privo di significato, indizio di un allucinato delirio di potenza che attraversa la mente del barbone Iba, viene riconvertito in una meditata strategia anarchica di attacco al potere⁷⁶. Gatto conferisce a Marò la capacità di manipolare la folla che nel *Codice di Perelà* pertiene solo alle autorità dello stato, a chi detiene il potere: nelle sue mani il plagio esercitato dal potere automaticamente cambia di segno, diviene missione educativa.

Niente o quasi di *Iba* va perduto, la follia del barbone anima il farraginoso congegno narrativo del cap. XV⁷⁷ che porta alla fuga di un annoiato re legittimo, Pietro VII, e promuove Pallone capo dello stato. Sia pure in un contesto vacillante per le troppe forzature alla logica del racconto⁷⁸, Gatto da perfetto esegeta e commentatore di Palazzeschi, sistema al centro della scena il fantasma del potere (un re che se ne vuole andare) e intorno a questo spazio vuoto fa agire i personaggi: si susseguono un falso tentato omicidio di Pallone e un altrettanto fittizio colpo di stato, o meglio una sorta di rivoluzione di cui la folla si illude di essere protagonista. È il punto di maggior contatto con Palazzeschi e con l'immobilità che costituisce il nucleo tenace della sua opera. Chiccheri, che sobilla re Pietro e nello stesso tempo Pallone, ordisce una rete di spinte e contropinte in cui si annullano direzione e valore: alla fine Pallone subentra a re Pietro, ma nulla di fatto cambia. Una simile circolarità in Palazzeschi, e per l'appunto nel Palazzeschi del *Codice*, definisce la costante, ma rappresenta un pericolo da stornare per Gatto. La contorta distribuzione del racconto par riflettere il conflitto fra un adeguamento d'istinto, ma troppo simpatetico, al *Codice* e la volontà di tenere in piedi nella *Coda di paglia* un *cliché* ideologico adeguato ai tempi: Gatto sente con impellenza il suo debito, lo si ricava dal modo in cui Palazzeschi viene manipolato nella conclusione, quasi per offrire un segnale esplicito al lettore intendente.

Nel capitolo *Delfo e Dori* il *Codice* narra dell'ostilità che oppone gli abitanti delle due città gemelle: gli abitanti di Delfo si muovono per aggredire Dori, e

⁷⁶ «Ma non capite che se facciamo credere false queste monete che sono appena uscite di zecca, sarà falso nello stesso modo il danaro che abbiamo nelle tasche, quello che ha il banchiere nella sua cassaforte, il pizzicagnolo nella bottega e il bambino nel salvadanaio? Saremo tutti ricchi e tutti falliti nello stesso tempo. Chi potrà pretendere di valutarlo più? Nemmeno lo Stato. Saremo noi stessi a rifiutare d'accettarlo» (*La coda di paglia*, cit., p. 51).

⁷⁷ Il capitolo costituisce una vasta analessi nella tessitura narrativa della *Coda di paglia* che recupera quella perfettamente analoga con cui Palazzeschi racconta la peripezia del barbone per spiegarne la condizione di recluso a vita.

⁷⁸ Le difficoltà di struttura che più volte si riscontrano nella *Coda di paglia* saranno da attribuirsi ai limiti di Gatto narratore, ma sono anche lo specchio di una conflittualità insanabile fra il modello prescelto e le intenzioni pedagogiche che dovrebbero scaturire dal romanzo: la conflittualità che si attua nella scrittura riflette le intenzioni opposte e che a fatica si incrociano nella strategia della *Coda*, contesa fra fuga surreale e impegno realistico. Al solito, Gatto si trova preso tra due fuochi.

intanto gli abitanti di Dori fuggono, con le barche degli assalitori, in una Delfo spopolata. Alla fine l'equilibrio, il nulla di fatto in realtà, viene ristabilito praticamente con uno scambio di città: «Rimasero così, e così nessuno poté più invidiare l'altro. Le barche e le barchette da quel giorno servirono per i buoni rapporti di affetto o d'interessi che fra i due paesi regnarono sempre»⁷⁹. L'inimicizia si risolve 'pacificamente', ma in uno di quei falsi idilli dietro cui si nasconde per Palazzeschi il raccapricciante raggelarsi del mondo in una specularità senza scampo. Neanche a farlo apposta, nella *Coda di paglia* troviamo analogamente due città in lotta fra di loro, Regnobuio e Lietocolle. Anche in questa occorrenza Gatto attinge dunque al magazzino inesauribile di Palazzeschi, ma lo fa assegnando all'episodio cronachistico rievocato nel *Codice* un'intenzione strutturante ben più vasta di quella sottesa all'episodio originario. Il conflitto fra le due città alimenta in modo sotterraneo l'intero romanzo, dalle prime pagine⁸⁰, fino a segnare in maniera definitiva l'epilogo. Come in Palazzeschi, lo scontro si risolve in una migrazione, quella degli abitanti di Regnobuio che si trasferiscono a Lietocolle. Regnobuio resta però pressoché deserta, chiusa da un'altissima palazzeschiana muraglia che impedisce di entrare e di uscire, destinata a scomparire con la morte, in un estremo scoppio di folle violenza distruttrice, dei suoi ultimi abitanti: Coletta, i vecchi palloniani e il figlio che Coletta ha generato con i «vecchioni», erede supposto del regno e di Pallone. La circolarità ossessiva e insignificante del *Codice* è mandata in frantumi:

Poi, tutto si spense nella notte. Il bambino soltanto rimase a piangere in mezzo alle case vuote ancora per un giorno. Tacque infine, e con lui morì la città di Regnobuio scomparsa come Babilonia e come Ninive, ma non perduta nella memoria degli uomini.

Gli abitanti di Lietocolle, per premunirsi d'ogni cattivo odore, la seppellirono sotto cateratte di calce, sicché sparsasi la notizia della sua fine, venendo Chiccheri con Coppedè, Rossellino e altri ragazzi del tempo felice a deporvi una lapide che essi stessi avevano scritto, non trovarono che una vasta pianura bianca, abbagliante.⁸¹

Regnobuio si è tramutata una distesa bianca di calce, sterile, ma luminosa come Lietocolle: Gatto è finalmente riuscito a interrompere il circuito diabolico di perfette e neutrali equivalenze messo in opera da Palazzeschi per ristabilire

⁷⁹ *Romanzi straordinari*, cit., p. 350.

⁸⁰ Rossellino, colpevole di aver strappato i baffi di Pallone, in quanto tale viene subito riconosciuto come uno degli abitanti di Lietocolle (cap. II).

⁸¹ *La coda di paglia*, cit., p. 147.

una direttrice di marcia e una gradazione di valori che presuppone un itinerario dal negativo al positivo. Non a caso l'opposizione non scatta fra Delfo e Dori, ma tra Regnobuio, regno del male, con un eloquente pedagogismo, e Lietocolle, il regno della luce e del bene. *La coda di paglia* non può esimersi dall'indicare dei modelli positivi: ad un romanzo del dopoguerra, che voglia presentarsi come integrato, non sono permesse molte oscillazioni.

Nonostante gli sforzi, *La coda di paglia* configura però, qualunque sia il punto di osservazione prescelto, un 'romanzo' strano e intrinsecamente ancipite. Non ne è l'ultima ragione il fatto che nasca come riscrittura di un libro, *Il codice di Perelà*, poco adatto. La sua architettura frammentaria, per episodi, non si salda infatti in un disegno logico, narrativo, ne è anzi la smentita: estende nella prosa il sistema dei quadri, dei ritratti, che affollava le poesie⁸². Per quanto *La coda di paglia* tenti di adattarne gli ingranaggi alla storia, si tratta pur sempre di una contromossa, che non può mutare il modo in cui Palazzeschi costruisce i suoi romanzi, riducendo la storia all'astratto, a schemi formali, a tal punto generici da poter attraversare indenni l'intera su carriera letteraria e da riemergere anche a distanza di decenni⁸³. In Gatto, com'è chiaro, agisce la spinta opposta. Ogni energia viene spesa per ricostruire una vicenda là dove la vicenda è programmaticamente elusa: ciò che provoca una formidabile, quanto inutile, distorsione 'realistica' sui dispositivi che guidano la prosa di Palazzeschi⁸⁴, il dato che forse si percepisce con più immediata evidenza.

D'altra parte proprio l'impianto antinarrativo del *Codice* — e questo è l'aspetto più intrigante — aggancia in profondità *La coda di paglia*. Le ampie digressioni che costellano il romanzo di Gatto, la coerenza spesso assai debole con cui i nuclei narrativi si intrecciano, la stessa componente funambolica e surreale che predomina nel succedersi degli episodi, trovano un solido ancoraggio nell'andatura slegata, per scene giustapposte, del *Codice*. Ci sono inoltre segnali

⁸² Il modello è ricorrente nelle raccolte poetiche iniziali, ma si fa sistematico nei *Poemi* del 1909.

⁸³ La stessa architettura portante del *Codice* si ripresenta, debolmente aggiornata, nei romanzi tardi, *Il doge e Stefanino*.

⁸⁴ In questa strategia rientra a pieno titolo il modo in cui *Il processo di Perelà* transita nel cap. X. *Il processo di Perelà* è l'ennesima ripetizione variata della galleria di ritratti: la variante è rappresentata da un'occasione meno frivola della rassegna di potenti o di dame, il processo testimoniale. Dopo la lettura delle imputazioni e le dichiarazioni di Perelà, il processo prosegue con l'audizione di testimoni che sono gli stessi personaggi incontrati nell'*Utero nero* e nel *Thè*: con il consueto movimento circolare, Palazzeschi trasforma gli adoratori e le adoratrici incontrati in principio in grotteschi e immotivati testimoni d'accusa. Il processo si svuota di significato, diventa una farsesca ripetizione, si sgretola nella meccanicità degli interrogatori, per concludersi in un chiacchiericcio da *foyer* teatrale. Nel cap. X, Gatto celebra un processo 'serio', in cui non compaiono marionette e automi, ma il generale Pallone pilota l'udienza in modo da ottenere le sentenze che più preferisce: non si tratta più della riduzione all'assurdo del processo in quanto tale, il grottesco scaturisce non dalla situazione in sé ma dalla psicologia dei personaggi, dalla dinamica del potere, rappresentato nei dettagli, e non soltanto come fantasma o guscio vuoto.

vistosi che *La coda di paglia* si definisca come riflessione insistita sulla lingua e sullo stile di Palazzeschi. La precisione per i numeri, superflua ai fini narrativi, compete al gusto per la fiaba di Palazzeschi, travalica persino i romanzi, riattin- gendo a quel fondo archetipico che viene a galla fin dalle prime raccolte poeti- che⁸⁵. La stessa cosa si può dire per il cerimoniale intrattenuto dai superstiti pal- loniani, i «quarantasette vecchioni»:

Nel giorno della nascita, i quarantasette vecchioni ch'erano suo padre indos- sarono le divise e lo salutarono portandosi la mano al berretto. Ne mancava uno che aveva fatto da levatrice.

Il nostro osservatore ebbe agio di vedere durante i pomeriggi di sole dei mesi successivi che lo portavano in braccio a prendere aria. Uno andava davanti col fantolino in braccio: gli altri, vestiti di tutto punto, seguivano dietro a fila indiana. A turno se lo passavano, inchinandosi rispettosamente davanti a lui.⁸⁶

L'intera scena discende da Palazzeschi, e se non ne è un calco esatto, la rein- venta ripetendo alla perfezione la ritualità ossessiva, meccanica, che ne attraver- sa l'opera⁸⁷. L'attenzione per gli automatismi che regolano la scrittura palazze- schiana, travalica necessità impellenti e strutturali, o solo in parte le assolve⁸⁸; magari dissimula, alla Palazzeschi, una totale incomunicabilità. Una simile disposizione finisce piuttosto per rivelarsi antitetica al romanzo neorealista, sia pure in accezione 'eroicomica', ne demolisce gli ingranaggi, lasciando erompe-

⁸⁵ Cfr.: «Quarantasette erano gli uomini rimasti a Regnobuio con Coletta: avevano ognuno più di cento case, e ville, orti, serre, giardini. Potevano vivere senza lavorare: la terra spontaneamente dava loro i frut- ti necessari per tirare avanti. Carni non ce n'erano: gli animali erano tutti fuggiti via, dietro la folla in quell'alba. E per qualche uccellino che passava intimorito nel cielo stavano tutto il giorno ad aspettare alla finestra, facendo cilecca» (*La coda di paglia*, cit., p. 146). Cade naturale il rimando alle «quattordici teste di marmo» del *Castello dei fantocci*, ma cfr. anche le «settecentomila beghine» o le «centomila per- sone» dei *Prati del Paradiso*, per quanto cifre iperboliche (si cita dalle *Poesie*, quinta edizione definitiva, Firenze, Vallecchi, 1942).

⁸⁶ *La coda di paglia*, cit., p. 147.

⁸⁷ Anche in questo caso cfr. le *Poesie*: «È una perpetua continua processione / di centomila persone / ogni giorno, / che a quel prato si aggirano torno torno / per ore e ore / senza far rumore» (*I prati del Paradiso*). La dinamica a cui attinge Gatto sembra essere proprio questa.

⁸⁸ Non a caso la ritualità investe solo il comportamento dei 'personaggi negativi': «— Permesso, permes- so, permesso — bussavano ormai dietro la porta che si spalancò. — Ha chiamato, signor generale? — Ai vostri ordini, signor generale. — Ha chiamato, signor generale? Apparivano e sparivano per il vano il colonnello Esimio e il maggiore Rotta, un maresciallo, il tenente Mingolo, l'autista, il sergente. — Comandi, signor generale. — Ai vostri ordini, signor generale. — Ha chiamato, signor generale?» (*La coda di paglia*, cit., p. 60). La ripetizione collabora alla resa farsesca della scena, priva ironicamente di significato le liturgie del potere e della soggezione al potere, e tutto questo insistendo sulle formule cristallizzate che regolano la lingua: «— Ora non vi resta che scomparire dalla città, cambiar mestiere... — Signori! — Avete mai lavorato? — Signornò» (*La coda di paglia*, cit., p. 41). Lo spartito della conversa- zione viene dissolto nel contrasto fra l'apparente logica del primo interlocutore, il colonnello Esimio, e la formularità vuota e inerte del secondo, il gendarme.

re in primo piano una trama fonica che prende il sopravvento su ogni concreto significato. In alcuni casi lo scambio di battute, esattamente come in Palazze- schi, si intreccia senza l'indicazione dei personaggi che stanno parlando⁸⁹: il racconto inclina a dissolversi in una corallità che solo illusoriamente coincide con l'epicità di cui si parla in questi anni, perché a farla da padrona è la lingua più che la raffigurazione della realtà. Ciò non implica una fluttuazione totalmen- te libera e casuale, assistiamo semmai ad un organizzarsi della scrittura che obbedisce alla rete associativa dei significanti e meno a ragioni di efficace rap- presentazione narrativa. Tra anafore, ripetizioni e rime, siamo sollecitati in una zona del discorso dove il racconto si scioglie in filastrocca⁹⁰ e in poesia: «per apparir distratti come gli allocchi e buoni come gli sciocchi»⁹¹. Nel cap. VIII, alla voce del ragazzo che esclama «tutte false tutte buone» fa eco un «signore» con «Ha ragione, ha ragione»⁹², disseminando nel testo un'onda musicale, di facile cantabilità, che talora si addensa in ritmi da canzonetta: «quale codice può prevedere che un soldato per riverenza gli tolga tutta l'intelligenza, che un monello per ribalderia gli strappi i baffi in mezzo alla via, che un patriota del '63 si metta in testa il cappello del re»⁹³. L'agevole melodicità cui approda la tessitura ritmica della pagina, attenua il ruolo della vicenda in quanto tale e riconduce il dettato all'andatura delle fiabe in versi riunite nel *Sigaro di fuoco*. Niente a che vedere con il processo di decostruzione dell'universo lirico operan- te nel passaggio fra anni trenta e quaranta: la prosa e il narrativo non sono più la meta verso cui muove, o attraverso cui passa, la revisione critica della poesia. Grazie alla sua elastica sovrapposizione di poesia e prosa, la presenza del *Codi- ce di Perelà* all'interno della *Coda di paglia* rappresenta l'antefatto ideale, e un margine opportuno di intervento, che incoraggia senz'altro nella rilettura di Gatto, se pure nascosto fra le righe, il recupero della dimensione lirica. Con una paradossalità che si commenta da sola, tutto questo contraddice la contempora- nea deformazione 'realistica' del *Codice* e tradisce nella *Coda di paglia* un libro ambivalente, a due facce. Il poetico che ha accesso nel romanzo di Gatto può

⁸⁹ La mimesi palazzeschiana risulta evidente nella folla del cap. VI: «— È lui, è lui — gridava la folla intorno — è lui, il gradasso, non vedete come sbertuccia! — Napoleone li guardava ancora ridente e trafelato senza capire. — Portatelo in Caserma, io l'ho visto per primo. — Sono stata io a indicarlo... — No, no, io, non spingete! — È stato quel signore col cappello nero... — Mentite, siete un compare... — Silen- zio, silenzio — gridava il poliziotto» (*La coda di paglia*, cit., p. 39).

⁹⁰ Puntano in questa stessa direzione i distici a rima baciata che in ogni capitolo precedono il racconto vero e proprio.

⁹¹ *La coda di paglia*, cit., p. 47.

⁹² *La coda di paglia*, cit., p. 53. Ma cfr. anche: «— Vengo, vengo — strillò con la sua voce leggera Colet- ta. Il generale la sentì correre per le stanze, precipitarsi per la scaletta di legno» (p. 81); «Appeso a una sedia era il cinturone del generale Pallone» (p. 125).

⁹³ *La coda di paglia*, cit., p. 64.

anche recuperare un'inflessione civile, e tuttavia una tonalità eroica e sapienziale, come quella che apre il cap. X⁹⁴, non è davvero la predominante. Accade anzi, e non è raro, che il concitato succedersi degli eventi svolti, proprio allo snodo fra un capitolo e l'altro, in vere e proprie dilatazioni liriche (cap. XI):

Era già tarda sera quando il poeta Chiccheri uscì per ultimo dal portone della Caserma. Una bella sera di marzo! L'aria era tepida e ancora chiara: sui tetti il cielo scoloriva a poco a poco, approfondendosi. Chiccheri ristette a guardarlo, tremavano le prime stelle.

Anche i lumi della città erano apparsi in silenzio sino alla collina, dalle case aperte giungevano sino a lui i dolci rumori della vita, il chiarore delle lampade appena accese sui tavoli. Gli uomini indugiavano a camminare, lasciavano liberi i propri pensieri, le proprie voci, gli sguardi. — Cielo da rondini — disse a se stesso Chiccheri e sognò le strade infinite dei tetti che s'allungano nel cielo e ne restano sempre chiare, anche nella notte.

Sulle strade dei tetti, per l'azzurra città dei comignoli e delle terrazze, già camminavano i ragazzi di Lietocolle, gli amici di Rossellino condannato a morte, di Marò affacciato con altri compagni dietro un giornale a leggerne il titolo. Ragazzi nuovi che non conosciamo e che la sera ci lascia appena distinguere, ma di cui s'odono le voci fresche, ancora squillanti, altre più lontane e subito disperse dall'aria.⁹⁵

Non si tratta di intrusioni del poetico all'interno dello spazio narrativo, mal controllate, e residuali: quasi circolarmente, il capitolo si conclude sullo stesso registro con cui si era aperto⁹⁶. L'uso del poetico obbedisce ad un calcolo, è anche ideologicamente previsto. I miracolosi e aerei squarci di luce che accom-

⁹⁴ Cfr.: «Il silenzio intorno gli ripeterà il suo nome, ingrandito, fermo, come una lapide. Forse i potenti caduti per terra, i generali alla mercé del nemico, hanno solo una memoria confusa degli ultimi fatti compiuti o subiti e ne spigliano giorno per giorno gli errori fatali, il punto in cui l'insidia cominciò a deriderli e a lasciare ch'essi più sicuro credessero il passo e più generosa la gloria. Non pensano, dispettosamente credono nella vendetta, così abituati sono ad aver tutto donato dal mondo, anche una nuova credulità dopo il disincanto. Muoiono ossessionati dal dolore di lasciar gli altri vivi e capaci di vivere da tempo senza il loro consenso» (*La coda di paglia*, cit., p. 110). Nel contesto della *Coda di paglia*, aperture di così intensa e nobile oratoria — in niente dissimili dalle poesie di Quasimodo negli stessi anni — non comportano una riduzione ironica del linguaggio, né tantomeno la volontà di piegarlo verso il racconto. Sistemato nell'esordio del capitolo, l'attacco eloquente ne rileva il tono.

⁹⁵ *La coda di paglia*, cit., p. 70.

⁹⁶ «Dalle case aperte e abbandonate s'abbrunano di rosa nei vetri i piccoli lumi delle immagini, al fondo della notte veramente. Ad essi il generale guarda come a tombe perdute. Ha tanta gente intorno ed è solo, splende di luce ed è al buio, non risponde al braccio e alla voce d'un soldato di scorta che lo chiama. Che lungo silenzio. ma la folla corre di là. Che cosa ha visto?» (*La coda di paglia*, cit., p. 72). La tramatura lirico-descrittiva del cap. XI si prosegue e giunge al culmine nella chiusa del capitolo successivo, il XII, per essere ulteriormente ripresa, come un'onda, nell'attacco del cap. XIII.

pagnano il ricordo di Lietocolle, ritraggono il miraggio sereno in contrasto con la cupa atmosfera in cui si avviluppano i fatti narrati e che pertiene all'universo negativo di Regnoboio. Fuor di metafora, alla prosa comica e grottesca con cui va affrontata la storia, al carattere inevitabilmente farsesco e surreale del racconto, fa da contraltare il contenuto lirismo del quotidiano che s'impone e vince, anch'esso teso verso una sorta di surrealtà, dalle accese coloriture mitiche. In essa confluisce l'immaginario che ricorre nelle poesie scritte nello stesso giro di anni, ma è palese che in questo modo la poesia riacquista il centro della riflessione e torna ad essere il polo, anche simbolicamente, che attrae il linguaggio (*Sera alla Bicocca*):

Tutto trema laggiù, fumo, campane,
un villaggio di nebbie. Dalle vane
distanze della sera nasce un mondo,
cielo nei cieli il circo della luna.⁹⁷

Nella *Coda di paglia*, come nell'epilogo di *Sera alla Bicocca*, compare un identico sistema oppositivo, tra la terra e il cielo; esso innesca nel tessuto del romanzo tensioni che niente hanno a che vedere con il narrativo. Il poetico che si apre il varco con forza non appare messo in discussione rispetto alla prosa e tantomeno al racconto: in astratto, l'intreccio potrebbe rammentare quello un po' casuale della *Spiaggia dei poveri*, ma l'interferenza non agisce ora senza una vera direzione, incalza verso uno scioglimento del racconto e della storia in una dimensione della scrittura estranea al tempo e allo spazio, ferma. Non a caso il nome di Lietocolle, luogo di approdo risolutivo per il romanzo, germoglia in un testo poetico, di qualche anno anteriore ma pubblicato in volume solo nelle *Nuove poesie, Pioggia a Lietocolle*⁹⁸, in cui l'avvio della terza strofe proclama: «La parola è forte / "avvenga il mondo"»⁹⁹. In obbedienza ad una corren-

⁹⁷ È un testo raccolto nella sezione *Il circo della luna (1946-48)* di *Nuove poesie*, Milano, Mondadori, 1950.

⁹⁸ Compare nella sezione *La provincia del mare (1942-43)*, ma aveva visto la luce in «Primate», IV, 11, 1 giugno 1943.

⁹⁹ Ma cfr. anche nella sezione *Il circo della luna (1946-1948)* un testo non meno perentorio, *Vittoria*: «Ma a liberarla nella sua vittoria, / a chiamarla sul foglio, la parola / decide il tempo nella sua fermezza» (vv. 9-11). La poesia acquista una programmaticità che *La coda di paglia* non ha, gli esempi si moltiplicano nelle *Nuove poesie*: «Ai cuori stanchi di mentire, al gioco / delle vecchie parole ove s'oscura / anche la luce delle lontananze, / alle guerre, agli imperi, sciolga il vento / i suoi roghi d'azzurro perché l'alba / torni a spuntare illesa dalle spiagge / nuove d'un mondo che non ha confini» (*Saluto*, vv. 6-12). Sono versi (se facciamo fede alle date) che di nuovo anticipano il romanzo del '49, indicando come la spinta verso l'universo rappresentato dal linguaggio della poesia assuma un peso predominante nel corso di questi anni.

te sotterranea, mai veramente estinta, Gatto sembra voler guardare al ripristino della poesia, e assegnarle di nuovo un valore forte. Il suo atteggiamento, anche a prescindere dalla raccolta di versi del '50, riannoda le fila al punto in cui si erano interrotte, allo scadere degli anni trenta. Ciò che non significa il recupero inerziale di una maniera messa in liquidazione con le due stampe delle *Poesie*: il lavoro compiuto nel decennio che precede *La coda di paglia* interdice il recupero stretto dei codici formali che sono parte integrante dell'ermetismo. Nondimeno il paesaggio lirico di Gatto, rifluendo anche nel romanzo del '49, lo attrae verso di sé e scardina alla radice qualsivoglia progetto di racconto (cap. XII):

Le donne lo applaudivano mentre saliva, gli mandavano baci svestendosi e sbocciando dai corsetti, dalle gonne, come bagnanti per lui a seguirlo nel cielo: lontani, gli uomini, pipistrelli attaccati ai muri, guardavano ciechi. Saliva saliva il biondo Marò e le donne per lui eran braccia tese, belle braccia fresche di notte. Ora dondolava sul trapezio, lo slancio sempre più forte, dalla tenebra alla luce, lo slancio sempre più forte, il salto...

Tutti dalla strada avevano chiuso il volto nelle mani per non vedere. Nel lungo silenzio, rideste a una a una, le donne videro il trapezio dondolare senza il suo angelo. Dove era scomparso, dov'era caduto come una foglia senza farsi male? Le vie infinite dei tetti, le azzurre vie del sereno non si svegliarono al suo passo leggero, qualche bisbiglio solo, un richiamo da un comignolo, da un casotto una manata sulla testa d'un bambino già addormentato con la testa sui ginocchi.¹⁰⁰

Le «vie infinite dei tetti, le azzurre vie del sereno» sono un'eco interna alla *Coda di paglia*, rammentano «sulle strade dei tetti, per l'azzurra città dei comignoli e delle terrazze» del cap. XI, ma a loro volta si lasciano avvicinare a costanti ribattute insistentemente fra le poesie: «Se la via d'argento, la via dei fiumi infiniti» (*Aria di luna*), «O grande prateria del cielo» (*Sera di Roma*), a cui va associato l'azzurro, aggettivo tipico di *Nuove poesie*. Né ad una diversa costellazione attingono le «donne» con le loro «braccia»¹⁰¹, i bambini (spesso morti nelle poesie), l'angelo¹⁰², l'opposizione fra tenebra e luce, la notte, e infine la morte, con allegati cimiteri e tombe. Tutti temi, e stilemi, tratti

¹⁰⁰ *La coda di paglia*, cit., pp. 74-75.

¹⁰¹ «Col dolce vento delle notti i canti / solitari che passano nei sogni / da braccia a braccia i figli addormentati» (*Col dolce vento delle notti*, vv. 1-3). Ma nelle tante donne al balcone o alla finestra nella *Coda di paglia* agiscono anche versi come «le minute voci / delle donne che lasciano ai balconi un ultimo ricordo del sereno» (*Vento su Firenze*, vv. 15-17) o «le donne passando alle finestre» (*Domenica*, v. 10).

¹⁰² Cfr. «Sulle rive / l'angelo morto della giovinezza / è l'innocenza che non serve più» (*L'alberghetto di Marina*).

retorico-linguistici, cui corrisponde un *quantum* di razionalità e necessità narrative obiettivamente residuale, che si accampano per se stessi, con forza dirompente: il piano sintagmatico del racconto propende a rovesciarsi in quello paradigmatico della poesia. La morte che incombe nella *Coda di paglia*, è indubbiamente quella di Pallone e degli altri gerarchi di Regnabuio, oltre che di Vettore e degli ultimi regnicoli, ma l'insistenza ossessiva con cui attraversa le pagine del romanzo stabilisce un ponte con le coeve *Nuove poesie*, che si dimostrano una calamita formidabile. Persino la debole struttura narrativa — il cliché del *Codice di Perelà* si dimostra perciò ambiguo e nello stesso tempo estremamente efficiente — pone in rilievo come la rotta di navigazione stia piegando di nuovo verso le sponde della poesia.

Se scorriamo l'elenco delle opere in volume di Gatto, all'occorrenza più degno di riguardo che lo sciorinarsi dei testi sulle riviste, *Nuove poesie* cade immediatamente a ridosso della *Coda di paglia* ed è improbabile che i due libri intendano promuovere strategie troppo discordi. Nell'uno come nell'altro, il primato della poesia si rifà largo con assoluta predominanza. Nella silloge del '50 con maggior limpidezza che nello 'pseudo-romanzo', in ogni caso senza una peculiare soggezione alle poetiche dell'impegno tutt'ora in corso¹⁰³: la pubblicazione delle *Nuove poesie* potrebbe anzi rappresentare il contraccolpo scatenato proprio dalla *Coda di paglia*; l'improvvisa e cosciente chiarificazione che, pagato il tributo, la via da battere resti pur sempre la poesia. Sotto il profilo di una riedificazione del poetico, *Nuove poesie* non mostra neppure i sensi di colpa che attanagliavano le *Poesie* del '39 o del '41. Per confezionare il volume che reca le date estreme 1941-1949, anni in cui la poesia per statuto è una 'vergogna', Gatto attinge alle raccolte apparse a cavallo della guerra¹⁰⁴ e lo fa con un taglio impietoso di quella mescolanza di prosa e poesia che ormai doveva apparirgli ibrida o comunque aver esaurito i suoi effetti anche troppo depurativi sui cascami della prima maniera. *Nuove poesie* non contiene prose, come non le conteranno le raccolte poetiche che immediatamente seguono. Di volumi di prosa — può apparire paradossale — si tornerà a parlare solo con *Carlomagno nella grotta*, del '62, e col recupero delle prose degli anni quaranta nella riedi-

¹⁰³ E questo nonostante una certa nobile intonazione oratoria, alla Quasimodo, che trapela in alcuni pezzi. Basti pensare ad un titolo prettamente quasimodiano quale *A uno straniero* (accompagnato, nel testo, dall'anafora di «Se voi sapeste, l'Italia» che inaugura le prime due lasse), a *Preghiera* («Una guerra è passata e tutti i morti / al velo della luna ebbero in sogno / la pioggia», vv. 13-15), oppure, benché il pretesto civile sia piuttosto lontano, a *Piangerà chi non piange* (buona parte delle strofe è conclusa, e l'ultima avviata, dall'anafora di «Piangerà chi non piange piangerà...») e *Cenere* (anafora di «Quello che non sappiamo come»). Alla guerra rimanda piuttosto esplicitamente anche *La dove i negri parlano ai fanciulli*.

¹⁰⁴ Oltre a *La spiaggia dei poveri*, *Amore della vita* e *Il capo sulla neve*, le poesie legate alla resistenza.

zione della *Sposa bambina*, l'anno successivo: a notevole distanza e in tutt'altro clima, meno avvelenato. Ma non meno drastica traspare nel '50 l'esclusione della poesia più direttamente sollecitata dalla guerra e dall'ideologia resistenziale¹⁰⁵. Gatto ha risolto il suo disagio verso la crisi della poesia 'ermetica' e pagato il debito di soggezione all'ideologia del nuovo contenuto, della socialità pedagogica della letteratura. Escluse le interferenze più intriganti e compromesse, e sfrondata gli eccessi dei primi anni trenta¹⁰⁶, *Nuove poesie* riconduce in primo piano una nozione alta, canonica della poesia, non piegata alle nuove esigenze della comunicazione di massa, tutt'altro che popolare. In una tessitura del discorso divenuta piana e discorsiva, la presenza pascoliana si intensifica¹⁰⁷, quasi ad autorizzare e nello stesso tempo a proteggere lo sbassamento tonale e la 'perdita di aura'. Il rapporto con la linea alta della tradizione poetica presuppone un'ampiezza di recuperi che a partire da Petrarca¹⁰⁸ arriva a coinvolgere Leopardi (almeno il titolo *A se stesso*), D'Annunzio¹⁰⁹ e Montale¹¹⁰, in una parola la via maestra della lirica italiana. A dare sostenutezza al dettato intervengono talora espressioni ad elevato tasso di letterarietà: «Nella dirotta eternità dell'aria

¹⁰⁵ Testi del genere sono ben documentati in *Il capo sulla neve* (nessuno invece in *Amore della vita*, che pure è del '44, tanto è concentrata sulla dimensione soggettiva dell'io che parla): *Hanno sparato a mezzanotte*, *Per i martiri di Piazzale Loreto, 25 aprile*, *In memoria di Eugenio Curiel*. Il fascino di una posizione assai prossima a Quasimodo è dunque pressante in Gatto, ma anche rapidamente esaurito: dal volume del '47 transitano in *Nuove poesie* nove dei venti pezzi di partenza, dispersi e diluiti tra le varie sezioni dell'antologia. Gatto non è il solo a circoscrivere la retorica resistenziale. Un analogo atteggiamento di autocensura, sia pure meno drastico e vistoso, si riscontra in Bertolucci, che ugualmente scarta nella *Capanna indiana* poesie troppo legate alla guerra (della coppia *Per Ottavio Ricci e A Giacomo Ulivi*, in «La gazzetta di Parma», 18 maggio 1945, solo il primo pezzo, più neutro entra in raccolta; *A Giacomo Ulivi* viene accolta nella tarda *La lucertola di Casarola*, con il titolo 1945).

¹⁰⁶ Questo non significa che l'intero retaggio della prima maniera sia completamente abbandonato. Fra le prove di *Ultime*, pertinenti il biennio finale della raccolta, troviamo «A piene mani nel riso / a piene mani la pioggia» (*Caffè notturno*), «Io non so come tu veda il sorriso / delle forme sorgenti alla tua mano», «La depono in grembo / all'affioro dell'acqua e dei silenzi» (*Ofelia*), «dove a gote / fresche ascoltammo d'essere la pioggia» (*L'alberghetto di Marina*), «o rondine che sali / dell'erba in lume a quel fanciullo d'ali» (*Così l'amore*). Fra le poesie più antiche gli esempi si incrementano notevolmente.

¹⁰⁷ Esemplari le quartine di settenari di *L'allodola*, dove compaiono, accanto ad un lessico spiccatamente pascoliano, rime quali *susurro:azzurro* o *campane:lontane*, o anche di *La sera perduta*, con un prevedibile *nido:grido*.

¹⁰⁸ L'enumerazione «O finestrelle, pozzi, logge, vetri», *Torneranno le sere*, v. 10, ha un carattere marcatamente programmatico. Un'altra tessera petrarchesca è incastonata in *Le fontane*: «Da valle a valle del mondo / lo zefiro torna».

¹⁰⁹ Il ricordo del D'Annunzio alcionio traspare almeno in *E tu m'ascolterai*: «Poi sovra il mondo scenderà la pace / delle tue mani, finalmente illesa / senza paura d'essere turbata» (vv. 7-9). Ma anche la Versilia e l'Alpe di *Ilaria* attingono alla stessa temperie poetica.

¹¹⁰ Cfr., ad esempio, «Tornerà tornerà / d'un balzo il cuore / desto / avrà parole? / Chiamerà [...]» (*Amore della vita*) che reimpiega «ritornerà ritornerà sul gelo / la bontà d'una mano, / varcherà il cielo lontano» (*Cave di autunno*, *Le occasioni*), cui fa da complemento, ancor più esplicito forse, «Ritornerà sul mare / la dolcezza dei venti» (*Arietta settembrina*). Ma anche un verso di *Romanzo 1917* (1948), «Un colpo, un fumo azzurro e poi, più nulla», v. 76, parrebbe compendio di un'altra "occasione", *Alla maniera di Filippo De Pisis*.

/ io vedo il grido che m'impetra» (*Ilaria*, vv. 15-16) si intesse di dantismi¹¹¹, non diversamente dal «malo / odor» di *Inverno a Milano*; «immilla» (*Pioggia a Lietocolle*) stratifica in sé il ricordo di Dante come di Pascoli e D'Annunzio, ma potrebbe ravvisare pur'esso uno dei tanti dantismi o neodantismi di Montale. Una strategia intertestuale a cumulo e ad incastro che dovrebbe sostenere l'ancoraggio nel passato: non dissimile, in ogni caso, da quella messa in opera nel decennio precedente.

In Gatto la tradizione letteraria torna dunque a trovare uno spazio cospicuo, in netta controtendenza con la pressione esercitata dal dibattito culturale e politico del dopoguerra. È lo stile, non il contenuto, a muovere la ricerca intorno al poetico. Ne procede una scrittura per molti versi assimilabile a quella di Bertolucci in questi stessi anni¹¹², in parte limitrofa a Sereni¹¹³, in cui il narrativo non perde importanza, è anzi un'acquisizione duratura, ma non significa più uno sguardo rivolto elettivamente alla prosa e alle sue risorse come mezzo per esprimerlo. Al pari di Bertolucci — non a caso la prima edizione della *Capanna indiana* vede la luce pressoché in contemporanea, '51, con le *Nuove poesie* — Gatto inclina a riassorbire la spinta a raccontare all'interno del codice della poesia. Tutto il lavoro tra prosa e poesia nel corso degli anni quaranta par dunque richiudersi circolarmente nel ritorno ad una poesia che si faccia, eventualmente, carico del bisogno di narrativo. È ben vero che sovente si tratta di una narrazione debole, e piuttosto di un registro dialogico e discorsivo da contrapporre all'intonazione più prettamente lirica, giudicata inaccettabile; nondimeno, specie nella seconda parte di *Nuove poesie*, si addensano pezzi che per estensione e per uso dei tempi verbali inclinano con una certa risolutezza al racconto: *Alla voce perduta*, *Anniversario*, testi resistenziali per quanto non troppo connotati¹¹⁴, ma anche *Temporale d'estate* e *Come il sorriso*, del tutto estranei al

¹¹¹ Dantesco, sempre in *Ilaria*, è il gioco «e t'ebbe morta perché sempre amore / innamorato di sé solo viva» (vv. 66-66).

¹¹² I punti di contatto talvolta sono sorprendenti. L'incipit di *A mio padre* («Se mi tomassi questa sera accanto») si sovrappone senza smarginature a quello di Bertolucci in *Alla madre* («Se tu torni fra noi»). Analoghi a Bertolucci (cfr. *La fidanzata o Alla madre*, in *La capanna indiana*, *Lettera da casa*) sono gli interni domestici di *Gli occhi al cielo*: «Come il nostro passato / s'illumina nel velo // della nebbia serale». *Potrebbero dirti morta* si lascia accostare agevolmente a *Romanza (Fuochi in novembre)*, forse ne discende, il cui attacco suona: «Se tu fossi morta / potrei ricordare». Persino alcune intonazioni vocative di Gatto («Oh, tra i rami grondanti di case e cielo / il cielo dei boulevards, / cielo chiaro di rondini», «O sera umana di noi raccolti», *Amore della vita*) sono le stesse che possiamo collazionare in Bertolucci: «Oh, poterli cercare con te» (*Alla madre*), «O sonno interrotto, fredda luce» (*L'inverno*).

