

ALBERTO CASADEI, ROBERTO GIGLIUCCI, NIVA LORENZINI

La poesia italiana 1916-1956: verifiche e prospettive

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALBERTO CASADEI, ROBERTO GIGLIUCCI, NIVA LORENZINI

*La poesia italiana 1916-1956: verifiche e prospettive**1. *Periodizzare gli avvii, tra confluenze e conflitti*

Una puntualizzazione, in apertura. Chi ha fissato – a nostra insaputa – gli estremi cronologici 1916-1956 per la nostra mappatura, lo ha fatto con spirito insieme provocatorio e lungimirante. Perché 1916, viene infatti subito da chiedersi? E infatti ce lo siamo chiesto. Nessun problema ci si poneva, invece, per il 1956, data su cui difficilmente ci si poteva trovare a dissentire: al più, come ci è di fatto capitato, ci si poteva trovare a contrapporre, come momenti rappresentativi al massimo grado di quell'anno, l'uscita della *Bufera e altro di Montale*, che giungeva a conclusione di un periodo – lo si voglia definire di “classicismo moderno” o di “modernismo”, esteso all'incirca dal 1925 al '56, appunto¹ – di rapporto inquieto e spesso traumatico con la tradizione, di crisi della ricerca di senso, e quella del *Laborintus* di Sanguineti, che segnava una rottura radicale con ogni possibile termine di confronto, per quell' “espressionismo astratto” – parola dell'autore – che lo caratterizzava, e per il plurilinguismo, la complessità e l'anarchia di cui era sostanziato, in una con la nuova attenzione agli strumenti specifici del linguaggio. Se il tempo ce lo consentirà torneremo su questa data – che è anche la data di fondazione del «Verri» anceschiano – e sulle argomentazioni che le si collegano: basti per ora indicare che proprio di recente Romano Luperini, partecipando nel 2003 a un dibattito bolognese sul *Gruppo 63 quarant'anni dopo*, riproponeva con autorevolezza quella data, individuandola come spartiacque di due diversi mondi e modi espressivi («Io credo – sosteneva – che periodizzare in maniera forte intorno al '56 conservi il proprio significato», perché in quell'anno si produsse – argomentava – una rottura radicale sul piano economico e di conseguenza su quello culturale e letterario²). Quella rottura radicale metteva decisamente fine alla situazione di stallo che si trascinava in Italia già dagli ultimi anni Quaranta, generando una crisi storica e generazionale su cui occorrerebbe rileggersi perlomeno le parole di Giacomo Debenedetti dedicate alla *Possibile autobiografia di una generazione*. Scriveva Debenedetti, nel 1949, che dalla crisi non si esce se ci si arrende a uno stile che «ha preso mano» sull'intelligenza, e quando si mette a tacere lo scandalo «del refrattario, dell'irriducibile, del non assimilabile ai sani e rassicuranti sistemi della ragione». Quando non si ha il coraggio, insomma, di mettersi contro i cerimoniali istituzionali di una “letteratura di corte” fittizia, esaurita e vuota³. La stessa contro cui scagliava il proprio anatema l'Alberto Savinio di *Fine dei modelli*, uno scritto uscito a puntate sulla «Fiera letteraria» tra il 24 aprile, il 1 maggio e l'8 maggio 1947. Scriveva dunque Savinio:

Arriviamo così alla situazione di oggi. Situazione nettamente reazionaria. Situazione artificiosa. Situazione statica e falsa. Non è possibile rianimare gli dei morti. Non è possibile riaccendere una fede spenta. Non è possibile ridare credito e autorità a modelli la cui intima «inesistenza» è stata scoperta. Non è possibile rimettere in vita una illusione. Non è possibile tornare a credere alla esistenza «in sé» di principii, canoni, leggi che, come è stato dimostrato, non sono se non creazioni della mente dell'uomo. Non è possibile serbare vivi

* Pur essendo frutto di un lavoro comune, questo contributo si divide in tre paragrafi, il primo dei quali è stato elaborato da Niva Lorenzini, il secondo da Roberto Gigliucci e il terzo da Alberto Casadei.

¹ Per il dibattito sul “modernismo” cfr. almeno R. Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, “Allegoria”, 63, 2011, 92-100 e ID., *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori, 2012; G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002 e ID., *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005; A. Casadei, *Il Novecento*, seconda edizione, Bologna, il Mulino, 2013.

² R. LUPERINI, in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, Pendragon, 2005, 177.

³ G. DEBENEDETTI, *Prefazione 1949 a Saggi critici. Prima serie*, Milano, Il Saggiatore, 1969, 12.

ed efficienti, idee e sentimenti derivarti da un concetto dell'universo (concetto tolemaico) che non corrisponde più alla conoscenza che noi abbiamo oggi dell'universo.⁴

Ormai a metà del Novecento, Savinio avvertiva dunque il carattere tremendo che attendeva «l'uomo abbandonato dai modelli», esposto a uno stato di orfanismo e di angoscia, da cui potevano però scaturire, sconfessate le illusioni, i principii, i canoni, le leggi legate a una tradizione defunta, nuove, inesplorate possibilità. Ma freniamo la fuga in avanti, anche perché toccherà tra breve a Alberto Casadei tornare su questi assunti nella terza sezione del nostro intervento, e teniamoci per ora alla data d'inizio del nostro percorso, quel 1916 tutto da motivare. Sarebbe stato normale, anche per noi, ricorrere alla data tradizionale fissata, per convenzione, ad aprire il percorso della poesia del Novecento sino dall'ormai classico volume di Luciano Anceschi dedicato alle *Poetiche del Novecento in Italia*⁵: il 1903, si intende, che assiste assieme all'uscita dell'*Alcyone* dannunziano e dei primi testi dei crepuscolari, di Corazzini, in particolare: un anno spartiacque, insomma, tra il congedo dal decadentismo simbolista e l'avvio della poetica crepuscolare, che attuerà nei fatti la dissacratoria commistione tra aulico e prosaico e introdurrà il parlato, ridimensionerà l'intimismo in chiave parodica, producendo senza proclami né manifesti una rottura radicale a livello linguistico, stilistico, tonale. Li si è ridotti a figure di provincia, quei poeti, quando erano ben esperti, con maggiore o minore intensità, del pensiero di Nietzsche e di Bergson, e di un contesto europeo in grande fermento, tra letteratura e cinema (che non a caso affascinava Gozzano), e nuovi modi di narratività, nuove interazioni tra le arti (Palazzeschi e Govoni li rappresentano esemplarmente).

Non avremmo dovuto illustrarla o motivarla, quella data di apertura del secolo, con i crepuscolari portabandiera dell'avvio del Novecento poetico in tandem con l'avanguardia futurista, che dal 1909 sino al primo dopoguerra avanza proposte di portata internazionale, e che eco internazionale di fatto suscitarono, dalla Russia alla Francia all'Europa intera, al punto che ancora oggi trovano negli Stati Uniti calda accoglienza: perché non era cosa di poco conto impostare la sovversione del tempo e dello spazio, la disintegrazione della sintassi e dell'intimismo, la compenetrazione dei piani prospettici, il culto della velocità, la commistione tra le arti. Normale, certo, avviare una ricognizione della poesia del Novecento partendo da quelle premesse. Ma le difficoltà arrivano subito dopo, perché in effetti il futurismo, come il crepuscolarismo, sono componenti importanti dell'avvio del secolo, che muove da una tensione sperimentale indiscutibile, e dal bisogno di ridiscutere convenzioni e stereotipi, ma poi non è sufficiente affidarsi alla categoria generica di tensione sperimentale se si va appena oltre il 1910 dell'Incendiario di Palazzeschi, il 1911 dei *Colloqui* di Gozzano o il 1912 del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. Che fare, ad esempio, con il 1914, così maledettamente ricco di proposte irriducibili le une alle altre? Ci poteva con buone ragioni venire proposto, quell'anno, come estremo cronologico di partenza per la nostra ricognizione, in alternativa al 1916: non è il 1914 l'anno dei *Canti orfici* di Campana e quello di *Pianissimo* di Sbarbaro, appena preceduti l'anno prima dai *Frammenti lirici* di Rebora che Boine, ben esperto in proprio di «lingua sfigurata» alla pari del sodale Jahier, recensisce tempestivamente sulla «Voce»⁶. Sono poeti che poco o nulla hanno a che vedere con il crepuscolarismo o con il futurismo, così che si è costretti, per loro, a ricorrere a una categoria dai confini labili e friabili come quella di *espressionismo*. Scrive Guido Mazzoni, nella sua densa perlustrazione *Sulla poesia moderna* (2005)⁷, che espressionismo si può definire – lo riporto parafrasando – una maniera di usare la parola con intensità, stravolgendo profondamente la forma sensibile della realtà per esprimersi con più forza. E che espressionismo

⁴ A. SAVINIO, *Fine dei modelli*, ora in *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di L. Sciascia e F. De Maria, Milano, Bompiani, 1989, 504.

⁵ L. ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia* [1962], Venezia, Marsilio, 1990.

⁶ La recensione di G. Boine ai *Frammenti lirici* di Rebora, inserita dall'autore in *Plausi e botte*, si legge ora in *Il peccato, Plausi e botte, Frantumi, altri scritti*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1983. Di “lingua sfigurata” parla G. Alvino nel saggio *La lingua sfigurata. Boine e Jahier* compreso nel bel numero monografico della rivista *L'Illuminista* dedicato a *L'Espressionismo. Letteratura italiana e altro* (37-38-39, 2013, 181-215).

⁷ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., 185.

è insieme bisogno di alterare – cito – «le consuetudini ereditate e la maniera ordinaria di dire le cose», sovvertendo le leggi della metrica e della sintassi e sottoponendo la *mimesis* a forte straniamento soggettivo. Certo, perché l'espressionismo, su cui riflette ora Walter Pedullà in un suo meditato *Editoriale* preposto al numero monografico della rivista «L'Illuminista» dedicato proprio all'*Espressionismo*, è «l'ismo che ha come protagonista l'anima straziata dall'alienazione, dalla nevrosi e dall'assurdo»⁸. Pedullà si riferisce in quel caso, nello specifico, ad anni più tardi, quelli di Savinio e a Gadda, ma non c'è dubbio che in quell'ismo, se così inteso, si possa fare rientrare, già intorno all'avvio del secolo, chi mette in crisi, nei versi o in prosa, il codice istituzionalizzato, e lo fa con intensità, tensione, urto, rottura degli equilibri.

