

GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO

PRIMO NOVECENTO

CON ANALISI SPECIFICHE
SU PASCOLI, D'ANNUNZIO, SABA E MONTALE



BIBLIOTECA DI SINESTESIE

Responsabile di redazione: Gennaro Volturo

Proprietà letteraria riservata

2015 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-84-9 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-85-6 *ebook*

Finito di stampare nel mese di maggio 2015

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO

PRIMO NOVECENTO

CON ANALISI SPECIFICHE
SU PASCOLI, D'ANNUNZIO, SABA E MONTALE

EDIZIONI SINESTESIE

INDICE

<i>Premessa</i>	IX
<i>Avvertenza bibliografica</i>	XIII
I. <i>L'ULTIMA PASSEGGIATA.</i> METRICA E VARIANTI NEL PRIMO PASCOLI	I
II. <i>IL GIORNO DEI MORTI</i> E ALCUNI <i>TÓPOI</i> MYRICEI	21
III. <i>POEMI CONVIVIALI.</i> UNA NUOVA EDIZIONE E QUALCHE CHIOSA SULLA VOCE «OMBRA»	35
IV. LEOPARDI IN PASCOLI? SU UN SAGGIO DI ANDREA FAHRNER	45
V. <i>IL TACCUINO</i> DI STELIO. SULLA POETICA DANNUNZIANA DEL SILENZIO	51
VI. LA <i>LICENZA ALLA LEDA</i> E GLI «SPAZII MISTICI» DELLA GUERRA	61
VII. ESTETISMO E SENSUALISMO. IL VIAGGIO IN GRECIA DI D'ANNUNZIO NELLA VERSIONE DEI 'TACCUINI'	73
VIII. LA POESIA ITALIANA NEI PRIMI TRENT'ANNI DEL NOVECENTO. LINEE GUIDA	85

IX.	IL TEMPO NELLA POESIA DI SABA	109
X.	SABA. I LUOGHI DEL RITORNO	123
XI.	SPAZI D'ACQUA, SPECCHI E PARVENZE IN MONTALE (CON ECHI DANTESCHI)	133
XII.	OLTRE IL PRIMO NOVECENTO. QUALCHE NOME	151
Appendice		
	«SAPER LEGGERE». RICORDO DI GAETANO MARIANI	159
	L'IMMAGINE DELLA GERMANIA NELLA CULTURA ITALIANA DEL NOVECENTO. IN MARGINE A UNO STUDIO RECENTE	173
	<i>Indice dei nomi</i>	183

«[...] les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement».

(CHARLES BAUDELAIRE, *Lettera a Armand Fraisse*, 18 FEBBRAIO 1860)

PREMESSA

Gli studî che qui si raccolgono sono quasi interamente dedicati alla poesia dei primi decenni del XX secolo e sono stati concepiti in tempi successivi alla pubblicazione del mio volume *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento* (citato alla nota 20 del cap. V), che comprende, tra l'altro, miei precedenti contributi su d'Annunzio, Saba e Montale.

In questo volume prendo le mosse da Pascoli, poeta esemplare (come lo è in parte anche il d'Annunzio di *Elegie romane*) in quella fase di transizione del gusto poetico dall'Otto al Novecento rappresentata dallo sperimentalismo di Carducci, il quale, tentando di applicare una prosodia antica ai metri moderni, produce versi di lunghezza varia e senza rima che tendono a sostituire i valori ritmici alla pronuncia sillabica e fonica delle singole parole dei versi. Un orientamento che non resterà senza conseguenze nella versificazione dell'autore di *Myrica*, di cui nel primo capitolo, infatti, non a caso si sottopone ad analisi metrica e variantistica *L'ultima passeggiata*, sezione della prima raccolta pascoliana che si rivela di complessa elaborazione compositiva, mentre un'altra analisi nel capitolo successivo riguarda alcuni puntuali *tópoi* myrici del poemetto *Il giorno dei morti*, collocato – a partire, si noti, solo dall'edizione del 1894 –, in apertura della raccolta, e in sezione a sé: una scelta che ancora oggi desta interrogativi in relazione ai motivi di poetica e di invenzione stilistica di *Myrica*.

Seguono altri due, più brevi, capitoli pascoliani – uno sui *Poemi conviviali* e l'altro sull'ipotesi di tanto in tanto ricorrente nella critica di possibili paralleli con Leopardi. Dopo ulteriori tre capitoli analitici su differenti testi dannunziani, concernenti rispettivamente il ruolo della musica nella scrittura del Pescara, la tragedia della guerra da lui

raccontata con vero e proprio gusto misticheggiante, a cominciare dal lessico, e le sue impressioni e annotazioni sul viaggio in Grecia, pervase da una particolare tendenza al sensualismo nei *Taccuini*, si passa al capitolo VIII dedicato alle prevalenti linee guida della poesia italiana nei primi trent'anni del Novecento: una fase per la quale la critica ha già evidenziato, tra l'altro, quanto di d'Annunzio, ancor più di Pascoli, attraversa l'esperienza dei crepuscolari, che pure, con apparente paradosso, rivendicano le loro posizioni antidannunziane, a cominciare da Gozzano e Corazzini.

Con i crepuscolari si entra a pieno titolo nella storia del Novecento: si tratta però di un movimento di avanguardia complementare e non opposto a quello futurista, come è stato dimostrato in modo definitivo in un documentato saggio di Gaetano Mariani, apparso per la prima volta quarant'anni fa (si veda la nota 34 al primo saggio di *Appendice*, sempre in questo volume). Del resto, se il contrasto tra i due movimenti non fosse stato più apparente che reale, non si spiegherebbe – per esempio – perché un poeta come Govoni, con un'evoluzione coerente della sua poetica, avrebbe attraversato dapprima la fase cosiddetta crepuscolare (la celebre raccolta *Armonia in grigio et in silenzio*, 1903) e poi quella cosiddetta futurista (si pensi alle *Poesie elettriche*, 1911). E non si spiegherebbe – per fare ancora un altro esempio – l'originale poesia del primo Palazzeschi in bilico tra ironia 'crepuscolare' e temi 'futuristi' (basti pensare a *L'incendiario*, 1910 e 1913); e nemmeno si spiegherebbe l'esperienza poetica di Ardengo Soffici, che solo in modo forzoso è possibile catalogare come 'futurista', dal momento che le sue liriche non disdegnano anche motivi 'crepuscolari', come la malinconia e, ancora, l'ironia e l'autoironia.

Sempre nello stesso capitolo d'insieme sulla poesia italiana del primo Novecento è evocata la stagione notevolissima del cosiddetto frammento lirico: e frammentismo originale si rivela in particolare la poesia visionaria di Campana, non poco condizionata dalla coeva avanguardia degli espressionisti tedeschi e da una lettura personale di molte pagine di Nietzsche in lingua originale, che influenzano moltissimo l'autore dei *Canti orfici*, persino nella ripresa testuale di alcuni suoi versi, come ho già documentato molti anni fa con analisi specifiche (si veda nel capitolo VIII la nota 15). E ancora nello stesso capitolo non si manca di richiamare l'importanza del primo Ungaretti nei primi anni Trenta, quando la ricerca della parola poetica nuda e scarna si identificava (in poeti come

Barile, come Grande, come Solmi, come il primissimo Quasimodo e altri ancora) con le parole suggerite dai momenti di intima confessione: argomento sul quale pure mi sono già soffermato (vedasi nota 29 del già menzionato cap. VIII).

Ma a parte Ungaretti, la poesia italiana del primo dopoguerra s'impone anche con i nomi fondamentali di Umberto Saba ed Eugenio Montale, delle cui raccolte sono apparse nell'ultima fase del Novecento anche importanti edizioni critiche. Al primo sono dedicati in questo volume due saggi, *Il tempo nella poesia di Saba e Saba. I luoghi del ritorno*: due analisi testuali volta l'una – quella sul tempo – a rivelare i modi e le forme del processo di interiorizzazione che emerge nella ricerca sabiana sui lunghi anni della sua esistenza, l'altra mirante a rivelare il processo di un'originalissima *Anábasis* da parte del poeta triestino, se è vero che tutta la sua invenzione linguistica punta, persino con qualche puntuale ripresa dall'Ulisse omerico, alla configurazione di un viaggio dal lontano al vicino, dall'esterno all'interno, dal confine al centro, fino a rievocare, non senza richiami psicoanalitici, il ritorno, o viaggio a ritroso, verso il grembo materno originario.

Il capitolo undecimo investe un motivo di insistito e forte rilievo nella prima fase della ricerca poetica montaliana, costituito dai *tópoi* degli spazi d'acqua e degli specchi: immagini dal poeta estremamente rielaborate e trasformate da percezioni sensibili a significati metafisici attraverso un processo di aggregazioni analogiche e semantiche, evidentissimo nella lirica *Marezzo*, in cui il sistema di analogie e significati legati allo specchio e alle distese d'acqua e ad altri elementi affini, destinati a essere in seguito dal poeta approfonditi anche su un piano metaforico e metafisico, sembra concentrarsi come non mai: un'analisi che ha permesso di rivelare per la prima volta alcuni prestiti danteschi, puntuali e pertanto inequivocabili: per esempio, il verso dantesco «Le profonde cose che mi largiscon qui la lor parvenza, / [...]» (*Par.* XXIV, 70), in *Marezzo* (vv. 15-16) è riformulato e riconvertito in un contesto lontanissimo da quello di Dante: «Guarda il mondo del fondo che si profila / come sformato da una lente». La stessa cosa dicasi per la topica metafora montaliana, «lago del cuore» (in una sezione di *Meriggi e ombre*) – che nelle *Occasioni* diverrà «lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore» (*Dora Markus*, I, 23-24) –, derivato dal dantesco «lago del cor» (*Inf.* I, 20). Ma quello che conta è la capacità, del tutto autonoma e originale, del moderno poeta traduttore di reinventare radicalmente

parole identiche o molto affini in contesti semantici del tutto diversificati, come nel caso, appunto, dei due sintagmi «profonde cose» e «mondo del fondo» prima citati.

Non va oltre i limiti cronologici prefissati il capitoletto intitolato *Oltre il primo Novecento. Qualche nome*, nel senso che intende solo suggerire qualche sporadica indicazione di metodo e di merito, per valutare eventuali eredità di un Saba, di un Ungaretti o di un Montale fino ai primi decenni del secondo dopoguerra, con riferimento a un campione limitato a opere di tre poeti esemplari – rispettivamente del Nord, del Centro e del Sud dell'Italia – descritte e connotate per cenni essenziali.

Ai capitoli menzionati si aggiungono in questo volume pagine di sintesi storico-critica oppure – in *Appendice* – di informazione critico-letteraria e di carattere storico culturale sempre collegate alla prima fase del Novecento letterario. In particolare m'è sembrato utile inserire, oltre alle pagine sul metodo critico di Gaetano Mariani, un finissimo studioso, tra i più notevoli di poesia italiana moderna e contemporanea, anche quelle dedicate alla monumentale, ben documentata opera di Klaus Heitmann sull'immagine della Germania, e di tutta la cultura germanofona in genere, nella cultura italiana del periodo storico preso in esame: un tema che ancora oggi, a distanza di un secolo dallo scoppio della prima guerra mondiale, è oggetto di valutazioni non sempre convergenti.

Devo ringraziare sentitamente l'amico Carlo Santoli per aver voluto generosamente accogliere questa mia silloge di studi nella Collana da lui diretta. E un vivo ringraziamento devo pur al dr. Luca Mendrino, senza il cui paziente aiuto nell'elaborazione tecnica dei testi e nella revisione degli stessi difficilmente avrebbe visto la luce questo volume, dei cui limiti o carenze ricade su di me soltanto ogni responsabilità.

G.A.C.

Roma, 15 gennaio 2015

AVVERTENZA BIBLIOGRAFICA

Il capitolo primo era apparso con il titolo *Alle origini dell'«Ultima passeggiata»; metrica e varianti* in *Nel centenario di «Myrica»*, «Atti del Convegno pascoliano» (San Mauro, 19-20 maggio 1990), a c. di M. Pazzaglia, La Nuova Italia, Firenze 1991 («Quaderni di San Mauro», 5), pp. 19-37. Viene ora ripubblicato con alcuni ritocchi e aggiunte.

Il capitolo secondo, revisionato in qualche punto, era già apparso, col titolo invariato, in «Rivista pascoliana», 1991, 3, pp. 23-33.

Il capitolo terzo, «*Poemi conviviali*». *Una nuova edizione e qualche chiosa sulla voce «ombra»*, è stato sensibilmente accresciuto rispetto a una nota apparsa in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 2010, 619, pp. 464-468.

Lo stesso dicasi per il capitolo quarto, *Leopardi in Pascoli? Su un saggio di Andrea Fahrner*, che riprende, accresciuta di molto, una recensione apparsa in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 235, 1998, Band 150, pp. 483-485.

Il capitolo quinto, revisionato in più di un punto, era apparso con lo stesso titolo in «Critica letteraria», 1989, 3, pp. 475-483. Lo stesso dicasi del capitolo sesto, apparso con titolo invariato nel volume *D'Annunzio e la guerra*, Mondadori, Milano 1996, pp. 219-227 e del capitolo settimo, già pubblicato con lo stesso titolo in *Questioni odeporiche. Modelli e momenti del viaggio adriatico*, a c. di G. Scianatico e R. Ruggiero, Palomar, Bari 2008 («Odeporica adriatica», 3), pp. 535-546.

Il capitolo ottavo, che viene ora ripubblicato con una profonda rielaborazione e molto ampliato, era apparso col titolo *Linee fondamentali della poesia italiana nei primi decenni del Novecento* in *Strutture dell'immaginario. Profilo del Novecento letterario italiano*, a c. di R.M. Morano, Rubbettino, Cosenza 2007 («Iride», 43), pp. 65-80.

Revisionati qua là sono pure ripubblicati in questo volume sia il capitolo nono, col titolo invariato, già apparso in «Italianistica», 2002, 2-3, pp. 63-70 sia il decimo capitolo, edito con lo stesso titolo in *Saba Extravagante*, «Atti del Convegno Internazionale di Studi» (Milano, 14-16 novembre 2007), «Rivista di Letteratura Italiana», 2008, 2-3, pp. 369-374: quest'ultimo viene ora ripubblicato pure con una notevole aggiunta in nota.

L'undicesimo capitolo era apparso, con titolo invariato, in «Italianistica», 1997, 3, pp. 441-450. Viene ora ripubblicato con diversi ritocchi e qualche aggiunta in nota.

Il dodicesimo capitolo è inedito.

Già editi i capitoli in *Appendice*: il primo, con titolo *Il metodo critico di Gaetano Mariani*, in «Letteratura italiana contemporanea», 1984, 12, pp. 273-286; il secondo, col titolo *L'immagine della Germania nell'Italia del primo Novecento. Considerazioni a margine di uno studio di Klaus Heitmann*, in «Nuova Storia Contemporanea», XVII, gennaio-febbraio 2013, 1, pp.147-152: a differenza del precedente viene qui ripubblicato senza ritocchi alcuni.

Un sentito grazie ai direttori delle Riviste («Rivista pascoliana», «Giornale storico della letteratura Italiana», «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», «Critica letteraria», «Italianistica», «Rivista di Letteratura Italiana», «Letteratura italiana contemporanea» e «Nuova Storia Contemporanea»), nonché ai curatori di Miscellanee o Atti congressuali in cui le versioni originarie dei contributi ora inseriti nel presente volume trovarono una prima ospitalità.

L'ULTIMA PASSEGGIATA.
METRICA E VARIANTI NEL PRIMO PASCOLI

Di fronte alle analisi complessive finora dedicate al linguaggio e alla metrica di Pascoli¹, si avverte l'esigenza sempre maggiore di appron-

¹ Sul linguaggio pascoliano, e in particolare su quello di *Myrica*, a parte il fondamentale contributo di G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli* del 1955 (lo si veda ora nel volume dello stesso, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 219-245), vanno ricordati almeno gli importanti, innovativi rilievi di E. PASQUINI, *Osservazioni sul linguaggio di «Myrica»*, in *Nel centenario di «Myrica»*, «Atti del Convegno pascoliano» (San Mauro, 19-20 maggio 1990), a c. di M. Pazzaglia, La Nuova Italia, Firenze 1991 («Quaderni di San Mauro», 5), pp. 123-139. Molto valide le analisi di G. BÀRBERI SQUAROTTI nel suo volume *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'Anna, Messina-Firenze 1966, che tocca pure aspetti della metrica (si veda alle pp. 335-481 il cap. *Il rapporto tra parola e oggetto: dal lessico alla metrica*). E sempre sul versante della metrica, si ricorderanno almeno gli studi di E. BIGI (*La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, voll. 3, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1962, vol. II, pp. 29-56, ma già in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXV, 1958, pp. 552-586), di G.L. BECCARIA (*Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Giappichelli, Torino 1970, e – soprattutto – *Quando prevale il significante. Disseminazione e «senso» del suono nel linguaggio poetico di Giovanni Pascoli e Compromessi tra significanti. Tradizione e innovazione nelle figure ritmico-sintattiche pascoliane*, studi inseriti come capp. IV e V nel volume dello stesso autore *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio* [1975], Einaudi, Torino 1989², rispettivamente, pp. 136-208 e 209-284) e di PAZZAGLIA (*Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio e Semantica e metrica del «Diario autunnale» del Pascoli*, studi pubblicati rispettivamente in «Lingua e stile», III, 1968, 3, pp. 319-331 e in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma 1974, vol. I, pp. 719-738, ma raccolti insieme nel vol. dello stesso Pazzaglia, *Teoria e analisi metrica*, Patron, Bologna 1974, alle pp. 77-127 e 129-156). Un cenno a parte merita inoltre l'esemplare saggio di G. NAVA su *La storia di «Romagna» e la poesia giovanile del Pascoli* (in «Studi di filologia italiana», XXVII, 1969, pp. 175-227), nato nel più ampio contesto dell'analisi variantistica e delle indagini che porteranno lo studioso ad approntare la fondamentale edizione critica di *Myrica*

dirne, su un piano particolare e particolareggiato, le fasi di svolgimento articolate e distinte, a partire dalle prime prove e utilizzando possibilmente anche il lavoro delle correzioni.

In questo capitolo si propone l'esame di una fase ancora iniziale, ben individuabile e omogenea dell'esperienza pascoliana: vale a dire gli endecasillabi di quegli otto madrigali dell'*Ultima passeggiata* (sezione di *Myricae*) composti in anni (1885-1886) in cui il poeta soggiornava a Massa, la cui prima edizione a stampa è costituita dall'opuscolo per le nozze dell'amico Ferrari².

(voll. 2, Sansoni, Firenze 1974). Imprescindibile resta ancora il pur datato studio di F. FELCINI, *Indagini e proposte per una storia delle «Myricae» alle origini del linguaggio pascoliano*, La goliardica, Roma 1976. In tempi ben più recenti, vanno segnalati almeno due fondamentali contributi di carattere metrico: quello del compianto G. CAPOVILLA, *Sul Pascoli 'barbaro'*, in *Metrica classica e linguistica*, «Atti del colloquio» (Urbino, 3-6 ottobre 1988), a c. di R.M. Danese, F. Gori e C. Questa, Quattroventi, Urbino 1990, pp. 539 sgg. e quello di P. GIANNINI su *Le traduzioni 'metriche' di Giovanni Pascoli*, in *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*, «Atti del Convegno Internazionale» (Lecce, 2-4 ottobre 2008), a c. di A. Carrozzini, *Premessa* di G.A. Camerino, Congedo, Galatina 2010 («Pubblicazioni del Dipartimento di filologia linguistica e letteratura dell'Università del Salento», 37), pp. 379-396. Con riferimento ad aspetti di semantica e di poetica si veda CARROZZINI, *Da «Myricae» a «Odi e inni». Percorsi testuali e tematici della poesia pascoliana*, Congedo, Galatina 2009 («Pubblicazioni del Dipartimento di filologia linguistica e letteratura dell'Università del Salento», 37).

² Nava ha definito giustamente il nucleo originario dell'*Ultima passeggiata* «il frutto più maturo del periodo di Massa [...]» (NAVA, *Cellule di «Myricae» nelle poesie massesi del Pascoli*, in «Rivista pascoliana», 1989, 1, p. 18). Sono otto madrigali collocati in un ordine non casuale, seguendo un movimento dall'esterno all'interno e il ciclo di una giornata, dall'alba alla notte, da *Arano* a *O vano sogno* (cfr. CAPOVILLA, *Sulla formazione di «Myricae»*, in «Studi di filologia italiana», XL, 1982, pp. 223-224 e NAVA, *Cellule di «Myricae» nelle poesie massesi del Pascoli*, cit., pp. 18-19). Utile anche il saggio di N. EBANI, «*L'ultima passeggiata*», *primo poemetto pascoliano*, in «Strumenti critici», n. s., II, 1987, 2, pp. 243-261, dove in particolare si trovano registrati, in modo non sempre convincenti, echi manzoniani e carducciani in Pascoli. Per quanto concerne le sigle dei manoscritti dei madrigali esaminati ci si atterrà qui fedelmente a quelle dell'edizione Nava (si veda nel vol. I, pp. 93 sgg.). Lo stesso dicasi per le sigle delle edizioni a stampa, apparse tra il 1886 e il 1887: NFG (Nozze Ferrari-Gini), RC («Il resto del Carlino», quotidiano di Bologna) e L («La letteratura», quindicinale di Torino). Successivamente venne alla luce un'ulteriore edizione a stampa dei primi madrigali dell'*Ultima passeggiata* in data 25 novembre 1886 apparsa sulla «Farfalla» di Torino (sigla F): si veda ancora NAVA, *Cellule di «Myricae» nelle poesie massesi del Pascoli*, cit., pp. 20-22 (Appendice).

Su questi madrigali Nava, nella sua ampia e articolata *Introduzione* all'edizione critica di *Myrica*, ha osservato tra l'altro che «il momento semantico prevale nettamente su quello metrico-sintattico e anche su quello fonico, che subentrano solo in un secondo tempo». Un giudizio questo, forse un po' drastico, che merita di essere integrato; perché se è vero che le innovazioni stilistiche pascoliane, «dall'apposizione analogica ai sintagmi impressionistici, dai costrutti ellittici all'aggettivazione alla greca e ai modi del linguaggio parlato»³, vengono ben evidenziate in questa prima fase elaborativa pascoliana, è anche vero che la ricerca metrica, riconoscibile pure nelle fasi correttorie, è legata non poco al momento semantico e a quello stilistico-espressivo. Inoltre, lo studio dei primi componimenti pascoliani mostra già chiaramente come il poeta venga a bandire il ritmo dai fondamenti della sua metrica non in seguito, ma, appunto, sin dall'inizio.

Pazzaglia, nel suo scritto *I novenari di Castelvechio*, lavoro imprescindibile per gli studi sulla versificazione pascoliana, di cui pure sono acutamente puntualizzate alcune caratteristiche tecniche, fornisce anche indicazioni di carattere più generale, come quando osserva che Pascoli deve aver apprezzato nelle *Odi barbare* (certamente, insieme a *Rime nuove*, un modello esemplare per il giovane poeta) i versi iniziali di *Fantasia*: «Tu parli; e, de la voce a la molle aura / lenta cedendo, si abbandona l'anima / del tuo parlar su l'onde carezzevoli [...]». Si tratta, come si vede, non di novenari, come nei *Canti di Castelvechio*, bensì di endecasillabi, come nei primi madrigali di *Myrica*. È su questi endecasillabi, dunque, che il giovane Pascoli comincia a esercitare quella «tessitura ritmica imperniata sugli accenti di tutte le parole», ma anche quella «modulazione di sdruccioli che rallentano il discorso determinando intorno alla singola evocazione verbale uno spazio di risonanza, una sospensione che ne prolunga il suono e il messaggio in un alone di memoria e nostalgia»⁴.

C'è un testo del giovane Pascoli ancora poco noto, quel 3° lavoro per la scuola di *Magistero* indirizzato «All'ill.mo Sig.r Prof. Giosue Carducci», che risale all'anno scolastico 1880-'81 e che riguarda un *Volgarizzamento*

³ NAVA, *Storia di «Myrica»*, in G. PASCOLI, *Myrica*, cit., pp. XXX-XXXI.

⁴ PAZZAGLIA, *Teoria e analisi metrica*, cit., pp. 86-87.

dal principio della *Batracomiomachia* e il relativo *Proemio*⁵ contenente alcune osservazioni metricologiche e prosodiche sulla traduzione medesima, importanti per capire come, in una fase ancora precoce, all'ombra del maestro Carducci l'allievo affina una propria strumentazione 'barbara', intesa tuttavia non come punto di arrivo, bensì di partenza per ulteriori esiti metrici. Anzi, si potrebbe datare proprio da questo giovanile *Proemio* e dal relativo *Volgarizzamento* quella che Contini ha definito «una differenza capitale tra il verso barbaro carducciano e il verso, diciamo ancora barbaro, pascoliano (che però Pascoli chiamava neoclassico) [...]». E ancora, dopo aver rilevato che «Pascoli ha reso rigida la posizione dell'accento», Contini aggiunge: «Un accento cade necessariamente su ogni arsi, le sillabe d'ogni tesi sono in numero generalmente invariabile (le rare lunghe in tesi sono ferreamente governate da accenti secondari), così che, mentre per esempio l'esametro carducciano è un'orecchiatura approssimativa dell'esametro quantitativo, senza numero certo di sillabe né localizzazione fissa di accenti, in Pascoli invece compare un ritmo che, pur inedito rispetto alla tradizione italiana, obbedisce a una formula rigorosamente predeterminata»⁶.

Il richiamo continiano all'esametro, sia pure a guisa d'esempio, ci rimette in carreggiata proprio con riferimento alla parziale traduzione degli esametri della *Batracomiomachia*, che segna anche la «nascita dell'esametro pascoliano», secondo un noto giudizio del Valgimigli, il quale, tra l'altro, invitava a non sottovalutare «certi segnetti su lettere o sillabe [...]» perché indicano veri e proprî dattili e spondei come nell'esametro classico (addirittura c'è un dattilo che recupera le due brevi col pron-

⁵ Cfr. *Traduzioni e riduzioni di Giovanni Pascoli* [1913], raccolte e riordinate da M. Pascoli, Zanichelli, Bologna 1920. Preceduta dall'occhiello *Favole* (p. 137) la riproduzione dell'autografo è collocata fuori testo tra le pp. 138 e 139 e occupa cinque delle otto pagine non numerate ivi inserite. Il solo testo del *Volgarizzamento* è ora stampato in CAPOVILLA, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna. I. Documenti e testi*, CLUEB, Bologna 1988, pp. 154-157. Nella seconda sezione dell'edizione mondadoriana delle *Poesie* (PASCOLI, *Poesie*, 2 voll., con un avvertimento di A. Baldini, Mondadori, Milano 1967) il *Volgarizzamento* è alle pp. 1679-1681; mentre il *Proemio* è nelle *Note*, alle pp. 1779-1780.

⁶ CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, cit., p. 226. Ben attinente al riguardo l'importante studio di G. DEVOTO, *Problemi delle traduzioni pascoliane*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, cit., vol. II: si veda almeno alle pp. 60-67.

me di prima persona: *nón io*; oppure uno spondeo formato come se le prime due sillabe di *ospitale* possano pronunciarsi lunghe; e c'è persino forse un *digamma* – osserva ancora lo studioso – per negare l'elisione tra due vocali, costituenti pertanto due sillabe distinte). Ne consegue che Pascoli «per fare l'esametro butta via le combinazioni carducciane di versi italiani, settenario novenario e simili, e mira alla restaurazione di piedi classici veri e propri, dattili e spondei». Nasceranno da qui i futuri tentativi di metrica classica pascoliana, specie tra il 1890 e il 1900, anno in cui il poeta vergherà lo scritto *Della metrica neoclassica*, «meditato evidentemente» – annota Valgimigli – «fino dal 1878 [...]»⁷.

In realtà proprio il *Proemio* che precede la traduzione degli esametri della *Batracomiomachia*, in modo non meno evidente della traduzione medesima, risente della precoce meditazione pascoliana sulla metrica «neoclassica». In tale testo il poeta denuncia pure la «monotonia epica» degli esametri da tradurre, determinata da un'eguale misura «di sillabe e d'accenti», nonché da «un certo balzellare di tre in tre sillabe fastidioso anzi che no». Inoltre egli si preoccupa di chiarire che l'esametro nella traduzione verrà a comporsi di due ottonarî privi dell'accento razionale in terza; sennonché la cesura andrà a cadere «dopo l'intiero terzo dattilo, e allora si divide in due emistichi, l'uno di 9 sillabe ma sdrucchiolo, l'altro di 8 e piano [...]»: un tipo di verso forse buono, dice Pascoli, «alla narrazione poetica». Ma ciò non toglie che, anche come traduttore, qualche licenza se la sia presa, cercando tuttavia di minimizzarne la portata: «ho solo battuto su qualche particella proclitica, e sorvolato su sillabe toniche, in modo p. es. di fare di – *e così* – un dattilo; ma ciò si vede anche nei versi nostrani». E subito aggiunge: «Ho evitato quasi sempre gli spondei, chè non se ne può dare che non siano trochei o giambi; ma non ho saputo evitare la durezza e l'asprezza, che nasce quando all'accento ritmico si fa fare de' salti sopra a gineprai di consonanti».

Sono molto interessanti i riflessi possibili di queste osservazioni sull'iniziale sperimentazione metrica pascoliana. Persino il «balzellare di tre in tre sillabe», fastidioso e monotono nell'epica, verrà, non senza reinvenzioni, parcamente recuperato dal lirico moderno per creare un'aura

⁷ M. VALGIMIGLI, *Nascita dell'esametro pascoliano*, in ID., *Uomini e scrittori del mio tempo*, Sansoni, Firenze 1965, pp. 212-213 (ma già nel vol. miscellaneo, *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Mondadori, Milano 1955, pp. 250-252).

di sospensione e di estremo rallentamento nell'esecuzione di alcuni versi (ed è curioso ricordare che di «ritmi balzellanti» Pascoli parlerà nella lettera *A Giuseppe Chiarini: della metrica neoclassica*⁸). Su un piano diverso, poi, ma sempre finalizzato al rallentamento dei tempi di pronuncia, egli inserirà una vera e propria disseminazione di accenti, rivalutando anche il ruolo dei monosillabi.

L'evidenza data inoltre alla cesura dopo una sdrucchiola nel primo emistichio di un esametro sembra predisporre tecnicamente la predilezione pascoliana per la pausa inserita subito o quasi subito dopo una sdrucchiola mai situata a fine verso (si veda più avanti il v. 5 di *Arano*: «[...] altri semina; un ribatte»). E ancor più l'infrazione alla struttura metrica tradizionale – per richiamare un giudizio continiano⁹ (Pascoli parla di «licenze»: «licenze non me ne sono prese molte [...]») – s'impone molto forte nel ricercato artificio di battere su qualche particella proclitica, sorvolando invece sulle sillabe toniche (si riferiva probabilmente a un verso come quello segnato come 22 nella traduzione, il cui primo emistichio detta: «re di corona mi sai che / [...]»): un artificio, questo, che può spiegare la posizione e la funzione non casuali di varî monosillabi proprio nei componimenti dell'*Ultima passeggiata*, nei quali pure il poeta non disdegna quella «durezza» e «asprezza» che nella traduzione della *Batracomiomachia* «nasce quando all'accento ritmico si fa fare de' salti sopra a gineprai di consonanti».

La particolare concezione sillabico-accentuativa di Pascoli (quella che sarà poi da lui definita anche come «ritmo riflesso»¹⁰), la funzione non meno particolare da lui attribuita alla punteggiatura (soprattutto subito dopo parole sdrucchiole o piedi dattilici) e la ricerca di quei ritmi giambico-anapestici che danno al verso un andamento più lento e tutt'altro che melodico si rivelano pure utili a comprendere l'elaborazione dei madrigali presi in esame.

Già in *Arano*, primo madrigale dell'*Ultima passeggiata*, si può notare come la punteggiatura tenda ad accentuare il rallentamento e la dilatazione del tempo di esecuzione oltre la stessa incidenza dei vocaboli sdrucchioli:

⁸ Si veda la lettera *A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica*, in PASCOLI, *Prose I. Pensieri di varia umanità*, con una premessa di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1946, p. 906.

⁹ Cfr. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, cit.; si vedano almeno le pp. 226–227.

¹⁰ Si veda ancora PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini*, cit., p. 905.

Al campo, dove roggio nel filare
qualche pampano brilla, e dalle fratte
sembra la nebbia mattinal fumare,

arano: a lente grida, uno le lente
vacche spinge; altri semina; un ribatte
le porche con sua marra paziente;

ché il passero saputo in cor già gode,
e il tutto spia dai rami irti del moro;
e il pettirosso: nelle siepi s'ode
il suo sottil tintinno come d'oro.

Come si vede, ove i segni di punteggiatura sono situati tra due vocali, anche in presenza di sinalefe, l'esecuzione subisce un rallentamento evidente; senza contare che in alcuni casi la punteggiatura s'inserisce tra due vocali aspre, quasi a voler indicare – invece della sinalefe, necessaria in questo caso al computo razionale dell'endecasillabo – uno iato che quel computo farebbe dissolvere («[...] brilla, e dalle fratte»; «arano: a lente grida [...]»; «[...] spinge; altri semina [...]»).

Il regolare canone metrico viene dal poeta sempre garantito formalmente, come dimostra pure la dieresi del v. 6, che permette un indispensabile recupero sillabico, ma con altrettanta tenacia lo stesso poeta poi ridisegna quella che è stata definita l'«esecuzione fonica»¹¹ della sua versificazione. Un'esecuzione curata e tutt'altro che improvvisata, che in questi primi madrigali mostra in particolare le parole sdrucchiole sempre in posizione strategica, per lo più in vista della pausa:

[...] *pampano* brilla, [...] (v. 2);
arano: a lente grida [...] (v. 4);
[...] altri *semina*; un ribatte (v. 5);
ché il *passero* saputo [...] (v. 7).

¹¹ PAZZAGLIA, *Teoria e analisi metrica*, cit., p. 124. Beccaria, dopo aver parlato di «un compromesso ed un felice equivoco tra due “piani” ritmici [...]», annota: «Sembra che Pascoli voglia che le sinalefi, seppure ci sono, non si “leggano”; diventano di fatto “dialefi” non metriche, ma di lettura, e dilatano allora l'endecasillabo [...]» (BECCARIA, *Compromessi tra significanti. Tradizione e innovazione nelle figure ritmico-sintattiche pascoliane*, cit., p. 219).

Si noti nei primi tre casi come la sdrucciola, per l'estrema potenzialità di contrazione dell'ultima sillaba nel tempo di pronunzia, in vista di una pausa, tende quasi a restaurare l'eventuale mancata contrazione temporale di una sinalefe non eseguita, mentre la sdrucciola del v. 7 potrebbe essere vista anche come un recupero, sempre nel tempo di pronunzia, di un'eventuale dialefe a inizio verso («ché il»), che avrebbe come conseguenza la dissoluzione del computo razionale (dodici anziché undici sillabe). Il poeta mostra chiara consapevolezza di tale aspetto se in una delle precedenti edizioni a stampa – la F, venuta più tardi alla luce¹² – aveva semplicemente iniziato il detto v. 7 con l'articolo («il passero»). Poi, invece, nel testo definitivo è riconfermata la scelta che pur affiorava in parte nella prima testimonianza di CP 46 («ché in core [...]»; oppure: «ché sa che in cor [...]»), mentre in CP 260 e, sia pur in modo contrastato, in CP 263 (bozze di stampa) appare già il verso definitivo, confermato anche nelle stampe NFG, RC ed L («ché il passero saputo in cor già gode») in cui si potrebbe postulare l'eclissi dell'ultima debole sillaba liquida di «passero», anche per l'immediata attrazione allitterativa di «saputo», con labiale sorda e in sibilante.

Ma, oltre al ruolo delle sdrucciole, così legato alla dilatazione del tempo di pronunzia, non minore interesse desta la funzione dei monosillabi: in particolare quella dei due monosillabi tonici consecutivi che nella seconda parte del v. 7 per la loro durezza contrastano con la dilatazione temporale di cui s'è detto e determinano all'interno del verso stesso un ritmo decisamente disarmonico. Prende a configurarsi così quell'esecuzione specifica che il poeta ricercherà sempre più nei suoi versi in alternativa all'esecuzione per così dire istituzionale dei medesimi (come del resto aveva già visto Contini).

Nelle correzioni manoscritte di *Arano* non vi sono varianti delle parole sdrucciolate, le quali sembrano dunque essere state scelte in modo predeterminato, con una chiara funzione semantica e prosodica. Le varianti del madrigale, del resto, s'incentrano sulla quartina finale: e «passero» (con la sola variante del femminile *passera*) è presente sin dalla prima testimonianza, anche se il poeta fa ventilare per la prima volta la soluzione definitiva (il «passero» stesso soggetto del verbo *sapere*, anziché uno dei «villani») solo nel terzo manoscritto, CP 50; soluzione confer-

¹² Si veda alla nota 2.

mata in CP 263 (bozze di stampa), dopo un ultimo tentativo di ritorno indietro, cioè al soggetto diversificato tra il verbo *sapere* da una parte e i verbi *godere* e *spiare* dall'altra. L'incerta scelta sintattica, protratta fin sulle bozze di stampa, non tradisce tuttavia la regolarità dell'endecasillabo, come dimostrano i versi alternativi subito caduti:

ch'ei sa, che in core il passero già gode
e spia l'esca, che sempre è in mezzo a loro.

Qualche osservazione particolare merita la rima, che in *Arano*, come avverrà anche in seguito nella poesia pascoliana, è spesso sottoposta a *enjambement* e mantiene solo una posizione di regolarità formale, quasi di strumentazione d'avvio del componimento, come aveva già riscontrato su un piano più generale Bárberi Squarotti, il quale parla di «una rima che dà, immediatamente, il senso di una non eccezionale rilevazione, che, cioè, tende a includersi entro la particolare scansione del ritmo non coincidente col metro [...]»; e più avanti: «le accentuazioni delle rime [...] anzi che avere rilievo sonoro, sono talmente al di fuori del ritmo da apparire puri segni tecnici [...]», sicché la rima «non possiede particolare intenzione musicale, non costituisce elemento di rilevazione semantica [...]»¹³.

È significativa l'assoluta mancanza nelle correzioni autografe di riferimento alle rime. Anzi, a questo riguardo, si deve ricordare che nel manoscritto originario di *Lavandare*, il noto madrigale inserito per la prima volta solo nell'edizione 1894 di *Myricae*, il poeta, un po' curiosamente, incolonna a parte alcune parole che avrebbe inteso adottare in rima: *fiume, maggese, brume // nero*; e ancora: *viene-lavandare-cantilene*¹⁴: combinazione, quest'ultima, che verrà poi acquisita nella seconda terzina del componimento. Un episodio materiale, come si vede, che conferma la funzione del tutto strumentale della rima già evidenziata dall'analisi più generale del linguaggio pascoliano¹⁵.