¹¹³ Sereni si rammenterà del Gatto di *Nuove poesie* persino in *Stella variabile*. «Morde / in un'anguria la polpa dell'estate» di *Autostrada della Cisa* lavora in modo diretto sulla chiusa di *Torneranno le sere*: «con quei baci morsi al buio. / Siate la polpa rossa dell'anguria / spaccata in mezzo alla tovaglia bianca», che ne rappresenta l'antefatto.

¹¹⁴ Entrambi i campioni facevano parte di *Il capo sulla neve*.

clima della guerra, sostengono una linea che arriva a dilatarsi pienamente nella penultima sezione del libro, *Romanzo 1917*, ascritta al '48¹¹⁵. Poemetto in lasse di endecasillabi sciolti, impuntato da rime, rare, e da assonanze, *Romanzo 1917* non costituisce un vero racconto in ogni caso, ma il riemergere di frammenti dalla memoria autobiografica dell'autore¹¹⁶. Vi si mescolano, senza realmente cercare la coerenza spazio-temporale indispensabile al 'romanzo', in forma quasi di visitazione onirica, nuclei di una possibile *fabula* narrativa: la morte del nonno, quella di Roberto, la guerra, la nonna cieca, una serie di episodi e di personaggi appena sbazzati (le «grandi signore», v. 48, la madre, Elena), tutti pertinenti all'infanzia dell'autore. In embrione, si coagulano i lacerti di un romanzo familiare in versi, che però, in quanto tale, non sarà mai scritto. L'allusione a Bertolucci non cade fortuita — del resto remoti ma letteratissimi echi bertolucciani galleggiano tra i versi di Gatto¹¹⁷ — perché il percorso bertolucciano si sta snodando esattamente parallelo, alla ricerca di una espressività poetica non lirica, che aspira a riassumere la vicenda memoriale dell'autore in termini di narrazione. In entrambi, giusta là scelta tematica soggettiva e privata, restiamo lontani dall'acconsentire alla richiesta di una letteratura popolare, di un nuovo contenuto, ma anche dalla effettiva esecuzione di un romanzo in versi, che configura più che altro un fantasma o un miraggio, per Bertolucci non diversamente che per Gatto, almeno in questi anni¹¹⁸. Ciò che conta è come l'attenzione si sia nuovamente spostata sul territorio della scrittura in versi, con una brusca rivoluzione rispetto ai primi anni quaranta. Anche *La sposa bambina* racchiudeva i frammenti di un ipotetico e mai compiuto romanzo autobiografico, in prosa; adesso quella stessa materia ritrova la sua collocazione in uno spazio poetico; non diventa concretamente racconto, ma fornisce un solido appiglio alla tensione antiformalista che aveva scatenato la ribellione all'ermetismo.

¹¹⁵ Il poemetto era infatti uscito in «Botteghe oscure», III (1948).

¹¹⁶ Le spie di una memoria che rintraccia ricordi infantili, si moltiplicano nel corpo del poemetto: «Ora mi sembra», (v. 26), «Mi sovviene / quando», (vv. 50-51), «Forse sono tornato dal silenzio / a ricordare» (vv. 82-83), «e tu che guardi al mio passato, o Grazia» (v. 84). E come il morente di Bertolucci (*Poi nella serena luce*, in *Fuochi in novembre*) rammenta l'infanzia, quello di Gatto sogna il mare.

¹¹⁷ «In terza classe giunse la sua morte. / Quand'ebbe pace vide una balena / fiottare calma sul mare di piombo» (vv. 10-12) rammenta «Poi nella serena luce / Venne la morte» di *Poi nella serena luce*. Ma tutto il testo risente di una quotidianità assai prossima a Bertolucci.

¹¹⁸ Da segnalare, comunque, il bertoluccismo presente nella successiva raccolta di Gatto, *La forza degli occhi. Poesie (1950-1953)*, del 1954, collocata a mezza via fra le due edizioni della *Capanna indiana*. Cfr. l'attacco di *La piccola bora*: «A questa età che par tarda / se dietro volge e si guarda / più soli restano i giorni. / Cala il vento ai disadorni / boschi del Carso, la sera / accende sulla brughiera / i primi fuochi d'inverno». Gatto compone una tarsia con gli echi di *Il poeta e la sua città* e *Prova di sonetto* (di quest'ultima Gatto, oltre al respiro endecasillabico, evoca anche parole rima: «Al sole che declina questo giorno / d'alte nubi, poeta derelitto, / imporpora soave il disadorno, / umile marmo ove il tuo nome è scritto», corsivi miei).

Al chiudersi degli anni quaranta il cammino di Gatto sbocca dunque nel restauro del poetico, ciò che vale anche, e soprattutto, in rapporto alla *Coda di paglia: Romanzo 1917* interviene ad offrircene l'ulteriore conferma. Non è infatti improbabile che la figura di Liberato Vettorre, per esempio, rampolli dal poemetto¹¹⁹: il legame fra le due opere pone in rilievo la trama lirico-autobiografica sottesa anche alla *Coda di paglia* e come l'assetto frammentario del romanzo del '49 rifletta non solo un modello esterno, Palazzeschi, ma anche un'ipotesi autonoma che sta prendendo corpo nel poemetto, semmai sviluppo della *Sposa bambina* o della *Spiaggia dei poveri* che riconduce dalla prosa alla poesia. La pubblicazione di *Romanzo 1917* nelle *Nuove poesie* del '50 anziché svelare l'antefatto del 'vero' romanzo, *La coda di paglia*, esclude preventivamente che la strada, pur tra esitazioni e condizionamenti, possa essere quella del romanzo, certo non quella del romanzo in prosa.

3. *L'ambiguo destino di un romanzo mancato, ovvero l'astuzia di Caproni: dalla «Dimissione» al «Gelo della mattina»*

L'itinerario di Gatto spiega chiaramente come l'accostamento alla prosa narrativa non sia l'obiettivo fondamentale in questa stagione: l'autore si ritrae dall'imboccare senza ritorno la via del romanzo, magari inteso in chiave di racconto pedagogico, e dalla completa abiura di una tradizione alta della poesia. *La coda di paglia* non rappresenta l'avvio di una carriera narrativa, quanto piuttosto un possibile accomodamento con l'istanza indotta del racconto: il limite massimo di un adeguamento che si risolve subito in scacco e rinuncia. Del resto Gatto non è l'unico poeta nella cui produzione l'azzardo del romanzo interviene per poi subire una repentina battuta d'arresto. Il richiamo della prosa sembra davvero esaurirsi come ci si inoltra nella seconda metà degli anni quaranta, e quando ancora continua ad agire non corrisponde affatto ai criteri invocati dalla nuova letteratura del dopoguerra.

In concomitanza con *La coda di paglia*, vede la luce un racconto lungo di Giorgio Caproni che è quanto sopravvive di un romanzo, *La dimissione*, mai condotto in porto. L'esperimento abortito non rappresenta affatto un caso nuovo

¹¹⁹ Basta pensare a versi come «Al capo / gli scendono le nuvole che sogna, / ai baffi un dolce invisibile pianto. / Sovra i grandi pensieri ch'egli vede / la guerra corre tutta la campagna» (vv. 42-46). Le sollecitazioni raccolte dal 'romanzo' sono però molte altre: «Il nonno passa solo, / la testa nelle nuvole, è pesante / come una bara» (vv. 64-66), «Il nonno parte in un carro di nuvole» (v. 79) contengono invenzioni ampiamente riutilizzate.

o esorbitante per un poeta: nel '34 Bertolucci aveva pensato anche lui ad un romanzo, *La sabbia nei sandali* — circa duecento pagine, secondo il modello di *Tonio Kröger*: Bertolucci ci dice anche questo —, rimasto poi a lavorare segretamente nella memoria¹²⁰. Il fatto nuovo è costituito invece dall'«affollarsi» in un ristretto arco di tempo di più prove romanzesche, segno di continuità con una linea di ricerca già latente, benché marginale, negli anni trenta, ma anche compromesso non proprio ortodosso con le sollecitazioni del momento. Sotto questo profilo la vicenda del romanzo di Caproni risulta davvero esemplare, se ci affidiamo alle dichiarazioni dell'autore:

Veramente io in prosa scrivevo fin dagli Trenta, tant'è vero che l'ultimo dei racconti che appare in questo volume, *Il gelo della mattina*, faceva parte d'un romanzo, di cui conservo solo dei brani, perché non l'ho mai portato a termine, che stavo componendo intorno al 1937-'38. Quindi non è che abbia fatto proprio la scelta della prosa in quel periodo [tra il '40 e il '47]. Quel periodo fu per me di particolare bisogno economico e allora mi misi a scrivere più racconti che poesie, perché i racconti me li pubblicavano i giornali.¹²¹

Del romanzo, riposto nel cassetto per un decennio, «apparvero qua e là, nel 1948, alcuni capitoli»¹²²: come progetto organico, l'opera non riesce a trovare una qualche stabilità e finitezza, né prima né dopo la guerra, si disfa anzi nelle mani di Caproni e, smembrata, diviene materiale di reimpiego per ritagliare un gruppetto di racconti¹²³ la cui pubblicazione obbedisce a motivazioni contingenti, non ultima il «bisogno economico»¹²⁴. Fra i «relitti del

¹²⁰ Della *Sabbia nei sandali* sappiamo che l'ultimo capitolo doveva intitolarsi *Una strana visita*. Un titolo che ritorna nel cap. XXIX della *Camera da letto*, a confermare come la spinta del narrativo, al di là delle contingenze storiche, rappresenti un'onda lunga e operosa per i poeti italiani di questo secolo, ben radicata tra le esigenze che muovono dall'interno la poesia.

¹²¹ Dattiloscritto, con correzioni autografe, di un'intervista a cura di Mario Picchi. La fotocopia consultata è posseduta da Adele Dei. Va da sé che il «volume» di cui si parla è *Il labirinto*, cit.

¹²² *Nota dell'autore*, in G. Caproni, *Il labirinto*, cit., p. 8.

¹²³ Adele Dei tenta una ricostruzione indiziaria dei racconti generati dal disfacimento del romanzo: «Dai nomi ricorrenti (Olga e il protagonista Mariano) si potrebbe attribuire al progetto di romanzo i tre pezzi usciti sull'«Italia socialista» nel 1948 *La corte dei tacchini*, *Aria come diamante* e *Ad portas Inferi* (17 giugno, 12 agosto, 16 settembre) e forse *Due lettere, un brindisi*, uscito sulla «Fiera letteraria» il 10 ottobre 1948. Ma anche nei nomi c'è all'inizio qualche incertezza: Olga si chiama Martina nelle versioni più ridotte del *gelo della mattina* uscite sul «Lavoro nuovo» il 12 febbraio e sulla «Voce adriatica» il 17 febbraio 1949; dovevano quindi appartenere alla stessa storia anche *Delitto d'amore* («La Repubblica», 10 febbraio 1949), che descrive un incontro fra Mariano e Martina, e *La lontananza dal mondo* («Italia socialista», 6 aprile 1948)» (Giorgio Caproni, cit., p. 101).

¹²⁴ «Scrivendoli [...] non mi preoccupavo di ripetere la stessa frase detta prima, o da un racconto a un altro, tanto dicevo, chi li ricorda. Li scrivevo per forza, tant'è vero che, se pubblicassi il libro lo intitolerei *Racconti scritti per forza*» (Dattiloscritto citato).

romanzo»¹²⁵ solo uno viene salvato come frammento di una certa entità, quello cruciale che avrebbe dovuto costituire l'epilogo della vicenda. «Ultimo capitolo» anche dopo «l'accantonamento del romanzo», e proprio per questo retaggio «fra le prove narrative di Caproni più curate e complesse»¹²⁶, *Il gelo della mattina*, viene licenziato in una versione ridotta nel '49 e poi per intero su «Paragone» nel '52¹²⁷. L'arresto che interviene nella stesura della *Dimissione* e la successiva dispersione occasionale dei suoi avanzi costituiscono però solo un aspetto, per quanto simbolico, del rapporto di Caproni con il narrativo e con il romanzo in particolare. Quello che più interessa è come il recupero del *Gelo della mattina* forzi nel clima postbellico una tipologia narrativa che ha ancor meno legami di *Giorni aperti* e del *Labirinto* con i modelli in auge, e nello stesso tempo apra una sotterranea conflittualità con le prose d'impegno civile che Caproni sta pubblicando negli stessi anni. Anche riletto *a posteriori*, l'intreccio che avrebbe preso corpo nella *Dimissione* è quantomeno anacronistico:

così progettai la storia di un certo Commissario imperiale (io), inviato là [in un paesino diviso tra due fazioni] non soltanto per ristabilire l'ordine ma soprattutto per ripristinare la presenza, appunto, del Governo. Fidanzato con una certa Olga, questo Commissario la chiamò con sé, col risultato che si legge nel *Gelo della mattina*. Ma il succo del «romanzo» poggiava su un altro fallimento, e precisamente su quello della «missione» affidata al Commissario. Un «romanzo» dove l'autobiografia (Olga era un personaggio vero, e vera è la scena della sua morte) si mescolava con la finzione.¹²⁸

Se le dichiarazioni, con il beneficio della memoria e degli aggiustamenti

¹²⁵ A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 59.

¹²⁶ A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 64-65, *passim*.

¹²⁷ Fascicolo III 4, ottobre 1952. Come volumetto a sé, vedrà la luce nel 1954, presso l'editore Sciascia di Caltanissetta. Su tutta la laboriosa trafila editoriale del racconto cfr. A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 61 e note relative.

¹²⁸ Dattiloscritto citato. In una redazione meno organizzata, che deve essere la trascrizione dell'intervista, l'intreccio — tutt'altro che definito, come si vede — contiene qualche variante e qualche notizia in più: «Era uno strano romanzo. Quando andai in Val Trebbia vidi che il paese, nel quale avrei dovuto insegnare, era proprio diviso in due parti, eravamo in piena era fascista, nel 1935, c'erano i «luigiuttin» e i «ricardin»: ora, dipendeva da dove uno andasse ad albergare per diventare luigittinista o ricardinista. Allora pensai che in fondo anche in politica succede un po' lo stesso, secondo come uno a quale famiglia appartiene, quale ambiente frequenta. Più che una scelta intellettuale dipende un poco anche dall'ubicazione in cui si trova. E progettai il romanzo d'un commissario imperiale che doveva andare a ristabilire l'ordine in un paese il quale, essendo formato di contadini completamente autosufficienti, non che fossero contro il governo, lo ignoravano, non ne avevano bisogno. Naturalmente l'imperatore, il dittatore, non potevo dire il duce, naturalmente, a quei tempi, non permetta questo e mandò il commissario, il quale si innamorò d'una certa Olga, quella del racconto *Il gelo della mattina*. E questo commissario, poi, ero io».

retrospettivi, corrispondono al progetto iniziale, la storia del «Commissario imperiale» non ha niente a che spartire con l'invito a rileggere Verga e a considerare le sue scelte 'popolari' di cui si discute nel dopoguerra. *Il gelo della mattina* permette di rintracciare in modo agevole il retroterra letterario con cui interferisce *La dimissione* in un ambito che pertiene ancora al romanzo ottocentesco. A osservarne in controtela le pagine, vi traspare una filigrana di suggestioni, non sempre verificabili in riscontri diretti, ma che nel loro insieme fanno eloquentemente sistema. Per quanto velata di reticenza, la dichiarazione di Olga morente, «È proprio per questo colore ch'io domani...»¹²⁹, sembra costruita sulle parole pronunciate da Jacopo davanti a Lorenzo, a Teresa e ai famigliari di questa: «Domattina, disse, non sarò più qui»¹³⁰. Finanche l'intonazione melodrammatica del «ch'io»¹³¹ e, per altro verso, la composizione scenografica del luogo della morte potrebbero ritenere un'eco ortisiana¹³². Foscolo, o forse, più correttamente, una tarda propaggine foscoliana, mediata, magari, dal patetismo di D'Annunzio, non rappresenta l'unico debito con la narrativa dell'Ottocento. Il nucleo intorno a cui ruota il frammento superstite — la giovane donna che muore vittima di una grave malattia — è catturato in questa stessa orbita: poco importa che il male sia la setticemia e non la tubercolosi o la nevrosi, ci sono comunque le premesse o il ricordo del romanzo d'appendice. Sembra anzi possibile precisare meglio, se pure come illazione non documentata, una ancor più circoscritta zona di interferenza o di allusività, esattamente in area scapigliata:

Posai anch'io una mano fra i capelli appiccaticci di lei, e nello stesso istante in cui l'onda irresistibilmente calda delle lacrime di nuovo la sentii sgorgare nei miei occhi, all'improvviso le braccia di Olga le sentii avvinghiarmi al collo e costringermi a premere le labbra sopra le labbra di lei.
S'apriva gelida e ancora blu la luce un poco disgustosa dell'alba dietro i vetri

¹²⁹ *Il gelo della mattina*, cit., p. 104.

¹³⁰ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, vol. IV, Firenze, Le Monnier, 1955, p. 469. La coincidenza è appunto labile, ma la risorgenza potrebbe essere avvalorata anche da altri fatti. Pressoché nello stesso passo, Jacopo prima alza «gli occhi al cielo», poi guarda Lorenzo e gli dice: «Pare anche a te che oggi la luce sia più bella che mai?» (*ibidem*). In modo del tutto analogo, l'annuncio della prossima morte nel *Gelo della mattina* si accompagna ad un breve dialogo sulla bellezza degli occhi di Olga, di una bellezza nuova ed estrema, appunto, come l'ultima giornata di Jacopo.

¹³¹ «"Olga mia!" proruppi un po' melodrammaticamente non potendo udir di più» (*Il gelo della mattina*, cit., p. 104) rammenta l'esclamazione di Isabellina: «o mio Jacopo perché mi lasci? o mio Jacopo torna presto» (*Ultime lettere*, cit., p. 470).

¹³² La scena notturna in cui si compie la morte, in primo luogo, ma anche le coordinate spaziali: l'arrivo alla casa isolata dalle altre, l'ingresso nel cortile, le scale interne che conducono al secondo piano dove si trova la stanza della morente. Non si tratta di coincidenze esatte e circostanziate, e tuttavia non ci si può sottrarre all'impressione che la memoria di Caproni abbia operato una ricucitura di ricordi foscoliani.

senza tendine, e Olga che altro era ormai tra le mie braccia (le braccia stesse della morte!) se non un povero grumo di carne in sudore e in tremiti e in disperato desiderio? Compresi con terrore che cosa mi chiedeva Olga in quell'estremo sgorgo di vita per non morire così.¹³³

Sullo sfondo si ritaglia *Il bacio d'una morta* di Carolina Invernizio. Con migliore approssimazione, Mariano, conteso fra sofferta compassione e disgusto rassomiglia il Giorgio della tarchettiana *Fosca*, all'interno della temperie scapigliata di cui si diceva. Non mancano spie linguistiche che vanno in questa direzione: «capelli appiccaticci», «avvinghiarmi», «costringermi», «disgustosa», «grumo di carne in sudore e in tremiti», e inoltre «stando come una pietra con le mie labbra gelide su quelle avvampate di lei»¹³⁴. Fra la repulsione di Mariano e la sensualità carnale, morbosa e raccapricciante, della moribonda, Caproni disegna un contrasto che sfiora l'orrido. Sulla pagina si addensano tinte forti, esagerate alla maniera del *feuilleton*, che trapelano anche nel ritratto iniziale della madre di Olga¹³⁵ o ancor più gravi nell'episodio-premonizione del topo che imputridisce nel cortile¹³⁶. La scrittura balza frequentemente sopra il rigo e *Il gelo della mattina* si ricopre di compatte mani di vernice letteraria, opaca, talora vieta.

Una tinteggiatura così plumbea assolverebbe al solo scopo di tenere sotto controllo un episodio che pertiene realmente alla biografia: è la morte della prima fidanzata, Olga Franzoni, avvenuta nel '36, a provocare la reazione ambigua del romanzo. Nonostante le indicazioni dell'autore, non si riesce ad immaginare che peso avrebbe potuto avere nel romanzo compiuto l'altro «fallimento», quello storico e politico della «"missione" affidata al Commissario» (Mariano?). I riferimenti retroattivi al fascismo sembrano uno dei consueti e

¹³³ *Il gelo della mattina*, cit., pp. 111-112.

¹³⁴ Non è improbabile che al fondo operi anche la presenza di Baudelaire: Caproni sarà traduttore, più avanti negli anni, di *Les fleurs du mal* (*I fiori del male*, Roma, Curcio, 1963).

¹³⁵ «Sentii sincera un'illimitata pena colmarmi il petto, ma subito, a soffocare in me quell'onda, ecco il pensiero che mi trapassò di soprassalto la mente: pensai all'improvviso, con cattiveria, che la madre di Olga non se ne sarebbe andata: che se ne sarebbe rimasta a origliare dietro la porta e che, dietro la porta, avrei udito il suo alito di vecchia trapassare il legno e penetrare nel mio orecchio. Non potevo assolutamente tollerare un simile pensiero, e perciò lasciando ferma la mano sulla maniglia (la mano della madre di Olga stava ancora gelida sulla mia mano) così dissi, duramente» (*Il gelo della mattina*, cit., pp. 101-102).

¹³⁶ «Una macchia che nessuna pioggia e nessuna neve avevano potuto cancellare più: quella che aveva lasciato, putrefacendosi e infine scomparendo divorata dagli insetti e dall'aria, la piccola salma d'un topo» (*Il gelo della mattina*, cit., p. 100). Le consonanze fra l'episodio dell'arrivo alla casa e quello del topo «macellato dai [...] colpi di scopa» di una prosa montaliana, *Il lieve tintinnio del collarino...* (in «Letture d'Oggi», V, 3-4 [1943]), è davvero sorprendente, al punto da far supporre che sia l'esatto antecedente. Del resto la «pietra» di cui parla Caproni è «cariata» come la «tastiera» di *Il lieve tintinnio del collarino*.

utili lasciapassare, ma nulla più. Risulta invece chiaro, proprio dal *Gelo della mattina*, come il nocciolo autobiografico sia duro e violento, al punto da invocare una tessitura iperletteraria per acquistare dicibilità. La crosta di letterarietà è il contraltare a cui fa ricorso un impianto narrativo a tratti insostenibile, talmente in bilico da rischiare di tramutarsi in confessione. Narratore e protagonista si sovrappongono in una circolarità ossessiva, cosicché l'atto di raccontare non riesce a districarsi dal groppo di angoscia che attanaglia la coscienza, prigioniera in un accavallarsi lacerante degli stati d'animo¹³⁷, e impedisce di contenere la marea del passato. L'intero racconto si svolge all'insegna di un «profondo e oscuro senso di colpa»¹³⁸ che rende malcerto e ambiguo il rapporto, del protagonista e del narratore in solido, con gli altri personaggi, con Olga prima di tutto, e si tramuta ora in «rimorso»¹³⁹, più spesso nel movimento complicato — complicato perché naturalmente necessario ad alimentare la meccanica del senso di colpa — del «rancore» e dell'odio¹⁴⁰ o ancora della «cattiveria»:

fu realtà o illusione mia il dardo di cattiveria ch'io vidi lampeggiare un attimo nello sguardo smarrito di lei? Sentii anch'io una punta d'irragionevole cattiveria insorgere in me, senonché prolungandosi quel silenzio comprendemmo insieme, con sollievo, che tali nostre parole sarebbero ormai rimaste in tronco per sempre. [...] con distensione mi parve che tra me e Olga, per qualche momento, la certezza della morte si fosse ormai posta quale una tacita, reciproca accettazione, ormai temendone unicamente il nome.¹⁴¹

In un gioco di specchi che mette a fuoco una crudeltà feroce, ancorché ne affiori la consapevolezza solo «per qualche momento», la morte accorre a risolvere definitivamente i conflitti e acquista un valore liberatorio, per Olga non meno che per Mariano. *Il gelo della mattina* si genera da un'aggrovigliata e dilaniante tensione, predisponendo il tramite molto elaborato e, per così dire, a

¹³⁷ Così Mariano reagisce all'impulso incontrollabile che lo spinge a recitare mentalmente *Sparsa le trecce morbide*, domandandosi: «come mai [...] io dentro di me, ubriacato o impietrito Dio sa da che cosa, mi misi a scandire scostato questi versi tentando nello stesso istante con la più appassionata volontà di soffocarne il rigurgito?» (*Il gelo della mattina*, cit., p. 109).

¹³⁸ *Il gelo della mattina*, cit., p. 98.

¹³⁹ *Il gelo della mattina*, cit., p. 108.

¹⁴⁰ Mariano percepisce rancore nel modo in cui Olga rammenta il passato (cfr. *Il gelo della mattina*, cit., p. 105) e odia («Sentivo con un certo sgomento di odiarla», p. 101) la madre di Olga perché il suo silenzio gli evoca la prossima morte di cui si sente responsabile: «Mi sentivo in colpa per quel male, io che avevo tolto Olga dal suo clima marino per trarla con me in Valtrebbia» (p. 98).

¹⁴¹ *Il gelo della mattina*, cit., p. 104. A volte la dinamica della cattiveria si snoda interamente nella coscienza del narratore: «ecco che io d'un tratto mi misi a pensare che Olga fingeva o perlomeno esagerava i sussulti, mentre in me saliva scostante un astio contro di lei che invece disperatamente mi chiamava e che (anche questo lo capivo bene) moriva» (*Il gelo della mattina*, cit., pp. 109-110).

distanza di sicurezza di un privatissimo bilancio esistenziale, in cui, per un attimo, la lirica cede il posto al romanzo che la riassorbe e dissolve¹⁴². Della lirica però non sono poche le tracce: il Mariano disegnato da Caproni è, per stare ai canoni del dopoguerra, un personaggio negativo e il «romanzo» la proiezione del dramma interiore dell'autore. Cadendo fra il '37 e il '38, la *Dimissione* non muove dalla ricerca di un nuovo contenuto, ma di una forma adeguata al nodo interiore che cerca una voce più autentica e persuasiva. Difficile, se non impossibile, seguire il percorso elaborativo, ma il fatto che nelle stesure iniziali e parziali del racconto superstita il nome di Olga non comparisse, surrogato da quello insignificante di Martina, è indizio di uno sforzo di obiettivazione che in principio non può aprirsi il varco. Solo in corso d'opera, a romanzo ormai fallito, la storia si stabilizza intorno alla figura reale di Olga, mettendo in luce la trama dei rapporti con le altre opere e con l'autore medesimo.

Siamo in un'area di ricerca del tutto incompatibile con le mitologie che dilagano nel dopoguerra, eppure è proprio nei confronti di quelle che Caproni vuol rendere accettabile il frammento di romanzo, generando non pochi nuovi equivoci. Se non è impraticabile contrabbandare come realismo una scrittura dai forti tratti romantici e preveristi, molto più arduo risulta invece sostituire ad una vicenda individuale la parvenza di una rappresentazione collettiva. Sicuramente alla rielaborazione degli anni quaranta appartiene lo slittamento dal senso di colpa per la morte di Olga verso quello per la tragedia vera, la guerra, che ha coinvolto milioni di esseri umani:

Mio Dio. Io sono un uomo che *dopo*, in guerra, ha visto e sofferto orrori che mai la bocca potrà ridire. Sono un uomo che *dopo*, fra tanti indicibili orrori, una mattina di sole asciutto in aprile, su questi medesimi sassi dell'Alta Val Trebbia, ha visto anche gli uomini che venivano accompagnati alla fucilazione [...]; perché mai, mio Dio, nemmeno dopo la guerra e le fucilazioni, so dimenticare il profondo e oscuro senso di colpa che in me irragionevolmente cresce col tempo ripensando alla morte, in fondo così piccola in un mondo dove milioni di uomini si sono distrutti senza un filo di rimorso o pietà, ch'ora avanzava accanto a me in quella stanza verso il debole viso di Olga?¹⁴³

¹⁴² La trama dei riferimenti letterari, diretti e indiretti, contenuti nel testo, guarda verso il romanzo, ma non trascura nemmeno la poesia. Si avvertono echi di Leopardi e Montale («Da notare [...] la presenza di alcuni ricordi letterari, evidenti come dichiarazioni: il Leopardi del paesaggio lunare, il Montale del male di vivere», A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 65 e nota relativa), ma anche allusioni a Dante (il «primo sgradito incontro con un piccolissimo busto tutto nero di Dante sopra una mensola», *Il gelo della mattina*, cit., p. 100.) o al Manzoni dell'*Adelchi* (il secondo coro, *Sparsa le trecce morbide* è una memoria inquietante che accompagna la morte di Olga).

¹⁴³ *Il gelo della mattina*, cit., p. 110.

La voce autobiografica dell'autore nel '49 travolge quella del protagonista-narratore nel '37-'38; il testo d'invenzione viene riassorbito e annullato entro lo spazio di un esame di coscienza che vuota di significato il primitivo assetto del frammento e sposta altrove l'angoscia, creando prospettive improbabili per un romanzo ambientato nel '35, al massimo coevo della guerra di Etiopia e di Spagna. Ma non sono certo né l'Etiopia né la Spagna a sollecitare l'interesse: la rivelazione, buttata intenzionalmente in pasto al lettore, che colui che sta parlando è anche l'autore del *Labirinto* («ha visto anche gli uomini che venivano accompagnati alla fucilazione») serve per sdoganare un racconto che in realtà, con il dramma della guerra partigiana, non ha il minimo legame. Affiora un quadro clinico della scrittura non molto dissimile dalla crisi nel rapporto fra l'autore e l'oggetto della creazione che alimenta opere della Banti o della Manzini, ma *La dimissione* non è progettata per esibire, un po' intellettualisticamente, il romanzo della crisi, dunque per fondare sulla crisi stessa l'ipotesi narrativa. In Caproni il romanzo psicologico entra in conflitto con il suo autore, che rivedendo le carte ne respinge le originarie motivazioni, soggettive e individuali, e cerca di ridefinire altrove, sulla guerra in Italia appunto, le ragioni che animano, o dovrebbero animare, la scrittura. Il tardivo e frettoloso aggiustamento che salda il debito con la contemporaneità non muta il paesaggio del *Gelo della mattina*: quanto una mano estranea indica come accessorio resta al centro del discorso, vi dilaga, mentre ciò a cui spetterebbe di rappresentare il nuovo fulcro rimane inesorabilmente periferico. Dinanzi all'impossibilità di narrare direttamente la guerra¹⁴⁴, *La dimissione* avrebbe dovuto proporre un modo indiretto per conseguire l'obiettivo, ma la vicenda privata urge in tutt'altra direzione e il tentativo di intruderla, a posteriori, di segni e premonizioni della futura catastrofe collettiva, risulta esiziale, impone delle forzature insostenibili per la tenuta del racconto:

¹⁴⁴ La questione emerge con grande chiarezza in una recensione a *Giorno dopo giorno* di Quasimodo (*La 'predestinata' poesia di Quasimodo*, in «Fiera letteraria», 10 luglio 1947), in cui, parlando della guerra Caproni scrive: «una stagione, lo sappiamo, che non permise nemmeno alla speranza del riscatto la minima euforia, mai come allora la morte e la tortura [...] avendo circolato fra noi con così plumbeo piede. Tanto che perfino la ribellione aperta esplose senza il minimo romanticismo e perciò senza un canto (nemmeno un Berchet, nemmeno un Mameli o un Mercantini), frutto di una volontà così intensamente sofferta da inibire ogni consueto e, possiamo dire, tradizionale sfogo o incitamento che non fosse anch'esso azione pura» (si cita da A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 63, cui si rimanda per una riflessione più complessiva). Siamo esattamente in coincidenza con il progetto della *Dimissione*: da segnalare come il passo della recensione faccia da *pendant* allo stupore di Mariano di fronte all'impossibilità di dar voce alla guerra, al suo sentimento di sopraffazione per urgenza del ricordo privato. Se la recensione a Quasimodo ricostruisce in termini razionali e calibrati il rapporto difficile fra letteratura e guerra (Caproni parla, nei termini tradizionali degli anni trenta, di «assenza di canto»), il racconto superstite della *Dimissione*, *Il gelo della mattina*, suggerisce la temperatura psicologica ed emotiva che doveva accompagnare la riflessione in quegli anni. Il diaframma fra letteratura d'invenzione e saggio si fa perciò sottilissimo in *Il gelo della mattina*.

Era, tristissimo, il giorno di Natale pieno di freddo sole, e io con tutto il pensiero sgomentato dalla guerra che stava per scoppiare su noi (per quanti anni, da quanti anni è stata per scoppiare su noi la guerra?) ecco le parole incattivite che allora risposi a Olga e che ora, nella stanza dove Olga moriva (lei che non aveva avuto paura di morire in guerra e che per questo forse io quel giorno, pieno di invidia inconfessabile, odiavo), quasi ad alta voce ripetei come un atto d'accusa:

«Buono in capo a una serva».

Le lacrime che allora sgorgarono silenziose dal cuore di Olga, mentr'era intorno a noi tant'erba fredda e tanto gelido sole, e dentro di me, nelle mie ossa, tanto egoismo e tanta paura della guerra, chi me le perdonerà, quelle lacrime?¹⁴⁵

Mariano, il narratore, rammenta un episodio accaduto l'anno precedente, e Caproni gli mette in bocca, persino con una certa enfasi lirica, il ricordo della guerra imminente, ma è un ricordo che non si fonde con la storia di Olga, anzi la esclude innescando preoccupanti anacronismi: «lei che non aveva avuto paura di morire in guerra e che per questo forse io quel giorno, pieno di invidia inconfessabile, odiavo»¹⁴⁶. Sul piano dell'invenzione narrativa, Olga resta inconciliabile con la guerra e lo è anche sull'altro, della verità biografica: che cosa può aver a che fare con la giovane morta nel '36 l'attesa di un evento allora nemmeno lontanamente immaginabile? Per intrecciare le due trame, Caproni costringe il personaggio di Olga in uno spazio e in un tempo che le sono estranei, addirittura facendola morire in prossimità dello scoppio del conflitto, o forse dopo, se interpretiamo alla lettera «lei che non aveva avuto paura di morire in guerra». *Il gelo della mattina* viene sospinto verso il territorio sondato con *Il labirinto*, ma con una confusione dei tempi narrativi che serba traccia del corpo a corpo fra Caproni e il relitto del romanzo¹⁴⁷.

Il racconto del '49 rappresenta l'approssimazione impossibile fra due nuclei tematici quantomai lontani, ma rivela anche che, a questa data, *La dimissione* viene considerata da Caproni poco più che un oggetto inerte e inattivo: il naufragio del romanzo è ormai un fatto acquisito, tanto che si può cercare di riconvertirne i relitti ad un diverso consumo. L'esaurirsi del progetto non è però dettato da circostanze esterne: la vicenda è talmente slegata dalla guerra e dalla sto-

¹⁴⁵ *Il gelo della mattina*, cit., p. 108.

¹⁴⁶ Al solito, nella revisione del frammento, Caproni fa scivolare la motivazione dell'odio dal rapporto fra Mariano e Olga a quello, indubbiamente più complesso e propizio alla ricevibilità del racconto, di Mariano e Olga con la guerra. Quasi inutile aggiungere che la guerra disobbliga il narratore (e l'autore) dallo spiegare in prima persona le ragioni di un odio così viscerale.

¹⁴⁷ Sul confondersi e scambiarsi dei tempi cfr. anche A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 64.

ria presente da poterne subire un qualunque contraccolpo; il suo abbandono dipende piuttosto da come l'intero groviglio simbolico che si annoda intorno ad Olga trova voce nell'alternativa tra lirica e narrativa. Un'alternativa che in Caproni non inclina mai a pregiudicare la poesia; è anzi la prosa ad avere eventualmente la peggio:

Non mi convincevano i risultati, in quanto, abituato al verso, mi sembrava che la mia prosa fosse un po' caracollante, mi faceva un po' l'effetto di colui che, abituato ad andare a cavallo, quando cammina a piedi si dondola un po', e smisi. Non c'era più quel bisogno impellente, e poi lo sostituii con le traduzioni [...]. Quindi il racconto svani: e poi molti di questi racconti si trasformavano automaticamente, diciamo, in poesia.¹⁴⁸

L'affermazione non ha efficacia solo per gli anni trenta e quaranta, mette a fuoco un proposito di salvaguardare la poesia costantemente riconoscibile. Anche Olga, dopo il tramonto della *Dimissione*, ne viene risucchiata. Olga Franzoni fa il suo ingresso in scena addirittura nel '36, prima della *Dimissione*, dunque, già morta e assunta a dedicataria di *Come un'allegoria*¹⁴⁹, il libro poetico d'esordio. Se la sua traccia — ed è l'unica a rimanere visibile — non si perde lo dobbiamo alla funzione che essa ricopre nelle raccolte di versi¹⁵⁰, almeno fino a *Cronistoria*, del '43. Il ricordo di Olga è sempre in movimento, implicato in una ardua rielaborazione, simbolica anzitutto, che interviene a più riprese nel destino del secondo libro, *Ballo a Fontanigorda*, non a caso coevo al romanzo¹⁵¹. Anche in *Cronistoria*, volume di bilancio che non si limita però a rimescolare vecchie carte, Olga è la protagonista di una delle due corpose sezioni aggiunte, *Anniversario*¹⁵², datata «1940-1942». Probabilmente l'Olga di

¹⁴⁸ Dattiloscritto citato.

¹⁴⁹ La prima edizione del volume reca infatti in epigrafe: «All'umiltà sorridente / della mia piccola OLGA FRANZONI, / amata e disperatamente / perduta».

¹⁵⁰ La Dei rammenta però come la figura di Olga compaia anche fra le poesie disperse: *Breve fuoco sei stata*, apparsa nel luglio del '37 in «Termini» (*Giorgio Caproni*, cit., p. 15).

¹⁵¹ *Ballo a Fontanigorda*, del '38, si chiude con *Due motivi a Olga Franzoni (Stasera ancora e Immagine)*: Olga è metabolizzata in una trama che la rende complementare a Rina, la nuova presenza femminile: «Se Olga è lo struggimento dell'oblio del passato che continua a morire, la nuova figura di Rina, che si affaccia con chiare premesse d'idillio, è garanzia di nascita e di futuro; le due immagini non si elidono, ma si legano, tendono a una sotterranea complementarità» (A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 16). *Finzioni*, del '41, ripropone *Ballo a Fontanigorda* con un diverso ordine dei testi, ma dei *Due motivi* il primo, *Stasera ancora*, il cui titolo muta in *Ad Olga Franzoni* per conservare la segnaletica della dedica, viene mantenuto in posizione di chiusura. Il testo è così importante, che in seguito, nella versione di *Ballo a Fontanigorda* offerto da *Cronistoria*. *Ad Olga Franzoni* viene a cadere addirittura nell'*incipit* della sezione, conclusa, per bilanciarne la nota mortuaria, da *A una giovane sposa*, la cui protagonista è ovviamente Rina.