Perfetto, mi dico, per definire il *Porto Sepolto* di Ungaretti, con cui siamo appunto al fatidico 1916 assegnatoci come data di partenza. E di fatto concorderebbe con questa valutazione anche Mazzoni, là dove precisa: «In Italia, l'espressionismo lirico dilaga negli anni Dieci del Novecento con le opere dei poeti vociani e con l'*Allegria di naufragi*» (che si pone però tra il 1916 e il 1919, e su quell'assegnazione Ungaretti per primo introdurrebbe perplessità su cui non è possibile ora soffermarsi, a partire dai rifacimenti che ne segneranno il percorso, dal '19 al '31 al '42; per questo mi atterrei qui, piuttosto che all'*Allegria di naufragi*, al volumetto del *Porto Sepolto*).

Occorrerebbe comunque andare cauti con l'uso di un termine che appare tuttora privo da noi – come rileva giustamente Francesco Muzzioli⁹ – di un apparato teorico forte, al punto da venire sottoposto a dilatazione estrema. Certo poco hanno a che vedere certi fenomeni artistici italiani, frettolosamente definiti espressionistici, con l'accezione che caratterizza quel movimento a partire dal 1905 in Germania, dove l'espressionismo si afferma nelle arti, nella pittura soprattutto, come denuncia di una civiltà dominata dalle macchine e dall'industria, dall'estetica del brutto e dell'oscuro, e da problematiche politico-rivoluzionarie. Da noi occorrerebbe soffermarsi di più sull'introduzione di tecniche di montaggio e sull'uso del frammento, della deformazione, delle interferenze, dei contrasti ossimorici, e sulla volontà di fare violenza alle norme prefissate, piuttosto che attardarsi – come è successo – a definire “visionario” o “visivo” Campana¹⁰ (lettore multilingue tra i pochi in Italia), o a disquisire di frammentismo vociano tra prosa e poesia, o a confrontare Rebora, la sua poesia di disarmonie aspre, di urti fonici, di allucinata figuratività, con l'intimismo lirico, sminuendo la portata di testi che fanno i conti con la desolata realtà metropolitana e con l'estetica del brutto, appunto (o «del nuovo *pathos* moderno» come la definiva, nel 1990, il Raimondi delle *Poetiche della modernità in Italia*, trattando di Slataper)¹¹. Raimondi accomunava Rebora ai moralisti della «Voce», a Boine, Jahier, Slataper appunto e Saba, intenti tutti a inseguire una verità divenuta «fuggevole» nel «flusso vivente delle cose», smarrite in un paesaggio metropolitano vissuto come spazio ostile, deturpante, destabilizzante: ma era appunto quello spazio popolato di individui straniati da sé, era la città di Milano con la sua violenza di strade, la vera dimensione, a parere del critico, dei *Frammenti lirici*. E accanto a Rebora, da tempo oggetto di approfondita attenzione, va riservato lo spazio che merita a Campana, che giustamente, con scelta coraggiosa, Sanguineti collocava, nella sua antologia einaudiana del 1969, sotto la sigla dei «Poeti espressionisti». Su di lui Sanguineti si spingeva oltre: intendo dire oltre una normale constatazione di poetica. Per lui, con Campana, veniva messa in causa «la ragione ultima della poesia», e cioè la capacità del linguaggio di resistere all'«impeto d'anima», al punto che su di lui, sul suo «sabotaggio culturale», diveniva possibile, a suo parere, misurare «quale pressione [...] il verso spinto al limite riesca ancora a arginare e a sorreggere». Espressionista, certo, Campana, come Rebora e i vociani: e arrivava a concludere, Sanguineti, che Campana rappresentava «la voce più diretta e

⁸ W. PEDULLÀ, *Passato, presente e futuro dell'Espressionismo*, «L'Illuminista», fasc. cit, 15.

⁹ F. MUZZIOLI, *Per una teoria dell'Espressionismo*, ivi, 25-39.

¹⁰ È nota al riguardo la posizione di G. Contini, che nella sua antologia dedicata alla *Letteratura dell'Italia unita*, Milano, Sansoni, 1968, definiva Campana un visivo, non un visionario.

¹¹ E. RAIMONDI, *Le poetiche della modernità in Italia*, Milano, Garzanti, 1990, 27-28.

autentica della grande crisi», e che anzi era «la crisi, immediatamente», a rivelarsi nei *Canti Orfici*¹².

Tutto questo può servire da antifatto per avvertire che dopo il crepuscolarismo e il futurismo si entra da noi, parrebbe, in una sorta di territorio indefinito e indefinibile per la critica, di zona franca, che trova un punto fermo solo con il fatidico 1919 del «ritorno all'ordine» promosso dalla «Ronda». È questo iato che va ridiscusso, come va ridiscussa quella formula assolutamente insufficiente, riduttiva, di «ritorno all'ordine», che non restituisce il senso di quanto sta avvenendo in quegli anni fertili di proposte. Se insomma, per riprendere le obiezioni sollevate intorno al termine «espressionismo», quella nozione appare ancora, per motivi vari, troppo inclusiva e poco articolata, teoricamente poco definita nei suoi contorni, troppo ridotta a una variante nostrana di intimismo lirico, si potrebbe intanto ripartire dal 1916 del *Porto Sepolto*, che sintetizza a modo suo crepuscolarismo, futurismo, frammentismo vociano, e usa l'espressionismo in chiave non provinciale ma aperta alle sollecitazioni di una cultura europea che si muove tra letteratura, pittura, musica, e si tiene in strettissimo rapporto con una situazione esistenziale e storica. Le contiene tutte, insomma, le avanguardie, quelle francesi, soprattutto, nella linea che da Mallarmé raggiunge Apollinaire; ma poi contiene in sé, in sintesi vorticoso, il senso volumetrico e plastico di Picasso e Braque, la compenetrazione di piani di Boccioni e Carrà, e fa assieme della parola, denudata e spoglia, un «valore salvifico», un «valore simbolico», come illustra Casadei¹³, costruito sulla frantumazione metrica e sintattica. Ci fa capire dunque al più alto grado, il *Porto Sepolto*, che se storicizzare, in letteratura, significa sempre inserire un evento, una proposta di poesia e poetica, nell'evoluzione di una storia letteraria complessiva, facendo i conti con ciò che precede e con ciò che segue, le cose stanno poi diversamente, nella pratica, perché la storia della poesia non è fatta di sviluppo lineare ma di interferenze, di tendenze coesistenti, di profili molteplici, di piani sovrapposti. E la poesia precede sempre, in qualche modo, la letteratura, perché il fatto poetico ha una tessitura più mobile, difficile da categorizzare (ed è improduttivo farlo). Occorre piuttosto prestare attenzione a focalizzazioni multiple, che sconsigliano la rigidità di formule, la rigidità di stereotipi resi tali da precise responsabilità di apparati istituzionali.

Non a caso Ungaretti bollerà con estrema durezza la formula di un «ritorno all'ordine» di matrice nostrana. Che è di fatto un grande, insulso, riduttivo stereotipo da eliminare dai manuali. Per Ungaretti era un classicismo «bolso»¹⁴, quello proposto dalla «Ronda», una restaurazione nostrana, del tutto provinciale, cui Ungaretti sottraeva, per altro, proprio Cardarelli; un classicismo, a suo parere, inconfrontabile con quello riscoperto da Valéry, con la poesia di pensiero, dunque, e di «clarté», che in Europa si andava affermando nel clima del primo dopoguerra, nella consapevolezza che all'«ordine» si arriva avendo attraversato il «disordine» e recandone traccia dentro di sé. E neppure Montale era certo favorevole a quell'etichetta, lui che guardava a una poesia di emozioni oggettivate che con Eliot, in parallelo, si stava affermando in area anglosassone, e che lo influenza sicuramente tra la stesura degli *Ossi di seppia* e quella delle *Occasioni*.

All'altezza degli anni Venti, insomma, come da qualche tempo indicano i critici più avvertiti, occorre affidarsi, piuttosto che alla banale riduzione tutta provinciale di un clima rondista, a una prospettiva più articolata, a una categoria capace di assorbire in sé tensione sperimentale e confronto dialettico con la tradizione: quello che ispira appunto il «classicismo paradossale» dei montaliani *Ossi di seppia*, o il classicismo «a doppio fondo» di Cardarelli, o le tendenze antinovecentiste di Saba¹⁵. La potrebbe rappresentare, quella categoria, il termine

¹² E. SANGUINETI, *Introduzione a Poesia italiana del Novecento*, a cura di E.S., Torino, Einaudi, 1969, LIII-LVI.

¹³ A. CASADEI, *Il Novecento*, cit., 37.

¹⁴ Lo scrive Ungaretti a Soffici. Cfr. G. UNGARETTI, *Lettere a Soffici 1917-1930*, a cura di P. Montefoschi e L. Piccioni, Firenze, Sansoni, 1981, 78. La lettera è datata 23 febbraio 1920.

¹⁵ Per un approfondimento sul «classicismo moderno» in relazione a Montale cfr. T. DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, preceduto da A. CASADEI, *Prospettive montaliane. Dagli "Ossi" alle ultime raccolte*, Pisa, Giardini, 1992. Per Ungaretti vanno

“modernismo”, che ci toglierebbe, se applicato con convinzione, dalle secche di definizioni precarie, ogni volta tacciabili di ritardo o di «esclusivismo nazionalista», secondo una calzante definizione di Valentino Baldi esposta di recente in un bell'intervento dal titolo *A che serve il modernismo italiano?* pubblicato su «Allegoria» nel 2011¹⁶ (in quello stesso numero Romano Luperini nel saggio già ricordato su *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento* tocca punti decisivi per il nostro dibattito, interrogandosi così in apertura: «Mi chiedo [...] se la categoria critica di modernismo non possa servire [...] a dare un quadro del primo Novecento poetico italiano meno spigoloso e forse anche più rispettoso dei processi reali»)¹⁷. Si smetterebbe perlomeno – questa è osservazione tutta mia – di ridurre a borsa formula un bisogno autentico di riaprire il confronto dialettico con la tradizione: un confronto che non si riapre ripetendo stancamente e pedissequamente la formuletta del “vento che si placa” e relegando Cardarelli a ottuso difensore della normalità, mentre è poeta di sensibilità stanca, aperto appunto a un “classicismo a doppio fondo”, in linea con quel confronto traumatico e corrosivo con la tradizione che porta Eliot a pubblicare nel '22 *The Waste Land*, e Joyce l'*Ulysses*, e Kafka il *Castello*¹⁸.