¹³ BÁRBERI SQUAROTTI, *Il rapporto tra parola e oggetto: dal lessico alla metrica*, cit., pp. 463 sgg.

¹⁴ Cfr. PASCOLI, *Myricae*, cit., pp. 368-370.

¹⁵ Si vedano gli studî citati alla nota 1. Sempre in *Lavandare* – sia detto per inciso – hanno certamente più peso le rime interne dei vv. 3-4: «*dimenticato*, tra il vapor leggero. / E *cadenzato* dalla gora viene [...]»; mentre al v. 5 la rima «*lavandare*» è decisamente

Diverso è il caso delle rime interne (determinate persino dalla ripetizione di uno stesso vocabolo) o delle rimalmezzo, che tendono a recuperare quel ruolo semantico e fonico di cui le rime istituzionali sono prive. Un fenomeno – è interessante rilevare – riscontrabile già in queste prime prove pascoliane fin qui prese in esame.

Per restare ad *Arano*, si veda il v. 4, in cui la parola finale «lente» vibra in realtà in virtù dell'anafora nello stesso verso («arano: a *lente* grida, uno le *lente* [...]») (vv. 4-5) ed è invece quasi inavvertibile – anche per via dello *enjambement* – la rima tecnicamente regolare con «paziente» (v. 7). Inoltre, in rima interna operano le prime due sdruciole del madrigale, che coincidono anche con due immagini centrali: «pampano» e «arano», rispettivamente ai vv. 2 e 4.

Sono già indicazioni significative nel primo Pascoli di una concezione della rima svincolata dalla sua funzione istituzionale; e analoghe sono pure le indicazioni riscontrabili anche in qualcuno degli altri primi madrigali. Si veda in *Di lassù* l'iterazione dell'avverbio di luogo già espresso nel titolo (vv. 2 e 4), che crea un vero e proprio richiamo anaforico e a rima interna al tempo stesso:

[...] e *di lassù* canta alla villa,
che un fil di fumo qua e là vapora;
di lassù largamente bruni farsi
[...].

O si veda in *Galline* il richiamo a rima interna tra *canta* e la sdruciola *càntano*: se fosse avvenuto a fine verso si sarebbe detta rima ipermetra, ma impropriamente, se è vero quanto osserva Spongano che «in realtà è ipermetra, ossia traboccante, solo la parola [...] di cui essa fa parte»¹⁶. Questa precisazione può soccorrere felicemente a specificare l'impegno pascoliano a recuperare il valore prosodico delle parole, al di là della struttura metrica, nel senso che Pascoli è un poeta che reinventa con-

attratta da «sciabordare» (all'inizio dello stesso verso), restando debole e inavvertita la rima col lontano «pare» del v. 2.

¹⁶ R. SPONGANO, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Patron, Bologna 1966, p. 27. Qualche buona osservazione al riguardo nel breve contributo di L. VISCHI, *La rima ipermetra del Pascoli*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, cit., pp. 247-249.

tinuamente il contesto metrico nel momento stesso in cui – rispetto a quello – privilegia l'autonoma accentuazione delle singole parole¹⁷.

Ancora in *Arano*, intanto, si veda la sequenza di rime interne dei tre verbi al plurale nella quartina finale, tre parole sdrucchiole non a caso semanticamente rilevanti e che costituiscono tre fasi distinte del quadro raffigurato dal poeta: «cantano» (v. 7), «sfogliano» (v. 9), «ruzzano» (v. 10). E ancora iterazioni non casuali, che si traducono anche in rima interna o rimalmezzo, si possono notare pure in *Mezzogiorno* (vv. 5-6), «[...] Altri tordi / c'era una volta, e altri cacciatori», e in *O vano sogno* (vv. 2 e 3, con ripresa poi al v. 7): «[...] o ch'io sogno, o veglio *teco*: / mangio *teco* radicchio e pimpinella».

Riscontri, questi, sufficienti a evidenziare sul versante della rima tendenze già inconfondibili in queste prime prove, in cui pure il poeta tenta d'inserire nella struttura dell'endecasillabo quella misura trocaica – anzi, di «molle cadenza trocaica» – che in seguito teorizzerà nella prefazione a *Lyra*. Tale inserimento a volte avviene anche con l'ausilio dell'anacrusi, di un fenomeno prosodico, cioè, che – come rileverà il poeta stesso – nell'alcaica «dà un soffio o spinta iambica ai trochei, anapéstica ai dattili [...]»¹⁸.

In *Arano* si possono considerare in anacrusi i vv. 1, 6, 8, 9 e 10, i quali tutti per altri aspetti potrebbero essere visti come giambici su cinque accenti, con una lieve variante nell'ottavo verso (giambico-anapestico su quattro accenti):

- v. 1: Al càmpo, dòve ròggio nèl filàre;
- v. 6: le pòrche còn sua màrra pàziènte;
- v. 8: e il tùtto spìa dai rami irti del mòro;
- v. 9: e il pèttròsso: nèle sièpi s'òde;
- v. 10: il sùo sottìl tintìnno còme d'òro.

¹⁷ Questa autonoma scansione della parola ha una funzione complementare al ruolo che le singole parole assumono nelle fasi del linguaggio «agrammaticale o pregrammaticale» di Pascoli rilevato da Contini: cfr. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, cit., p. 222.

¹⁸ Si veda la pascoliana prefazione a *Lyra (La poesia lirica in Roma)* in PASCOLI, *Prose I. Pensieri di varia umanità*, cit., rispettivamente alle pp. 664 e 731.

Una tendenza che il poeta, come s'è detto, teorizzerà lucidamente in seguito, ma che intanto già sperimentava e praticava in questi primi endecasillabi, i quali presentano anche una certa varietà di accenti principali: in 2^a, 6^a e 10^a (vv. 1, 6, 9 e 10) o in 4^a, 7^a e 10^a (vv. 3, 4 e 8) oppure in 3^a, 6^a e 10^a (vv. 2 e 5) o ancora in 3^a, 7^a e 10^a (v. 7).

Analizzando ora gli altri endecasillabi dei primi madrigali dell'*Ultima passeggiata* e ponendosi alla ricerca dell'anacrusi, da vedere sempre in funzione della citata, specifica indicazione teorica pascoliana (che è una linea proficua di ricerca), ci si soffermerà su *Di lassù*:

La lodola perduta nell'aurora
si spazia, e di lassù canta alla villa,
che un fil di fumo qua e là vapora;

di lassù largamente bruni farsi
i solchi mira quella sua pupilla
lontana, e i bianchi bovi a coppie sparsi.

Qualche zolla nel campo umido e nero
luccica al sole, netta come specchio:
fa il villano mannelle in suo pensiero,
e il canto del cuculo ha nell'orecchio.

Ai vv. 1, 2, 3, 5, 6 e 10 è riscontrabile l'anacrusi che vi produce un attacco trocaico ovvero (vv. 4, 7 e 9) un attacco anapestico. Nel v. 3, in particolare, in cui le regolari undici sillabe sono computabili solo per via dello iato tra due vocali aspre («qua e»), vengono a concentrarsi alcuni monosillabi, in parte tonici, e l'esecuzione, dura e pausata, si fonda su almeno cinque accenti (in 2^a, 4^a, 6^a, 8^a e 10^a).

L'ultima quartina si presentava completamente diversa fino alla stampa NFG, la quale ancora rispecchiava il lavorio testimoniato dai manoscritti:

bruna alla stiva dell'aratro lento
cede la terra e par quasi alitare;
dove seccò il granturco, il pio frumento
fiotterà come per maretta il mare.

Come si vede, la struttura dattilico-trocaica del penultimo e del quartultimo endecasillabo non dà spazio ad anacrusi e a spinte giambico-anapestiche (hanno tutti uno degli accenti ritmici in 4^a, mentre sono ben eseguibili quelli in prima). Diversamente, il forte accento in 3^a dell'ultimo verso, con conseguente forte inversione anapestica e cesura, per l'ineludibile accento sulla 4^a sillaba, produce un'inversione di ritmo – da ascendente a discendente – e l'endecasillabo, poco regolare, si può considerare composto di un piede anapestico e di una tetrapodia trocaica (U U — / — U / — U / — U / — U): una scelta, anche questa, non casuale, se è vero che il poeta aveva tentato d'introdurre due ritmi contrapposti sin dalle varianti marginali di CP 47¹⁹. E il terzultimo verso anche presenta due sillabe toniche consecutive, in 6^a e 7^a, sicché la variante a stampa RC – «quasi alitar pare», col trasferimento a fine verso di «pare» – sembra determinata proprio dall'esitazione dell'autore, poi rientrata, nell'eseguire due percussioni di seguito (ma si veda al riguardo l'ultima testimonianza manoscritta, CP 51).

¹⁹ L'ultima quartina riflette un *iter* correttivo interessante. L'ultimo verso in particolare presenta le seguenti varianti (rispettivamente in CP 46 e in CP 47):

- (a) – «d'estate ondeggerà come fa il mare»;
- (b) – «a Giugno ondeggerà come fa il mare».

Quest'ultimo verso, a sua volta, presenta, sempre in CP 47, le seguenti varianti marginali:

- (c) – «ondeggerà come il ceruleo mare»;
- (d) – «fiotterà come per maretta il mare»;
- (e) – «fiotterà come verdeggiante mare».

Infine in CP 48 si ha:

- (f) – «ondeggerà come a maretta il mare».

Ora, è vero che gli accenti ritmici principali cadono via via in 6^a e 10^a in (a) e (b), in 4^a, 8^a e 10^a in (c) e (f) e in 3^a, 8^a e 10^a in (d) ed (e), ma è anche vero che sono ben avvertibili – ed eseguibili – almeno gli accenti in 4^a di (a), (b), (d) ed (e), nonché quelli in 5^a di (c) e (f). Ne deriva che è a partire dalla variante (c) – cioè dalle varianti marginali di CP 47 – che il poeta tenta d'introdurre nella sequenza endecasillabica due ritmi contrapposti, uno giambico ascendente e l'altro dattilico-trocaico discendente; e non a caso tutte le ultime quattro varianti del verso confermano questo preciso proposito. Pertanto si ha nei casi (c) e (f) un quadrisillabo tronco sommato a un settenario piano; mentre nei casi (d) ed (e) un trisillabo tronco sommato a un ottonario piano (si noti pure la sostituzione, sillabicamente e prosodicamente equilibrata, da (d) a (e) di «per maretta» con «verdeggiante»).

Varianti metriche di questa natura, pur non confermate nella stesura definitiva, sono sintomatiche della precocità di Pascoli nella sperimentazione di variazioni ritmico-accentuative nel metro endecasillabico, sperimentazione che va seguita anche in quei madrigali originari dell'*Ultima passeggiata* che non presentano variazioni di rilievo: *Galline*, per esempio, presenta rare modifiche nelle testimonianze precedenti alla stesura definitiva e, in particolare, l'abolizione di copula e congiunzione al v. 6 per agevolarne l'esecuzione; sicché «zeppo è il granaio e il vin canta nel tino» diventa «zeppo, il granaio; il vin canta nel tino». Ciò non significa però che anche *Galline* non denoti l'impegno del poeta nel sottoporre i ritmi a variazioni notevoli, ma pur sempre finalizzate a modellare la pronuncia sulla naturale posizione delle sillabe toniche o considerate tali:

Al cader delle foglie, alla massaia
non piange il vecchio cor, come a noi grami:
ché d'arguti galletti ha piena l'aia;

e spessi nella pace del mattino
delle utili galline ode i richiami:
zeppo, il granaio; il vin canta nel tino.

Cantano a sera intorno a lei stornelli
le fiorenti ragazze occhi pensosi,
mentre il granturco sfogliano, e i monelli
ruzzano nei cartocci strepitosi.

Come si può notare, oltre alla varietà degli attacchi giambico-anapestici ovvero dattilico-trocaici, non c'è un endecasillabo che non abbia qui uno degli accenti ritmici principali sulla 6^a (e, naturalmente, sulla 10^a) e tuttavia in qualche caso gli accenti da eseguire sono più numerosi. Si prenda la prima terzina: alle ampie arcature del primo verso, tra le quali vengono a stemperarsi le atone, segue un endecasillabo ricostruibile come una tripodia giambica sommata a una dipodia dattilica, con evidente forte cesura tra 6^a e 7^a. Segue poi il terzo endecasillabo con accenti principali in 3^a, 7^a e 10^a, ma in cui s'impongono gli accenti in 1^a, 6^a e 8^a, che finiscono per dissolvere ogni possibilità, anche la più vaga, di esecuzione canonica dell'endecasillabo stesso (si pensi alla forte pausa in «ha», che amplifica il tempo di pronuncia).

Ma si legga ora *La via ferrata*:

Tra gli argini su cui mucche tranquillamente pascono, bruna si difila
la via ferrata che lontano brilla;

e nel cielo di perla dritti, uguali,
con loro trama delle aeree fila
digradano in fuggente ordine i pali.

Qual di gemiti e d'ululi rombando
cresce e dilegua femminil lamento?
I fili di metallo a quando a quando
squillano, immensa arpa sonora, al vento.

Per gli ultimi due versi (che cita in verità frammisti con altri) Renato Serra parlava di «intensità del ritmo che li fa spaziosi e vibranti» e di «accenti che spiccano una battuta dall'altra, che creano fra le parole come un vuoto in cui ognuna si prolunga con vasta eco sonora»; e ancora – con evidente riferimento all'ultimo verso del madrigale citato, che difatti il critico sottolinea, –: «il verso è sentito come un accordo di tesi profondamente calcate e di arsi vibranti, come musica pura»²⁰. A sua volta Nava ha osservato tra l'altro: «spiccano solo gli accenti delle parole sdrucchiole e degli aggettivi in posizione predicativa, con una certa insistenza di suoni consonantici duri (*bruna, brilla, dritti, digradano*)». Il critico rileva pure acutamente «un accumulo di vocaboli fonoespressivi di formazione imitativa (gemiti, ululi, rombando, squillano), con qualche ripetizione di gruppi sillabici uguali o affini (*lamento, metallo, immensa; e ancora: metallo, squillano*)»²¹.

In queste analisi emerge chiaramente la particolare attenzione riservata dal poeta ai valori ritmici e fonosimbolici, ma l'esito che tali valori assumono nella stesura definitiva, estremamente caratterizzanti e non casuali, derivano, specie nella quartina del madrigale in esame, da una

²⁰ R. SERRA, *Giovanni Pascoli*, in ID., *Scritti di Renato Serra*, voll. 2, a c. di G. De Robertis e A. Grilli, Le Monnier, Firenze 1958, vol. I, p. 11.

²¹ PASCOLI, *Poesie*, scelta con introduzione, note, appendice e antologia critica a c. di Nava, La Minerva Italica, Bergamo 1971, p. 49.

difficile elaborazione, che forse merita di essere ulteriormente chiarita a integrazione dei già notevoli rilievi di Nava²².

Della funzione vitale da attribuire alle sdruciole nel contesto metrico Pascoli sembra avvertito sin dalla prima testimonianza manoscritta del componimento: in CP 47 infatti termini come «difilano» (o «dileguano») al v. 6 e «vibrano» (o «ronzano») al v. 10 verranno sostituiti con altre parole sdruciole, rispettivamente «digràdano» e «squillano», nella stesura definitiva, dove pure i termini sdruciole aumentano ancora («argini», «pascono», «ordine», «gemito», «ululi») confermando quella loro funzione centrale di cui si diceva prima. Una prova chiara in tal senso ci viene dal manoscritto CP 53, dove nei primi versi il poeta introduce il soggetto al plurale («mucche») per guadagnare il proparossitono «pascono», su cui si accentua e s'incentra l'esecuzione ritmica del secondo verso nel testo definitivo.

Diverso, ma non meno interessante, è il caso dell'introduzione in CP 46 delle sdruciole «gemito» e «ululo», al singolare, che nel testo definitivo saranno volte al plurale nella medesima strutturazione del verso, mantenuta anche nella mutazione dell'ultima parola piana: «rombando» invece di «lontano» (ambidue iniziati con una liquida). Il primo termine è un gerundio recuperato dal verso successivo, che, a sua volta, lascia il posto alla terza persona singolare del verbo *dileguare*, già in vista nei manoscritti, ma con riferimento non al «femminil lamento», bensì ai «pali», che si dileguano, appunto, «in lungo ordine».

Operazioni, come si vede, di trasformazione o recupero, per cui alcuni termini dotati di determinati caratteri timbrici o fonici nell'elaborazione delle varianti vengono progressivamente enucleati e collocati a volte con graduali assestamenti al posto più idoneo, privilegiando in particolare l'esecuzione e la ricerca metrica: si veda la già segnalata collocazione di «dilegua» davanti a «femminil lamento» (v. 8), che crea, proprio al centro del verso, una non casuale dilatazione dei tempi deboli (le tre more consecutive: dī / lē / guǎ / fēm / mī / nīl), o si veda anche l'ampia voluta dell'ultimo verso, determinata dall'inserimento di «immensa» che precede «arpa sonora».

La tendenza a costruire in questi primi madrigali un verso in cui le parole si prolungano con vasta eco sonora, per ripetere il giudizio di Serra, è riconfermata anche in quel vero e proprio bozzetto che è *In capannello*.

²² Si veda ancora nella già cit. *Storia di «Myrica»* a p. XXX.

Nel testo definitivo la prima terzina, oltre a confermare la predilezione da parte del poeta dei termini sdrucchioli in posizione semantica di rilievo (all'inizio del verso, – «cigola», «cianciano» – o all'inizio di emistichio, «tremulo»), presenta in tutti e tre i versi, ancora una volta, una serie di tre tempi deboli consecutivi, che imprimono all'esecuzione un'arcatura ampia: trē / mŭ / lõ / cǎn / cē / lõ; rīt / te[˘]al / lõ / stēc / cā / tō; cō / ma / ri[˘]in / cǎ / pǎn / nēl / lõ.

Quando si verifica l'intervallo di tre tempi deboli consecutivi nei madrigali in esame, tale intervallo cade sempre tra regolari accenti principali dell'endecasillabo, vale a dire tra la 4^a e l'8^a (vv. 1, 4, 6, 7 e 9) o tra la 6^a e la 10^a sillaba (i versi restanti), come si vede chiaramente in *Quel giorno*:

Dopo rissosi cinguettii nell'aria,
le rondini lasciato hanno i veroni
della Cura fra gli olmi solitaria.

Quanti quel roseo campanil bisbigli
udì, quel giorno, o strilli di rondoni
impazienti a gl'inquieti figli!

Or nel silenzio del meriggio urtare
là dentro odo una seggiola, una gonna
frusciar d'un tratto: alla finestra appare
curioso un gentil viso di donna.

A ben vedere, anche in questo componimento, in cui i dieci endecasillabi presentano accenti ritmici principali nelle sedi istituzionali, lo sperimentalismo pascoliano, sia pur meno vistosamente, affiora in qualche caso; come nella maggiore frammentazione sillabica determinata da alcuni monosillabi tonici: «fra» (v. 3), «quel» (ai vv. 4 e 5, sempre al terzo piede), «or» (v. 7), «là» (v. 8). Invece un più sottile gioco di esecuzione pausata il poeta sembra perseguire con le enclitiche o proclitiche, come dimostra la piccola, ma rivelatrice variante del v. 6, che, a partire da *Myrica* del '94, divide la preposizione dall'articolo: «a gl'inquieti figli!».

Non meno significative infrazioni rispetto a una scansione razionale dell'endecasillabo sono rilevabili ancora in *Mezzogiorno* e *O vano sogno* (quest'ultimo si compone di dodici versi). Si riportano nell'ordine i due testi:

L'osteria della Pergola è in faccende:
piena è di grida, di brusío, di sordi
tonfi; il camin fumante a tratti splende.

Sulla soglia, tra il nembo degli odori
pingui, un mendico brontola: Altri tordi
c'era una volta, e altri cacciatori.

Dice, e il cor s'è beato. Mezzogiorno
dal villaggio a rintocchi lenti squilla;
e dai remoti campanili intorno
un'ondata di riso empie la villa.

Il secondo testo recita:

Al camino, ove scoppia la mortella
tra la stipa, o ch'io sogno, o veglio teco:
mangio teco radicchio e pimpinella.

Al soffiar delle raffiche sonanti,
l'aulente fien sul forcon m'arreco,
e visito i miei dolci ruminanti:

poi salgo, e teco – O vano sogno! Quando
nella macchia fiorisce il pan porcino,
lo scolaro i suoi divi ozi lasciando
spolvera il badiale calepino:

chioccola il merlo, fischia il beccaccino;
anch'io torno a cantare in mio latino.

Nei due componimenti gli endecasillabi mantengono sostanzialmente le sedi per così dire istituzionali degli accenti; eppure, accanto a esse (fenomeno già esaminato) si vedono insorgere accenti non meno forti e legittimi, con accorgimenti specifici dal poeta chiaramente inseriti, come nel caso del v. 3 di *Mezzogiorno* (accenti in 1^a, 4^a, 6^a, 8^a e 10^a). Si tratta di un verso non casualmente rielaborato rispetto al manoscritto (CP 47) che recitava:

s'ó / do / no.◌Il / fú / mo / del / ca / mín / ri / splén / de.

Il v. 7, invece, può essere eseguito come la somma di un iniziale anapesto continuato da una tetrapodia trocaica, ove si pronunzi come tonica la prima sillaba di «mezzogiorno»:

Dice \bar{e} \bar{i} / \acute{c} \acute{o} / \acute{s} \acute{e} / \acute{b} \acute{e} / \acute{a} / \acute{t} / \acute{o} / \acute{m} \acute{e} / \acute{z} / \acute{o} / \acute{g} \acute{i} \acute{o} / \acute{n} \acute{o} .

In questo caso il verso subisce una forte cesura per i due accenti consecutivi in 3^a e 4^a e si connota a ritmi opposti: un abbrivo ascendente e poi una sequenza discendente. Ma è più in generale l'esecuzione fondata sull'articolazione naturale delle sillabe toniche che prepara quella concezione di un ritmo segreto e più autentico che si porrà in Pascoli in alternativa ai ritmi istituzionali. Certamente nel primo nucleo dell'*Ultima passeggiata* la ricerca è ancora *in fieri*, finalizzata prevalentemente a un'estrema articolazione della tastiera sillabico-accentuativa, come – ancora – al v. 5 di *O vano sogno*, in cui è addirittura introdotto un decasillabo con accenti in 4^a (ancora un monosillabo), 7^a e 9^a (sarebbe infatti azzardato eseguire artificialmente uno iato tra la vocale aspra e quella dolce della prima sillaba e leggere quindi con una duplice emissione di voce).

Come si vede, il nucleo originario del poemetto in esame presenta alcune tendenze e preferenze già ben delineate della ricerca pascoliana del verso e un modo di lavorare sulla struttura del verso stesso in cui la prosodia – intesa come indefinite possibilità dei rapporti tra accentazione, aspirazione, intonazione e altri elementi dell'articolazione dei suoni – tende con evidenza a prendere il sopravvento sulla metrica, intesa come codice rigido e inevitabilmente astratto di tali rapporti²³.

Non sembri eccessivo o paradossale affermare che l'analisi fin qui condotta, specie sulle varianti, dimostra che il poeta abbia privilegiato

²³ Soccorrono qui a proposito alcune pregnanti definizioni di S. CHATMAN in *A Theory of Meter*: «La scansione di un passo di poesia recitato non è il metro, ma soltanto una versione di esso»; e ancora: «Il metro di una poesia non è una caratteristica fissa e inequivocabile, ma una struttura o una matrice di possibilità che possono emergere in modi diversi in qualità di rese vocali diverse» (cito da *La metrica*, testi a c. di R. Cremante e Pazzaglia, Il Mulino, Bologna 1973, pp. 106-107). Secondo una fugace, generica e quindi piuttosto oscura osservazione di F. PIEMONTESE (*Considerazioni sul ritmo nella poesia pascoliana*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, cit., pp. 237-239), Pascoli rifletterebbe la nuova tendenza simbolista in cui «il ritmo si fonde intimamente col contenuto, suscita pause e silenzi [...]».

la traduzione come metodo di elaborazione del verso; e non solo nel senso teorico delle indicazioni contenute nel *Proemio al Volgarezzamento dal principio della Batracomiomachia*, ma in un senso più organico, in quanto egli sembra comporre traducendo da una struttura metrica razionale a una che si potrebbe definire, aperta, cercando di dare spazio a tutte le risorse dell'accentazione (non sempre razionali, come s'è visto) e della prosodia in genere. Ne consegue ora un dilatarsi dei tempi di esecuzione in una sequenza di sillabe atone, in cui molto sovente emergono le parole sdrucchiole, ora una disseminazione di accenti in sedi ulteriori rispetto a quelle istituzionali. Nel primo caso è da riscontrare, insieme all'enucleazione semantica, anche una sperimentazione fonosimbolica; nel secondo caso la parola è restituita a un'idea primitiva e incorrotta della funzione della pronuncia poetica: la quale non deve essere sottoposta a misure esterne, ma deve rispettare la sua prima radice inventiva, al di là di una tecnica che vorrebbe regolare le misure dei suoni.

La parola in un verso diventa allora nucleo, mono o polisillabico, che esprime una concreta figura senza suono²⁴, da pronunciare indipendentemente dal contesto metrico. Ma questi caratteri, che si rivelano già nei primi endecasillabi di *Myricae* in questa sede esaminati, sono anche quelli che il poeta, con consapevolezza ed esperienza maggiori, teorizzerà nelle *Regole di metrica neoclassica*, che in sostanza si fonderanno su una sorta di rivitalizzazione delle sillabe atone, oscurate dal ritmo²⁵. Il ritmo, infatti, è l'ostacolo più grande che si oppone al recupero di una concezione originale e incontaminata della pronuncia della parola²⁶. Un'esigenza che nasce dunque, pur tra oscillazioni, irrigidimenti e contraddizioni, ben prima dell'asestamento che il poeta realizzerà nel passaggio dagli endecasillabi dell'*Ultima passeggiata* ai versi, molto spesso più brevi, delle composizioni successive.

²⁴ È confermato in questo caso il giudizio da d'Annunzio espresso nell'articolo *L'arte letteraria nel 1892: La poesia* apparso in «Il Mattino» di Napoli del 30-31 dic. 1892. Lo si legge in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, cit., pp. 61-64 e ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici (1889-1938)*, voll. 2, a c. di A. Andreoli, Mondadori, Milano 2003, vol. II, pp. 116-121.

²⁵ Si veda almeno PASCOLI, *A Giuseppe Chiarini*, cit., pp. 973-975.

²⁶ Seguo un prezioso suggerimento elargitomi in forma privata da Mario Pazzaglia e specifico qui che si tratta del ritmo concepito come sistema di cadenze attribuite al singolo tipo di verso nella tradizione postdantesca e petrarchesca (per es.: i tre tipi di endecasillabo di 4^a, 7^a e 10^a, in 6^a e 10^a e in 4^a, 8^a e 10^a).

II

IL GIORNO DEI MORTI E ALCUNI TÓPOI MYRICEI

Ha spesso suscitato più di un interrogativo nei lettori di *Myricae* l'introduzione nell'edizione 1894 di *Il giorno dei morti*, poemetto dall'autore esplicitamente dedicato ai suoi lutti familiari. Se in un primo tempo tale inserimento fu avvertito come un recupero imprevisto e non programmato, una sorta di poco chiaro ritorno a un passato che sembrava lontano¹, i lettori più recenti sono intenti a evitare la spiegazione in chiave biografica, quell'incalzante precarietà del nido che lo spinge negli anni livornesi (1887-1895) verso i «ricordi luttuosi dell'infanzia»². Ma una tale spiegazione non è sufficiente a ipotizzare un motivo che irrompe all'improvviso nella ricerca letteraria e spirituale di Pascoli come un mistero insorto a un certo punto nella sua psiche a condizionare e a impostare in una direzione mutata l'itinerario della sua immaginazione e della sua vita interiore rispetto alle linee guida della prima poetica myricea³. Ma bisognerebbe pure chiedersi se è lecito insistere sui referenti biografici e psicologici, dimenticando di prendere in considerazione la «resa del tema luttuoso in valori di linguaggio e di strutture». È un interrogativo formulato da Felcini, il quale, dopo aver opportunamente ricordato la presenza del tema funerario in altri poeti di quegli stessi anni (dagli epicedî di Carducci e da *Lacrymae* di Chiarini a

¹ Si veda per esempio G.A. BORGESE, *Idee e forme di Giovanni Pascoli*, in ID., *La vita e il libro*, terza serie, Zanichelli, Bologna 1928, pp. 356-357.

² NAVA, *Cellule di «Myricae» nelle poesie massesi del Pascoli*, cit. p. 17. Sempre lo stesso studioso, nella sua *Introduzione a PASCOLI, Myricae*, a c. di Nava, Salerno editrice, Roma 1978, mette opportunamente in guardia dal rischio di valutare il tema funerario come «semplice prodotto d'una ossessione psicologica» (p. XV).

³ Si veda l'utile saggio su *L'architettura di «Myricae»* da G. LEONELLI inserito nel suo volume *Itinerari del Fanciullino*, CLUEB, Bologna 1989 («Quaderni di San Mauro», 4); in particolare a p. 123.

Funeralia di Panzacchi e *A' miei fratelli e Vanto degli argini di Reno ad Alberino* di Severino Ferrari), conduce poi il suo studio, ampiamente articolato, alla luce del rapporto con la poesia dannunziana⁴.

Resta intanto la domanda: se è da escludere che un autore ormai maturo e consapevole come Pascoli potesse cadere imprevedentemente nella trappola dell'autobiografismo, per quali più autentiche e segrete ragioni di poetica (prima che di poesia), da un certo momento in poi, poté egli prendere la non semplice decisione di aprire con un poemetto dedicato ai suoi lutti privati la sua prima silloge?

Il giorno dei morti, che appare integralmente solo nelle *Myricae* del 1894, nell'ordinamento esteriore si presenta come fosse un prologo in versi alla raccolta poetica. Il poemetto costituisce sezione a sé e i suoi temi sono richiamati nella *Prefazione*⁵. Del resto, la volontà pascoliana di stabilire una interrelazione tra la poesia dei lutti familiari e il restante, ormai consistente *corpus* delle *Myricae* (senza dimenticare anche qualche lirica dei *Canti di Castelvecchio*⁶), si esplicava già nella seconda edizione (1892) della prima silloge, non solo per l'inserimento di alcuni versi nella prosa prefatoria, ma anche per la dedica a Ruggero Pascoli appostavi per la prima volta (che verrà, a partire dall'edizione 1894, ancora ritoccata, per rimarcare il sentimento filiale: *A / Ruggiero Pascoli / Mio Padre*).

Sono aspetti sottolineati anche ultimamente: Pazzaglia, per esempio, parla di «unità stabilita volontaristicamente fra preludio (*Il giorno dei morti*) e la triplice conclusione (*Colloquio, In cammino, Ultimo sogno*) [...]» e Nava, a sua volta, in uno dei suoi saggi già ricordati, esaminando la revisione di versi del periodo di Massa, trasfusi poi dal poeta in qualche *myrica*, ricorda come tra i due momenti sia venuta a cadere «una cesura luttuosa»; e ancora: «è il connotato che distingue radicalmente, nella vita e nell'opera del Pascoli, gli anni Ottanta dal decennio successivo. Capirne le ragioni è impresa assai complessa e ancor oggi solo parzialmente avviata [...]»⁷.

⁴ Cfr. FELCINI, *Le «Myricae» e d'Annunzio: un'ipotesi*, in *Nel centenario di «Myricae»*, cit., pp. 39-96.

⁵ Si veda il testo definitivo della *Prefazione* in prosa in PASCOLI, *Myricae*, Sansoni, cit., vol. II, p. 5.

⁶ Si leggano per esempio *La tovaglia* e *Tra San Mauro e Savignano*.

⁷ PAZZAGLIA, *Poetiche di «Myricae»*, in *Nel centenario di «Myricae»*, cit., p. 147; NAVA, *Cellule di «Myricae» nelle poesie massesi del Pascoli*, cit., p. 17.

«Capirne le ragioni»: questo invito il presente contributo vorrebbe accogliere sia pure solo nell'ambito di *Il giorno dei morti*, testo da indagare nei suoi esiti semantici e d'invenzione stilistica e non come documento principalmente biografico, magari da valutare, come pure è avvenuto e ancora avviene, con discutibili griglie psicoanalitiche. Sarebbe infatti del tutto erroneo pensare che si debba assumere, sia pure in parte, l'elemento autobiografico in modo direttamente connotativo di una poetica myricea (perché di più poetiche si tratta⁸). Inoltre, sarebbe anche limitativo soffermarsi sui rovesciati e simmetrici rapporti tra il poemetto d'apertura e i già citati testi conclusivi, rapporti che pure non sono casuali: si pensi, per esempio, alla scoperta contrapposizione tra il tema del pianto e le immagini del cielo avversamente tempestoso e dei cupi cipressi nel poemetto in oggetto, o all'esortazione incalzante a «non piangere» rivolta alla madre in *Colloquio* e alla visione intenerita del cielo che «geme, immobile, lontano» in *In cammino*; e, ancora, si pensi all'ondeggiare dei cipressi trasformato in *Ultimo sogno* in un quasi fiabesco «fruscio / sottile, assiduo» e in un «vano sussurrare».

Tuttavia, se queste relazioni, anche di contrapposizione, sono vere, non è in questo senso che l'inserimento del poemetto nella prima silloge pascoliana presenta il maggiore interesse, ma nel senso che lo stesso, anche al di là di innegabili riscontri prettamente letterari⁹, rivela caratteri e *tópoi* che operano vitalmente nel tessuto inventivo pascoliano. Come dire che Pascoli doveva riconoscere nel fondo più insondabile e ossessivo delle sue private tragedie la zona più sensibile e, per così dire, subliminale da cui scaturivano i nuclei basilari della sua poetica. Ed è questa intima consapevolezza di poetica a determinare probabilmente la decisione, solo apparentemente improvvisata, di porre *Il giorno dei morti* in apertura di libro (con l'architettato tritico finale a corrispondenze rovesciate): una consapevolezza che è persino più forte delle pur assai dolorose vicende biografiche in se stesse, che pure l'autore sembra voler ostentare per un

⁸ Alludo al titolo al plurale del saggio di Pazzaglia cit. alla nota precedente.

⁹ Maurizio Perugi, al quale si deve l'insistenza forse eccessiva sull'idea di un «consapevole e costante impiego della citazione» nell'opera pascoliana, a partire da *Myricae*, ha già sottolineato nel *Giorno dei morti* derivazioni dal sonetto foscoliano *Un dì, s'io non andrò* e da alcuni passi danteschi (in particolare da *Purg. V*): si veda Pascoli, *Opere*, voll. 2, a c. di M. Perugi, Ricciardi, Milano-Napoli 1980, vol. I, rispettivamente alle pp. XI, XIV e 5.

più ampio pubblico di lettori (si ricordi la *Prefazione*: «[...] qui meno che altrove il lettore potrà o vorrà dire: Che me ne importa del dolor tuo? / Uomo che leggi, furono uomini che apersero quella tomba»).

Bárberi Squarotti ha acutamente ricostruito su un piano generale simboli primari della poesia pascoliana, a cominciare da quello del *nido*, pure inconfondibilmente riconfermato in *Il giorno dei morti*, dove tuttavolta tale simbolo generale e largamente onnicomprensivo viene inverato in riferimenti più specifici¹⁰. Del resto, la dialettica tra simboli e sensi scoperti, che fonda in generale il linguaggio poetico, in Pascoli assume caratteri articolati, anche perché nei significati scoperti sono individuabili esiti allegorici: e «in *Myrica* – ha scritto Pazzaglia – allegoria e simbolo coesistono quasi sempre nella stessa lirica»¹¹.

Sorge allora un'ulteriore domanda: come si concilia questa indubitabile affermazione con l'ambiguità e le dissolvenze delle raffigurazioni pascoliane di cui parlano concordemente molti lettori¹²? La risposta in questo caso è nella scelta di voler chiarire – come s'è già detto – non i caratteri di un linguaggio poetico, bensì, sempre attraverso l'analisi testuale, i tratti e, per così dire, le coordinate significanti che permettono d'individuare una sorta di codice entro cui si muove la ricerca inventiva e stilistica di Pascoli.

Se non si ha presente la distinzione tra poetica ed esiti della poesia si rischia di fare confusione. E *Il giorno dei morti* è in prima istanza un manifesto di poetica, a cominciare dalla sua funzione elementarissima di rivelare persino rapporti esteriori tra varie liriche myricee, per cui, per esempio, è evidente che senza il titolo del componimento di apertura sarebbero state più deboli anche le allusioni ai tre diversi sonetti tutti intitolati *Anniversario*, malgrado l'indicazione della data fatidica alla fine di ognuno di essi: 31 dicembre, rispettivamente del 1889, 1890 e 1891. L'anniversario è sempre un rito o una celebrazione che riveste o rischiera di forza religiosa l'irredimibile sofferenza del poeta per i suoi cari defunti. E a questo rito sono da ricondurre formule e immagini costanti, quasi ossessive che dal *Giorno dei morti* si riverberano su molti *loci* di *Myrica*, con uno scambio

¹⁰ Cfr. BÁRBERI SQUAROTTI, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, cit; si veda nel 1° cap., *Interpretazione della simbologia pascoliana*, in particolare le pp. 18 sgg.

¹¹ PAZZAGLIA, *Poetiche di «Myrica»*, cit., p. 178.

¹² Cfr. Ivi, p. 190. Ma si veda al riguardo anche LEONELLI, *Figure e orchestrazioni myricce*, in *Nel centenario di «Myrica»*, cit., specie le pp. 108 sgg.

trasversale di immagini e richiami semantici e, soprattutto, con una non casuale attenzione a funzionali elementi di poetica sin dai versi iniziali:

Io vedo (com'è questo giorno, oscuro!)
vedo nel cuore, vedo un camposanto,
con un fosco cipresso alto sul muro.

Colpisce subito l'iterazione di «vedo», verbo applicato a un ricordo angoscioso, come pure in seguito («Io vedo, vedo, vedo un camposanto, / oscura cosa nella notte oscura: / [...]», vv. 163-164; «Piangono. Io vedo, vedo, vedo. Stanno / in cerchio [...]», vv. 181-182; «[...] / (io vedo, io vedo), in mezzo a lor, mia madre», v. 186). Non si tratta cioè di una percezione reale, ma di un sintomo che esprime nel buio doloroso della memoria solo l'intuizione di un quadro: un camposanto dove però il cipresso è «fosco», così come «oscuro» è il giorno evocato.