¹⁵² In seguito, a partire dal *Passaggio d'Enea*, *Sonetti dell'anniversario*, con più aperta allusione petrarchesca.

Anniversario è ancora in parte Olga Franzoni e nel contempo schermo protettivo di una più attuale, e per questo inconfessabile, storia sentimentale: sta di fatto che continua a mantenere nel solco della poesia il tragitto di Caproni. Magari, sebbene non solo, per la capacità che la poesia rivela di far propria l'istanza narrativa che accompagna Olga. Con *Anniversario* siamo negli anni di *Giorni aperti*, e il confronto non si risolve certo a vantaggio della prosa. Per quanto «pausa retrospettiva»¹⁵³, *Cronistoria* accenna in proprio al racconto, risolvendo il libro, se non in vicenda e narrazione, quantomeno in romanzo della poesia. Anche solo in virtù delle date che accompagnano le singole sezioni, la silloge del '43 ambisce a proporsi come storia di un sé lirico e il progetto risulta nitidamente definito in *Anniversario*: nelle raccolte di versi, non esclusivamente nelle prose, si avverte sempre più l'inclinazione a recuperare un *quantum* di narrativo¹⁵⁴. E tuttavia il filo rosso di Olga permette di giocare anche altre carte nella difficile partita degli anni quaranta, è una sorta di compromesso fra istanze opposte che si può attuare solo nello spazio del poetico. Il viluppo psicologico ed esistenziale che le si addipana intorno tende a sfuggire ad ogni determinazione concreta, inclina a farsi simbolo assoluto, della morte, della perdita, con una prepotenza che si può riconoscere ancora in *Il gelo della mattina*¹⁵⁵. Verosimilmente in una simile tensione a simbolizzare, a cifrare, si nasconde una «reticenza» quasi allo stesso tempo di un «sovrappiù di gridato, perfino di enfatico e di patetico, che allude a qualcos'altro che non si dice, che non si può sciogliere se non per interiezioni e per complessi grappoli analogici»¹⁵⁶. *Anniversario* coincide perciò anche con la stagione di più acuto recupero del linguaggio ermetico — tardiva e apparentemente un po' anomala per un poeta come Caproni, che ha attraversato l'intero arco degli anni trenta. L'ermetismo è lo strumento più adeguato per siglare la 'storia' di una vicenda interiore, talmente intima da essere inespriabile nella lingua di ogni giorno, da necessitare anzi di esserle sottratta. L'approdo urta inesorabilmente con la scelta di segno inverso, quella di calare la lingua artificiale della poesia nella lingua ordinaria, persino di esercitare una debole decostruzione del linguaggio

¹⁵³ A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 35.

¹⁵⁴ Benché essa si risolva «lontano [...] da ogni aperta narrazione o ampiezza descrittiva» (A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 40).

¹⁵⁵ Cfr. «per quanti anni, da quanti anni è stata per scoppiare su noi la guerra?». L'evento concreto e storico della guerra viene risucchiato in una dimensione astratta e metafisica, a testimonianza sconvolgente della differenza di peso tra Olga e il conflitto.

¹⁵⁶ A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 40. Non a caso tra i sonetti troviamo versi come «Ah, tu perdona / se ho cuore — se non so troncarmi i fili / d'orgasmo, e anche una brezza m'appassiona!» (XV, 12-14), accompagnati dalla «puntura di un indefinito, ambivalente rimorso» (*Giorgio Caproni*, cit., p. 39), che anticipa già — o forse ripete — quello ben noto al lettore del *Gelo della mattina*.

lirico, compiuta in *Giorni aperti*, ma ha una logica e una coerenza non indifferenti, persino superiori. Attorno ad Olga si intrecciano e trovano il loro momentaneo punto di equilibrio energiche linee di forza: verso la modernità e il racconto, intesi come sincerità ma anche potenziale dissoluzione della poesia¹⁵⁷, e all'opposto, verso la tradizione lirica, novecentista e petrarchesca. L'ermetismo di *Cronistoria* non è l'assunzione formale di un'eredità, attraverso di esso si compie il salvataggio di una nozione della lirica come risorsa per tradurre in simbolo la realtà: l'acquisizione è irrinunciabile per la carriera poetica di Caproni. Nell'immediato un simile groviglio gli consente di valicare relativamente indenne anni in cui l'attacco contro la poesia è sistematico, ma nello stesso tempo costituisce una sorta di *impasse* da cui uscire.

Nella sua condizione di materiale inerte, la 'morte di Olga' nel '49 si presta ad un recupero che assume dunque uno spiccato valore di emblema, ben più dei numerosi racconti mai ripubblicati. Olga ha ormai esaurito altrove la spinta a farsi metafora. *Il gelo della mattina* non ne accentua i tratti inquietanti svelandone finalmente il terribile antefatto autobiografico, finisce piuttosto per attenuarne il peso. La riproposta 'forzata' dei resti della *Dimissione* diventa un crocevia obbligato e liberatorio per la scrittura in versi¹⁵⁸: non ha molta importanza il pasticcio contraddittorio di vecchi e nuovissimi fantasmi di cui il racconto si fa carico, ma la possibilità di neutralizzare gli uni con gli altri e saldare i conti con la storia privata e con quella collettiva si deve essere affacciata luminosa fra le carte confuse di Caproni. Se in tutto ciò intervenga una calcolata astuzia o l'intersezione fortuita delle circostanze è indecidibile: le ragioni interne prevalgono però di gran lunga nel *Gelo della mattina*. Resa pubblica, la tentazione del romanzo sbarazza il retrobottega dagli ingombranti avanzi di una incertezza fra prosa e poesia che in Caproni è risolta, non diversamente che da Bertolucci o Sereni, con l'assunzione del narrativo nello spazio della poesia¹⁵⁹. In questo

¹⁵⁷ Il tentativo di attingere in termini di racconto alla storia di Olga sembra essere il vero movente che spinge verso la prosa Caproni anche in altre prove che precedono la guerra: *Alta Val Trebbia*, *Chiaro di luna* e *Un ricordo* (in «Augustea», XIV, 19-20, 31 agosto 1939; XIV, 23, 15 ottobre 1939; XV, 8, 29 febbraio 1940).

¹⁵⁸ Sintomatico che nel *Passaggio d'Enea* la poesia di *Ballo a Fontanigorda* in memoria di Olga (*Ad Olga Franzoni*) sia controbilanciata in apertura di sezione non dalla ellittica *A una giovane sposa*, ma da ben due testi indirizzati a Rina (*A Rina*, *Altri versi a Rina*) e che in testa all'intero volume si presenti per la prima volta la dedica «A Rina». Evidentemente il transito attraverso *La dimissione* ha sciolto nodi altrimenti insolubili.

¹⁵⁹ Cfr. A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., pp. 65-66. Il narrativo, anziché collidere con la poesia, viene spartito fra la poesia stessa («Del racconto mi è sempre rimasta la nostalgia, e credo che come poeta sia stato uno dei primi a dare un indirizzo narrativo anche ai versi, a cominciare dalle *Stanze della funicolare* [...] per non dire del *Seme del piangere*», *La nostalgia del narrare*, cit., p. 23) e la traduzione di Proust (*Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1951). Solo negli ultimi anni della sua vita — dunque in tempi radicalmente mutati e meno compromessi — Caproni aveva meditato un volume di racconti.

modo, non da parte del solo Caproni, il poetico è salvaguardato e insieme aggiornato aprendo ad un confronto positivo fra vecchie e nuove istanze di rinnovamento.

4. Fra «Storia e cronistoria del Canzoniere» e «Ernesto»: le tentazioni pericolose di Saba

Una certa dimestichezza con la prosa e con il racconto non è affatto estranea a Saba, risale almeno agli anni dieci¹⁶⁰, ma si assiste ad una sua ripresa vigorosa e consistente «a partire dallo scorcio della guerra»¹⁶¹. Intorno all'edizione del *Canzoniere* del '45, «"prima forma" del *Canzoniere* definitivo»¹⁶², si addensa un intenso lavoro in prosa, che porta alla pubblicazione nel '46 di *Scorciatoie e Raccontini*¹⁶³ e, poi, nel '48, di *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Opere all'apparenza diversissime, ma in effetti legate da mille fili contraddittori.

I *Raccontini* germogliano dalle *Scorciatoie*, «sono appena delle SCORCIATOIE più lunghe», secondo la formula di Debenedetti¹⁶⁴. Fedele al riconoscimento dell'«amico», Saba intitola la quarta serie dei suoi aforismi *Quarte scorciatoie e un raccontino*, ma la movenza narrativa è riconoscibile fin dalle *Prime scorciatoie*, datate «febbraio 1945». La sesta, dedicata a Napoleone si apre esibendo il ritmo del racconto:

¹⁶⁰ Al 1910-1912 appartiene la prima redazione dei racconti de *Gli Ebrei*, probabilmente parte di un progetto più vasto e impegnativo. Al biennio 1912-1913 datano invece le *Sette novelle*, anch'esse, come *Gli Ebrei*, riunite in volume solo molti anni più tardi, dopo la riscoperta dei manoscritti nei primi anni cinquanta (*Ricordi-racconti*, Milano, Mondadori, 1956). Aldo Marcovecchio, nella sua *Nota critica* a U. Saba, *Prose*, a cura di L. Saba, prefazione di G. Piovene, Milano, Mondadori, 1964, arretra gli esordi di Saba narratore addirittura agli inizi del secolo, anche se «la più antica prosa narrativa che di lui conosciamo è del 1907» (*Nota critica*, cit., p. 895).

¹⁶¹ P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 185.

¹⁶² F. Brugnolo, «Il Canzoniere», di Umberto Saba, in *Letteratura italiana, Le opere*, vol. IV, *Il Novecento*, t. I, *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, p. 504.

¹⁶³ Il volume, edito da Mondadori, riunisce concise prose aforistiche e racconti. I pezzi più antichi rimontano al '34-'35, ma il grosso del libro è redatto nel corso del '45: a questa fase appartengono i *Raccontini*. Se ne veda la genesi — tre mesi di lavoro a precipizio per le *Scorciatoie* — nelle lettere riunite in U. Saba, *Atroce paese che amo. Lettere famigliari (1945-1953)*, a cura di G. Lavezzi e R. Sacconi, Milano, Bompiani, 1987.

¹⁶⁴ «Leggevo al mio amico Giacomo Debenedetti la terza serie di SCORCIATOIE. Egli ascoltò fino alla fine; poi "Sono belle — mi disse —; ma, non so se te ne sei accorto; alcune di esse hanno già cambiato ritmo. Sono piuttosto dei raccontini"» (*Scorciatoie e Raccontini*, Genova, il melangolo, 1993, p. 133). Debenedetti poteva averne in mente più d'una, la 62 o la 64, ad esempio. La 75 è troppo scopertamente debitrice del suggerimento dell'«amico»: «benché non sia una SCORCIATOIA, e non voglia condurre a nulla». Del tutto diverse sono invece le *Primitissime scorciatoie*, del '34-'53, ancora inclini alla prosa d'arte. In un poscritto alla 25 (*Leopardi*) Saba aggiunge: «N. B. Ecco una delle SCORCIATOIE che oggi, forse, non scriverei più. Ma allora... E con quello che allora si voleva fare di Leopardi...» (*Scorciatoie e Raccontini*, cit., p. 191).

NAPOLEONE era un uomo; come tutti gli uomini — (alcuni) delinquenti esclusi — aveva anche *sensò* di colpa. Si ha l'impressione che tutta la fine della sua vita ne sia stata dominata. Non lo tormentava il pensiero degli uomini che aveva fatti uccidere in guerra, ma il rimorso — che cercava, per quanto possibile, di allontanare dalla coscienza — di aver abbandonata, di aver *dovuto* abbandonare Giuseppina, «la sua buona (infedele) Giuseppina». E quando ritornò dalla Russia, pianse a lungo, chiamandola per nome, nella vuota Malmaison.

Come un bambino che, avendo offesa la madre, si allontana — sempre di più, sempre di più — dalla casa. Vi ritorna a sera, battuto e stanco, e trova che sua madre non può più — anche lo volesse — perdonargli: è morta. Allora piange. Non è una poesia. È una verità; una piccola, semplice, umana verità (anche Napoleone era semplice); che spiega — più che non sembri — l'assurda campagna di Russia. Spiega la fatalità *interna* dalla quale è nata; lo scopo (non vorrei allarmare chiamandolo autopunitivo) per il quale fu concepita.

Il diniego («Non è una poesia») suona prevedibile: Saba si preoccupa di tener distinti due fronti che propendono a confondersi e a interferire. Il racconto provoca infatti una vistosa ingerenza tra le *Scorciatoie* e le poesie, complice una narrativa che nei versi è latente. Lo si vede ancor più esplicitamente in una *Scorciatoia*, la 53, indirizzata a Penna:

IL POETA, IL CANE E LA GALLINA Il poeta Sandro Penna s'era molto affezionato a una gallina, che sua madre (forse per averne le uova) teneva libera per la casa, come persona. Ma, dopo, ebbe pure una grande cagna; e la gallina gli venne subito a noia. «Magari — diceva — che la cagna mangiasse la gallina! Io perfino gliela offro; ma lei — vedessi! — non vuole. Torce il muso dall'altra parte».

L'aneddoto si alimenta di un'occasione e di un sistema di equivalenze — la gallina umanizzata, la madre, la cagna: non a caso tutte femmine — che pertengono al paesaggio più 'stereotipo' del *Canzoniere*: Saba, che nelle poesie ha attraversato la propria infanzia e per mezzo di essa ha letto il mondo, utilizza la stessa categoria per analizzare le motivazioni che guidano Napoleone nella storia¹⁶⁵. L'aforisma e il racconto forniscono un'interpretazione estensiva di una visione che nelle raccolte poetiche appare ancora circoscritta alla soggettività, ma in questo modo la alterano trasformandola in altro. Sembra che la prosa si

¹⁶⁵ Cfr. L. Polato, *La scrittura aforistica delle «Scorciatoie»*, in *L'aureo anello*, Milano, Franco Angeli, 1994, p. 97.

liberi a gara, in competizione, coi risultati del *Canzoniere*. Nei *Raccontini* compaiono prove come *Carletto e il servizio militare* che parzialmente si sovrappongono alle poesie, con un pacifico trasferimento di codici¹⁶⁶, e accanto ad essi pezzi in cui l'opera di adeguamento volontaristico all'esperienza recente della guerra, all'attualità, finisce per far perdere rilievo all'immaginario delle liriche riducendolo ad un fondale poco più che decorativo¹⁶⁷. Se Saba cerca di aprirsi una finestra sulla contemporaneità, si scatena un conflitto fra il *Canzoniere* e il racconto che rischia di avviare una minacciosa deriva rispetto all'intero percorso della sua opera in versi. Non è perciò un caso che, anziché affidarsi indiscriminatamente alla prosa correndo il pericolo di perderne il controllo, il maggior impegno di Saba sia quello di offrire attraverso il 'saggio' *Storia e cronistoria del Canzoniere* un'autoesegesi controllata della poesia, in modo da intercettare all'origine la possibilità di una divergenza troppo aperta fra i due fronti.

Storia e cronistoria del Canzoniere reca le date estreme 1944-1947: si colloca perciò fra il *Canzoniere 1943*, lasciato allo stato di abbozzo e di brogliaccio di lavoro¹⁶⁸, e la seconda edizione del *Canzoniere* definitivo, anch'essa del '48, esito parallelo e tuttavia, come il titolo stesso denuncia, totalmente estraneo all'ipotesi di considerare la prosa un tragitto nuovo e alternativo rispetto alla poesia, anzi, con qualche verosimiglianza, connesso proprio con la gestazione che conduce alla silloge del '45¹⁶⁹ e al rapporto che Saba vuol stabilire con la modernità. La *Conclusione di Storia e cronistoria* riafferma la natura di romanzo implicita nell'intero lavoro sabiano, sottraendola al privilegio esclusivo dei

¹⁶⁶ In *Quasi un racconto*, del '51, Carletto diviene il protagonista della poesia omonima e di *Variante al precedente ritratto*, che fa coppia con essa.

¹⁶⁷ In *Industriosi ragazzini*, ad esempio, Saba reimpiega l'adolescente, «bello, cencioso, tenero, angosciato» (*Scorciatoie e Raccontini*, cit., p. 138), ma forzandolo entro lo schema di un acuto risentimento morale per la tragedia della guerra: «Ma io non pensavo, in quel momento, a Tor di Nona. Pensavo alle S. S., alla Wehrmacht, a migliaia di compagni di quel piccolo, che, col pretesto della "legge del sangue" e di altre leggi — ugualmente politiche ed ugualmente scientifiche — soldati tedeschi hanno, per tutta l'Europa, assassinati; o dei quali non si è saputo più nulla» (*Scorciatoie e raccontini*, cit., p. 140). Ne affiora un ritratto di Saba che coincide con quello fornito da Sereni qualche anno più tardi negli *Strumenti umani*.

¹⁶⁸ Cfr. A. Stara, *Cronistoria del Canzoniere e del Canzoniere apocrifo*, in U. Saba, *Tutte le opere*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988, pp. 1114-1117 e F. Brugnolo, «Il Canzoniere», di Umberto Saba, cit., pp. 503-504. Da rilevare che in un primo momento il *Canzoniere 1943* doveva intitolarsi *Poesie*, collocandosi perfettamente fra le raccolte di bilancio dei primi anni quaranta. Del resto, con buona probabilità visto che il dattiloscritto in prima battuta recava gli estremi «1900-1940», era proprio dal '40 che Saba aveva avviato un riordino complessivo della sua opera (cfr. A. Stara, *Cronistoria del Canzoniere*, cit., pp. 1114-1115).

¹⁶⁹ Lo si potrebbe dedurre dalle parole stesse di Saba: «Il saggio, incominciato a Firenze, negli ultimi mesi del '44, fu terminato a Milano nel '47. Quando Saba incominciò a scriverlo, non erano ancora usciti né il *Canzoniere*, né i recenti numerosi studi che apparvero subito dopo la sua pubblicazione» (*Storia e cronistoria*, Milano, Mondadori, 1977, Prefazione, p. 18). Ad ogni modo, *Storia e cronistoria* si salda strettissimamente al progetto di *Canzoniere* del '45, anche se, come si vedrà, il rapporto fra le due opere è molto più irto di contrasti.

narratori in prosa¹⁷⁰. Senza dubbio l'operazione riflette la contingenza storica: la definizione critica¹⁷¹ di romanzo attribuita al *Canzoniere* sembra infatti venire incontro alla richiesta pressantemente rivolta ai letterati nell'immediato dopoguerra. *Storia e cronistoria* non si propone però come una rottura con il passato, riorganizza invece le linee di difesa di un'esperienza artistica, quella di Saba, naturalmente estranea alle mode novecentesche e solo adesso, deleguate quelle mode, finalmente comprensibile. In definitiva, scarica all'esterno ogni minaccia interna.

I versi di *Durante una marcia (Versi militari)* «sono versi che possono (più ancora potevano) sembrare brutti, anzi bruttissimi, ad una prima lettura, e si rivelano belli alla seconda, fatti per resistere — come infatti hanno resistito — al tempo»¹⁷². Se, per «il profondo smarrimento e confusione di tutti i valori che regnò in Italia [...] nel periodo sabiano [...] la poesia di Saba ebbe, fino a ieri, una contrastata fortuna», nel presente si profila un qualche cambiamento: «Le cose sono oggi alquanto mutate, ma non radicalmente, non nelle proporzioni dovute»¹⁷³, ripete il «Nostro» più volte, e tuttavia anche il tenue spiraglio con-

¹⁷⁰ «Il *Canzoniere* è la storia (non avremmo nulla in contrario a dire il 'romanzo', e ad aggiungere, se si vuole, 'psicologico') di una vita, povera (relativamente) di avvenimenti esterni; ricca a volte, fino allo spasimo, di moti e di risonanze interne, e delle persone che il poeta amò nel corso di quella lunga vita, e delle quali fece le sue 'figure'» (*Storia e cronistoria del canzoniere*, cit., p. 303).

¹⁷¹ Per quanto con cautela (resta valido l'invito ripetuto da Guglielminetti sulla necessità di «leggere la *Storia e cronistoria* in una prospettiva che non è autobiografica, ma neppure critica» e senz'altro a non «servirsene in funzione del *Canzoniere*», *Le «giuste rotaie». Per una definizione della «Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Umberto Saba Trieste e la cultura mitteleuropea*, Atti del Convegno, Roma 29 e 30 marzo 1984, a cura di R. Tordi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1986, p. 209), parlerei comunque di un tentativo, tendenzioso e fazioso, di definire criticamente il *Canzoniere* in relazione al proprio tempo: *Storia e cronistoria* non è affatto un'«antologia» d'autore (*Le «giuste rotaie*», cit., p. 209). Una lettura del genere non renderebbe giustizia all'elaborata struttura logico-formale messa in piedi da Saba, sebbene con qualche *defaillance*, per giustificare la totalità del libro.

¹⁷² *Storia e cronistoria*, cit., *Versi militari*, p. 51. Non è la sola ricorrenza. Scrive Saba a proposito di una raccolta giovanile: «Molti anni sono dovuti passare, il poeta dovette ristampare in un libretto dalla copertina rosa che ha per titolo *Ammonizione ed altre poesie* quei suoi primi sonetti — scritti fra i 17 e i 18 anni — perché un critico del quale ci sfugge oggi il nome (ma crediamo sia Emanuelli) scrivesse in un giornale di Torino che "proprio in quelli ingenui componimenti, e non nel Futurismo, stava" — ma chi lo avrebbe pensato allora? — "il senso del futuro"» (*Storia e cronistoria*, cit., *Qualità e difetti di Saba*, p. 25). Effettivamente le poesie giovanili di *Ammonizione* videro la luce molto tardi rispetto al tempo della loro composizione (Trieste, «per conto dell'autore e a cura di Virgilio Giotti», 1932), ma non è questo il punto sostanziale. L'anacronismo apparente di *Ammonizione* viene utilizzato in *Storia e cronistoria* quasi a prefigurare, e nello stesso tempo ad esorcizzare, un'analogha condizione per l'intero *Canzoniere*.

¹⁷³ *Storia e cronistoria*, cit., *Qualità e difetti di Saba*, pp. 30-31. Le lettere che accompagnano la stesura del libro lasciano emergere le incertezze che si annidano dietro il progetto: «Adesso finisco lo studio della mia poesia. Lo finisco senza convinzione; forse avevi ragione tu, ed era meglio non farlo. E poi, in nessun caso, nessuno capirà nulla. I giovani sono ermetici o filosofeggianti (esistenzialisti, ecc.) o l'una cosa e l'altra. Io sono completamente tagliato fuori dall'attualità. Tutti hanno paura di un sentimento deciso come di un ragionamento basato sulla realtà dell'uomo...» (lettera del 29 luglio 1946, a Linuccia, in U. Saba, *Atroce paese che amo*, cit., p. 78).

sente l'azzardo di veder prefigurata la modernità nelle sezioni più antiche del *Canzoniere*¹⁷⁴. La posizione di Saba non coincide con quella di Gatto o Caproni; risulta assai distante da quella di Betocchi o di un Sinisgalli, che in questi stessi anni seguitano ad alternare volumi di prosa e poesia. Tantomeno ha a che fare con la disarmante riproposta di antichi poemetti in prosa e in versi, traduzioni e saggi di poetica, altrettanto vecchi, documentata da Ungaretti, che appare del tutto indifeso nei confronti della modernità, fino al punto di mettere insieme tutto quello che trova nei cassetti¹⁷⁵. Per quanto a distanza, in Saba prende corpo un dialogo con i contemporanei alfieri della popolarità dell'arte, del romanzo inteso non come soluzione formale, ma come nuovo contenuto, e tutto ciò accade, almeno apparentemente, senza coinvolgere una qualche abiura del passato, muovendo anzi dal riconoscimento di un primato della poesia che sembra non soggetto a discussione. Si tratta di un dialogo pieno di impuntature¹⁷⁶ e di capziosi distinguo, teso agonisticamente al riscatto di ormai quasi un cinquantennio di lavoro, ma anche di avventati cedimenti. La vicenda del duplice congedo di *Preludio e Fughe* risulta a suo modo esemplare, per le scosse che imprime alla delicata macchina del *Canzoniere*:

Dobbiamo dire che il secondo [...] era l'originale. Non potendo — nel 1929 — pubblicarlo, il poeta lo sostituì con l'altro che dà, in luogo del clima esterno, il clima interno delle *Fughe*. Malgrado l'ultimo verso — che sa un poco di letteratura — Saba conservò poi anche il primo.¹⁷⁷

Non si vuol dichiarare inattendibile la verità dei fatti accreditata retroattivamente dall'autore di *Storia e cronistoria*, Giuseppe Carimandrei, *alias* Umberto

¹⁷⁴ «Fino a ieri, con uniformi diverse [...], con un linguaggio, in parte, diverso, il soldato italiano è ancora quale si presentò per la prima volta agli occhi meravigliati del giovane Saba. Ne abbiamo ritrovati, sui treni o altrove, persino durante l'ultima guerra, quando le condizioni ambientali erano così mutate da far sembrare il tempo nel quale s'incontrarono con lui a Salerno quasi della preistoria» (*Storia e cronistoria*, cit., *Versi militari*, p. 54).

¹⁷⁵ Cfr. *Il povero della città*, Milano, Ed. della Meridiana, 1949 (poi, a cura di C. Ossola, Milano, SE, 1993). Il volume si presenta in secca opposizione alle poetiche del reale, riaffermando una nozione classica della poesia. Buona parte della produzione letteraria e della riflessione critica di Ungaretti nel dopoguerra consiste in un disperato agganciarsi a quanto aveva elaborato negli anni venti e trenta: basti pensare ad un saggio ritenuto da Ungaretti stesso fondamentale, *Ragioni della poesia* (in «Inventario», II, 1, 1949), che in realtà si costituisce come un collage di scritti apparsi fra il '22 e il '35. Ciò che la dice lunga sull'incapacità di individuare un modello che non sia altro che la riproposizione — l'autocitazione — del passato. L'osservazione vale anche per le più tarde raccolte di poesie.

¹⁷⁶ «Un giornale comunista disse, recentemente, che "A mia moglie" è una poesia proletaria. Noi pensiamo invece che sia una poesia "infantile"; se un bambino potesse sposare e scrivere una poesia per sua moglie, scriverebbe questa» (*Storia e cronistoria*, cit., *Casa e campagna*, p. 57).

¹⁷⁷ *Storia e cronistoria*, cit., *Preludio e Fughe*, p. 213.

Saba, ma si avverte in chi scrive una certa consapevolezza di averla sparata grossa. Per quanto protetto dallo schermo del critico fittizio, Saba non può esimersi dal prevedere una certa stupefazione anche nel «lettore» più amichevole e parare il colpo precipitosamente («Forse il lettore avrà provato un momento di meraviglia, udendoci affermare che il fascismo non è del tutto estraneo alla genesi delle *Fughe*»), rincarando però la dose: «è probabile che, senza il fascismo, Saba non avrebbe scritte queste poesie». La contemporaneità si rovescia pesantemente su *Preludio e Fughe*, avvalorata anche dall'episodio 'felicissimo' dei versi della *Sesta fuga* «scritti sulle pareti di una cella di tortura a Firenze»; sospinge in primo piano aspetti altrimenti difficili da osservare e rende certi legami assai esili o dubbi. Il capitolo dedicato a *Ultime cose*, la sezione che reca gli estremi 1935-43, modula il rapporto fra la poesia e la storia secondo i dettami di un'astuta *captatio benevolentiae*: le pagine introduttive ricostruiscono con dovizia il tempo delle leggi razziali, della guerra e dell'invasione tedesca, cosicché, arrivato alle poesie di quegli anni, Saba può ritenersi soddisfatto, anche se della storia può rintracciare nei versi solo un «accenno [...] larvato, e, senza il nostro aiuto, appena identificabile»¹⁷⁸. Senza la lente del critico Carimandrei, che evidentemente ne sa più dell'autore Saba¹⁷⁹, il lettore non se ne accorgerebbe neanche: la storia resta ostinatamente ai margini del discorso svolto nelle poesie, tende a ridursi ad «un qualcosa della vita esterna», più privato che pubblico¹⁸⁰. E tuttavia, nelle intenzioni, *Storia e cronistoria* fa media con il *Canzoniere*, lo completa. Talvolta con un'escursione del commento rispetto al testo a dir poco rocambolesca, perché non si appoggia su nient'altro che, tautologicamente, sull'autorità assertiva dell'interprete. A paragone della studiata cautela di *Ultime cose*, *Preludio e Fughe* appare una rivisitazione delle liriche che sbocca nell'agiografia della guerra partigiana. Saba intona la fanfara, e in questo modo escogita la chiave di volta che sorregge la piena giustificazione di un esercizio poetico minacciato, dal momento che in larghissima misura precede la guerra e dunque si colloca in un terreno divenuto una palude insidiosa. L'esegesi ricaccia la storia dentro la poesia documentandone l'assenza. Uscito dalla scuola di Freud, l'autore di *Storia e cronistoria* ha imparato come la tesi dell'avversario sia solo un diverso aspetto della propria:

¹⁷⁸ *Storia e cronistoria*, cit., p. 273.

¹⁷⁹ Sulla finzione degli pseudonimi quali strumenti per prendere le distanze da un'interpretazione autobiografica di *Storia e cronistoria* cfr. M. Guglielminetti, *Le «giuste rotaie»*. Per una definizione della «*Storia e cronistoria del Canzoniere*», cit., pp. 210-211.

¹⁸⁰ *Storia e cronistoria*, cit., *Ultime cose*, p. 277.

Non potendo in nessun modo reagire a quello che egli presentava un funesto errore, e soffrendo moltissimo, e dell'errore in sé e della sua impotenza, egli si rifugiò più che mai in se stesso, tappandosi — anche materialmente — le orecchie, per non udire le voci degli altoparlanti, e ascoltando invece, con più concentrata attenzione, altre «voci» che si combattevano nel suo cuore «dal nascere in due scisso».¹⁸¹

L'accusa, di frequente rivolta contro gli scrittori del ventennio, d'essere stati succubi del regime, viene così metabolizzata e annullata: in nome di una più volte ripetuta «sincerità», Saba compie il suo esame di coscienza e si assolve, arrivando, nella foga, a confessare un passato di troppo fervente nazionalista e a denunciare un verso che avrebbe suonato «eccessivo anche in bocca a Gabriele d'Annunzio», secondo il giudizio di Aldo Valori¹⁸². L'adeguamento ai tempi non riesce però mai a dissimulare perfettamente un certo che di volontaristico, sempre al limite delle effettive risorse del *Canzoniere* e di una nozione forte della poesia non facile da tutelare. Ammettere che le *Fughe* sono 'anche' il prodotto del fascismo non comporta che la loro forma espressiva ne sia in qualche modo la risultanza, certificando la dipendenza dell'arte dalla società e l'obbligo, conseguente, di mutar maniera secondo le mode e le stagioni: «Sono i poeti di secondo e di terz'ordine (gli Aragon) che possono, sotto la spinta di avvenimenti esterni e di altri fattori, cambiare maniera»¹⁸³, proclama Saba, quando non ce la fa più, in zone di meno rigoroso controllo, vanificando così altre sue affermazioni.

Incalzato dall'ossessione di non vedere il *Canzoniere* completamente tagliato fuori, isolato, dal dibattito in corso, il libro del '48 assorbe un linguaggio dalle forti connotazioni: «“Avevo” è una grande poesia, ed anche una poesia di carattere “nazionale”»¹⁸⁴. Saba deve però verificare costantemente il contrasto tra le sue intenzioni e la realtà effettiva:

¹⁸¹ *Storia e cronistoria*, cit., *Preludio e Fughe*, p. 213.

¹⁸² Il capitolo dedicato a *La serena Disperazione* evoca la «breve crisi di nazionalismo» sofferta da Saba. Per far questo *Storia e cronistoria* trae dal ripostiglio *Cottalo*, una poesia del primo *Canzoniere*, avvertendo con eccesso di cautela che essa è «oggi, del resto, rifiutata dall'Autore» (p. 91), e ne offre in pasto al lettore un distico, «Cottalo insidia quanto guizza o vola / nell'isola del mare nostro Egeo», che neppure nel '21 era apparso in quella redazione: Saba risale alla versione edita nel '14 sulla «Riviera Ligure», contrapposta, evidentemente, all'altra apparsa in raccolta. È forse uno dei momenti più clamorosi nell'esame di coscienza, talora vero *auto da fè*, che Saba compie per liberarsi dai sensi di colpa e conseguire il massimo di sincerità e dunque di adeguamento ai tempi. E tuttavia è sintomatico del permanere di un'ambiguità di fondo, che l'autocritica non sia affidata al Saba o a Carimandrei, bensì impostata sulle parole di un terzo, Aldo Valori, appunto.

¹⁸³ *Storia e cronistoria*, cit., *Parole*, p. 240.

¹⁸⁴ *Storia e cronistoria*, cit., 1944, p. 281.

Questa poesia che — lo diciamo ancora una volta — avrebbe dovuto diventar subito “nazionale”, fu pubblicata per la prima volta nella *Nazione del Popolo* di Firenze, nei primissimi giorni della Liberazione, quando i tedeschi erano ancora a dieci chilometri dalla città, e quella libertà poteva anche essere una libertà provvisoria. Non piacque.¹⁸⁵

L'insuccesso di *Avevo* è indizio di un rapporto che resta difficile, quando non aggravato dai fraintendimenti: «I “Due madrigali per la Duchessa d'Aosta” [...] passarono, a torto, per essere due poesie monarchiche. Sono semplicemente due poesie per una signora»¹⁸⁶. E l'equivoco si affaccia connaturato con l'atteggiamento di Saba. Parlando dei *Versi militari*, *Storia e cronistoria* evoca persino il fantasma della ‘popolarità’ dell'opera d'arte. L'esperienza militare ha rappresentato il «contatto diretto [...] col popolo italiano», puntualmente riflessa nelle poesie: «I sonetti sono pieni di accenti appassionati per il popolo al quale egli triestino e — come allora si diceva — irredento, era fiero di appartenere»¹⁸⁷. Ambiguamente, e oltretutto senza responsabilità dirette¹⁸⁸, la nozione di popolo viene retrodatata al 1908, non rappresenta il segno di una tarda conversione, sibbene di una coerenza profonda e precorritrice dei tempi: in questo modo un movimento del tutto interno al costituirsi della lingua poetica e dell'immaginario di Saba all'inizio del secolo, viene fatto collimare, a dispetto di ogni alterazione semantica intervenuta nelle parole, con le parole d'ordine che emergono dal dibattito in corso¹⁸⁹. *Storia e cronistoria* si mostra incurante del paradosso che ingenera, anzi lo accredita spudoratamente: sono gli altri ad aggiustare il tiro, non l'autore del *Canzoniere* a imbastire una precaria operazione di marke-

¹⁸⁵ *Storia e cronistoria*, cit., 1944, p. 285.

¹⁸⁶ *Storia e cronistoria*, cit., *Varie*, p. 295.

¹⁸⁷ *Storia e cronistoria*, cit., *Versi militari*, p. 49, *passim*.

¹⁸⁸ L'osservazione sulla fierazza sabiana di appartenere al popolo è proprietà «di Titta Rosa».

¹⁸⁹ Una spia dello sforzo di adeguamento e autogiustificazione preventiva affiora proprio dalle riflessioni sulla lingua della poesia: «I soldati di Saba sono il popolo italiano, quale era a quel tempo, e quale, in profondità, è ancora, perché queste cose, se pure mutano, mutano assai lentamente. Saba (non bisogna dimenticare che si era nel 1908, all'epoca cioè del dannunzianesimo imperante) ne udì la voce e la fece sua» (*Storia e cronistoria*, cit., *Versi militari*, p. 52). La connessione con i soldati/popolo fa scattare immediatamente l'immagine della lingua popolare. In perfetta sintonia, in *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, p. 36, Saba denuncia gli «arcaismi», cioè quel tanto di letterarietà superstite, delle sue poesie come una «stonatura»: «meglio sarebbe che Saba non li avesse mai usati, che non avesse mai avuto il bisogno d'usarli» (cfr. anche *La serena Disperazione*, p. 93 e *Autobiografia*, p. 146, dove arcaismo e scelta della forma poetica, il sonetto, sono inevitabilmente implicati). In realtà la ridefinizione architettata non va esente da rovinose frane: nel cap. su *Cuor morituro* il cambiamento e la modernizzazione del linguaggio sono piuttosto legate alla lettura della poesia di Ungaretti. Il movimento che falsifica in chiave moderna il tragitto di Saba poeta è dunque svelato dalle tensioni contrastanti che innervano *Storia e cronistoria*, dal controllo non sempre saldo e sincero della materia (su questo cfr. anche M. Guglielminetti, *Le «giuste rotaie»*. Per una definizione della «*Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 211).

ting. Analoga torsione, che vorrebbe mostrare in anticipo la sorprendente modernità del *Canzoniere*, si compie sul terreno del narrativo, magari di nuovo col viatico della critica: «Questa è anche la prima volta che Saba “canta attraverso figure” (Debenedetti)»¹⁹⁰, detto a proposito dei *Versi militari*, rappresenta l'avallo autorevole e anticipatore alla presenza del racconto. Attraverso una manipolazione che trasceglie fra le poesie quello che serve o può piacere, Saba promuove una cauta ma per nulla sostanziale convergenza terminologica, che preserva intatto il *Canzoniere* sviando l'attenzione: basta lasciar diradare la fitta cortina fumogena per avvertire dove realmente gravitano le parole. Si discute di romanzo, ma psicologico; allo stesso modo la «narrazione di un fatto», in cui dovrebbe incarnarsi l'«epicità»¹⁹¹, smarrisce ogni coloritura aggressiva e ogni minaccia di rottura con il passato, per farsi «novelletta». Di primo acchito, *Storia e cronistoria* si ispessisce di coincidenze, fortunate sebbene insistite, con il linguaggio contemporaneo, ma in realtà esse sono affioramenti remoti, che veramente non stabiliscono una connessione con il tempo presente e lo aggirano con una brillante mossa retorica, che accetta il paralogismo contentandosi di 'limitare' quanto eventualmente richiederebbe di essere dimostrato (in questo caso l'epicità di Saba):

Di un carattere *epico*, per così dire, della poesia di Saba (tutta pullulante di figure e di fatti, anzi di figure e di fatti in *movimento* dall'uno all'altro canto) avevo parlato io stesso al poeta, diversi anni fa. Ebbene, penso ancor oggi che questo motivo possa essere svolto, approfondito, o corretto e limitato, dalla critica, ma non trascurato.¹⁹²

Il volume del '48 è un bell'esempio di impiego della critica per conseguire un sistematico travisamento dei fatti. L'impegno profuso da Carimandrei e Saba è considerevole, ma l'epicità di cui parla *Storia e cronistoria* rinverdisce soltanto una vecchia polemica contro la lirica pura e l'ermetismo¹⁹³, senza effettiva possibilità di sovrapposizione con il neorealismo. Del resto, la «storia» si tradu-

¹⁹⁰ *Storia e cronistoria*, cit., *Versi militari*, p. 50.