Ci sono due testi, del resto, che si dovrebbero ricordare ogni volta che si tratta questo argomento, perché possono ottimamente servire a illustrare, in sintesi, quanto sta davvero avvenendo in quegli anni, dal momento che sono entrambi aperti a un'attenzione viva verso l'Europa. Il primo è *Verso un'arte nuova classica*¹⁹, che Ungaretti colloca nel 1919 come prefazione alla seconda edizione del *Porto Sepolto*, chiamando già in causa Petrarca – il poeta così attivo, poi, nella mitografia ermetica che impropriamente si associa al *Sentimento del Tempo*, mentre si tralascia di avvertire che a Petrarca Ungaretti perviene soprattutto attraverso Góngora e il barocco. Si legge, in quel testo prezioso, di un'epoca «di sfacelo e di esageramenti» nella quale si sta brancolando, e in un presente che è riflesso «di passato e di avvenire, di abbandono e d'azzardo, di rimpianti e di desiderio, di tradizioni e di scoperte», e via con osservazioni da distillare parola per parola, alla pari di quanto andrebbe fatto col secondo testo, *Stile e tradizione* di Montale²⁰, apparso su «Il Baretto», n.1, 15 gennaio 1925, in cui si legge: «Il problema della tradizione è il problema di tutti noi, e parlo con chiarezza è già impresa difficile [...] Ma siamo lontani da questo». E parla, Montale, di sforzo «verso la semplicità e la chiarezza», e del bisogno di approdare a una sorta di «dilettantismo superiore, saturo d'esperienze umane ed artistiche», per rappresentare nell'opera di poesia «i caratteri del nostro tempo complesso e difficile». Su queste basi si può ripensare il suo «classicismo lirico moderno», come lo definisce Mazzoni, o “classicismo modernista”, come preferisce interpretarlo Luperini, ponendo l'accento più sull'aggettivo che sul sostantivo. E su queste basi si potrà ripensare alle formule che si accompagnano all'Ermetismo, tutte da confrontare con un rapporto dialettico che si va instaurando con la Tradizione, e con il ruolo decisivo che assumeranno le traduzioni – come sapeva bene Pavese - tra la fine degli anni Venti e i decenni successivi.

perlomeno consultati i nuovi “Meridiani” approntati da C. Ossola, G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2009, a cura di C. OSSOLA, e *Traduzioni poetiche*, a cura di C. Ossola e G. Radin, ivi, 2010. È uscito di recente il volumetto di N. LORENZINI - S. COLANGELO, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mondadori-Le Monnier Università, 2012.

¹⁶ V. BALDI, *A che serve il modernismo italiano?*, “Allegoria”, fasc. cit., 66-78.

¹⁷ LUUPERINI, art. cit., 92.

¹⁸ Per Cardarelli, Montale, Ungaretti e Saba cfr. anche le recenti puntualizzazioni di E. TATASCIORE in N. LORENZINI - S. COLANGELO, *Poesia e Storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2013 (cap. 2. *Tradizione (1919-1950)*, 53- 109).

¹⁹ G. UNGARETTI, *Verso un'arte nuova classica*, in *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1974. La citazione è tratta da p. 14.

²⁰ E. MONTALE, *Stile e tradizione*, in *Auto da fè*, Milano, Il Saggiatore, 1966, 15, 16, 18.

2. "Fuoriuscite" dall'ermetismo

Cominciamo da Montale. La sua poesia metafisica è esplicitamente anti-ermetica. L'acquisizione del "realismo metafisico" come categoria storico-formale che in lui ha una culminazione mi pare riconosciuta soddisfacente: già con Lonardi,²¹ Blasucci²², Mengaldo,²³ poi con nuovi contributi: cito almeno l'ottima De Rogatis con commenti e recenti saggi,²⁴ l'articolo di Bausi su un numero monografico dell'«Ellisse»,²⁵ cui rimprovererei solo qualche omissione bibliografica, ecc.

Il realismo metafisico non precede nel suo movimento l'accidens, mentre l'ermetismo, come forma estrema del petrarchismo, sì, quindi implicitamente sottomette e coarta l'accidens sfasciandolo in frane di luce, o meglio ancora situandosi idealmente anteriormente ad esso qualsivoglia. È assai intrigante il caso di Parronchi, rieditato recentemente da Polistampa.²⁶ Nella finissima introduzione di Ghidetti vengono dipinti il petrarchismo e il classicismo dell'autore, nonché la sua estraneità a una volontà strenua di trobar clus. Parronchi può risultare appunto paradigmatico nella sequela della *koinè* petrarchista ermetica: «quanto di vago lume / rapiti i cieli e l'acque / alla pensosa albeggiatrice piacque» (p. 14), insomma siamo nell'universo delle parole-emblemi che precedono, anzi creano i referenti; l'universo classicistico e petrarchistico, sintetico ovvero, rappresentato, per intenderci, dalle *limpide nubi* e dalle *fronde* della Zacinto foscoliana o dal mare e il monte leopardiani ecc. C'è da dire però che Parronchi è molto più variegato nei suoi gesti poetici, sempre del periodo iniziale, avvicinandosi disinvoltamente anche all'espressivismo pascoliano: «La brina s'è cretata sulle labbra dei campi» (p. 79); «Prima che urti lo scricciolo nei rovi / e di gelo si screpolino i vetri» (p. 93), tutte cose che provengono da arcimodelli come *L'uccellino del freddo*. È inutile ripetere quanto l'andamento analitico-nomenclatorio di Pascoli sia agli antipodi di quello sintetico-emblematico della linea Petrarca-Leopardi.

In ogni caso imitare Petrarca nel Novecento è sempre un gesto carico di senso, non innocente, diciamo, se lo scorso è stato considerato soprattutto il secolo di Dante (Eliot, Pound ecc.); rimando senz'altro (ed anche con un pizzico di personale orgoglio) al ricco volume *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di Cortellessa.²⁷ In aggiunta però c'è da dire che il petrarchismo novecentesco è poi in realtà pervasivo in plaghe liriche molto estese: a parte il caso clamoroso di Saba, lo stesso ermetismo storico, quello almeno che sopravvive alle "fuoriuscite" e alle varie fughe in direzioni individuali idiosincratiche, si definisce come petrarchismo. Anche se un petrarchismo, come tutti i petrarchismi – incluso quello cinquecentesco – *plurale*, come ormai si è dimostrato. Petrarchismo di Parronchi, dunque, ma appunto un petrarchismo che si incrosta di preziosità lucide, un petrarchismo che ha attraversato i secoli, riportando su di sé concrezioni e formazioni, complicazioni barocche, oscuramenti *à la* Mallarmé e, prima, in stile Góngora. Quest'ultimo, nume dei poeti spagnoli della generazione del '27, in Italia influirà soprattutto sull'ermetico salentino Bodini (ma non si dimentichi Scipione che «declamava i versi di Gongora dall'alto del Campidoglio di notte...», scrive Amelia Rosselli), mentre di Mallarmé Parronchi traduce il celeberrimo fauno, come fece anche Ungaretti. Ma per un fiorentino come Parronchi parlare di barocco potrebbe sembrare un'eresia, e qui il discorso ci porterebbe troppo lontano. Basti comunque dire che il pur nitido e sempre *compos sui* Parronchi non esita ad arricchire i suoi versi giovanili con sintagmi che puntano al sublime imperioso, e penso ai «tenebrosi allori», al

²¹ G. LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.

²² L. BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002.

²³ P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Prima Serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996; Id., *Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003; mi permetto un rimando, per una discussione bibliografica, al mio *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, 10-11 e *passim*.

²⁴ T. DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002; comm. a *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 2011 ecc.

²⁵ F. BAUSI, *Verità biografica e verità poetica nei «Mottetti»*, «L'Ellisse», VII, 2012, 63-101: 69 sg.

²⁶ A. PARRONCHI, *Le poesie*, Firenze, Polistampa, 2000.

²⁷ *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2005.

«limpido topazio», ai «lecci amari», «rose notturne», e ancora «mirti acuti» e così via. Qui non si può non sentire la lezione di Montale, delle *Occasioni*, e si tratta di una contemporaneità magari a volte parallela, a specchio, due classicismi diversi ma entrambi perentori nel dichiarare la necessità dello “stile alto”, quello del «vago orror dei cedri smossi», per intenderci, che leggiamo nella lirica *Nel sonno* pubblicata da Montale su rivista nell'agosto 1940, esempio massimo di un petrarchismo secentista in cui Eugenio è involto totalmente, mentre Parronchi lo vive più sobriamente, con un senso dell'equilibrio e dello sfumato più prossimo al Petrarca stesso e all'ortodossia, per dir così, dell'ermetismo della sua Firenze (ove l'ospite Montale è anti-ermetico e metafisico senz'altro).

E tuttavia questa Firenze così vocazionalmente atticista e armonico-ideale è poi anche la Firenze di un Bigongiari, e ancora le cose si complicano, sfogliando le prime raccolte di questo poeta troppo colto e composito. In particolare nella *Figlia di Babilonia*²⁸ la rarefazione ermetica è spesso in via di solidificazione, con le concrezioni (solo in parte mallarmeane) di un petrarchismo raggrumato in gemme: sarà lo «smeriglio», la «giunchiglia», le «ametiste», i «cupi giacinti», gli «spenti smeraldi», quindi le sequenze del tipo *fiamma – cenere – croco*, quel «croco» che più ingenuamente di Montale il nostro Bigongiari fa risuonare più volte, con predilezione anche per l'«oro» e la «fiamma», fino a soluzioni analogiche sintetiche certo ermetiche in linea di principio ma molto molto cariche sul piano dell'accumulo prezioso: «Le serre che diamantano i limoni», e altri esempi si potrebbero evocare. D'altra parte Bigongiari è uno dei protagonisti della rivalutazione del barocco pittorico fiorentino: nel volume di saggi del 1974,²⁹ operando un felice incatenamento analitico di arte figurativa, nuova cosmologia galileiana e invenzione dello stile recitativo nel nuovo melodramma, il nostro autore individuava un «nuovo aspetto del barocco che si può definire implosivo o interiore», un teatro sentimentale composto in un apparente equilibrio del gesto ma in realtà indicativo di un ribollire «inconscio»; una dolce razionalità che sottende – e indica peraltro – una zona profonda, una “modernità” psichica. In ogni caso, considerando le recentissime mostre sulla Firenze barocca e in particolare su Furini, dobbiamo situare Bigongiari, pur nel suo pionierismo, come un profeta di futuri sviluppi storico-artistici assai dinamici. E la sua poesia ne riceve una ulteriore illuminazione, ovviamente.