È questo il primo dei tópoi myricei presenti nel poemetto. Altri cipressi, foschi o neri, infatti, vi seguono: «Stavano neri al lume della luna / gli erti cipressi [...] // [...] // ed i cipressi sul deserto lido / stavano come un nero colonnato, / rigidi [...]» (*La civetta*, vv. 1-2; 9-11); «vedi [...] // [...] sul poggio, più lontani, / i cipressi neri stare» (*La baia tranquilla*, vv. 10 e 13-14); «O cipresso, che solo e nero stacchi / dal vitreo cielo [...]» (*Il cuore del cipresso*, vv. 1-2); «[...] e vedevi [...] per lo scialbo cielo / nero il cipresso» (*Il castagno*, II, vv. 17 e 19-20); «Penso a Livorno, a un vecchio cimitero / di vecchi morti; ove a dormir con essi / niuno più scende; sempre chiuso; nero / d'alti cipressi» (*Il pesco*, vv. 1-4).

Non deve sfuggire che il verbo reggente degli ultimi tre esempî è, in due casi, lo stesso verbo *vedere*, già adottato nella prima terzina di *Il giorno dei morti*, e, nell'ultima citazione, il verbo *pensare*. Ma in realtà non c'è, s'è detto, differenza di funzione tra *vedere* e *pensare* (o ricordare o evocare) in Pascoli, perché il suo vedere è prevalentemente visionario, nel senso che un'impressione lontana si dilata e si trasforma visionariamente come un sogno; e a volte opera persino in assenza di una sia pur vaga sensazione reale¹³, per cui il poeta applica visioni e immagini suppletive

¹³ Bárberi Squarotti ha chiarito con intelligenza quella che ha definito «la penetrazione dell'elemento onirico come dimensione del simbolismo pascoliano [...]»: si veda a p. 152 del cap. *La metafora onirica*, in BÁRBERI SQUAROTTI, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, cit.

a quelle originarie. Sempre in *Il pescio*, infatti, si ponga mente, poco più avanti, alla sovrapposizione in successione temporale del ramo di pescio sul nero dei cipressi (vv. 9-12):

[...] Eppure, in un bel dì d'Aprile,
sopra quel nero vidi, roseo, fresco,
vivo, dal muro sporgere un sottile
ramo di pescio.

È un'impressione che si sovrappone all'evocazione, creando come una duplicità di piani. Come dire che il momento evocativo, o visionario denota un'immagine di verità interiore, mentre l'immagine successiva si sovrappone alla precedente e denota un precario modo d'essere delle cose. Ed è questo un fenomeno già evidenziabile proprio in *Il giorno dei morti*, dove «vedo» del v. 12 esprime una funzione diversa rispetto ai primi versi, anche per una specificazione temporale concreta – «oggi» – che ribadisce distacco o distanza rispetto alla prima accezione dello stesso verbo:

[...]
o camposanto che sì crudi inverni
hai per mia madre gracile e sparuta,
oggi ti vedo tutti sempiterni
e crisantemi. [...]» (vv. 10-14).



Tra il poeta e i suoi familiari si avverte un rituale afono, ma non afasico: si tratti di «voce velata dalla sepoltura, / voce nuova, eppur nota ad ascoltarla / [...]» (*Il giorno dei morti*, v. 107), o si tratti *tout court* della «[...] voce della tomba» (*Alba festiva*, v. 19). Sono accenti che, come in un sogno allucinato, torneranno anche nei *Canti di Castelvecchio*; una voce avvertibile, guarda caso, «nel punto che muore» e che «piena ha la bocca di terra»:

C'è una voce nella mia vita,
che avverto nel punto che muore;

voce stanca, voce smarrita,
col tremito del batticuore:

voce d'una accorsa anelante,
che al povero petto s'afferra
per dir tante cose e poi tante,
ma piena ha la bocca di terra:
[...]»¹⁴.

Nel *Giorno dei morti* questa voce è sopraffatta dalla violenza di una gelida tempesta notturna, ferita indelebile nell'animo del poeta e al tempo stesso metafora di un destino atroce:

O casa di mia gente, unica e mesta,
o casa di mio padre, unica e muta,
dove l'inonda e muove la tempesta;
[...]» (vv. 7-9).

In senso metaforico la tempesta soffoca ogni possibilità di comunicazione col mondo dei trapassati, i quali pertanto vanno anzitutto sottratti all'imperversare implacabile degli elementi naturali, secondo un modulo immaginativo che il poeta adotterà anche successivamente (per esempio nei *Canti di Castelvecchio*: si veda *La tovaglia*, vv. 23 sgg.: «Lascia che vengano i morti, / i buoni, i poveri morti. // Oh! la notte nera nera, / di vento, d'acqua, di neve, / lascia ch'entrino da sera, / col loro anelito lieve; / [...]»). Ma per restare a *Il giorno dei morti*, la casa paterna è contemporaneamente muta e inondata dalla tempesta. È qui il nodo cruciale, articolato in due fasi complementari, che viene svolto poi nel poemetto: fasi complementari, ma anche intrecciate e alternate (è la morta Margherita che immagina di parlare ai fratelli):

Venite, intanto che la pioggia tace,
se vi fui madre e vergine sorella:
ditemi: Margherita, dormi in pace.

¹⁴ PASCOLI, *La voce*, vv. 1-8, in ID., *Canti di Castelvecchio*, voll. 2, a c. di Ebani, La nuova Italia, Firenze 2001 («Edizione nazionale delle opere di Giovanni Pascoli»). Il testo della raccolta, fissato criticamente con relativo apparato, si legge nel vol. I, pp. 1-237.

Ch'io l'oda il suono della vostra voce
ora che più non romba la procella:
io dormirò con le mie braccia in croce.

Nessuno! – Dice, e si rinnova il pianto,
e scroscia l'acqua: un impeto di vento
squassa il cipresso e corre il camposanto.

– O figli, – geme il padre in mezzo al nero
fischiare dell'acqua – o figli che non sento
più da tanti anni! un altro cimitero

forse v'accolse e forse voi chiamate
la vostra mamma, nudi abbrividendo
sotto le nere sibilanti acquate.

Si chiarisce in questa sequenza la già rilevata condizione della casa paterna rimasta muta perché i varî membri non possono più udire e scambiarsi reciproche parole di conforto. Vi sono protagonisti la sorella Margherita, che ha perso per sempre «il dolce sonno», «senza un bacio, senza una parola» e il padre che non sente più i figli da tanti anni: ma nell'un caso e nell'altro sembra che il veicolo di una voce affettiva sia impedito in modo diretto dalla tempesta e dall'acqua che scroscia con violenza. Margherita prega i fratelli di un augurio di quiete «intanto che la pioggia tace», mentre il padre non sente i figli «in mezzo al nero / fischiare dell'acqua»; un rapporto quasi di causa ed effetto: il lenimento di un'interiore voce di conforto sarebbe percepibile solo se la tempesta d'acqua e di vento venisse ad acquetarsi. La metafora è fin troppo scoperta, perché la tempesta si può avvertire sia come destino cieco sia come proiezione figurata di un dolore irrefrenabile; e in ambedue i casi non permette di percepire le voci familiari più segrete. Del resto il padre è reso dal poeta consapevole d'esprimersi o col pianto o col grido («Io gettai un grido in quel minuto, e poi / mi pianse il cuore: come pianse e pianse! / e quel grido e quel pianto era per voi», vv. 79-81); oppure con «parole mute ed infinite» (v. 82) che possono solo trovare un senso o una via nella preghiera, che infatti segue subito dopo (vv. 88 sgg.):

Un padre, o Dio, che muore ucciso, ascolta:
aggiungi alla lor vita, o benedetto,
quella che un uomo, non so chi, m'ha tolta.

Perdona all'uomo, che non so; perdona:
se non ha figli, egli non sa, buon Dio...
e se ha figlioli, in nome lor perdona.

Che sia felice; fagli le vie piane;
dàgli oro e nome; dàgli anche l'oblio;
tutto: ma i figli miei mangino il pane.

E quindi, sempre «muto» rivolto ai figli:

Così dissi in quel lampo senza fine;
vi chiamai, muto, esangue, a uno a uno,
dalla più grandicella alle piccine.

Spariva a gli occhi il mondo fatto vano.
In tutto il mondo più non era alcuno.
Udii voi soli singhiozzar lontano. –

Dice; e più triste si rinnova il pianto;
più stridula, più gelida, più scura
scroscia la pioggia dentro il camposanto.

Nel terzultimo verso riportato va sottolineato la fine articolazione e distinzione di tre momenti: parola, silenzio, pianto. La parola resta tale, anche se «muta», mentre il silenzio lo si avverte nel passaggio allo scoppio di pianto che «si rinnova», cioè che ritorna (evidentemente dopo una pausa).

E velate di pianto sono anche le voci degli altri fratelli, Luigi, e Giacomo, e del nipote Ruggiero, figlio di quest'ultimo, che portava lo stesso nome del nonno, morto a soli 12 anni. Oltre a udirne la voce, il poeta «vede» Luigi esposto al vento e all'acqua (ancora il verbo *vedere* nel significato di immaginare: «come ti vedo abbrivire al vento / [...]», v. 110); e sempre il poeta poi percepisce la voce della sorella «querula, argentina, / portata [...] dalla tempesta» (vv. 116-117) e quella dell'adolescente Ruggiero e, infine, quella di Giacomo, il quale, in linea con la

prevalente predisposizione al pianto, «singhiozza» e «geme»; e il gemito qui sta al posto della parola (che è sempre muta). È un gemito composto tutto di suprema, intima sofferenza; e il filo conduttore restano sempre le lagrime (vv. 148 sgg.) frammiste non di rado all'infuriare della tempesta («[...] al sibilare di questi truci venti, / al rombar di quest'acque [...]»):

se ribevvi le lagrime ribelli
per non far voi pensosi del domani,
se il pianto piansi in me di sei fratelli;

se al sibilare di questi truci venti,
al rombar di quest'acque, io suscitava
la buona fiamma d'eriche e sarmenti;
[...].

E ancora, alternando pianto e tempesta (vv. 157 sgg.):

Ma non per me, non per me piango; io piango
per questa madre che, tra l'acqua, spera,
per questo padre che desìa, nel fango;

per questi santi, o fratel mio, che vivi;
[...]
[...]
odo quel pianto della tomba, pianto

d'occhi lasciati dalla morte attenti,
pianto di cuori cui la sepoltura
lasciò, ma solo di dolor, viventi.

E ancora (vv. 172 sgg.), tornando ad alternare tempesta e pianto:

Nessuno udrà. La povera famiglia
può piangere. Nessuno, al suo lamento,
può dire: Altro è mio figlio! altra è mia figlia!

Aspettano. Oh! che notte di tempesta
piena d'un tremulo ululo ferino!
Non s'ode per le vie suono di pesta»

[...]

Piangono. Io vedo, vedo, vedo. Stanno
in cerchio, avvolti dall'assidua romba.

Avviandosi alla conclusione del poemetto, l'autore incontra infine la figura della madre, immaginata a cullare sopra le sue ginocchia i suoi due bimbi morti (vv. 190 sgg.):

Li culla e piange con quelli occhi suoi,
piange per gli altri morti, e per sé nulla,
e piange, o dolce madre! anche per noi;
[...].

Ma, a differenza di altri, insieme al pianto ritrova anche la parola, e precisamente per il suo povero compagno, al quale ricorda le due figlie, che hanno solo la preghiera per il proprio sostentamento spirituale (e per quello materiale qualche misero lavoro di cucito). Questo ritorno alla preghiera segue la breve orazione che il padre, per bocca del poeta, aveva rivolto a Dio, chiedendo perdono per il suo ignoto uccisore, e caratterizza il finale del poemetto (si prega la Vergine Maria per tutti i sofferenti e i diseredati), mentre – senza mutare il tono religioso – il poeta riserva gli ultimi due versi per sé, per aprire alla madre il suo cuore affranto; ma lo fa, si badi bene, accostando e fondendo in un'unica immagine i due motivi-guida del componimento, il pianto e la tempesta:

O madre! il cielo si riversa in pianto
oscuramente sopra il camposanto.

Nell'ultimo verso l'avverbio si collega evidentemente al nero e allo scuro dei cipressi, non nominati, ma intuibili nel camposanto, nonché all'oscurità del cielo in tempesta. Ma è in tutto il poemetto che è da riconoscere la formulazione pascoliana del nero e del fosco come cromatismo risolutivo di ognuno dei tre elementi o delle tre figure centrali della grande analogia ivi costruita: è «fosco» il cipresso (v. 3), è «oscura» la notte (v. 43), è «nero» il fischiar dell'acqua: colore-simbolo polivalente e articolato che opera anche nel seguito di *Myricae*.

Si veda per esempio il cielo nero nell'*incipit* di *Morte e Sole* (poesia inserita – si noti – proprio nell'ed. 1894): «Fissa la morte: costellazione /

lugubre che in un cielo nero brilla: / [...]», mentre in un altro caso due barche nere – chissà perché – diventano due bare: «Due barche stanno immobilmente nere, / due barche in panna in mezzo all’infinito. // E le due barche sembrano due bare / smarrite in mezzo all’infinito mare; [...]» (*Dalla spiaggia*, II, vv. 3-7).

A Pascoli basta poco perché tale ossessivo collegamento prenda forma: persino in una lirica come *Benedizione* (sezione *Dolcezza*), di tono e contesto assai diversi dal *Giorno dei morti*, non si può fare a meno di segnalare come il poeta, gradatamente trascorrendo dal falchetto nero e dal corvo, arrivi al becchino e al cimitero. La benedizione è quella di un «prete paziente» che benedice «anche il falco, anche il falchetto / nero in mezzo al ciel turchino, / anche il corvo, anche il becchino, / poverino, / che lassù nel cimitero / raspa raspa il giorno intiero.» (vv. 2 e 12 sgg.).



Ma al di là di queste considerazioni sulla funzione del nero e dell’oscurità, nel *Giorno dei morti* è presente già il tema della notte, sempre più determinante in Pascoli, il quale, progressivamente, specialmente a partire dalle *Myricae* del ’94, si avvicina al mistero in senso metafisico e non solo strettamente poetico. È presente questo tema nel poemetto introduttivo della raccolta e cresce su se stesso, passando da un ruolo incidentale e quasi convenzionale a una vera e propria metafora, appunto, del mistero.

È convenzionale, almeno in parte, la «notte oscura», in cui «vana / l’ombra formicolava di paura», di cui – immagina il poeta – parla la sorella Margherita (vv. 43-45) oppure la «notte» che reca «dalla tempesta» «una voce querula, argentina», la notte che porta la voce della sorella «dal poggio di Sogliano» (vv. 116-120); ma già al v. 164, dove il camposanto è definito «oscura cosa nella notte oscura», si avverte un senso arcano delle tenebre. Si torna poi alla notte ancor per dir così convenzionale («[...] nessuno / può risvegliarsi, tanto è notte, il vento / è così forte, il cielo è così bruno»; e ancora: «[...] Oh! che notte di tempesta / piena d’un tremulo ululo ferino!» vv. 169 sgg.), ma ancora nel finale, in un verso suggestivo, – «In questa notte che non mai declina» –, di nuovo fuori da una misura cronologica, il poeta recupera una dimensione assoluta:

la notte, di per sé generalmente oscura, è ormai metafora di un'oscura e incommensurabile angoscia.

Ed è su questo registro alternato che poi il poeta recupera in vari luoghi di *Myricae* il motivo notturno e le metafore a esso connesse, in cui la notte perde ormai ogni connotato temporale: «[...] / nel sonno, sempre lo stringevi, un dono. / La notte c'era, non c'era il mattino» (*Morto*, vv. 6-7); oppure: «[...] / all'uscio guarda, coi grandi occhi, fiso. // La notte cade, l'ombra si fa nera; / [...]» (*Abbandonato*, vv. 14-15).

In quest'ultimo caso il rilievo dato all'ombra come elemento attivo e regolatore dell'oscurità accentua la metafora atemporale e conferma – se ve ne fosse bisogno – che la maggiore o minore oscurità rappresenta l'intrico cupo del mistero e della sofferenza; quello stesso mistero che nel sonetto *Il bove nere* e più vaste ombre fanno intravedere attraverso «un più grande mondo»: «[...] crescono già, nere, / l'ombre più grandi d'un più grande mondo» (vv. 13-14). Ed è evidente che la funzione misterica del colore nero, finisce per connotare correttamente, al di là di superficiali apparenze, anche i numerosi luoghi, soprattutto di *Myricae*, in cui l'aggettivo sembra casuale o di non rilevante peso. Si veda *Vespro* (vv. 9 sgg.): «[...] dalla nera altana, / un canto che s'alzò dalla campagna, / quando nel cielo tacque la campana: / s'alzò da un olmo solo in una piana, / da un olmo nero che da sé stornella». Ma è sulla notte nera che il poeta insiste come zona del mistero impenetrabile, illuminabile in un lampo solo per un attimo: «[...] / come un occhio, che, largo, esterrefatto, / s'aprì si chiuse, nella notte nera» (*Il lampo*, vv. 6-7); e questo nero notturno altro non è che il nulla metafisico: «E nella notte nera come il nulla, // a un tratto, col fragor d'arduo dirupo / che frana, il tuono rimbombò di schianto: / [...]» (*Il tuono*, vv. 1-3).

Di notte l'oscurità e il cielo nero hanno sempre una valenza lugubre, netta e inconfondibile: a parte la costruzione chiasmica di *Notte di vento*, in cui si stabilisce una precisa equazione tra i comparativi di *nero* e di *lugubre* («La tenebra vidi più nera, / più lugubre udii la bufera [...]», vv. 3-4), si veda come il cielo resti cupamente nero anche quando il marmo delle tombe o la bianca neve potrebbero contrastarlo; sicché il poeta formula l'inedita sinestesia di «bianca oscurità»: «un marmoreo cimitero / sorge, su cui l'ombra tace: / e ne sfuma al cielo nero / un chiarore ampio e fugace. / Pace! pace! pace! pace! / nella bianca oscurità» (*Notte di neve*, vv. 3-8).

Come si può notare, sono ben specifici i *tópoi* di *Myrica*e che trovano nel *Giorno dei morti* quasi un riscontro a monte, una predisposta struttura preliminare esplicativa a cui far riferimento per molte liriche densamente allusive, costruite non più per immagini, ma per simboli o, anche per correlati oggettivi, quasi che il poeta voglia cogliere le sue impressioni a uno stadio di pura apparizione o di schema mitico-archetipico, in cui l'antica memoria di un dolore illimitato si stempera in cadenze di vita quotidiana, in uno straniato fluire di fenomeni naturali e di trasognate intuizioni. Proprio in *Notte di vento*, una lirica già menzionata, si ha ancora un ulteriore, evidente esempio di un procedimento inventivo teso alla ricerca di apparizioni simboliche irrelate, cioè senza più connotazioni o relazioni biografiche (vv. 3 sgg.)

La tenebra vidi più nera,
più lugubre udii la bufera...
uuh... uuh... uuh...

Venìa come un volo di spetri,
gridando ad ogni émpito più:
un fragile squillo di vetri
seguiva quelli ululi tetri...
uuh... uuh... uuh...

III

POEMI CONVIVIALI. UNA NUOVA EDIZIONE E QUALCHE CHIOSA SULLA VOCE «OMBRA»

La nuova edizione dei *Poemi conviviali*¹, a cura di Giuseppe Nava, basata a ragione sulla stampa della seconda edizione del 1905, anziché sulla ristampa della medesima del 1910, che era difettosa sia per l'omissione di due versi nei poemetti *L'ultimo viaggio* e *I gemelli*, la cui suddivisione in strofe per di più era errata, sia per diversi refusi, e nella cui *Nota al testo*, inoltre, il curatore registra le varianti sostanziali, permette finalmente di valutare meglio aspetti importanti del tessuto compositivo. La raccolta, in stadio molto avanzato di elaborazione alla fine del 1896, come denota una lettera ad Adolfo De Bosis del 7 dicembre di quell'anno, è stata concepita da Pascoli nei primi anni Novanta nel vivo dell'allestimento delle antologie *Lyra*, apparsa nel 1895, e *Epos*, apparsa nel '97. Non a caso già nel *Commentario* alla prima si legge che è nei convivî che «l'uomo dimentica i suoi mali o si fa più forte contro essi o si lascia da essi commuovere sino alle lagrime e al canto»; e nel *Commentario* alla seconda si legge pure che «il convivio nell'espressione Catoniana è [...] una solennità musica e poetica [...]».

La gestazione dei *Conviviali* si compie dunque tra il 1895, anno in cui appare sulla rivista «Il Convito», diretta dal già menzionato De Bosis, il poemetto *Gog e Magog*, e il 1905, anno in cui vede la luce, s'è detto, la seconda edizione, che, rispetto alla prima del 1904, presentava un nuovo testo, quello dei *Gemelli*, già anticipato in un numero del «Giornale d'Italia» dello stesso anno.

Oltre all'*Introduzione* (pp. VII-XXX) e alla già ricordata *Nota al testo*, vanno segnalati la vasta e pressoché completa *Bibliografia* (completa

¹ Cfr. PASCOLI, *Poemi conviviali*, a cura di Nava, Einaudi, Torino 2008 («Nuova Raccolta di classici italiani annotati»).

soprattutto per i *Poemi conviviali*), nonché il notevole lavoro del curatore concernente i cappelli per ogni poemetto (*Tradizione a stampa, Metrica e Fonti*) e l'imponente apparato delle note di commento, dove ampio spazio è riservato alle tessere intertestuali di derivazione classica, latina e greca, a cominciare, specie nella prima parte della raccolta, dai luoghi di derivazione omerica.

Nell'*Introduzione* Nava (pp. XXIX-XXX) rileva tre componenti esemplari alla base dei temi che si articolano nella raccolta: quella omerica che «dà occasione alla “vivificazione” del mondo naturale attraverso le personificazioni, le similitudini e gli epiteti esornativi, e a una visione dell'aldilà come depauperamento di vitalità, assenza di suoni e di colori, larve e doppi fantasmatici», quella platonica che, in contrasto con la prima, vede il mondo terreno come copia imperfetta, come un pallido riflesso di quello ultraterreno delle essenze, e quella legata al mistero, di forte coloritura cristiana, della morte e della risurrezione divina, come mostrano i *Poemi di Psyche*. Tre componenti differenziate, rimodulate su personaggi ed episodi del mondo antico, di una negativa, moderna visione dell'esistenza, da Nava riconosciuta in un vivere deprivato di eros e nei forti sensi di colpa, «fino a veri e propri incubi di morte e a fantasie di regressione e di dissolvimento, di ritorno al grembo materno e al nulla prenatale» (p. XXIII).

In effetti, le tre suddette componenti basilari in cui si articola la poetica dei *Conviviali* convergono sul tema della morte, tema in varie forme costante nella raccolta.

La poesia come *bene* nel *Cieco di Chio* è motivo mitico nei *Conviviali*: non a caso nella *Cetra d'Achille* – come ha già visto Baldassarri² – l'eroe greco, evocato nel presagio della sua imminente morte, a malincuore restituisce la cetra richiestagli dal legittimo proprietario, un aedo tebano, al quale egli l'aveva sottratta (vv. 76 sgg.); e non a caso Esiodo nel *Poeta degli Ilioti* rievocerà la notte magica in cui fu investito dallo spirito della poesia («[...] in me trovai quel canto, / che si frangea nell'anima serena /

² Cfr. G. BALDASSARRI, *Nell'officina dei «Conviviali»: «La cetra d'Achille»*, in «Esperienze letterarie», XXX, 2005, 1, pp. 3-38. Per tutti gli altri, numerosi, sparsi contributi dello studioso dedicati alla 'officina' dei «Conviviali» si rinvia alla pp. XLVII-XLIX della già citata edizione di Nava.

piena, nell'alta opacità, di stelle», vv. 51-53 di *La notte*; ma si veda tutta la lassa, a partire dal v. 37).

Sempre nella *Cetra d'Achille*, inoltre, il presagio della morte, vaticinata all'eroe greco dall'Aurora, il cui figlio Memnone era stato da lui ucciso, preannuncia la tematica del poemetto *Le memnonidi*, così come anche del successivo *Anticlo*: ne accenno più avanti. Qui però va intanto ricordato che i *Conviviali* si aprono con quel vero e proprio manifesto di poetica che è *Solon*, in cui dall'iniziale motivo del *simposio*, di prevalente tradizione omerica (*Il.*, IX, vv. 192 sgg.), si passa ai due canti di Saffo, quello dell'Amore e quello della Morte (*Solon*, vv. 41-60): dell'Amore «[...] bello come / sole che muore» (vv. 51-52). «Sole che muore»: andrebbe sottolineato che nella lettera pascoliana a De Bosis del 24 aprile 1895, pur citata in nota da Nava, questo emistichio viene chiosato letteralmente, «Sole Occidente» («Certo Faone significa Sole e probabilmente Sole Occidente»). Ma l'ocaso dell'amore, si noti, è la consunzione fisica dell'eros, non della poesia e dell'essenza dell'amore, che durano eterne.

L'amore ritorna nel *Cieco di Chio* come essenza e come *dono* della poesia (*dono* è parola-chiave del poemetto, annota Nava) con la figura della sacerdotessa Deliàs, nome derivato da Delo, dove si celebravano riti ad Apollo: un amore sottratto all'esperienza sensibile della vista e percepito metaforicamente dalla vista interiore del vecchio cantore come ombra destinata al nulla, come si vede ai vv. 123 sgg.: «Sarai felice di veder tu solo, / Non ciò che il volgo víola con gli occhi, / Ma delle cose l'ombra lunga, immensa, / nel tuo segreto pallido tramonto». L'«ombra lunga, immensa» e il «pallido tramonto» (e «ombra», ai vv. 129 e 134, e «pallido tramonto», al v. 135, tornano ancora nell'ultima stanza) esprimono, come chiosa Nava, l'immagine riflessa del mondo sensibile, «il suo doppio fantasmatico (gr. εἶδωλον, lat. *imago*), il ricordo, il sogno la visione». Osservazione giusta, ma io credo che i luoghi appena richiamati attendano ancora dai lettori il riconoscimento di un valore originale e specifico impresso da Pascoli al lemma «ombra» e da lui reso inconfondibile proprio nei *Conviviali*, a cominciare proprio dal *Cieco di Chio*, in cui il vecchio protagonista sacrifica la vocazione poetica, e artistica in genere, a un privilegiato sentimento della bellezza che gli aedi, a maggior ragione a causa della cecità, possono percepire e 'vedere' interiormente. Nel protagonista pascoliano, infatti, la presenza di Deliàs, la bellissima fanciulla di Delo, viene percepita come visione

impalpabile e pure vivissima, se è vero che il cieco la canta con inusitata dolcezza. Il cieco aedo è, appunto, l'artista – figura importante nei *Conviviali* – e in tal senso è una variante di Scopas, lo scultore greco di atleti di vario genere, che viene evocato in *Sileno* (vv. 60-63) nel momento in cui, in una palestra,

sorprese il breve anelito del lampo
in un bianco lor moto i palestriti:
l'ombra seguace irrigidí quel moto
per sempre; [...].

Orbene, si noti, proprio i sintagmi «anelito del lampo» e «ombra seguace» vengono ripresi poco più avanti per evocare una ulteriore opera dell'artista greco riferita – non diversamente dal *Cieco di Chio* – a una figura di eccezionale bellezza, come Afrodite, dea della fertilità (vv. 78-84):

Vide, sotto la scorza aspra del monte,
emersa dalle grandi acque Afrodite
vergine, al breve anelito del lampo
che la scopriva, con le pure braccia
velar le sacre fonti della vita:
l'ombra seguace conservò per sempre
la dolce vita ch'esita nascendo.

In questi versi c'è minima differenza tra l'«ombra seguace» e la «silenziosa ombra» che mi accingo a citare dal *Cieco di Chio*: l'invenzione «dell'ombra» nasce da un' intuizione di due momenti nei *Conviviali* complementari, nel senso che l'estrema interiorizzazione dell'immagine (l'ombra «silenziosa», appunto) è condizione e preludio all'ombra che fissa, in eterno si dovrebbe dire, la creazione di un'alta e pura immagine d'arte. Nel *Cieco di Chio* il protagonista confronta la sua precedente condizione di vedente con quella successiva di non vedente (vv. 56-63):

[...] e quale a me tu dono,
negato a tutti, della tua bellezza,
offristi, donna; né maggior potevi;
tale a te l'offro, né potrei maggiore.

Cieco non ero, e ciò pascea con gli occhi,
che rumino ora bove paziente;
e il fior coglievo delle cose, ch'ora
nella silenziosa ombra mi odora.

Il silenzio è certamente la condizione più autentica dell'ombra – condizione che viene richiamata con forza più avanti con «silenzi opachi» – ed è garante della felicità della poesia, che è anche «delle cose l'ombra lunga, immensa». Questa formula inventiva prende forma definitiva, se è vero che il poeta ne viene appagato, come in un sogno di ineguagliabile bellezza che supera la stessa sua immaginazione (vv. 128-135):

[...] più nulla
io vidi delle cose altro che l'ombra,
pago, finché non m'apparisti al raggio
della tua voce limpida, o fanciulla
di Delo, o palma del canoro Inopo,
sola tu del mio sogno anche più bella,
maggior dell'ombra che di te serpeggia
nel mio segreto pallido tramonto.

È del tutto evidente che l'ombra che «serpeggia» (verbo virgiliano, come ha ben indicato Nava) nel «segreto pallido tramonto» del poeta, privato del senso della vista, non configura soltanto un valore estetico, ma estende il suo significato più profondo alla condizione spirituale dell'uomo, nel senso che l'uomo, o per dir meglio l'artista, non trova nell'ombra della sua interiorità solo l'immaginazione, ma anche e soprattutto le verità ultime dell'esistenza. Non a caso in *I vecchi di Ceo* (vv. 49-55) Pascoli riprende un celebre luogo della VIII Pitica di Pindaro, che – lo ricorda anche Nava – era già presente nel madrigale myriceo *Sogno d'ombra*:

Lachon pensava e su la palma il capo
reggea dubbioso. “Io mi ricordo” ei disse
“un inno udito, ora è molt'anni, in Delfi,
lungo l'Alfeo: *Siamo d'un dî! Che, uno?
che, niuno? Sogno d'ombra, l'uomo!*”. L'ombra
di lui teneva su la palma il capo:

pensava, a piè dell'albero, e vicine
stridere udiva l'ombra delle foglie.

L'analogia delle foglie sottolinea che nel cuore, in «silenziosa ombra», matura – come verità ultima dell'uomo – una visione precaria ed effimera della sua esistenza; una consapevolezza che si radica in varî contesti nei *Conviviali*: esemplare in questo senso anche la chiusura (v.10) della parte II di *Alexandros*:

il sogno è l'infinita ombra del Vero.

Di fronte al «Vero» non resta che il desiderio, sempre vivo anche e ancor più in punto di morte, della bellezza femminile amata e ammirata, come nel caso di *Anticlo*, un testo che aveva già conosciuto una versione in latino del '97 (*Catullo calvos*, vv. 180 sgg.). Nel testo italiano in endecasillabi sciolti, proprio negli ultimi versi dedicati ad Anticlo morente, al quale invano la moglie Helena tenta di sussurrare parole di commiato, il poeta alza un velo impenetrabile tra la caduca vita e l'«infinito Hade» (v. 136), come in forma greco-latina egli definisce l'aldilà. A Helena non riesce di sussurrare alcuna parola di commiato perché – sembra suggerire Pascoli – la parola rivela la realtà del vivere, anziché quel vivere come sogno che non solo per Anticlo, ma anche per altri personaggi del ciclo cosiddetto omerico dei *Conviviali*, compresi *Il sonno di Odisseo* e *L'ultimo viaggio* (con la ricerca delle proprie origini e con la morte intesa come ritorno alla madre), resta uno dei motivi fondamentali. Il sogno ha forme ingannevoli rispetto alla realtà, e anche Ulisse nel *Sonno di Odisseo* (v. 16) non sa percepire se la visione sia quella reale della sua terra o solo una nuvola; e in quel più ampio poema che è *L'ultimo viaggio* (X, vv. 34-36), l'eroe dice a un certo punto: «ero com'uomo che nella novella / alba sognò, né sa qual sogno, e pensa / che molto è dolce a ripensar qual era». «Ripensar qual era»: come dire che la confusione del sogno con la realtà compromette definitivamente, nella modernissima interpretazione pascoliana dell'eroe omerico, la possibilità stessa della propria identità (e si veda anche il penultimo componimento, *Il vero*, v. 54: «Ditemi almeno chi sono io! chi ero!»).

Ma restando al testo di *Anticlo*, nella già citata versione latina del *Catullo calvos*, il guerriero morente cerca di raffigurarsi la bellezza di Elena nell'estremo dileguarsi della sua vita: una visione che – nell'im-

maginazione sembra immobilizzata in eterno, perché non scomparire, ma viene trascinata in quell'ombra – ombra pure silenziosa, è il caso di aggiungere – che lo sommerge pian piano (vv. 204–208):

«Ne, dea, ne quicquam, quaeso, Iove nata, loquaris»
inquit, «ut aspetta moribundo pectore portem
unam te servemque memor, neu vita sub umbras
cum lacrimis fugiat sese miserata». Nec illinc
declinans oculos paulatim et obrutus umbra.

Almeno un cenno in questa nota sui *Poemi conviviali* merita il tema dell'impossibile recupero di un'identità autentica dell'essere umano: a esso possono ricondursi anche le terribili vicende di Mecisteo e di Glauco nei *Poemi di Ate* (rispettivamente in *Ate* e *La madre*), efferati omicidi travolti da un processo di autodistruzione e di totale smarrimento della coscienza, oppure le vicende della cortigiana Myrrhine di *Letèra*, protagonista di atroci aborti, rivisti poi «tra la vita e il nulla, / ombre ancor più dell'ombra esili, i figli / suoi, che non volle» (vv. 139–141), vite negate, oltre che identità perdute. E la sequenza di «ombre ancor più dell'ombra esili» va pure collegata a due versi di un poemetto che segue, *Sileno*, di ben altra impostazione: «l'ombra seguace conservò per sempre / la dolce vita ch'è suta nascendo» (vv. 83–84), dove «ombra», come chiosa Nava (p. 246), «è l'ombra che segue la luce e irrigidisce per sempre il movimento nella posa della scultura [...]». Un richiamo esemplarmente istruttivo in senso metodologico, se è vero che l'originalità inventiva di un poeta non va tanto studiata e classificata per tematiche quanto sorpresa in passaggi in cui, pur in contesti tematici diversificati (in *Sileno* è preminente il mito della bellezza), egli riprende immagini e stilemi e termini-chiave specifici del suo poetare; e non a caso Nava, citando Bárberi Squarotti, ricorda «le innumerevoli iterazioni, anafore, riprese, parallelismi e figure di ripetizione e di simmetria, di cui è intessuta la trama altamente elaborata dei *Conviviali*» (p. XXVI).

In *Sileno* il futuro scultore Scopas ripercorre platonicamente il mito della bellezza ideale, prodigio che non gli impedisce di vedere «anche la morte, anche il dolore. / [...]» (v. 85), motivi che poi tornano nei due *Poemi di Psyche*. Nel primo, *Psyche*, abbandonata da Amore, viene indotta a cercarlo nell'«oscura acqua di morte» e nel «vortice del nulla»

(vv.112-113), cioè in quella morte che, grazie al dio Pan, la restituirà all'eternità delle cose di natura; nel secondo poemetto, *La civetta*, il tema dell'eternità – sulla scia del *Fedone* platonico (si vedano almeno i paragrafi 80-81) – s'innesta con quello, esplicito, dell'immortalità dell'anima «[...] che vive / più, quanto più vive con sé, lontana / dal mondo, nella sacra ombra dei sensi» (vv. 73-75).

Non deve sfuggire al lettore attento dei *Conviviali* lo spettro o la raggiera di significati su cui il poeta lavora sul lemma «ombra», come già rilevato: da «l'ombra lunga, immensa» nel *Cieco di Chio* alle «ombre anco più dell'ombra esili» di *Ate*, da «l'ombra seguace» che conservò «la dolce vita» in *Sileno*, che ha però, s'è visto, valore di tecnica scultorea, alla «sacra ombra dei sensi», che permette all'anima di cogliere l'essenza delle cose. Poi, – andrebbe ancora rilevato – nelle *Note alla seconda edizione* alla raccolta, Pascoli, motivando la fonte del poemetto *I gemelli* con una differente versione del mito di Narciso, narrato da Pausania, riprenderà, nella sua traduzione, due volte il lemma «ombra», che indicava la sorella amata dallo stesso Narciso e prematuramente morta. Questa versione del mito viene poeticamente elaborata sul linguaggio tipico della caducità e su oggetti che esprimono la estrema fragilità di ogni cosa; e i due gemelli amanti sono «esili fiori» dalla vita talmente breve che non ebbero neanche il tempo di manifestare il loro amore, che, dunque, si rivela solo come dolore: «Non, forse, amore, ma dolor, sì, era» (v. 112).

Una ulteriore ripresa di «ombra» è nei poemetti che costituiscono la sezione dei *Vecchi di Ceo*, dove – a parte il sintagma «ombre delle foglie» (v. 55) – si ha il caso di «ombra» come «sogno» (*L'inno eterno*, v. 46) e del rifacimento di un verso pindarico in *Efimeri*: «[...] Siam d'un dí! Che, uno? / che, niuno? Sogno d'ombra, l'uomo!» [...]» (vv. 51-52); una ripresa che non può non richiamare, come giustamente annota Nava, pure *Sogno d'ombra*, madrigale di *Myrica*. Aggiungerei che il motivo si inserisce, nel più ampio assunto pascoliano della vanità di tutte le cose: non a caso la diade *ombra-sogno* è riproposta ancora in *Alexandros*: «il sogno è l'infinita ombra del Vero» (v. 10). Tale motivo invece emerge solo in maniera del tutto obliqua o indiretta negli ultimi tre poemetti, *Tiberio*, *Gog* e *Magog* e *La buona novella*, in cui le fonti, in latino, ma anche in volgare, e le fonti bibliche convergono a una raffigurazione di declino e distruzione di tutta la civiltà occidentale: raffigurazione che va letta anche in inquietante analogia con la realtà degli anni contemporanei al

poeta, attraversati da fortissime tensioni e da gravi conflitti tra le elitarie classi dominanti e la forte avanzata, politica e sociale, dei ceti diseredati.