¹⁹¹ *Storia e cronistoria*, cit., *Qualità e difetti di Saba*, p. 29, *passim*. L'epicità finisce per controbilanciare e camuffare un orgoglioso e talora doloroso senso della diversità: «Insomma l'aspirazione del poeta è, questa volta, di apparire il più possibile “uno fra i tanti”, con accenti orgogliosi o dolorosi [...] ogni volta che la diversità si faceva troppo sentire. “Avrei voluto” sembra dire Saba ai suoi compagni “essere come uno di voi; non potendo, per mia ventura o sventura, esserlo, ho scritto i miei versi militari, che sono molto belli, e che nessuno di voi avrebbe saputo scrivere”» (*Storia e cronistoria*, cit., *Versi militari*, p. 51).

¹⁹² *Storia e cronistoria*, cit., *Conclusione*, p. 311.

¹⁹³ Sulla nozione ristretta della poesia come lirica e «pezzo anonimo d'antologia», cfr. *Conclusione*, pp. 312-314.

ce in «storia di una vita», per di più «povera [...] di avvenimenti esterni», tutto il contrario, cioè, della collettivizzazione impersonale del narrare che affolla le riviste. *Storia e cronistoria* rimodula sistematicamente il lessico più corrico e trito della critica moderna, secondo coordinate che con la 'modernità' non hanno nulla a che spartire. Fra «autobiografismo»¹⁹⁴ e lusinghe di «interpretazioni psicanalitiche»¹⁹⁵, davvero poco accette ai palati contemporanei, il baricentro si delimita sensibilmente e intenzionalmente arretrato. Lo dimostra chiaramente il nesso che *Storia e cronistoria* stabilisce tra forma e contenuto quando il discorso s'imbatte nell'«imperfettissima "A mamma"»:

Forse il poeta, per non scoprire troppo la propria debolezza, volle trasformarla in qualcosa di eroico e... di leopardiano diventare dannunziano. Avanzando questa supposizione, abbiamo forse isolato l'errore, l'elemento estraneo che, insinuatosi nella lirica, le impedì di diventare la prima grande poesia di Saba. Il dolore del giovane, lo strazio della sua solitudine nel paradiso perduto di una domenica dopopranzo, erano fin troppo veri e sentiti; voluto, e quindi falso, il volerne fare qualcosa di diverso. Abbiamo già definito Saba incapace di letteratura; dove in lui manchi la sincerità di chi si confessa viene a mancare tutto.¹⁹⁶

Il modo di porre il problema rimanda ancora alla discussione in corso alla fine del decennio precedente e l'interrogativo di fondo continua ad essere come conquistare la sincerità dell'espressione, non certo l'insufficienza del contenuto. Il libro del '48 è anzi piuttosto sarcastico verso la «notorietà di "contenuto"»¹⁹⁷ attribuita dai contemporanei ad alcune sue poesie.

In effetti, *Storia e cronistoria* blandisce così vigorosamente la sensibilità del lettore-tipo del dopoguerra anche per coprirsi le spalle e ingaggiare una sfida non meno risoluta — dichiaratamente polemica, giacché qui la difesa si può rivolgere in aperta aggressione, senza tema di controffensive — con la cultura letteraria degli anni trenta e i suoi residui, responsabili dell'incomprensione di Saba¹⁹⁸. La rilettura sistematica dei primi libri di poesia come anacronistici e anticipatori rispetto al tempo in cui sono stati concepiti non dissimula affatto che il reale obiettivo è scavalcare il decennio che precede la guer-

¹⁹⁴ *Storia e cronistoria*, cit., *Qualità e difetti di Saba*, p. 25.

¹⁹⁵ *Storia e cronistoria*, cit., *Prefazione*, p. 16.

¹⁹⁶ *Storia e cronistoria*, cit., *Versi militari*, pp. 44-45.

¹⁹⁷ *Storia e cronistoria*, cit., *Casa e campagna*, p. 57.

¹⁹⁸ Basti pensare a quella sorta di vendetta retroattiva che sono le 'controstronature' all'indirizzo di Gargiulo (cfr. *Storia e cronistoria*, cit., pp. 222 sgg. e 324 sgg.).

ra e aggredirlo da una posizione forte: «Se Saba [...] non ci avesse dato che il terzo volume del *Canzoniere* (la sola ultima parte di un viaggio lungo ed accidentato), la sua figura sarebbe un'altra, ed un'altra la sua statura»¹⁹⁹. La scommessa si presenta tutt'altro che semplice, ambivalente semmai, perché la laboriosa modernizzazione del *Canzoniere* serve come ancoraggio contro l'ermetismo, ma nello stesso tempo è l'insistita conflittualità con l'ermetismo la garanzia per riscattare il *Canzoniere* agli occhi dei contemporanei. Non a caso il capitolo dedicato a *Parole*, il libro della svolta novecentesca secondo la critica²⁰⁰, circostrive il nocciolo duro di *Storia e cronistoria* e intorno ad esso si organizza il nucleo del libro, un terzo dell'intera *Storia: Preludio e fughe, Il piccolo Berto, Parole, Ultime cose*. Insieme con la coda ricapitolativa della *Conclusione*, esso rappresenta il blocco più compatto e argomentato del 'saggio', dove l'intreccio dei riferimenti e la quantità dei rimandi interni sono mobilitati per dimostrare come le categorie invalse, per responsabilità ermetica, siano inefficaci²⁰¹, non servano a descrivere una poesia che ha necessità di un altro commento e di un'altra interpretazione²⁰². L'estraneità alle poetiche dominanti del passato viene marcata con tanta energia, da tradursi in stupore davanti al successo, o meglio alla «minore resistenza», che incontrano i versi di *Preludio e canzonette*, del '23²⁰³. Di una generazione più anziano dei Gatto o dei Caproni, Saba ha carte più consistenti da esibire contro la stagione appena trascorsa, subita restandone ai margini. Ad ogni modo, Saba affila le armi per sviare i colpi, rimanendo sempre in guardia. Persino la definizione di «lirico

¹⁹⁹ *Storia e cronistoria*, cit., *Parole*, pp. 240-241.

²⁰⁰ L'opinione corrente, erronea, viene in parte accolta da Saba, ma per estrarne tutte le implicazioni e dimostrarne la fallacia: «Con *Parole* prima, con *Ultime Cose* poi, Saba abbandona del tutto la sua vena narrativa, che tanto, e tanto a torto, aveva disturbati i suoi critici. [...] Saba di *Parole* e di *Ultime Cose* si presenta al nostro giudizio come "un lirico puro". Questo fatto gli procurò molte simpatie anche da parte di quelli che, per trenta e più anni, l'avevano o negato o diminuito. Vi sono, specialmente tra i giovani, alcuni che sostengono che il solo Saba che conta, è quello da *Parole* in poi (con l'esclusione quasi totale di *1944* e di *Varie*). Egli sarebbe insomma diventato un vero poeta appena intorno ai cinquant'anni, e lo sarebbe rimasto fino, circa, ai sessanta. È questo un grave errore, contro il quale dobbiamo protestare dall'inizio, e con tutte le nostre forze» (*Parole*, p. 240).

²⁰¹ La programmaticità con cui questa parte di *Storia e cronistoria* si intreccia è evidente. A proposito del lirismo puro di *Parole* Saba osserva: «La cosa piacque agli italiani che allora "limitavano la poesia alla sola lirica, anzi ad una sola specie di lirica". (Ritorniamo nella "Conclusione" a quest'osservazione di Pierantonio Quarantotti Gambini, che spiega molti equivoci e molte incomprensioni)» (*Parole*, p. 242).

²⁰² Semmai le categorie della lirica pura sono pesantemente rovesciate sui contemporanei: «Saba ebbe uno stomaco abbastanza robusto per assimilare qualunque cibo; imparò — fino a dove gli riuscì — da tutti; è possibile che abbia imparato perfino dal genovese Montale, benché, dei contemporanei, il grande poeta ermetico sia — spiritualmente e formalmente — il più remoto da lui. Non per questo la sua personalità ne rimase, di un pelo, alterata» (*Parole*, p. 262).

²⁰³ «Vogliamo dire che piacquero subito, e che il tempo ha, se mai, confermato il loro successo; per quanto almeno una poesia, poco o nulla "intellettualistica" come quella di Saba, possa avere successo in Italia, e in tempo di ermetismo» (*Storia e cronistoria*, cit., *Preludio e Canzonette*, p. 140).

puro» per *Parole e Ultime cose* suona pericolosa e compromettente²⁰⁴. La divergenza dalla linea 'lirici puri' - ermetismo, anche se non è meno insistita l'altra rispetto ai movimenti primonovecenteschi²⁰⁵, non potrebbe risultare più netta, costituisce una sorta di *refrain*: «filosofo idealista» e «critico puro», peggio ancora «ermetico»²⁰⁶ si accomunano in una nozione di poesia che rigetta l'interezza umana del poeta, incapace di mettersi in sintonia con un'opera che ambisce a collocarsi fra *canzoniere* e *poema*. Facendo incontrare Tullio Mogno, filosofo idealista che «aborriva dalla psicanalisi», più volte rammentato nella *Prefazione*²⁰⁷, e i «critici puri», che approvano i lacerti di *Storia e cronistoria* apparsi in rivista «colla riserva che di critica propriamente detta, nello studio di Saba su Saba, ce n'era punta o pochina pochina»²⁰⁸, viene liquidato, e in modo definitivo, qualsivoglia residuo di frammentismo e di poesia pura²⁰⁹. «La verità è che la perfezione "costante e assoluta" non è di questo mondo», si legge nel primo capitolo di *Storia e cronistoria, Qualità e difetti di Saba*, e la tesi si corrobora in un giudizio sui grandi modelli della tradizione che rivaluta Dante contro Petrarca, oculatamente ma anche opportunisticamente scartato²¹⁰. Saba si orienta verso un antiformalismo, che solo minimamente coincide con quello di Gatto, in dichiarata controtendenza rispetto ai non pochi scrittori, non solo ermetici, che proprio negli anni della guerra si aggrappano all'estrema risorsa petrarchista della forma; ma nello stesso tempo è indisponibile a separare del tutto il poetico dalla forma poetica, rimanendo impigliato in una posizione intimamente contraddittoria, indifendibile. Con quale difficoltà è facile immaginare.

²⁰⁴ *Storia e cronistoria*, cit., *Parole*, p. 240.

²⁰⁵ La battaglia anticrepuscolare, ad esempio, comincia fin dai primi capitoli: «E quello che nettamente lo divide dai crepuscolari fu l'appassionato impegno col quale egli, fin dagli inizi, si pose di fronte alla vita ed all'arte, senza nessun tentativo di evadere, né attraverso l'amplificazione, né attraverso l'ironia» (*Storia e cronistoria*, cit., *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, p. 46). Ma il tema è ripreso in *Preludio e canzonette*, e con inattesa virulenza: cfr. pp. 121 e soprattutto 141 sgg. Non minore asprezza suscita ogni illazione di parentela con Pascoli.

²⁰⁶ *Storia e cronistoria*, cit., *Il piccolo Berto*, p. 218.

²⁰⁷ Fra i numerosi schermi che Saba interpone fra se stesso e la sua opera nella *Prefazione*, Tullio Mogno non è invenzione, ma personaggio reale, effettivamente in contatto con il poeta fin dall'anteguerra; nel '49 è «fra i pochi amici cui fu inviato in lettura il dattiloscritto originale di *Epigrafe*» (A. Stara, *Cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 1067), apparsa poi postuma. La citazione è a p. 17.

²⁰⁸ *Storia e cronistoria*, cit., *Prefazione*, p. 18, *passim*.

²⁰⁹ Non a caso il modo in cui nella sua lettera Tullio Mogno «esponeva, senza ordine cronologico o di altra natura, le osservazioni che la lettura delle poesie di Saba volta a volta gli suggeriva» (*Storia e cronistoria*, cit., *Prefazione*, p. 16) finisce per assomigliare all'atteggiamento della «critica di oggi (o di ieri?) [...] che cerca, non solo in ogni opera, ma in ogni singolo frammento della stessa, un'ipotetica "purezza"» (*Storia e cronistoria*, cit., *Qualità e difetti di Saba*, p. 28).

²¹⁰ *Storia e cronistoria*, cit., p. 28, *passim*. La rivalutazione di Dante, e il giudizio negativo su Petrarca, hanno comunque del sorprendente per un autore che si accinge a commentare il significato di un *Canzoniere*: «Dante ha sbagliato più, e più spesso, del Petrarca; ciò non toglie che questi stia al primo come una candela al sole».

Egocentrica e narcisista, e insieme ossessionata dall'angoscia dell'autodifesa, la prosa di *Storia e cronistoria* prende le mosse dallo scenario prebellico — soprattutto quello della critica. La pagina si intesse, oltre che delle citazioni dal *Canzoniere*, di una vera e propria tarsia di rimandi alla bibliografia sabiana²¹¹: sistematico dove l'obiettivo è sbaragliare subito il nemico, nella *Prefazione* e in *Qualità e difetti di Saba*, il ricorso alla bibliografia si allenta un po', senza comunque mai scomparire²¹², nei capitoli successivi, che entrano nel dettaglio delle raccolte. In questa rassegna, che quasi sempre si conclude in una messa all'indice degli esegeti, Giacomo Debenedetti è una presenza costante ed anche l'unica che si salva dalla generale dannazione²¹³: per ragioni ovvie, essendo Debenedetti il dedicatario di *Storia e cronistoria*, ma in primo luogo per una consonanza profonda, che fa adottare a Saba come modello proprio il saggio debenedettiano, inteso come racconto di un'esperienza e di una totalità umane, in contrapposizione alla cosiddetta «critica pura». *Storia e cronistoria* presuppone una perfetta identità fra letteratura e vita, per cui la storia di Saba è storia della sua opera e viceversa, in un intreccio inestricabile:

Che cosa poteva egli fare, dopo compiuto il servizio militare? Quello che, nei suoi panni, avrebbe fatto uno qualunque dei soldati dei *Versi militari*; sposarsi e, poiché ne aveva la possibilità, andare ad abitare con sua moglie in campagna. Saba fece così. Solo che, all'avvenimento in se stesso banale, egli aggiunse di suo, e di non banale, il breve gruppo di poesie che intitolò poi *Casa e campagna*.²¹⁴

²¹¹ Dopo aver riportato un lungo passo di Solmi, prosegue Saba: «Così il Solmi. Il quale avrebbe descritto alla perfezione la situazione "topica" di Saba se non avesse dimenticato quel tanto di Oriente, di "passività orientale" (Stuparich), che gli venne certamente dal sangue, dalla "memoria del sangue materno" (Ferrata)» (*L'amorosa spina* p. 117). Quasi sempre, come qui, la citazione dei critici implica piuttosto una presa di distanza che un'autentica adesione (cfr. anche pp. 140-142, dove Solmi, Varese e De Michelis sono giocati l'uno contro l'altro, e poi, a catena, la requisitoria colpisce Gargiulo, Croce, in una frana che pare inarrestabile: non a caso la pagina e il capitolo si chiudono con una fila di punti sospensivi). Pesantissima nel cap. su *Cuor morituro* la staffilata contro la «critica ermetica» di Contini (cfr. p. 183).

²¹² Talvolta la dipendenza dal linguaggio della critica fa rifluire anche nella scrittura di Saba pesanti stereotipi: «quel lavoro [...] di illimpidimento e di scavo — psicologico ad un tempo e formale —, che porterà i suoi frutti a completa maturazione in *Parole*, in *Ultime Cose*, in *Mediterranee*» (*Cuor morituro*, p. 164).

²¹³ Nemmeno lui, però, del tutto immune dalla spigolosa ipersensibilità di Saba. Alcune affermazioni di Debenedetti sono corrette da un inselvarsi a incastro di incisi, parentesi che contengono ulteriori incisi: «"Un prodigio di buona fede poetica" lo chiamò [si parla dell'*Autobiografia*] — forse con una punta di involontaria ironia — il giovane Debenedetti. (L'ironia — se c'era — era fuori posto, perché è solo con la fede che si sollevano le montagne. Senza quell'eccesso di fede, e di buona fede, Saba si sarebbe forse risparmiato alcune brutte poesie, ma nemmeno avrebbe scritto il "Canto a tre voci")» (*Storia e cronistoria*, cit., *Autobiografia*, p. 144).

²¹⁴ *Storia e cronistoria*, cit., *Casa e campagna*, p. 55.

Il soldato dei *Versi militari* è il soldato per antonomasia, non occorre fare l'esperienza diretta della vita militare, la si può sperimentare attraverso quanto ne ha scritto Saba. D'altra parte è vero che la letteratura conferisce senso ad una esistenza altrimenti «banale», la racchiude e infine la esaurisce. Non di autobiografia perciò si deve parlare per *Storia e cronistoria*²¹⁵, a meno che non si voglia parlare dell'autobiografia di Saba *as a poet*: i dati autobiografici si riducono al minimo indispensabile²¹⁶. Nel libro del '48, l'intero edificio è in funzione della poesia e della sua storia. La prosa che accompagna i testi restituisce l'occasione, ma l'occasione conserva poco o niente, al di là dell'apparenza, della realtà, è generata a ritroso dalle poesie stesse: «Interrogato sulle origini interne ed esterne del "Canto", Saba le dà volentieri, aggiungendo però che, anche questa volta, egli le comprese solo molto tempo dopo di aver scritto la poesia»²¹⁷. L'idea che l'occasione sia, in ultimo, un sottoprodotto artificiale della poesia ricorre con insistenza²¹⁸. Per sfuggire ad ogni ipotesi di realismo, *Storia e cronistoria* riferisce gli avvenimenti esterni della vita «come una curiosità [...] che il lettore potrebbe anche ignorare»²¹⁹ o come un'incidentale interruzione nel «paziente lavoro esplicativo»²²⁰: così l'interesse giovanile del «poeta» per la musica e il violino non spiega veramente la sostanza poetica di *Preludio e Fughe*, che necessita di una ben diversa glossa: «Le voci sono, in realtà, la voce di Saba; l'espressione — diventata poesia — del sì e del no che egli disse alla vita, alla "calda vita", amata e odiata al tempo stesso, e dalla stessa persona»²²¹. *Storia e*

²¹⁵ Proprio il ripetersi degli interventi di Giuseppe Carimandrei sta a dimostrare la volontà di non scadere nell'autobiografismo e nella storia privata. Carimandrei parla del poeta dicendo: «Possiamo quindi arguire che, quando Saba scrisse la sua *Autobiografia*, credesse che poco ancora gli rimaneva da vivere» (*Autobiografia*, p. 144). Talora la scrittura par muovere addirittura da un punto di osservazione postumo rispetto all'autore: «Non era, per fortuna, il suo mestiere» (*I Prigioni*, p. 152). «Quel che importa sottolineare è la mancanza di qualsiasi cenno alla possibilità che la *Storia e cronistoria del Canzoniere* riservi, programmaticamente, notizie utili per agevolare l'interpretazione della poesia di Saba in chiave di vicenda personale» (M. Guglielminetti, *Le «giuste rotte»*. Per una definizione della «*Storia e cronistoria del Canzoniere*», cit., p. 213, ma cfr. più ampiamente le pp. 209 sgg.).

²¹⁶ E in ogni caso sempre strettamente intrecciati con l'opera poetica da cui dipendono strettamente: cfr. l'avvio di *Cuor morituro*, a titolo d'esempio.

²¹⁷ *Storia e cronistoria*, cit., *Preludio e Fughe*, p. 208.

²¹⁸ Appena terminato di narrare l'aneddoto che dovrebbe spiegare l'origine della *Sesta fuga*, «a 3 voci», Saba ne vanifica l'oggettivo valore documentario: «Saba registrò la scena nella sua memoria; se ne ricordò (inconsapevolmente) quando gli nacque l'idea del "Canto a tre voci". Né sappiamo dire quanto esso conservi, nella sua realtà poetica, di quelle remote origini. Qualcosa forse è avvertibile, ma come un'eco lontana, infinitamente trasformata, del fatto di "cronaca azzurra" nel quale Saba crede di aver trovata, anche questa volta, a posteriori, la prima radice della sua ispirazione» (*Storia e cronistoria*, cit., *Preludio e Fughe*, p. 209). Umberto Saba o Giuseppe Carimandrei, hanno ricevuto la delega in qualità di critici, per demolire le pseudo-interpretazioni escogitate — magari con l'ausilio della psicoanalisi — dal poeta medesimo.

²¹⁹ *Storia e cronistoria*, cit., *Preludio e Fughe*, p. 200.

²²⁰ *Storia e cronistoria*, cit., *Parole*, p. 265.

²²¹ *Storia e cronistoria*, cit., *Preludio e Fughe*, p. 200.

cronistoria rimanda sistematicamente alla totalità di Saba in quanto scrittore, non c'è altra vita che non sia la letteratura. L'identità anagrafica non conta, il poeta esiste esclusivamente come *figura* dell'opera letteraria²²², ed è di questa che vale la pena di discutere. L'aneddoto del violino e della musica fa luogo in *Storia e cronistoria* a quello che gli altri dicono del *Canzoniere*, a un modo di interpretare l'opera che rimane inesorabilmente sulla superficie, perché fornisce dettagli non veramente essenziali. Lo stesso si può dire per la morte della nutrice. Saba, si ha l'impressione, offre al lettore quanto il lettore si aspetta²²³, facendo di nuovo propria l'inessenzialità con cui gli altri si accostano ai suoi versi²²⁴. E tuttavia anche nella concessione accattivante alla 'popolarità' della letteratura è possibile rintracciare la dinamica che regola la pagina. *Parole* contiene davvero il racconto della morte della Peppa, ma esso viene generato dall'interno della poesia, a volte come citazione diretta — è il caso del verso di *Infanzia (Il piccolo Berto)*, «villaggetto carsico natio» — a volte come parafrasi che estende una narritività già contenuta nell'opera di Saba. La scrittura in prosa di *Storia e cronistoria* trova sempre la sua giustificazione e il suo punto di partenza nella poesia:

La fanciulla «oscura come la Grazia» concedeva a molti i suoi baci, li concedeva, per così dire, a tutti, meno al giovane che l'amava davvero, e che la pregava piangendo. È solo quando questi, che «da tempo — era senza lavoro; era da tempo — anche a sé un peso», s'ammala, e cedere al suo desiderio voleva dire esporsi ad un grave pericolo, che la strana fanciulla si commuove, e

... *finta*

*un'improvvisa passione, la bocca
dipinta*

²²² «Il poeta di *Parole* e di *Ultime Cose* ha separato nell'anima sua l'odio dall'amore: // *Brilla come un ghiacciolo l'odio, e penso / r-he vedrò questa sera te che amo; // ha vinta cioè l'ambivalenza affettiva, che lo aveva fatto tanto soffrire e dalla quale tante sue poesie erano nate. Egli non potrebbe più, oggi, scrivere le *Fughe*. Le voci sono diventate una voce» (*Storia e cronistoria*, cit., *Parole*, p. 243). Il mondo poetico è specchio di quello interiore, e d'altra parte la dimensione interna dell'autore si lascia ricostruire solo attraverso l'oggettività inconfutabile dell'opera. Scatta nei confronti del *Canzoniere* un cortocircuito che taglia fuori ogni strumento interpretativo che non sia il *Canzoniere* medesimo: non è difficile cogliere in questo l'innalzarsi di una barriera difensiva, in urto con la tendenza a modernizzare e a rendere appetibile la poesia di Saba.*

²²³ «Si disse — e noi raccogliamo volentieri la voce, perché ci piace qualche volta divertirci e divertire (o almeno illuderci di divertire) il lettore — che il poeta Sandro Penna si sia più volte vantato di essere stato... il padre di *Parole*» (*Parole*, p. 241): non è raro un simile uso mimetico e parodico del racconto.

²²⁴ La storia della nutrice è introdotta come una vera e propria digressione: «Ed ora vogliamo interrompere un'altra volta il nostro paziente lavoro esplicativo; raccontare come morì la nutrice di Saba. Lo facciamo nella persuasione (forse ingenua) che questa donna, venuta a Trieste dal "villaggetto carsico natio" nei primi anni della seconda metà dell'Ottocento, sia ormai, attraverso l'amore e la poesia di Saba, una figura acquisita alla poesia italiana» (*Storia e cronistoria*, cit., *Parole*, p. 265).

giungeva a quella del morente. Forse
 ella può ancora guarire...²²⁵

Il racconto iniziale germoglia direttamente da *Preghiera per una fanciulla povera*, senza provocare il minimo scarto rispetto al testo poetico²²⁶, semmai aggiungendo alcuni particolari di contorno (l'«esporsi ad un grave pericolo») che accrescono il *pathos* e spiegano meglio la drammaticità della situazione: la prosa si identifica con la parafrasi e con il commento, non tradisce mai una tentazione narrativa che collida o interferisca con la precedente stesura in versi dell'episodio. Non si assiste insomma all'avvilupparsi di linee di marcia contraddittorie che lascia spaesato il lettore di Gatto o di Caproni. A differenza di questi, Saba nutre uno scarsissimo interesse per la necessità di modificare il suo linguaggio poetico. Il modello di organizzazione che opera nel testo ha semmai a che vedere con il Dante commentatore delle proprie poesie giovanili nella *Vita nuova*. La presenza del «libello» è evocata quasi subito in *Storia e cronistoria*: ««Glaucò» esprime, con accenti un po' da *Vita nova*, il doloroso contrasto tra la vita malinconica ed angustiata del giovane Saba e quella dei suoi compagni più fortunati»²²⁷. Più che il segnale del titolo, conta, forse in modo a prima vista molto meno appariscente, proprio il rapporto che di regola si instaura fra poesia e prosa, in termini di parafrasi, innanzi tutto, che delucida il contenuto e introduce la successiva citazione, completa o parziale, della lirica. La prosa si fa anche esegesi tecnica per descrivere l'architettura metrico-formale di una poesia o di un gruppo di poesie, e ne illustra le 'divisioni' interne. In qualche punto parafrasi del contenuto ed esegesi tecnico-formale si addensano intorno allo stesso pezzo, configurando una procedura che mima davvero molto da vicino quella vitanovesca:

Guarda un mobile antico (ottocentesco), che si ricorda di aver veduto da sempre, e, in esso esposte, le stoviglie usate dai suoi vecchi al tempo «che la vita era più degna e più umana». Quelle stoviglie

²²⁵ *Storia e cronistoria*, cit., *Cuor morituro*, p. 182.

²²⁶ La prosa del commento si mimetizza perfettamente nel racconto di *Preghiera*: «Erna, strana fanciulla, oscura / la grazia. // Un giovane / l'amava, ed ella non poteva dargli, / per quanta pena gli facesse, un bacio. / Li dava a molti i dolci baci, a quello / che la pregava piangendo, nessuno. / Di lui fu sorte ammalarsi (da tempo / era senza lavoro, era da tempo / anche a sé un peso) e la fanciulla, finta / un'improvvisa passione, la bocca / dipinta / giungeva a quella del morente».

²²⁷ *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, p. 35. Le spie testuali farebbero insomma prevedere una situazione diversa da «un riferimento distratto da altre preoccupazioni» (M. Guglielminetti, *Le «giuste rotaie»*. Per una definizione della «*Storia e cronistoria del canzoniere*», cit., p. 209). Più avanti troviamo un ulteriore esplicito accenno: parlando della poetica che intende «difendere», Saba osserva, per inciso, «che è quella di Dante» (*Autobiografia*, p. 145).

... ove son navi in blu
 dipinte, un porto, affaccendate genti
 intorno a quelle...

gli mettono, a guardarle, come un rimorso, il rimorso di essere nato. Ognuna di esse — dice — lo richiama a un tempo

che fu sì dolce, che per me non fu
 tempo, che ancor non ero nato, ancora
 non dovevo morire...

La lirica, divisa in tre lunghe e dense strofe, regolari anche per il gioco delle rime, si rivela, in ultima analisi, un canto di disperazione [...] amorosa.²²⁸

L'archetipo della *Vita nuova* è richiamato con una discreta evidenza, molto più che un vago fantasma, non implica però una perfetta sovrapposizione: il tasso di narritività adottato da Dante nel suo 'romanzetto' risulta di gran lunga superiore a quello di Saba. *Storia e cronistoria* si appella alla *Vita nuova* come ipotesi di autocommento, non certo come risoluzione narrativa di precedenti materiali lirici. A Saba non interessa un romanzo in prosa: se di romanzo si deve parlare, si può rintracciarlo nel *Canzoniere*; *Storia e cronistoria* è davvero la riflessione su un *corpus* poetico che in larga misura è dato, quantomeno non sottoposto alla radicale revisione critica cui lo sottopongono altri poeti negli stessi anni. Per Saba si tratta di spiegare il *Canzoniere*, non di farlo diventare altro da quello che è. E il canone del *Canzoniere* non ha molto in comune né con le poetiche della socialità dell'arte, né con l'ermetismo.

Al riparo di Dante e della tradizione, *Storia e cronistoria* cerca un improbabile e non certo agevole aggancio con la modernità. La partita che si gioca fra le poesie del '45 e il saggio del '48 è forse la più complessa che si dispieghi sulla scena degli anni quaranta; anche la più rigidamente conservatrice, rispetto ad un'esperienza poetica che senza soluzione di continuità si snoda dal principio del secolo e rispetto all'intera tradizione lirica italiana. Se, insomma, nei contemporanei spesso prevale la coscienza della rottura e della discontinuità, e la prosa diviene il veicolo per rivedere e mettere in discussione il vecchio edificio della poesia, per Saba la prosa resta strumentale e vicaria, non senza che questo ingeneri un'inevitabile incongruenza. Benché la scrittura in versi sia riproposta al centro dell'attenzione, immodificabile o quasi, il bisogno di appoggiarsi alla prosa e al saggio tradisce l'insufficienza del linguaggio poetico in quanto tale.

²²⁸ *Storia e cronistoria*, cit., *Cuor morituro*, p. 167.

Una volta che si è messa in moto, la frana è inarrestabile, rivela una geologia instabile e precaria, anche per i più incrollabili bastioni. L'obiettivo di *Storia e cronistoria* non è aggiornare la poesia, ma salvare dal naufragio un'esperienza poetica che è sentita angosciosamente come equivalente alla vita; offrirla addirittura come strategia alternativa rispetto ad ogni compromissione con l'ermetismo e pertanto attuale: al fondo non si tratta di una finzione opportunistica, ma del miraggio di cogliere, ad ogni costo, un'occasione forse irripetibile. L'intera operazione è viziata da una vistosa contraddizione in termini: difficilmente l'ansia di classicismo del *Canzoniere*, così datata all'anteguerra, si può conciliare con l'attualità. Ma tant'è. Offensiva più incerta Saba non avrebbe potuto intraprendere, complicata da un rapporto con la propria opera ben lontano dal poter essere definito limpido e lineare, malgrado l'appello alla *Vita nuova* e le proteste, ripetute, di essere uomo, e quindi poeta, «sempre conseguente»²²⁹, quant'altri mai. La volontà di impiegare *Storia e cronistoria* come strumento di promozione e protezione non riesce a nascondere che la prosa, non appena convocata sulla scena, rischia di voler dire la sua e di intromettersi pesantemente nella poesia. Anche in questo Saba si rivela molto simile ai suoi contemporanei, e nello stesso tempo diversissimo. La prosa interviene tanto compatta nel difendere l'opera in versi da ogni attacco esterno quanto infida nel fissarne e sostenerne la fisionomia interna; è anzi coinvolta nel processo variantistico senza fine e senza vera direzione, «ellicoidale» come è stato definito²³⁰, che travaglia il lavoro poetico di Saba. Addirittura fin dai primi capitoli si fa strada un rapporto agonistico con il *Canzoniere* o con alcune sue parti. Grazie alla voce 'neutrale' e obiettiva di Giuseppe Carimandrei, Saba può esercitare una critica di insolita ed eccessiva asprezza sulle scelte compiute nella 'coeva' *summa* del '45: «Ci dispiace solo che chi la scrisse abbia tolta, nel testo definitivo, una quartina, che portando quell'ingenuità e quell'imperizia ad un culmine, nulla poteva togliere (se mai aggiungere) ad un componimento che non regge su altro»²³¹. Di seguito, quasi a risarcimento dell'errore compiuto, *Storia e cronistoria* riporta la quartina omessa in *Lettera ad un amico pianista*. Il fatto non si ripete sporadicamente, innerva in maniera sistematica le pagine del 'saggio' di commento²³², e può diventare persino testimonianza di autocensura nel caso della poesia troppo

²²⁹ *Storia e cronistoria*, cit., *Parole*, p. 241.

²³⁰ L'espressione è coniata da G. Castellani: cfr. *Nascita e divenire della poesia di Saba: «Soldati alla prigione» 1908-1948*, in «Otto-Novecento», VII (1983), p. 79.

²³¹ *Storia e cronistoria*, cit., *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, p. 37.

²³² Di *Il maiale*, espunta da *Casa e campagna* nell'edizione '45 del *Canzoniere*, Saba riporta la strofe centrale, accompagnandola con qualche osservazione per spiegare l'assenza: «Forse le altre due strofe non erano all'altezza di questa, forse il poeta la tolse per altre ragioni. Comunque, noi che non siamo che

nazionalista, o indurre a riportare varianti redazionali intermedie poi respinte in un definitivo ritorno al testo originale²³³. Talora la pagina si sgrana in elenchi di poesie rifiutate, facendo trapelare fors'anche una perdita di pezzi memorabili²³⁴. È ben vero che le scelte del *Canzoniere* sono per lo più accolte con una sanzione affermativa da *Storia e cronistoria*²³⁵ e che il riesame di esclusioni e varianti interessa soprattutto le sezioni più antiche²³⁶: forse sarebbe arduo parlare di *Storia e cronistoria* come di un 'contro-*Canzoniere*' o di una fase redazionale successiva rispetto alla stampa del '45, ma ciò non toglie che, nel mentre vuole sostenere la liceità di quella stampa, e con essa di un'opera letteraria che fa blocco compatto, attraverso la prosa Saba finisce per proiettare e in parte disciogliere le strutture del *Canzoniere* in un fondale incerto e in movimento. Dal sospetto di un atteggiamento insicuro e aleatorio da parte dell'autore per i risultati che propone deriva un altro dei paradossi che accompagnano la genesi del saggio di autointerpretazione: pur comparso lo stesso anno in cui la ristampa del *Canzoniere* vede la luce accresciuta di *Mediterranee*²³⁷, *Storia e cronistoria* appare immobilizzato in una riflessione sul testo del '45, ormai anacronistico e persino concorrenziale rispetto a quello corrente. Nonostante gli sforzi, intorno al *Canzoniere* si accumula una fastidiosa sensazione di debolezza che invece vorrebbe essere programmaticamente esclusa.

La dinamica che si profila non riflette alla perfezione quella suggerita così volenterosamente da Saba. Anche se il saggio, grazie alla finzione del critico Carimandrei, tende a risolvere oggettivamente la conflittualità fra il poeta e la poesia nell'altra più confortevole fra il poeta e il suo tempo, il meccanismo che spinge la prosa a interferire, una volta avviato, non si arresta, e Saba si trova catturato da una crisi difficilmente controllabile e contenibile. Il tentativo di non intervenire direttamente sulla poesia, ma di avvalersi della prosa per arginare al di fuori del *Canzoniere* le tensioni, esplose nel giro di breve tempo, dimostrandosi

i suoi tardivi commentatori, dobbiamo accettare per buona la sua decisione; rammaricandoci solo che, nel bestiario di *Casa e campagna*, ci sia così una bestia di meno» (*Casa e campagna*, p. 56).

²³³ Cfr. la riflessione che Saba svolge sul testo 'instabile' di *A mamma (Poesie dell'adolescenza e giovanili)*, pp. 42-43) e che comporta il rifiuto del processo variantistico in nome della «forma originale».

²³⁴ Così, a proposito di *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, Saba descrive lo scarto di non pochi testi originariamente accodati a *La sera*: «Le poesie che seguono, e sono nel testo definitivo, le più ridotte di numero (il poeta tolse, fra le altre, "Intorno ad una Cappella chiusa", "La fonte" e "L'addio alla spiaggia", che non erano del tutto prive di significato) rendono già un clima diverso» (*Storia e cronistoria*, cit., p. 42).

²³⁵ Con l'ambigua prudenza che leggiamo all'inizio di *Poesie dell'adolescenza e giovanili* (pp. 33-34): «Nell'edizione definitiva del *Canzoniere*, alla quale ci atterremo il più possibile, per non complicare con troppi raffronti e richiami un lavoro già di per sé complesso e difficile».

²³⁶ Sono le sezioni giovanili, pertinenti il «Volume primo» del *Canzoniere*, le più tormentate nella silloge del '45 (cfr. F. Brugnolo, «Il *Canzoniere*», di *Umberto Saba*, cit., pp. 505-506 e i rimandi ivi contenuti).

²³⁷ La sezione reca le date estreme «1945-1946». Era già stata stampata come volume a sé nel '46, da Mondadori.

do anche nel più anziano poeta triestino la consapevolezza di una drammatica difficoltà che attanaglia l'esercizio poetico.

Se ci inoltriamo nei primi anni cinquanta, la riscoperta e la rielaborazione per la stampa dei racconti scritti all'inizio del secolo (*Gli Ebrei, Sette novelle*) probabilmente funziona da ponte con *Scorciatoie e Raccontini* e scatena un interesse per il racconto fino a questo momento latente, o meglio, affidato da *Storia e cronistoria* al *Canzoniere* stesso. Nel '53 «durante una tregua del suo mal d'esistere, in una clinica romana (e poi a Trieste)»²³⁸, Saba compone i cinque episodi di un romanzo che poi resta interrotto e a lungo, fino al '75, inedito: *Ernesto*. La stesura del romanzo si intreccia profondamente con la revisione degli *Ebrei*²³⁹, con cui non mancano punti di contatto, se pure esterni. Tra le pieghe, *Ernesto* attualizza e rende bruciante — la guerra ha lasciato il segno — la nostalgia per un mondo che non esiste più e che era appunto quello raffigurato negli *Ebrei*. Il destino a cui è condannato il signor Wilder, l'ebreo datore di lavoro di Ernesto, restituisce con ironica crudezza una storia esemplare, conclusa «in un'infornata di ebrei ungheresi»²⁴⁰. Il movente che anima la scrittura non è però, o non è soltanto, la pietà verso un mondo, la Trieste dell'adolescenza, travolto dall'apocalisse di due guerre. Può essere la molla esterna, occasionale, per quanto non trascurabile: *Ernesto* sottintende una più sofferta e travagliata riflessione sulla scrittura. Non occorre forzare le carte di Saba per scovarne i segni: è Saba stesso che apre la pista. Iniziato nel mese di maggio del '53²⁴¹, fin da subito nella percezione del suo autore il romanzo entra in rotta di collisione con la poesia, tanto da prefigurare la necessità, e il dovere, di non portarlo a termine, come Saba scrive alla figlia Linuccia: «Ernesto deve rimanere un libretto, se no quel mascalzone mi ammazza il *Canzoniere*»²⁴². La novità di linguaggio,

²³⁸ *Sedici lettere di Umberto Saba in cui si parla di «Ernesto» con una nota di Sergio Miniussi*, in U. Saba, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975, p. 139.