Dunque rischiamo di allontanarci dalla perfezione dell'idealismo trascendentale “petrarchesco” di una eventuale *koinè* ermetica, come era nel Luzi originario, peraltro però a nostra modesta opinione fra i meno vividi poeti del gruppo. Così nel primo Gatto rarefatto di *erbe, alba, acque* («sull'alba dell'acque», p. 81), *neve, cielo, aria* ecc., lessemi ermetici che designano assoluti, luoghi geografici eternati e insieme smemorati, allargati e sconfinati, troviamo persino la citazione del Michelangelo più petrarchista e meno petroso: «Forse mi lascerà del tuo bel volto» (p. 250, e cfr. «Mortale al suo bel volto», p. 253) < «Chi mi proteggerà dal tuo bel volto?», inquisizione finale in un madrigale supremo del Buonarroti. E che dire di Libero De Libero, forse il poeta più fedele al verbo ermetico durante tutta la sua vicenda terrena di grande lirico? In una poesia dei primissimi anni '30 cogliamo una sequenza come *boschi, fiumi, astri, sonno, pastore, gregge, sassi* e in una già del '50 *alba, aria, vele, luce, sogni* ecc. La selettività lessicale di De Libero, che chiameremmo petrarchista, ha dell'incredibile, perché nella sua dolce furia combinatoria non risulta e non risulterà mai monotona, come insegna l'arcimodello.

Contro e fuori di tutto questo c'è il realismo metafisico di Montale, abbiamo detto, ma c'è anche la luce che «spolpa selci» e «macina scogli» nel *Sentimento del tempo*, dove la poesia dell'assoluto calcinante è irta di espressivismo extra-ermetico, grazie al cielo. E vorrei aggiungere qui che anche il sopracitato pittore Scipione, in *Estate* del 1928 e in *Solstizio* del 1930, configura un'estasi estiva assai violenta, «di carne e di morte», come introduceva Amelia Rosselli nell'edizione einaudiana delle *Carte segrete*.³⁰ Roma, dunque, Roma rossa, certo, quella della

²⁸ Firenze, Parenti, 1942.

²⁹ *Il caso e il caos. Il Seicento fiorentino. Tra Galileo e il «recitar cantando»*, Milano, Rizzoli, 1974.

³⁰ Scipione, *Carte segrete*, Torino, Einaudi, 1982.

scuola di via Cavour e del colore dei palazzi ottocenteschi, oggi quasi ormai scomparso. E poi la Roma di Sinisgalli.

Anzi, il “caso” Sinisgalli. Quasi più niente da dire rimarrebbe sul poeta lucano dopo l’immersione nei due fluviali, spettacolari volumi recentemente curati da Sebastiano Martelli e Franco Vitelli col titolo *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*.³¹ Fin dall’inizio dentro e già fuori dall’ermetismo, con la sua tensione alla figurazione piuttosto che alla trasfigurazione? Alla descrizione (più o meno trascendentale) piuttosto che alla concentrazione? I lavori sulle varianti genetiche delle poesie di *Vidi le Muse*³² mostrano un procedere da un’istintiva concretezza a un adeguamento alla koinè ermetica smaterializzante (cfr. gli studi di Vitelli, della Martignoni ecc.). Poi quelle Muse *appollaiate* (e non *apollinee*). Che Muse sono? Già compagne della musa decrepita del “secondo” Sinisgalli, se non già quelle del “secondo” Montale? E qui l’insistere sulla meraviglia è una parodia barocca, o addirittura una parodia dell’ermetismo stesso visto in una chiave barocco-sfumata e sfumante? Quindi i *Nuovi Campi Elisi*: ecco Roma, soprattutto l’*Elegia romana*. Un ambiente rievocato, e studiato attentamente da Giuseppe Lupo,³³ dove campeggia Scipione, ovviamente, e quel che comporta Scipione. Apriamo una brevissima parentesi fuori cronologia, o quasi: Scipione amato dalla Rosselli, e anche Calogero amato e prefato dalla Rosselli, Calogero che probabilmente alla fine è il più grande isolato poeta ermetico (anche se dobbiamo nuovamente citare Sinisgalli fra i suoi supporters). Tra Scipione e Calogero dunque una poetessa – la più grande del Novecento italiano – che nella sua cultura internazionale coglie in Italia due opposte tensioni, una verso la carne allucinata e l’altra verso l’allucinazione dell’assoluto, e vi si pone in mezzo optime. Chiusa parentesi.

Un confronto fra la lirica *Lazzaretto (Vidi le Muse)* e i modelli montaliani indica coerentemente una *imitatio* che però vira in direzione tutt’altro che metafisica: il *girasole* e la *muraglia* sinisgalliani sono assolutamente non protesi a un oltre alluso o perseguito, risultano elementi di una descrizione poetica, accorata. Cos’è *descrizione*? Un acquetarsi della parola sul descritto senza forte tensione che non sia al referente? Certo nella lirica si può avere realismo senza metafisica; anche se il dato è quasi ovvio, mi piace citare qui una poesia di Borgese nella raccolta mondadoriana del ’22, la lunga *Mottarone*: durante una passeggiata montana, alla compagna del poeta si rompe un tacco delle sue inadatte scarpine, e l’accidente diventa una tragicomica catastrofe per l’amante che sprofonda nell’imbarazzo, tra divertenti adozioni di un linguaggio aulico e brutali raffigurazioni di un realismo deprimente. Il rompersi di un tacco poteva anche trasfigurarsi in una occasione enigmatica, ma non accade.

La forma sinisgalliana dell’*elegia* distanzia poi progressivamente l’assetto poetico dall’ermetismo inteso quale sintesi serrata al massimo, slargandosi invece con forza volitiva in una rammemorazione, narrativa quanto può esserlo una lirica negli anni ’30. La direzione è quella che porta poi al citato capolavoro dell’*Elegia romana* del secondo libro di Sinisgalli, *I nuovi Campi Elisi*. Qui il barocco e ancor più il caos romano come cumulo diastratico di testimonianze e bellezze ospita anche l’io dell’autore che rievoca il suo rapporto con la capitale, pure mettendo in evidenza squarci di realismo da quadro di genere secentesco se non da poema eroicomico vernacolare, quelle figurazioni violente e materiche che Gadda adibirà bene per il suo *Pasticciaccio*: «Mi ricordo una sera / che vidi spaccare in via Baccina / un agnello sul tagliere». Sul barocco poi Sinisgalli avrà un appunto davvero lampante nell’*Età della luna* (e siamo leggermente oltre il 1956, che è l’anno di uscita della precedente *Vigna vecchia*): qui Barocco è inteso come «travaso dell’intelligenza nella materia», come «contrario preciso dell’indefinito, dell’approssimativo», anzi «percezione acuta del reale» ecc. (rimando da ultimo alle belle pagine di Battistini nel primo volume de *Il guscio della chiocciola*, cit.). Insomma, Sinisgalli va oltre tutte le viete banalità sulla categoria storico-astorica del barocco – follia, delirio, decorazione pura ecc. – mentre ha chiara la natura precisa del peculiare realismo barocco, citando Borromini per la sua

³¹ Salerno, Edisud, 2012, 2 voll.

³² Di cui si veda l’ediz. moderna a cura di R. Aymone, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1997.

³³ G. LUPO, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

esattezza e non certo per la sua presunta stramberia, e tutta questa intelligenza si riversa sul Sinisgalli delle precedenti raccolte, illuminandole appieno.

Certo se parliamo di “fuoriuscite dall’ermetismo” sembrerebbe singolare non accennare al primo Sereni, ed ora lo possiamo fare con ancor più dettagliata cognizione di causa mercé l’edizione di *Frontiera* e *Diario d’Algeria* commentatissima da Giorgia Fioroni, volume della «Fondazione Pietro Bembo» appena uscito.³⁴ Un apparato, dicevamo, quasi ipertrofico, come però del resto si richiede ormai a una collana di classici scientifica. Indubbiamente talora qualche eccesso si rileva, come quando ai vv. di *Memoria d’America* «Quattro zoccoli; / e sento nitrire / di ritorno / la cavalla che ieri ho perduto» si evoca ridondantemente il Virgilio di *Quadrupedante putrem* ecc. o il Pascoli della *Cavalla storna*, ma poco male, *melius abundare quam deficere*, anche se oggigiorno si discute se l’*optimum* siano proprio quei commenti che impaginano due versi di testo e 50 di note... In ogni caso tra i loci paralleli sfornati con dovizia straordinaria emergono importanti e questa volta calzanti echi ad es. di Carducci, soprattutto del Carducci “ferroviario”, per un poeta come Sereni che è ossessionato dai treni, oltre che dai battelli, giustamente. Davvero prezioso il commento a liriche cruciali come *Nebbia*, sempre in *Frontiera*, dove l’inizio e la fine sul motivo del semaforo rosso e poi verde incorniciano una immaginalità assolutamente non ermetica, nonostante il fiorire di metafore o di allusività talora di sapore oscuro-montaliano come le «volpi gentili» e i «feltri verdi» della strofa centrale, che la Fioroni ben si sforza di chiarire con richiami esegeticamente autorizzati al vestiario dei passeggianti per viali luminosi postpluviali.

La curatrice fa sottolineare con grande ampiezza di rimandi il motivo mortuario, che cresce in *climax* ascendente nel corso di *Frontiera* sino alla finale *Proserpina*, anche qui con consonanze montaliane ma tutte virate in direzione leopardiana, cioè non metafisica ma materialista e compatta, se pure con in più una vitalità che si embrica ossimoricamente con la *vanitas* della cenere, della polvere e persino dei «cinerei prati» dell’Eliso (nella memorabile *Strada di Zenna*). L’uso dei futuri in prima persona plurale («Ci desteremo...torneremo...non saremo che un suono» ecc.) offre alla Fioroni occasioni per indicare intelligenti intertesti, fra cui immancabile la Pozzi, così vicina a Sereni, e pensiamo all’esito che questo modulo avrà sull’estremo Pavese («scenderemo nel gorgo muti»). Ancora nella mirabile interconnessione di termini vaghi e realistici («torpediniera») in *Terrazza* la Fioroni avvicina quel «murmure», che Sereni predilige, a Pascoli e quindi a Montale, ma è parola anche assai ungarettiana, in un cortocircuito che è emblema della poesia degli anni trenta italiani, dove aure e stilemi si distinguono e si intrecciano in un continuo vortice, dentro e fuori l’ermetismo inteso come brodo koinonale o meglio stella gassosa con pianeti che ruotano attorno e vengono attratti e poi espulsi in continua dinamica pulviscolare.