In quest'ottica si dovrebbe spiegare l'inserimento del poemetto *La buona novella*, che chiude l'intera raccolta e si divide in due parti, *In Oriente* e *In Occidente*. È esemplato sul messaggio evangelico di Cristo, Dio fatto uomo e sottoposto all'esperienza della morte. Un messaggio di speranza e di riscatto spirituale, oltre che sociale, che intende esortare gli sconfitti della storia alla speranza, forte e vera, di un'era che agli odì, alle guerre e all'oppressione verso i più deboli sostituisca un forte senso di solidarietà e fratellanza; un messaggio in senso cristiano, maturato nelle catacombe, sulle rovine dell'antica Roma: «[...] non sapeano i sette colli assorti, / ciò che voi sapevate, o catacombe» (IV, vv. 21-22). Non v'è dubbio che quest'ultima sezione, espressamente dedicata all'antica storia di Roma, tradisce un disegno molto ambizioso dell'autore nel collegare, attraverso una personale rilettura di fonti classiche, una ricerca dolorosamente esistenziale, in particolare riferita alla morte, s'è detto, intesa soprattutto come regressione fino al nulla prenatale, con un messaggio di carattere sociale e morale rivolto a tutta l'umanità sofferente. Non so se o fino a che punto la saldatura di questa sezione finale col resto della raccolta possa considerarsi veramente riuscita sul piano dell'invenzione poetica. È certamente un difficile contemperarsi di motivi diversi che a Pascoli è costato un ostinato lavoro sul linguaggio per ottenere la coesione necessaria anche in presenza di scelte tematiche diverse; e anche per questo i *Poemi conviviali*, meriterebbero più approfondite analisi sulla intertestualità interna ai vari poemetti per cui esistono da molti anni ormai alcuni strumenti di lavoro ancora oggi insostituibili, a cominciare dal meritorio lavoro del compianto Clemente Mazzotta sulla *Concordanza* della raccolta³.

³ Cfr. C. MAZZOTTA, *Concordanza dei «Poemi Conviviali» di Giovanni Pascoli*, La Nuova Italia, Firenze 1997 («Quaderni di San Mauro. Strumenti e testimonianze», 1).

IV

LEOPARDI IN PASCOLI? SU UN SAGGIO DI ANDREA FAHRNER

L'attenzione di Pascoli per la poesia di Leopardi (si pensi a saggi come *Il sabato* del 1896 e *La ginestra*, del 1898) è ben nota: da ricordare almeno il contributo di Giuseppe Nava¹ sul rapporto tra i due poeti, su cui una studiosa tedesca, Andrea Fahrner², era tornata quasi vent'anni fa, cercando anzitutto di superare la limitazione imposta da Croce, il quale individuava nella poesia pascoliana solo una *disposizione idillica*, nel senso, negativo, di rinuncia alle forme piene della vita. Per la Fahrner, invece, è necessario che insieme alla categoria dell'idillio venga considerata anche quella del paesaggio, che presenta in poesia aspetti mutati a partire dalla fine del XVIII secolo, quando, con l'avvento della nuova sensibilità romantica (ma si dovrebbe dire meglio: post-illuministica), idillio e paesaggio non riflettono più due possibilità diverse di assunzione e rappresentazione della natura. Si tratta di un processo di trasformazione all'interno del quale il soggetto acquista un ruolo centrale e in tale senso l'opera leopardiana aiuterebbe a comprendere la funzione di idillio e paesaggio nella lirica pascoliana: un legame che lo stesso Pascoli avrebbe sottolineato nel confronto col Recanatese, soprattutto per quanto concerne la *Raumpoetik*, la poetica dello spazio.

Uno sguardo d'insieme sullo stato degli studi pascoliani a questo riguardo parte da una disamina concernente il tentativo operato in Italia, da parte di Croce e Praz e poi di Binni, di chiarire la transizione dalle poetiche del primo Ottocento, non necessariamente legate solo al

¹ Cfr. NAVA, *Pascoli e Leopardi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLX, 1983, pp. 506 sgg.

² Cfr. A. FAHRNER, *Poetik der natürlichen Welt. Idylle und Landschaft in Giovanni Pascolis Leopardi-Rezeption*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1995.

Romanticismo, a quelle dei poeti cosiddetti decadenti: transizione che trovava conferma anche nel postulato di Friedrich, secondo cui la poesia moderna, a cominciare da Baudelaire, sarebbe un Romanticismo ormai deprivato dei caratteri originari³: formula da intendere ovviamente non in base a categorie negative, ma come possibile definizione di sue specifiche proprietà. Poi la Fahrner entra nel vivo della sua analisi, che investe specificamente alcune liriche di *Myricae* e dei *Canti di Castelvechio* (titolo, quest'ultimo, che da una parte riprende quello, celebre, della sublime silloge di Leopardi e dall'altra vi aggiunge, per contrasto, un riferimento topografico non casuale). La studiosa anzitutto ripercorre sinteticamente la storia delle edizioni dei *Canti* leopardiani e di *Myricae* e dei *Canti di Castelvechio* di Pascoli trovandovi affinità nella formazione di queste raccolte (in particolare, il dato che la maggior parte delle liriche di *Myricae*, come pure era avvenuto per molti dei *Canti* leopardiani, erano state pubblicate in un primo tempo singolarmente o in nuclei ridotti). Fa seguire poi un primo attento esame generale delle prime liriche pascoliane, cercando di dimostrare che non si tratta affatto di un elevarsi dell'io lirico nella circostante natura, ma in molti casi di un contesto poetologico in cui percezione e rappresentazione della natura si realizzano contemporaneamente; e ciò vale essenzialmente per *Myricae*, di cui si prendono in considerazione tre testi del ciclo *In campagna*, legati al motivo della perturbazione atmosferica e delle intemperie: *Temporale*, *Dopo l'acquazzone* e *Pioggia*.

In questi testi il punto di riferimento resta per la Fahrner la leopardiana *Quiete dopo la tempesta*, in cui la natura sarebbe rappresentata in orizzontale (distanza-vicinanza) e in verticale (verso l'alto o verso il basso) nella sua evoluzione dello stato tempestoso a quello sereno, secondo una linea che ricorda la *Pastorale* di Beethoven per quanto concerne il motivo conclusivo dello scampato pericolo e della restaurazione dell'ordine originario delle cose. In realtà, come ho già rilevato molti anni fa nel saggio *Le forme del diletto*⁴, il momento in cui nella *Pastorale* beethoveniana viene collocata la fine del temporale è ben riconoscibile nel frammento

³ Cfr. H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1956. In traduzione italiana col titolo *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano 1971: si veda a p. 29.

⁴ Cfr. CAMERINO, *Le forme del diletto. Aspetti e fenomeni naturali nella percezione di Leopardi*, Milella, Lecce 1990.

leopardiano collocato al n. XXXIX nell'ordine definitivo dei *Canti*, ma che riprende con qualche ritocco versi scritti nel 1816, allorché il poeta, ancora al di qua della poetica del nulla e dell'arido vero, tentava di restaurare il rapporto io-natura degli antichi greci sotto la formula moderna dell'idillio di sentimento. E la poetica 'sentimentale' Leopardi non tradisce neanche molti anni dopo, nel 1829, quando compone *La quiete dopo la tempesta*, anche se, come pure rileva la Fahrner, «le cose approdano al niente» e prevale ormai la lucida determinazione del suo sentire filosofico.

Ma la poetica idillico-sentimentale di Leopardi presuppone anche quel principio d'indeterminato, di vago e d'indefinito che Pascoli rimprovera al Recanatese. Del resto la studiosa, nell'esaminare il modo di lavorare pascoliano, nota, tra l'altro, come nel passaggio a una redazione seriore di *Dopo l'acquazzone*, Pascoli tenda a perfezionare la sua tecnica impressionistica, soprattutto per quanto concerne gli effetti visivi, acustici e persino olfattivi (si veda la prima strofa: «Passò stroschiando e sibilando il nero / nembo: or la chiesa squilla; il tetto, rosso, / luccica; un fresco odor dal cimitero / viene, di bosso»). Questo insieme di effetti impressionistici in Pascoli acquista valore, naturalmente, nella relazione strutturale che tali effetti rivelano reciprocamente, relazione sulla quale il poeta costruisce anche i suoi simboli. È il Pascoli impressionistico e frammentario, particolarmente evidente in *Myricae*, come mostrano ancor meglio gli sparuti settenari di *Temporale* dominati da effetti sonori e coloristici, legati naturalmente al fenomeno temporalesco, e gli endecasillabi di *Pioggia*, elaborati su alcuni precisi richiami delle *Georgiche* virgiliane (come il gracchiare della cornacchia o il cantare delle raganelle o la nebbia della macchia).

Diversamente impostata, rileva ancora la Fahrner, è la ricerca impressionistica nella seconda raccolta pascoliana *I canti di Castelvecchio*, in cui pure compare una poesia con lo stesso titolo: *Temporale*. Già la lunghezza di questo componimento in terzine di settenarî, a differenza del ciclo composto dall'omonima poesia di *Myricae* e da *Dopo l'acquazzone* e *Pioggia*, rivela un'ottica meno impressionistico-frammentaria, se è vero che tutti gli aspetti del temporale si ritrovano, non in poesie diverse, ma in un'unica poesia, e se è vero che la lezione leopardiana della *Quiete dopo la tempesta* si riconosce in tutti i momenti della lirica, creando una vita agreste che continua a operare non dopo, ma durante la tempesta: si

pensi alle voci degli animali domestici che fanno da contrasto al tuono, alla pioggia e al vento. E nel senso di una conferma della presenza della *Quiete* leopardiana e di una gioiosa vita campestre, che emette voci e suoni proprî rispetto a quelli della natura turbata, è anche, sempre nei *Canti di Castelvecchio*, la lirica *La mia sera*, vista come una continuazione di *Temporale*, di cui segue nella prima strofa il già noto schema che contrappone il temporale del giorno con la tregua serale e, nella seconda strofa, la passata paura con la sopraggiunta quiete, che esprime in Pascoli la poesia del dolore passato (situazione che nelle ultime due strofe si fa strettamente allusiva di un dolore privato del poeta).

Interesse non minore registra il rapporto tra l'*Infinito* leopardiano e *Nebbia* di Pascoli, che presenta una struttura idillica (*Nebel-Ersetzung romantischer Subjektivität*). Se in Pascoli la nebbia assume la funzione di occultare il paesaggio circostante, quasi a voler sospendere l'esperienza del dolore, la poetica leopardiana della lontananza e dell'indeterminato, secondo la Fahrner, si svolgerebbe sul duplice piano del soggetto osservante e ascoltante e degli elementi della natura che esprimono le loro voci (uccelli, piante e così via), come mostrerebbe soprattutto *Il passero solitario*, in cui da una parte vi sarebbe il canto del passero e dall'altra l'io lirico (quello che si era espresso nell'*Infinito* e nei primi 'idilli'): una distinzione che la studiosa vede in modo parallelo anche in una nota dello *Zibaldone* (21 settembre 1827), ma che non è molto convincente (la nota dello *Zibaldone* infatti non distingue tra due diverse forme di suoni e voci, perché il «però» che dà inizio alla seconda parte del discorso non è un'avversativa, ma significa 'perciò', è un avverbio causale).

Più convincente è invece l'individuazione dell'infinito (a partire dal quarto verso dell'idillio: «Ma sedendo e mirando [...]») come sublime, come ricerca dello «straordinario», per riprendere la definizione del Diderot dell'*Encyclopédie*, o come fenomeno che non trova una forza specifica nella natura, ma solo nelle idee della ragione, come recita una celebre definizione del Kant della *Kritik der Urteilskraft*; e Leopardi a sua volta vedrà nella forza dell'immaginazione la sola via all'infinito, categoria che già emergeva nel suo giovanile *Discorso sopra Mosco* (1815), che precede la sua traduzione degli idilli del poeta greco.

Manca in Pascoli quell'avventurosa, titanica forza dell'immaginazione che era in Leopardi. In Pascoli l'immensità diventa accentuazione del mistero delle cose rese disgregate ed evanescenti, simboli di un destino

di morte sempre in agguato. Del resto anche la lingua poetica pascoliana smarrisce un centro propulsivo; e anche il grande tema leopardiano della memoria (si veda il capitolo *Glocken-Soziale Einbindung als Ausweg*) viene in Pascoli riformulato liricamente per frammenti di sogno e per illuminazioni incompiute e spesso rarefatte, anziché attraverso una rappresentazione del passato leopardianamente sentito con nostalgia, ma anche come realtà viva (la Fahrner mette a confronto le poesie leopardiane *La vita solitaria* e *Le ricordanze* con *L'ora di Barga*).

In conclusione, non c'è dubbio che Pascoli abbia assorbito in profondità la lezione di Leopardi (ancora temi e strutture leopardiane sono della Fahrner esaminate nel quinto e ultimo capitolo del suo libro con riferimento a *A Silvia* e alla *Ginestra*, testi posti a confronto con *La tessitrice* e *Il ciocco* di Pascoli). Il poeta di San Mauro, tuttavia, tende a dissolvere la soggettività leopardiana, denotando una perdita di funzione comunicativa della lingua (a meno che questa soggettività non venga coinvolta nella sfera sociale). Inoltre, sia *Myrica* sia i *Canti di Castelvecchio*, pur riflettendo un rapporto differenziato con la tradizione lirica, rivelano come in Pascoli manchi una sintesi conclusiva della sua ricerca poetica; e la mancanza di sintesi, che rende precari e inafferrabili i messaggi della poesia, è come una feconda scommessa che egli consegna ai maggiori poeti del Novecento italiano.

Ma per restare al confronto con Leopardi, non possono essere sopravvalutati alcuni punti di contatto rispetto alle più ampie linee di sviluppo della poesia pascoliana. Qualche approssimativo punto di contatto non si può negare, come nel caso della lirica *Il naufrago* (nella raccolta *Nuovi poemetti*) in cui, come già nel Leopardi dell'ultima fase, alla natura, e non all'uomo, vengono attribuite le colpe della terribile e infelice condizione dei viventi; oppure nel caso del Pascoli latino, che chiama *noverca*⁵ la Natura, alla cui dura e dolorosa legge tuttavia alla fine cederà, soppiantando con la scelta della solidarietà più profonda verso la dolorosa condizione umana la convinzione di Leopardi, il quale nella *Ginestra* viene a postulare, da parte di tutti i viventi, una «guerra comune» (v. 135) in opposizione a un «fato» definito pure «comune» (v. 114).

⁵ «[...] ossia, leopardianamente “matrigna” [...]» annota PAZZAGLIA, *Pascoli*, Salerno editrice, Roma 2002, p. 162.

In realtà l'originalità dei poeti autentici si rivela tanto più inconfondibile quanto più ancor inesplorate sono le forme e le immagini con cui applicano una riscrittura globale di motivi universali trattati da altri modelli esemplari. Le affinità possibili riscontrate tra la poesia di Leopardi e quella di Pascoli, in varie guise gravitanti soprattutto intorno alla condizione della nullità dell'essere, vanno assunte in ogni caso con molta cautela, anche perché – per restare alla concezione del nulla – non minori affinità esistono in Pascoli col pensiero di Schopenhauer⁶.

⁶ Si veda tra gli studî più recenti il saggio di D. BARONCINI, *La vertigine del nulla nei «Canti di Castelvecchio»*, in *Nel centenario dei «Canti di Castelvecchio»*, «Atti del Convegno di studi indetto dall'Accademia Pascoliana» (San Mauro, 19-21 settembre 2003), a c. di Pazzaglia, Pàtron, Bologna 2005 («Collana della Rivista pascoliana», 3), pp. 7 sgg.

IL TACCUINO DI STELIO.
SULLA POETICA DANNUNZIANA DEL SILENZIO

Al sommo del ponte di Rialto Stelio Èffrena viene investito da un vento irresistibile e, malgrado le esortazioni di Glauro, come attratto da una particolare ispirazione, concentra un momento «tutta la sua anima nell'ascolto». La «formidabile» voce del vento, «sola dominatrice su la solitudine», riportava alla sua mente le immagini di uno sterminato sepolcro, simbolo della decadenza inarrestabile di tutte le cose:

Le moltitudini incenerite, i fasti dispersi, le grandezze cadute, gli innumerevoli giorni di nascita e di morte, le cose del tempo senza forma e senza nome commemorava ella col suo canto senza lira, con la sua lamentazione senza speranza. Tutta la malinconia del mondo passava nel vento su l'anima protesa.

– Ah, ti ho còlta! gridò la gioia dell'artefice trionfante.

La linea intera della melodia gli si era svelata, era ormai sua, immortale nel suo spirito e nel mondo. Di tutte le cose viventi nessuna gli parve più vivente di quella. La sua vita medesima cedeva all'energia illimitata di quell'idea sonora, alla forza generatrice di quel germe capace d'infiniti sviluppi. Egli la immaginò immersa nel mare sinfonico svolgersi per mille aspetti fino alla sua perfezione¹.

Questa pagina del romanzo *Il fuoco* riecheggia un'altra di un taccuino dannunziano scritta un mese prima dell'apparizione del romanzo:

¹ G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, in ID., *Prose di romanzi*, voll. 2, Mondadori, Milano 1968^s, vol. II, pp. 716-717.

Incomincia a levarsi il vento come una sinfonia. Il vento fonde tutti i suoni. Il mondo diviene musicale. Tutte le cose diventano *espressioni musicali*².

La melodia melanconica creata dall'elemento atmosferico («Tutta la malinconia del mondo passava nel vento [...]») non è un suono umano; così come non è umana l'altra componente essenziale della vita dei suoni, il silenzio, che nel brano citato affiora per contrasto tra la «voce del turbine» e la solitudine in cui tale voce «rimbombava», e non a caso viene subito dopo dal protagonista richiamato e intuito non più in uno sterminato spazio terrestre, ma nell'incommensurabile spazio dei cieli:

Egli alzò gli occhi, vide nel cielo adamantino le prime stelle, intuì l'alto silenzio in cui esse palpitavano. Immagini di cieli incurvati su paesi lontani traversarono il suo spirito; [...] Altre immagini sopraggiunsero. Egli temette di smarrire quel che aveva trovato. Con uno sforzo serrò la sua memoria [...]. Scorse presso un pilastro l'ombra d'un uomo, un luccicare in cima a un'asta lunga; [...]. Con una rapidità ansiosa, a quella luce, segnò le note del tema su una pagina del suo taccuino; fissò nelle cinque linee la parola dell'elemento³.

Nell'elaborazione estetica di Stelio il taccuino diventa uno strumento indispensabile, di cui si deve supporre l'uso anche quando non è nominato. Forse è possibile anche ipotizzare un taccuino composto dalle formulazioni di ordine estetico che s'intrecciano non di rado nell'orditura del testo, sia nella forma dell'indiretto libero sia nel discorso diretto sia in interventi fuori campo, per così dire, dello stesso autore. Quest'ultimo, di fronte all'ineffabile segreto delle cose, rivelabile a suo dire dall'arte, tenta di evidenziare le componenti costitutive dell'arte medesima; e un rilievo del tutto particolare egli attribuisce alle componenti musicali. A questo fine Stelio non sembra parlare, ma «disegnare», verbo usato, non a caso, più di una volta nel testo: «pareva *disegnare* con un contorno netto la figura musicale di ciascuna parola»; oppure: «la linea ritmica del periodo si chiudeva a similitudine d'una figura *disegnata* con un sol

² Id., *Taccuini*, a c. di E. Bianchetti e R. Forcella, Mondadori, Milano 1976², p. 371. Il corsivo è dell'autore.

³ Id., *Il fuoco*, cit., p. 712.

tratto da una mano libera [...]». E lo stile come disegno è pure in altra pagina immaginato da Stelio come capacità dell'artefice di foggiare «la vivente materia atta a ricevere i ritmi dell'arte»⁴.

Ora, «figura musicale di ciascuna parola», «linea ritmica del periodo», «ritmi dell'arte» non sono espressioni casuali, anche perché rinviano ad alcune precise affermazioni di Wagner contenute nel *Kunstwerk der Zukunft*: «Il linguaggio è l'elemento concentrato della voce, la parola è la *sostanza condensata* del suono»; e ancora: il ritmo è «l'anima dei movimenti necessari di cui l'uomo-artista è diventato cosciente e con cui cerca di trasmettere le sue impressioni incoscienti. // Se il movimento che accompagna il gesto è il *suono* espressivo della sensazione, il ritmo ne è il linguaggio comprensibile»; e qualche pagina più avanti sempre il musicista tedesco aggiunge: «Nel *ritmo* animato dal suono e nella *melodia*, la danza e la poesia ritrovano la natura [...] abbellita, perfezionata all'infinito»⁵.

Il ritmo, dice Wagner, è animato dal suono, che ne costituisce l'anima autentica; e anche per d'Annunzio il ritmo, grazie al suono, dà vita e movimento ai «simboli immateriali»: «[...] il ritmo si accelerava» – si legge ancora nel *Fuoco* – «in una forma respirante e palpitante, l'idea si enunciava nella pienezza della forza e della libertà»⁶.

D'Annunzio però, a differenza delle tesi sostenute nell'opuscolo wagneriano, ipotizza che il solo suono non sia sufficiente a riprodurre quell'incantesimo delle cose e, come s'è visto, poco dopo aver fissato sul suo taccuino l'intuizione inedita che l'aveva colpito, Stelio mette in bocca a Daniele Glauro una precisazione decisiva, che gli «confermò [...] la giustezza della sua propria intuizione»:

E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? [...].
Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio. Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio che li precede e che li segue una voce che non può

⁴ Ivi, rispettivamente alle pp. 579, 604 e 729. Il corsivo è mio.

⁵ Cito da R. WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire*, traduzione italiana di A. Cozzi, Rizzoli, Milano 1963; rispettivamente alle pp. 43, 53 e 64. I corsivi sono dell'autore.

⁶ D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, cit., p. 660.

essere udita se non dal nostro spirito. Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni⁷.

In effetti, all'ombra della wagneriana «arte dell'avvenire», proprio ad Angelo Conti – alias Daniele Glauro – d'Annunzio deve più di una formulazione teorica sulla musicalità dell'espressione letteraria; e la stessa idea, prima circondata, di un ritmo proprio della parola era già stata sua⁸. Nel brano citato, però, non è soltanto da cogliere il nucleo essenziale della poetica del romanzo, nucleo al quale i grandi elementi tematici del libro – le pietre, le acque, i tesori d'arte di Venezia, i simboli della lotta della bellezza contro il tempo, il mito della musica di Wagner – sono da ricondurre e in un certo senso da subordinare, ma nel risalto dato al silenzio come motivo risolutore del linguaggio dell'arte è da vedere altresì la conquista ultima della più generale poetica dannunziana, quella che si accinge a fare la sua prova certamente più significativa nella stagione delle *Laudi*, e in particolare in *Alcyone*, dove, per esempio, a proposito dell'ammonimento che l'essenza della musica è «nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue», il poeta dirà: «tace l'acqua tra l'una e l'altra voce»⁹.

⁷ Ivi, p. 718.

⁸ Cfr. DOCTOR MYSTICUS, *A proposito della Isaotta Guttadauro*, in «La tribuna», 14 febbraio 1887. Sempre del Doctor Mysticus, sulla «musica come linguaggio ritmico più profondo della parola», si veda la monografia *Giorgione* (Alinari, Firenze 1894). Su Giorgione lo stesso d'Annunzio scriverà l'anno seguente su «Il Convito» (si veda ora in D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, voll. 3, a c. di Bianchetti, Mondadori, Milano 1968⁴, vol. III, pp. 325-352). D'Annunzio utilizzerà il suo articolo giorgionesco per l'introduzione alla *Beata Riva* del Conti medesimo, opera apparsa contemporaneamente al romanzo. Sul rapporto Conti-d'Annunzio in relazione alla gestazione del *Fuoco* si vedano almeno: N.F. CIMMINO, *Poesia e poetica in Gabriele d'Annunzio. Problemi di critica dannunziana*, Centro internazionale del libro, Firenze 1959; E. DE MICHELIS, *Tutto d'Annunzio*, Feltrinelli, Milano 1960 e, più di recente, anche con l'apporto di ulteriori documenti, G. OLIVA, *I nobili spiriti. Pascoli, d'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Minerva Italica, Bergamo 1979.

⁹ Le citazioni di *Alcyone* derivano da: D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, con un avvertimento di U. Ojetti, Mondadori, Milano 1968¹⁰.

Allora non si tratta più soltanto di «disegnare con un contorno netto la figura musicale di ciascuna parola», per riprendere un'espressione dannunziana, non si limiterà più cioè il poeta a ricercare i suoni e gli accordi ritmici tra le varie immagini, ma privilegerà il silenzio, anzi, l'ascolto del silenzio: «Il ritmo è il cuore della musica, ma i suoi battiti non sono uditi se non durante la pausa dei suoni». Udire è verbo che andrebbe sottolineato, perché ciò che si ascolta durante una pausa non è nelle intenzioni di d'Annunzio una lingua dell'uomo, ma una lingua superiore. Si pensi all'*incipit* di *La pioggia nel pineto*:

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; [...];

oppure si pensi a Undulna, creatrice di una melodia «divina», contrapposta a quella «umana»:

I musicisti umani hanno modi
loro varii, dal dorico al frigio:
divine infinite melodi
io creo nell'esiguo vestigio.

Nel *Fuoco*, del resto, è già postulato il silenzio come voce degli elementi naturali, che esprimerebbero, come in un miracolo d'arte, i grandi temi spirituali – il significato del dolore, del destino e così via – che all'uomo invece non sarebbe dato di esprimere:

Nel silenzio, il fuoco e l'acqua parlarono. La voce degli elementi, la donna addormentata nel dolore, l'imminenza del fato, l'immensità del futuro, il ricordo e il presentimento, tutti quei segni crearono nel suo spirito uno stato di mistero musicale ove l'opera inespressa risorse e s'illuminò. Egli udì le sue melodie svilupparsi indefinitamente¹⁰.

Il silenzio – motivo espressivo e poi anche tematico – è già nel romanzo momento centrale della poetica dannunziana e lo diventa definiti-

¹⁰ D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, cit., pp. 705-706.

vamente a partire dall'intuizione che Stelio fissa nel suo taccuino, proprio nella seconda parte dell'opera, intitolata, non a caso, *L'impero del silenzio*. Tale motivo finirà per costituire la finzione estrema, lo stratagemma ultimo escogitato dall'incontinente esteta per propinare in qualche modo una via d'uscita, una soluzione estetica plausibile, almeno dal punto di vista formale, all'ormai incontrollabile ed esorbitante sistema di parole come suoni che egli aveva messo in atto e che rischiava di sommergerlo.

Il debole presupposto di partenza è la considerazione della pausa come valore a sé nelle esecuzioni musicali. Non a caso quei «precetti del perfetto silenzio, dell'orchestra invisibile e dell'ombra favorevole»¹¹, che già la Camerata de' Bardi, a dire di Stelio, aveva attuato assai prima dell'opera wagneriana, ci riportano direttamente al momento in cui «un preludio di violini salì [...] nel silenzio favorevole», prima che Donatella Arvale avviasse il brano della lamentazione di Arianna¹². Nelle pause musicali d'Annunzio stabilisce una vera e propria convenzione estetica, che diventa complementare alle parole dell'artefice: quelle parole che hanno tentato di ripercorrere tutte le possibili risonanze e armonie della voce e tutti i possibili profili della bellezza cedono il passo al silenzio non perché l'esteta si sia convertito all'etica e si sia arreso di fronte alla morte e alla decadenza della bellezza medesima, ma perché ineffabile è l'estetica dello sfinire, del deperire e del morire delle imprese dell'arte, anche delle più elevate.

Il silenzio, allora, oltre che elemento complementare della musicalità e del ritmo delle parole diventa anche un modo privilegiato per esprimere il tema della morte, tema che, proprio perché sviluppato solo in senso estetizzante e artificiale, non si differenzia dall'estetizzante e artificioso richiamo della vita. In un taccuino ateniese del '99, a ridosso della composizione del *Fuoco*, è d'Annunzio stesso a rivelare chiaramente questa natura della sua poetica, descrivendo la statua di Persefone:

Dinanzi a lei è la visione del mondo mutevole sotto l'occhio del sole: dietro di lei è la tenebra del mondo sotterraneo ove le immagini delle cose terrene stanno immote nella bellezza immutabile della morte. Tacciono le labbra divine e umane; ma un fiume immenso di armonia si diffonde

¹¹ Ivi, p. 651.

¹² Ivi, p. 630.

generato da ogni segno, e s'odono cantare in una infinita lontananza le fonti della Vita¹³.

Si noti: nel regno sotterraneo di Persefone, in cui dominano l'immobilità e l'immutabilità della morte, il silenzio è assoluto; non c'è distinzione tra segnali di uomini e segnali di dei («Tacciono le labbra divine e umane») eppure (il «ma» avversativo) «s'odono cantare in una infinita lontananza le fonti della Vita». Ancora una volta il verbo «udire», celebrato – s'è visto – per i silenzi alcionii. Solo qualche mese più tardi, del resto, in un taccuino siciliano d'Annunzio propone già quel contrasto (che sarà poi rilevato nel romanzo al momento in cui Stelio pone mano al suo appunto) tra voce della natura nel momento più acuto – la tempesta, il vento – e la voce della stessa natura resa impercettibile: «la massima e la minima nota», come le definisce l'autore. Si tratta di una pagina riportata, con qualche lievissima variante, sia in *Taccuini* sia in *Altri taccuini*:

Tra mare e cielo s'apre come uno strumento concavo per ricevere e per modulare la voce delle voci, la parola delle parole. La tempesta che lampeggia sotto i promontorii lontani e lo stelo gracile dell'avena che s'ergera tra due pietre, la massima e la minima nota sono comprese in un sol ritmo. Quali labbra umane oserebbero d'interrompere questo canto?¹⁴

Lo stelo vegetale che produce la «nota minima» della natura è motivo che ritornerà in *Alcyone* proprio in vista dei temi già evidenziati della morte e della caducità delle cose:

Alla sabbia del tempo urna la mano
era, clessidra il cor mio palpitante,

l'ombra crescente d'ogni stelo vano
quasi ombra d'ago in tacito quadrante¹⁵.

¹³ D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., pp. 307-308.

¹⁴ ID., *Altri taccuini*, a c. di Bianchetti, Mondadori, Milano 1976, pp. 103-104. Ma si veda anche in ID., *Taccuini*, cit., p. 311.

¹⁵ Si tratta della lirica *La sabbia del tempo* (2° dei *Madrigali dell'estate*).

Naturalmente, «tacito», nel contesto della nostra analisi, è un aggettivo-chiave. E nello stesso taccuino subito dopo – proprio nei termini ammirati da Stelio nel *Fuoco* – s’impone il silenzio delle stelle nello sconfinato cielo notturno:

La Notte con le sue stelle, la tragica Notte col suo coro di stelle parla nella ruina, tra cielo e mare. Io so quel ch’ella dice cantando, ma non oso ripeterlo. Morrei forse, se lo ripetessi: e sarei assunto tra gli astri¹⁶.

Non diversamente, e non casualmente, anche Stelio si guarda bene dal fissare sul suo taccuino il linguaggio del soprannaturale. D’altra parte nel testo narrativo il silenzio è sempre collegato all’estetica dell’immobilità che non di rado comprende anche nell’invenzione dannunziana una vera e propria estetica della rappresentazione della morte: dalla «stanza solitaria» della Vergine Orsola, tenuta nel «più benigno dei silenzi» al «silenzio dell’estuario già in signoria dell’ombra e della morte»¹⁷, che una volta si lasciano dietro Stelio e la Foscarina.

Anche Venezia, col suo fascino tanto più straordinario quanto più segnato dall’incalzare implacabile del tempo, ha un’anima fatta di silenzio:

«Voi» – dice Stelio all’amante – «udite ora cantarellare su le chitarre l’animula di Venezia; ma l’anima vera non si discopre se non nel silenzio e più terribilmente – siatene certa – nella piena estate, di mezzogiorno, come il gran Pan»¹⁸.

Questa meridiana luce abbagliante si accenderà alcune pagine più avanti nel bacino di San Marco e verrà riconosciuta dall’artefice, ancora una volta, come messaggio inesprimibile del primigenio silenzio del mondo:

[...] Una veemente zona di luce, erotta da un cielo interiore a rischiarare i fondi più segreti della volontà e del desiderio umano; un inaudito

¹⁶ Vedi nota 14.

¹⁷ D’ANNUNZIO, *Il fuoco*, cit., p. 638.

¹⁸ Ivi, p. 642.

verbo, emerso dal silenzio originario a esprimere quel che v'è di eterno e di eternamente indicibile nel cuore del mondo¹⁹.

Nella stagione del *Fuoco* il silenzio diventa contemporaneamente strumento di un incessante artificio dello stile e tema e materia del libro. D'ora in avanti, come s'è già constatato mediante qualche esempio, è aperta anche la via alla stagione alcionica. Non solo: ma è aperto, direi, il varco attraverso cui passerà l'esperienza del cosiddetto d'Annunzio «segreto»²⁰, dell'artefice che disegnerà sempre meno le parole come figure musicali e sempre più si porrà in ascolto di segni impercettibili, derivati, egli crede, dal suo spirito medesimo. È a questo punto che l'artefice finisce anche per posare la penna:

[...] a volte poso la penna e ascolto, senza volgere il capo verso le finestre. Ascolto ma non 'tendo l'orecchio': ho il senso dell'udito in tutto il corpo che più non ha peso né la memoria della sua caducità e della sua miseria²¹.

Anche Stelio Èffrena, s'è visto, concentra «tutta la sua anima nell'ascolto». Ma quello che sembrava dover essere nel *Fuoco* un viaggio provvisorio ed eternamente intercambiabile dal ritmo della parola e dell'arte al silenzio e dal silenzio ai ritmi finirà per stabilizzarsi su uno dei due poli fondamentali, quasi a voler ritrarre sensibilmente la polverizzazione progressiva dell'universo sterminato e non sempre controllabile delle parole e dei ritmi fino allora costruito.

¹⁹ Ivi, p. 652.

²⁰ È di estremo interesse qui ricordare che al tema del silenzio perviene pure un altro simbolista, l'austriaco Hofmannsthal, ma su posizioni lontanissime da quelle dannunziane; non estetizzanti, ma etiche. Il «silenzio» di Hofmannsthal (in *Ein Brief*, cioè nella *Lettera di Lord Chandos*) appartiene infatti alla ricerca di una lingua dello spirito «in cui», dice il poeta, «forse un giorno nella tomba dovrò rispondere a un giudice sconosciuto» («in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde»). Per indicazioni bibliografiche sul rapporto tra i due poeti (Handerub, Masini, Mazzarella, Ritter Santini) oltre che per ulteriori considerazioni sull'argomento si veda CAMERINO, *Sul simbolismo europeo (con lettere inedite di d'Annunzio a Hofmannsthal)*, in ID., *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, Mursia, Milano 1989 («Civiltà letteraria del Novecento»), pp. 7-30.

²¹ D'ANNUNZIO, *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, cit., vol. II, p. 699

Il silenzio diventa così una nuova dimensione estetica che sempre meno concede alle *correspondances* e agli ardimenti analogici e trasforma definitivamente la stessa concezione dannunziana dei simboli, ormai tutti convergenti in una fascia di ombre e spazi spettrali, dove gli splendori della grande arte e il mito dei grandi artefici si vanno sempre più diradando e dissolvendo. Ma l'opera di bellezza per d'Annunzio può trasformarsi, mai deperire; può divenire bellezza di morte, anziché di vita; o meglio, di morte che attraverso la perfezione della bellezza rinasce alla vita. Dirà nel *Notturmo*:

Ridiventerò giovine nel marmo del mio sepolcro, come i trapassati nelle stele funerarie degli Elleni.

[...]

La morte non mi appare se non come la forma della mia perfezione [...]²².

Sennonché perfetto nella marmorea immobilità della morte (si ricordi nel romanzo la solitaria stanza della Vergine Orsola), ancora una volta, resta solo il silenzio, estrema risorsa stilistica e tematica che accompagna l'anelito intramontabile dell'artefice ormai maturo verso un ideale di bellezza fine a se stesso.

²² Ivi, p. 278.

LA LICENZA ALLA LEDA E GLI «SPAZII MISTICI» DELLA GUERRA

Già nella *Leda senza cigno*, composta ad Arcachon sulle rive dell'Atlantico, nei primi mesi del 1913¹, l'ignoto e la morte si presentano a d'Annunzio come temi idonei a convogliare la sua ricerca di una vena lirica e segreta con l'impulso a quell'eloquenza bellica che aveva fatto le sue prove appena l'anno precedente con le *Canzoni delle Gesta d'oltremare* (a seguito della guerra di Libia) e che si caratterizzava come forzatura in senso nazionalistico dei motivi vitalistici esaltati in *Maia* (1903) e in *Elettra* (1904). La *Leda* recepisce il richiamo dell'ignoto sin dal sopratitolo (*Aspetti dell'Ignoto*²); un richiamo che affiora significativamente anche nel gesto del «morituro» Desiderio di chiudere le palpebre e di coprirsi con la mano la fronte e d'inabissarsi nella notte interiore e nel silenzio fino a quando si ode un rombo verso il cancello del parco³: un rombo imprecisato, forse di motore, che prefigura anche quello di un'ala di morte.

Questo tentativo di coniugare richiamo all'esoterico e visione mitizzata della natura della guerra si rivela però ben più marcato nella *Licenza alla Leda*, su cui mi soffermerò in questo capitolo. Si tratta di un testo composto a Venezia tra la primavera e l'estate 1916, allorché il poeta, ancora convalescente per la perdita dell'occhio destro, ricevette la visita di due sue care amiche del suo recente «esilio» francese, Suzanne Boulenger, soprannominata Chiaroviso (alla quale è dedicata la *Licenza*), e Madame Eschger, soprannominata Nontivolio. Un testo assai più lungo

¹ Fu pubblicata tra il 27 luglio e il 31 agosto dello stesso anno sul «Corriere della sera», ma in volume, insieme alla *Licenza*, solo nel 1916 presso l'Editore Treves. Ad Arcachon nacquero anche molte 'faville' e la *Contemplazione della morte*.

² Per la *Leda senza cigno* e la *Licenza* cfr. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, cit., vol. II, pp. 1181-1364.

³ Cfr. *ivi*, p. 1234.

della *Leda*, alla quale pure fa da lettera dedicatoria, e che è qua e là contaminato con altre pagine di carattere autobiografico e impressionistico⁴ maturate in quel periodo come le tre «faville» del '14 e alcuni «taccuini» ivi confluiti⁵, senza trascurare l'elaborazione del *Notturmo* (1921).

La *Licenza*, in ogni caso, può e deve essere letta come opera a sé, come digressione sull'ignoto e sulla morte che è anche come l'evocazione di un rito mistico: la trasmutazione del sangue e del dolore della guerra in una celebrazione sacrificale che sia al tempo stesso un'opera di bellezza («Il Sacrificio era venuto a prender posto tra i Penati»; oppure: «[...] la divinità della terra è testimoniata dall'immane sacrificio. [...]»⁶).

Già questi rilievi aiutano a capire come non si tratti di una visione anche approssimativamente ideologica della guerra da parte del poeta, bensì di una sua visione mitica, come pure si dirà più avanti. Inoltre, sul piano strutturale e inventivo, va in primo luogo evidenziato il modo con cui egli prova a riconoscere dietro a esili segnali i presagi della catastrofe imminente; in secondo luogo vanno evidenziate le analogie e le similitudini che accompagnano l'avvicinarsi della guerra sentita come causa giusta, degna di martirio e di eroismo, e che esercitano naturalmente anche un forte peso sulla formulazione stilistica e sulla composizione dei periodi: un esercizio che s'intreccia chiaramente con lo stile e la poetica del *Notturmo*.