²³⁹ Scrive Saba in una lettera a Linuccia del 20 luglio 1953: «La lettera conteneva: la copia degli *Ebrei*, il primo capitolo del quarto episodio dell'*Ernesto*» (in *Sedici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 146). E tuttavia anche il progetto di pubblicazione degli *Ebrei* si accompagna a dubbi e perplessità: «penso che — tranne dal punto di vista pratico: persecuzioni, ecc. — do quasi sempre ragione a... Hitler. Quando le ho scritte il mondo era un altro» (lettera del 15 gennaio 1953, a Linuccia, in U. Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di A. Marcovecchio, *Presentazione* di G. Giudici, Milano, Mondadori, 1983, pp. 52-53).

²⁴⁰ *Ernesto*, nuova edizione a cura di M. A. Grignani, Torino, Einaudi, 1995, p. 66. Non a caso il passo conclude il primo capitolo del quarto episodio, quello appunto inviato a Linuccia con *Gli Ebrei*.

²⁴¹ Scrive Saba alla moglie il 30 maggio: «Mia Lina, tutta la settimana volevo scriverti: ma ero preso da un lavoro del quale ti parlerò a voce. Ne ho terminato il primo episodio, che potrebbe anche stare a sé» (in *Sedici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 141).

²⁴² Lettera del 12 agosto '53, in *Sedici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 151. È l'unica circostanza in cui Saba ammette le ragioni profonde che interdicono il romanzo. Nelle lettere agli amici, e in particolare a Quarantotti Gambini si rivela molto più elusivo: «Mio caro Pierantonio, se ti ho detto che il romanzo è

trionfalmente annunciata in una lettera a Lina del 30 maggio («una rivoluzione nella prosa narrativa»), si è già rovesciata in offensiva verso i baluardi della poesia²⁴³. La volontà di interrompere il romanzo trova sfogo anche al di fuori dello scambio epistolare con familiari ed amici, invade lo spazio creativo talmente carica di angoscia e devastante da mobilitare contro Saba e il suo libro lo stesso protagonista della vicenda, Ernesto, divenuto autore immaginario di una *Lettera* allarmatissima al filosofo Tullio Mogno: «In quel libro egli ha raccontato tutto di me, anche le cose che non si devono dire; ma mi ha giurato che non lo pubblicherà mai, e che, quando sarà finito, lo leggerà solo a due o tre amici fidati. Speriamo 1) che non finirà mai il libro; 2) che, se lo finirà, manterrà la promessa»²⁴⁴. Ammesso direttamente a parlare, con una mossa strategica che dovrebbe interdire dall'interno la possibilità del romanzo, Ernesto, come Saba nella sua corrispondenza, evoca i fantasmi delle «cose che non si devono dire». Nella *Lettera* egli riassume la stessa vicenda narrata nei capitoli superstiti del libro, ma esercita una censura ben più drastica del suo autore, fino a cancellare ogni menzione del rapporto omosessuale con il «bracciante avventizio» del romanzo. L'adolescente compone la 'sua' lettera nel punto in cui Saba si è interrotto, alla ricerca di autonomia rispetto all'autore e alla trama che questi ha ordito per il racconto²⁴⁵. Alle spalle di Saba, Ernesto prende contatto con il letto-

impubblicabile vuol dire che lo è. Su questo punto sono d'accordo anche le 2 o tre persone che ne hanno letti (ascoltato leggere) alcuni brani. Ma questo m'importa fino a un certo punto. La verità è che non credo che potrà finirlo» (lettera del 25 agosto '53, in *Sedici lettere di Umberto Saba*, cit., pp. 153-154). L'impossibilità di portare a termine il libro risulta comunque inesplicabile, nascosta dietro il facile schermo della mancanza di tranquillità e del disagio psicologico che Saba attraversa: «In mezzo a "sensi di colpa" e delizie simili come faccio a trovare in me, non solo la "letizia" ma anche la "crudeltà" necessaria a condurre a termine, fino alle sue ultime conseguenze, la trama del racconto?» (lettera del 1° settembre '53 a Nello Stock, in *Sedici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 155). Siamo al cospetto di un'interdizione che non ha niente a che vedere con gli intoppi che accompagnano anche *Storia e cronistoria*: «Sono ossessionato dall'idea di non poter finire in pace *Storia e cronistoria* e qualche altro lavoro indispensabile. Non altro fosse, bisogna che termini questi lavori prima che mi terminino i soldi dei quali posso disporre. Anche per questo sono venuto a Trieste: in nessun posto avrei potuto spendere di meno» (lettera del 29 aprile '47, a Linuccia, in U. Saba, *Atroce paese che amo*, cit., p. 95).

²⁴³ Del resto, già nella lettera del 30 maggio Saba oscilla tra euforia e autocensura: «la non pubblicabilità del racconto non sta tanto nei fatti narrati quanto nel linguaggio che parlano i personaggi. E tutta la novità, tutta l'arte, tutto lo stile del racconto [...] sta proprio qui. Se potessi continuare [...], il libro si intitolerebbe *Intimità*. Sogni! Ma quello che ho scritto è così bello che la gente diventa come matta: è stato come se si fosse rotta in me una diga, e tutto affluisse spontaneamente» (in *Sedici lettere di Umberto Saba*, cit., pp. 141-142). La «diga» di cui si parla non è una diga di pregiudizi morali: rispetto alla sua stessa esperienza artistica, Saba avverte una profonda rottura stilistica — di cui a questo punto non prevede gli esiti — e baldanzosamente la raccoglie, accettando la sfida del romanzo.

²⁴⁴ *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, in *Ernesto*, cit., p. 125.

²⁴⁵ Si prefigge quest'obiettivo il poscritto che scavalca Saba, stabilendo un filo diretto fra Ernesto e Mogno: «P.S. Non mi piace né dir bugie, né nascondere qualcosa al signor Saba: ma forse sarà meglio che non gli dica, almeno per ora, che Le ho scritto. Ma, se glielo dice, me lo faccia sapere. Mi piacerebbe tanto ricevere, in quest'occasione, una sua lettera» (*Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, cit., p. 127).

re, di nascosto lo mette a parte di 'segreti', per quanto tutt'altro che clamorosi²⁴⁶. Non che cali il sospetto sulla veridicità complessiva del racconto, ma in questo modo il protagonista rovescia e mette in dubbio il punto di vista di chi narra osservando e valutando dall'esterno la storia. Ernesto tende a misurare le distanze dai giudizi pedagogici di Saba, facendo balenare l'ipotesi che l'intera vicenda sia narrata secondo una prospettiva che inevitabilmente, anche se senza dolo, la falsi²⁴⁷.

L'angolo di lettura di Ernesto e di Saba è diverso, sottilmente discrepante, come se davvero scattasse una competizione fra l'autore e il protagonista del romanzo, fra l'autore e la sua opera²⁴⁸. Per Saba ciò riflette l'impossibilità (e il pericolo che insidia il tentativo) di alimentare l'intreccio attingendo ad una materia non così remota e distaccata da farsi agevolmente romanzo perché coincide con la storia di Saba stesso²⁴⁹: l'urgenza autobiografica si sovrappone così decisamente da comportare la perdita di controllo sulla strategia del romanzo, quantomeno lo sviamento dal romanzo. Dal punto di vista di Ernesto, del romanzo, la microconflittualità che si fa strada, rappresenta la spia oggettiva di una spinta a controbattere, o almeno di una resistenza a quella sorta di coazione a ripetere che

²⁴⁶ Ha infatti l'aria di un segreto, di un obliquo cenno d'intesa, la rivelazione del nome autentico di Ilio, che compare nella *Quinta parte* di Ernesto: «Il vero nome del mio amico è Emilio; ma tutti a casa sua lo chiamano Ilio, e siamo rimasti d'accordo che anch'io lo chiamerò così» (*Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, cit., p. 127).

²⁴⁷ Ernesto reinterpreta a suo favore le opinioni di Saba, mostrando come lo stesso Saba sia ambigualmente in contraddizione con se stesso: «Il signor Saba però mi dice che Ilio non è come io lo vedo (sospetta che sia un poco mascalzoncello); ma non mi proibisce di vederlo, perché sa che sarebbe inutile, e poi perché pensa che i giovani devono fare a loro spese l'esperienza della vita» (*Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, cit., pp. 127-128).

²⁴⁸ Le parentesi, il segno più tangibile del controcanto che si sviluppa fra Ernesto e il narratore, subiscono una vera impennata nella *Quinta parte* del romanzo, indizio di una conflittualità che cresce schizofrenica, anziché diminuire, portando alla crisi e alla liberazione della voce autonoma del protagonista.

²⁴⁹ Si legge nella lettera a Lina del 30 maggio: «Riporta [il romanzo] avvenimenti lontani nel tempo (è la storia di un ragazzo, che aveva 16 anni a Trieste, nel 1898)» (in *Sedici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 141). Saba stabilisce un gioco di elusione («avvenimenti lontani nel tempo») e allusione («16 anni a Trieste, nel 1898») che finisce per mettere in crisi la sua ipotesi narrativa e scatenare la censura: «L'identificazione di Ernesto ad Ilio gioca molto nel comune amore per una ragazza, della quale purtroppo non posso dire il nome, un nome (e cognome) che illuminerebbe tutto» (in *Sedici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 148). E poche righe dopo, parlando di nuovo di Ernesto, aggiunge: «sua moglie sarebbe stata un'altra alla quale vorrei vagamente, verso la fine, accennare...». Gli impicci tra cui si dibatte Saba nascono dal rischio di un'identificazione troppo spinta fra le vicende del romanzo e la propria autobiografia. Lettere come questa alla figlia (25 luglio '53) testimoniano l'aggrarsi della scrittura intorno a nodi autobiografici che coincidono con quelli del *Canzoniere*. Anche Lavagetto osserva che la *Quinta parte* «apre una nuova sequenza: "troppo larga" a sua volta e tale da presupporre "troppi possibili sviluppi futuri", perché Saba potesse avere la certezza di tenere Ernesto sotto controllo. Seguendo sino in fondo quella traccia, il romanzo avrebbe finito per sconfinare nel *Canzoniere*: per fargli concorrenza e metterlo a repentaglio» (*Conferme da Ernesto*, in «Nuovi argomenti», n.s., 57 [1978]; poi in *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989², p. 203).

attanaglia la scrittura di Saba e la interdice. Nel punto in cui il progetto di romanzo fallisce, Ernesto fa trapelare, in mezzo a mille contraddizioni, l'unica ipotesi narrativa realmente praticabile, quella in cui la narrazione si svolgesse come Ernesto la vede. Ma non è questa la strada che interessa, non è l'idea del romanzo in sé che ha catturato Saba. Stretto fra Tullio Mogno, che ha già programmato il saggio sulle poesie che Ernesto scriverà, e Saba, che registra ogni evento deformandolo con la sua lente di osservazione e obbligandolo ad aderire al suo disegno generale, l'adolescente rimane prigioniero di un destino che non offre vie d'uscita, il «destino [...] di diventare poeta»²⁵⁰. Inesorabilmente, Ernesto, sedicenne nel '98 come il suo autore, si trova ad essere la controfigura di Umberto, anche fonicamente lo è: il romanzo è un'autobiografia dissimulata. La *Lettera di Ernesto* ricalca da vicino il racconto svolto nel romanzo, il romanzo a sua volta si alimenta di un materiale autobiografico che proviene dal *Canzoniere* o da *Storia e cronistoria del canzoniere*; ma a differenza di *Storia e cronistoria* che mantiene la parvenza di una condizione subalterna rispetto alle poesie, Ernesto ne divora la materia consegnandola ad una forma diversa e alternativa²⁵¹.

Nel romanzo non si osserva un'intrusione o un'ingerenza debole della prosa sulla poesia; l'atteggiamento di Saba comporta una radicalità fin'ora ignota, solo in parte assimilabile con quanto accadeva in *Scorciatoie e raccontini*:

«Tuto, — continuava a dirsi, — per colpa de mia mama: la sè stada ela a cavarme de scola e a mandarme da quel maledeto signor Wilder, che el diavolo se lo porti». E, pensando alla scuola, non fermava già il pensiero al Ginnasio, di cui (causa un professore che lo perseguitava con le cattive note e, a suo credere, ingiustificate) aveva quasi orrore, ma all'I.R. Accademia di Commercio (e Nautica) dove la madre lo iscrisse dopo la licenza Ginnasiale, e di cui non riuscì a frequentare che il primo semestre del primo anno.²⁵²

Ernesto ha ricevuto in dote la vita di Umberto, come si ricava senza forzature dall'epistolario²⁵³, in un cortocircuito che accenna a tagliar fuori, in modo

²⁵⁰ *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, cit., p. 121-122.

²⁵¹ Spostando «la testimonianza dal piano formale alla biografia del [...] personaggio», il progetto iniziale di Saba racchiude l'obiettivo di sottrarsi alla «relativa indeformabilità delle *Poesie dell'adolescenza*» (M. Lavagetto, *Conferme da Ernesto*, cit., p. 202, *passim*). Il romanzo dovrebbe conquistare la sincerità che le molteplici revisioni delle poesie giovanili non riescono a raggiungere, per narrare l'antefatto del *Canzoniere* e saldarsi con esso. Ma è il seguito, la *Quinta parte*, che rischia di invadere direttamente il territorio della poesia e di entrare in competizione con essa (cfr. M. Lavagetto, *Conferme da Ernesto*, cit., p. 203).

²⁵² *Ernesto*, cit., p. 86.

²⁵³ In una lettera di qualche anno dopo, del '57, scrive, ricostruendo la propria esperienza scolastica: «Ho fatto [...] il ginnasio (4 anni) [...] ma che valevano per 8 di oggi: anche per le poche materie che s'inse-

inesorabile, la poesia. Allo stato dell'arte, l'abbozzo di romanzo non contiene troppi riferimenti al futuro di poeta che attende Ernesto²⁵⁴: il discorso sulla poesia è reintrodotta con insistenza clamorosa nella *Lettera di Ernesto*, che di fatto, mettendo a nudo le intenzioni di Saba, sancisce l'impossibilità di scrivere il romanzo²⁵⁵.

Se facciamo centro sulla poesia, il confronto diretto di *Ernesto* con *Storia e cronistoria* risulta illuminante: basti pensare al diverso modo di organizzare il rapporto tra la passione per la musica e il violino, da un lato, e la poesia, dall'altro. Nel volume del '48 musica e strumento sono pur convocati per spiegare la genesi di *Preludio e fughe*, ma anche subito respinti ai margini, mere occasioni esterne, trascurabili in una storia 'vera' del *Canzoniere*. *Ernesto* promuove invece a episodi autobiografici indipendenti musica e poesia, il violino finisce anzi per aver la meglio: il *Quinto episodio*, aggiunto al romanzo dopo *Quasi una conclusione*, è interamente imperniato sulla musica e sul legame con il giovane violinista Ilio. Il racconto sta davvero occupando tutto lo spazio, divergendo verso l'imprevedibile; trascina nella scrittura aspetti che la poesia aveva eluso o sfuggito e forse proprio per questo deve essere lasciato a mezzo. Nelle pagine di *Ernesto* la poesia, quando compare, è solo una presenza riflessa e mediata da una sottile ironia:

— Anche una baia el gà? — chiese l'uomo.

— Certo che la gò; e ghe voio anche ben. No son miga el solo a volerle ben alla sua baia. Ghe sè un grande poeta (el se chiama D'Annunzio) che vivi ancora e che gaveva anche lui una baia. Adesso el devi esser vecio; ma el ghe gà scritto lo stesso una poesia. El la gà intitolada *Alla mia nutrice*.²⁵⁶

In effetti, *Alla nutrice* è la poesia dannunziana che apre il *Paradisiaco*, ma è sintomatico come Saba ne ricordi il titolo — volontariamente o involontariamente, questo è indecidibile — incrociandolo con *La casa della mia nutrice* (*Cuor morituro*): con una netta separazione di campo che rompe le perfette

gnavano, e per la severità che si metteva allora negli studi. (Con tutto questo non mi servirono — per quanto riguarda la mia poesia di poi — a nulla). Frequentai quindi, per 1/2 anno, l'Accademia di Commercio; poi mia madre volle che prendessi un impiego» (cit. nella *Cronologia* di M. Lavagetto premessa a U. Saba, *Tutte le poesie*, cit., p. LXXIV). A dire il vero, non è chiaro dove si debba collocare il confine tra autobiografia e racconto, e addirittura se il racconto fornisca il sostrato su cui adattare l'autobiografia.

²⁵⁴ «El me gà dito anca che ti sè poeta. Sè vero?» gli domanda il barbiere Bernardo nel *Terzo episodio* (*Ernesto*, cit., p. 46), ma la risposta di Ernesto è drastica: «Mio zio [...] el sè mato» (p. 47).

²⁵⁵ Alla maniera di *Storia e cronistoria*, la *Lettera* torna ad alternare prosa e poesia, citando nel corpo del racconto pochi frammenti di versi (cfr. p. 124): è il segno esplicito di una saldatura fra la *Lettera* e *Storia e cronistoria* che preclude, come velleitario e maldestro, il tentativo di romanzo.

²⁵⁶ *Ernesto*, cit., p. 40.

equivalenze stabilite in *Storia e cronistoria*, all'adolescente è fatto dono della biografia, mentre la poesia è conferita a un D'Annunzio «vecio», derisorio *alter ego* di Saba²⁵⁷. Né più né meno che nell'episodio degli studi, ma con implicazioni di ancor più vasta portata. La balia Peppa, la madre, la figura del padre, i giovani compagni, le passioni, l'intero bestiario delle liriche, sono sottratti al territorio della poesia dove sono vissuti fino al *Canzoniere*, del '45 o del '48 che sia, e trasferiti in blocco in quello della prosa e del romanzo. La circolazione dei temi autobiografici non sarebbe, in sé, né inedita né trasgressiva; ma utilizzata per ricostruire non la storia del *Canzoniere* bensì l'altra, distinta, del suo autore (sia pure per interposta persona), la consueta materia di Saba acquista una veste nuova: è davvero «come se si fosse rotta una diga» e tutto affluisse «spontaneamente». «È una cosa incredibile: una rivoluzione (non politica) che viene — come piaceva a Nietzsche — su ali di colomba», si legge in una lettera a Pierantonio Quarantotti Gambini del 20 agosto '53²⁵⁸. La novità consiste in un linguaggio che per la prima volta viene violentemente strappato dalla tradizione, tanto da far proprio persino il dialetto, respingendo il filtro della forma poetica, quello che nel *Secondo congedo* di *Preludio e fughe* faceva concludere: «Quante rose a nascondere un abisso!». Adesso l'«abisso» parla con la sua propria voce — ed è la voce del racconto — con una franchezza ed una brutalità, talora, che erano interdette dalla ricerca di equilibrio formale nella poesia, con essa anzi inconciliabili²⁵⁹. Dall'esperimento del romanzo all'inizio degli anni cinquanta affiora, almeno in potenza, la sovversione e l'annullamento di tutto il percorso in versi che lo precede. Se ogni argine è rotto, la parola in *Ernesto* fluisce diretta e senza mediazioni, fresca ed entusiasmante, ma il *Canzoniere* viene concretamente divorato e rimane senza fondamento di verità, messo a nudo nelle sue falsificazioni²⁶⁰. Saba deve aver prontamente avvertito con grande fascino, ma

²⁵⁷ «Che D'Annunzio sia da annoverare, se non tra i "padri", certo tra le principali "fonti" linguistiche e stilistiche del *Canzoniere*, è in realtà una circostanza che un esame attento dei testi sabiani consente inconfutabilmente di documentare» (F. Brugnolo, *Il Canzoniere*, di Umberto Saba, cit., p. 546), fino alla stagione più tarda di *Quasi un racconto*. E questo è vero benché si tratti sempre di riecheggiamenti precisi e limitati, mai dell'«assunzione di un linguaggio e di una poetica» (*Il Canzoniere*, di Umberto Saba, cit., p. 548). Va aggiunto però, che per Saba la poesia di D'Annunzio è per eccellenza la poesia «disonesta» (U. Saba, *Quello che resta da fare ai poeti* [1911], in *Opere*, vol. I, *Prose*, Milano, Mondadori, 1965, pp. 751-759).

²⁵⁸ In *Sedici lettere*, cit., p. 152.

²⁵⁹ Lo conferma anche Lavagetto: «In ogni caso l'innesto sarebbe risultato difficile, più difficile che non lasciando fra i due testi uno spazio bianco, una specie di cuscinetto per ammortizzare il colpo provocato dal cambiamento del mezzo narrativo. La scommessa più difficile e consolatoria era già stata vinta: quando Saba si era offerto lo spettacolo della censura frantumata e della rinuncia euforica, ed euforicamente sottolineata, al galateo linguistico del *Canzoniere*» (*Conferme da «Ernesto»*, cit., p. 203).

²⁶⁰ La novità di *Ernesto* e il pericolo che comporta per il *Canzoniere* viene sottolineato anche da Lavagetto.

anche con paura ed angoscia (le lettere starebbero lì a dimostrarlo²⁶¹), la straordinaria risorsa liberatoria del narrare e le contraddizioni in cui per inseguirla, quasi al termine della carriera, si era inoltrato. Fino al punto di chiedere ai depositari del dattiloscritto, nel '55, la sua distruzione²⁶². *Ernesto*, non *Storia e cronistoria*, avrebbe potuto essere il mezzo per rompere l'isolamento e trasferire nel dopoguerra la sostanza di un'esperienza artistica ormai quasi cinquantennale, ma solo rinunciando all'aspetto più impegnativo di quell'esperienza, ancora strenuamente difeso in *Storia e cronistoria*: la peculiarità del linguaggio poetico nel suo arduo, e tuttavia perdurante, rapporto con la tradizione. Il prezzo sarebbe troppo alto per chi ha compiuto ogni sforzo per confidare alla seconda metà del secolo la sua, ancorché traballante, certezza di poeta. Lo sbandamento è però sintomatico: la congiuntura di un bisogno interiore di sincerità e la pressione accattivante della cultura del dopoguerra deve essere stata formidabile. Se perseguita fino in fondo, l'avventura del romanzo avrebbe comportato la rinuncia definitiva alla poesia, non tanto l'adozione di una lingua totalmente nuova. Di fronte alla minaccia di una simile catastrofe Saba si è tratto indietro: quello che non sta facendo, negli stessi anni, un più consapevole, e dispettoso, Montale.

to: «Il "tabù", il non detto o l'indicibile, che si allunga come un'ombra sottintesa su tutto il *Canzoniere*, non viene aggirato o eluso: viene semplicemente mandato in frantumi» (*Conferme da «Ernesto»*, cit., p. 204).

²⁶¹ Così Saba scrive alla figlia Linuccia il 20 luglio '53: «Ma potrò finire *Ernesto*? È sommamente improbabile: basta un niente a portarmi in un clima che non è il suo. *Tremo*» (*Sedici lettere*, cit., p. 146). E ancora cinque giorni dopo Saba confessa a Linuccia di sentirsi combattuto fra la «stanchezza» e «il terribile desiderio che il libro sia compiuto e compiuto nelle tue mani», per aggiungere: «No, non ce la faccio. Verrà certamente qualcosa che (stanchezza a parte) farà di *Ernesto* un libro incompiuto» (*Tredici lettere*, cit., p. 147).

²⁶² «Né io io [sic] avrei mai più la forza, né l'animo di terminare quel romanzzetto incompiuto che ho lasciato da lui [Carlo Levi] con l'obbligo preciso di bruciarlo appena ne avesse avuto da me l'ordine. Ti prego di passargli l'ordine, senza fare ostruzione: e poi subito telegrafare "eseguito". [...] In questo momento ha telefonato Carlo. Gli dispiace, ma è d'accordo. Non mettermi — per carità — bastoni fra le ruote» (lettera a Linuccia del 17 agosto 1955, in M. A. Grignani, *Nota filologica* a U. Saba, *Ernesto*, cit., pp. 148-149).

MECCANICA DELLA DISTRUZIONE DELLA POESIA: *FARFALLA DI DINARD* DI MONTALE

1. *Una partita aperta*

Lo stesso anno, il '56, e presso lo stesso editore, Neri Pozza, Montale pubblica il terzo libro di poesia, *La bufera e altro*, e i racconti di *Farfalla di Dinard*¹. La concomitanza è così stretta, da far supporre i due volumi parte di un 'progetto editoriale' unico, in ogni caso intimamente implicato, ancorché forse non di immediata decifrabilità. Punto di snodo fra la prima stagione di Montale, degli *Ossi* e delle *Occasioni*, e l'ultima, quella che da *Satura* scivola diluviale fino ad *Altri versi*, *La bufera* e la *Farfalla* (l'esile volumetto del '56, non le sue riedizioni posteriori²) testimoniano un'eccezionale sforzo per concentrare le energie. La *Farfalla* del '56 non rappresenta un tempo successivo, ormai aperto su *Satura*, piuttosto si stringe alla *Bufera* per preservarla, vagliando con una selezione drastica il numero dei racconti ammessi rispetto alla mole imponente di quelli disponibili e già apparsi sui periodici: anche la scelta di una poesia o di una prosa in più rischia di compromettere un equilibrio molto fragile, tenuto in piedi quasi per puntiglio. Appena quattro anni dopo, nel '60, la *Farfalla* ha cambiato fisionomia, allentando le maglie e gonfiandosi a dismisura in un progetto che diverge da quello originale e che, indifferente al primato della scrittura in versi, alimenta la visibile foga autodemolitrice. Se di snodo si vorrà dunque parlare, bisogna fare attenzione a come i due libri stabiliscano una delicata, e soprattutto temporanea, convivenza, ritagliandosi sullo sfondo di un decennio fra i più contrastati, in cui la partita fra prosa e poesia (della prosa contro la poe-

¹ La *Farfalla* esce in edizione fuori commercio: cfr. la lettera di Montale a Cecchi del 6 febbraio 1957, in appendice ad A. Casadei, *Prospettive montaliane*, cit., p. 144.

² Sulla difformità della *Farfalla* cresciuta negli anni sessanta cfr. anche U. Carpi, *Da «Farfalla di Dinard» a «Xenia»*, in *Montale dopo il fascismo dalla «Bufera» a «Satura»*, Padova, Liviana, 1971 (già apparso in «Belfagor», xxv, 1, 1970, col titolo *Montale negli anni '60*). Montale non è «più il delirante prigioniero delle *Conclusioni* provvisorie [...]», ma il «topo», rassegnato e definitivamente chiuso nella sua delusione di *Botta e risposta*» (p. 123). Meno persuasivo, invece, che i racconti della *Farfalla* del '56 debbano essere valutati «per quel che erano, come articoli del "Corriere"» (p. 125), perché allontana le prose dal loro interlocutore vero, le poesie.

sia) è una partita aperta e la posta in gioco, tutt'altro che scontata, la sopravvivenza stessa del poetico.

Che un intreccio fra le due raccolte, e più latamente fra poesia e prosa, sia da ravvisare, che abbia anzi radice antica, lo suggerisce assai per tempo il regesto inviato a Giovanni Macchia il 4 novembre 1949. Con quella lettera Montale invitava l'amico a scrivere una prefazione per «il terzo e ultimo libro di poesie», che avrebbe dovuto vedere la luce «entro il 1950»³ con il titolo tutt'altro che imprevedibile, ma bizzoso, di *Romanzo*⁴. Anche se quel «libro» non lascia mai lo stadio dello schizzo preliminare⁵, l'indice allineava nella terza sezione, *Intermezzo*, le prose *Dov'era il tennis...* e *Visita a Fadin*⁶, a far da crocevia tra poesie vecchie, quella riunite in *Finisterre*, e nuove, in una posizione che si manterrà sostanzialmente inalterata anche nella *Bufera* compiuta. Allo scadere degli anni quaranta, Montale, insomma, medita anch'egli la sua raccolta di bilancio e lo fa in termini che non si discostano eccessivamente da quelli comuni a molti dei suoi contemporanei, fino a voler alludere al narrativo — con ambigua malizia — nell'intestazione originaria del volume. Persino la compresenza di prosa e poesia non prospetta una novità, di per sé, clamorosa. Tanto che i due lacerti in prosa erano già stati inseriti fra le cose più recenti offerte con la seconda edizione di *Finisterre*, nel '45⁷. E tuttavia, dieci anni dopo, proprio l'inclusione di

³ E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, pp. 1101-1102, *passim*. La lettera in questione fu pubblicata dal destinatario in *Montale e la donna salvatrice*, in «Corriere della sera», 24 gennaio e 7 febbraio 1982; poi, con il titolo *Il romanzo di Clizia*, in *Saggi italiani*, Milano, Mondadori, 1983.

⁴ Dal titolo del '49 Luperini deduce una lettura in termini di romanzo delle *Silvae* (cfr. *Il romanzo dell'anguilla*, in *Montale o l'identità negata*, cit., pp. 86 sgg.). L'impressione è però che si tratti piuttosto di un titolo *choc*, provocatorio, una risposta ai «romanzi noiosi» e alla situazione del romanzo descritta in un intervento a chiave, di non facile decifrazione, qual è *Il mondo della noia*, del 13 luglio 1946 (ora in *Auto da fé*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1995 [la prima ed. risale al '66], p. 70). *Il mondo della noia*, come il successivo *Mutazioni* (13 agosto '49; ora in *Auto da fé*, cit.) rispecchiano una profonda incertezza, appena velata dal baldanzoso tono ironico — di un'ironia spaesante, che afferma tutto e il suo contrario —, ma sembra chiaro che il romanzo a cui pensa Montale è «un romanzo che non sia legato al senso del tempo, che si scopra tutto in una volta, che sia soltanto urlo interiezione e lampo nel buio» (*Mutazioni*, cit., p. 79). Un romanzo, in sostanza, che dovrebbe chiamarsi poesia, se non fosse interdetto dalla condizione in cui la poesia e la lirica versano (cfr. la denuncia in *Il mondo della noia*).

⁵ Il progetto del '49 va considerato come tale, come progetto di un libro che non si è mai compiuto, quantomeno non come il naturale antefatto di *Satura*: le *Silvae*, tanto per segnalare una discordanza di qualche rilievo, non solo non sono ancora identificate dal loro titolo, ma non costituiscono nemmeno un gruppo riconoscibile. Qualche traccia di *Romanzo*, nel passaggio a *Satura*, sussiste ancora nel '52, quando Montale pubblica su «Comunità» (vi, 13) la serie *Verso Finistère. Dal treno. Siria. Luce d'inverno* col titolo collettivo *Col rovescio del binocolo* (doveva essere la quarta sezione nel libro pensato nel '49).

⁶ Quello delle «visite» è un genere diffuso nel dopoguerra: cfr. L. F., *Visita a De Pisis*, in «Fiera letteraria», 11 luglio 1946, e R. Assunto, *Visita a Ciarracchi*, *ibidem*, 3 ottobre 1946. Allo stesso *cliché* rinvia anche il cap. XV dei *Fiori pari fiori dispari* di Sinisgalli, dove il ricordo di Scipione si iscrive nella consueta visita.

⁷ La ristampa del libro (Firenze, Barbera) nella sezione conclusiva, *Ultime*, riuniva, insieme a due facsimili. In *Liguria* (I. *Visita a Fadin*, II. *Dov'era il tennis...*), *Madrigali fiorentini* (11 settembre 1943 [Suggerella Herma, con nastri e ceralacca] e 11 agosto 1944 [Un Bedlington s'affaccia, pecorella]) e *Iride*.

Dov'era il tennis... e *Visita a Fadin* preannuncia un quadro di riferimento ben diverso e più irto di conflittualità. I due testi appartengono al '43, e con pochi altri sono da ascrivere ai tentativi più antichi di utilizzo della prosa d'invenzione⁸, coevi o quasi al faticoso esercizio di traduttore professionale intrapreso nei primi anni quaranta, dopo la cacciata dal Gabinetto Vieusseux di Firenze⁹. Già nel '49, quando invia a Giovanni Macchia la struttura approssimativa di *Romanzo*, Montale non ha più alle spalle solo quei brevissimi *poèmes en prose* (come recita la definizione d'uso) e poco altro: a partire dal '45 egli collabora alla «Nazione del Popolo» di Firenze e poi al «Corriere d'Informazione» e al «Corriere della Sera» di Milano, per rammentare alcuni dei giornali più frequentati, e su di essi, accanto a prose giornalistiche e prose critiche, si affollano ormai veri e propri racconti. Almeno fino al '53, ma con una brusca interruzione dopo quella data¹⁰, essi rappresentano uno degli aspetti prevalenti del suo esercizio letterario. Se dunque, nel '56, Montale si mantiene fedele al proposito iniziale e scarta tutta la produzione recente per attingere ad un passato relativamente lontano, la scelta narrativa che attraversa la prosa deve essere percepita come un mutamento tale da interdirla l'uso in un libro di poesia. O, più probabilmente, al di là della questione del narrativo in sé, il tasso di compatibilità fra l'universo che trova voce nella lirica e quello veicolato dalla prosa deve essersi di gran lunga ridotto, sconsigliando ogni commistione. Al punto che la *Farfalla* si accompagna alla *Bufera*, ma non si confonde con essa: si tiene a distanza di sicurezza.

Dov'era il tennis... e *Visita a Fadin* rimandano ad un tempo in cui la prosa è una zona grigia, di transizione continua e di osmosi, che agisce all'interno della poesia, come era del tutto plausibile all'inizio del decennio precedente¹¹.

⁸ Inframmezzate da *Il lieve tintinnio del collarino...* e dai versi di *La fuga dei porcelli sull'Ambretta...* [= vv. 3-6 di *Verso Siena*], le due prose (*Passata la Madonna dell'Orto...*, poi *Visita a Fadin*, e *Dov'era una volta il tennis...*) erano apparse in «Lettere d'Oggi», V, 3-4 (1943), sotto il titolo collettivo di *Visite*. Il primo racconto scritto da Montale è *Ricordo di una spiaggia* (poi *Punta del Mesco* e infine *Una spiaggia in Liguria*) apparso il 22 agosto 1943 su «Il popolo di Roma» (cfr. R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, cit., p. 194).

⁹ Cfr. M. A. Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, cit., pp. 195 sgg.

¹⁰ «Dopo il 1953 Montale abbandonerà quasi del tutto il genere narrativo» (R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, cit., p. 194). Anche dopo la comparsa del «Meridiano» dedicato a *Prose e racconti* (a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1995), il saggio di Luperini — in particolare il capitolo «Un insolito tipo di conservatore». *Postilla sui racconti non compresi in «Farfalla di Dinard»* — va controllato per una più esatta descrizione dei luoghi e tempi in cui Montale pubblica prose narrative. Sulle influenze politiche e storiche che toccano le prose di Montale cfr. R. Castellana, *La metamorfosi di Alastor*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit.

¹¹ «È insomma, la storia di un'iniziazione alla carriera intellettuale e, dunque, alla diversità», scrive R. Castellana a proposito di *Ricordo di una spiaggia*, (*La metamorfosi di Alastor*, cit., p. 344), strettamente connessa alla tre prose di «Lettere d'oggi». Per quanto poco condivisibile la lettura di un Montale «impegnato» fra il '44 e il '47, resta comunque agli atti la diversità sostanziale, quanto meno la

Entrambi i frammenti paiono insistere sulla necessità di ridefinire le coordinate del poetico, sfrondando i miti giovanili e irrobustendo il discorso di più accesi contrasti. Con una consapevolezza ignota a Gatto o ad altri, Montale impone alla prosa il compito di una revisione critica del linguaggio della poesia, sistematica e appena velata dietro l'esile pretesto narrativo di un ritorno ai luoghi della giovinezza (*Dov'era il tennis...*) o di una visita (*Visita a Fadin*). Dopo *Finisterre*, la prosa concorre ad esibire i retroscena e i bassifondi¹² tenuti sotto controllo dal rispetto per una concezione lirica e formalizzata della scrittura in versi che anche Montale ha tenuto a battesimo negli anni trenta ma che ora è svuotata dal passaggio della storia: non necessariamente della guerra, di cui i due pezzi non fanno menzione¹³. Se in *Dov'era il tennis...* evocare il ricordo delle «due sorelle, due bianche farfalle» per interrogarsi sul perché della «partita interrotta» è altrettanto vano che porsi domande sulla «nubecola di vapore che esce dal cargo arretrato», non resta che l'insignificanza, l'«iniquità degli oggetti», come Montale la chiama, a occupare lo spazio creativo: «Si direbbe che la vita non possa accendersi che a lampi e si pasca solo di quanto s'accumula inerte e va in cancrena in queste zone abbandonate». Rifiutata l'immobilità e la paralisi della memoria¹⁴, di un ritorno nostalgico ai modi del passato, la poesia va a caccia della vita dove la vita stessa si alimenta, nella «cancrena». In termini analoghi si esprime *Visita a Fadin*:

Exit Fadin. E ora dire che non ci sei più è dire solo che sei entrato in un ordine diverso, per quanto quello in cui ci muoviamo noi ritardatari, così pazzesco com'è, sembri alla nostra ragione l'unico in cui la divinità può svolgere i

predominanza, di un atteggiamento meno aggressivo della prosa verso la poesia.

¹² È ben vero che «Il primo discrimine tra *Farfalla di Dinard* e le *Occasioni* o la *Bufera* sta proprio nell'accoglimento assai libero delle occasioni-spinta nelle pagine di prosa» (C. Segre, *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, in «Letteratura», xxx (1966); poi in *Omaggio a Montale*, Milano, Mondadori, 1966; ora in *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 136), ma non si può concludere che ciò «ne fa uno strumento ermeneutico prezioso» (*ibidem*) per la comprensione della poesia, nel senso che la prosa non costituisce mai la restituzione neutra dell'occasione, semmai il recupero dell'occasione in conflitto con la poesia. Molto più penetrante la recensione a caldo di Cecchi: «In un certo senso si può pensare ad una sorta di calco o impronta negativa della fantasia di Montale. Alla cristallizzazione del deposito dei minerali che sono sospesi nelle sorgive della sua poesia. Al rovescio aneddotico, empirico, delle sue invenzioni e operazioni liriche. A un sottoprodotto, ma estremamente raffinato, della sua esperienza vissuta e creativa; come quei rosticci di combustibile e avanzati di fusione che, per essersi arroventati ad altissime temperature, hanno anch'essi assunto nel loro aspetto vetrino e indescente un che di raro e prezioso» (*Montale narratore*, cit.).