Sereni e gli oggetti: come sappiamo gli oggetti possono essere emblemi petrarcheschi, quindi astratti e perciò squisitamente ermetici, oppure oggetti accidentali e “reali”, e allora antiastrattivi e pascoliano-montaliani. Prendiamo alcuni tricola, che la Fioroni commenta a dovere: «dai balconi dagli orti dalle torri» (p. 85), e come non evocare appunto Leopardi, ma in un discrimine tra materializzazione e smaterializzazione araldica molto arduo da percorrere. D’altra parte se scendiamo al *Diario* leggiamo di «qualche rediviva tenerezza / di laghi di fronde» (p. 260, e subito dopo «polvere e sole»!): sì, sarà questo paesaggio natio lacustre, come Fioroni chiosa seguendo Isella-Martignoni, ma le due parole sono doverosi emblemi della linea pura petrarchesca-petrarchista, cosa che non avvertivamo così lampante nel tricolon di *Frontiera* precedentemente cit. Ancora un altro verso del *Diario*, «strade fontane piazze», asindetico, che di nuovo «condensa i luoghi cari del passato e della giovinezza presenti nella prima raccolta» (p. 354), giustissimo, ma ci riporta inflessibilmente, anche se meno fulminantemente, alla tendenza astrattiva. Intendiamo dire, e qui concludiamo provvisoriamente un discorso che l’ottima edizione della Fioroni potrà farci approfondire, che la più “ermetica” *Frontiera* risulta più antiastrattiva del bellico doloroso *Diario*, ospitante liriche addirittura ermetiche in un senso

³⁴ Parma, Guanda, 2013.

“storico”, ma è proprio la Storia col suo orrore a giustificare questo paradosso, probabilmente, nella linea di quella reclusione difensiva nell'io e quindi nell'evocatività aniconica e fantasmatica che ne deriva. Intendiamo dire, in sostanza, che nella collocazione genericamente ermetica di *Frontiera*, eccettuando alcune poesie brevi e accese come *Incontro o Maschere del '36*, la tendenza figurativa è costantemente anti-astrattiva, e insistiamo con presenze carducciane precise (*A M. L. sorvolando in rapido la sua città*) e femminilità morte di arida derivazione leopardiana, come, per fare un solo esempio, *Diana*, in cui il rimprovero finale alla morte della donna ha una durezza quasi classica, in questo senso materialistico-leopardiana, mentre la strofa terza con i suoi tavolini da caffè pieni di gente che beve definisce, con in più l'orchestrina dell'incipit strofico seguente, una smagliante iconicità che non vuole peraltro alludere a varchi montaliani di alcun genere. Così per nulla montaliani (cioè realistico-metafisici) sono i difficili «specchi già ciechi» di *Piazza* (v. 4) che non credo siano specchi d'acqua del certo lacustre luinese, ma forse neanche occhi (seguirebbe lo «sguardo d'addio» insopportabile della giovinezza a conforto), anche se in tal caso sarebbero esaltante metafora iperpetrarchistica. Potrebbero essere invece più oggettuali vetrine che si oscurano nella sera, ma senza ovviamente le implicazioni inquietanti della sfera degli *Orecchini*. (Come gli «insonni girasoli» di *Alla giovinezza* non fanno nulla di montaliani eliotropi). Mentre il pressoché assente D'Annunzio è invece sottilmente e ansiosamente presente secondo noi almeno nel secondo verso di *Un'altra estate*: «Lunga furente estate / la solca ora un brivido sottile». Tralasciando la variantistica genetica, che la Fioroni ben riporta, ci si lasci dire che il furore estivo virgiliano-ungarettiano-cardarelliano e anche dannunziano si assottiglia però in un dannunzianesimo più sensibile e malioso in quel «brivido» che non può non ricordare il madrigale d'estate *Come scorrea la calda sabbia lieve*, che sarà caro anche a Ungaretti, un intertesto vago ma penetrante che avrei aggiunto ai tanti Cardarelli evocati.

Se frughiamo le poesie più apparentemente ungarettiane o “pure” che dir si voglia, in *Terrazza* abbiamo una sospensione pensile davanti al lago che però, di nuovo, definisce una situazione, non la sfuma più di quanto sembri, e alla fine la montaliana «torpediniera» addirittura prosasticamente «ci scruta poi gira e se ne va». Ma questi sono rilievi di una banalità assoluta, per chi conosca la critica sereniana. Quello che ci affascina, e sarà ovvietà anche questa forse, e ce ne scusiamo, è che nel *Diario* la tensione smaterializzante e anti-estrattiva sia così forte e incoercibile, proprio laddove dovrebbe invece sorgere potente la severa rinuncia al disimpegno stilisticamente fantasmatico. Forse riemerge la memoria ungarettiana della prima guerra, ma non è spiegazione sufficiente. Pensiamo al *murmure* di cui sopra, e rieccolo all'inizio di *Diario bolognese*, «disperato», elevato retoricamente e poi soffiato in una lirica che è tutta endecasillabi ermetizzanti. Alcune poesie brevi sono perfette poesie ermetiche: penso solo a *Villa Paradiso*, in cui pure la «costa bombardata» sembra svaporare in quel «mattino / di glicine». E se veniamo propriamente ai pezzi del *Diario* è quasi inutile citare, tanto il discorso ci sembra omogeneo in quanto teso all'immateriale spesso sublime. E per concludere provvisoriamente, quella che ci sembra il vertice della poesia sereniana, *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, e che quale evocazione dello sbarco in Normandia è situata nelle antologie scolastiche come poesia di guerra che quindi abbandona ormai dietro di sé i giardini pensili aerati dell'ermetismo, a parte l'esordio ancora ungarettiano, che tutti hanno notato (eliminerò il condizionale dal commento della Fioroni che scrive «potrebbe rievocare l'Ungaretti di *Vanità*», p. 314), è una lirica non certo priva di messa in situazione («qualcuno stanotte / mi toccava la spalla... / Ho risposto nel sonno» ecc.) ma si conclude con una musica anti-angelica che suona tanto più anti-spirituale («tende che sbattono sui pali») quanto più è forte, in sordina e in controluce notturna, la tensione di cui sopra verso non certo un'angelicità ma sicuramente una leggerezza di fronde e di erbe petrarchesche: ricerca di ombra, di un «cono d'ombra» e di «lustrale acqua beata», di chiarezza, di evaporare estivo in una morte più aerea. Sarà il *Male d'Africa* a brutalizzare magnificamente tutto questo e a inaugurare il nuovo Sereni.

Fuoriuscite e rientrate, dunque. Ma se adesso citiamo il nome di Quasimodo, allora parlare di ermetismo sembra un obbligo storico-critico. Eppure la natività magno-greca di Quasimodo, pre-ermetica quindi, è ormai un dato acquisito della critica: rimando solo all'intervento di

Giovanna Ioli negli atti del convegno di Princeton del 2001:³⁵ «Quasimodo non è un poeta ermetico, né un poeta civile, e non è neppure un poeta moderno: è semplicemente un poeta siculo-greco» ecc. (p. 65). E si vedano poi i saggi di Bart Van den Bossche e di Aurélie Gendrat negli atti del convegno di Lovanio³⁶ (oltre ai contributi classici di un Natale Tedesco,³⁷ di un Marcello Gigante³⁸). E dopo l'acquisizione dei materiali quasimodiani al fondo pavese, si vedano i due ampi cataloghi delle carte del poeta e particolarmente *Salvatore Quasimodo e gli autori classici*,³⁹ con l'introduzione puntualissima della curatrice Ilaria Rizzini, che invita fra l'altro a «riflettere su come il repertorio di lessico e di immagini della prima poesia quasimodiana – quella della memoria dell'infanzia, della Sicilia, dei suoi paesaggi e dei suoi miti – si prestasse all'incontro con la lirica antica e a una reciproca trasfusione di parole e di motivi» (p. LXIX).

Si riformula quindi il problema del suo “ermetismo”.⁴⁰ Possiamo parlare di anticipazione poetica delle sue traduzioni di lirici greci come *forma di una originarietà*. Il primo Quasimodo (magari non il primissimo delle sperimentazioni tardosimboliche adolescenziali, di recente ristudiate) è greco prima di essere ermetico, o meglio traduce in emigrazione verso il centro-nord, cioè in ermetismo storico sul piano della *sodalitas*, una *originarietà* straordinariamente e accecantemente mediterranea: «Tindari, mite ti so» deriva ritmicamente da «Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἄδειν», primo verso della terza olimpica di Pindaro, che leggendo in metrica suona: *Týndaridáís te philóxeinóis hadéin* (devo il suggerimento alla collega Claudia Chierichini, che ringrazio; può essere curioso, inoltre, rammentare che il maestro di Quasimodo durante il suo periodo di studio matto e disperatissimo di greco e latino, si chiamava Mariano Rampolla del Tindaro, ed era fratello dell'insegnante di italiano che Quasimodo aveva avuto all'Istituto Tecnico di Messina.); la celeberrima *Ed è subito sera* ha dietro naturalmente la Saffo del tramonto della luna e delle Pleiadi col verso «e io dormo sola», che il poeta tradurrà nei *Lirici greci* fondendo diversi frammenti ecc. Insomma, sarà da approfondire ulteriormente non solo l'investimento dell'*usus* poetico quasimodiano nelle sue traduzioni e poi l'influsso di quelle stesse traduzioni sulla sua lirica posteriore, ma anche l'*originaria* possibile influenza di quei versi antichi, già studiati negli anni '20, sulla prima poesia di Quasimodo.

Certo questo non è solo un problema di “meridionalità”, altrimenti si tornerebbe serenamente alle vecchie geografie dell'ermetismo a seconda dei luoghi (sud, Firenze, Milano ecc.) o a seconda delle generazioni, tutte classificazioni lecite ma ora non più qui in questione. Si tratta di intendere questo Sud come ermetico ma anche talora nativamente autonomo dall'ermetismo storico. E quindi, a proposito di un altro uomo del sud, la fuga precoce dall'ermetismo da parte di Vittorio Bodini non sarà solo un problema, ancora di meridionalità, ma qualcosa di più complesso: «ermetismo barocchizzato», sentenziava Macrì, ma poi ancora oltre, con la *Luna dei Borboni* che è un piccolo grande libro di poesie dei nostri anni fra '40 e '50. Abbiamo la ristampa delle *Poesie* nel 1980, l'edizione delle prose *Barocco del Sud* a cura di Antonio Lucio Giannone, gli studi di Ennio Bonea pubblicati nel 1998 ecc.⁴¹ Il barocco salentino di Bodini, legato idealmente alla franosa e polposa pietra leccisa, e il problema del “barocco” novecentesco italiano si nutrono ancora una volta di traduzioni, dal seicento spagnolo, un raccordo forse impossibile con l'iberica generazione del '27, ma anche una grande esperienza di interrogazione seria di un Quevedo, di un Cervantes ecc.

³⁵ *Salvatore Quasimodo nel vento del mediterraneo*, a cura di P. Frassica, Novara, Interlinea, 2002.