⁴ Per l'impressionismo lirico dannunziano tra le 'faville' e il *Notturmo*, differenziato dai taccuini, si veda E. DE MICHELIS, *Novecento e dintorni. Dal Carducci al neorealismo*, Mursia, Milano 1976, p. 70.

⁵ Nella *Licenza* confluiscono le seguenti tre 'faville' anticipate sul «Corriere della sera»: *L'angoscia* (26 agosto 1914); *Lo sgomento* (14 settembre 1914) e *La preghiera* (24 settembre 1914). Alcuni stralci della *Licenza* stessa, inoltre, vedono la luce tra luglio e ottobre 1916 rispettivamente nell'«Illustrazione italiana», nel «Giornale d'Italia» e nel solito «Corriere della sera». Vi sono nella *Licenza* anche derivazioni dai *Taccuini*: si veda D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., rispettivamente i taccuini LXX, LXXVI e XCIII (e le relative note alle pp. 1311-1312, 1314-1315, 1330-1331). Inoltre in Id., *Altri taccuini*, cit., si vedano almeno le note alle pp. 439 (note 2 e 5), 440 (note 1, 5 e 7), 441 (nota 2), 441-442 (note 6 e 7), 443 (nota 2), 444-445 (note 4 e 5), 446 (nota 1), 454-455 (nota 4, 5, 6 e 8). Sui *Taccuini* dannunziani si vedano le finissime pagine di G. MARIANI (*La vita sospesa*, Liguori, Napoli 1978, pp. 345-372), il quale non manca pure di rilevare alcuni aspetti della raffigurazione dannunziana della guerra.

⁶ D'ANNUNZIO, *Licenza*, cit., rispettivamente alle pp. 1248 e 1257.

Della guerra, gioco tragico o «tremendo», per usare lo stesso aggettivo dannunziano⁷, l'autore rivela a Chiaroviso i presagi, inquietanti e inebrianti a un tempo, avvertiti nei primi cruciali mesi del conflitto in terra di Francia, terra amica in nome della fratellanza latina:

[...] l'odore del sangue futuro pareva salire da quel dolce seno dell'Isola di Francia, ma dai molli orizzonti del Vallese pareva affacciarsi la Guerra e soffiare la sua afa di putredine e d'incendio.

Presagio è un oscuro affluire di parvenze non ben definibili, evidenziate dall'iterazione del verbo *parere*: «pareva salire [...] pareva affacciarsi [...]». Presagio è anche un sentimento di malinconia o d'irrequieta attesa:

Rare parole, passi lenti, gravi pensieri. Le torri del Castello allungavano l'ombra su i bacini e su gli spiazzi. Laggiù, forme taciturne della sera [...]. [...] Sentivamo tutte le cose più dilette a poco a poco abbandonarci. Non soltanto un giorno finiva ma un mondo si dissolveva.

Presagi sempre più incalzanti; «[...] il flutto dei nostri pensieri e dei nostri presentimenti [...]», come scrive ancora d'Annunzio; e più avanti:

Qualcosa di funebre era entrato con noi nella casa pacifica. Nelle stanze ordinate le tende e le portiere non si movevano, ma l'aria pareva inquieta come quando sta per scoppiare l'uragano e i servi corrono a chiudere i vetri e gli usci. [...]. [...] Le cose erano abbandonate dalla luce del giorno che se ne tornava all'Occidente. [...]. Il nemico non era soltanto al confine ma su quella soglia. La soglia della casa e il confine della patria erano una sola santità che poteva essere profanata. Bisognava sorgere e combattere⁸.

Questi e molti altri simili sono i preannunci della guerra che l'autore rievoca, di quella sera fatale sull'isola di Francia; e destinataria della rievocazione è la sua amica francese a cui ha regalato «il bel nome italiano» aggiungendo: «Sembra il nome luminoso delle due patrie congiunte»⁹.

⁷ Ivi, p. 1247.

⁸ Ivi, rispettivamente alle pp. 1246, 1247 e 1248-1249.

⁹ Ivi, p. 1249.

In queste pagine, pur nella raffinata trasfigurazione letteraria e nell'intento di ricondurre la materia a una rarefatta dimensione diaristica, mito e ideologia della guerra tendono a congiungersi in d'Annunzio, il quale giudica vano o addirittura fraudolento e vile ogni tentativo di evitare il conflitto; e giudica decrepita e putrefatta la condizione civile e storica della vecchia Europa; e giudica altresì fatale l'ora per il riscatto dell'affratellata razza latina, in cui Francia e Italia, le due patrie congiunte, s'è visto, nel nome di Chiaroviso, potranno recuperare l'antico splendore e le comuni radici.

Nella *Licenza* le «pagine di passione scritte sotto la data del 27 di quel luglio tragico» esprimono non più le ombre e i segni presaghi, ma l'attesa febbrile del ricorso alle armi:

La marea sale? Che è questo romore meraviglioso il qual sembra venire dalla profondità dell'orizzonte? [...]. Forse la Francia eterna, la grande Seminatrice che ha esausto la semenza del grembo, sta ora così contro terra in ascolto; e un poco di quella terra arida si pone ella su la lingua, sotto specie eucaristica, prima di risollevarsi¹⁰.

Il dado è tratto; la sorte «dura e pur bella». Si deve rinunciare alle illusorie ricchezze del presente; ci si deve spogliare di tutto per riconquistare tutto. Anzi, l'etica della conquista diventa l'imperativo più alto e più difficile:

E non ci sarà permesso di mendicare, ma sì ci sarà imposto di conquistare. E la vera legge marziale sarà su noi instaurata dopo la guerra delle armi; ché uccidere e distruggere sarà ben facile compito in paragone di quel che i superstiti troveranno dinanzi a loro.

La nuova Europa dovrebbe nascere purificata e rinnovata dal bagno di sangue che stava per incominciare, «con la certezza» – si legge ancora – «di uscirne più giovine che quando su lei barbara i freschi vènti della Rinascenza soffiaron dal Mediterraneo!»¹¹. Parole, queste, che dimostrano come non sia mai esistita una ragione storica reale nell'ideologia dannunziana della guerra, ma solo, per così dire, una ragione mitica,

¹⁰ Ivi, p. 1251.

¹¹ Ivi, p. 1252.

qual è appunto il mito del Rinascimento, già operante nell'estetismo italiano di fine secolo.

La dimensione mitica dell'evento bellico in d'Annunzio permane nelle pagine della *Licenza* come ricerca di metafore capaci di rappresentare quelli che l'autore chiama enfaticamente gli «spazii mistici per le apparizioni ideali»:

Talvolta, all'annuncio d'una strage, penso che la guerra prepara gli spazii mistici per le apparizioni ideali. Se resto solo, o nella mia casa o nella via, mi sembra di udire in realtà crollare le masse d'uomini come quando nella foresta folta si pratica la radura che subito è occupata dalla nuova luce. Questo senso continuo dell'opera di morte dissolve ogni pensiero abituale. [...]. In ogni attimo le creature sono agguagliate alla terra che si abbevera del loro sangue furioso, prima d'inghiottirle e di convertirle in sua grassezza tranquilla. Anche una volta la divinità della terra è testimoniata dall'immane sacrificio. [...]. E se si sazia di carne, poi la rende in ispirito¹².

In questo brano non solo viene confermata la tendenza dell'autore a saldare il tema bellico nella ricerca della sua prosa 'segreta', ma rivelano in estrema sintesi due linee fondamentali della poetica della *Licenza*, perché le «apparizioni ideali» altro non sono che le ricercate metafore destinate, nell'intento dello scrittore, a essere lette come in filigrana, come trasparenti visioni della guerra; mentre il rito sacrificale della terra riconduce ancora ai suoi cosiddetti «spazii mistici».

Nella *Licenza* le metafore intese come epifanie o come rivelazione dei volti della guerra si presentano sia in forme semplici sia in forme articolate. Nel primo caso si hanno delle similitudini:

Uno sprazzo crudo di sole contro un marciapiede popoloso sembra annientare i passanti, come uno scoppio di mitraglia.

Oppure:

Il temporale scoppia sul poggio, come una battaglia. Il tuono imita il fragore del cannone.

¹² Ivi, pp. 1256-1257.

Oppure, ancora, recuperando direttamente il rapporto guerra-morte, come tre vecchiette *agucchianti* che richiamano le fatidiche Parche:

Parche senza nome, mi guatano e mi agghiacciano, minacciando con le loro cesoie nascoste l'ultimo filo del mio passato¹³.

Ma vi sono, s'è detto, anche metafore più ampie in cui il poeta non di rado tende a coinvolgere i fenomeni esterni, reali o immaginari, e il suo stesso essere, come nell'episodio in cui, dopo aver tenuto al guinzaglio una muta di cani e di cuccioli, è seduto contro un ceppo di quercia al ciglio di un fossato e scopre tracce di sangue sugli abiti e sulle mani:

[...] lascio su me gocciolare il sangue e disseccarsi la mota. Quel fosso deserto mi dava imagine della trincea tremenda. Sentivo la presenza della morte a tutti i crocicchi del laberinto silvestro. Sentivo dentro di me il mio scheletro prigioniero, involuto di carne riconversa in argilla. Sentivo, presso e lungi, la insaziabile voracità della terra e la deità sua¹⁴.

Di questa tendenza a trasformare in un larvato rito sacrale, denso di presagi, anche episodi accidentali vi sono frequentissimi esempi nella *Licenza*, dove pure si trovano una serie di pagine giocate sul rapporto misticismo-sacralità del silenzio. Qualche citazione:

«È un giorno mistico, dominato da un silenzio così alto che il passaggio dei carri di guerra ferrati non l'interrompe».

«È un giorno mistico»: la proposizione è iterata solo poco più avanti; e ancora, dopo qualche pagina:

Tutta la volta del cielo era piena d'un silenzio straordinario, d'uno di quei silenzi che sembrano quasi imperiosi, tanto superano di potenza ogni voce, ogni rumore¹⁵.

¹³ Ivi, rispettivamente alle pp. 1255, 1258 e 1256.

¹⁴ Ivi, p. 1271.

¹⁵ Ivi, rispettivamente alle pp. 1259, 1261 e 1266.

Anche l'agghiacciante silenzio che precede l'imminente bombardamento di Reims, che recherà, tra l'altro, gravi danni alla sua splendida cattedrale gotica, è per d'Annunzio «umano e sovrumano». Alla ricerca dei cosiddetti «spazii mistici per le apparizioni ideali», l'autore interroga ogni evento che, pur nelle forme più diverse, possa alludere alla trasmutazione del corpo mistico. In terra latina persino il cielo nei giorni della battaglia sembra «un tempio aereo simile a quello che l'augure partiva sul suo capo, da settentrione ad austro, con la sua verga adunca». Questo tempio evocato ha dei confini solidi, ma invisibili; e allo stesso modo, immagina lo scrittore, nei valli latini ciascuna trincea è offerta «agli spiriti che la deificano e divengono i Penati del combattente»¹⁶. E sulla stessa linea di analogie di natura mistica ancora l'autore in vari momenti si sofferma su veri e propri riti funebri, come quello del Santuario di San Severino in Parigi¹⁷ o nella cappella di Longpont, dove «come in uno spazio mistico, scolpita apparve la faccia della Morte: non l'orrida femmina ossuta ma il bellissimo genio maschio».

La morte come bellezza e come eroismo appartiene alla civiltà latina, dice d'Annunzio, il quale piega un passo dell'Ulisse dantesco («Considerate la vostra semenza») a un'improbabile diversificazione tra la civiltà latina e i suoi nemici:

Era ben quello il verso eterno da incidere nella fronte dell'orgoglio latino. Dall'altra parte erano i bruti, con le loro ignominie¹⁸.

Nella *Licenza alla Leda* il nemico non è mai un soggetto su cui soffermare l'attenzione, che è invece tutta rivolta solo a una parte del campo di battaglia, solo dalla parte della causa latina, che d'Annunzio vedeva fondata sull'alleanza franco-italiana, che nella realtà storica della prima guerra mondiale non fu però scontata sin dal primo momento. Nella *Licenza*, tuttavia, la rievocazione che l'autore fa dei mesi immediatamente precedenti e seguenti lo scoppio del conflitto è in funzione di un'unica alleanza e mostra, anzi, di anticipare la volontà d'intervento da parte

¹⁶ Ivi, rispettivamente alle pp. 1277, 1272 e 1273.

¹⁷ Sulla chiesa di Saint Séverin, oltre che nella *Licenza* (cit., pp. 1263 sgg.), d'Annunzio si sofferma anche in un *Taccuino*: si veda D'ANNUNZIO, *Altri taccuini*, cit., p. 239 e la relativa nota a p. 444.

¹⁸ Ivi, rispettivamente alle pp. 1275 e 1280.

italiana, quando ancora l'indecisione sembrava regnare sovrana: «Il mio cuore gridava d'angoscia, verso la mia patria prima, verso l'Italia inerme e irresoluta»¹⁹. Poi, nelle pagine che seguono, non c'è di proposito rilevanza alcuna sulla fase di ampliamento del conflitto con l'intervento italiano, quasi a non voler rimarcare differenze tra il prima e il dopo; come se il vincolo militare franco-italiano avesse avuto vigore sin dall'inizio della Grande Guerra:

«Il bollettino di Cadorna! Il bollettino di Joffre!». Quale doveva esser letto prima? Non era soltanto la guerra d'Italia, non era soltanto la guerra di Francia. Era la lotta suprema dei Latini contro i Germani. Era lo sforzo di Roma e di tutti i suoi secoli²⁰.

Ancora una volta, come dimostra in particolare l'ultima frase citata, si deve rilevare la natura mitica che connota l'ideologia interventista di d'Annunzio, il quale sembra momentaneamente aver posto in parentesi la sua vena 'segreta'. Questa vena, però, riaffiora subito dopo, allorché, sempre col pensiero rivolto a Chiaroviso, l'autore richiama esplicitamente le pagine del *Notturmo*, che andava componendo pure nello stesso periodo; e le richiama, si badi, dopo aver avvicinato «voluttà della vita» e «severità della morte». Questo riferimento al *Notturmo* inserito nella parte centrale della *Licenza* è molto importante: d'ora in poi la convergenza tra i due testi diventa evidente soprattutto là dove d'Annunzio accentua al massimo l'equiparazione tra un evento tragico come la Grande Guerra e una intima e personale contemplazione della morte:

Quand'anche questa immensa guerra non altro facesse che ricondurre l'uomo alla familiarità della morte abolendo quel falso limitare che sembrava separarla dalla vita e dalla luce, già dovrebbe per noi essere lodata e benedetta²¹.

Nelle pagine che seguono si nota, tra l'altro, la rievocazione, appena velata da uno stile ricco di raffinate perifrasi, delle imprese di volo dello stesso d'Annunzio e del mancato progetto di bombardare Vienna;

¹⁹ Ivi, p. 1270.

²⁰ Ivi, p. 1294.

²¹ Ivi, rispettivamente alle pp. 1295 e 1301.

ma il ricordo delle imprese militari è solo il controcanto necessario per ripiombare nella sua meditazione «notturna», nell'oscurità della sua condizione di monocolo, sicché le pagine del *Notturmo* che vengono innestate nella *Licenza*²² con rarissime, quasi impercettibili varianti, confermano indiscutibilmente il tentativo dannunziano di saldare racconto di guerra e racconto dei fantasmi di tenebra. Di questo tentativo l'autore è consapevole e precisa proprio nella *Licenza* la poetica della cosiddetta arte «notturna»:

Un giorno mi venne il desiderio improvviso di riconoscere l'accento di quell'altra mia arte; e mi ricordai di un'opera da me scritta nel rifugio della Landa [...].

La voce di Desiderio Moriar mi risonò nel buio. “La notte non è onnipresente e perpetua? Se chiudo il pugno, sotto il pieno meriggio, ecco, faccio la notte nel cavo della mia mano”.

Il volto di Desiderio Moriar mi riapparì nel buio. “Egli fece la notte in sé, coprendosi la vista con le palme; e restò silenzioso”.

[..]

V'era, qua e là, alcun tratto d'arte notturna. V'erano parole d'uno strano potere, che sembravano tracciate a occhi chiusi. Tra riga e riga, gli aspetti della vita assumevano il carattere delle apparizioni. [...]. La vocazione della morte v'era espressa con modi musicali d'una novità che mi rapiva²³.

È evidente il tentativo di riconoscere già nella voce di Desiderio, nella sua «vocazione della morte [...] espressa con modi musicali [...]», gli ingredienti primari dell'arte «notturna»: «[...] parole d'uno strano potere [...] tracciate a occhi chiusi». Questo indirizzo di poetica viene ulteriormente chiarito poco più avanti allorché l'autore – sempre con riferimento alla *Leda* – afferma che la sua «più profonda sensualità» l'aiutava «a scoprire gli aspetti dell'ignoto»; e aggiunge:

Questo racconto misterioso, anzi quasi direi mistico, è ricco d'elementi naturali come nessun altro. Il mistero v'è adombrato per una successio-

²² Si veda ivi, pp. 1326 sgg. e D'ANNUNZIO, *Notturmo*, in ID., *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, cit., vol. I, pp. 171 sgg.

²³ ID., *Licenza*, cit., p. 1328.

ne d'immagini dense, corporee, d'un rilievo palpabile, immuni da ogni indeterminatezza [...]

Non è casuale che d'Annunzio, come ho anticipato in apertura di questo capitolo, riconoscesse già nella *Leda* una poetica del mistero e del misticismo coniugata, s'è visto, con esiti inevitabilmente estetizzanti, con la sua «sensualità»; non è casuale perché spiega, almeno in parte, non solo la ben più ampia mole della *Licenza* che, attraverso l'esperienza dannunziana dei primi anni del conflitto mondiale, finisce per continuare e quasi surrogare il testo precedente. Nella *Licenza* infatti l'autore riconduce il rapporto tra eroismo e sacrificio, tra guerra e morte a un'esile trama di simboli, di epifanie, di fantasmi, nell'illusione di filtrare e purificare nel suo io più oscuro una tragedia reale immane. E la guerra vi resta quasi sempre sullo sfondo, anche quando vi si riferisce alle imprese di volo dello stesso d'Annunzio; e tutto diventa occasione per inventare «parole d'uno strano potere [...] tracciate ad occhi chiusi», per riprendere la stessa formula dannunziana; parole ricercate come preziose similitudini o equivalenze analogiche e legate alla rappresentazione delle opere di morte, di cui la guerra è dolorosa dispensiera.

Una morte sentita come condizione strettamente complementare alla vita, i cui suoni, immagini e colori non a caso, nella pagine della *Licenza* dedicate a Venezia, l'autore sembra moltiplicare prodigiosamente intercalando in qualche capoverso una sorta di ritornello: «La vita è bella» (o anche: «E sentii [...] quanto la vita fosse bella»²⁴). E proprio attraverso il rapporto morte-vita e la meditazione sulla morte come momento idealizzato e compimento sublimato della vita medesima, lo scrittore finisce per preparare le pagine finali, in cui celebra i compagni caduti generosamente (e qualche nome rinvia pure al *Notturmo*²⁵): da Tommaso Contarini a Giuseppe Miraglia, da Biagio di Tullio a Ciro Armellino, da Guido Cavaliere a Ernesto Giovannini tutti protagonisti di una morte eroica, così come eroica è l'eccezionale salvezza di Vietri, episodio appassionante che occupa le ultime pagine.

Nella *Licenza*, dunque, oltre al tentativo di collegare strettamente i ricordi e la predilezione della Francia con la scelta interventista e oltre

²⁴ Ivi, rispettivamente alle pp. 1329 e 1332.

²⁵ Cfr. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit.; si vedano per esempio le pp. 199, 206 e 346-355.

all'intento di far confluire la materia di guerra mitizzata col racconto di ombre dello scrittore costretto all'oscurità, vorrebbe trovare posto anche la commemorazione di gesta militari e di eroici protagonisti della causa italiana.

Il tentativo può dirsi riuscito solo come impervio artificio che tiene unita una composita materia a volte con esilissimi legami e con passaggi e analogie di abile fattura tecnica, mentre, al di là di questo tentativo, si deve riconoscere che la prosa della *Licenza* si presenta in complesso come una vera e propria variante del *Notturmo* e di molte 'faville', di cui pure, s'è detto, si notano interferenze e coincidenze.

VII

ESTETISMO E SENSUALISMO. IL VIAGGIO IN GRECIA DI D'ANNUNZIO NELLA VERSIONE DEI *TACCUINI*

Il 29 luglio 1895, insieme agli amici Guido Baggiani, Edoardo Scarfoglio, Pasquale Masciantonio e Georges Hérelle, sul vascello “Fantasia”, Gabriele d’Annunzio intraprende una crociera dallo Ionio all’Egeo verso la Grecia, che si concluderà quasi due mesi dopo, il 24 settembre. Se alla letteratura odeporica deve essere riconosciuto uno statuto specifico, chiarezza vuole che si indichi in questa sede solo e soltanto il materiale raccolto postumo nei *Taccuini* come riferimento testuale per l’analisi: un testo cioè del tutto autonomo e non visto, com’è stato finora, come abbozzo preparatorio di altre opere dannunziane di reinvenzione letteraria, pure legate al viaggio in Grecia, come *La città morta* (1898) e come i versi di *Laus Vitae*, sezione di *Maia* (1903)¹. L’esame verte dunque sul d’Annunzio annotatore di un proprio giornale di bordo, ancorché incompleto e ancorché rielaborato dopo il viaggio stesso. Farò alcuni cenni sia alla tragedia sia al poema, ma solo per sottolineare come il vate sia un pessimo diarista di bordo in quanto rinuncia a rendere conto degli elementi reali e si sforza di superarli sempre in una trasfigurazione o in una ricostruzione fittizia in chiave letteraria. Anzi, agli appunti sul suo viaggio in Grecia lo stesso autore non dà molta importanza (e anche perciò risultano largamente incompleti), ma considererà come frutti autentici del viaggio stesso proprio le opere citate; e soprattutto il poemetto.

Questa precisazione preliminare, che spiega anche perché nel titolo si indicano solo i *Taccuini*, non è in contraddizione col fatto che sia molto

¹ Sul legame stretto tra il viaggio dannunziano in Grecia e *Laus Vitae* s’incentra il vecchio, ben documentato studio di G. TOSI, *D’Annunzio en Grèce. Laus Vitae et la croisière de 1895 d’après des documents inédits*, Calmann-Lévy, Paris 1947. Sempre utile E. MARIANO, *D’Annunzio e la Grecia*, in «Il Verri», settembre 1985, 7-8, pp. 48-76.

problematico ricollegare la rielaborazione dannunziana degli appunti di questa crociera alla casistica e ai caratteri specifici del genere, come si connotano nella seconda metà dell'Ottocento, allorché si diffondono sempre più le guide di viaggio Baedeker, nonché le cronache e i resoconti, descrittivi e non poco dettagliati, alla scoperta di usi, tradizioni, culture diverse, come anche dell'arte, dei paesaggi e delle architetture, senza trascurare gli eventuali aspetti coloristici e oleografici, sui quali si soffermano le corrispondenze dei «redattori-viaggianti», come li chiama Valerio Castronovo², a cominciare da quelle a varie riprese eseguite per l'Adriatico dal francese Charles Yriarte³. Per quanto concerne la Grecia, tuttavia, bisogna considerare che in quello stesso periodo non mancano molti letterati viaggiatori di formazione classicistica, che, per esempio, vedevano nell'isola di Zante un mito e un simbolo, più che un luogo geografico come altri.

D'Annunzio, nei cui appunti, anche perché largamente incompleti, s'è detto, manca la connotazione fondamentale del νόστος, del ritorno, sembra più vicino a questa seconda tipologia di viaggiatori dell'ultimo Ottocento. Per lui la crociera dell'estate del '95 non sembra esaurire affatto il fine della scrittura, ma rappresentare solo un mezzo per ritrovare un ideale estetico già rinnovato dal Carducci delle *Primavere elleniche*: un mito anche, che riconduceva alle maggiori opere e ai maggiori artisti della Grecia classica, da Prassitele a Fidia, da Zeusi a Lisippo. Del resto, proprio nel gennaio di quello stesso anno, appariva il primo fascicolo della rivista «Convito» con un *Proemio* non firmato, ma da attribuire al poeta pescarese, in cui si esaltava «il potere indistruttibile della Bellezza», identificato nella Venere adorata da Platone e nella *Venus victrix* di Cesare sul campo di Farsaglia⁴.

Già questi cenni preliminari spiegano perché d'Annunzio nei suoi appunti di navigante non solo non si sofferma sulla geografia umana e culturale delle terre attraversate, ma prescinde dall'osservazione di dati reali, antropologici, sociologici o di altra natura e dà la stura a un

² V. CASTRONOVO, *Stampa e opinione pubblica nell'età liberale*, in *La stampa italiana nell'età liberale*, a c. di Castronovo, L. Giachieri Fossati e N. Tranfaglia, Laterza, Bari-Roma 1979, p. 91.

³ Si veda almeno C. YRIARTE, *Les bords de l'Adriatique et le Monténégro*, Hachette, Paris 1878.

⁴ Cfr. in «Convito», 1895, 1, pp. 3-7.

graduato tratteggio di impressioni dai colori sempre diversi, che non necessariamente sono caratteristica esclusiva del paesaggio ionico-salentino, al cui cospetto inizia la crociera. E non è un caso che, successivamente, dalla stesura rielaborata di questi suoi appunti l'autore si trasferirà a più riprese e in varie guise soprattutto nei versi di *Laus Vitae* e nella tragedia *La città morta* (concepita a Micene, dopo aver visitato le tombe degli Atridi). Quest'ultima, anzi, verrà addirittura definita da d'Annunzio in una lettera a Hérelle (23 settembre 1895), a pochissime settimane – si noti – dalla conclusione del suo viaggio, come «il primo frutto del mio spirito fecondato dal sole della Grecia»⁵. Si noti: il primo frutto. Il secondo saranno appunto i versi di *Maia*, che il poeta preannuncia allo stesso destinatario in una lettera del febbraio 1896: «[...] ho composto alcuni versi su la nostra navigazione, e precisamente su l'ora mattutina in cui apparve per la prima volta ai nostri occhi la terra ellenica: il profilo di Leucade. Ve ne ricordate?»⁶.

Se nel poemetto vengono richiamati dalla più elaborata versione dei *Taccuini* cenni a immagini topiche e mitiche del paesaggio greco o a capolavori artistici o architettonici – il gran letto del fiume Alfeo, per esempio, o l'Ermete di Prassitele⁷ – nella tragedia lo sviluppo di innesti, per non dire di riferimenti derivati dai *Taccuini* è molto marcato, anche in alcuni particolari, come all'inizio della tragedia quando la protagonista racconta di essere salita a Micene in un pomeriggio d'agosto (non diversamente da quanto avevano fatto d'Annunzio e gli altri partecipanti alla crociera, che erano saliti a Micene l'8 agosto). Ma al di là di riprese evidenti dagli appunti leggibili nei *Taccuini*, *La città morta* viene concepita dall'autore come una vera e propria *renovatio* da parte sua dell'antica tragedia greca; e il suo mentore, Angelo Conti in *La Beata Riva*, testo cruciale dell'estetismo italiano, la cui genesi d'Annunzio seguì attenta-

⁵ D'ANNUNZIO, *Gabriele D'Annunzio à Georges Hérelle. Correspondance accompagnée de douze Sonnets cisalpins*, introduction, traduction et notes de Tosi, Denoël, Paris 1946, p. 255.

⁶ Ivi, p. 336. Ma si veda ora pure D'ANNUNZIO, *Maia*, edizione critica a c. di C. Montagnani, Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera 2006, p. XV, nota 2: «La lettera» – scrive la curatrice – «non è datata, ma contiene un riferimento all'articolo di Maurras *Le plajat en littérature repris dans "Barbarie et poesie"* pubblicato l'8 febbraio 1896 sulla "Revue encyclopedique"».

⁷ Cfr. Id., *Maia*, cit., pp. 131 sgg. (*Laus Vitae*, IX).

mente, affermerà che «Gabriele D’Annunzio è il solo poeta della nuova generazione che ha veduto il tesoro che gli elleni ci hanno tramandato con le opere del loro teatro [...]»⁸.

Impossibile, alla luce di queste indicazioni preliminari, che d’Annunzio potesse cogliere l’occasione della crociera del “Fantasia” per ricavare un resoconto di viaggio secondo le modalità pur osservate da molti viaggiatori dell’epoca; anche se negli appunti che si leggono nei *Taccuini* non mancano alcune eccezioni, come le brevi osservazioni su quello che d’Annunzio chiama l’«*individualismo*» (in corsivo nel testo) ellenico, di ordine teorico e mitico piuttosto che constatazione scoperta e diretta di un viaggiatore: un individualismo che il poeta fa coincidere con lo spirito greco, che si sarebbe formato «nella continua reazione dell’uomo contro la precisa e imponente *personalità* delle cose». E ancora:

V’è – mi sembra – nelle cose una linea dominatrice. Esse sono sempre magre, scarne, precise, ben determinate, chiarissime nel sole. Non è possibile sottrarsi al loro dominio, trascurarle, non considerarle. Esse s’impongono prepotenti. Allora nasce nell’uomo energico un istinto di reazione. Egli vuol essere *più forte delle cose*. Ed ecco come si formano le magnifiche personalità degli antichi Elleni. Il paese ch’essi abitavano era per loro un continuo stimolo, un continuo suscitatore di energie e di volontà⁹.

Si tratta come si vede di osservazioni che vorrebbero essere filosofico-antropologiche, ma in realtà si rivelano fugaci ed estemporanee. Anche altre non penetrano nella realtà umana e sociale dei luoghi visitati, ma sono tutt’al più folcloristiche, senza volontà di approfondimento. Anzi, di fronte al paesaggio fa l’acquarellista con le parole o ha una reazione di rifiuto e si rifugia e si consola nel materiale librario che ha con sé che gli permetterebbe di pregustare la visione dei grandi capolavori, a cominciare dall’Ermete di Prassitele.

È evidente che d’Annunzio sovrappone all’esperienza del navigare e del viaggiare idee e obiettivi precostituiti del gusto estetizzante di fine Ottocento, in cui anche l’erudizione e i riferimenti alle opere e agli artisti della classicità ellenica vengono assunti come occasione di impreziosi-

⁸ A. CONTI, *La Beata Riva*, Treves, Milano 1900, p. 178.

⁹ D’ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., pp. 398-399 (corsivi nel testo).

mento, che confonde la ricerca dell'artificio con quella di nuove frontiere del poetare. Se infatti si viene a esaminare più da vicino il testo degli appunti del viaggio in Grecia raccolti nei *Taccuini*, si vede meglio, nella concreta esecuzione della pagina, come le note più tipiche della scrittura di viaggio non sussistono. Vi subentrano invece annotazioni allotrie, che trasformano l'occasione della crociera in divagazioni di due tipi: a) annotazioni in chiave estetica, rivolte cioè a un esercizio di colori o di suoni, con gusto di un dilettante artista impressionista; b) annotazioni che cercano di convogliare la visitazione dell'antica arte greca in una rappresentazione di puro vitalismo e di puro sensualismo.

Le annotazioni in chiave estetica confermano anzitutto la ricerca minuziosa delle gradualità cromatiche che il giovanissimo d'Annunzio aveva già appreso dall'esperienza pittorica dell'amico Michetti. Come ricorda Luigi Capuana,

[...] il Michetti gli ha insegnato il suo segreto, quello cioè di non dipingere una marina ideale, una distesa d'acque più o meno trasparenti, verdognole, azzurrognole, mosse in onde regolari, con la loro cresta di spuma, coi loro riflessi di sole e colle barchette a vela spiegata che si specchiano capovolte; bensì di rendere una *data* marina, in una *data* ora, in una *data* stagione, con tutte le minute particolarità che le imprimono un carattere e le danno un'espressione, un significato, stavo per dire un'individualità vivente e sensiente¹⁰.

Di questa lezione giovanile d'Annunzio farà tesoro sempre e in ogni occasione.

Già prima d'iniziare a navigare verso Leuca egli privilegia il colore bianco, come «bianche» e «ardenti» sono le città avvistate dal treno che l'ha condotto a Gallipoli (corsivi miei):

Gallipoli è *tutta bianca* sotto il sole, affocata come una città araba della costa d'Africa [...]. È *tutta bianca*, con i tetti orizzontali, abbagliante di *candore* [...]

¹⁰ L. CAPUANA, [senza titolo], in «Fanfulla della domenica», 4 giugno 1882, e ora in ID., *Verga e D'Annunzio*, a c. di M. Pomilio, Cappelli, Bologna 1972, pp. 208-209 (corsivi nel testo).

[...] tra gli scogli, una giovine donna si bagna, tutta ignuda. [...] È *bianca* e agile, nell'acqua crepuscolare. [...].

Gallipoli *tutta candida* e ardente sta di contro, su la lingua di terra sottile. [...].

Gallipoli [...] magnifica su la sua roccia, con il suo castello forte che la termina come una prua. Le case *bianche*, splendenti: una città di gioja.

Dal bianco del paesaggio costiero al bianco di un corpo femminile d'Annunzio non fa che riproporre un esercizio che l'aveva visto nascere come poeta e come scrittore, se è vero che proprio in opere della sua precoce giovinezza il bianco, sia come cromatismo del paesaggio sia come colore del corpo si rivela fondamentale per l'altra componente della ricerca stilistica dannunziana, quella del sensualismo. Lo si vede anche in questi appunti di viaggio. Si legga poco prima, nella stessa pagina dell'ultima citazione:

Eccellente bagno, nell'acqua fresca limpida e profonda. Un marinajo, dopo, mi getta addosso un gran catino d'acqua dolce per lavarmi del sale. Al piacere vivo che provo nel rimanere ignudo, alla mia disinvoltura nel muovermi, alla mancanza assoluto del pudore fisico, sento che veramente io sono penetrato d'ellenismo fino alle midolle e che avrei dovuto nascere ad Atene, esercitare nei ginnasii la giovinezza¹¹.

Si noti la sequenza combinata e non casuale con cui d'Annunzio introduce gradatamente la componente sensualistica, fino a identificarsi in essa, fino a immedesimare se stesso nel sensualismo del quadro, fino a equiparare questo sensualismo col mito della forza e della giovinezza nell'antica Grecia. Questa pagina infatti è predisposta chiaramente ad arte e va collegata, perfettamente, si direbbe, con l'immedesimazione col suddetto mito che il poeta cerca di ritrovare non solo nel proprio corpo, ma anche nel proprio spirito. Non dirà infatti la stessa cosa alcune pagine più avanti, nel taccuino del 3 agosto, quando in Grecia si bagnerà nelle acque del fiume Alfeo? La stessa cosa e qualcosa di più, perché alla giovinezza e alla forza vi aggiungerà addirittura la bellezza incomparabile dell'Ermete prassiteleo:

¹¹ D'ANNUNZIO, *Taccuini*, cit., pp. 31-35.

Il mio corpo e il mio spirito assorbono la gioia da tutte le apparenze: rivivono un'ora dell'antica giovinezza che risplende nelle membra immortali dell'Ermete prassitelèo¹².

Il 31 luglio, verso le otto, il vascello "Fantasia" tocca l'isola rocciosa di Leucade, dove si trova anche lo scoglio da cui Saffo si lasciò cadere. Alle due di pomeriggio entra nel canale tra Cefalonia, misteriosa, con qualche seno a conchiglia, e Itaca petrosa. Il poeta richiama le reminiscenze omeriche: «l'Itaca diletta al politropo Odisseo. Siamo finalmente nel mare classico. Grandi fantasmi omerici si levano da ogni parte». Con rotta verso est, verso capo Àraxos, che sorge all'imboccatura del golfo di Patrasso, si viaggia in ritardo, con forzate soste dovute a mancanza di vento e solo il primo agosto, nella tarda mattinata, si è in vista della meta. In quel momento di euforia d'Annunzio non si lascia sfuggire ancora una maliziosa nota sensuale o, per dir meglio, erotica: «Mi distendo a prua, così che il gran bompreso sembra un prolungamento del mio corpo: un mostruoso prolungamento phallico che mi dà uno strano senso di virilità possente. Appuntato contro la montagna rocciosa, il bompreso va diritto, quasi senza oscillazioni».

Se nel paesaggio di Gallipoli dominava il colore bianco, invece «Patrasso incomincia a mostrarsi, sotto le montagne, azzurrognola. [...] Sormontata dal suo vecchio castello, circondata da una campagna ricca di vigneti e di oliveti»¹³. Dopo l'approdo a Patrasso e dopo le pratiche alla Capitaneria di porto, ai naviganti viene offerta in quantità la dolce e profumata uva passolina, tipica del luogo, di cui però l'autore nei suoi appunti, rielaborati in un secondo momento, come s'è detto, si limita a sottolineare lo squallore e il putridume: cloache putride, acqua del mare verdastra e corrotta. Segue solo una constatazione fugacissima e lapidaria: «Tutto intorno è ignobile e fastidioso». E subito dopo aggiunge: «Io ho ancora gli occhi dell'anima pieni dell'inaudito fulgore che i tesori del tempio d'Olimpia emanano nelle pagine di Pausania! Leggevo pur dianzi, sul ponte, la descrizione del Giove Fidiaco e della cassa di Cipselo». Dunque, d'Annunzio viaggia, ma senza vedere con gli occhi del corpo: si rifugia negli occhi dell'anima per vedere solo alcune descrizioni da

¹² Ivi, p. 55.

¹³ Ivi, pp. 38-42.

Pausania riportate – immagino – nel suo *Periegesi della Grecia*: anzitutto quella dello Zeus di Olimpia, il maggior capolavoro di Fidia (insieme all’Atena Parthènos), che raffigurava, per quel che si sa, secondo una ricostruzione attendibile, il dio tra pitture e decorazioni preziose, a cominciare dal mantello, con una Vittoria criselefantina nella destra e lo scettro dell’aquila nella sinistra. La cassa di Cipselo, invece, come la chiama d’Annunzio non è che l’arca di cedro fatta costruire da Cipselo, tiranno di Corinto, intarsiata d’oro e d’avorio, con scene mitiche a rilievo.

Fastidio e ribrezzo toccheranno altri aspetti della visita a Patrasso, dai lenoni ad alcune ributtanti apparizioni di meretrici, dalle luride botteghe ai fatiscanti locali e uffici (come quello del telegrafo). Immagini appena attenuate da descrizioni non meno fugaci di vita quotidiana: un giovane teologo, magro e di carnagione olivastra, che arringa la folla a capo scoperto nella piazza del re Giorgio, la mastica, una tipica bevanda ghiacciata, dal poeta e dai suoi compagni sorbita ai tavolini di un *kaffe-neion*, le musiche di mandolini e violini nella serata torrida. Cenni fugaci senza che il viaggiatore d’Annunzio senta il bisogno di abbozzare un minimo di analisi sociale e storica delle cose viste, ma, tornato alla nave a tarda notte, nauseato dallo spettacolo disgustoso dei quartieri abitati dalle meretrici, il poeta si addormenta «pensando con delizia che domani a Olimpia vedrà l’Ermete famoso, la sola statua di Prassitele veramente *originale*, di mano del maestro, giunta sino a noi quasi intatta»¹⁴.