¹³ Paradossalmente, l'unica traccia della guerra erano «le bombe Sipe e le pistole automatiche» di *Il lieve tintinnio del collarino...* (in «Lettere d'Oggi», cit.), ma la prosa è scartata: segno che la concretezza della storia era questione, rispetto alle altre, assai marginale.

¹⁴ Questo valore hanno le parole di Clizia in *Voce giunta con le folaghe*: «Memoria / non è peccato fin che giova. Dopo / è letargo di talpe, abiezione // che funghisce su sé...».

propri attributi, riconoscersi e saggiarsi nei limiti di un assunto di cui ignoriamo il significato. (Anch'essa, dunque, avrebbe bisogno di noi? Se è una bestemmia, ahimè, non è neppure la nostra peggiora).

Montale propende a sospingere fuori campo lo scenario costruito nelle prime raccolte, a capovolverlo, definendo per sé un compito più arduo, che oscilla tra il silenzio cui il poeta Fadin è condannato dalla morte («La tua parola non era forse di quelle che si scrivono», si legge nell'epilogo di *Visita a Fadin*) e la volontà pertinace di far fronte alla congiuntura devastante che travolge il linguaggio della poesia, lo priva della sua condizione privilegiata e ne fa un linguaggio disperso fra mille altri, in un irrocervo mostruoso. Non si affaccia nessuna risorsa di fuga o d'idillio: l'«angelo musicante», al secolo la Carlina di Fadin, può comparire o scomparire imprevedibile (certo senza mutare il destino delle cose), così come la «divinità» può «riconoscersi e saggiarsi» solo in questo universo dato (per quanto «pazzesco»), magari inesplicabile, «*Mi-ange, mi-bête*» quale si rivela oscuramente nel tasso (ma è una spiegazione puramente congetturale e umana) di *Ricordo di una spiaggia*¹⁵.

Siamo ad una svolta lacerante nella strategia di scrittura che va saggiando il terreno dopo le *Occasioni*, cosciente di una crisi in atto, ma fin dal '43 Montale è avanzato ben oltre questa soglia. Dei tre brani che fanno gruppo su «Letture d'Oggi», a rimanere escluso dalla ristampa di *Finisterre*, con un intervento di tempestiva autocorrezione, è il più narrativo, quello che ha imboccato con maggiore fermezza la strada del racconto, di una trama di fatti, anziché risolvere l'«occasione» in cortocircuito simbolico. Non si può definire *Il lieve tintinnio del collarino...*¹⁶ esattamente un racconto, ma un'alusione *en raccourci* al racconto, per quanto ne affiorino le tracce visibili; la «visita» si gioca tra l'arrivo e la descrizione del luogo, alcuni momenti topici del soggiorno (sottratti però ad ogni prospettiva temporale) e la partenza-fuga davanti all'incombere dell'inquietante e ostile «falso cardinale», per far ricorso al compendio esplicativo con cui Montale stesso intitolerà, più tardi,

¹⁵ *Prose e racconti*, cit., p. 660. I segni dell'ambiguità della creatura sono molteplici: «*Mi-ange, mi-bête*, con le mani (o le zampe?) appoggiate a un lastrone, un essere mai veduto mi guardava con occhi umani, incerto sul da farsi. [...] L'essere senza nome dovette sentire la raffica a pochi pollici e non credé di attendere che io mutassi di parere».

¹⁶ Per la vicenda della prosa dopo il '43 cfr. le osservazioni di Contini e Bettarini in E. Montale, *L'opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 973 e i rimandi ivi contenuti. *Il lieve tintinnio del collarino...* era stato riedito sul «Corriere della Sera» del 18 maggio 1969 (in questa redazione è confluito al n. 13 di *Trentadue variazioni*, Milano, Giorgio Lucini editore, 1973; cfr. ora anche in *Prose e racconti*, cit.) e quindi incluso in alcuni degli indici provvisori della futura *Satura*. Da segnalare, inoltre, che non poca incertezza ingenerano le note che accompagnano la ristampa del pezzo nelle *Poesie disperse* e che descrivono la vicenda delle *Visite* in *Tutte le poesie*, cit.

la prosa¹⁷. Il brano parrebbe collocarsi anch'esso al crocevia fra *Ossi* e *Occasioni*, da un lato, e la *Buferà*, dall'altro, giusta la sua tendenza a schiacciare le consuete immagini salvifiche su un fondale buio che ha sempre più i colori della tregenda. Lo scarto dalle prime due raccolte di versi è notevole e sottolineato con vigore, anche se interviene per un semplice accentuarsi dei contrasti e un appesantirsi degli intrecci fonici già collaudati:

La casa era piena di libri, di tende di broccato, di armi e di diplomi in cornice; a spiar oltre il fitto reticolo di fil di ferro delle feritoie si scorgeva solo qualche spicchio di luce, una scaglia d'albero, uno svariar d'ombre, e i suoni non mutavano che di poco, passando dallo sfrigolio intermittente delle ultime cicale al fruscio più ampio e lontano del mare.¹⁸

La «scaglia d'albero», il «fruscio più ampio e lontano del mare», con il corredo prevedibile delle «cicale», condensano nel medesimo giro di frase lo scenario costruito in un 'osso', *Merigiare pallido e assorto*¹⁹, ma il sistema delle assonanze e delle allitterazioni aspre si è ormai convertito nei rumori di cucina per «Iddii pestilenziali» con cui *Il sogno del prigioniero* sigla *La bufera*: lo «sfrigolio», delle padelle più che delle cicale, attrae inesorabilmente verso di sé l'eco dei «frusci di serpi». Del resto una fumosa cucina si materializza nei successivi paragrafi. E se pure, malgrado tutto, nel fumo continuano a brillare «i fregi dorati di alcune rilegature», «riluttanti a sommergersi» (la simbologia è limpida²⁰), la cucina si fa indizio, davvero molto poco incoraggiante²¹, di una situazione imprevista e pericolosa attraversata dalla poesia. *Il lieve tintinnio del collarino...* sottopone esiti che a dir poco disturbano, travalicando il paesaggio disegnato nelle altre prose:

¹⁷ Il falso cardinale era infatti il titolo previsto per includere la prosa in *Satura*: cfr. *L'opera in versi*, cit., p. 973.

¹⁸ In «Lettere d'Oggi», cit. Si riporta la lezione originaria.

¹⁹ Cfr.: «Osservare tra frondi il palpitare / lontano di scaglie di mare / mentre si levano tremuli scricchi / di cicale dai calvi picchi» (vv. 13-16), preceduto qualche verso prima da «frusci di merli» (v. 4). L'uso delle tronche nel racconto, più che una lirizzazione della prosa, sembra una parodia della lirica *tout-court*.

²⁰ Anche le varianti introdotte dalla ristampa del '69 lo sono. «Riluttanti a sommergersi» viene infatti surrogato da un ben diverso «incuranti a sommergersi»: all'agonismo ancora presente nello scorcio fra anni quaranta e cinquanta, si sostituisce una sorta di indifferente resa all'impoeticità nel decennio successivo.

²¹ La metafora della cucina, dominante in molte delle prose, e di là trasferita anche nei pezzi più tardi della *Buferà*, ma soprattutto in *Satura*, compare qui per la prima volta (forse anticipata dal «beccaio che infiorava / di bacche il muso dei capretti uccisi» nella seconda strofe della *Primavera hitleriana*, se appartiene alla prima orchestrazione della poesia, intorno al '39), è dunque connaturata all'esercizio stesso della prosa, che anche per questo assume un carattere devastante sulle strutture del poetico, veicolo com'è di un linguaggio basso e chioccio, per definizione impoetico.

Si faceva tardi e Maria Vulpius, l'inarrivabile, tentava invano di accendere il fuoco a pianterreno e di preparare il *ciupin* di scorpene e moscardini; la casa era tutta fumo e l'ospite s'indugiava fino all'ultimo a massacrare l'angelica fiaba di Papageno sulla tastiera carriata di un vecchio pianoforte che dava un suono acido di spinetta.²²

Montale riesamina le sue vecchie carte, e un altro degli *Ossi*, *Tentava la vostra mano la tastiera*, ricompare, ma così deformato da risultare iriconoscibile. La faticosa tastiera è adesso «cariata», emette un «suono acido», la musica è addirittura massacrata dall'ignoto «ospite», mentre «i vetri socchiusi», poche righe prima, sono diventati il «fitto reticolo di fil di ferro delle feritoie». Di riflesso, la stagione degli *Ossi*, con più crudeltà di quella delle *Occasioni*, è forzata in una definizione che la liquida come idillio. Non solo l'idillio si è interrotto; trasferiti su uno sfondo negativo e irrisorio, i suoi cascami verbali vengono conservati artificialmente in vita senza che occupino più il centro: il centro è ormai saldamente tenuto da una mescolanza indistinguibile di oggetti, da una interpretazione del linguaggio come caos che fino a questo momento era stata ricacciata ai margini della poesia. Si tratta di qualcosa di più e di diverso rispetto al mettere alla prova i propri miti: l'intera simbologia elaborata tra *Ossi* e *Occasioni* sembra in procinto di divorare se stessa, incapace di opporsi alla realtà, confusa anzi con essa in un amalgama inestricabile. Il quadro non coincide affatto con quello compiuto nella pressoché coeva *Iride*²³:

questo e poco altro (se poco
è un tuo segno, un ammicco, nella lotta
che me sospinge in un ossario, spalle
al muro, dove zàffiri celesti
e palmizi e cicogne su una zampa non chiudono
l'atroce vista al povero
Nestoriano smarrito).

Per quanto stretta in una battaglia incerta, la poesia discerne ancora due fronti, non li compromette: «Cuore d'altri non è simile al tuo, / la lince non somiglia al bel soriano / che apposta l'uccello mosca sull'alloro». *Iride* anticipa il catalogo di nette opposizioni con cui termina *Piccolo testamento*²⁴. In *Il lieve tintinnio del collarino...* invece Maria Vulpius (*senhal* dei più trasparenti

²² *Prose e racconti*, cit., p. 572.

²³ A stampa per la prima volta in «Poesia», II, Milano, maggio 1945, reca gli estremi «1943-1944».

²⁴ Cfr.: «Ognuno riconosce i suoi: l'orgoglio / non era fuga, l'umiltà non era / vile, il tenue bagliore strofinato / laggiù non era quello di un fiammifero». Dalla sua posizione alta (12 maggio 1953), *Piccolo*

ti) uccide gli inermi «topolini di nido», annientando così se stessa, se dobbiamo far fede alle equivalenze stabilite dalle *Occasioni*²⁵; le «tortore» sono chiuse «in gabbia» e soprattutto emettono un «lugubre gluglu»; infine il «fenicottero», dopo essere stato «appollaiato per più di un mese su un comò», si trasferisce «in un convento di cappuccini a breve distanza». Giocati l'uno contro l'altro in una sarabanda infernale, i simboli salvifici non possono che migrare, senza per questo ricostituire un ordine e un senso, nel vicino convento. L'apologo del fenicottero si riduce ad un resoconto comico e in ultimo disimpegnato; ha come sbocco un'ironia autodissolvente che esplose con l'entrata in scena di un prelado dall'aria palazzeschiana, forse sfuggito dalle mura del medesimo convento. L'«aquila d'oro» che egli porta al collo è la metamorfosi, ludica più che tragica, del fenicottero, cambiato in amuleto sul petto del «falso cardinale». Nella prosa del '43 si assiste ad un maliziosa mes-sinscena di scambi e coincidenze di parti che toglie consistenza ad ogni precedente simbolo, lo rende ambiguo, indecifrabile, dislocandolo, come fa, ad entrambi i poli di un'opposizione. Divenuto «aquila d'oro» in simbiosi con il demoniaco cardinale²⁶, il fenicottero mostra anzi come ogni opposizione sia ininfluenza e non ci sia più nessuna carta da giocare in difesa di un sistema di segni che tenti di opporsi al disordine del mondo, per garantirne una rappresentazione sensata. Siamo molto prossimi al Palazzeschi in versione 'incendiaria' che proclama «lasciatemi divertire»: nella scrittura straripa un grottesco che travolge tutto, senza rimedio. Non pare dunque fortuito che Montale, con tenace memoria interna, a distanza di quasi trent'anni intendesse cooptare la prosa nella macchina di *Satura*, perché la preannunciava, ben prima che si consolidasse l'estremo cimento della *Buferà*. *Il lieve tintinnio del collarino...* precorre infatti non le tonalità oscure ma ancora venate da forti contrasti della *Buferà*, bensì la distruzione del codice della poesia, e, per converso, l'ostensione dei suoi frammenti ironizzati e sviliti²⁷. L'approdo prende corpo

testamento tiene d'occhio tutta la produzione che lo precede per riagganciarsi agli elementi forti del poetico che ancora vi spesseggiano.

²⁵ Basti pensare al gatto di *A Liuba che parte*, identificabile con Liuba stessa, o agli sciacalli del mottetto *La speranza di pure rivederti*, e fors'anche ai porcospini di *Notizie dall'Amiata*.

²⁶ A questo farebbe pensare l'immagine finale in cui svanisce il personaggio: «Mi parve (ma fu certo un'illusione) di scorgere una fiamma rossa tra gli alberi e un gesto adirato, poi il treno imboccò un tunnel fuliginoso» (*Prose e racconti*, cit., pp. 573-574).

²⁷ Risulta perciò un po' dubbia, anche se, a onor del vero, alcune affermazioni di Montale forniscono qualche spunto (cfr. la *Pastilla* che accompagna *Il lieve tintinnio del collarino...* sul «Corriere della Sera», cit., riproposta poi nelle *Note ai testi in Tutte le poesie*, cit., pp. 1154-1155), la definizione di «prose liriche» che Luperini applica indifferentemente ai tre pezzi del '43 (*Montale o l'identità negata*, cit., p. 196). La prosa di Montale non sembra suggerire, all'inizio come in seguito, nessuna particolare «incertezza di tono».

come applicazione di un rabbioso e acido divertimento, quello di vanificare la lingua della poesia nel calderone delle parole, in una sorta di assordante e stonata polifonia bachtiniana²⁸. La poesia è morta²⁹, non si può più scrivere sul serio. Il cardinale palazzeschiano assurge a emblema di un dissolvimento e di una mancanza di serietà necessari, che trovano conferma nelle prose dell'immediato dopoguerra:

«Oh i moderni, egregio collega» fece Ulrich con gli occhi lustrati «i moderni li facciamo noi con la nostra collaborazione. Non offrono mai l'impressione della stabilità; siamo troppo parte in causa per poterli valutare. Ceda a me, la poesia non esiste; quando è antica non possiamo identificarci con lei, quando è nuova ripugna come tutte le cose nuove: non ha storia, non ha volto, non ha stile. Eppoi, eppoi... una poesia perfetta sarebbe come un sistema filosofico che quadrasse, sarebbe la fine della vita, un'esplosione, un crollo, e una poesia imperfetta non è una poesia. Meglio combattere... con le ragazze. Ma sono diffidenti, sa?, a Terranova. Peccato!»

Apparso sul «Corriere della Sera» del 5 ottobre '46, *La poesia non esiste*, mette in bocca ad un giovane soldato tedesco, e la retrodata ai giorni dell'occupazione, una denuncia della fine della poesia che si prolunga in non pochi interventi, al limite fra saggio e racconto, valicando il principio degli anni cinquanta³⁰. Non si tratta di un travaglio momentaneo e passeggero, in concomitanza con la guerra; tantomeno si avvertono, esaurita la tempesta, i segni di una prossima ripresa: il futuro non fa che sviluppare e convalidare una diagnosi che nel '43 trapelava già nella sua lucida definitezza. Non a caso *La poesia non esiste* viene recuperata nella quarta edizione di *Farfalla di Dinard*³¹ e poi ancora intitolata l'omonima *plaque* edita da Scheiwiller nel '71, in coincidenza con *Satura*. *La poesia non esiste* e gli altri racconti/saggio del dopoguerra sono convocati a rischiarare, almeno ideologicamente, le radici profonde della poetica in atto in *Satura*, ma il risultato è una parodia feroce che annichila le risorse messe in campo tra *La bufera* e *Farfalla di Dinard*. *Un poeta nazionale, Il partito dei*

²⁸ Aberrante perché la molteplicità dei registri e dei codici assunti non è «per dire qualcosa che non si può dire nella propria lingua, ma coi diritti della cosa raffigurata» (M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 95), non è cioè una rottura dello statuto lirico, in nome di una concezione più larga del poetico, tendenzialmente, bensì solo per registrare il caos. Montale, in altre parole, non è il Bertolucci di questi stessi anni.

²⁹ Sul tema della «morte della poesia», di hegeliana memoria, cfr. R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, cit.

³⁰ Cfr. su questo la riflessione condotta da Luperini in *Montale o l'identità negata*, cit., pp. 138 sgg.

³¹ Milano, Mondadori, 1969: il racconto conclude la *Terza parte*.

*poeti, Il poeta*³² riassumono un acuto dissenso nei riguardi della modernità e dei suoi nuovi miti, del ruolo del poeta, confusamente «marxista, cristologo, urbanista, tecnico e progressivo»³³, quasi a riflettere la poltiglia linguistica, oltre che ideologica e culturale, in cui lo scrittore si trova immerso. Un attacco virulento contro l'epoca contemporanea, si direbbe, se l'*incipit* del *Poeta* non lasciasse trasparire una generale insofferenza, verso il passato come il presente della poesia: «Il poeta ha provato, con pari insuccesso, a scrivere per le Masse e per gli Iniziati. Nell'insuccesso vede il suo maggior trionfo, ritenendosi in anticipo sui suoi tempi. Vive nel futuro e attende la sua ora»³⁴. La contestazione di una poesia «per le Masse» come di quella «per gli Iniziati» punta a demolire, sotto l'insegna di un fallimento globale, la ragion d'essere di ogni risorsa, o meglio di ogni illusione poetica. In altri termini, *Il poeta* generalizza, in un'antitesi tanto chiara quanto, all'atto pratico, irrilevante e priva di via d'uscita, il dissolversi dei miti personali nel magma indistinguibile e insignificante del linguaggio affiorato in *Il lieve tintinnio del collarino...* fin dal '43. Annientata la poesia, dal suo interno come dall'esterno, nella trama di relazioni e riconoscimenti sociali che essa dovrebbe stabilire, sopravvive uno spazio per la scrittura, ma evidentemente postumo rispetto alla poesia: abitudine residuale e inerte a cui è impossibile rinunciare anche dopo la scomparsa della poesia e la caduta di ogni ipotesi di rivoluzione nell'ambito del codice lirico. Montale non guarda ad una nuova poetica, a contatto con la modernità, ma a cancellarle tutte. Fra le prose dei primi anni cinquanta, riunite poi in *La poesia è finita*, troviamo *L'intellettuale*³⁵:

L'intellettuale decide di uscire dalla torre d'avorio. Per fortuna nessuno se ne accorge.

L'intellettuale è convinto che l'arte sia fatta per essere compresa da lui.

Peggio quando pensa che sia fatta per il popolo.³⁶

Ancora una volta concezioni incompatibili dell'arte si giustappungono in un catalogo indifferenziato, in cui non è difficile intravedere la poesia d'anteguerra

³² Le tre prose sono apparse sul «Corriere della Sera» fra il luglio del '48 e il luglio del '51. Furono poi riunite in *La poesia non esiste*, cit. (ora in *Prose e racconti*, cit.). Il volumetto mette a fuoco una linea che nell'insieme delle prose del dopoguerra in parte si stempera: rappresenta anch'esso uno dei molteplici indizi di una iniziale ambivalenza risolta, in seguito, a completo sfavore della poesia.

³³ *Il poeta*, in *Prose e racconti*, cit., p. 541.

³⁴ *Il poeta*, cit., p. 540.

³⁵ La prosa era uscita sul «Corriere della Sera», 26 giugno 1951 ed aveva inaugurato il progetto organico di un inventario di professioni intellettuali e non (lo conclude infatti il 4 settembre 1951 *Il commendatore*) poi riunito in *La poesia è finita*.

³⁶ *Prose e racconti*, cit., p. 537.

fianco a fianco con la nozione di popolarità della letteratura: Montale rifiuta di prendere partito o semplicemente di difendere l'esperienza trascorsa, sua e dei suoi coetanei. Rinunciando ad ogni gerarchia di senso simbolico, la prosa di Montale si distende in litanie di idee e parole oggetto, assunte per la mera materialità fonica, con un balzo a ritroso che riconduce alla poesia crepuscolare da cui muovevano gli *Ossi* e le *Occasioni*. Con *L'intellettuale* la ripresa delle enumerazioni e dei cataloghi che avevano affollato la poesia di Govoni, come di Palazzeschi, assume un'intensità sorprendente, ma non ha niente a che vedere con la strada che entro breve — magari sollecitati dal fraintendimento di Montale — batteranno i neosperimentali³⁷. È come se Montale cancellasse trent'anni di esercizio poetico per la soddisfazione di dimostrare, in primo luogo a se stesso, l'impraticabilità di ogni ipotesi di lavoro. Prove quali *L'intellettuale* sono la sperimentazione in prosa di quelle cantilene, autentico inno all'assenza di significato, che ricorrono in *Satura: Gerarchie*, e meglio ancora *La storia*³⁸, sono già annunciate nel disgregarsi del discorso in unità irrelate e contro-determinanti, a somma zero, che caratterizza la ricerca in prosa, non necessariamente narrativa, a cavallo fra anni quaranta e cinquanta.

2. Premesse e limiti della «Bufera»: quando è la prosa a distribuire le carte

Fin dai primi anni quaranta, e con particolare intensità nello scorcio fra i due decenni, si registra in alcune delle prose un sommovimento che travalica di gran lunga il punto di equilibrio documentato dalla poesia nella *Bufera*. Un'evoluzione così radicale del sistema montaliano non ha però il predominio assoluto, viene anzi controbilanciata da altri testi, prevalentemente a carattere narrativo, che disegnano un processo più ricco di contrasti. Del resto, per ritornare al gruppo delle tre prose del '43, *Dov'era il tennis...* e *Farfalla di Dinard* in rivista incorniciavano, guardacaso, il pezzo più torbido, quasi a isolarlo e a bloccarne i veleni, intrattenendo la prosa nell'ambito di un più tranquillo e consolidato esercizio di riorganizzazione del poetico. Senza di che, probabilmente, non avrebbe avuto senso nel medesimo '56 affiancare alla *Bufera* i racconti della *Farfalla*.

³⁷ L'illusione di un adeguamento positivo di Montale alla modernità è una delle frequenti trappole disseminate nella sua poesia. Tantomeno è vero che *Satura* nasca dalla «proposta di una nuova poesia ispirata alla prosa della vita» (R. Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 139), risolvendo così in compromesso l'alternativa fra silenzio e «tornare all'immediatezza della vita» (*ibidem*) che percorre la stagione successiva alla *Bufera*: per adoperare una ben triste formula, la poesia dell'ultimo Montale è costantemente metapoesia, ma tutta volta a sconquassare il già costruito, non a ordinarlo o modificarlo.

³⁸ La prima poesia risale al '68, la seconda all'anno successivo: si collocano dunque a stretto contatto con *farfalla di Dinard* (quarta edizione) e non troppo remote da *La poesia è finita*.

Vento sulla mezzaluna trova il suo naturale retroterra in un'area che oscilla tra prosa di viaggio e racconto. Uscita per la prima volta nel '46 sul «Corriere d'informazione» e poi confluita sia in *Farfalla di Dinard* che in *Fuori di casa*³⁹, *Sosta a Edimburgo* precorre temi e stile della poesia⁴⁰. La seconda strofe di *Vento sulla Mezzaluna* ricapitola l'intero racconto, fornendo una variante — è il predicatore che pone le questioni, non il turista — che non ne intacca la sostanza fattuale:

L'uomo che predicava sul Crescente
mi chiese «Sai dov'è Dio?». Lo sapevo
e glielo dissi. Scosse il capo. Sparve
nel turbine che prese uomini e case
e li sollevò in alto, sulla pece.

Nel transito dell'occasione come dei materiali espressivi dalla prosa alla poesia la divergenza sostanziale consiste in un restringersi dello spazio comico affidato al linguaggio e in una maggiore concentrazione metafisica dell'evento (il colloquio a due seguito dal rapimento finale non sfugge però al grottesco). Non è poca cosa. In *Sosta a Edimburgo* la discussione teologica sviluppava dimensioni allarmanti:

Presbiteriani di stretta osservanza o arminiani di manica larga, battisti, metodisti, darbyisti e unitariani, tiepidi e indifferenti, uomini e donne e ragazzi, borghesi e operai, impiegati e *rentiers*, tutti ascoltavano o parlavano con una strana luce negli sguardi. Confuso di aver destato senza volerlo quel mistico vespaio, mi allontanai di pochi passi volgendo verso Princes' Street [...]. In Princes' Street ci sono i club di difficile accesso, i circoli «esclusivi» [...]. Tira sempre vento e sulla regale strada non passa nessuno, ma di fianco ai maggiori fabbricati si scorgono divallare strade più popolari che portano a nuovi «crescenti», ad altre piazze con altre chiese e giardini. *God is not where... Dov'era?*⁴¹

³⁹ Non però nella prima edizione della *Farfalla*, in quella del '60. Nel '56 Montale è preoccupato di conferire autonomia alle prose, di viaggio o narrative, per ammettere nel volume un passo che suggerisce clamorose interferenze con la poesia. *Sosta ad Edimburgo* ricompare invece in *Fuori di casa*, col titolo originario di *Viaggiatore solitario*, nella sezione dedicata all'Inghilterra, in un residuale camuffamento che non lascia intravedere i rapporti con *Vento sulla mezzaluna*. Si ha la netta sensazione che, dopo il '56, Montale si dedichi prevalentemente a redistribuire le pedine sulla scacchiera, in strategie non sempre coerenti e omogenee.

⁴⁰ La successione cronologica dei pezzi — prosa e poesia — è presumibilmente limpida. *Sosta a Edimburgo* vede la luce nel '46, *Vento sulla mezzaluna* compare invece con un altro gruppo di poesie nel '50 su «Paragone»: tutte recano la data «1948».

⁴¹ *Prose e racconti*, p. 200.

Nella prospettiva aperta da «altre chiese e giardini», l'interrogatorio su Dio rischia di moltiplicarsi all'infinito, incrementando ad ogni passo la mordacità surreale che traspare negli interminabili cataloghi di credo religiosi e categorie sociali. A farsi strada, in effetti, è un'irrisione che ha scarso riguardo per religione e società, ma che piuttosto colpisce il vero bersaglio 'interno' funzionando come caricatura degli inventari di oggetti presenti negli *Ossi* e nelle *Occasioni*. Paradossalmente, socializzando e relativizzando l'universo simbolico del Montale d'anteguerra, *Sosta a Edimburgo* non ne certifica una più estesa validità interpretativa sul mondo, ma contribuisce a svuotarlo di significato⁴². Di proposito, il racconto restituisce l'occasione in tutta la sua oggettiva impoeticità, compiendo una serrata autocritica sul canone formale elaborato fra la prima e la seconda raccolta di versi. Passata attraverso un simile filtro, *Vento sulla mezzaluna* costituisce dunque una sorta di punto intermedio, di possibile compromesso, tra le 'facili' mitologie delle *Occasioni* e il loro azzeramento che dilaga nelle prose. Non a caso la poesia restaura faticosamente l'archetipo del mottetto. La seconda strofe fa propria la dimensione ironizzata del linguaggio, ma solo dopo che la prima ha tentato di ristabilire ancora un contatto, arduo, con le visitazioni salvifiche del passato:

Il grande ponte non portava a te.
T'avrei raggiunta anche navigando
nelle chiaviche, a un tuo comando. Ma
già le forze, col sole sui cristalli
delle verande, andavano stremandosi.

La struttura consueta del mottetto viene puntigliosamente suggerita al lettore e sembra capace di sopravvivere, sebbene come esilissimo schermo: non si può ignorare che la resistenza del negativo si è fatta più tenace, tanto da far scattare l'attacco «Il grande ponte non portava a te», a cui corrisponde il disperato epilogo. Come in *Visita a Fadin*, non esiste più un al di là delle cose raggiungibile, un linguaggio del poetico altro rispetto a quello del quotidiano: la seconda strofe, non diversamente da *Sosta a Edimburgo*, lo mette alla berlina. La comicità del correlativo oggettivo (il predicatore) finisce per negare valore ed efficacia al simbolo (la salvatrice, sempre più lontana). Tutto è confuso in questo 'ordine',

⁴² La perdita di senso si scatena a volte da preoccupanti omologazioni. Basti pensare all'avvio di *Sosta a Edimburgo*: «A Edimburgo [...] sorge una chiesa dal perimetro poligonale che ha tutt'intorno una scritta assai più lunga delle tante che decoravano le mura dei nostri villaggi fino a due anni fa». L'equiparazione tra la «scritta» religiosa e quella fascista non implica nessun giudizio storico, ma l'annullamento di ogni possibilità di giudizio.

quello inventariato nella prosa, e rispetto ad esso *Vento sulla Mezzaluna* cerca di trarre qualche superstite scintilla; foss'anche nella persistenza di architetture poetiche che scricchiolano e i cui congegni, all'atto pratico, paiono sul punto di andare in pezzi. Si tratta però di una ricerca di senso che, se non accetta in tutto — e non può — il registro comico, autodissolvente, della prosa⁴³, si compenetra tuttavia di una materia verbale chioccia («chiaviche», «pece») in parte riconducibile al lessico sperimentato nelle *Occasioni* e da lì rifluito nelle prose. *Vento sulla Mezzaluna* non evoca la poesia per contrasto con un'impossibilità di poesia denunciata nel racconto di viaggio. *Sosta a Edimburgo* costituisce il limite negativo, consapevolmente critico verso *Ossi* e *Occasioni*, con cui deve fare i conti ogni ipotesi di ricostruzione di un universo poetico dopo *Finisterre*. La dinamica a cui assistiamo punta ad accettare la scommessa e a sdipanare la novità passando attraverso la prosa e il racconto, senza che per questo il poeta debba disancorarsi del tutto dalla propria storia. Montale mostra da vicino, più degli altri suoi contemporanei, la strategia che si mette in moto per salvare il salvabile degli anni trenta e configurarlo in un paesaggio che d'improvviso è divenuto aspro e pressoché invivibile, facendo fronte ad una spinta inerziale che, come che sia, chiede soddisfazione, dal momento che è quanto resta della fede nell'universo poetico.

Salvare il salvabile della poesia comporta davvero un esercizio di ripulitura drastica delle proprie carte:

Arriviamo alla stazione, prendo a volo un ingresso per Palmina, eccoci sotto la tettoia mentre arriva il rapido. Confusione, abbracci, l'abbraccio anch'io per la prima volta, poi la salutiamo dalla finestra mentre il treno si muove. Siamo in piedi, a uno scossone la bottiglia di Sorbara mi sfugge di mano e rotola a terra, decapitata. Un acre fortore dolciastro riempie il corridoio, tutti mi guardano seccati e cercano di togliere i piedi dal fiotto che cola verso il bagagliaio. Il treno cammina velocissimo, è notte, fa freddo.⁴⁴

Le rose gialle si presenta come un collage delle *Occasioni*, stravolte e rese pressoché iriconoscibili. Il congedo alla stazione ruota intorno ad *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse*, ne è anzi la parafrasi, che però scarica la molla simbolica del mottetto ricollocando la vicenda nella banalità del quotidiano: a partire non è la donna, peraltro «sciancata», che rimane a terra, ma il protagonista e narratore,

⁴³ Anche Segre segnala che siamo di fronte a «due sviluppi autonomi, anche se paralleli» (*Invito alla Farfalla di Dinard*, cit., p. 141). In certa misura però la poesia tenta di dare una risposta che controverta il caos della prosa.

⁴⁴ *Prose e racconti*, cit., p. 16.

Filippo, *alter ego* meno incorporeo del personaggio di cui si era incontrata solo la voce nelle *Occasioni*. La figura femminile ha perduto il suo carattere numinoso, si è addirittura sdoppiata, il che equivale a dire che ha esaurito gran parte del suo potere: a Palmina che resta, si contrappone Teodora, la moglie, che accompagna l'uomo in questo incontro. Persino i *senhals* della donna appaiono trivializzati: un mazzo di rose gialle, ingombranti, e una bottiglia di vino, destinata a rompersi emanando solo un «acre fortore dolciastro». La decapitazione, a sua volta, si pone in controcanto con il «duro colpo svetta» e la caduta del «guscio di cicala» in *Non recidere forbice*: sembra che Montale tenga costantemente sotto mano il libro del '39 e che ad ogni passo affiori una distruttiva memoria interna. Il «fiotto» di Sorbara che cola tra i piedi dei viaggiatori annulla nel grottesco il «fiotto lambe» di *Punta del Mesco* e le metafisiche «spume / che il tuo passo sfiorava». Echi obliqui delle *Occasioni*, e dei *Mottetti* in particolare, paiono determinare anche lo spazio fisico in cui si svolge l'attesa dell'incontro, i «portici» di «M.»: il racconto allude ai «portici» di «Modena» in *La speranza di pure rivederti*, benché alla visitaazione degli «sciacalli al guinzaglio» e del «servo gallonato» si sia sostituita la «ragazza povera e sciancata», ex governante⁴⁵: l'assonanza tra «gallonato» e «sciancata» accelera la decomposizione in frammenti insignificanti della stagione più formalizzata della poesia montaliana⁴⁶.

Nelle *Rose gialle* la ridefinizione grottesca delle *Occasioni* viene giustificata dall'innesto, non nuovo, sullo sfondo della guerra — la guerra gioca sempre da utile stratagemma di copertura —, ma ha un carattere troppo vasto per non scaturire da una necessità più interna. Tocca da vicino anche gli *Ossi*, come già lasciava intravedere il prototipo di *Visita a Fadin* e come conferma *Donna Juanita*, che, dal punto di vista dell'invenzione narrativa, costituisce il seguito di *Le rose gialle*⁴⁷. Vi ritroviamo Esterina, protagonista di *Falsetto*, ma imbolsita dal tempo (venti anni son passati⁴⁸) e fatta medusea:

⁴⁵ «Breve parentesi per descrivere il turbamento che mi dà l'idea di rivedere Palmina» (*Prose e racconti*, cit., p. 13) è, nella sommarietà dell'«appuntamento», ripresa e nello stesso tempo corruzione di «La speranza di pure rivederti / m'abbandonava».

⁴⁶ La donna a cui Filippo racconta la storia delle «rose gialle» si chiama Gerda e sembra la metamorfosi giornalistica (per un'analogia interpretazione negativa della scrittrice o giornalista alla moda cfr. la Frau Brentano Löwy di *L'angoscia*) di quella Gerti incontrata in *Carnevale di Gerti*. Anche in questo si tratterebbe di un'allusione/elusione, circoscritta al solo nome, ma comunque in grado di esaurire le valenze simboliche dell'antico personaggio.

⁴⁷ In entrambe le prose la cornice del racconto è infatti rappresentata da Gerda che richiede a Filippo una nuova storia da pubblicare. *Le rose gialle* e *Donna Juanita* erano apparse la prima sul «Corriere d'informazione» del 20-21 dicembre 1947, la seconda sul «Corriere della Sera» del successivo 15 gennaio: in *Farfalla di Dinard* i due pezzi sono stabilmente congiunti.

⁴⁸ Se in *Falsetto* Esterina non è ancora ventenne («i vent'anni ti minacciano»), Juanita è sfiorata dai quarant'anni: «Che età poteva avere allora Juanita? Forse meno di quarant'anni» (*Prose e racconti*, cit., p. 19). Un ventennio di distanza che, grossomodo, corrisponde alle date dei tuoi testi.

«Donna Juanita scendeva sulla spiaggia per il bagno, verso mezzogiorno, avvolta in un grande accappatoio e protetta da un largo cappello di paglia col sottogola. Nera e formosa non permetteva sguardi indiscreti, e quando si spogliava, nell'unica cabina esistente, era più vestita di prima. Gonna, sottogonna fino alle caviglie, guanti, scarpe di corda, occhiali scuri, il cappello sostituito da un turbante di colore oscuro, tutto un armamentario che gonfiava e faceva di lei non una bagnante ma un'enorme medusa. [...] Con un guizzo di coda era al primo scoglio, il *carregìn*, così chiamato perché fatto in forma di seggiolone [...]. Indi Juanita scivolava di nuovo nel seno di Teti (l'unico seno visibile in quelle circostanze), le falde della sua tonaca si tendevano sottovento e la conducevano alla "rocchetta"». ⁴⁹

Juanita ha una pesantezza e una gravità ignota alla leggerezza area di *Falsetto*; caricaturale e casta scivola «nel seno di Teti», mentre Esterina «come spiccata da un vento» s'abbatteva «fra le braccia del [...] divino amico». Esterina è un azzardo baldanzoso sul futuro, Juanita proviene dal ricordo di un passato ormai in via di decomposizione, in cui si è consumata ogni speranza ed ogni illusione. La «crisalide» della poesia omonima negli *Ossi*, così malcerta del tempo che l'attende, si è trasformata in una creatura insidiata da una terrestrità che la impaccia. Trasferitasi in Brasile, l'esile Giovannina — verosimile sorella di Esterina — ha cambiato pelle nella matronale donna Juanita: «Laggiù prese forma dalla crisalide la pingue farfalla che non giunse mai ad apprendere bene la nuova lingua pur dimenticando a metà il suo dialetto e quasi del tutto l'italiano che non aveva mai conosciuto troppo» ⁵⁰. La «pingue farfalla», come la «medusa», attira verso il basso, verso un laggiù che è negazione dell'attesa salvifica di *Ossi* e *Occasioni*. «Laggiù» e «medusa» rimandano allo scenario di morte disegnato ne *Gli orecchini*. Con la curvatura comico-grottesca abituale nelle prose, *Donna Juanita* accentua la pressione sul solco aperto da *Finisterre* e dissoda il terreno alla *Bufera*, disattivando dall'interno, in maniera sistematica, il vecchio immaginario poetico. Il «pianoforte automatico, a manovella», che sostituisce «il canto degli angeli con ciò che di meglio poteva eruttare: l'aria dei tre ladroni, nella *Gran via*» ⁵¹, emblema della maldestra educazione musicale di Giovannina/Juanita, mostra l'altra faccia — probabilmente quella vera al punto in cui Montale intende collocarsi — nascosta dietro le più antiche poesie. La demolizione in corso, che qui colpisce uno degli ossi più noti, *Tentava*

⁴⁹ *Prose e racconti*, cit., pp. 18-19.

⁵⁰ *Prose e racconti*, cit., p. 21.

⁵¹ *Prose e racconti*, cit., p. 21.

la vostra mano la tastiera ⁵², è così vistosa perché richiede un coinvolgimento in prima persona del lettore minimamente accorto, invitato a misurare lo scarto, quasi in una lettura testo a fronte, fra due diverse stagioni, e a prendere atto che il poeta si sta facendo beffe delle sue stesse opere.