³⁶ *Quasimodo e gli altri*, a cura di F. Musarra, B. Van den Bossche, S. Vanvolsem, Firenze, Cesati, 2003. Meno recente ma imprescindibile: *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di G. Finzi, Roma-Bari, Laterza, 1986.

³⁷ *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito in Quasimodo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

³⁸ *L'ultimo Quasimodo e la poesia greca*, Napoli, Guida, 1970.

³⁹ Univ. di Pavia, 2002.

⁴⁰ Si veda fra l'altro *Quasimodo e l'ermetismo*, Modica, Centro Nazionale di studi su Salvatore Quasimodo, 1986.

⁴¹ Rispettivamente Galatina, Congedo, 1980; Nardò, BESA, s.d.; *Comi, Bodini, Pagano*, Lecce, Piero Manni, 1998.

La realtà e il mito. Il discorso sul mito classico – e quindi sul classicismo novecentesco – è stato finora appena accennato, ma è determinante per comprendere la peculiarità di un altro lirico, Pavese, che se in *Lavorare stanca* offriva un esempio lampante di lirica anti-ermetica, con il suo verso lungo e il ritmo ossessivo anapestico-narrativo, venendo alla sua seconda stagione riapre persino a D'Annunzio: sono state indicate precisamente ad es. le analogie fra i versi pavesiani su Piazza di Spagna e le rime del giovane pescarese.⁴² L'ultimo Pavese lirico svara dunque coerentemente dal dannunzianesimo "romano" all'ossame mortuario arido nivale di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Tra le nevi di Cervinia, nel marzo 1950, durante la vacanza con Constance Dowling l'amata americana ed altri amici, Pavese scrive nel diario: «(Cervinia) Stamattina alle 5 o 6. Poi la stella diana, larga e stillante sulle montagne di neve. L'orgasmo, il batticuore, l'insonnia. Connie è stata dolce e remissiva, ma insomma staccata e ferma. Il cuore mi ha saltato tutto il giorno, e non smette ancora» (*Il mestiere di vivere*, 6 marzo 1950). L'ultima, la vera dea bianca, l'americana, è Connie, nel cui nome è iscritto il centro magnifico e tenebroso della donna, il *cunus*, la vigna, l'estasi e la morte. Questo episodio biografico in Val d'Aosta, questo *décor* innevato, freddo e luminoso, dove sgorga la luce della stella del mattino, spiega probabilmente il verso, poi cassato, che figurava nella suprema poesia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*: «fredda nel sole». Sempre nella raccolta di versi per Connie, la lirica *Hai un sangue, un respiro* mostra nell'autografo una variante significativa: da «cielo di marzo, neve» a «cielo di marzo, luce», come a dire l'identità o quasi di luminosità e di gelo nivale. E ritroviamo nella prima poesia della serie: «frozen snows», «wind of March», insomma un marzo nel bianco nel freddo nella luce. Il ricordo di quei giorni a Cervinia costruiscono poeticamente un paesaggio dove situare l'epifania letale. La dea della morte si eleva in una bianchezza gelata, con la forza di un semplicissimo, attico ossimoro, *fredda nel sole*, secondo quello stile di depurazione mortuaria proprio di una poesia posta al centro del nostro Novecento con una atrocità ombelicale che non va mai persa di vista per misurare appieno il valore del miglior Pavese poeta. Che ora possiamo studiare a contatto diretto con le sue carte anche online mercé il magnifico sito *HyperPavese* dell'Università di Torino.

Ma soprattutto ribollono le nuove inquisizioni sul mito; a parte i *Dialoghi con Leucò*, libro "senza eguali" carissimo all'autore, e di cui manca ancora un'edizione critica commentata, pensiamo alle traduzioni dal greco, di cui si occupò come analista ed editore Dughera⁴³ anni addietro ma poi abbandonò il campo; ora ritorna agguerrita a verificare la complessità delle ricche conoscenze pavesiane dietro al suo lavoro privato di traduttore la studiosa Eleonora Cavallini, di cui cito almeno il saggio sull'*Inno a Dioniso* nel volume miscelaneo significativamente intitolato *Cesare Pavese, un greco del nostro tempo*, 2012.⁴⁴

Il caso della versione di Odissea XI ad esempio risulta lampante. Le varianti fra la traduzione incompleta nel quaderno "calabrese" dei soli primi 203 vv. (AP.VI.1, cc. 68 sgg.) e la traduzione in fogli sciolti posteriore e integrale (AP.VI.5) dimostrano che quest'ultima va datata dopo il 1948, anno in cui esce il volume Omero, *Odissea*, libro XI, col commento di Mario Untersteiner, Firenze, Sansoni, 1948, con dedica autografa a Pavese datata maggio o luglio 1948, libro presente nella biblioteca dello scrittore conservata all'Università di Torino. Che la *nèkyia* o comunque l'evocazione dei morti rappresenti un'ora topica per Pavese maturo è in via di chiarimento luminoso.

Questi esempi sono una costellazione intorno-contro l'ermetismo storico; la pratica della traduzione risulta sempre determinante, specie quando è anch'essa una traduzione dentro-contro: oltre al caso di Montale che traduce Guillén, di cui ci siamo occupati, segnalo solo il caso

⁴² Mi scuso rimandando al mio *Pavese (e D'Annunzio) a Piazza di Spagna*, «Sincronie», VII, 2003, 13, 151-157, poi, leggermente ampliato, in *Spazi, geografie, testi*, a cura di S. Sgavicchia, Roma, Bulzoni, 2003, 141-147.

⁴³ A. DUGHERA, *Tra le carte di Pavese*, Bulzoni, Roma, 1992.

⁴⁴ A cura di A. Catalfamo, Santo Stefano Belbo, I Quaderni del CE.PA.M, 2012. La ricerca dei rapporti fra Pavese e gli antichi è in corso: segnalo almeno recentemente l'ottimo volume *Le odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*, a cura di G. Barberi Squarotti, Firenze, Olschki, 2013.

ben noto ma comunque incredibile della *Phèdre* di Racine tradotta da Ungaretti, clamoroso esempio già esaminato da Ossola⁴⁵ (cfr. poi Baroncini,⁴⁶ ma si veda peraltro *Ungaretti e il Barocco* a cura della Zingone⁴⁷). Anche qui, e concludiamo, un caso di traduzione “contro”: la clarté – pure ombrata, *une flamme si noire* – dell’alessandrino viene torturata dalla versione ungarettiana, anche solo con anastrofici sommovimenti: «E, fiamma tanto nera, Alla luce sottrarre», dove basta una virgola dopo «E» col cuneo dell’iperbato a dislocare in irrazionali profondità un turbamento raciniano già così paradigmatico (su cui Spitzer offrì pagine celebrate).⁴⁸ E concludendo davvero, questa «luce nera» che è presente nel *Sentimento* (*Ti svelerà* v. 5) si riflette anche nel «sole / tenebroso» di Sinisgalli (*Ventoso* 3-4), come puntualmente la Martignoni rammenta nel suo saggio che apre il secondo volume de *Il guscio della chiocciola*, cit. Quasi un buco nero al centro della «troppa luce» che si oppone alle aeree acque del petrarchismo ermetico. Ed era proprio Ungaretti nella prefazione alla sua *Phèdre* a storicizzare i petrarchismi, individuando un petrarchismo barocco e infine un estremo, sofferto petrarchismo (e racinismo) novecentesco.⁴⁹ D’altra parte la chiarezza raciniana o in genere del *Siècle Louis XIV* sarebbe altro dalla *distinzione*, come ci illustrava il grande Bally citando Cartesio: *un’idea è chiara quando la si discerne da ciò che essa non è; è distinta quando si distingue ciò che è in essa*. Quindi «In opposizione alla chiarezza, la precisione (Descartes direbbe la “distinzione”) è una tendenza a approfondire le cose, a penetrarle e a stabilirsi in esse, con il rischio di perdersi».⁵⁰ Ungaretti non fa che inverare la precisione infinita (ossimoro) devastando una *clarté* superficiale e optando per una profondità terremotata, una carsicità psichica in cui risiedere, in cui ci si può perdere (*s’égarer*, diceva Voltaire a proposito di chi non imita i perfetti autori) anzi ci si deve perdere, in un gorgo di buco nella luce a picco.

3. Ulteriori esplorazioni e proposte conclusive

Se, dopo queste analisi, riconsideriamo nel suo insieme la produzione poetica italiana compresa fra il 1916 e il ’56 (consapevoli del valore prevalentemente orientativo o al limite simbolico di queste date), non è inutile tentare di enucleare alcuni assunti generali, che consentano di porre in evidenza i problemi aperti e le possibili linee di ricerca future⁵¹. Pare innanzitutto da tenere ben presente il precetto che impone di considerare quella letteraria una storia *iuxta propria principia*: in essa, al di là degli indispensabili accertamenti fattuali, vale modernamente il principio della «contemporaneità del non contemporaneo», desumibile da Ernst Bloch e Siegfried Kracauer e già più volte applicato ai nostri studi. In qualunque anno o momento storico si decida di far iniziare o terminare una periodizzazione, troveremo in concomitanza poetiche e, già nel primo Novecento, strategie editoriali diversificate, fra le quali alcune risultano all’avvio dominanti: e la mera constatazione resta poi a lungo pacificamente acquisita e non

⁴⁵ C. OSSOLA, «Nell’abisso di sé»: *Ungaretti e Racine*, in *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, II, a cura di B. Maria Da Rif, C. Griggio, Firenze, Olschki, 1991, 343-371.

⁴⁶ D. BARONCINI, *Ungaretti Barocco*, prefaz. di A. Battistini, Roma, Carocci, 2008.

⁴⁷ *Ungaretti e il Barocco*, Firenze, Passigli, 2003.

⁴⁸ L. SPITZER, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1965, 67 sgg.

⁴⁹ G. UNGARETTI, *Fedra di Jean Racine*, Milano, Mondadori, 1950, 20 sg.

⁵⁰ *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, Il Saggiatore, 1963, 217-218

⁵¹ Per evitare una frantumazione dei riferimenti, si segnalano qui alcuni saggi e studi che sono serviti, assieme a quelli già citati alla nota 1, come sintesi recenti da cui partire per l’elaborazione delle pagine che seguono. Basilari: P.V. MENGALDO, *Il Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, ed. diretta da F. Bruni, Bologna, Il Mulino, 1994; F. CURI, *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2001; N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2005. Per problemi specifici e ulteriore bibliografia, si vedano: sul versante linguistico, A. AFRIBO-A. SOLDANI, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2012; per la metrica, P. GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap*, Novara, Interlinea, 2008; per la forma del libro di poesia, N. SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro*, Milano, Mondadori Education-Le Monnier, 2005.

sottoposta a verifica. Il nostro problema, se vogliamo proporre un'effettiva riconsiderazione del campo di forze letterario (alla Bourdieu), è quello di scegliere i percorsi ermeneutici che consentano di dar conto dei valori passati e presenti senza accogliere passivamente quanto è invece ancora soggetto a discussione, senza cioè assegnare con eccessivo anticipo lo statuto di classico a un autore o a una specifica opera; nel contempo, la rilettura di un autore o di un'opera ora considerati minori deve comunque evitare di collocarsi nello stadio del ripescaggio erudito, e deve portare motivi significativi per un loro riposizionamento nel campo di forze attualmente in vigore.