Il 2 agosto, alle quattro di pomeriggio, è fissata la partenza per Olimpia. Il treno attraversa vigneti e praterie che suggeriscono a d’Annunzio esercizi coloristici, colpito dal verde dei vigneti che «stacca sul fondo azzurro cupo del mare, dove la montagna di Missolungi e quella della Bell’Acqua appaiono con una meravigliosa finezza di disegno e di colore». E il dilettante impressionista continua a dipingere con un’ampia gamma cromatica e aggiunge:

Ecco un ruscello su le cui rive fioriscono i belli oleandri selvaggi, come rosai. Una torma di rondini vola, brillando dai petti bianchi, su una casa di fango in rovina. Qualche agave solleva nel sole il magnifico suo candelabro d’oro. [...].

¹⁴ Ivi, pp.42-46.

Ecco un delicato paesaggio vesperale. Un fiume serpeggia tra gli alti e acuti cipressi; le montagne al fondo sono azzurre come lo zaffiro, quasi diafane, con linee nobili ed eloquenti; la luna, quasi rotonda, è pallida nel cielo pallidissimo.

Presso Myrthia [...] grandi colline [...] coperte di vigne e di cipressi. Le stoppie ardono qua e là con vive fiamme; colonne di fumo si levano diritte nell'aria senza vento [...]. La luna pende su i culmini, bianca come una targa d'argento. [...] In lontananza, il profilo di Zacinto nel mare, su un cielo tutto roseo.

[...] Montagne intensamente azzurre su orizzonti rosei, e file di cipressi neri, e correnti d'acque pallide che riflettono il cielo superiore¹⁵.

Verso sera, a lume di luna, il gruppetto di visitatori raggiunge Olimpia, posta nella valle del fiume Alfeo, col monte Kronion, sotto cui si notava il tempio di Era dalle colonne mozze e, più in là, il tempio di Giove Olimpico, con i frammenti di colonne una volta gigantesche, dove era custodita la statua criselefantina di Fidia prima ricordata. Il giorno successivo, 3 agosto, visita al Museo Zingros (così chiamato dal nome del mecenate fondatore). All'entrata il poeta si reca

[...] direttamente nella sala rossa del fondo – come guidato da un istinto – passando fra i due frontoni di Paenios e di Alcamene¹⁶ [...]. Il frontone orientale – opera attribuita allo scultore Paenios – rappresenta un episodio della leggenda primitiva: i preparativi della corsa di gara tra Pelope e il re Enomao.

Nel mezzo sorge un torso nudo, di larga e vigorosa fattura – appartenente al Giove diritto in piedi che, secondo quel che porta Pausania, formava il centro della composizione, dividendola in due gruppi simmetrici. A destra del dio sta il re Enomao, di cui non rimane se non il busto gagliardo e la testa mutilata. A sinistra sta Pelope, giovine imberbe, dal bel corpo elegante e svelto [...]. Da ambo i lati [...] i gruppi dei cavalli corsieri [...]. Il frontone occidentale è [...] attribuito ad Alcamene ateniese. Rappresenta uno dei motivi più cari agli scultori della scuola attica, che l'hanno riprodotto nel fregio del Theseion, nelle metopi del Partenone e al tempio di Phigalia: la lotta dei Centauri e dei Lapiti.

¹⁵ Ivi, pp. 46-47.

¹⁶ Allievo di Fidia, è autore dell'Ermete Propileo, rinvenuto a Pergamo, il cui originale sarebbe stato collocato sui Propilei ad Atene.

Nel centro è Apollo [...]: a sinistra il re dei Centauri afferra Deidamia che con tutta la forza delle braccia respinge il mostro, mentre Piritoo si precipita a soccorrerla; a destra una giovine donna si dibatte tra le braccia brutali di un altro centauro, già ferito alla testa da un colpo dell'azza di Teseo¹⁷.

Dopo aver accennato a ulteriori particolari, non senza un'attenzione sensualistica, oltre che estetica – la mano mutilata di Deidamia nella barba del centauro, la mano di un centauro su un seno femminile, un centauro caduto tenendo ferma una donna seminuda, una ninfa che assiste impassibile alla fiera battaglia – e dopo aver rapidamente segnalato altre sculture del Museo (tra cui, la Vittoria di Paeonios di Mendé, in onore dei Messeni vincitori sui Lacedemoni), il poeta conclude la visita soffermandosi ancora una volta dinanzi «all'Ermete che offusca tutto col suo inestinguibile splendore».

Tutta la minuziosa descrizione delle varie scene di lotta, nelle quali il poeta abruzzese non manca mai di sottolineare, più che lo sforzo fisico in sé, l'armonia e la perfezione estetica dei vari attributi fisici («I corpi muscolosi dei cavalli, dalle vene saglienti [...]), tendono a esaltare uno spettacolo sensuale più che agonistico, come avrebbero imposto i temi raffigurati. È questa la stessa vena di sensualismo da cui si lascia coinvolgere – s'è già visto – in prima persona lo stesso poeta; fino alla sua identificazione corporale e spirituale con l'Ermete prassiteleo.

Tornati a Patrasso, all'alba del 4 agosto si leva l'ancora in direzione del golfo di Corinto. Passando tra le isole Tridonia e Aigon, e dopo qualche ora passando davanti al capo Andromàche, oltre il quale si apre il golfo di Salona, si raggiunge il Parnaso, «monte diletto alle Camene: roseo ed enorme, dominatore d'ogni altra altura». Dopo aver gettato l'ancora, d'Annunzio e i suoi amici visitano, in un punto deserto della costa, una caverna, le cui concavità sono di rifugio per falchetti e greggi. Degli uccelli rapaci gli amici del poeta fanno strage. Poi vengono accesi grandi fuochi che bruciano le stoppie. I marinai raccolgono la selvaggina prima di discendere per riprendere la baleniera che riporterà loro e il poeta e i suoi amici sulla nave. Il giorno seguente è prevista la visita a Delfo, che però non si preannuncia più attraente dei luoghi già visitati:

¹⁷ Ivi, pp. 49-53.

«[...] non visiteremo se non un cimitero di pietre morte, e non troveremo [...] – come trovammo a Olimpia – la consolazione di un *Capolavoro!*»¹⁸.

Gli appunti del primo, più lungo viaggio dannunziano in Grecia inserito nei *Taccuini*, si fermano qui. Del successivo paragrafo, il IV, infatti si ha solo il titolo. Quello ulteriore, il V, contiene solo schizzi e annotazioni poche e eterogenee e disegni di frammenti scultorei e chiose, anche velatamente ironiche o caricaturali di varî reperti archeologici non meglio identificati, come i vasi lacrimatorî, nonché qualche schizzo del solito gusto pittorico impressionistico a cui il poeta indugiava (questa volta riferito al paesaggio agreste e marino di Salamina, in cui dominano i colori verde, fulvo, roseo e violetto).

¹⁸ Ivi, pp. 54-60.

VIII

LA POESIA ITALIANA NEI PRIMI TRENT'ANNI DEL NOVECENTO. LINEE GUIDA

Nel corso dei primi decenni del Novecento s'incontrano opere e autori che costituiscono, sempre più chiaramente, allo stato degli studi, momenti e svolte cruciali per la storia della poesia italiana che si sviluppa all'interno di tradizioni letterarie e poetiche nazionali, ma che risulta anche e soprattutto implicata nella coeva esperienza della poesia europea. Un primo, approssimativo, ma non casuale elenco di questi momenti e svolte richiamano date memorabili: 1903, la raccolta *Alcyone* di d'Annunzio e *Armonia in grigio et in silenzio* di Govoni, considerata la prima raccolta, in ordine di tempo, del gusto cosiddetto crepuscolare; 1907, *La via del rifugio* di Gozzano, il maggiore dei crepuscolari; 1909, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*; 1910, *L'incendiario* di Palazzeschi; 1911, *I colloqui*, seconda raccolta gozzaniana e *Poesie elettriche*, versi che segnano l'avvicinamento di Govoni al futurismo; 1914, *Canti uffici* di Campana e *Pianissimo* di Sbarbaro; 1916, *Porto sepolto* di Ungaretti; 1919, *Allegria di naufragi* ancora di Ungaretti (che nell'edizione definitiva del '31 assumerà il titolo di *Allegria*); 1920, *Trucioli* di Sbarbaro, singolare documento di *poème en prose*; 1921, il primo *Canzoniere* di Saba; 1925, *Ossi di seppia* di Montale (poi in edizione ampliata nel 1928); 1932, *Òboe sommerso* di Quasimodo¹.

¹ Riporto qui un'essenziale bibliografia orientativa in ordine cronologico: D'ANNUNZIO, *Poema paradisiaco*, Treves, Milano 1893; ID., *Alcyone*, Treves, Milano 1903; C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, Lumachi, Firenze 1903; G. GOZZANO, *La via del rifugio*, Streglio, Torino 1907; F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in «Le Figaro», 20 febbraio 1909; A. PALAZZESCHI, *L'incendiario*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1910; GOVONI, *Poesie elettriche*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1911; GOZZANO, *I colloqui*, Treves, Milano 1911; D. CAMPANA, *Canti uffici*, Ravagli, Milano 1914; C. SBARBARO, *Pianissimo*, Libreria della «Voce», Firenze 1914; G.

Elenco non casuale, s'è detto, perché queste sono date orientative, per chi sappia leggerle, dei canoni poetici maggiori del primo Novecento italiano. Per esempio, la contrapposizione di un testo di stile e gusto crepuscolare come l'*Armonia* grigia e silenziosa di Govoni con l'armonia lussureggiante e prodigiosa del d'Annunzio alcionico; oppure la svolta futurista dello stesso Govoni con *Le poesie elettriche*, raccolta apparsa lo stesso anno dei *Colloqui* di Gozzano, opera che costituisce il momento più alto della poesia crepuscolare; o ancora alcuni temi centrali delle prime raccolte ungarettiane riprese dal primo Quasimodo. Ma si proceda con ordine.

Il d'Annunzio di *Alcyone* è considerato, tra l'altro, la versione italiana di una rivoluzione poetica iniziata coi maggiori simbolisti – Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé – e incentrata sulla condizione della parola poetica destinata ad alludere, non a definire; e anche ad assumere molto decisamente una funzione musicale, anche in conseguenza della grande lezione di Wagner, la cui riforma, fondata sullo stretto rapporto di suono, parola e rappresentazione (*Ton, Wort, Drama*), era stata recepita in profondità dai maestri francesi, a cominciare da Mallarmé, così come pure era stata recepita la lezione del Poe di *The Philosophy of Composition* e *The Poetic Principle*. Il rapporto suono-parola è recepito naturalmente anche da d'Annunzio, insieme a una serie di *tópoi* fondamentali della poetica simbolista francese ed europea, come per esempio il tema dei colori e dei caratteri dell'autunno, che si collega al tema simbolico del giardino. Si pensi a liriche come *Chanson d'au-*

UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, Stabilimento Tipografico Friulano, Udine 1916; ID., *Allegría di Naufragi*, Vallecchi, Firenze 1919 (quindi *L'Allegría*, Preda, Milano 1931); SBARBARO, *Trucioli (1914-1918)*, Vallecchi, Firenze 1920; U. SABA, *Il Canzoniere (1900-1921)*, La Libreria antica e moderna, Trieste 1921 (ora in edizione critica: *Il Canzoniere 1921*, a c. di G. Castellani, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1981; le edizioni successive sono: *Il Canzoniere (1940-45)*, Einaudi, Torino 1945; *Il Canzoniere (1940-47)*, ibidem, 1948; *Il Canzoniere*, ibidem, 1961); E. MONTALE, *Ossi di seppia*, Tipografia Gobetti, Torino 1925 (II edizione accresciuta con prefazione di A. Gargiulo, Ribet, Torino 1928); S. QUASIMODO, *Acque e terre*, Solaria, Firenze 1930; ID., *Oboe sommerso*, Edizioni di «Circoli», Genova 1932; A. BARILE, *Primasera*, Edizioni di «Circoli», Genova 1933; A. GRANDE, *Nuvole sul greto*, Edizioni di «Circoli», Genova 1933; S. SOLMI, *Fine di stagione*, Carabba, Lanciano 1933; G. VIGOLO, *Conclave dei sogni*, Novissima, Roma 1935; MONTALE, *Le Occasioni*, Einaudi, Torino 1939 (II edizione accresciuta, ibidem, 1940); QUASIMODO, *Ed è subito sera*, Mondadori, Milano 1942.

tomne di Verlaine o *Plainte d'automne* o *Octobre* di Mallarmé, nelle quali i colori autunnali imprimevano al giardino in fioritura, al *locus amenus* degli antichi poeti, un'immagine di decadenza e un aspetto esangue, tema che d'Annunzio cercherà di riprendere nella pagina sul giardino malato nel *Libro delle vergini* o nella poesia *Hortus conclusus* del *Poema paradisiaco*². Ma l'operazione dannunziana si rivela sempre statica, nel senso che il simbolismo che egli persegue, a differenza di quanto avviene in Mallarmé e negli altri simbolisti ricordati, è irrigidito in parole che non hanno profondità semantica, secondo quanto lo stesso d'Annunzio scriveva nel 1888 su «La Tribuna»: «Le parole sono simboli senza possibile sinonimia [...]»³. Come dire che, al di là di una dichiarata ricerca poetica di indirizzo simbolistico, d'Annunzio resta fundamentalmente legato al nitore classicistico e all'artificiosità elegante di una non mai dimenticata lezione parnassiana, lontano dagli ardimenti del poetare analogico e soprattutto dal *frisson de l'inconnu* dei maestri francesi, cioè dalle premesse metafisiche sottese alla poetica di quegli autori che pure il poeta italiano aveva letto non frettolosamente. In una pagina del *Piacere*⁴, per esempio, d'Annunzio riprende proprio i tre elementi di un verso baudelairiano di *Correspondances*, colori, suoni, profumi; si ricordi: «[...] / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent». E nel *Trionfo della morte* il protagonista, tagliato fuori da ogni esperienza reale, recupera quelli che l'autore definisce i «simboli immateriali» e i ritmi della musica wagneriana, musica che ritorna pure nel romanzo *Il fuoco* (1900), insieme al tema della danza, trattato già dal Mallarmé delle *Divagations*⁵ come «écriture corporelle» e «divination mêlée d'animalité»⁶.

È una lezione che si riflette soprattutto nella più alta stagione poetica dannunziana, quella di *Alyone*, in cui la *musica traccia* trova il suo culmine

² Utile a questo riguardo I. NARDI, *Dal "simbolo" all'"ignoto". Studi sul simbolismo dannunziano*, Vita e Pensiero, Milano 1976, pp. 9 sgg.

³ Questo articolo dannunziano apparve il 9 aprile 1888.

⁴ Cito da D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, in ID., *Prose di romanzi*, cit., vol. I, p. 16: «Gli spiriti acuti dalla consuetudine della contemplazione fantastica e del sogno poetico [...] leggono in ogni cosa, nelle forme, ne' colori, ne' suoni, ne' profumi, un simbolo trasparente, l'emblema d'un sentimento o d'un pensiero; [...]».

⁵ La raccolta *Divagations* apparve a Parigi nel 1897 presso Eugène Fasquelle.

⁶ I luoghi contenenti in forma identica le due citazioni mallarmeane erano già presenti in *Pages*, raccolta apparsa a Bruxelles (presso Edmond Deman).

nel silenzio, espresso con una doppia sinestesia: «In ogni sostanza si tace / la luce e il silenzio risplende» (*Undulna*, vv.85-86): un luogo alcionico che trova non pochi riscontri nel d'Annunzio esoterico, il quale ha pure scritto: «La musica è come il sogno del silenzio»⁷.

D'Annunzio è il poeta principe e anche la sintesi dell'estetismo italiano di fine Ottocento che in Italia ha sviluppi settoriali e discontinui e tra i protagonisti Angelo Conti, autore di *La beata riva*, testo fondamentale dell'estetismo stesso, il quale nel già ricordato romanzo dannunziano *Il fuoco*, col nome d'arte di Daniele Glauro, fornisce questa raffinata definizione della musica: «[...] l'essenza della musica non è nei suoni [...]. Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue. Il ritmo appare e vive in questi intervalli di silenzio»⁸. È già in queste parole di Glauro il silenzio, il tacere della più celebre lirica di *Alcyone*, *La pioggia nel pineto*: «Taci. Su le soglie / del bosco non odo / parole che dici / umane; [...]». Come dire che durante il silenzio non si ascolta una voce dell'uomo, come sarebbero i suoni e la musica, ma una lingua superiore.

Ora bisogna chiedersi: cosa diventa questo silenzio alcionico nella raccolta govoniana che s'intitola, s'è detto, *Armonia in grigio et in silenzio*? Non è certo un silenzio da raffinato virtuoso della musicalità, come quello dannunziano, ma il malinconico silenzio di inerti e umili cose, oppure il silenzio di ciò che è assente o il sentimento di qualcosa che viene a mancare. Nell'*Armonia* govoniana non vi sono pause musicalmente virtuose, ma il *singhiozzare* o lo *zoppicare* di un organo di Barberia: «Singhiozza un organo di Barberia» (*Musica da camera*, I, 12); «[...] / zoppica un organo di Barberia» (ivi, VI, 10). Singhiozzare, in particolare, evoca gli intervalli di doloroso silenzio tra uno scoppio e l'altro di pianto, proprio come dirà un altro dei maggiori crepuscolari, Sergio Corazzini: «non ho che le lagrime da offrire al silenzio» (*Desolazione del povero poeta sentimentale*, 4). Ma sarà soprattutto Palazzeschi a riprendere in forma di parodia parole e ritmo della dannunziana *Pioggia nel pineto*: in lui il *tacere* e l'*udire* non si riferiscono più al silenzio e alle parole sovranaturali che quello permette di percepire, ma solo a una povera fontana malata che non getta più acqua. «Taci. Su le soglie / del bosco non odo / parole che dici / umane [...]» aveva scritto d'Annunzio; e Palazzeschi parodiando:

⁷ D'ANNUNZIO, *Notturmo*, Treves, Milano 1921, p. 243.

⁸ Id., *Il fuoco*, cit., p. 718.

«Si tace, / non getta / più nulla. / Si tace, / non s'ode / romore / di sorta, / che forse ... / che forse / sia morta?» (*La fontana malata*, 29-35).

Già in questi pur ridotti esempî si misura la distanza incolumabile che separa il maggior d'Annunzio lirico non solo dal Govoni nella fase crepuscolare, ma anche dagli altri poeti crepuscolari, i quali, pur lontanissimi come poetica da d'Annunzio, non possono tuttavia farne a meno. Infatti ne riprendono motivi, immagini, lessico e persino stilemi per poi riproporli, in funzione rovesciata, ironica e autoironica (si pensi soprattutto a Gozzano) in una poesia che nega gli eccelsi preziosismi del grande artefice. Del resto la lezione dannunziana nei poeti crepuscolari risale al *Poema paradisiaco* apparso ben undici anni prima di *Alcyone* e si confonde in modo inestricabile con la lezione, vitalissima, dei poeti del simbolismo fiammingo d'inizio secolo. Poesie come *Bruges la morte o Cloches du Dimanche* di Rodenbach o come *Complainte des cloches* o *Complainte de la lune en province* di Laforgue o *La Princesse Maleine* e *Douze chansons* di Maeterlinck costituiscono modelli soprattutto per quanto concerne i toni e i colori languidi ed estenuati di una natura vegetale tistica ed esangue, che da d'Annunzio invece era vista come occasione di impreziosimento e di decorazione, anziché *topos* poetico, come nel crepuscolare Corazzini: «Oh, io sono, veramente malato! / E muoio, un poco, ogni giorno» (*Desolazione del povero poeta sentimentale*, 48-49). È un motivo che nei futuristi verrà parodiato in modo grottesco e beffardo, anche per un gusto che troverà la sua teorizzazione più marcata nella prosa di *Antidolore* di Palazzeschi, il quale pure, sia pure in forme paradossali, ricorrerà a temi derivati dai poeti delle Fiandre già ricordati, a cominciare dal modo marionettistico con cui egli saprà evocare, per esempio, vecchie beghine che ricordano quelle fiamminghe tipiche di Bruges.

Ma per restare ai crepuscolari, è soprattutto sul ruolo di poeta che s'incentra il loro contrastato confronto con d'Annunzio. Al vate per antonomasia, all'artefice di cui parla, per esempio, Stelio Effrena nel *Fuoco*, i crepuscolari contrappongono, radicalmente, la condizione di non-poeta, di rinuncia al ruolo di poeta. Lo dice Corazzini⁹: «Perché tu mi dici: poeta? / Io non sono un poeta. / Io non sono che un piccolo fanciullo

⁹ Il corpus completo dei testi corazziniani si deve alla meticolosa cura di Angela Ida Villa: CORAZZINI, *Opere. Poesie e prose*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Milano 2000.

che piange». E Gozzano dirà: «[...]. Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d'essere un poeta!» (*Signorina Felicità*, 306-307). La negazione di ruolo investe, sia pure in un contesto inventivo diverso, anche un poeta non crepuscolare, ma molto vicino al gusto futurista, come Palazzeschi: si veda qui più avanti («Son forse un poeta? / No, certo»). Quasi 50 anni dopo Palazzeschi confesserà: «[...] i cinque anni [*scilicet*: fino al 1914] nei quali appartenni al movimento futurista furono i soli della mia vita nei quali conobbi la giovinezza [...]»¹⁰. È non a caso ancora nell'arco di quegli anni che il poeta toscano compone *L'antidolore*, apparso nel 1913 e ripubblicato nel 1914 in «Lacerba» col diverso titolo di *Controdolore*¹¹, non senza notevoli varianti: un testo in cui l'autore risolve nel comico e nel grottesco i motivi più angosciosi dell'esistenza umana e imposta quella legge dei contrasti netti che resterà fondamentale in tutta la sua opera (si pensi, in chiusura, all'emblematico contrasto tra una beghina e una cocotte). I motivi che i crepuscolari interpretavano in chiave elegiaca (l'ospedale, la vecchiaia, la malattia, la morte) si trasformano nell'interpretazione di Palazzeschi in motivi di riso e subiscono un trattamento in chiave grottesca. I contrasti e le simmetrie nella sua poesia non sono fondati su un senso tragico o (tanto meno) angoscioso della vita, ma costituiscono il presupposto di un gioco ironico, potenzialmente illimitato, in cui s'innesta anche una componente beffarda e satirica.

Il messaggio della poesia, secondo Palazzeschi, deve evocare una dimensione favolistica e bizzarra del dramma dell'esistenza. Soccorrono in lui il gusto, apparentemente facile, della cantilena o della filastrocca e il rilievo assunto dai ritornelli («Saltella e balletta Comare Coletta! / Saltella e balletta») o della cosiddetta tecnica dell'elencazione o dell'enumerazione cantilenante, come nelle canzonette infantili. Del resto più che poeta il primo Palazzeschi si dichiara un *saltimbanco dell'anima* sua propria. Si legga: «Son forse un poeta? / No, certo. / Non scrive che una parola, ben strana, / la penna dell'anima mia: / “follia”. / Son dunque un pittore? Neanche. / Non ha che un colore / la tavolozza dell'anima mia: “malinconía”. / Un musico, allora? / Nemmeno. / Non c'è che

¹⁰ PALAZZESCHI, *Introduzione al catalogo Il Futurismo*, De Luca (Edizioni dell'Ente Premi Roma), Roma 1959, p.13.

¹¹ Per *L'antidolore* si veda PALAZZESCHI, *Scherzi di gioventù*, Ricciardi, Milano-Napoli 1956, pp. 94 sgg. e ID., *Opere giovanili*, Mondadori, Milano 1968, pp. 927-950. Sull'*Antidolore* si veda MARIANI, *La vita sospesa*, cit., pp. 223-225.

una nota / nella tastiera dell'anima mia: "nostalgia". / Son dunque ... che cosa? / Io metto una lente / davanti al mio cuore / per farlo vedere alla gente. / Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia» (per la prima volta in *Poemi*, 1909).

Follia, malinconia, nostalgia: almeno le ultime due, insieme all'ironia, sono componenti topiche della poetica crepuscolare. Costatazione importante perché rivela una delle spie possibili di una rete intrecciata, più di quanto non si creda, tra linguaggio e motivi crepuscolari e linguaggio e motivi di poeti contigui, anche se non necessariamente organici, all'avanguardia futurista. Una contiguità già posta in luce, del resto, dagli studi degli ultimi decenni, e in particolare da quello fondamentale di Gaetano Mariani¹², che ha dimostrato esaurientemente le osmosi e gli scambi che interagiscono tra poeti di area crepuscolare e quelli di area futurista. Se nei primi si possono trovare motivi come l'automobile o altri oggetti della modernità (telefono, ascensore e così via), benché trattati, come nel caso di Moretti, da una punto di vista non futurista – non, per esempio, in funzione del mito della velocità –, ma sempre legati a

¹² Lo si veda ora in MARIANI, *La vita sospesa*, cit., pp. 187-300. Il saggio è del 1974 e rivela prospettive critiche finalmente molto innovative, spiegando con estrema lucidità le caratteristiche decisive di due poeti fondamentali, operanti a cavallo tra poetica dei crepuscolari e poetica dei futuristi, cioè Govoni e Palazzeschi. «Condividiamo pienamente le conclusioni alle quali giunge [...] Gaetano Mariani [...], affermerà alcuni anno dopo F. LIVI, (*Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Istituto propaganda libraria, Milano 1980, p. 301), il quale però, contraddittoriamente, costruisce il suo studio sul presupposto che Govoni e Palazzeschi avrebbero perseguito, in autonomia, una 'terza via', mai realizzata, «un'inquietudine più profonda per un "reale assente" che il codice crepuscolare si rivela incapace di cogliere» (pp. 312-313): un assunto, questo, molto problematico, da verificare proprio nei testi poetici richiamati dallo studioso francese nel suo denso saggio, il quale, pur trattando solo del Govoni degli esordi, richiama poi varianti di ben 45 anni più tardi (allorché il poeta ferrarese aveva ormai intrapreso altre esperienze). Per quanto concerne Palazzeschi, invece, sono riportate non tutte le varianti delle sue raccolte (come potrebbe indurre a ritenere il titolo dell'*Appendice II, Per un'edizione critica delle poesie di Palazzeschi*), bensì, tranne qualche rara eccezione, solo le prime varianti e quelle delle edizioni definitive (*Poesie e Difetti*); e qualche volta (si pensi alla poesia *I fiori*) che lo studioso francese segnala l'interesse notevole delle varianti intermedie, queste tuttavia non sono riprodotte. Un esemplare metodo di studio su varianti di prosa palazzeschiana si ricava dal saggio di I. BALDELLI, *Dal «Codice di Perelà» all' «Uomo di fumo»*, in ID., *Varianti di prosatori contemporanei*, Felice Le Monnier, Firenze 1965 («Bibliotechina del Saggiatore»), pp. 1-23.

motivi di malinconia o nostalgia, nei testi dichiaratamente futuristi si possono rivelare non pochi versi e immagini di squisita fattura crepuscolare, come è evidente in Libero Altomare, un poeta considerato tra i maggiori del gruppo marinettiano.

Gli studî su Marinetti e il futurismo, moltiplicatisi negli ultimi decenni, hanno permesso di approfondire e chiarire gli aspetti di un fenomeno non superficiale. Sono tuttavia a mio parere ancora da chiarire bene i legami del movimento marinettiano con le altre avanguardie europee, anche nel presupposto che tutte insieme tradiscono una derivazione, spesso radicalizzata ed estrema, di alcune premesse di poetica impostate dai grandi simbolisti francesi. Scriveva Mallarmé in una lettera a François Coppée: «Les mots [...] se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme». Come dire che le parole della poesia valgono e operano solo all'interno di un ritmo (era il modo mallarmeano di accogliere la lezione di Wagner): non a caso, più di due anni prima, in una lettera a Léo d'Orfer aveva annotato: «La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence [...]»¹³. All'interno di un ritmo le parole e il linguaggio umano riveleranno, un poco alla volta, significati e messaggi insospettati, determinando anche analogie inedite e altrettanto insospettate. È un'idea della poesia che nel d'Annunzio alcionico, s'è detto, assume forme raffinate ed estetizzanti, mentre nei poeti successivi, compresi i marinettiani, si salda a differenti ragioni di poetica. Si pensi, per esempio, al Palazzeschi di *Lasciatemi divertire* (vv. 44-48), il quale spinge il paradosso del ritmo mallarmeano fino al limite estremo e, a proposito di una serie di suoni disarticolati e apparentemente gratuiti, che egli chiama «grullerie» (parole in libertà? Suoni onomatopeici di aggeggi meccanici come nei futuristi?), aggiunge: «Non è vero che non voglion dire, / vogliono dire qualcosa. / Voglion dire ... / come quando uno si mette a cantare / senza saper le parole».

¹³ Le date delle due missive si riferiscono rispettivamente al 5 dicembre 1886 e al 27 giugno 1884: si vedano ora in S. MALLARMÉ, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. de B. Marchal, Gallimard, Paris 1995.

Quando in uno dei manifesti futuristi, quello dell'11 maggio 1912 (e poi anche in quello dell'11 maggio 1913¹⁴) Marinetti proclamerà di «liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino», egli riprende, sia pure deformato e reinterpretato a uso e consumo del progetto letterario del futurismo, le premesse lontane e ben più complesse della rivoluzione mallarmeana e simbolista. E così operando – si noti – Marinetti non compie una scelta angusta, limitata al solo territorio italiano: il futurismo non è che una variante del più vasto fenomeno europeo delle avanguardie letterarie del primo Novecento, come l'espressionismo austro-tedesco, il dadaismo, prevalentemente svizzero-tedesco, ma presente anche a New York e a Parigi. Non si dimentichi, del resto, che Marinetti, prima del 1909, anno del manifesto di fondazione del futurismo, aveva già alle spalle un lungo soggiorno a Parigi e una considerevole carriera di poeta in lingua francese. Anche i dadaisti perseguono come modello inventivo le parole in libertà, la decomposizione della sintassi e una tecnica comunicativa che rasenta quella della pubblicità moderna. In uno dei *Manifestes dada* si consiglia di agitare in un sacco pezzettini di un giornale tagliuzzato con le forbici, col presupposto fideistico che queste parole collocate in totale disordine, come le *grullerie* di Palazzeschi, acquistassero prima o dopo un ritmo e un senso. Era questo anche il modo con cui le avanguardie futurista e dadaista e, si dovrebbe aggiungere, con caratteri un po' diversi, quella espressionista, traducevano l'imperativo simbolista – si pensi a Rimbaud – di far parlare un sempre più ampio, anonimo inconscio collettivo a scapito del cosiddetto io lirico della tradizione romantica, se è vero che con l'avventura simbolista di Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, rinnovata con le avanguardie del primo Novecento, l'individualità del poetare è considerata il primo ostacolo da superare. Restano tuttavia inconfondibili, rispetto a dadaisti e futuristi, i procedimenti stilistici utilizzati dagli espressionisti di lingua tedesca per quanto concerne l'applicazione delle analogie e dei rapporti simbologici. E inconfondibile è pure il loro uso dei colori vivissimi e accesi e dei *tópoi* del crepuscolo e dell'avvento delle tenebre. Non si dimentichi che l'espressionismo è anche un'eccezionale esperienza pittorica. Non a caso in un mio studio sui motivi germanici

¹⁴ MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di Palazzeschi, testo e note a c. di L. De Maria, Mondadori, Milano 1983, pp. 77 e 99.

in Campana ho documentato la coincidenza non casuale di precise derivazioni del poeta di Marradi, ottimo conoscitore della lingua tedesca, da liriche del maggior poeta espressionista austriaco, Georg Trakl, fino al punto di riprenderne gli stessi accesi contrasti coloristici dai forti valori simbolici: per esempio, «notte oscura», «fiamma purpurea»¹⁵.

Campana riesce a recuperare in modo originale la lezione dei grandi simbolisti francesi, in particolare di Rimbaud, e soprattutto riesce a rinvenire un linguaggio poetico di stampo espressionistico di area austro-tedesca del tutto inedita in Italia. Un aspetto, questo, molto più importante di quanto non sospetti Martinoni, curatore di una ancor recente edizione degli *Orfici*¹⁶, il quale, nella pur lunga *Introduzione*¹⁷, offre le solite indicazioni, ormai note e trite, sul sottotitolo della raccolta, *Die Tragödie des letzten Germanen in Italien (La tragedia dell'ultimo germano in Italia)* e sulla dedica all'imperatore Guglielmo II imperatore dei Germani, nonché su alcuni altri motivi pur già noti del germanofilo e germanofono poeta: la sua conoscenza di Nietzsche e Wagner e quella, molto probabile, di Theodor Däubler, il lirico triestino di lingua tedesca, frequentatore del celebre caffè fiorentino delle «Giubbe Rosse». Eppure nel mio saggio *Sui motivi germanici in Campana*¹⁸ veniva documentato il sapiente gioco intertestuale tra le *grossen Ferne* di Nietzsche e le «lontananze ignote» della *Chimera* campaniana. Sempre nella *Chimera*, riprese quasi testualmente da una pagina del *Faust* goethiano (pagina, si noti, che Campana richiama anche in una sua lettera), si rilevano espressioni come «pallido viso», «mitici pallori», «regina adolescente», «fiamma pallida». Inoltre,

¹⁵ Cfr. CAMERINO, *Sui motivi germanici in Campana (Integrazioni e proposte)*, in ID., *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, cit., pp. 44-45.

¹⁶ In questo senso l'*Introduzione* alla recente edizione Einaudi dei *Canti Orfici* – che pure presenta una succinta *Biografia* del poeta, *Riferimenti bibliografici* (in verità molto lacunosi) – non risulta veramente utile: si veda D. CAMPANA, *Canti orfici e altre poesie*, a c. di R. Martinoni, Einaudi, Torino 2003. Non si tratta né di un'edizione critica né di una edizione che raccoglie integralmente i testi del Marradese, ma si basa sulla prima stampata a Marradi nel 1914 e si limita ad aggiungere una sezione di *Altre poesie* pubblicate in sedi sparse tra il 1912 e il 1917. Di questi limiti è ben consapevole lo stesso curatore, il quale giustifica queste carenze nel modo seguente: «[...] avremmo prodotto, nella sua complessità filologica e strutturale un lavoro più utile agli studiosi e ai cultori della variantistica e dell'intertestualità che al largo pubblico dei lettori» (p. 53).

¹⁷ Ivi, pp. V-XCIV.

¹⁸ CAMERINO, *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, cit., pp. 31-48.

in quel mio saggio, se l'avesse letto, Martinoni avrebbe anche trovato alcuni sorprendenti calchi derivati da Campana dalla poesia espressionista dell'austriaco Trakl, se è vero che Däubler a Firenze si era reso anche veicolo della coeva lirica espressionista di lingua tedesca: quel Däubler di cui il triestino Dario De Tuoni era molto amico, così come egli stesso era amico dello stesso Campana; e dell'uno e dell'altro poeta era anche attento lettore e recensore. E ancora: come ho io già rivelato in un altro saggio campaniano, *Nietzsche, Campana e Genova*¹⁹, un'intera strofa della lirica *Genova* del poeta marradese, riproposta con varianti minime in *Piazza S. Giorgio*, è ricalcata su un brano del paragrafo intitolato, appunto, *Genova* che si legge nella *Fröhliche Wissenschaft nietzscheana*.

I maestri simbolisti partivano dalla circolarità e reversibilità totale del linguaggio poetico capace – in una gamma potenzialmente infinita di analogie universali – di rivelare nei collegamenti più impensati e inesauribili delle parole e dei loro rapporti l'*inconnu*, il mistero che è al fondo di tutte le cose; e di rivelarlo – si badi bene – al poeta e solo al poeta, visto da Rimbaud come *voyant*, cioè come veggente. Nel 1871 nella *Lettre du voyant* Rimbaud infatti scrive tra l'altro: «Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens»²⁰. Per questo l'analogia dei simbolisti è profondamente connessa e connaturata con tutto ciò che è allusivo, indeterminato e inafferrabile e la poesia diventa la sede privilegiata in cui la lingua e l'Assoluto possono incontrarsi. Per esempio, nel sonetto *Eventail (Ventaglio)* di Mallarmé – un sonetto costruito sul modello shakespeariano, cioè con un distico finale a rima baciata (abab, cdcd, efef, gg), l'oggetto della lirica si presenta molto incerto e viene a rarefarsi in alcune immagini molto allusive: un imprecisato «battement aux cieux» (un battito [d'ali] verso i cieli), un «miroir» (specchio) in cui il ventaglio del titolo forse si riflette. Collegare questi oggetti rarefatti significa creare una sorta di corto circuito: quel procedimento analogico potrebbe accendere significati segreti e misteriosi in quanto il poeta per i simbolisti vede oggetti che non hanno esperienza e realtà sensibili; vede oggetti invisibili, ma necessari a rivelare, a rendere visibili, mediante l'analogia appunto, ciò che al senso comune non lo sarà mai.

¹⁹ Ivi, pp. 49 sgg.

²⁰ A. RIMBAUD, *Opere*, a c. di I. Margoni, Feltrinelli, Milano 1971³, p. 142.

L'invenzione per analogia condiziona fortemente la maggiore poesia del Novecento, segnandone per così dire quella strada maestra: basti pensare a una delle più celebri analogie del primo Ungaretti, la brevissima lirica *Soldati*, parola non più ripresa nel testo, ma che richiede un collegamento stretto con la parola «foglie»: «Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie». Ciò non toglie tuttavia che, rispetto a questo canone poetico nettamente prevalente in Italia – dal d'Annunzio alcionico al primo Pascoli e alle avanguardie d'inizio secolo e ai poeti più o meno vicini all'esperienza vociana – esiste anche qualche esperienza poetica diversa, ma pur molto importante e complementare a quella canonica. Esempiare in questo senso il caso di Saba, il quale sviluppa tutte le maggiori premesse della sua poesia largamente al di fuori della grande svolta simbolista.