Riallogata nel tragitto inesorabile del tempo e della storia, la poesia di Montale rimane invischiata, implacabilmente, in una vicenda tragica e insieme farsesca che ne annulla le pretese simboliche. Così le figlie di donna Juanita diventano anch'esse un'alternativa vanificante di Esterina:

Le figlie non credo che aspirassero a nulla, in vita e in morte. Non ebbero mai veramente né casa né patria, né lingua né famiglia. Non giunsero a un'esistenza vera e propria e forse non sospettarono neppure che potesse essercene una diversa dalla loro. ⁵³

Il tema della «vita strozzata», tanto caro al Montale degli *Ossi* ⁵⁴, della possibilità di significato che balena per un attimo nello spazio/tempo, si è risolta in una definitiva assenza di significato e partorisce adesso mostri aberranti che della loro insignificanza si contentano. Le figlie di Juanita, e Juanita stessa, sono un viluppo di frammenti incoerenti, dimostrazione di un'esistenza che può procedere senza un filo (casa, patria, lingua o famiglia). Alla scomparsa di una lingua che dia forma alle cose, nei racconti consegue l'accettazione, come dato di fondo, di una realtà ibrida e indefinibile. Di questa nuova dimensione ontologica e verbale Juanita e figlie non sono le uniche rappresentanti: esse si dispongono in una sequenza che comprende anche *Il signor Stapps*, *Dominico* e *Visita di Alastor* ⁵⁵.

Il romanziere Alastor, pseudonimo di un improbabile «Patrick O'C.» ed ennesimo *alter ego* di Montale ⁵⁶, non si avvede dell'«inverosimile verità», che

⁵² Donna Juanita sottopone una rilettura critica dell'attacco dell'osso di seppia che equivale a denunciare la falsità del linguaggio là adottato. «Tentava la vostra mano la tastiera, / i vostri occhi leggevano sul foglio / gli impossibili segni; e franto era / ogni accordo come una voce di cordoglio» non farebbe altro che nobilitare in una retorica elegante ed eloquente — a suo modo — una realtà molto meno poetica. Montale, come Gatto e gli altri, ripropone un contrasto tra forma e contenuto esistenziale: l'approdo coincide però — in Montale con più chiarezza che negli altri — con un completo annichilamento della poesia, non con un semplice cambio di codici espressivi. Soprattutto per lui passare dalla lirica al racconto significa cassare la poesia.

⁵³ *Prose e racconti*, cit., p. 22.

⁵⁴ Cfr. *Arsenio*: «il cenno d'una / vita strozzata per te sorta, e il vento / la porta con la cenere degli astri». Fra le prose di *Farfalla di Dinard* cfr. anche *Il lacerato spirito*.

⁵⁵ I tre pezzi si scaglionano fra il marzo del '46 e il maggio del '47.

⁵⁶ Alastor — il protagonista del poemetto omonimo di Shelley — era lo pseudonimo (il gioco di specchi è davvero senza fine) con cui Montale firmava alcuni racconti su «La nazione del popolo» e «Il mondo» fra il '44 e il '45 e poi, dal '48, la rubrica «La storia vera» sul «Corriere d'informazione». Alastor in ori-

il suo traduttore non conosce l'inglese⁵⁷. Ponzio Macchi, il traduttore, finto malato, risponde inequivocabilmente *yes* a tutte le domande dello scrittore — senza avvedersi delle aporie in cui s'imbatta davanti al fuoco di fila di «Sarebbe stata opportuna una sua nuova visita? O era forse meglio rinunciarvi affatto?»⁵⁸ — per concludere, partito l'ospite fastidioso ma non meno fasullo di lui: «Non sa una parola d'italiano quel caprone! E ora che cosa farà? Ha detto che ritorna?»⁵⁹. L'intervento della prosa non ha solo il compito di dissolvere le concrezioni poetiche del passato, riguarda anche il futuro, e non certo in termini propizi alla liberazione di una nuova poetica. *Visita di Alastor*, da leggere come replica caricaturale di *Visita a Fadin*⁶⁰, trasferisce l'intera dinamica della produzione e comunicazione letteraria su un terreno insidioso. Il racconto non entra nella prima edizione di *Farfalla di Dinard* forse perché spinge all'assurdo la minaccia di una lingua che non esiste, vuota e affidata al caso dietro l'automatismo delle domande e delle risposte. Fermandosi un attimo prima di varcare quella soglia senza ritorno, Domenico, linguisticamente copia conforme di Juanita⁶¹ e al pari di lei «poco comprensibile e poco desiderabile»⁶², rappresenta la versione picaresca e un po' laida dell'artista⁶³, sofferita, sebbene con tragica insoddisfazione⁶⁴, come la più tristemente adeguata ai

gine rappresenta «a relentless or avenging spirit, a Nemesis» (*The Oxford English Dictionary*), dunque ancora una delle terribili creature montaliane, sebbene ricompaia degradata nei panni di uno stolido narratore. Sul depotenziamento di Alastor da controfigura del Montale 'impegnato' del biennio '44-'45 a *nom de plume* di quello delle «prose di minore impegno» sul «Corriere d'informazione» cfr. R. Castellana, *La metamorfosi di Alastor*, cit., p. 350. Castellana dimentica però che *Visita di Alastor* è tutt'altro che un'«apparizione emblematica», bensì il segno visibile della profonda spinta che riconduce la riflessione verso la poesia, demolendo anche il mito dell'impegno. La prosa esercita una critica dissolutrice persino nei confronti della stessa prosa e delle sue illusioni.

⁵⁷ *Prose e racconti*, cit., pp. 88-89.

⁵⁸ *Prose e racconti*, cit., p. 88.

⁵⁹ *Prose e racconti*, cit., p. 88. Se mai occorresse, la moglie svela che Ponzio Macchi non conosce l'inglese: «Se tu sapessi dirle due o tre parole, corbellone, non avresti fatto questa figura».

⁶⁰ Al terzetto Fadin, morente, Montale, Carlina, musa assente, corrisponde quello Ponzio Macchi, falso traduttore e falso ammalato, Alastor, falso scrittore, signora Macchi, ben presente e ambigua intermediaria. Al lascito non scritto di Fadin — l'esemplarità di una vita — fa da contraltare in *Visita di Alastor* un diluvio di parole vuote. L'esercizio corrosivo di Montale non aggredisce solo le poesie, attacca anche le prose più antiche e più esposte.

⁶¹ Al pari di Juanita, Domenico Braga «Sapeva poco l'italiano, come ho detto, e non molto meglio l'inglese delle persone colte; la sua lingua familiare era quella di Linguaglossa, anch'essa ormai dimenticata e corrotta» (*Prose e racconti*, cit., p. 83).

⁶² *Prose e racconti*, cit., p. 85.

⁶³ In Domenico la solitudine dell'artista si verifica solo come una svilita «umanità senza patria, senza confine e senza leggi dei classici dell'utopia» (*Prose e racconti*, cit., p. 85). Si tratta di un paradosso.

⁶⁴ Il personaggio porta infatti con sé una nozione di letteratura e di cultura quasi al grado zero, «in cui Dante e Lorenzo de' Medici, Garibaldi e Mazzini appaiati ai nomi di Lincoln o di Jefferson, di Whitman o di Ulysses Grant formavano veramente una *picturesque sightseeing*» (*Prose e racconti*, cit., p. 83), da integrare con la «nuova poesia imagista», Ezra Pound e l'italiano di Linguaglossa. La confusione di epoche e modelli in un'immagine unidimensionale e senza prospettiva è uno dei sintomi più sconcertanti

tempi⁶⁵. Domenico non fa che prorogare nel dopoguerra la confusa sopravvivenza della cultura e della lingua descritte in *Il signor Stapps*, anche lui immerso in una incontenibile babele — Montale la chiama «difetto» — del linguaggio⁶⁶:

Quale lavoro? Ch'egli fosse scrittore non era immaginabile per il difetto che ho accennato, di una lingua che gli riuscisse congeniale e vicina. Credo avesse in mente una miscellanea di poeti di tutto il mondo, dai T'ang fino a Rilke, nei testi originali ch'egli pretendeva di conoscere; un libro per proprio uso e consumo, un'antologia da Robinson, da superstita di una cultura ch'egli sentiva minacciata. In ogni modo, di tale cultura, Stapps, mezzo avventuriero e mezzo gagà, era un sacerdote convinto, e questo era forse il vincolo che ci univa.⁶⁷

In alcuni dei racconti del '46 Montale s'ostina ancora a preservare un barlume di spazio per la letteratura, ma lo fa con una crudezza che non ha paragone nelle compassate prose critiche coeve⁶⁸: lo schermo apparentemente ludico del racconto sfrena il discorso da ogni remora e aggira i vincoli del genere 'saggio critico'. È una posizione molto difficile da tenere, che in ogni momento rischia di rovesciarsi nel suo contrario, incapace di fiancheggiare, come forse dovrebbe, la formazione di una nuova poesia, di lasciare almeno aperto un varco per giustificare i versi che Montale seguiva a scrivere. Stapps, come pure in minore Domenico, porta in sé i segni di una letteratura ridotta al lumicino, non accettazione della modernità e delle sue forme espressive, bensì coscienza paradossale che ormai non può esserci altro che «cattiva letteratura». Il conflitto non scatta fra due modi di fare poesia, tra poesia prima e dopo la guerra⁶⁹, ma fra una concezione del poeta come «sacerdote convinto» e un mondo in cui la poesia non

della modernità e della cultura di massa. L'altro è il riuscire «a collocare fruttuosamente versi e prose solo ogni quattro anni, nelle effimere gazzette che nei periodi pre-elettorali funghiscono in tutti gli Stati» (*Prose e racconti*, cit., p. 85).

⁶⁵ «Ma sarà penoso spiegarlo a Domenico, in una lingua che dovrò fabbricarmi apposta per lui e in un momento in cui qualsiasi egoismo, qualsiasi anarchia dichiarata sembra preferibile alle speciose e fin troppo concrete e sociali elucubrazioni dei "grandi" che da lontano si stanno, purtroppo, occupando di noi e della nostra infelice penisola...» (*Prose e racconti*, cit., p. 85).

⁶⁶ «Affermava di essere boemo. [...] non conosceva però la lingua del suo paese e non parlava decentemente alcuna favella a me accessibile. Con me usava un misto di cattivo inglese e di cattivo francese o un esperanto anche più composito» (*Prose e racconti*, cit., p. 79).

⁶⁷ *Prose e racconti*, cit., p. 79.

⁶⁸ Cfr., ad esempio, l'articolo *Eliot e noi* (in «L'Immagine», 1, 5 [1947]; ora in *Il secondo mestiere*, cit., p. 713), dove il tema centrale è Eliot e il suo ruolo di rappresentante dell'alta tradizione europea.

⁶⁹ *Il signor Stapps* arretra il miserabile stato della poesia negli anni che precedono la guerra: «Nelle vecchie strade della città radio-menzogna eruttava il fiotto minaccioso delle sue ingiurie, dovunque non si vedevano esposte che svastiche e libri tedeschi, il cerchio dell'improvvisa follia nostrana si stringeva intorno a noi» ed è proprio allora che il signor Stapps si dedica alle sue improbabili poesie.

ha nessun luogo, in cui la battaglia ha perso senso e il poeta, postumo a se stesso, non può che rivestire panni che lo assomigliano sempre di più al cuoco. Posticcio persino nell'aspetto fisico, «coi suoi denti d'oro e il suo fatuo sorriso di falso quarantenne»⁷⁰, l'avventuriero Stapps è assunto a metafora vivente di questa condizione svilita:

Un tardo pomeriggio di autunno salimmo alla villa, io e Antonio Delfini, per gustare una nuova edizione del *goulasch* da lui offerto al presidente Stambolijski, a Neuilly, nel 19... L'ascesa fra gli orti e i giardini fu un sogno, il pranzo cucinato da lui e servito da noi ci mise il fuoco in corpo e una beccata dello spezzatino giallo di paprica fu concesso anche al povero Snow, semicieco e pigolante nella sua eterna stufa. Poi seguirono discorsi piccanti, nel solito gergo, musiche di fonografo, libazioni di liquori e di tardive camomille. A mezzanotte il cancan fu interrotto per ascoltare il passaggio del Gilly, e distinsi anch'io, rabbrivendo, lo scricchiolio delle ruote del carretto sulla ghiaia; e più tardi scendemmo verso il centro, io e Antonio, barcollanti e mezzo bruciati, ma convinti che nel mondo una finestra era ancora schiusa, per il fatto che in quella stessa sera e sotto tutti i meridiani molti Stapps avevano senza dubbio reso omaggio alle *nugae* di una cultura che tentava di sopravvivere ai padroni del momento.⁷¹

Più che la riproposta dissacratoria della letteratura (qui nella fattispecie della *Signorina Felicita* di Gozzano⁷²), spicca la rete delle metafore culinarie in cui affonda ogni possibile discorso. Tra «*goulasch*», «fuoco in corpo», «beccate», «spezzatino giallo di paprica», «discorsi piccanti», «libazioni» i due protagonisti, il narratore e Antonio Delfini, finiscono anch'essi per abbandonare la villa «mezzo bruciati». Il confine tra salvezza di un minimo resto, una *nuga*, di cultura e la sua estrema dissipazione in un banchetto onnivoro si è fatto davvero impercettibile. *Il signor Stapps* e non pochi altri pezzi in prosa del dopoguerra, a partire da *Il lieve tintinnio del collarino...*⁷³, confluiti e non nella *Farfalla* del '56, inaugurano un teatro dell'immaginario in cui il cibo non entra in scena esclusivamente come allusione ironica: esso genera un sistema di metafore e

⁷⁰ *Prose e racconti*, cit., p. 80.

⁷¹ *Prose e racconti*, cit., p. 80.

⁷² La prima strofe della sezione VIII costituisce il ricordo più prossimo: la salita alla villa («ascesa» in Montale, «salimmo» in Gozzano) si svolge egualmente tra «vigneti» o tra «gli orti e i giardini» che loro corrispondono. Il «tardo pomeriggio d'autunno» sembra quasi uno di quei deliberati contrappunti che serve per marcare ancor più nettamente la memoria letteraria: Gozzano situa l'evento in un «mattino chiaro» alla fine dell'estate («morte dell'estate»).

⁷³ Cfr. almeno (senza far distinzione sul momento di ingresso nella *Farfalla*): *Il bello viene dopo*, *I nemici del signor Fuchs*, *In una «Buca» fiorentina*, *I funghi rossi*, *Cena di San Silvestro*, *Il condannato*.

una scrittura autodistruttiva, che si dissipano contente della propria consumazione. È un immaginario che trascorre senza difficoltà o resistenze nei versi. Uno dei testi più tardi della *Bufera*, *Il sogno del prigioniero*⁷⁴, è interamente impastato con un gergo da cucina, in virtù del quale la poesia finisce per divorare se stessa e chi la scrive:

La purga dura da sempre, senza un perché.
Dicono che chi abiura e sottoscrive
può salvarsi da questo sterminio d'ocche;
che chi obiurga se stesso, ma tradisce
e vende carne d'altri, afferra il mestolo
anzi che terminare nel *pâté*
destinato agli Iddii pestilenziali.
[...]
ho annusato nel vento il bruciaticcio
dei buccellati nei forni

Se in *Il signor Stapps* «il signor Young» era riuscito a «sottrarsi ad un'atmosfera irrespirabile»⁷⁵ e la coppia Delfini/Montale aveva terminato incolume la cena, nel *Sogno del prigioniero* il *goulasch* è diventato un *pâté* in cui il protagonista può trovarsi, e non solo metaforicamente, 'mezzo bruciato', ignorando se «al festino» sarà «farcitore o farcito». Come ci si approssima al faticoso '56, i racconti degli anni quaranta si rivelano anticipatori di un linguaggio adottato anche nella poesia, soprattutto fra le prove più tarde, quelle programmaticamente ideate per chiudere la raccolta e confluite nelle *Conclusioni provvisorie*: la poesia reagisce gettandosi nella sfida con la prosa, ma una deriva impossibile da contenere la proietta, suo malgrado, oltre la *Bufera* stessa, preannuncia una ancor più grave instabilità. Nelle *Conclusioni provvisorie* Montale si cimenta per far quadrare il registro accentuatamente comico e grottesco delle prose con la volontà tenace di ritagliare un margine per gli antichi miti salvifici della poesia, nonostante la catastrofe che ha annientato ogni ordinato paesaggio verbale. *Il sogno del prigioniero* si congeda con una incerta promessa «L'attesa è lunga, / ma il sogno mio di te non è finito» e una «traccia madreperlacca di lumaca» o un'«iride» trapuntano ancora *Piccolo testamento*: si tratta però di esili persistenze compresse e deformate da un linguaggio che evoca sempre più direttamente «i bastioni d'ebano, fecali» di

⁷⁴ La poesia apparve in rivista nel '54. Allo stesso repertorio, sebbene in misura ridotta, attinge *Piccolo testamento*.

⁷⁵ *Prose e racconti*, cit., p. 77.

Botta e risposta 1, apparsa nel '62 in *Satura*⁷⁶. Le ali della salvatrice sono «d'ebano» in *Nubi color magenta...*, il suo volo liberatorio scatta «entro una bolla di sapone e insetti» (*Le processioni del 1949*).

La *Bufer* si propone come un baluardo del poetico contro la non poesia. Crollata questa difesa («Così sparisti nell'orizzonte incerto»), in *Per album* rimane un catalogo inerte, «SABBIA SODA SAPONE» che è riduzione all'insignificanza non dei cataloghi di *Ossi e Occasioni*, bensì del tremendo, e però ancora augurale, «marmo manna / e distruzione» (con cui rima) di *La bufera*: tra *Fini-sterre* e il volume del '56 si osserva una precipitosa accelerazione dei processi dissolutivi che devastano l'immaginario e il simbolico riducendoli a *slogans* pubblicitari. E tuttavia la poesia esita dinanzi ad un limite oltre il quale le prose dilagano nel mare della nuda oggettività verbale, per parafrasare Calvino.

3. «Satura» prima di «Satura»: lo spazio dell'impoetico

Come ci si inoltra negli anni cinquanta, i testi confluiti nella *Bufer* appaiono sempre più prossimi alla prosa, anche se non ce la fanno, nemmeno per avviare una reazione, a reggere il passo con un degrado della lingua che nei racconti usciti sui periodici rappresenta ormai l'antefatto inequivocabile di *Satura*⁷⁷.

Il bello viene dopo inscena la solita orgia demolitrice del passato. La caccia al beccafico, vestigio dell'adolescenza del protagonista, intrattiene la stessa «tribù dei fanciulli con le fionde» che troviamo in *Flussi*, negli *Ossi di seppia*. All'«acquiccia insaponata» di *Flussi* rimanda anche la «lisca di anguilla marinata nel sapone»⁷⁸, ma ogni eco è inflessibilmente tradotta nell'intelaiatura di coordinate culinarie che le prose degli anni quaranta consegnano a *Satura*. L'anguilla non è più «l'iride breve, gemella / di quella che incastonano i tuoi cigli», che compare nella poesia omonima della *Bufer*: trasformata com'è in oggetto alimentare, essa si oppone ad altri piatti in un *menu* di trote, sogliole e salmoni, ha smarrito ogni reliquia valenza simbolica. La stessa sorte tocca al beccafico:

⁷⁶ Si tratta della *plaque* per nozze (Verona, Bodoni). Insieme al brevissimo *Ventaglio per S. F., Botta e risposta* vi compare come l'unico testo nuovo, risalendo il rimanente agli anni dieci e venti. *Botta e risposta* è anche una delle pochissime poesie composte fra il '54 e il '64, in un decennio di pressoché totale silenzio: nonostante tutto, la si potrebbe definire come uno degli ultimi tentativi di prorogare il tono solenne delle *Silvae* oltre la *Bufer*. E infatti «diventerà, nella edizione bilingue della *Bufer* (Gallimard, 1966) una terza «conclusione provvisoria» (per trovare poi nel '71 la sua collocazione definitiva in *Satura*)» (F. Croce, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Genova, Costa & Nolan, 1991, p. 67).

⁷⁷ Il fenomeno è stato riconosciuto unanimemente dalla critica. Cfr. A. Casadei, *Prospettive montaliane*, cit., p. 67 e note relative, e F. Croce, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, cit., p. 71.

⁷⁸ *Prose e racconti*, cit., p. 51.

Tornò il cameriere con aria scoraggiata.

«Una Châteaubriant» chiese. «Un *velouté* di scampi in coppa? Dodici o ventiquattro lumache alla borgognona? Una fettina di Salmone del Reno? O preferite cominciare con un crostino di beccaccia?»

«Io volevo» disse il signore, lugubre «uno zampino di beccafico cotto al fuoco di rusco».⁷⁹

Ben lontano dai balestrucci o dal beccaccino delle *Occasioni*⁸⁰, l'umile beccafico è sopraffatto da una ricchezza di vettovaglie tutte egualmente pregiate ma indifferenti. Lungo questa china esso è destinato a ricomparire in *Diario del '71 e del '72* tra «zabaione» e «latte alla portoghese», ridotto a vuota interiezione: «beccafichi!» (*Il frullato*). L'annullarsi dei simboli in oggetti e l'ulteriore annichilimento di questi in cibo segnano la scomparsa di ogni relazione astratta e allusiva dalla scrittura di Montale. In *Il bello viene dopo* il processo si snoda trasparente sotto gli occhi del lettore e lascia una traccia profonda nella memoria di Montale:

Il signore continuò a scorrere la carta, molto incerto. A soccorrerlo venne un cameriere più anziano e meglio sbarbato, che portava la lista dei vini.

«Chiarretto, Bardolino, Chianti? Tokai del Friuli? Clastidio? Paradiso di Valtellina? O Inferno?»

«Vada per il Paradiso. Ma per il momento non prendo altro. Ho bisogno di pensarci. Servite la signora.»⁸¹

Se ci spostiamo verso *Satura*, tra gli *Xenia*, e in particolare fra i secondi, apparsi fra il '67 e il '68⁸², in prossimità della quarta edizione di *Farfalla di Dinard*⁸³, i numeri 6 (*Il vinattiere ti versava un poco*) e 8 («*E il Paradiso? Esi-*

⁷⁹ *Prose e racconti*, cit., p. 51.

⁸⁰ Cfr. *Alla maniera di Filippo De Pisis e Il saliscendi bianco e nero*. Anche il beccaccino di *Alla maniera* cade abbattuto da una fucilata, ma la sua caduta fa sistema con quella del «guscio di cicala» (*Non recidere forbice*) o delle «foglie a elice» (*Bagni di Lucca*). Nelle *Occasioni* si sviluppa ancora una polarità fra basso e alto, fra il di qui e l'aldilà, il presente e il ricordo: non dilaga ancora la colata piatta e viscosa di tante prose.

⁸¹ *Prose e racconti*, cit., p. 48. Un'identica rassegna, che riduce la realtà a cibo, troviamo in *Cena di San Silvestro*.

⁸² La vicenda editoriale degli *Xenia* è piuttosto complessa: un primo gruppo, redatto fra il '64 e il '66 entra nel volumetto omonimo del '66 (San Severino Marche, Tipografia Bellabarba), e poi diviene la prima sezione degli *Xenia* in *Satura*: *Altri Xenia* vedono la luce in due puntate su «Strumenti critici» (I, 2 [1967] e II, 5 [1968]) e, benché sotto la stessa sigla, confluiscono in una sezione a parte — *Xenia II* — della raccolta del '71.

⁸³ Non a caso chi si è soffermato sulla cronologia relativa delle opere di Montale ha dovuto concludere che «l'esplosione del nuovo stile avviene intorno alla seconda metà dell'ottobre 1968» (A. Casadei, *Prospettive montaliane*, cit., p. 80), promossa dalla ristampa della *Farfalla* o di essa promotrice, non fa molta differenza.

ste un Paradiso?») si generano proprio dalla rilettura di *Il bello viene dopo*, ne sono la trasposizione meccanica all'interno della poesia. Il travaso non comporta varianti significative, sibbene una riesibizione a freddo, intellettualistica, del chiacchiericcio raffinato ma sprovvisto di senso vero che costituisce il registro espressivo dominante nei racconti scritti fra gli anni quaranta e cinquanta. Il tono da «albergo di lusso» che trapela in *Satura* — ne parlava Roberto Longhi⁸⁴ — nasce dall'assunzione senza riserve e senza vie di scampo salvifiche di quell'orizzonte quotidiano, e sia pure di una quotidianità privilegiata e snobistica, utilizzato per mandare in frantumi *Ossi e Occasioni* e mettere in crisi, in certa misura, *La bufera* stessa. Al di là delle remore, che pure esistono, la strada maestra intrapresa da Montale sottintende non la volontà di ridefinire il proprio microcosmo poetico⁸⁵, ma l'opposta, di respingerne ogni residua traccia, marcando una perentoria presa di distanza dalle esperienze artistiche contemporanee⁸⁶. Ciò che giustifica la convocazione massiccia nei versi della lingua della prosa, emblema del luogo fisico dove ogni possibilità di poesia è stata fatta a pezzi e nello stesso tempo sottoprodotto scatologico della sua rovina. Dopo la *Bufera* la prosa, documentata da *Farfalla di Dinard* nella sua progressiva superfetazione, non rappresenta più una fase di passaggio, quanto un punto di approdo definitivo e paralizzante, senza ritorno⁸⁷. A scorrere ancora i secondi *Xenia* (la sollecitazione è però già presente nei primi⁸⁸) scopriamo che il «dagherrotipo» di 13 germoglia da *Reliquie*, così come l'intera situazione di 14 non fa che

⁸⁴ Cfr. G. Lonardi, *Il vecchio e il giovane*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 209.

⁸⁵ Montale si muove nell'universo verbale generato dalla decostruzione della poesia: «Fine del linguaggio poetico e fine del valore coincidono» (R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 200) per lui. In un simile territorio non si definisce però uno spazio in cui «Fatalmente, la negazione della poesia porta in realtà ad una nuova poesia e dunque a una nuova poetica» (*ibidem*, p. 201). In Montale si dà ancora poesia, ma è dubbio che esista una nuova poetica. Il linguaggio reificato che egli assume agisce in funzione della vecchia poetica, ricalca le prose, ma non comporta mai una ridefinizione del poetico a confronto con la modernità. I saggi su Sereni e Zanzotto, cui accenna Luperini, sono il tentativo di creare specchi moltiplicatori della negazione della poesia, di riassorbire anche Sereni e Zanzotto — così lontani fra di loro e da questo Montale — nella strategia di completo azzeramento del poetico che Montale persegue.

⁸⁶ «Fu pure il mio terrore: di esser poi / ricacciato da te nel gradicante / limo dei neòteroi» (*Xenia*, I, 6). Il testo, di cui esiste «un manoscritto in bella copia con la data "10.4.64"» (*L'opera in versi*, cit., p. 979) parrebbe un attacco polemico contro il Gruppo '63.

⁸⁷ Casadei rintraccia una circolarità di elementi linguistico-retorici e tematici fra le poesie di *Satura* e la serie delle *Variazioni* apparse sul «Corriere della Sera» (cfr. *Prospettive montaliane*, cit., pp. 68-75) che rappresenta lo specchio esatto di questa situazione. Una circolarità del genere è la riprova di un esaurimento della tensione fra prosa e poesia che contraddistingue gli anni quaranta e cinquanta e della relativa inerzia dei due fronti.

⁸⁸ Il numero 3 (*Al Saint James di Parigi*) si innesta su *L'Angiolino*: «il cornetto di latta arrugginito ch'era / sempre con noi», che il protagonista ha scordato di riporre «in valigia o nel sacchetto», è l'equivalente della piccola sveglia del racconto. Il 4 rammenta *Sul limite*, tra incredulità e speranza. Il pipistrello di I, 5 coincide invece con il protagonista del racconto omonimo, anche se nello *xemion* è identificato con la donna.

aggiornare *I quadri in cantina*⁸⁹ e l'improbabile conferenza di 10 quella di *Cli-zia a Foggia*. Ogni ristampa di *Farfalla di Dinard* accresce la pressione sulla poesia: anche gli *Xenia* del '66 sono ripresi in mano e modificati in prossimità della *Farfalla* del '69⁹⁰; esce di scena *La primavera sbuca col suo passo di talpa...* ed entra *Il grillo di Strasburgo*⁹¹, che tradisce in ogni singola tessera la presenza del *Signor Stapps*. Il ritratto dei due giornalisti Orlando e Bigio, *alias* Striggio⁹², ne restituisce infatti la copia conforme:

Ruggero zoppicante e un poco alticcio;
Striggio d'incerta patria, beccatore
di notizie e antipasti, tradito da una turca
(arrubinato il naso di pudore
ove ne fosse cenno, occhio distorto
da non più differibile addition)
ti riapparvero allora? Forse nugae
anche minori.

L'«incerta patria», la confluenza di notizie (o cultura) e cibo, infine citazioni letterali quali «beccatore» («una beccata dello spezzatino») o l'inserito latino «nugae», sono tutti elementi che mostrano come all'altezza di *Satura* le occasioni e il linguaggio dei racconti rifluiscono indisturbati nel discorso poetico, promuovendo l'omologazione e la pratica indistinguibilità dei due versanti creativi. Ma è anche sintomatico che la spia rivelatrice della parentela con *Il dottor Stapps*, «beccatore / di notizie e antipasti», non compaia di getto nella prima stesura della poesia, e sia invece inserita come studiato rimando al racconto⁹³, a corroborare l'altrimenti troppo vaga traccia di «nugae»: Montale si accanisce di proposito, non per ghiribizzo capriccioso e inconsulto, a mostrare che la prosa è ormai l'orizzonte grigio e squalificato da cui la poesia non pretende più di sfuggire. In questo modo anche la tensione trasgressiva, che pure era contenuta nei racconti del dopoguerra, risulta vanificata: montaggio di frammenti eterogenei e

⁸⁹ Anche in questo caso a corroborare un'attenzione stabile, persino ossessiva, per le vecchie prose interviene uno *Xenia* del '66, il 13 (*Tuo fratello morì giovane*), datato «10/XII/65» (*L'opera in versi*, cit., p. 982), dove compaiono «in fondo a un baule» (*Prose e racconti*, cit., p. 205) i pastelli rovinati del pittore Carmelich. Come lui — non a caso — il fratello della Mosca morì prematuramente.

⁹⁰ Si tratta dell'ed. Verona, Editiones Dominicæ, 1968: i testi del '66 sono ristampati con pochissime varianti.

⁹¹ Il pezzo risale al maggio del '68 (cfr. E. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 1048); da *Xenia* poi transita in una diversa sezione di *Satura* (*Satura II*).

⁹² Le identificazioni sono offerte dallo stesso Montale. Cfr. *L'opera in versi*, cit., p. 1049.

⁹³ Cfr. l'apparato variantistico in *L'opera in versi*, cit.

incoerenti, divertimento per l'autocitazione ironica e neutralizzante, infine reificazione dell'immaginario che Montale stesso ha creato e poi disfatto, diventano sistema in *Satura. Il primo gennaio* e pezzi consimili non fanno che iterare, riducendola però a vuoto automatismo, la dinamica della prose, con il risultato di affogare ogni residua tentazione simbolica in una schermaglia verbale e nella banalità irrilevante del quotidiano, un po' come accadeva negli *Occhi limpidi* o nel *Volo dello sparviero*⁹⁴. Echi stravolti delle *Occasioni*, reminiscenze della *Bufera* e citazioni dai racconti coesistono in un magma contraddittorio e casuale in *Senza salvacondotto*:

Mi chiedo se Hannah Kahn
poté scampare al forno crematorio.
È venuta a trovarmi qualche volta
nel sotterraneo dove vegetavo
e l'invitavo a cena in altre 'buche'
perché mi parlava di te.
Diceva di esserti amica ma dubitai fosse solo
una tua seccatrice e in effetti
non esibì mai lettere o credenziali.
[...]
Se fu presa dal gorgo difficilmente poté
salvarsi con il tuo per me infallibile
passepartout.

La vicenda di Hannah Kahn è quella di una Dora Markus fallita; evoca i «buccellati dai forni» de *Il sogno del prigioniero*, ma nello stesso tempo il fondale, recupero di *In una «Buca» fiorentina*, dissolve la tragicità in una conversazione da ristorante, dietro lo schermo artificioso di un'autobiografia scettica e soddisfatta. Non prende più corpo un'ipotesi di poesia che tenta di decifrare il mondo: l'esercizio della scrittura si esaurisce nell'assunzione, incurante ma vorace, di brandelli sconnessi di lingua. Allo stesso modo che in racconti come *Il bello viene dopo* o la *Cena di San Silvestro*⁹⁵, Montale persegue una sorta di

⁹⁴ Nel colloquio coniugale che sigilla il racconto non c'è spazio per una creatura straordinaria come lo sparviero. Del suo viaggio si potrà offrire un resoconto che ce lo presenta non in vertiginosa fuga verso il cielo, ma ben ancorato alla distesa piatta dell'orizzonte terrestre: «Bell'uccello, però. Credo che ormai sarà già a Piacenza, sulla piazza dei Cavalli» (*Prose e racconti*, cit., p. 216).

⁹⁵ Basti pensare all'indifferenza nutrita dalla donna per il significato di «manzanillo» o «carrube»: ciò che conta è che sia una bibita. L'effetto è la «nausea», non il piacere. Sullo stesso asse, di una completa apatia verso le cose, risolta in raffinato allenamento di competenza verbale, si muove il protagonista della *Cena*.

sazietà verbale che interrompe, o forse evita, il contatto diretto con le cose. La scelta equivale all'anestesia, dietro l'apparenza a volte aggressiva. Il valore e il significato della poesia si annulla nella protratta esibizione manieristica di un'arte che scombina e ricombina in tessere ogni materiale a disposizione, e che fundamentalmente si alimenta di se stessa producendo una letteratura di secondo grado, coscienziosamente intessuta di ciarpame, offerta con l'abbondanza vertiginosa dello scialo. È pur sempre il cammino avviato dai racconti, ma reso qui ancora più sterile: per Montale le prose sono in ogni caso il punto di partenza di un'invenzione che punta sempre al ribasso, a svendere la propria merce.

Nel '69, accanto a *Farfalla di Dinard*, Montale riunisce in volume anche le prose di viaggio di *Fuori di casa*. Non tutto quello che aveva pubblicato nel «Corriere della Sera» entra nella raccolta: *Schietta umanità*, il necrologio composto nel '61 per la morte di Hemingway⁹⁶, era rimasto escluso con altre cose, ma negli anni di *Satura* lo scarto è segno di elezione, e la prosa diviene subito materia di pregio per alimentare l'incontenibile fabbrica di versi. Con una fatica ben documentata dalle varianti, la seconda delle *Due prose veneziane* ne trascrive nella consueta chiave grottesca i paragrafi iniziali⁹⁷. Al di là della scontata dissoluzione dei miti montaliani, la frenesia dell'episodio mette in luce una frana che investe la consistenza e il valore della scrittura poetica in quanto tale, destinata a fagocitare ogni avanzo: «La poesia e la fogna: due problemi / mai disgiunti», si legge, non a caso, in *Quando si giunse al borgo del massacro nazista*. A conti fatti in *Satura*, la poesia non coincide nemmeno con l'assunzione della prosa: è il rifiuto della letteratura come strumento di comunicazione utile e dotato di senso⁹⁸, la sua riduzione all'assurdo e all'indifferente. «Il trionfo della spazzatura», per citare un titolo di *Diario del '71 e del '72*, si compie entro argini segnati profondamente dall'evoluzione subita da *Farfalla di Dinard* fra la prima e la seconda edizione, grazie alla promozione a testo dei racconti che invece erano stati rigettati nel '56, in un tentativo estremo di recintare uno spazio protetto per la poesia.

⁹⁶ In «Corriere della Sera», 4 luglio 1961, ora in E. Montale, *Il secondo mestiere*, cit.

⁹⁷ Montale procede a tambur battente nel riutilizzo degli scarti di *Fuori di casa*: la trascrizione in versi di *Schietta umanità* proposta nelle *Due prose* reca la data «28/XII/69» (*L'opera in versi*, cit., p. 1037, a cui si rimanda anche per la documentazione del processo variantistico), segue cioè di poco l'uscita di *Fuori di casa*, come si preoccupasse di trovare un posto per la prosa rifiutata.

⁹⁸ La litania della strofe iniziale di *Prima del viaggio* si conclude nella seconda tra il balbettio e il vaniloquio: «E poi si parte e tutto è O.K. e tutto / è per il meglio e inutile». A conferma del limite raggiunto, segue il silenzio afasico di una fila di punti sospensivi.

4. *La poesia contro la prosa: «La bufera»*

Farfalla di Dinard del '56 non è la stessa del '60: l'esile volume di 25 racconti quasi raddoppia nella versione di quattro anni più tardi, passando a 49 pezzi. Nessuno di essi risulta tuttavia posteriore alla prima edizione: Montale continua a pescare fra le sue vecchie carte accogliendo adesso prose che dovevano apparire incompatibili con il primitivo obiettivo, all'insegna dell'autonomia e della differenziazione⁹⁹, se è vero che innescano una conflittualità particolarmente acuta con l'esperienza storica degli *Ossi* e delle *Occasioni*, ma, soprattutto, con le poesie composte in parallelo, nello stesso lasso di tempo, e poi fortunatamente accolte nella *Bufera*. Il codice genetico da cui muove la narrativa reca iscritto l'obiettivo di disfare la tela della poesia non appena essa sia imbastita: il cancro è anzi più virulento e letale là dove l'organismo lirico è più debilitato. E indubbiamente la poesia del dopoguerra si presenta fragile e indifesa.

Il bello viene dopo vede la luce sul «Corriere della sera» del 1950, in una fase cioè in cui buona parte della futura *Bufera* è già disponibile, sebbene ancora non organizzata in libro, e dunque facile preda della prosa che esercita un'azione tanto più corrosiva dal momento che colpisce dentro l'officina stessa della poesia, rendendo meno credibile, per l'autore in prima istanza, la possibilità di un futuro volume:

«Manzanillo? Che cos'è?» chiese il signore ch'era con lei. «L'albero di manzanillo fa morire chi ci dorme sotto. La sua ombra è micidiale.»

«Come bibita fa furore: alcuni dicono ch'è un infuso di carrube. Dà una leggera nausea molto piacevole. Ma una non basta: ce ne vogliono tre o quattro al giorno.»

Alzò la mano accennando alle figure di un cartello pubblicitario: uomini e donne dai capelli giallo uovo, distesi all'ombra di un grande albero e armati come di bombe a mano di tante bottigliette di gazosa: tutti sorridenti, felici.¹⁰⁰

Risolto con equanimità in «ombra micidiale» e bibita, il «manzanillo» è la parodia di *Nel parco*, dove «Nell'ombra della magnolia / che sempre più si restringe» si compiono miracolose visitazioni¹⁰¹. E del resto, *Nel parco*, del '46,

⁹⁹ Cfr. M. Forti, *Introduzione*, a E. Montale, *Prose e racconti*, cit., p. xxxi.

¹⁰⁰ *Prose e racconti*, cit., p. 48.