Per andare nel concreto. Il 1916 non è solo l'anno di uscita del *Porto sepolto* ma anche quello dei *Prologhi* di Cardarelli (che pubblica pure sulla ormai morente «Voce»). Entrambe sono opere che rappresentano soltanto parzialmente la produzione dei loro autori e non sono affatto prive di tensioni e contraddizioni interne: basti pensare alle componenti tardosimboliste che emergono nettamente da testi come quello eponimo della raccolta ungarettiana (con il suo «nulla / d'inesauribile segreto»), oppure a quelle nervose e da qualcuno considerate ribelli di numerose prose cardarelliane. Siamo evidentemente in una fase di passaggio, che arriverà a un esito più netto pochi anni dopo (ma quanti drammi storici e quanti cambiamenti di poetica nel frattempo!), ossia in quel 1919 che vedrà realizzarsi la prima sistemazione completa delle eterogenee tessere raccolte sin lì da Ungaretti, e la prima enunciazione di un programma di nuovo classicismo, inquieto e a 'doppio fondo', nella premessa di Cardarelli al numero d'esordio della «Ronda». Compito dello storico della letteratura sarà certo quello di tenere bene a mente la compresenza di queste forze tra loro eteroclitiche: e forse, a una verifica alla distanza, potrebbe emergere che, nei loro nuclei, esse manifestano un'esigenza in comune, e cioè quella di tornare a una forma di riagggregazione (che non vuol dire immediatamente ordine rigido) dopo il culmine dell'esaltazione artistico-ideologica del nuovo in sé e in particolare del disaggregato e dello scomposto, rappresentato in Italia da una poetica a sua volta ancora ben attiva nel primo dopoguerra come il Futurismo. Di lì a poco, il quadro d'insieme si modificherà fortemente, questa volta anche per motivi integralmente storici, e allora sarà possibile la sempre più forte rivalutazione degli stili che non rinunciano a un rapporto con la tradizione, in modi esibiti come in Saba, o paradossali come nel Montale degli *Ossi*, o rivitalizzati dal grande alveo del simbolismo, come nell'Ungaretti post *Allegria di naufragi*, che apre una strada a suo modo originale e ben imitabile (all'insegna dell'uso analogico e mitologico della *poiesis*), diretta verso la nuova cristallizzazione del *Sentimento* (1933). Per altri autori, si dovranno invece attendere riemersioni carsiche, come nel caso di Cardarelli (e Solmi) riletti da Sereni. Una risistemazione credibile di queste varie linee andrà tentata impiegando categorie sempre meglio confrontabili con la dimensione europea, e in particolare quella del *modernismo*, già applicata alla letteratura italiana nell'ambito della prosa ma esperita solo parzialmente in quello della poesia della prima metà del secolo⁵².

Intanto va posto un altro problema di angolatura interpretativa. Possiamo considerare la fase dell'ermetismo fiorentino quella del Nadir rispetto allo Zenit delle forme sperimentali - moderniste o avanguardiste - del primo Novecento: e dovremmo allora parlare di una completa riabilitazione dell'assolutezza se non, in certi casi, della mistica della poesia, a fronte di un suo laico collocamento nell'ambito della comunicazione artistica, con una propria tecnica e un proprio *côté* ideologico. Ma, tenendo conto delle tante sfaccettature sopra emerse e tornando a una prospettiva sintetica, è possibile parlare dell'ermetismo senza considerare un fatto macroscopico, e cioè che i poeti più rappresentativi di quella poetica adottano, in modi anche sensibilmente divaricati, stilemi propri o del tardo simbolismo o del surrealismo meno trasgressivo e più esistenziale? Ovvero, usando un altro grandangolo: sotto l'egida di una raccolta ancora decisiva come *Sentimento del tempo*, le raccolte 'ermetiche' rappresentano un'idea

⁵² Per una sintesi delle ricerche recenti, si veda R. Luperini-M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2013; e si veda anche R. LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», 63, 2011, 92-100. Specificamente sulla poesia vertono le ricerche di dottorato presso l'Università di Trento condotte da Claudia Crocco.

di letteratura non tanto di retroguardia, quanto di mediazione continua, tra esigenze artistiche e storiche, tra proclami di 'letteratura come vita' e impossibilità, sotto un regime come quello fascista, di esprimere compiutamente una vita vissuta. Insomma, ora che i numerosi studi d'insieme e specifici (soprattutto linguistici) sull'ambiente fiorentino tra le due guerre hanno delineato uno sfondo molto nitido, si tratterebbe di riportare a un ordine più generale i singoli assunti e di verificare poi quali siano gli aspetti di questa stagione che possono adesso essere ricollocati adeguatamente in un contesto quanto meno europeo, dopo l'esaltazione coeva e però pure dopo il completo deprezzamento del secondo dopoguerra.

Che in poesia la fase dal '44-'45 al '56 si sia configurata subito come una fuga dall'ermetismo è evidente nel comportamento stesso dei suoi maggiori esponenti. Ma ancora una volta le categorie immediatamente applicate (o appiccate) come quella onnicomprensiva di Neorealismo vanno ricondotte alle loro componenti e poi disposte in prospettiva. È chiaro che la componente principale di quella fase è, come notava già Calvino⁵³, la volontà di raccontare, di uscire da ogni forma di censura e insomma di considerare finalmente significativa la vita dei singoli dopo il suo lungo annullamento nello Stato totalitario. È altrettanto chiaro che né l'ideologia del nuovo in sé, né quella della chiusura e dell'*obscurisme* erano all'altezza dei tempi: ma anche nella poesia neorealista in apparenza più diretta si forma, lo sappiamo da Siti⁵⁴, un sistema simbolico di secondo grado, che costringe a leggere non solo quanto è presente nel testo ma anche quanto ne è assente, per esempio proprio la stilizzazione tipica degli ermetici. Tuttavia una rivendicazione delle prerogative dello stile doveva pur emergere, ed è infatti quanto accade nei poeti della terza generazione, che progressivamente si riappropriano o di Montale o di Saba, oppure ricominciano a confliggere con il nuovo sistema politico-capitalistico: ci si avvia a un nuovo momento di contemporaneità del non contemporaneo, esemplificabile nel '56 della *Bufera* e di *Laborintus*, certo, ma anche del *Passaggio d'Enea*, con il suo instabile equilibrio fra apparente semplicità tonale e intensa stilizzazione del dolore, che emerge dai vincoli delle forme chiuse tornate espressivamente necessarie (per la loro «disperata tensione metrica»). Il sublime allegorismo barocco è contemporaneo a un nuovo tipo di classicismo paradossale nonché a un testo-coacervo, mimesi astratta della frantumazione psichica nell'inferno della vita all'insegna del neocapitalismo: tutte e tre sono opere che segnano momenti di svolta, anche storica. E di lì a un anno Sanguineti, rispondendo con *Una polemica in prosa* a un Pasolini che, dalle pagine di «Officina» stava tentando di indicare la sua strada per essere assolutamente antinovecentista e insieme sperimentale, diceva con chiarezza che la sua analisi della «civiltà delle lettere» non era più quella del «buon Novecento dei Novecentisti», ma cercava di posizionarsi non sopra ma dentro la storia, per cambiarla radicalmente⁵⁵. Un altro snodo conflittuale, che di lì a qualche anno, tra il '61 dei «Novissimi» e il fatidico '63, arriverà a un altro punto di non ritorno, acutamente rilevato sulle pagine del «Verri» da Luciano Anceschi, che – e non sorprende – datava al '56 l'inizio di una nuova generazione letteraria.

Comincia a delinarsi una serie di conseguenze. La prima è che, nel nostro periodizzare da storici della letteratura, proprio perché la mera successione non ha rilievo ermeneutico, non possiamo non posizionarci in una precisa e possibilmente dichiarata prospettiva, che tenga conto del progresso ma sia autonoma e rimotivata. Questo può consentire di valorizzare alcune delle poetiche e delle opere presenti in un periodo compreso fra due snodi o incroci conflittuali, a volte contro le vittorie momentanee sul campo (emblematico il caso dell'ermetismo). Ogni interprete, quindi, dovrebbe riservarsi lo spazio per una riconsiderazione priva di pregiudizi sia delle singole opere, sia del valore d'insieme di una fase della nostra letteratura: consapevoli che persino metacategorie di lunga durata come quelle auerbachiane di *Stiltrennung* e *Stilmischung* rischiano di risultare ormai poco efficaci a individuare tendenze nette e valori condivisibili. Sul secondo versante, è evidente che solo una prospettiva comparatistica (ma non succube del complesso d'inferiorità) potrà fornire nuova linfa alle valutazioni e collocazioni delle nostre

⁵³ Nella celebre prefazione alla seconda edizione del *Sentiero dei nidi di ragno* (Torino, Einaudi, 1964).

⁵⁴ Cfr. W. SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)*, Torino, Einaudi, 1980.

⁵⁵ E. SANGUINETI, *Una polemica in prosa*, «Officina», 11, novembre 1957, 452-457.

opere: com'è stato detto, occorre capire sempre meglio quali poeti stranieri vengono tradotti e interpretati, e insieme quali fra gli italiani acquisiscono una reale influenza all'estero. Paradigmatiche, in questo caso, sono forse le traduzioni da Ungaretti, che in campo internazionale arriva a incidere più di altri (certamente più di Saba e Montale): i suoi testi tradotti acquisiscono addirittura un'aura inedita quando, per esempio, vanno a far parte dell'universo analogico-filosofico di Celan⁵⁶. Lavorare di concerto con i colleghi italianisti all'estero per creare un grande sito delle traduzioni da poeti italiani sarebbe forse un'attività non solo fruttuosa sul piano scientifico ma pure su quello dell'immagine e della presenza attiva della nostra cultura.