Soprattutto la fase iniziale della poesia sabiana opera, oltre che con richiami a Pascoli e ai crepuscolari, anche sotto l'impronta assai marcata della lezione di Leopardi, cioè del poeta per moltissimi aspetti più moderno che l'Italia abbia avuto, ma che comunque esprimeva una concezione del poetare ben diversa rispetto all'annullamento dell'io lirico e alla ricerca dei significati poetici nella parola risolta in ritmo e in analogia universale. La presenza di Leopardi nelle poesie scritte da Saba prima della Grande Guerra è evidente anzitutto in una contrapposizione rigidamente separata dei momenti di felicità e dei momenti di dolore, come per esempio, in *Tre vie*, dove «tristezza» contrasta rigidamente con «allegrezza» e «pena della vita» con «allegre bandiere»; oppure in *Favoletta alla mia bambina*, dove il *dolce* e l'*acerbo* costituiscono due qualità del tutto distinte. Come ho dimostrato in un saggio molti anni fa²¹, la lezione di Leopardi Saba modificherà solo in coincidenza del suo incontro con Nietzsche, databile con notevole approssimazione agli anni immediatamente successivi alla fine della prima guerra mondiale, lezione che comunque il poeta triestino gestisce in forma diversissima rispetto ai collaboratori della rivista «La Ronda», pubblicata tra gli anni 1919-1923, – in particolare Cardarelli, Cecchi, Baldini – i quali, com'è noto, fanno di Leopardi un modello linguistico e stilistico non solo per la poesia, ma soprattutto per la prosa, pur non disdegnando una interessante apertura

²¹ Cfr. CAMERINO, *Nietzsche e la poetica rinnovata di Saba*, in ID., *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, cit., pp. 71-90.

alle letterature europee mediante la traduzione di testi di Sorel, Yeats, Mallarmé, Thomas Mann, Shaw e altri ancora; un'apertura che già di per sé basterebbe a smentire i pregiudizî ingiustificati di quei critici che, almeno fino a venti anni fa circa, attribuivano a questa rivista un ruolo di restaurazione e di chiusura. Quei critici – tra l'altro – dimenticano che è merito di uno dei protagonisti della «Ronda», Emilio Cecchi, ad aver indicato l'importanza di uno dei testi più riusciti di Sibilla Aleramo, *Andando e stando*, una raccolta di prose, che non a caso uscì in edizione nel 1920²², anno fecondissimo per l'esperienza rondista, sulla quale i pregiudizî ora sono finalmente sfatati, come dimostra in particolare un lucidissimo studio, che consta di ben quattordici capitoli, di Giuseppe Langella²³, il quale ha fatto capire anzitutto perché la favola è il genere letterario più praticato dai rondiani, come egli li chiama; un genere letterario – sia chiaro – che soprattutto nella prima fase della rivista diventa paradigma, se non prototipo, del comporre letterario come processo che inventa il mondo di poesia dell'autore in modo del tutto inedito e nuovo. Nelle *Favole della genesi*, per esempio, pubblicate da Cardarelli (il quale in seguito le raccoglierà in volume) non si contano le licenze e le reinvenzioni rispetto al testo biblico, che fornisce solo uno scheletro all'affabulazione dell'autore. Si pensi alla figura di Caino che nella penna cardarelliana diventa il simbolo non tanto del male, che è connaturato indelebilmente alla condizione umana, ma dell'aspra fatica e della dura «necessità» che guida l'evoluzione del progresso (tema costante anche nella futura opera cardarelliana). È evidente che i temi rinvenuti dalla fantasia dello scrittore sono nei rondiani strettamente legati alla ricerca di formule mitico-simboliche; ma non per questo non presuppongono – come vorrebbero alcuni luoghi comuni sul poeta di Tarquinia – il filtro della scrittura; e del distacco e della sapienza e dell'ironia che il poeta sa costruire tramite la scrittura, anche sulla scia del modello del Leopardi ironico e disincantato, che verrà scoperto e valorizzato anche da un altro protagonista della «Ronda», Riccardo Bacchelli, mentre il primo Cardarelli, il quale già nel 1915 aveva letto *Jenseits von Gut und*

²² *Andando e stando* è anche il titolo di una sostanziosa antologia di testi dell'Aleramo edita in tempi più recenti a c. di R. Guerricchio (Feltrinelli, Milano 1997), che però solo in parte comprende prose della raccolta del 1920 e per lo più recepisce anche pagine di raccolte successive *Gioie d'occasione* (1930) e *Orsa Minore* (1938).

²³ Cfr. G. LANGELLA, *Le 'favole' della «Ronda»*, Bulzoni, Roma 1998.

Böse, è chiaramente sulla scia del modello nietzscheano della «trasvalutazione di tutti i valori»²⁴.

Nietzsche diventa una sorta di nume tutelare soprattutto, ma non esclusivamente, nella prima fase della «Ronda», in cui, nel 1920, appare anche la recensione di Savinio all'edizione laterziana (1919) della *Ge-burt der Tragödie*; e alla concezione metafisica dell'arte e al nichilismo del filosofo tedesco si rifà anche suo fratello, il pittore De Chirico. Cardarelli in particolare ricalca alla lettera alcuni passi della biografia nietzscheana di Halevy, tanto ricercata dai nostri autori primo novecenteschi, surrogando in tal modo la mancanza di un rapporto diretto coi testi originali, rapporto che fu invece possibile a irregolari della poesia italiana primonovecentesca come Campana o di frontiera come Saba, in cui si riscontra più di un motivo nietzscheano, come quello celebre della *levità*, che eleva Zarathustra rispetto agli uomini spiritualmente meno profondi²⁵.

Quando nel 1921 esce sulla «Ronda» *Il testamento letterario* di Giacomo Leopardi, cioè un'antologia dello *Zibaldone* curata da Cardarelli, non si deve pensare a una svolta radicale, per cui il pensiero di Nietzsche, fino allora dominante, venga messo subito da parte. Resiste ancora la lezione nietzscheana, a cominciare da quella in materia di stile (quello aforistico) e si affianca alla lezione del Leopardi prosatore, comprendendo anche le *Operette morali*, della cui scoperta presso i rondiani non a caso, molti anni più tardi, Cardarelli, attribuirà il merito a Nietzsche e a Goethe²⁶. E anche altri protagonisti della «Ronda» come Riccardo Bacchelli, soprattutto con le sue prose intitolate *Lo sa il tonno*, o Antonio Baldini, con le pagine di *Nostro Purgatorio*, dimostrano una sapiente ripresa della

²⁴ Ivi, pp. 55-56.

²⁵ Lo stesso motivo è presente anche in un altro autore triestino, anch'egli di formazione nietzscheana, Scipio Slataper, come già ho ampiamente documentato in specifici studi apparsi in due miei diversi volumi; per Saba si veda qui alla nota 21; per Slataper sia veda CAMERINO, *La formazione della poetica di Slataper e la lezione di Nietzsche*, in ID., *La persuasione e i simboli. Michelstaedter e Slataper*, edizione riveduta e accresciuta, Liguori, Napoli 2005 («Letteratura e Critica»), pp. 57-90.

²⁶ V. CARDARELLI, *La fortuna di Leopardi* [1934], in ID., *Il viaggiatore insocievole*, Cappelli, Rocca San Casciano 1953, p. 157 e poi in ID., *Opere*, Mondadori, Milano 1981 («I Meridiani»), p. 728. Lo stesso concetto Cardarelli ribadirà in una lettera del 12 maggio 1942 (lettera a Bruno Romani): si veda ora in ID., *Epistolario*, a c. di B. Blasi, Lions Club, Tarquinia 1981, vol. II, p. 512.

prosa filosofico-favolistica di stampo nietscheano e leopardiano tesa a esprimere anche verità morali.

Ma il richiamo a Nietzsche non riguarda solo i cosiddetti rondiani. Si pensi a Saba: quel Nietzsche che d'Annunzio romanziere aveva ritenuto di dover richiamare nei miti del superuomo è definito dal poeta triestino – il quale ha, a mio parere, la capacità di leggerlo direttamente in tedesco – «psicologo che tante verità intuì dell'anima umana, per cui la sua opera può essere considerata come un immenso preludio alle scoperte di Freud»²⁷. E la rivelazione del pensiero nietscheano determina certamente la svolta di poetica che si nota tra il primo e il secondo *Canzoniere* consegnato alle stampe nel 1921 e quello che raccoglie le poesie successive a quella data. Basti pensare a temi capitali come quelli della morte e del dolore: il primo si presenta nella prospettiva volontaristica nietscheana (e in questo caso anche della *noluntas* schopenhaueriana) come consapevole distacco dai desideri effimeri, il secondo tema inteso come privilegiata esperienza. Scrive Saba: «Il privilegio che egli [il poeta] rivendica a sé è quello di aver sofferto più degli altri, di aver saputo ascoltare le parole che quel dolore gli dettava dentro, e cavarne i suoi 'allegri' canti»: passaggio che è quasi una parafrasi da Nietzsche, il quale in *Al di là del bene e del male* scrive: «la disciplina formativa del dolore, del grande dolore – non sapete voi che solo questa disciplina ha creato fino a oggi ogni eccellenza umana?»²⁸. Una posizione, come è evidente, che colloca il Saba successivo al 1921, ben lontano dalla concezione del dolore prefigurato in Leopardi come male senza risposta e senza possibilità di riscatto.

Tornando ora all'interno delle linee canoniche della lirica italiana dell'immediato primo dopoguerra, va detto subito che in un Ungaretti e in un Montale i temi capitali del soffrire e del morire partono, rispetto a Saba, da premesse di poetica ben differenziate. E anche molto differenziati si mostrano i percorsi dell'invenzione linguistica, a cominciare appunto dal ricorso all'analogia di matrice simbolista.

²⁷ SABA, *Prose*, a c. di L. Saba, prefazione di G. Piovene, nota critica di A. Marcovecchio, Mondadori, Milano 1964, p. 494. Si veda ora Id., *Tutte le prose*, a c. di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2001 («I Meridiani»).

²⁸ Ivi, pp. 624-625 e F.W. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male. Scelta di frammenti postumi 1885-1886*, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli e M. Montinari, Mondadori, Milano 1981, p. 121.

Il primo Ungaretti – quello di *Il porto sepolto* del 1916, poi in edizione ampliata del 1923, e quello di *Allegria di naufragi* del 1919 e di *Allegria* (ordinamento definitivo della prima raccolta) del 1931 – raffigura l'alba e i suoi colori (il chiaro, il verde campestre, l'azzurro, il celeste, il rosato) e identifica la notte e le tenebre con la discesa agli inferi della colpa e della perdita d'identità. Inoltre sembra aspirare a una radice, a una madre, a un grembo originario innocente e puro: un mito riflesso in metafore marine e acquoree che esprimono l'approdo alla vita e soprattutto descritto in un linguaggio molto asciutto, ridotto all'essenziale, basato su una dilatazione estrema del valore semantico delle parole e sull'energia che emana una pronuncia che, rispetto ai valori ritmici e metrici, privilegia una prosodia regolata dal puro alternarsi di sillabe toniche e sillabe atone. In una delle sue primissime liriche, *Poesia* – titolo in seguito mutato – apparsa nel *Porto sepolto* edito nel 1916, si legge tra l'altro: «[...] una parola – scavata è nella mia vita – come un abisso». E il rapporto parola-vita implica, già nel primo Ungaretti, anche e soprattutto una rigorosa ricerca morale. Parola scavata come una confessione o una pagina di diario in un eccezionale momento di chiaroveggenza. Del resto in lui la parola è essenziale nel senso che si configura in primo luogo come capacità di condensare non una, ma più immagini-chiave, o immagini-simbolo, della sua biografia intellettuale; ed è questo, anche, il discrimine vero tra estetismo e poesia cosiddetta pura, nell'accezione ungarettiana. Al turgore incontrollato con cui il poeta estetizzante (d'obbligo il richiamo a d'Annunzio) ricerca le sue decorative analogie, succede il rigore della parola-verità che si fa carico, in primo luogo, delle sofferenze, antiche e sempre nuove, dell'umanità (*Allegria di naufragi* suona emblematicamente la prima silloge complessiva del poeta italo-egiziano). Tra i padri del grande simbolismo francese, era stato certamente Mallarmé a insegnargli per primo che nessuna poesia è possibile senza un'autentica condizione di 'disperazione' e senza un'abdicazione totale dell'io individuale a favore della voce – spersonalizzata – della natura e dell'intero universo; una voce capace, almeno potenzialmente, di svelare persino qualche frammento dell'eternità.

Nel passaggio da *Allegria di naufragi*, che nella definitiva edizione del 1931 muterà il titolo in *L'allegria*, a *Sentimento del tempo* (1936) il poeta rielabora le categorie della memoria e dell'innocenza in modo ancor più articolato e complesso: una memoria intesa non come rimpianto e

nostalgia di cose finite, ma come strumento per avvalorare la scoperta che il passato e il presente sono termini convenzionali e fittizi di fronte al sentimento del dolore e del mistero: non a caso in *L'allegria* il lemma più frequentato è *cuore*: «Il cuore ha prodigato le lucciole / [...]»; «Nel cuore durava il limio / delle cicale [...]»; «[...] / il mio buio cuore disperso / [...]».

Da parte di non pochi lettori di Ungaretti s'è sostenuto che da questa maniera di poetare nascerà negli ultimi anni Trenta del Novecento la cosiddetta poesia ermetica. Ma in realtà bisognerebbe ricordare e ricostruire i modi e i tempi con cui si realizza in Italia sin dagli inizi di quegli stessi anni Trenta un indirizzo di poesia definibile come ermetico; bisognerebbe cioè spiegare, almeno sinteticamente, che cosa succede negli anni compresi tra le prime raccolte ungarettiane poco prima ricordate, apparse durante e subito dopo la prima guerra mondiale, e l'affermarsi consapevole di quell'indirizzo.

Nei primi anni Venti, in cui, come s'è detto, si assiste alla nascita della «Ronda», un evento certamente di capitale importanza per la storia della poesia italiana è la pubblicazione di *Ossi di seppia* di Montale (1^a edizione del 1925; 2^a edizione ampliata, del 1928): un titolo che non solo rinvia alla ricerca di una parola scabra, scavata e recuperata dal fondo dell'essere come un fossile, ma anche all'esilità ed esiguità di essa rispetto alla ricchezza per lo più inafferrabile della vita autentica: «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari e risplenda come un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato». C'è un muro, già nel primo Montale, tra la parola come espressione dell'essere e la vita come espressione del divenire (l'influenza della filosofia di Bergson è evidente). La parola che stenta a rivelare qualche barbaglio della vita è infatti definita anche «ritmo stento»; o anche «balbo parlare»; o anche «lettere fruste» e «voce che s'affioca».

Tale precaria condizione della parola poetica non è che la risposta montaliana, peculiarissima e originale, alla ricerca difficilissima di un linguaggio poetico idoneo a esprimere la crisi d'identità dell'uomo moderno, che in Italia e in Europa ha coinvolto i poeti dalla fine dell'Ottocento in misura diversa e nelle più disparate direzioni. Ed è anche una risposta peculiarissima alla tendenza assai marcata verso una fitta allusività ed estrema precarietà ed evanescenza dell'immagine, che è forse il ri-

sultato più alto da Montale derivato dalla già più volte ricordata lezione di Mallarmé, evidente già negli *Ossi*. Un esempio tra i molti possibili: «Trema un ricordo nel ricolmo secchio / nel puro cerchio un'immagine ride. / Accosto il volto a evanescenti labbri: / si deforma il passato, si fa vecchio, / appartiene ad un altro ... / Ah che già stride / la ruota, ti ridona all'atro fondo, / visione, una distanza ci divide».

Ma la lezione di *Ossi di seppia*, pur fondamentale raccolta poetica, non si rivela più decisiva di quella del primo Ungaretti nello sviluppo del linguaggio lirico in Italia, dove, come s'è già anticipato, e come ho già dimostrato in uno studio di molti anni addietro²⁹, il ponte di raccordo che fa transitare l'ungarettismo verso l'ermetismo è costituito da poeti come Barile, Vigolo, Grande, Solmi, nonché dal Quasimodo della sua prima e, soprattutto, della sua seconda silloge, *Òboe sommerso*. Sono poeti che ruotano, per lo più in modo diretto, intorno alla rivista «Circoli» (il cui primo fascicolo vede la luce nel 1931) e che non riescono ancora a distinguere tra l'idea di una poesia pronunciata sottovoce, o come voce interiore e sommersa – *pianissimo*, appunto, per riprendere il titolo della celebre silloge di Camillo Sbarbaro apparsa nel 1914, – e la pronuncia sillabata, scarna ed essenziale del primo Ungaretti. Si tratta ancora di una poetica non ben definita nella cui ottica anche Saba, poeta molto diverso da Sbarbaro, viene assunto come esempio; e numerosi sono i versi sabiani che appaiono in alcuni fascicoli di «Circoli», che addirittura nel 1933 pubblica un gruppo compatto di ventuno poesie del poeta triestino sotto il titolo *Piccola antologia di Umberto Saba*, nonché qualche articolo sulla sua poesia, vista da Barile, non senza forzature, come «tutta impregnata d'intima voce», in una direzione cioè affine alla poetica della parola colloquiale e, s'è detto, intesa come voce interiore.

Questo significa che i poeti e i critici di «Circoli» guardano a Ungaretti, ma anche a Sbarbaro o a Boine (l'autore di *Frantumi*, scritto edito postumo, solo nel 1939) come a dei fratelli maggiori che indicavano la strada difficile e pur autentica e innovativa della ricerca della parola poetica nuda e vera, partorita da un travaglio morale: una concezione del poetare che faceva passare in secondo piano le innovazioni metriche ungarettiane. Proprio a Ungaretti Giansiro Ferrata sulla rivista «Circoli»

²⁹ Cfr. CAMERINO, *Ungaretti, i poeti di «Circoli» e il linguaggio poetico all'inizio degli anni Trenta*, in ID., *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, cit., pp. 99-142.

(genn.-febr. 1932, pp. 75-82) scrive un articolo – *Ungaretti e il ballo mascherato* – in cui tra l'altro osserva che il verso libero ungarettiano «abbandona ogni diversivo musicale, per seguire delle fasi, segnare un tempo che sembra, durante la lettura, scandito da una voce vivente [...]. Ne nasce [...] una musica tutta peso di voce [...], proprio come le pagine di un diario [...]» (p. 77).

Non è certamente quella di una poesia come voce intima, come pagina di diario la definizione critica più adeguata alla prima fase ungarettiana; ma nel 1932 questa valutazione era necessaria proprio per collegare, s'è detto, il primo Ungaretti allo Sbarbaro di *Pianissimo*, sul quale – non a caso solo qualche mese dopo l'articolo di Ferrata – appare, sempre su «Circoli», a opera del poeta Angelo Barile un articolo intitolato *Poesia affabile* (nov.-dic. 1932, pp. 94-99). Scrive tra l'altro Barile che *Pianissimo* ha un «tono ripiegato, in sordina, di chi non discorre già più [...] ma sottovoce pare che preghi». E ancora: «Una musica congeniale, di elementari risorse [...]. [...] canto d'anima vero». Inoltre, Sbarbaro è definito da Barile «precursor delle nuove forme» descritte, si noti, in modo simile a quelle ben più ardite dell'*Allegrìa* ungarettiana: parolette isolate, dice Barile, che creano «tra verso e verso un vuoto di esitazioni, un'aria di aspettativa [...]» (pp. 64-66). Anche Sergio Solmi si esprimerà quasi negli stessi termini, parlando della poesia come «accordo supremo del nostro essere con sé medesimo»: un'affermazione che ricalca molto da vicino un'altra dello stesso Ungaretti nell'articolo del 1927 intitolato *Difesa dell'endecasillabo*, in cui si legge tra l'altro: «[...] credo unico compito del poeta sia di trovare nelle parole un'eco dell'essere».

Alla luce di queste premesse, nessuna meraviglia che le raccolte uscite negli anni Trenta di Barile (*Primasera*, 1933), Solmi (*Fine di stagione*, 1933), Grande (*Nuvole sul greto*, 1933), Vigolo (*Conclave dei sogni*, 1935) e Quasimodo (*Acqua e terre*, 1929, *Oboe sommerso*, 1932) riecheggino molto da vicino stilemi, immagini e motivi del primo Ungaretti. Per limitarsi solo a un esempio, quello di Quasimodo, è facile riscontrare nella lirica che dà il titolo alla raccolta *Oboe sommerso* non pochi calchi ungarettiani: «avara pena», «risillaba», «ali oscillano», «trasmigra», «cuore» e il contrasto buio-acqua, sera-luce: «in me si fa sera: / l'acqua tramonta sulle mie mani erbose. // Ali oscillano in fioco cielo [...]».

Nell'invenzione del primo Ungaretti (a cominciare da *Sentimento del tempo*), così come anche del primo Montale (già quello di *Ossi di seppia*),

si nota – sia pure con diversificate funzioni – il motivo del vento: nel primo, per esempio, nei *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, III, vv. 1 sgg. – «Ora il vento s'è fatto silenzioso [...]» –, nel secondo, per esempio, nel quadro metafisico di *Eastbourne* (vv. 7-8): «Freddo un vento m'investe / ma un guizzo accende i vetri / [...]»; oppure nella prima quartina di *Marezzo*: «[...] rancia / marina che uno zefiro scompiglia». E il vento s'impone anche nell'esordio di Quasimodo: *Vento a Tindari*³⁰.

Questa constatazione è molto più di un indizio: è già un sintomo importante che spiega bene come la linea Ungaretti-Quasimodo non comincia a dare frutti solo nella fase terminale degli anni Trenta, come

³⁰ Si può, per esempio, constatare la presenza del primo Quasimodo in un altro poeta meridionale, ancorché autore soprattutto in dialetto, come Albino Pierro, nel cui maturo poemetto – *Metaponto* (la prima versione, che risale al 1963, fu revisionata dall'autore: si veda ora: Garzanti, Milano 1982) – sembra riaffacciarsi la lezione quasimodiana di *Acque e terre*, a cominciare dal ricordato motivo del vento, già operante come simbolo evidente nelle liriche che precedono il poemetto richiamato, in cui si rivela una metafora costante. *Vento a Tindari*, ma anche vento a Tursi, si direbbe. Il vento è un vettore d'eccezionale sensibilità nell'elaborazione fantastica di Pierro. Né elemento positivo né negativo: o, meglio, la sua funzione centrale è di per sé positiva, anche se esercitata – e ciò avviene quasi sempre – per permettere al poeta di calarsi fulmineamente al centro del tema umano e naturale che si accinge a evocare. Tema sempre doloroso e tragico, ma pur tuttavia al poeta necessario, vitale, salvifico: come dire che la rievocazione dell'universo mitico e arcaico di Tursi è a lui così indispensabile da rendere quella dolorosa memoria la forma stessa della sua consolazione di poeta. Non si spiegherebbero altrimenti la delicatezza delle immagini che accompagna la cruda e aspra azione del vento; il quale se «s'ammùccete nd'i fosse», se si nasconde nei fossi, con una raffigurazione che dovrebbe suscitare spavento, pure «rivìgghiate u cùcche», «fè nasce nu mère d'erve», che è il segno di una fondamentale sua bontà. I riferimenti al vento in *Metaponto* non si contano. Ne consegue che, anche sulla scia di questo vitale riferimento topico, si può ricostruire in modo convincente la fisionomia di una poesia che può apparire linguisticamente difficile solo se non si scopre che la sua difficoltà non consiste tanto nella peculiarità del vernacolo quanto nella complessità – una volta superata la difficoltà linguistica – dei trapassi psicologici e fantastici, della durezza e inusitata freschezza del mondo morale di Albino Pierro fatto di contrasti, arido e dolcissimo a un tempo. Nel poeta lucano è viva la consapevolezza di un moltiplicarsi dei miti tursitani (temi arcaici, evangelici, utopici) e di una loro attrazione magica che creano una sospensione dello spazio e del tempo. Di recente ha visto la luce un'edizione critica che raccoglie l'intera opera poetica pubblicata, sia in italiano sia nel dialetto di Tursi: cfr. A. PIERRO, *Tutte le poesie. Edizione critica secondo le stampe*, voll. 2, a cura di P. Stoppelli, Salerno editrice, Roma 2012 («Testi e documenti di letteratura e di lingua», 33).

sostiene Silvio Ramat nella sua monografia sull'ermetismo³¹, ma investe gusto ed esperienze poetiche che andrebbero collegate alla stagione cosiddetta ermetica. Infatti la rivista «Circoli», almeno nella sua prima fase, quella ligure, va considerata come un antecedente delle riviste fiorentine «Frontespizio» e «Campo di Marte», finora generalmente ritenute, non proprio a ragione, le riviste per antonomasia di una linea definibile ermetica, rispetto alla quale – revisionando una prospettiva storico-critica molto consolidata – un poeta come lo Sbarbaro di *Pianissimo* gioca evidentemente un ruolo assai più notevole di quanto finora supposto.

E lo gioca anche Montale: quello degli *Ossi*, ma anche quello delle *Occasioni* – raccolta apparsa nel 1939, con poesie che risalgono fino al 1926 –, in cui la parola poetica, pur balzubiente e precaria, cerca barlumi di un messaggio: «La vita che dà barlumi è quella che sola tu scorgi» (*Il balcone*, vv. 1-2). Inoltre, nelle *Occasioni* Montale cura la fitta rete di rime e assonanze e le strutture formali, entro cui vengono a depositarsi immagini imprecise, con un procedimento che non poco ricorda quello già ricordato del Mallarmé del *battement aux cieux*: «si librano piume su uno scrimolo / (Poi discendono là, fra sgorbiature / di rami, al freddo balsamo del fiume)» (*Alla maniera di Filippo De Pisis*, vv. 3-5): versi endecasillabi che oltre a lessemi colti («scrimolo» sta per *discrimine*) presentano anche raffinatamente parole sdruciole e una rima interna (piume : fiume) a testimoniare l'impegno formale del poeta, il quale, in questa raccolta soprattutto, tenta pure – sulla scia di Eliot – la cosiddetta poetica del 'correlativo oggettivo', per cui gli oggetti, pur labili e non ben definiti, assumono connotazione psicologica e morale nel cuore di chi osserva: «Fra il tonfo dei marroni / e il gemito del torrente / che uniscono i loro suoni / èsita il cuore» (*Bagni di Lucca*, vv. 1-4).

Avviandomi alla conclusione di una disamina molto sintetica e veloce della poesia italiana dei primi decenni del secolo scorso non si può fare a meno di accennare alla nascita e allo sviluppo del verso libero; del verso cioè irregolare, di varia lunghezza, liberato dalle regole prosodiche osservate dalla tradizione grosso modo fino a d'Annunzio. Non a caso questo tipo di verso è teorizzato e perseguito programmaticamente dal

³¹ Cfr. S. RAMAT, *L'ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze 1969. Più meditato il quadro della poesia ermetica nell'accuratissimo lavoro di B. STASI, *Ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze 2000.

poeta Pietro Lucini e dai crepuscolari – ha osservato Pazzaglia – anche e soprattutto come rivolta contro d’Annunzio: una rivolta, in verità, non proprio legittima e coerente sia perché già nel d’Annunzio maturo si riscontrano significativi fenomeni di anisosillabismo, come per esempio nella *Sera festiva*, che presenta un verso di 13 sillabe – «silenzioso ancor s’attarda a l’opra lenta» – fuori misura, sia perché il d’Annunzio dei *Taccuini* e poi il d’Annunzio cosiddetto segreto, o esoterico, riprende a modo suo il genere baudelariano del *poème en prose* (per precisione, il titolo dell’opera di Baudelaire s’intitola *Petits poèmes en prose*) dove non esiste più il verso regolato da metrica e prosodia in senso tradizionale, ma prevalentemente dal ritmo. Questo non significa che nei poeti del Novecento non possano esservi dei versi di tipo tradizionale, ma ciò in genere avviene per caso e vi domina invece quella che si chiama polimetria anisosillabica. Si prenda per esempio l’*incipit* di una delle più belle poesie di Sbarbaro: «Padre se anche tu non fossi il mio / padre [...]»: per fare l’endecasillabo bisogna arrivare al secondo verso e leggere per la seconda volta «padre», ma questo endecasillabo Sbarbaro non l’ha formalizzato. In altri casi, come per esempio in un famoso *incipit* degli *Ossi montaliani*, il verso va oltre la misura delle undici sillabe e arriva a tredici: «tu non ricordi la casa dei doganieri».

Ormai gli argini sono caduti. Il verso caratterizzerà sempre più, anche dopo gli anni Trenta, la composizione poetica italiana ed europea fino a lasciare il passo nel secondo dopoguerra al concetto di unità ritmica indipendente; cioè a un tipo di verso prodotto per segmenti, in cui la struttura della sintassi coincide con quella metrica. Ma come non ricordare anche in questa estrema evoluzione una lezione ancora feconda del grande Mallarmé, il quale aveva già formulato la definizione di *verse libre*, cioè di un verso espresso come modulazione di un ritmo in cui l’anima individuale scompare e in cui, traduco testualmente, «le parole [...] si riflettono le une sulle altre fino a sembrare di non avere più un colore proprio, ma essere solo transizioni di una gamma»?³²

Impossibile, senza la grande lezione di Mallarmé, di Baudelaire e degli altri simbolisti, e ancor prima quella del Poe della *Philosophy of Composition* capire lo sviluppo anche tecnico della poesia italiana del

³² La citazione è tratta da MALLARMÉ, *Propos sur la poésie, recueillis et présentés par H. Mondor*, Rocher, Monaco 1953, p. 75.

primo Novecento. Un periodo di cui ho potuto indicare in questa sede solo alcuni snodi fondamentali, tanto fondamentali che mi piace pensare di aver predisposto degli spazi di riflessione e di chiarificazione che tutti i miei ascoltatori, a cominciare dai giovani dottorandi, possano poi riempire molto più facilmente.

IL TEMPO NELLA POESIA DI SABA

Il tema del tempo contribuisce in modo determinante a rivelare caratteri specifici e peculiari della poesia di Saba e del suo svolgersi anche sul piano delle scelte stilistiche¹. È un'indagine che nell'impostazione generale viene a distinguere la prima fase del *Canzoniere*, conclusa nel 1921², e quella successiva³. In Saba, a differenza di quanto avviene in

¹ Tra gli studi sullo stile poetico di Saba si vedano almeno BÀRBERI SQUAROTTI, *Appunti in margine allo stile di Saba*, in ID., *Astrazione e realtà*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1960; MARIANI, *Il dono di Saba*, in ID., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento* [1958], nuova edizione aggiornata e accresciuta, Liviana, Padova 1983²; C. MILANINI, *Storia stilistica del «Canzoniere» di Umberto Saba*, in «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», XXIX, 1970, 3; A. PINCHERA, *Metrica e stile di Umberto Saba: le epifanie del sonetto*, in *Il punto su Saba*, «Atti del convegno internazionale di studi», LINT, Trieste 1985; D. VALLI, *Montale, Saba e la poetica dell'oggetto*, in *Saggi sul Novecento poetico italiano*, Milella, Lecce 1967.

² Si veda SABA, *Il Canzoniere 1921*, cit. Da questa edizione sono derivate tutte le citazioni nel mio testo dalle poesie sabiane fino al 1921, comprese, in qualche caso, quelle escluse, riportate da Castellani in *Appendice*.

³ Le citazioni dalle poesie sabiane successive al 1921 sono riportate da SABA, *Tutte le poesie*, a c. di Stara, introduzione di Lavagetto, Mondadori, Milano 1988 («I Meridiani»). I versi dei componimenti non sono numerati: il lettore paziente deve ricavare la numerazione da sé. Non è un'edizione critica, ma è, per alcuni versi, un'edizione discutibile perché relega in un cosiddetto *Canzoniere apocrifo* poesie definite «disperse», quelle escluse dal poeta nella sistemazione definitiva del *Canzoniere*, nonché redazioni di poesie confermate che presentano *variae lectiones* in qualche caso lievi o addirittura riguardanti l'ammodernamento di qualche scelta morfologica (per esempio: la desinenza in -a della prima persona dell'imperfetto). Non mi convince inoltre la definizione di *apocrifo* che si cerca di giustificare affannosamente e confusamente nella *Premessa* (pp. 641 sgg.). D'altra parte, la maggior parte delle liriche definite «disperse» e di quelle escluse inserite nel cosiddetto *Canzoniere apocrifo* appartengono alla prima stagione sabiana ed erano già state riportate da Giordano Castellani nella sua edizione

altri maggiori poeti del Novecento (si pensi per esempio a Montale), è del tutto estranea la tendenza a designare giorni e stagioni mediante immagini di natura, prevalendo costantemente, fino alle sue prove ultime, una concezione fortemente interiorizzata del processo temporale. Nel primo *Canzoniere* pesa una concezione del tempo connotata: a) dal netto prevalere di un'idea del passato come periodo irrimediabilmente concluso, staccato dal presente; b) dal tentativo che affiora qua e là – pure rintracciabile in un Leopardi – di fissare il momento di frattura tra la fine di un periodo temporale concluso e l'avvio di un altro del tutto diverso; c) da qualche rarissima raffigurazione o indicazione naturalistica del tempo, da giudicare evidentemente solo come riflesso di reminiscenze letterarie; d) da rari casi in cui il poeta accenna alla fugacità del tempo, motivo da ricondurre alla tradizione, a partire da quella classicheggiante.

In questo quadro, sempre nella prima fase del poeta triestino, dalla raccolta *Trieste e una donna*, che risale agli anni 1910-1912, va notato il tentativo di spostare l'idea del tempo irrimediabilmente concluso in quella di un'atemporalità metafisica: dimensione su cui il poeta insisterà, non casualmente, anche nelle liriche dei primi anni successivi al '21, cioè almeno fino alle soglie di *Cuor morituro*⁴, che raccoglie testi compresi tra il 1925 e il 1930. Come dire che porre il tempo su un piano assoluto, sottratto a uno sviluppo cronologico è tendenza che denota non casualità ma massima convinzione, avendola il poeta perseguita per più di un dodicennio. Dopo *Cuor morituro*, infatti, quella dimensione metafisica, come d'immobilità temporale, viene significativamente a dileguarsi e a essere sostituita con quelle che diventano due concezioni originali del tempo nella poesia di Saba: 1) l'idea di un percorso temporale nell'esistenza umana che si connota come logoramento e deterioramento delle cose e dei sentimenti, come sfaldarsi e macerarsi progressivo e inesorabile dei luoghi e delle immagini della memoria; 2) l'idea di una circolarità-ripetizione, ritorno – dal passato al futuro – nella consapevolezza che ciò

critica del *Canzoniere 1921*, con l'aggiunta pure di stesure (con varianti) successive a quella data. Fanno eccezione solo rarissimi casi, come i versi di dedica *Alla mia Lina* e *Il castigo di Chiaretta*, mentre per il ridottissimo gruppo delle poesie definite «disperse» dei periodi 1921-1932 e 1933-1954 si rinvia alle pp. 943-1004 della suddetta edizione.

⁴ Per i suoi rilevanti esiti poetici, per *Cuor morituro* si può parlare di capolavoro della fase matura di Saba (analogo giudizio in R. LUPERINI, *La cultura di Saba*, in *Il punto su Saba*, cit., p. 36).

possa avvenire solo in modo frammentario, molto limitato, lacerato e alla presenza costante del dolore e della morte, autentiche finalità dell'esistere.

Si tratta di soluzioni che si fanno complesse e suggestive man mano che si giunge alle raccolte estreme, quando Saba sembra voler concludere con l'idea di circolarità, appena ricordata, recuperando nel contesto senile, nuovo e irripetibile della sua poetica, persino il giovanile, non originale motivo del passalo sepolto per sempre.

Da quel motivo giovanile però conviene ora prendere le mosse per analizzare sul tessuto del linguaggio poetico l'evoluzione del sentimento del tempo in Saba. Un sentimento che nel *Canzoniere 1921* sembra ancora tutto racchiuso in un passato senza ritorno e contrassegnato a livello espressivo da reminiscenze letterarie come le seguenti: «Elio ricordi il bel tempo gentile, l'amicizia fraterna / [...]» (*Lettera ad un amico pianista studente al conservatorio di Liegi*, vv. 1-2), che è un calco del celeberrimo *incipit* leopardiano di *A Silvia*, oppure, rimpiangendo i sogni giovanili: «[...] nel vano ardore / spendo dei sogni il tempo giovanile; / [...]» (*Fra chi dice d'amarmi*, vv. 5-6) che ricalca ancora Leopardi (*Le ricordanze*, vv. 43-44)⁵.

Già in questi esempî è evidente che il motivo del tempo andato si risolve nell'ottica del rimpianto; e non è un caso che in *Lettera ad un amico pianista* «rimpianto» costituisca *varia lectio* sia al v. 1 – «un rimpianto è nel mio cuor, gentile» – sia al v. 65, dove, prima dell'esito definitivo («Con te il buon tempo rivivrei gentile, / [...]»), si leggeva: «ne pur questo rimpianto avrei gentile». E l'inclinazione al rimpianto persiste come dato letterario nella concezione del tempo nel primo Saba. Si prenda *A mamma* nella versione 1921 (vv. 49-50): «Mamma è forse per ciò che piangi, piangi / sola là nella tua casa deserta»: sono versi che mantengono inalterato il significato solo nell'edizione 1921 e riecheggiano il d'Annunzio «paradisiaco»: «[...] / la triste casa ove mia madre piange» (*Ai lauri*, v. 31)⁶. Di questa lirica sabiana basterebbe ricordare gli *incipit* di alcune stanze: «Mamma, come remota la puerizia!» (v. 34); «Mamma, un tempo ci fu che, le campane / suonando [...]» (vv. 58-59); «Mamma

⁵ Queste riprese leopardiane sono pure segnalate da Castellani nella edizione critica del *Canzoniere 1921*, cit., pp. 470-471.

⁶ Per la storia editoriale di questa lirica si veda ancora in SABA, *Canzoniere 1921*, cit., pp. 482-483.

un tempo fu ancora (il tuo) che in ogni / cosa la più sapiente eri tenuta / da me [...]» (vv. 71-74); «Mamma, il tempo fu quello che d'avverse / forze piena sentii l'umana vita / [...]» (vv. 82-83). La parola «tempo» reiterata più volte vuol sottolineare appunto il rimpianto per un passato «prodigioso», come si legge in *Fantasie di una notte di luna*, in cui anche il dolore gli sembra «quasi amico»: «[...] E certo un prodigioso tempo / fu quello, tempo che non oso ricordare» (vv. 78-80).