¹⁰¹ Altre corrispondenze fra *Il bello viene dopo* e precedenti poesie sono riunite da Segre in *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, cit., pp. 137-138 (da vedere più ampiamente per riscontri utili anche con altre

proponeva ormai ridotta al lumicino la sacralità che in *Iride*, a stampa nel '45, accompagna ancora la donna e «l'ombra del sicomoro», per avventura quello evangelico¹⁰². In *Il bello viene dopo* tutta la scena è filtrata attraverso il gusto compositivo e i colori della pubblicità, ma altri dettagli, i «capelli giallo uovo», nascono come deforme rivisitazione delle poesie. Degradandosi attraverso il linguaggio e l'iconografia delle *réclames*, i capelli «biondo / cinerei», traccia del fuoco in cui si manifesta la donna in *Il tuo volo*¹⁰³ (apparsa nella *plaque* di *Finisterre*), vanno ad alimentare lo sconfinato repertorio di cibi che ingolfa senza scampo le pagine di Montale. La raffinata «trota al bleu» o l'«anguilla marinata nel sapone» che troviamo nel racconto sono l'estrema riduzione della *Trota nera* o dell'*Anguilla*¹⁰⁴, entrambe a loro volta manifestazione residuale della potenza salvifica attribuita alla donna¹⁰⁵.

Non a caso nella *Bufera* la serie centrale delle *Silvae* è aperta da *Iride* e conclusa da *L'anguilla*: l'anguilla ripropone, a scala minima, l'ostinato simbolismo che invece *Iride* rintraccia nelle sue superstiti equivalenze cristologiche¹⁰⁶. Pur senza spingersi in una trama di corrispondenze così pregnanti, il «balenio di carbonchio» della trota nella *Trota nera* è comunque «un ricciolo tuo che si sfa / nel bagno», una rivelazione *per aenigma* della donna salvatrice. Nella poesia del dopoguerra Montale punta ad intessere una rete ossessiva di richiami interni che convogli anche nel presente il sistema simbolico elabo-

prose). Le prose della *Farfalla* non sono però, «quando svolgono temi delle liriche, un itinerario di nostalgia, una seconda rappresentazione» (*ibidem*, p. 139): quello che manca — impedirebbe infatti ogni esito parodico — è proprio la nostalgia. La memoria interna, certo fondamentale, si risolve in una sorta di reazione autoimmune.

¹⁰² Il riferimento è infatti all'episodio di Zaccheo, il quale, «statura pusillus», «precurrens ascendit in arborem sycomorum, ut videret illum [Gesù], quia inde erat transiturus» (*Secundum Lucam*, 19, 4). In *Diario del '71 e del '72* il sicomoro è direttamente ironizzato, da uno Zaccheo/Montale scettico di ogni possibile apparizione: «Ahimè, non sono un rampicante, ed anche / stando in punta di piedi non l'ho mai visto».

¹⁰³ Cfr.: «Se rompi il fuoco (biondo / cinerei i capelli / sulla ruga che tenera / ha abbandonato il cielo) / come potrà la mano delle sete / e delle gemme ritrovar tra i morti / il suo fedele?».

¹⁰⁴ Anche in questo caso si tratta di testi anteriori a *Il bello viene dopo*: tutti e due appartengono infatti al '48.

¹⁰⁵ Cfr. in *L'anguilla*: «l'iride breve, gemella / di quella che incastonano i tuoi cigli / e fai brillare intatta in mezzo ai figli / dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu / non crederla sorella?».

¹⁰⁶ Un legame così stretto fra le due poesie sembra mediato da *Intenzioni (intervista immaginaria)*, in «La rassegna d'Italia», I, I (gennaio 1946); poi in *Sulla poesia*, cit., ed ora in *Il secondo mestiere*, cit. Commentando *Iride*, Montale scrive: «In chiave, terribilmente in chiave, tra quelle aggiunte c'è *Iride*, nella quale la sfinge delle *Nuove stanze*, che aveva lasciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano» (p. 568). Non è improbabile che «i ghiacci e le brume del nord» siano rivisitati dall'*incipit* dell'*Anguilla*: «L'anguilla, la sirena / dei mari freddi che lascia il Baltico / per giungere ai nostri mari», chiudendo circolarmente scrittura d'invenzione e riflessione critica. Un circuito che si deve essere ben radicato, se viene conservato anche nella struttura della *Bufera*.

rato nelle più antiche raccolte. Il «ricciolo» dell'*Anguilla* rammenta il «ciuffo» de *Il tuo volo* o la «frangia dei capelli» della lirica omonima: una costellazione omogenea che rappresenta il segno di una ricercata continuità con le *Occasioni*. «Fra gli alberi balena col tuo cruccio / e la tua frangia d'ali, messaggera accigliata» di *Elegia di Pico Farnese* contiene tutti gli elementi poi dislocati nella *Buferà* e in particolare nelle *Silvae*, dove, d'altra parte, la Clizia della *Primavera hitleriana*, propone una metamorfosi della donna imperiosa dagli «occhi d'acciaio» di *Nuove stanze*¹⁰⁷. Son proprio questi legami interni ad essere violentemente aggrediti nei racconti, nei medesimi anni in cui gli interventi critici ne ingaggiano la difesa col soccorso della tradizione lirica europea¹⁰⁸, quasi a riprova delle conflittualità irrisolte che agitano la scrittura di Montale. Mentre le più importanti delle *Silvae* aggiornano linguaggio e immagini tradizionali, magari in uno strenuo confronto con i *Four Quartets* di Eliot¹⁰⁹, le prose logorano le *Occasioni* per interdire il riuso in altri contesti, che non siano palesemente ironici, delle stesse immagini e dello stesso linguaggio¹¹⁰.

Gli occhi limpidi, del '49, costituisce il momento di una feroce autocritica, in cui le più solide architetture montaliane entrano in crisi, riproposte in una versione che le rende del tutto inutilizzabili in poesia. Come in *Il bello viene dopo*, l'attacco colpisce indifferente *Occasioni* e poesie posteriori alle *Occasioni*:

Gherardo Laroche, ricco industriale, [...] era morto da due giorni, e malgrado l'annuncio funebre avesse «dispensato dalle visite» i suoi numerosi estimatori, non pochi amici di casa erano presenti quel giorno intorno alla vedova, una donna alta, ossuta, non vecchia, dai capelli color camomilla, ma ormai tutta nera per via delle lunghe bende e gramaglie che l'avvolgevano. [...] Faceva caldo, i visitatori presero posto intorno a un tavolo d'ardesia sbreccato, all'ombra di un grande nespolo.¹¹¹

¹⁰⁷ L'evidenza di questa linea di continuità è stata segnalata dalla critica: «*La Primavera hitleriana* è [...] un remake di *Nuove stanze*, dedicata come è alla stessa "occasione"» (F. Croce, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, cit., p. 55): ed infatti il pezzo, abbozzato nel '39, è ripreso e portato a termine nel '45.

¹⁰⁸ Cfr. R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, cit., pp. 163-166. Gli interventi su Eliot assumono una particolare frequenza: *Eliot e noi*, *Buon viaggio Mr. Eliot*, nel '47, *Il poeta T. S. Eliot premio Nobel 1948*, nel '48, *Troppo oscuro troppo chiaro*, *Invito a T. S. Eliot*, nel '50. Sulla necessità di definire Montale sullo sfondo del «classicismo moderno» cfr. ora W. Kryszinski, *La poesia di Eugenio Montale e il canone del classicismo moderno*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit.

¹⁰⁹ Cfr. R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, cit., pp. 167 sgg.

¹¹⁰ Difficile perciò condividere la tesi secondo cui le «le prose di *Farfalla di Dinard* e degli altri racconti dello stesso periodo qui non compresi sono sicuramente omogenei al progetto implicito nel titolo di "Romanzo" immaginato per *La bufera* nel 1949» (R. Luperini, *Storia di Montale*, cit., p. 189). Una simile lettura contrasta con l'altra, di una *Farfalla* che dissolve i «miti del passato» (*ibidem*).

«All'ombra di un grande nespolo» è infatti intersezione di «allunga nel riquadro il nespolo / l'ombra nera» (*Ti libero la fronte dai ghiaccioli*) e di «l'ombra del sicomoro» (*Iride*), confusi in una medesima operazione di rigetto. Gli automatismi e la coazione a ripetere dell'ultimo Montale son già qui, in una trivializzazione che riduce la lingua ad un versatile meccano. La donna «dai capelli color camomilla», in «gramaglie», i «visitatori» che si muovono in uno spazio decorativo «all'ombra di un gran nespolo», sono la metamorfosi scettica e autodenigratoria che prepara il successivo *Il bello viene dopo*. Non è più l'uomo — morto — a scrutare i segni che annunciano l'apparizione della salvatrice, tantomeno si assiste ad un capovolgimento dei ruoli: per il gusto della banalizzazione dispettosa, una donna ne cerca un'altra fra mille. Spostare e far coincidere soggetto e oggetto della ricerca in un ambito esclusivamente donnesco suona caricaturale, toglie alla presenza femminile ogni rilevanza simbolica. Le fila che ancora tengono insieme le poesie della *Buferà* con le *Occasioni* sono tranciate brutalmente: un simile intervento, che ridisloca le funzioni chiave dell'immaginario poetico secondo le necessità 'ludiche' di un racconto, colpisce in maniera devastante la gravidanza allusiva del ricciolo come tramite di raccordo fra le diverse stagioni della lirica di Montale. Gabriela, la vedova di Gherardo Laroche, cerca di individuare a quale altra donna appartenga la ciocca di capelli trovata in una cartina nel portafogli del defunto marito:

Gabriela aprì la cartina con un colpo di dito e sempre tenendo la mano seminascosta dalla tavola e dalla benda ne fece apparire il contenuto; un ricciolo nero, sfumato d'azzurro, un ricciolo reciso da un colpo di forbice. Poi [...] Gabriela eseguì il confronto con un rapido colpo d'occhio, spostando lo sguardo dal ricciolo alla chioma di Franca, di un nero che poteva sfiorare l'azzurro. *Poteva* sì, in certi istanti, in certe luci; ma anche in quantità minime, omeopatiche, in quel tanto che può restare in un tenue bioccolo, in un ciuffetto?¹¹²

La stizzita inchiesta della vedova non approda ad alcun risultato, e il racconto si conclude con un nulla di fatto. Quel ricciolo può appartenere a tutte le teste scrutate e a nessuna, è diventato indizio poliziesco non dell'unica salvatrice, ma della possibile traditrice; oppure lo strumento in mano alla donna per dichiarare che tutte le donne sono traditrici. Sopraggiungendo la prosa, il simbolo è scomparso, vanificato dentro l'intrico occasionale e narrativo di una probabile storia

¹¹¹ *Prose e racconti*, cit., p. 115.

¹¹² *Prose e racconti*, cit., p. 117.

di tradimenti, del tutto incapace di sconvolgere e riorganizzare l'immagine del reale¹¹³. «Conosco per prova la sua fedeltà, Franca», dice Gabriela¹¹⁴, ma tenendo in mano il ricciolo del tradimento; in una strategia di inarrestabile svuotamento del poetico, l'affermazione racchiude solo il travestimento farsesco, da commedia degli equivoci, del teso epilogo del *Tuo volo*: «come potrà la mano delle sete / e delle gemme ritrovar tra i morti / il suo fedele?», peraltro esplicita citazione dantesca («or ha bisogno il tuo fedele / di te», *If.* II 97-98). Dante, come Eliot, i due nomi non vanno disgiunti¹¹⁵, costituisce un ribadito ancoraggio alla poesia, nel senso autentico e pregnante della parola. La «mano delle sete / e delle gemme», ancora legata ai miti di *Ossi* e *Occasioni*, si irrobustisce al fuoco della *Commedia*; e mentre ciò accade, la prosa, al solito, vira in direzione opposta¹¹⁶: con tanto maggior violenza quanto più disperato è lo sforzo di preservare il poetico.

Gli occhi limpidi sono percorsi da una frana che travolge tutto, nella prospettiva, coerentemente perseguita, che il racconto serve a cancellare la poesia, senza lasciare adito a ripensamenti. Così, accanto ai riccioli, i numinosi occhi con cui la donna si mostra nell'*Orto* («l'ora che tu leggevi chiara come un libro / figgendo il duro sguardo di cristallo / bene in fondo») si sono risolti in un vitreo e stupefatto «sgranando le pupille di cristallo»¹¹⁷, in un moltiplicarsi di occhi, ora limpidi e indecifrabili, ora torbidi e incapaci di decifrare, che rende impraticabile la ricerca di senso ancora affermata in *Iride*: «Cuore d'altri non è simile al tuo». Montale ci mette al cospetto di oggetti verbali che possono essere utilizzati in qualunque contesto¹¹⁸, e di riflesso reinterpreta all'insegna della più completa inconsistenza la pratica dello scrutinio dei segni, per quanto labili e incerti, intorno a cui seguitano ad accanirsi le poesie. Per non lasciare adito ad equivoci, *Gli occhi limpidi* viene proiettato nello scenario di una medietà borghese che si fa, proprio essa, emblema della vacanza di senso. Il tragico «specchio» infranto sulla Punta del Mesco (*L'orto*), ultima e residuale persistenza dello «specchio ustorio» di *Nuove stanze*, ricompare normalizzato nel «grande

¹¹³ La direzione di marcia si snoda in controtendenza rispetto a quella indicata da Segre: «Come se l'idealizzazione poetica della donna costituisse il contraccolpo visionario d'un fastidio per la femminilità terrena, integrata alla miseria della convivenza» (*Invito alla «Farfalla di Dinard»*, cit., p. 136).

¹¹⁴ *Prose e racconti*, cit., p. 116.

¹¹⁵ Cfr. R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, cit., p. 167.

¹¹⁶ Nella battuta di Gabriela — un'orgia di dantismi parodiati — si incrocia la memoria di *Pg.* xxx 34 sgg. e, non a caso, di *If.* II 97-98. Ma l'intera espressione «Conosco per prova» rimanda al vitanovesco «che 'ntender non la può chi no la prova» (XXVI, *Tanto gentile* 11).

¹¹⁷ *Prose e racconti*, cit., p. 118. Da questa decostruzione della funzione salvifica degli occhi, derivano gli sguardi appannati e miopi della Mosca negli *Xenia*.

¹¹⁸ Cfr. altri esempi di degradazione del linguaggio poetico offerti da R. Castellana, *La metamorfosi di Alastor*, cit., p. 352.

specchio» in cui Gabriela pare «scrutare davvicino il fondo dei suoi occhi color palude»¹¹⁹, oppure come banale oggetto femminile: «Risuonò un'altra volta uno scatto secco. Gabriela, riposto lo specchio nella *trousse*, l'aveva chiusa e deposta sul tavolo, bene in vista, e s'era alzata mettendo in fuga un cardellino che si cullava in vetta al nespolo»¹²⁰.

Sulla pagina si accumula un deposito di rifiuti verbali variamente desunti dalla produzione poetica¹²¹ e tenuti insieme dal collante formale del racconto, in cui la dimensione del simbolico è completamente riassorbita nel letterale. La perdita del simbolico¹²², a contrasto con il tentativo di preservarne il ruolo nella poesia, conduce nei racconti ad una metodica erosione delle grandi liriche riunite poi nelle *Silvae*¹²³. Il colloquio con i morti di *Proda di Versilia* ('46) o di *Voce giunta con le folaghe* ('47)¹²⁴ è ironizzato e decomposto nel quadretto condominiale di *La piuma di struzzo*, un racconto del '48: i morti divengono i litigiosi fantasmi di due cantanti che, in una sorta di allucinato dormiveglia, sconvolgono di urla e schiamazzi la notte del narratore, prontamente risarcito al mattino dal risveglio e dal rientro nella più tranquillizzante normalità. Il padre che, insieme con la numinosa salvatrice, visita il protagonista di *Voce giunta con le folaghe*, si ripresenta in *Il pipistrello*, un altro racconto del '48, ma l'episodio si converte in un grottesco dialogo fra il marito e la moglie spaventata dal pipistrello — *revenant* paterno — entrato nella camera del solito 'albergo di lusso', in un qualche imprecisabile luogo:

¹¹⁹ *Prose e racconti*, cit., p. 120. In questo modo viene annullata anche l'attesa di una rivelazione che in *Gli orecchini* si compiva nel «nerofumo / della spera». Se sono gli occhi stessi ad acquistare torbidità, non c'è più possibilità di contrastare i segni negativi del mondo con quelli potenti e liberatori della donna.

¹²⁰ *Prose e racconti*, cit., p. 119.

¹²¹ Lo «scatto secco» deriva da «Duro il colpo svetta» di *Non recidere, forbice*, a cui rinvia anche «ricciolo reciso da un colpo di forbice»; il «nespolo» è ovviamente quello di *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*.

¹²² Cfr. anche le osservazioni di L. Privitera, *Sulla lingua di Montale narratore in prosa*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, cit., pp. 333-334. Sarei però meno propenso ad accogliere l'idea che nelle prose questo fatto rappresenti una «convivenza priva di stridori», che «contribuisce in modo determinante all'equilibrio o alla discrezione, o decenza, del Montale prosatore» (p. 334). L'intreccio con la poesia rivela piuttosto aspre tensioni.

¹²³ L'ideazione delle *Silvae* per dissolvimento del precedente *L'angelo e la volpe* contrassegna il più intenso momento di restauro del poetico (basti pensare agli echi della lirica due-trecentesca, persino nell'epigrafe della *Primavera hitleriana*: «Né quella che a veder lo sol si gira...») in contrasto con le prose (Macchia parla di «sublime morale» nella *Nota a Una voce ci è giunta con le folaghe*, in «L'immagine», 1, 2 [1947]; ora in *Saggi italiani*, cit., p. 299) e dunque pertiene alla fase ultima di riordino del libro, quella da cui la *Buferia* prende materialmente corpo. Ogni legame con il progetto di *Romanzo* è a questo punto saltato, né sembra accettabile un raccordo fra le *Silvae* e la successiva *Satura*, che ha origini del tutto diverse, ipotizzato da Luperini (cfr. *Montale o l'identità negata*, cit., pp. 88-89).

¹²⁴ Anche in questo caso si tratta di uno dei ponti più vistosi lanciati per tenere aperto un legame con le vecchie raccolte: il tema del «colloquio con i propri morti» compare infatti fin dagli *Ossi* (P. V. Mengaldo, «L'opera in versi», di Eugenio Montale, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, *Il Novecento*, t. I, *L'età delle crisi*, cit., p. 640; cfr. anche i rimandi a Contini ivi contenuti).

«E se fosse» le susurrò all'orecchio «se fosse mio padre ch'è venuto a farmi visita?»

«[...] Tuo padre? Perché? Un pipistrello?»

«Non so» diceva lui quasi piangendo. «È l'unica bestia che ho ucciso, con qualche mosca e qualche formica, s'intende. L'unica, e mio padre ne fu molto addolorato. Io credo ch'egli torni qualche volta a trovarmi in un travestimento o nell'altro. "Ci ritroveremo in qualche luogo" mi disse il giorno prima di morire. "Sei troppo fesso per vivere da solo. Non ti preoccupare, troverò il modo, ci penserò io." Ma io l'ho quasi dimenticato: solo qualche volta vedendo svolacchiare una di queste bestie, alzo il dito, prendo la mira e pàfete! La vedo cadere come uno stracetto. E allora il ricordo di lui...»¹²⁵

I toni solenni della lirica, memori della grande tradizione classica, sono travolti da un aneddoto che colonizza anche l'aldilà e il rapporto con l'aldilà nei modi del più carnevalesco ribaltamento¹²⁶, per dirla alla De Sanctis.

Collocandosi alle spalle delle poesie, a tradimento, i racconti riescono a trasformare gli anni che vanno dall'immediato dopoguerra al '56 — il momento in cui Montale tenta una provvisoria sistemazione di tutte le sue carte — in una interminabile fatica di Sisifo¹²⁷, ma esasperano una crisi e una coscienza della crisi che trapelano nelle poesie stesse¹²⁸. La stagione selvaggia e dirompente della narrativa coinvolge circa un quinquennio dell'attività di Montale, dal '46 al '50: quello che segue ha già i caratteri del manierismo e dello stanco epigonismo. L'arco temporale è piuttosto limitato, ma al termine l'affondo della prosa ha raggiunto i suoi obiettivi, scuotendo alle radici la possibilità di un nuovo ricorso al poetico. La contropinta che sommuove le liri-

¹²⁵ *Prose e racconti*, cit., p. 137.

¹²⁶ Anche l'astice, «il lupo della nassa — che / dimentica le pinze quando Alice / gli si avvicina...» di *Proda di Versilia*, viene divorato dal narrativo, divenendo — suo malgrado — il protagonista de *Il prigioniero*. L'eco della poesia è trasparente nella scena del bambino che mette la dita fra le chele dell'animale: «Il lobster strinse la forbice, s'indugiò un istante sul dito come per carezzarlo, poi lasciò la preda». Ma questo non salva il crostaceo dall'essere inghiottito nella cucina di cui si alimenta la scrittura di Montale.

¹²⁷ Ha dunque ragione Luperini a sottolineare che «la collocazione cronologica di queste prose, fra il racconto e l'elzeviro, è contemporanea alla stesura di "Silvae", di "Flashes e dediche", di "Madrigali privati" e di "Conclusioni provvisorie"» (*Montale o l'identità negata*, cit., p. 195), ma ricostruire e descrivere in termini generali il quadro non giova affatto all'interpretazione. E la sequenza relativa dei singoli racconti e delle singole poesie, con il diverso orientamento impresso negli uni e nelle altre a materiali identici, che può spiegare l'accavallarsi negli stessi anni — e solo in quegli anni, va aggiunto — di prose e versi, la caccia che la prosa dà al verso.

¹²⁸ La salvezza della poesia risulta tutt'altro che scontata e garantita nelle liriche. A proposito della «fuga di Clizia» nell'*Ombra della magnolia*, Luperini ha osservato che il fatto «assume più denso valore allegorico se si pensa che la donna-angelo, all'inizio di "Silvae", era presentata come la "Cristofora". Ella non sta a significare solo la poesia ma quel complesso di valori culturali che Montale condensa nella simbologia cristiana» (*Montale o l'identità negata*, cit., p. 133). E si vorrebbe aggiungere come l'una (la poesia) sia specchio dell'altra (la simbologia cristiana).

che degli anni cinquanta deve fare i conti con le devastazioni ormai avvenute e sembra prender corpo in un pallido tentativo di strappare qualche lacerto all'annullamento totale del poetico. Comporta, ad ogni passo, una riflessione della poesia sulla poesia¹²⁹ e una reazione che progressivamente sale di tono. *Verso Siena*, ripresa in mano e condotta a termine nel '50, si accresce di una terza strofe che punta a ribaltare l'atteggiamento scettico delle prose, in esplicita polemica con il loro riduzionismo:

La scatola a sorpresa ha fatto scatto
sul punto in cui il mio Dio gittò la maschera
e fulminò il ribelle.

Lo «scatto» non chiude la *trousse* degli *Occhi limpidi*, erompe a segnalare l'avvenimento miracoloso e catastrofico del «mio Dio» che si mostra nella sua folgorante natura. Allo stesso modo in *Per album*, la ricerca e l'attesa disperante riesce a superare il catalogo degli oggetti privi di senso¹³⁰ per approdare ad una rivelazione:

Non c'è pensiero che imprigioni il fulmine
ma chi ha veduto la luce non se ne priva.
Mi stesi al piede del tuo ciliegio, ero
già troppo ricco per contenermi viva.

Sottratto alle devastazioni dei racconti, il «ciliegio» è ricondotto entro la trama di allusioni a cui pertengono il nespolo e il sicomoro. Risulta tuttavia chiaro come si tratti di una battaglia che si muove lungo il solco obbligato aperto dalle prose, di un sussulto debole in un gioco ormai di sponda. I due pezzi riuniti nelle *Conclusioni provvisorie* racchiudono il consapevole proposito di riconvertire il territorio, per statuto antipoetico, dei racconti alla poe-

¹²⁹ Anche la Grignani annota che la *Buferà* è «da raccolta con la massima concentrazione di poesia sulla poesia» (*Occasioni diacroniche nella poesia di Montale*, in *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del convegno internazionale. Milano-Genova 1982, Milano, Librex, 1983: poi in *Prologhi ed epiloghi*, cit., p. 63).

¹³⁰ Oggetti probabilmente desunti da *Reliquie*, a stampa nel '48, ma accolta solo nella *Farfalla* del '60: *Per album* è a stampa nel '53 (forse un po' anteriore a quella data, come suggerisce il titolo originario: *Da un album ritrovato*: sul rapporto fra i due testi cfr. anche C. Segre, *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, cit., p. 142, nota 1). Il passaggio non avviene però in modo indifferente. La serie «larva girino / frangia di rampicante francelino / gazzella zebù ocàpi» forza una selezione in analoghi cataloghi di *Reliquie*, dove l'okapi compare come creatura intermedia «fra la porchetta e il capriolo» (*Prose e racconti*, cit., p. 147), con la consueta declinazione culinaria delle prose. *Per album* sembrerebbe voler ricondurre l'elenco alle catene di oggetti araldici delle prime raccolte, soprattutto delle *Occasioni*.

sia. Basti pensare all'*incipit* di *Piccolo testamento*. «Questo che a notte baluginava / nella calotta del mio pensiero, / traccia madreperlacea di lumaca» germoglia — si direbbe per insofferente reazione allergica — da *Crollo di cenere*, dove i movimenti della lumaca sono osservati da una coppia di banalissimi innamorati¹³¹, facendosi qui, per deliberata antifrasi, «testimonianza / d'una fede che fu contrastata». Le spie di un progetto in controtendenza si incrementano a ridosso della *Buferà*. Persino alcuni dei racconti più tardi, quali *Farfalla di Dinard*, del '52¹³², partecipano a questa reazione. E non per incidenza fortuita proprio *Farfalla di Dinard* diventerà il titolo del volume di prose: come ci si avvicina al '56, racconti e poesie si intrecciano nelle avviglie di una rivolta contro la distruzione della poesia e la minaccia incombente del silenzio¹³³. La sequenza *Farfalla di Dinard* ('52), *Piccolo testamento* ('53), *Il sogno del prigioniero* ('54) attesta un movimento organico e concertato tra prosa e poesia, esiguo per il numero dei pezzi coinvolti, ma in grado di scatenare il coagularsi in libro dei testi poetici. Anche nel caso del volume di versi il titolo nasconde un programma: la promozione a epigrafe non di uno dei campioni ultimi, ma di una poesia di *Finisterre*, *La bufera*, marca una linea di continuità ininterrotta all'interno del lavoro poetico di Montale. A conti fatti, la pubblicazione sincrona della *Buferà* e della *Farfalla* costituisce un disegno organico, che affianca prosa e poesia mirando a stemperare i conflitti fra i due fronti per assicurare il malcerto primato della poesia¹³⁴. Si tratta però, come sappiamo, di una precaria operazione di conteni-

¹³¹ A sua volta *Crollo di cenere* dissolveva la rete simbolica di *Buffalo*: la schermaglia si rivela pressoché continua e sistematica. Segre offre precisi riscontri testuali sul lessico che dalla poesia passa nella prosa (cfr. *Invito alla «Farfalla di Dinard»*, cit., pp. 139-140) e allarga il campo delle interferenze a *Carnevale di Gerti* e a *Sianze*. Il nodo interpretativo non consiste però nel fatto che la *Farfalla* mostra «l'ingrinarsi progressivo di un'immagine con un nucleo simbolico», ma come un nucleo simbolico sia recuperato lessicalmente da un racconto per esaurirlo nella generazione di un'immagine.

¹³² Non a caso anche Segre osserva, interrogativamente: «*La farfalla di Dinard* che chiude il volumetto omonimo è dunque una lirica sfuggita casualmente dalla *Buferà*» (*Invito alla «Farfalla di Dinard»*, cit., p. 150). La risposta è scontata («*La Farfalla di Dinard* vola senza dubbio verso il cielo della *Buferà*», p. 151), ma Segre la sostanzia individuando acuti parallelismi (intenzionali e calcolati, credo) con *Vecchi versi* e *Per un «Omaggio a Rimbaud»* (cfr. pp. 150-151).

¹³³ I due volumi, infatti — dei racconti e delle poesie — nascono dopo due anni di "assenza" di Montale e quasi per sfatarla: «Si direbbe che al silenzio poetico successivo al 1954 corrisponda un silenzio narrativo: l'interruzione della scrittura investe simultaneamente i due campi quasi a sottolineare la stretta convergenza fra produzione in versi e in prosa» (R. Luperini, *Montale o l'identità negata*, cit., p. 195). La conflittualità deve aver raggiunto un livello di guardia, che non può più essere sanato con nuovi racconti o nuove poesie.

¹³⁴ Ciò non toglie — e non potrebbe farlo — che il territorio della poesia resti venato da profonde e irrisolte contraddizioni. La compresenza, ad esempio, nelle *Silvae* di figure femminili che non sono perfettamente sovrapponibili (Clizia, Arletta e Volpe), perché portatrici di valori e aspettative diversi (cfr. il capitolo *Il viaggio dell'anguilla*, nel citato *Montale o l'identità negata* di Luperini), mostra anche all'interno

mento su un terreno ormai instabile e disancorato, destinata a rivelarsi di lì a poco insufficiente, se il suo necessario supporto, *Farfalla di Dinard*, può essere riproposta da sola e in versione 'integrale'¹³⁵. La grande tradizione lirica, almeno per Montale, è definitivamente sepolta dopo quella data.

del volume concluso quei contrasti su cui si accanisce la furia disgregatrice della prosa narrativa. La confezione della *Buferà* sconta questo limite di partenza, ma lo sfida, nello stesso tempo, progettando un libro di poesia che ha un suo senso compiuto.

¹³⁵ Nel suo contributo sui racconti esclusi da *Farfalla di Dinard*, Luperini giustifica lo scarto di alcuni pezzi in una scelta di tono che predilige «una modalità medio-bassa» (*Montale o l'identità negata*, cit., p. 196) e che rifiuta declinazioni o troppo auliche (*Una spiaggia in Liguria*) o troppo basse (le prose apparse nella rubrica «La storia vera» nel «Corriere d'Informazione»). Accanto alle ragioni di stile se ne avanzano però anche delle altre: «Sono stati inoltre espunti alcuni racconti, pur assai notevoli, ma in cui i riferimenti politici o la trama ideologica erano troppo espliciti, quasi a garantire alla *Farfalla* una tensione meno compromessa con la banalità della sfera pubblica» (*Montale o l'identità negata*, cit., pp. 196-197). E poco oltre Luperini aggiunge: «Pochi degli altri racconti non compresi in *Farfalla di Dinard* restano estranei ai temi della cronaca» (p. 198). Luperini finisce per sottovalutare la convergenza/divergenza fra racconti e poesie per spiegare non solo inclusioni ed esclusioni, ma, quel ch'è sostanziale, l'indiscutibile alterità tra la *Farfalla* del '56 e l'altra del '60.

INDICE

1939 - 1956 «LA POESIA NON ESISTE»

| | | |
|--|------|----|
| 1. Un problema di periodizzazione | pag. | 5 |
| 2. 1939-1956: tempo di raccontare, ovvero i poeti nel gioco ambiguo della prosa | » | 10 |
| 3. Quale canone per gli anni trenta: un'ipotesi di interpretazione unitaria | » | 15 |
| 4. L'illusione dei poeti | » | 24 |
| 5. Fine delle illusioni | » | 27 |

CONGEDO DAGLI ANNI TRENTA: CRISI DELLE POETICHE E CRISI DELLA SCRITTURA

| | | |
|--|---|----|
| 1. Gatto fra le prime e le seconde <i>Poesie</i> : un caso tipico? | » | 33 |
| 2. Una svolta alla metà degli anni trenta | » | 39 |
| 3. Ermetismo e tramonto del canone lirico | » | 44 |
| 4. Il dibattito sulle riviste: verso una poesia di traduzione? | » | 50 |
| 5. Uno spazio anche per la prosa? | » | 57 |

POESIA, PROSA, RACCONTO: LE INCERTE STRATEGIE DEI PRIMI ANNI QUARANTA

| | | |
|--|---|----|
| 1. Poesia e prosa: verso una ridefinizione dei campi | » | 63 |
| 2. Una chiarezza forse impossibile: prosa e narrativa nella riflessione dei poeti | » | 68 |
| 3. Una prosa (e un narrativo) a distanza di sicurezza | » | 73 |
| 4. Un'interferenza debole: il 'pretesto' della guerra e della resistenza nei racconti di Caproni | » | 79 |
| 5. <i>Biografia a Ebe</i> di Luzi, ovvero come si protegge la poesia rifiutando il narrativo | » | 84 |
| 6. <i>La spiaggia dei poveri</i> vs <i>La sposa bambina</i> : l'incerto pendolarismo di Alfonso Gatto | » | 92 |

GLI ANNI DEL DOPOGUERRA: IL ROMANZO SUBÌTO

- | | | |
|---|------|-----|
| 1. Poesia e romanzo nell'epoca della letteratura di massa | pag. | 105 |
| 2. Un romanzo scritto guardando alla poesia: <i>La coda di paglia</i> di Gatto | » | 118 |
| 3. L'ambiguo destino di un romanzo mancato, ovvero l'astuzia di Caproni: dalla <i>Dimissione</i> al <i>Gelo della mattina</i> | » | 137 |
| 4. Fra <i>Storia e cronistoria del Canzoniere</i> e <i>Ernesto</i> : le tentazioni pericolose di Saba | » | 149 |

MECCANICA DELLA DISTRUZIONE DELLA POESIA:
FARFALLA DI DINARD DI MONTALE

- | | | |
|---|---|-----|
| 1. Una partita aperta | » | 175 |
| 2. Premesse e limiti della <i>Bufera</i> : quando è la prosa a distribuire le carte | » | 185 |
| 3. <i>Satura</i> prima di <i>Satura</i> : lo spazio dell'impoetico | » | 196 |
| 4. La poesia contro la prosa: <i>La bufera</i> | » | 202 |

CONTRIBUTI E PROPOSTE

Collana di letteratura italiana

diretta da Mario Pozzi

1. M. POZZI, *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, 1989.
2. M. CHIESA, *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, 1988.
3. *La letteratura di viaggio dal Medioevo al Rinascimento. Generi e problemi*, 1989.
4. *Il «genio muliebre». Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte*, a cura di M. CERRUTI, 1990.
5. E. SOLETTI, *Parole ghiacciate, parole liquefatte. Il secondo libro del «Cortegiano»*, 1990.
6. M. BANDELLO, *Le novelle*, a cura di D. MAESTRI; Tomo I: *La prima parte de le novelle*, 1992; Tomo II: *La seconda parte de le novelle*, 1993; Tomo III: *La terza parte de le novelle*, 1995; Tomo IV: *La quarta parte de le novelle*, 1997.
7. E. FAVRETTI, *Il mito, l'avventura, la calda vita. Pascoli, Marinetti, Saba*, 1990.
8. P. BALDAN, *L'intrigo e l'avventura. Tra Liguria e Orlando*, 1990.
9. L. BORSETTO, *Il furto di Prometeo. Imitazione, scrittura e riscrittura nel Rinascimento*, 1990.
10. C. RAVIZZA, *Un curato di campagna*. Introduzione e note di E. FAVRETTI, 1990.
11. S. SPERONI, *Lettere familiari*, a cura di M.R. LOI e M. POZZI; Tomo I: *Lettere alla figlia Giulia*, 1993; Tomo II: *Lettere a diversi*, 1994.
12. A. DI BENEDETTO, *Tra Sette e Ottocento. Poesia, letteratura e politica*, 1991.
13. E. BONORA, *Coincidenze*, 1991.
14. A. GUIDOTTI, *Goldoni par lui-même. Commedie, Prefazioni, Autobiografia*, 1992.
15. *Il «genio muliebre». Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte*. Antologia a cura di M. CERRUTI, 1993.
16. M.L. DOGLIO, *Il Segretario e il Principe. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, 1993.
17. L. DE VENDITTIS, *Eugenio Donadoni*, 1996.
18. E. FALCOMER, *Carlo Vidua. Un giovane intellettuale subalpino in età napoleonica*, 1992.
19. D. PEROCCO, *Viaggiare e raccontare. Narrazione e narrativa di viaggio tra Cinquecento e Seicento*, 1997.
20. P. ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, 1993.
21. P. TRIVERO, *Commedie giacobine italiane*, 1992.
22. E. FAVRETTI, *Figure e fatti del Cinquecento veneto*, 1992.
23. *Giuseppe Baretta: un piemontese in Europa*. Atti del Convegno di studi (Torino, 21-22 settembre 1990) a cura di M. CERRUTI e P. TRIVERO, 1993.
24. S. BULLEGAS, *Angelo Beolco: la lingua contestata, il teatro violato, la scena imitata*, 1993.

25. J.E. EVERSON, *Bibliografia del «Mambriano» di Francesco Cieco da Ferrara*, 1994.
26. V. PALADINO, *L'opera poetica di Tommaso Campanella*, 1994.
27. L. DE VENDITTIS, *Dal Duecento al Novecento (Tre studi)*, 1993.
28. A. CHEMELLO, «*Libri di lettura» per le donne. L'etica del lavoro nella letteratura di fine Ottocento*, 1995.
29. S. BULLEGAS, *Pirandello e «Lazzaro»: il mito sulla scena*, 1994.
30. M. CHIESA, S. GATTI, *Il Parnaso e la zucca. Testi e studi folenghiani*, 1995.
31. F. DANELON, *Dal libro da indice al manuale. La storiografia letteraria in Italia nel primo Ottocento e l'opera di Paolo Emiliani-Giudici*, 1994.
32. L. DE VENDITTIS, *Voci di antichi e di moderni. Saggi di letteratura italiana*, 1995.
33. D. RИPOSIO, *Il laberinto della verità. Aspetti del romanzo libertino del Seicento*, 1995.
34. P. GETREVI, *L'incerta favola del personaggio. 1881-1923: il romanzo italiano*, 1995.
35. N. TOMMASEO, *Fede e bellezza*, edizione critica, introduzione e commento a cura di F. DANELON, 1996.
37. P. BALDAN, *Nuovi ritorni su Dante*, 1998.
39. M. POZZI, *Ai confini della letteratura. Aspetti e momenti di storia della letteratura italiana*, 2 voll., 1998-1999.
40. L. DE VENDITTIS, *Ritratti di critici contemporanei*, 1998.
41. S. GIOVANNUZZI, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, 1999.
42. C. BRACCHI, *Prospettiva di una nazione di nazioni. «An Account of the Manners and Customs of Italy» di Giuseppe Baretti*, 1998.
43. L. DE VENDITTIS, *Luigi Russo e la sua metodologia critica*, 1999.
44. *Giuseppe Baretti: Rivalta Bormida, le radici familiari, l'opera*, Atti del Convegno Nazionale (Rivalta Bormida, 6 settembre 1997), a cura di Carlo PROSPERI, 1999.

Finito di stampare nel giugno 1999
da M.S./Litografia in Torino
per conto delle Edizioni dell'Orso