Ma sul versante valutativo come operare? Qui si tocca la questione dei metodi critici, che va ben oltre quella delle periodizzazioni. Dopo la grande fase strutturalista-semiotica, dagli anni Novanta a oggi si sono succeduti studi di ottima levatura sul piano tecnico, per esempio quello della metrica o della storia della lingua; ricognizioni storico-archivistiche (amplissime, specie nel caso di Montale); sondaggi intertestuali in molti casi del tutto convincenti; ricerche sulla fortuna di un determinato modello; riconsiderazioni almeno parziali di autori passati in secondo piano dopo una momentanea fortuna (Quasimodo, Gatto, Cardarelli...); e tanto altro ancora. Si tratta di un patrimonio di grande valore purtroppo fruibile solo parzialmente, sia per la carenza di strumenti tecnici (banche dati, repertori di saggi on-line ecc.), sia per la difficoltà a creare sintesi adeguate e largamente condivise: chi prova a preparare manuali a uso didattico spesso è costretto a ricorrere a saggi sempre importanti ma ormai vecchi di decenni, perché meglio leggibili. È un punto da considerare con attenzione: l'essere in grado di esprimere, dopo le indispensabili analisi capillari, una riflessione che si presti pure all'uso e al giudizio di docenti e studenti delle scuole secondarie (a loro volta, come dimostrano le attività di Adi-Sd, portatori di stimoli e domande di grande interesse e qualità) dovrebbe diventare una buona norma, ovvero il frutto di un principio deontologico indispensabile per un'autentica crescita culturale. Forse la difficoltà a insegnare una letteratura che entri nel vivo del nostro tempo (e che non si fermi ai primi due o tre decenni del secolo scorso) ha contribuito almeno un minimo a generare l'attuale stato di deprivazione culturale in cui vive il nostro Paese.

Uno dei problemi più pressanti è appunto quello di riuscire a proporre un'immagine effettivamente innovativa della nostra poesia almeno sino agli Cinquanta-Sessanta del secolo scorso. Abbiamo in questo caso alcune grandi sintesi comparatistiche, da quella ormai storica di Hugo Friedrich a quella recente e già citata di Guido Mazzoni; ma senza una nuova idea sui fondamenti stessi della nostra concezione della lirica moderna non si potrà andare molto oltre la ripetizione del già noto, usando paradigmi ancora fortemente indebitati nei confronti della linguistica di Saussure e Jakobson, e della psicanalisi freudiana o junghiana o lacaniana applicata ai testi letterari. Occorre invece una riflessione seria sul *primum* di ogni analisi letteraria, ovvero la categoria dello stile, da accompagnarsi a quella, ancora in gran parte da riformulare, di ispirazione o *inventio*. Lungi dal far ritornare a mitologie romantico-simboliste, una nozione di questi concetti allargata grazie agli strumenti delle scienze cognitive (ma senza da essi dipendere) può per esempio convincerci della capacità euristica persino dei testi letterari oscuri, e nello stesso tempo fornirci stimoli a individuare quelle opere che, al di là delle etichette, risultano ancora degne di interesse per la loro densità gnoseologica⁵⁷.

Probabilmente questo consentirà di rivalutare, fra gli altri, quegli autori che, dell'ermetismo, hanno assunto soprattutto alcune componenti inquiete per procedere verso esiti che fuoriescono dal puro *obscurisme* e invece manifestano segni di un rapporto autenticamente problematico fra interiorità (anche inconscia) e mondo esterno: si pensi per esempio alle parabole del già citato

⁵⁶ Sulla traduzione celaniana di testi di Ungaretti si veda F. DAL BO, *Traduzione come mediazione linguistica: Celan traduttori di Ungaretti tra italiano e francese*, «Italian Poetry Review», III, 2008, 467-493.

⁵⁷ Su questi argomenti si rinvia a A. CASADEI, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

Sinisgalli o dell'attualmente sottovalutato Carlo Betocchi⁵⁸. Ma pure l'oscurità raggiunta a furia di chiarezza potrà diventare un altro campo di indagine interessante, specie se aperto a un confronto sistematico tra autori e poetiche solo superficialmente accumulate, come quella generatrice di Saba e poi quella di Penna oppure di Bertolucci oppure di Caproni: non a caso, nelle *Poesie* penniane si accumulano grumi di non-detto, di inesprimibile, che vanno ben al di là della condizione biografica e delle forme di repressione imposte o autoimposte, e che potrebbero configurarsi come il famoso gambo sotto il fiore degli epigrammi dispiegati e solari.

Da ciò deriva anche un compito eminentemente pratico: la realizzazione di una serie di commenti sistematici a opere fondamentali e tuttavia al momento esplorate solo per singoli testi, spesso appunto per le forti difficoltà a produrre un'esegesi d'insieme. Basti pensare, per il periodo in esame, a *Sentimento del tempo* o *Avvento notturno*, che pure vantano numerosi affondi parziali, ma potremmo aggiungere il tessiano *L'è el di' di mort, aлегher!* o lo stesso *Passaggio d'Enea*. Solo da poco, dopo vari contributi anche autorevolissimi ma selettivi, stiamo arrivando a commenti integrali alla *Bufera*, come quello *open access* approntato nel 2012 da Marica Romolini e quello in corso di elaborazione da parte di Niccolò Scaffai⁵⁹. Si è inoltre già lungamente menzionato il commento puntuale a *Frontiera* e *Diario d'Algeria* predisposto da Georgia Fioroni, che ha coronato ottimamente il centenario sereniano. Tuttavia, molto resta da fare per la piena comprensione delle parabole di autori peraltro ottimamente studiati per vari loro aspetti, da Saba e Penna, che necessita di molti accertamenti filologici⁶⁰, ai neorealisti e Scotellaro (per fortuna dotato di una valida edizione)⁶¹, ecc.

Un discorso a parte andrebbe poi fatto per la pubblicazione degli inediti e dei carteggi. Basti citare ancora il caso di Sereni: l'edizione recente di importanti traduzioni inedite da Char (a cura di Elisa Donzelli) e quelle di vari carteggi consentiranno molte nuove acquisizioni e precisazioni critiche⁶². Occorrerebbe forse un osservatorio nazionale per coordinare e valorizzare le scoperte più importanti e gli inediti meritevoli di una pubblicazione (magari in una specifica collana).

Un sogno che è bello sognare sarebbe poi quello che vedrebbe confluire questi e tutti gli altri commenti attinenti e disponibili in un database generale informatizzato, che consenta confronti appropriati di lessico, certo, ma in più di immagini e *topoi* (per esempio quelli di matrice simbolista), magari con l'opportuna rappresentazione degli strati variantistici, secondo una prospettiva di collaborazione *wiki* indicata fattivamente da Paola Italia nel suo *Editing Novecento*⁶³. Occorrerebbe però lo sforzo deciso e ben coordinato di tante realtà diverse dell'italianistica, in modo da ricondurre a un fine unitario le singole ricerche specialistiche, che ovviamente dovrebbero rimanere a carico delle sedi universitarie più direttamente interessate e disponibili.

In conclusione, persino da questi pochi esempi si comprende come siano necessarie categorie più comprensive e aggiornate di quelle che continuiamo a maneggiare con qualche resistenza inerziale: e non entriamo nel merito di slogan fortunati (la poesia verso la prosa e simili) che, al

⁵⁸ Sull'opera di Sinisgalli si vedano i volumi a cura di S. Martelli e F. Vitelli, citati alla nota 36. Per Betocchi, su cui sono in corso di pubblicazione nuovi contributi, si rinvia all'utile *Bibliografia* degli scritti, curata da M.C. Tarsi (Roma, Edd. di Storia e Letteratura, 2008).

⁵⁹ Si veda M. ROMOLINI, *Commento a «La Bufera e altro» di Montale*, Firenze, Firenze U.P., 2012. Il commento di Scaffai uscirà nella serie degli Oscar Mondadori dedicata a tutte le raccolte montaliane commentate.

⁶⁰ Per un inquadramento della situazione dei testi penniani si vedano da ultimo R. DEIDIER, *Le parole nascoste. Le carte ritrovate di Sandro Penna*, Palermo, Sellerio, 2008; E. GURRIERI, *Quel che resta del sogno. Sandro Penna. Dieci studi (1989-2009)*, Firenze, M. Pagliani, 2010.

⁶¹ Ci si riferisce a R. SCOTELLARO, *Tutte le poesie (1940-1953)*, a cura di F. Vitelli, Milano, Mondadori, 2004.

⁶² Si vedano V. SERENI-R. CHAR, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, a cura di E. Donzelli, Roma, Donzelli, 2010; ID.-U. SABA, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. Gibellini, Milano, Archinto, 2013; ID.-G. UNGARETTI, *Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969*, a cura di G. Palli Baroni, ivi, 2013; ID.-N. GALLO, *L'amicizia, il capirsi, la poesia. Lettere 1953-1971*, Napoli, Loffredo, 2013; Id., *Carteggio con Luciano Anceschi (1935-1983)*, a cura di B. Carletti, Milano, Feltrinelli, 2013.

⁶³ Roma, Salerno ed., 2013.

di là della veridicità intuitiva, rimangono confusi da una vaghezza purtroppo ineliminabile e non permettono un compiuto miglioramento gnoseologico. Gli esiti poetici del periodo 1916-56 o, più genericamente, dei primi cinquanta-sessanta anni del secolo scorso, si possono rivelare altamente significativi a una riconsiderazione che provi a inserire i molti esiti parziali recenti in una cornice interpretativa e storica più generale. Nella consapevolezza che l'idea di lirica in questa fase storica resta tutto sommato compatta, mentre subito dopo comincerà a sfaldarsi e a slabbrarsi in sottoinsiemi. La stessa esplosione della poesia per musica, che emblematicamente si colloca poco dopo il periodo da noi considerato (il 1958 di *Volare*, gli anni Sessanta dei cantautori...), costringe non tanto a rivedere i valori, come spesso si suppone, quanto piuttosto a riconsiderare l'intero campo di forze del 'poetabile', dato che la semplicità e addirittura la facilità tornano a essere considerate preferibili a ogni complicazione non giustificata. Se ne accorge ben presto Vittorio Sereni, e lo enuncia già nelle varianti del 1961 della sua meta-poesia *I versi*, poi raccolta negli *Strumenti umani*. Ce ne accorgiamo ormai noi tutti, nella pratica didattica della poesia (e non solo). Tuttavia, se è vero che, per prendere a prestito un'acuta osservazione di Don DeLillo⁶⁴, prima il vetero-capitalismo e adesso la globalizzazione economica agiscono in modi che conducono a distruggere le sfumature di ogni cultura, forse il tornare a individuare con strumenti rinnovati valori condivisibili o almeno confrontabili, perché universalmente umani, è davvero un compito pressante del nostro essere studiosi e critici.

⁶⁴ D. DELILLO, *Underworld* [1997], trad. it. di D. Vezzali, Torino, Einaudi, 1999, 835.