Il poeta non osa ricordare, ma talvolta si illude che quel passato possa tornare, che niente e nessuno sia mutato (corsivi miei): «[...] *Mutato / è nessuno nel tempo che passò*» si legge in *A Lina* (vv. 19-20); e in *Piazza Castello* (vv. 8-12): «[...] / se ancor m'inebbrio, è quel mio vino annoso / più dolce un tempo, or fatto chiaro e secco. / *Nulla è mutato: io qui non sono un altro*; / sono a Trieste un fanciullo, un pensoso / fanciullo, e un animal cupido e scaltro». Al tempo dell'infanzia nel primo *Canzoniere* egli si volge assiduamente con predisposizione romantica, ora ricordando uno dei suoi imberbi amici («Uno fra gli altri, a me il più caro un tempo», *Fanciulli al bagno*, v. 6) ora trasferendo il ricordo su se stesso fanciullo: «Altri tempi, fanciullo, altra stagione! / Tedio è il presente, del passato ho solo / rimorso, l'avvenire è una minaccia» (*Sopra un ritratto di un bambino*, vv. 7-9). E ancora: «Come più allegro il mio giorno / era in quel tempo, e la sera, / col suo beato ritorno / da questa riviera!» (*Intermezzo*, in *Appendice*, vv. 29-32); oppure: «nel dolce tempo che il corpo si foggia / bellissimo [...]» (*Passeggiando la riviera di Sant'Andrea*, st. b, in *Appendice*, vv. 5-6): versi – sia detto per inciso – che confermano ancora una volta, scopertamente, inconfondibili reminiscenze letterarie; dal Leopardi delle *Ricordanze* (vv. 148-149: «Altro tempo. I giorni tuoi / Furo [...]») e del *Sabato del villaggio* (v. 45: «[...] come un giorno d'allegrezza pieno / [...]») a Petrarca (RVF, XXIII, v. 1: «Nel dolce tempo de la prima etade, / [...]»); ma si dovrebbe almeno ricordare anche il Dante delle *Rime*: «Al poco giorno», v. 10 e «Io son venuto», v. 67). A parte, inoltre, sono da considerare alcune notazioni su momenti di un passato lontano. Per esempio: «[...] al tempo che ancor poco / ti bastava, a serbarmi, anima mia / [...]» (*Nuovi versi alla Lina*, st. 8^a, vv. 19-20); oppure: «[...] il tempo gaio / della pace ricorda [...]» (*Zaccaria*, vv. 12-13). Sempre a parte, va anche considerato il motivo classico-romantico della fugacità del tempo, come per esempio: «[...] come vola / a me il mio tempo [...]» (*Glauco*, vv. 13-14; con lieve variante nell'edizione Tedeschi 1902 che s'intitolava

Perché?); oppure: «[...] e il tempo fugge. / Mamma, il tempo che fugge t'ansia [...]» (*A mamma*, vv. 95-96; ripreso al v. 115); oppure: «[...] come più il tempo vola» (*Tutto il mondo*, v. 33).

Il procedere del tempo assume da sempre in Saba ritmi interiorizzati. È quasi impossibile trovarvi nella sua poesia una raffigurazione temporale mediante immagini naturali od oggetti esterni, a meno che tali immagini od oggetti non assumano una valenza analogica e in qualche caso metaforica. Per esempio: «brevi canzoni che il tempo ha ingiallite [...]» (*Canzoncine*, 3^a, v. 7); oppure: «Foglia caduta cui non torna il verde, / nello spazio e nel tempo ogni mio gesto, / ogni fatica mia, ecco, si perde» (*Durante una tattica*, st. f, vv. 12-14); oppure: «Le mie nebbie e il bel tempo ho in me soltanto / [...]» (*La solitudine*, v. 13); oppure: «un bel coccio marrone, un tempo gaia / utile forma nella cucinetta [...]» (*In riva al mare*, vv. 12-13). Sono, queste, quattro citazioni esemplari perché mostrano come già il Saba precedente al 1921 riesca a interiorizzare immagini naturali e oggetti con riferimento a un'età irrimediabilmente passata. I primi due esempi rivelano chiaramente due procedimenti analogici legati alla condizione delle foglie: le canzoni infatti sono «ingiallite» e la foglia caduta «non torna verde», e il poeta, che con la foglia s'identifica, vede dileguarsi ogni suo «gesto» e ogni sua «fatica». Il terzo esempio è un caso fin troppo scoperto di interiorizzazione di un intero ciclo temporale da parte del poeta, dalle «nebbie» al «bel tempo»; e il quarto è una piccola metafora – «un bel coccio marrone» – del passato che non torna più.

Saba assume le immagini di natura solo in senso metaforico e analogico a simboleggiare cicli perenni del tempo. Per esempio, l'arboscello che per la bora perde i suoi «candidi fiori», che a loro volta, cadendo nell'erba, sono «frutta» e «dolci conserve / per l'inverno [...]» (*L'arboscello*, vv. 9-12) viene a designare un ciclo temporale e, contemporaneamente, viene ad alludere all'intero ciclo dell'esistenza umana, a partire dal «giovanetto» dalla «troppo verde età» (vv. 5-6), i cui primi travagli e dolori costituiscono un'esperienza da tesaurizzare per l'età matura e senile. Nella medesima ottica è da vedere anche una lirica come *L'ora nostra*, in cui il tempo è sottratto al suo fluire e consegnato a un ciclo perenne proprio attraverso immagini simbolico-metaforiche. Per questa ragione non sono immagini mimetiche, ma momenti di vita interiore che il poeta ha fissato nel suo repertorio una volta per tutte. Lo dice Saba stesso quando scrive: «[...] tutto appare / fermo nell'atto, tutto questo

andare / ha una parvenza d'immobilità» (vv. 19-21). È una lirica che merita d'essere letta per intero:

Sai un'ora del giorno che più bella
 sia della sera? tanto
 più bella e meno amata? È quella
 che di poco i suoi sacri ozi precede;
 l'ora che intensa è l'opera, e si vede
 la gente mareggiare nelle strade;
 sulle moli quadrate delle case
 una luna sfumata, una che appena
 discerni nell'aria serena.
 È l'ora che lasciavi la campagna
 per goderti la tua cara città,
 dal golfo luminoso alla montagna
 varia d'aspetti in sua bella unità;
 l'ora che la mia vita in piena va
 come un fiume al suo mare;
 e il mio pensiero, il lesto camminare
 della folla, gli artieri in cima all'alta
 scala, il fanciullo che correndo salta
 sul carro fragoroso, tutto appare
 fermo nell'atto, tutto questo andare
 ha una parvenza d'immobilità.
 E l'ora grande, l'ora che accompagna
 meglio la nostra vendemmianta età.

Non c'è progresso di tempo in queste raffigurazioni astratte che servono solo a immaginare definizioni e fasi generali del vivere: «l'ora che la mia vita in piena va / come un fiume al suo mare», «[...] l'ora che accompagna / meglio la nostra vendemmianta età». Queste indicazioni sono ricondotte a misura di una poetica, se è vero che si tratta di immagini tutt'altro che reali, ma miti vitali per l'ancor giovane poesia sabiana, come mostrano soprattutto il verso «[...] / la gente mareggiare nelle strade» e i versi che alludono a una Trieste mitica «dal golfo luminoso alla montagna / varia d'aspetti in sua bella unità». E come una controprova, scoperta e chiara fino al didascalismo, di questa tendenza del primo Saba di fissare in raffigurazioni mitiche i cicli perennemente ripetitivi del tempo si legga una poesia come *Il poeta*:

Un poeta ha le sue giornate
contate
(come tutti gli uomini) ma quanto,
quanto variate!
L'ore del giorno e le quattro stagioni,
un po' meno di sole o più di vento,
sono lo svago e l'accompagnamento
sempre diverso per le sue passioni
sempre le stesse, ed il tempo che fa,
quando si leva, è il grande avvenimento
del giorno, la sua gioia appena desto.
Sovra ogni aspetto lo rallegra questo
d'avverse luci, le belle giornate,
movimentate,
come la folla in una lunga istoria,
dove azzurro e tempesta poco dura,
e si alternano messi di sventura
e di vittoria.
Con un rosso di sera fa ritorno,
e con le nubi cangia di colore
la sua felicità,
se non cangia il suo cuore.
Un poeta ha le sue serate
contate
(come tutti gli uomini) ma quanto,
quanto beate!

La ripetitività delle passioni del poeta, pur nella varietà delle stagioni della vita (vv. 8-9), è ulteriore motivo che affiora nel giovane Saba (si vedano pure i vv. 13-14 di una poesia precedente, *Dopo il silenzio*: «ma non vissi con altri uomini e Dei, / non videro ogni tempo gli occhi miei?») e si ritrova anche nella sua intuizione particolarissima che l'immobilità del tempo è fissata dalla ineliminabile persistenza del male nel mondo. Il male immobilizza il tempo perché è sempre costante e presente, come si legge in *Dopo la giovinezza*, v. 8: «[...] il male è lungo quanto il tempo, e immoto».

Il tentativo evidente nel *Canzoniere 1921* di fissare miticamente il tempo o concependone un andamento ciclico o presumendone una metafisica immobilità, cederà progressivamente il passo, a partire dalla

raccolta *Cuor morituro* (1925-1930) a un più articolato rapporto col passato. L'originaria adozione romantica della memoria si presenterà in modo dialettico, diversificato e complesso, che finirà per sancire finalmente una durata progressiva del tempo stesso attraverso una serie di rilievi ricondotti a invenzione poetica: nel senso che la memoria potrà restituire al poeta solo dei frammenti spesso irrelati, mai più un insieme omogeneo. Alla frammentazione della memoria egli reagisce con definizioni e immagini esemplari del suo mondo interiore, tentando di racchiudere, con una vera e propria astrazione poetica, gli eventi del vivere in un ordine ciclico. Nella sua fase matura tuttavia egli si aprirà a richiami da lui ritenuti più significativi, perché complementari tra passato e presente, con originale capacità inventiva; così come si aprirà a un'idea di circolarità non più prefissata in moduli mitici, ma legata a una ricerca di ragioni costanti che gli permetteranno di collegare in profondità la condizione dell'uomo maturo e la sempre più lontana condizione infantile e adolescenziale. Ma a questi esiti del suo rapporto col passato Saba, anche nelle raccolte successive al '21, perverrà per gradi, esprimendosi ancora in immagini-simbolo, come *l'albero e il muro in Preludio e canzonette* (*Canzonetta* 8, *L'incisore*, vv. 4-6):

L'ora, il tempo che fa
la stagione dell'anno
dicon l'albero il muro.

E immagini-simbolo, sempre in *Preludio e canzonette*, soccorrono pure nel momento in cui Saba sembra irrigidire, come in fasi temporali immutabili, infanzia e adolescenza da una parte e vecchiaia e maturità dall'altra:

L'infanzia è un verde prato.
Nello spazio infinito
sembra al tempo eternale.
[...]
La giovinezza è un mare tempestoso; mai pace
la tua barca vi trova.
[...]
Un lago cristallino
è la maturità;

una sosta, una pace,
un dolore che tace
e tranquilla si crea
la giornata operosa.
[...]
La vecchiezza è l'inverno,
spesso ai ricchi felice,
al povero tremendo⁷.

Le stagioni della vita assumono qui una valenza mitica universale, ma già nella raccolta del 1924, *Autobiografia*, il tempo mitizzato, pur sempre ripreso in immagini rarefatte, comincia ad applicarsi alle fasi dell'esistenza privata del poeta, distinguendo tra sé e gli altri uomini: «Per immagini tristi e dolorose / passo la giovinezza mia infelice, / che l'arte ad altri ha fatto dilettose, / come una verde tranquilla pendice»; e l'ultimo verso: «La mia giornata a sera si rischiara» (1, vv. 1-4 e 14); oppure: «La mia infanzia fu povera e beata / di pochi amici, di qualche animale; / con una zia benefica ed amata / come la madre, e in cielo Iddio immortale» (4, vv. 1-4); oppure: «Era già il tempo d'amare; un giocondo / l'alba mi dava ed il vespro stupore» (7, vv. 1-2). In *Autobiografia* non emerge nessuna indicazione realistica specifica e nessuna invenzione particolare per designare le tappe della propria esistenza. L'alternarsi di passato e presente, però, Saba cercherà di approfondire, come s'è detto: a) nella direzione di mutazioni continue, concepite tuttavia come sempre collegate tra loro, nel senso che ogni mutazione si attua solo in ciò che potenzialmente precedeva; b) nella direzione di una continuità di fondo delle cose e delle verità relative dell'uomo, al di là dei fenomeni di logoramento fisico e di metamorfosi di tutto ciò che all'uomo stesso appare in forma sensibile. Tale approfondimento costituisce per la poesia sabiana una vera svolta, molto evidente a partire da *Cuor maritino*, anche se affiora ancora qua e là qualche raro residuo d'impronta letteraria, tipica della sua prima fase, come la nostalgia del passato («Quanto un giorno v'ho amate, belle cose / [...]»), o il tema della fugacità dell'esistenza («Dove il tempo che invola / tutto, portò quella domestic'arte»⁸), che però nella stessa lirica convive

⁷ *Canzonetta 10, Le quattro stagioni*, vv. 1-3; 13-15; 25-30; 37-40.

⁸ *La vetrina*, v. 22 e *La casa della mia nutrice*, 3, vv. 19-20.

con la ricerca di una relazione tra passato e presente, al di là dell'opera di trasformazione del tempo:

Ahi, che troppo smarrita
sei nel ricordo; il volto che sì bello
certo mi parve, è quale sulle mura
che umidità corrose
quella che un dì vi pose
immagine una pia rozza pittura⁹.

Sempre in *Cuor morituro*, si leggano pure questi versi di *Il Borgo*:

Nato d'oscure
vicende,
poco fu il desiderio, appena un breve
sospiro. Lo ritrovo
– eco perduta
di giovinezza – per le vie del Borgo
mutate
più che mutato non sia io [...] ¹⁰.

Se nel primo caso l'antica effigie è un ricordo molto velato, proprio come una «pia rozza pittura» sulle mura corrose dall'umidità, nel secondo caso è lo stesso poeta che, dopo lunghi anni, che pure hanno trasformato profondamente le mura del suo *Borgo*, ritrova in sé una mutazione solo parziale, come se almeno parte del passato persistesse ancora in quel presente perenne in cui il poeta avverte di vivere, come indicano, per esempio, due «voci» della raccolta *Preludio e fughe* (1928–29):

Nel presente appena vivo,
vedo più ch'altri non vede.

⁹ *La casa della mia nutrice*, 3, vv. 7–12.

¹⁰ Si tratta dei vv. 48–55. Sempre in *Cuor morituro*, si veda pure *Trasformazione*, primo dei *Tre Apologhi*. Questa volta il vecchio poeta afferma di essere mutato nell'animo, divenuto quello di un «fanciulletto». Ma è evidente che tale mutazione è massima solo in apparenza e si collega con la mutazione, minima, dei versi sopra citati da *Il Borgo*, se è vero che il tema resta invariato: vale a dire il filo saldo che lega l'animo del poeta a un lontano passato sia nel primo, sia nel secondo caso.

E ancora:

La vita
come per me più inclina al suo tramonto,
più pronto
trova alla gioia il mio danzante piede.
Da quali abissi il cielo mi rivede?
O forse un nuovo mi sorrise antico
affetto?¹¹

La risposta in questi ultimi versi è da intendersi positivamente. Il corso dell'esistenza comincia a essere prospettato da Saba sempre più come circolarità. Il convergere di principio e di fine è posto in risalto dal felice iperbato che fa risaltare i due aggettivi-chiave dell'enunciato: «nuovo» e «antico», in cui si riconoscono, appunto, passato e presente («[...] il passato / è un grande ingombro al presente [...]»), si legge in versi del '28 esclusi dalle raccolte del *Canzoniere*¹²). Un motivo, questo, che troverà spazio nella poetica, psicoanalitica e autobiografica, della raccolta *Il piccolo Berto* (1929-1931). Per esempio: il poeta, ormai in età avanzata, evoca il suo incontro con un fanciullo dal suo stesso nome: «[...] Non sei tu, / tornato all'improvviso, il mio tesoro / nascosto? Ed io non porto oggi il tuo nome?» (*Berto*, vv. 25-27). Altro esempio: Berto, immaginario Ulisse, ritorna a via del Monte, la via della sua infanzia, per cui si rinnova l'incontro tra antico e nuovo: «[...] Il giorno / era sereno fulgido; modello / rimasto in me d'ogni bel giorno, immagine / viva, parlante di felicità» (*Partenza e ritorno*, vv. 43-46); o ancora: il fanciullo Berto sembra voler nascondere al poeta maturo il suo ultimo segreto: «[...] Un giorno, senza / ch'io te lo chieda, a me vorrai spontaneo / – è nei tuoi modi – confidarlo. In pace, / fino a quel giorno, in me dimora. O a prova / – se più ti aggrada – sulle buie scale / le angosce e i pianti di quei di ripeti / che alla più forte eri ceduto [...]» (*Congedo*, vv. 9-15).

Non sono rari i momenti in cui la poesia di Saba, fino alle raccolte ultime, evoca un ritorno, una ripetizione tra passato e presente. Si leggano

¹¹ Si veda rispettivamente *Sesta fuga (a 2 voci)*, vv. 211-212 e *Undicesima fuga (a 2 voci)*, vv. 1-7.

¹² *Introduzione a favole e apologhi (Il libro della mia vecchiezza)*, vv. 53-54: apparve a stampa in «La Fiera Letteraria» del 12 agosto 1928.

questi versi della raccolta *Ultime cose* (1935-1943): «Trovare, / quando la vita è al suo declino, il raggio / che prima la beò [...]» (*Amico*, vv. 1-3); oppure, richiamando cari momenti e immagini del passato: «La memoria, / amica come l'edera alle tombe, / cari frammenti ne riporta in dono» (*Ultimi versi a Lina*, w. 13-15). Tendenza inconfondibile, confermata e consolidata dalla già ricordata sua seconda forma, in cui la ricerca della ripetizione o del ritorno del passato si trasforma in continuità ininterrotta di vita universale e, si noti, convive parallelamente alla prima, con la quale tende a confondersi. È una tendenza rimarcata soprattutto in testi sabiani degli ultimi anni Venti. Si prendano questi versi da *Cuor morituro* (*Girotondo*, vv. 24-28):

[...] uscire ingrato
dalla vita che invano
non si vive, in cui tutto
non torna, e tutto
si dà la mano?

E dal poemetto *L'uomo* (vv. 468-470):

[...]
ritornava soffrendo al buio eterno,
ei che dal buio dell'alvo materno
veniva.

E, ancora, da *Preludio e fughe* (*Prima fuga*, vv. 43-45):

[UNA DELLE DUE «VOCI»]
[...] vi è solo
la vita eternamente; il male
che passa e il bene che resta. [...]

Oppure, più avanti, a due «voci»:

[1^a VOCE]
[...] Quando i tuoi accenti
mi sono cari, è perché in essi ascolto,
credo ascoltare, il mio avvenire.

[2ª VOCE]

[...] O il nostro,
invece, il nostro lontano passato?

Non c'è dubbio che la più matura poetica di Saba poggi su una continuità ininterrotta di passato e futuro, che vivono sempre sulle tensioni del presente: una poetica che nel *Piccolo Berto* si converte in chiave psicoanalitica nel momento in cui il poeta rivede la madre nella figlia (*Lo specchio*, vv. 21-25):

[...] E quando, vinto
dai repressi singhiozzi, apro la porta
e volo incontro a mia madre, lei vedo
al tuo specchio seduta, nello specchio
il primo suo capello bianco... [...]

Questa poetica del tempo, formulata come ripetizione di fondamentali motivi dell'esistenza o come continuità e collegamento tra passato e presente, segna una notevole distanza rispetto alla fase di Saba precedente al 1921, in cui persisteva ancora una visione leopardiana e romanticheggiante del passato irrimediabilmente perduto e dolentamente evocato; così come vi persisteva la visione del tempo come illusoria attesa di speranze future; o quella – di antica ascendenza letteraria, s'è detto – del tempo fugace ed edace. La memoria è vista, invece, dal Saba maturo solo come tentativo di agganciare – conforto della poesia – una evidente circolarità temporale. Si veda a questo riguardo nella raccolta *Uccelli* (1948), l'incipit di *Merlo*:

Esisteva quel mondo al quale in sogno
ritorno ancora; che in sogno mi scuote?
Certo esisteva. E n'erano gran parte
mia madre e un merlo.

La matura poetica sabiana, dunque, non conosce una raffigurazione rettilinea del tempo, ma 'rotonda' o circolare; una geometria del ritorno e della ripetizione. Ed è alla luce dell'analisi testuale fin qui condotta che potrebbe rivelarsi estremamente significativa la *scorciatoia* n. 51, intitolata *Orologi*, in cui il poeta parla di questa 'rotondità' del tempo:

Il tempo è rotondo: ritorna in se stesso. E gli orologi, che servono a indicarlo, dovrebbero pure essere rotondi. Lo furono infatti: dalla loro invenzione a ieri. L'uso, ultimamente invalso, di dare agli orologi forma quadrata, triangolare, ottagonale, è uno dei tanti piccoli indizi dello smarrimento dei nostri giorni. Di mille e non più mille¹³.

¹³ SABA, *Prose*, cit., p. 282.

SABA. I LUOGHI DEL RITORNO

Si può leggere un amplissimo arco della poesia di Saba, soprattutto la parte centrale del *Canzoniere*, e in primis *Il piccolo Berto*, nel segno di una vocazione, che è anche un *topos*: il ritorno verso luoghi simbolici, non determinati chiaramente, ma contrassegnati da un bisogno di identità e di tenacissimo legame col grembo materno, con inevitabili fenomeni di ordine psicoanalitico. E il mito del ritorno presuppone, naturalmente, anche partenza e percorso. La partenza infatti avviene sempre verso un lontano indefinito: si ricordino le navi che «verso lontano partivano», come si legge nella seconda lirica di *Tre poesie a Linuccia*. E quello del percorso è sempre accidentato, periglioso, doloroso; né manca più esplicitamente nella prima fase del *Canzoniere* un richiamo alla condizione errante ebraica, fondamentale componente dell'identità del poeta. E infine il mito del ritorno, non a caso sovrastante rispetto ai due precedenti, del quale, come si vedrà, si registrano svariati luoghi-simbolo.

Naturalmente Trieste resta centrale nella poesia di Saba, sia come luogo di partenza sia come luogo di ritorno; e in questo secondo caso, non nel senso di *Heimweh*, di lacerante nostalgia per la sua terra natale, o di poetica della memoria, ma, col passare del tempo, come sempre più irraggiungibile paesaggio dell'anima, relegato per lo più nel sogno. «[...] Il mondo» – ricorderà Saba poco prima di morire – «io l'ho guardato da Trieste. Il suo paesaggio, materiale e spirituale, è presente in molte mie poesie e prose, pure in quelle – e sono la grande maggioranza – che parlano di tutt'altro, e di Trieste non fanno nemmeno il nome»; e fa seguire l'esempio tratto da *Ammonizione*, lirica di apertura della sua raccolta, in cui il «ciel sereno» e il «bel nuvoloso rosato» evocati – «ce ne sono in altre città e paesi del mondo; [...]», osserva il poeta, – non pos-

sono non essere che quelli, unici e irripetibili, di Trieste¹. E l'esempio riportato non è casuale, perché Saba sapeva che proprio in una lirica come *Partenza e ritorno*, un titolo di *Il piccolo Berto*, emblematico ai fini dell'argomento in esame, egli raffigura il ritorno di se stesso bambino nella natia casa di via del Monte, richiamando la stessa, identica immagine e osservando – cito testualmente – «il giorno era sereno fulgido»; e quasi temendo che il lettore non sia abbastanza accorto, esplicita addirittura il valore altamente simbolico di quella immagine, aggiungendo infatti che si tratta di un «modello» assoluto. Si ascolti:

[...]. Il giorno
era sereno fulgido; modello
rimasto in me d'ogni bel giorno, immagine
viva parlante di felicità².

Già queste autocitazioni rivelano un lavoro intertestuale molto consapevole. Altre ve ne sono, attraverso cui delineare un vero e proprio nucleo topico e semantico della poesia di Saba, il quale nella sua tarda pagina *à rebours*, prima menzionata, dirà pure:

Ma quella Trieste della quale ho parlato e cantato, non era la Trieste di oggi [siamo nel 1957], e nemmeno di ieri. [...] Ho sempre invidiato i poeti, gli scrittori, gli artisti (gli uomini in generale) che hanno potuto chiudere gli occhi in una città mutata sì, ma di poco, da quella che era stata al tempo della loro fanciullezza³.

Sia la partenza sia l'errare sia il ritorno sono situazioni che l'arte del poeta studia, adeguandole alle diverse fasi temporali attraversate, e registrate, dal *Canzoniere*. Si pensi, per esempio, agli «ultimi addii» dei soldati in partenza per il fronte nella breve lirica *La stazione*, che apre le *Poesie scritte durante la guerra*; oppure si pensi al canto d'addio

¹ SABA, *Trieste come la vide, un tempo, Saba*, in ID., *Prose*, cit., p. 213; e ora in ID., *Tutte le prose*, cit., p. 1090.

² ID., *Tutte le poesie* [1988], a cura di Stara, introduzione di Lavagetto, Mondadori, Milano 2004⁹ («I Meridiani»), p. 423. È la raccolta più completa della produzione in versi di Saba, ma è anche un'edizione molto discutibile per le ragioni che sintetizzo nel cap. precedente, alla nota 3.

³ SABA, *Prose*, cit., p. 215 e ID., *Tutte le prose*, cit., p. 1091.

all'amore deluso con cui, quasi come una liberazione, un giovane si accinge a prendere il largo in *Il canto del mattino*, lirica di apertura di *Preludio e canzonette*:

[...] or se lontana
andrà la nave, or se la pena vana
non fosse, ed una colpa il mio esser mesto.
Sempre cantando, si affrettava il mozzo
alla partenza [...]⁴.

Il poeta, artista coscienzioso, prova a descrivere di tanto in tanto l'atto del partire; e nei versi or ora citati prova a liberarlo da un sentimento di mestizia. All'inizio degli anni Venti, cioè al tempo di *Preludio e canzonette*, il poeta non ha ancora attraversato la fase psicoanalitica con la partenza vista in senso metaforico, come in *Ceneri* (nella raccolta *Parole*), come quando innesta pari pari un verso del libretto d'opera *Il guaraní* di Carlos Gomes: «Muto / parto dell'ombra per l'immenso impero». È la partenza come separazione dal mondo dei vivi che si riscontra infatti sempre nella stessa raccolta, solo due pagine più avanti, nella breve lirica intitolata appunto, *Distacco*. All'ora che il destino «precipita» il poeta dovrà lasciare la sua città «così aspra e maliosa»:

Muta il destino lentamente, a un'ora
precipita.
Per lui dovrò lasciarti,
mia città così aspra e maliosa,
dove in fondo a una bigia via è il celeste
mare.

e aggiunge:

⁴ ID., *Tutte le poesie*, cit., rispettivamente alle pp. 169 e 226. Non si può non avvertire nella proposizione concessiva «se la pena vana non fosse», un richiamo, sia pure indiretto, alla rielaborazione sabiana del fondamentale insegnamento di Nietzsche sul dolore come indissolubilmente connesso alla felicità, in particolare in opere come *Morgenröthe* e *Die fröhliche Wissenschaft*: si veda CAMERINO, *Nietzsche e la poetica rinnovata di Saba e Ancora su Saba e sul fattore Nietzsche*, in ID., *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, cit., almeno alle pp. 77 sgg. e 94 sgg.

[...]. La tua scontrosa
 grazia saluterò, già vecchi amici
 e pietre bacerò – cuore fedele –;
 [...]⁵.

Non deve sfuggire nella sapiente tessitura di questi versi la velata citazione foscoliana: «e pietre bacerò» ricalca infatti un celebre *explicit* foscoliano: «baciò la sua petrosa Itaca Ulisse»; quell'Ulisse che in *Distacco* è comunque evocato in quella malìa attribuita a Trieste, come Omero, il quale infatti nelle parole di Circe (*Odissea*, XII, 44) usa il verbo *θέλω*, che significa precisamente ammalciare: le sirene ammaliano il viandante col nitido canto «[...] λεγυρῆ θέλωουσιν ἄοιδῆ». In quell'Ulisse, solo tre pagine più avanti, nella lirica eponima, il poeta pure viene a identificarsi: «O tu che sei sì triste ed hai presagi d'orrore – Ulisse al declino – [...]». È l'*incipit* della lirica *Ulisse*. Lo stesso titolo, che – si noti – chiuderà, più di dieci anni dopo, la raccolta *Mediterranee* (1945-1946), si rivela emblematico per il *topos* dell'errare nell'esistenza di Saba, il quale ricorda il suo navigare da giovane «lungo le coste dalmate», dove «isolotti a fior d'onda emergevano» e qualche raro uccello vi «sostava intento a prede»; isolotti «coperti d'alghe, scivolosi, al sole belli come smeraldi», ma anche pericolosi di notte e con l'alta marea perché non avvistabili. E in clausola il poeta aggiunge:

[...]. Oggi il mio regno
 è quella terra di nessuno. Il porto
 accende ad altri i suoi lumi; me al largo
 sospinge ancora il non domato spirito,
 e della vita il doloroso amore.

Il destino dell'errare attraversa l'intero *corpus* poetico di Saba e nelle prime fasi è molto evidente, in filigrana, l'archetipo dell'eterno errare ebraico, a cominciare da una lirica del primo anteguerra, *La greggia*, col suo distico in *explicit*:

Ti mena un vecchio sui piedi malcerto;
 un Dio per te, popolo nel deserto.

⁵ Ivi, rispettivamente alle pp. 434 e 436.

È nel sentimento profondo della tradizione errante ebraica avvertire che la storia è gravida di pericoli, un turbine che travolge uomini e cose. Per questo turbine il poeta crea la metafora della foglia, che si nota già in una poesia del tempo della prima guerra («[...] / vecchio buon ciabattino, prigioniero di guerra, foglia nel turbine presa»), e verrà pure ripresa al tempo della seconda guerra mondiale (si pensi a liriche come *Foglia morta e Foglia*⁶). In ogni caso, la condizione dell'errare e poi il mito dei luoghi del ritorno vengono dal poeta rielaborati soprattutto in una dimensione interiore, con chiari risvolti psicoanalitici, e trovano, s'è detto, il loro punto cruciale nella raccolta *Il piccolo Berto*, in cui (si pensi a *Cucina economica*) il poeta adulto s'identifica con la mitizzata figura del suo «povero padre ramingo» – figura che aveva come variante in *Autobiografia* (3° sonetto, v. 7): un padre «sempre pel mondo pellegrino» – e dice a se stesso bambino: «Oggi tuo padre / son io.[...]» (*Ninna-nanna*).

Nel *Piccolo Berto* le allusioni a quelli che ho definito i luoghi del ritorno si fanno ossessive, proprio perché nella memoria e nell'immaginazione poetica agiscono, sempre più profondamente, processi di frammentazione psichica da una parte e richiami analogici dall'altra. È Saba stesso che induce a parlare, al plurale, di luoghi del ritorno. Non a caso, in *Cucina economica*, si legge «ad un mio luogo tornato»; cioè uno dei tanti possibili:

[...]. Vicino
mi sento alle mie origini; mi sento,
se non erro, ad un mio luogo tornato;

al popolo in cui muoio, onde son nato.

Anche quello, deamicisiano, del «bambino che va solo in America, / solo a trovare sua madre» è ancora un ritorno verso un dove familiare. Ma per restare a Berto il ritorno nella città natale quasi sempre, nell'immaginazione o in sogno, pure a occhi aperti, fa riferimento alla madre e alla nutrice, come nell'episodio evocato in *Partenza e ritorno*: «Sono / ritornato a Trieste; in un lattuccio / giaccio ammalato. [...] Più non m'aspettava [...] / la mia buona, la mia fida nutrice». E proprio nella lirica *Nutrice*, qualche anno dopo, nella raccolta *Parole dirà*:

⁶ Ivi, rispettivamente alle pp. 439, 556, 160, 501 e 537.

Guardo, donna, il tuo volto incoronato
 di capelli bianchissimi, più duro
 delle pietraie del tuo Carso, inciso
 di rughe, come di solchi la terra⁷.

«Pietraie del tuo Carso». Ancora una volta, con un movimento circolare intertestuale, il poeta torna a citarsi, consolidando un *topos* essenziale del mito del ritorno. Quelle stesse pietre da baciare nella lirica *Distacco* sono quelle della Itaca di Saba, cioè le pietraie del Carso, ma, al tempo stesso, sono anche e ancor più le guance della nutrice. E alla equazione *pietre-guance* un'altra viene proposta, sia pur in modo obliquo o indiretto, nella raccolta *Parole*; quella della madre con l'umile botteguccia:

[...]. S'oscura
 l'umile botteguccia, invecchia come
 una madre.

Sul motivo dell'invecchiare della madre si ricordi ancora in *Lo specchio*, nella raccolta *Il piccolo Berto*, un ulteriore episodio di Berto fanciullo narrato dal Berto adulto a sua figlia: «[...] volo incontro a mia madre, lei vedo / al tuo specchio seduta, nello *specchio* / il primo suo capello bianco... [...]». È la lirica che non a caso reca il titolo di un oggetto, *Lo specchio*, cioè di uno di quegli oggetti simbolici, o anche particolari immagini, se si vuole, che, non meno delle persone, connotano i luoghi del ritorno; una tendenza che si riscontra anche in seguito. Nella raccolta *Ultime cose* – per esemplificare con ulteriori citazioni testuali – si evoca «il bianco panorama di Trieste» visto «Dall'erta solitaria che nel mare precipita»: «Tutto un mondo che amavo,» – dice il poeta – «al quale m'ero / dato, [...]». E in un'altra lirica, *C'era*, si evocano il «focolaio» che aveva «arnesi intorno di rame» su cui «si chinava la madre col soffietto», e la «tavola e il matterello» e la «stia».

Non possono prescindere da questi oggetti e immagini i luoghi del ritorno, che Saba, nella fase più terribile della seconda guerra mondiale, quando era rifugiato a Firenze, nella lirica *Avevo*, definirà esattamente «luoghi del mondo dove mi salvavo»:

⁷ Ivi, rispettivamente alle pp. 257, 411, 422-423, 454.

Avevo il mondo per me; avevo luoghi
Del mondo dove mi salvavo.

E più avanti questo mondo viene dal poeta elencato strofa per strofa: «la buona, la meravigliosa Lina», la sua «bambina, oggi una donna», la sua «città bella tra i monti rocciosi e il mare luminoso», il «cimitero» dove riposano sua madre e i suoi vecchi:

[...]. Bello
come un giardino; e quante volte in quello
mi rifugiavo col pensiero!

Persone e luoghi che il poeta, di fronte alle «spaventose vicende» della guerra (vv. 11-12 di *Avevo*), teme di aver perduto per sempre. In *Dedica*, la lirica che chiude la brevissima raccolta *1944*, questa perdita di speranza sembra definitiva; definitivamente preclusa ogni possibilità di tornare nella sua Trieste. Si rivolge pertanto a Firenze come a una seconda patria, già amata e frequentata in gioventù, riconoscente per averlo protetto in quel feroce tempo («M'hai celato nei dì della sventura»):

Perch'io non spero di tornar giammai
fra gli amici a Trieste, a te Firenze
questi canti consacro e questi lai⁸.

«Perch'ì' no spero di tornar giammai, / ballatetta, in Toscana [...]»: la ripresa per intero dell'*incipit* cavalcantiano⁹ è fin troppo scoperto per essere casuale. Potrebbe considerarsi, in forma cifrata, un omaggio alla Toscana, e a Firenze, dove in quel momento si trova, e anche un modo di nobilitare una condizione di esilio da Trieste, che in quel momento sembrava definitivo, ricorrendo a un modello letterario alto.

Con la liberazione dell'Italia e la fine della guerra Saba recupera la strada maestra della sua ricerca poetica e riprende a vagheggiare i mitici luoghi di sempre; quelli a cui tornare simbolicamente per ritrovare identità originaria e, s'è visto, salvezza. Sintomo inequivocabile in questo senso sono

⁸ Ivi, rispettivamente alle pp. 457, 416, 473, 495, 509-511, 516.

⁹ Cito da *Poeti del Duecento*, voll. 2, a c. di Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, vol. II, p. 541.

alcune liriche composte a guerra appena finita e raccolte in *Mediterranee*. In particolare la clausola della seconda delle *Tre poesie a Linuccia* vagheggia un vero e proprio luogo dello spirito, posto in risalto anche mediante una forte allitterazione: «piccolo porto, [...] porta / aperta»:

In fondo all'Adriatico selvaggio
si apriva un porto alla tua infanzia. Navi
verso lontano partivano. Bianco
in cima al verde sovrastante colle,
dagli spalti d'antico forte, un fumo
usciva dopo un lampo e un rombo. Immenso
l'accoglieva l'azzurro, lo sperdeva
nella volta celeste. Rispondeva
guerriera nave al saluto, [...].

Era un piccolo porto, era una porta
aperta ai sogni.

Ma il poeta, ormai in età avanzata, sembra non poter chiudere il suo *Canzoniere* senza avvertire in modo esplicito ancora l'onda lunga della lezione del *Piccolo Berto* e, quasi *in limine*, in una delle estreme liriche della raccolta *Uccelli*, riporta il lettore in un suo luogo privilegiato, nel senso che vi è riproposta la presenza materna. Si aggiunge inoltre la presenza di un merlo, di cui vengono volutamente menzionati il nero e giallo come un segno di riconoscimento inoppugnabile («Più risalta il nero / e il giallo [...]»), un segno di sfida al sogno e al mito, come la certificazione documentale di un dettaglio salvifico, a conferma del fatto che quell'ulteriore luogo del ritorno non era illusione; era reale, esisteva sul serio:

Esisteva quel mondo al quale in sogno
ritorno ancora; che in sogno mi scuote?
Certo esisteva. E n'erano gran parte
mia madre e un merlo.

Lei vedo appena. Più risalta il nero
e il giallo di chi lieto salutava
col suo canto (era questo il mio pensiero)
me, che l'udivo dalla via. [...]

La circolarità dei luoghi del ritorno riporta alla concezione del tempo nella poesia di Saba, tema già analizzato nel capitolo precedente, dove ricordo anche la scorciatoia intitolata *Orologi*. Vi si legge tra l'altro: «Il tempo è rotondo; ritorna in se stesso». Affermazione, questa, marcatamente nietzscheana, come molte altre di Saba, alla quale, da poeta e non da filosofo, egli corrisponde con la raffigurazione di immagini e di luoghi dell'anima, saldando e fissando definitivamente, in un sistema inventivo originale appunto, non solo i luoghi, ma anche i tempi del ritorno¹⁰.

¹⁰ Quasi coetaneo di Saba (più giovane di lui solo di due anni) è un poeta triestino, notevolissimo soprattutto come poeta in vernacolo, Virgilio Giotti, il quale – come Saba – ricalca i miti autobiografici del suo rapporto con Trieste la città natale (si pensi almeno alla raccolta *Caprizi, canzonete e storie* apparsa nel '28 presso le leggendarie edizioni di Solaria). Anche a Giotti, come già a Saba, il rapporto con Trieste si rivela come quello tra madre e figlio; una madre non di rado scortese e aspra, della quale, tuttavia, basta una carezza per avvertire un senso di gratitudine: si veda almeno la raccolta *Versi* (Edizioni dello Zibaldone, Trieste 1953).

SPAZI D'ACQUA, SPECCHI E PARVENZE IN MONTALE
(CON ECHI DANTESCHI)

Sul tema dello specchio o delle superfici d'acqua nella poesia di Montale si sofferma, anche se non in modo esclusivo, il saggio di D'Arco Silvio Avalle su *Gli orecchini*¹, che culmina nel capitolo sull'*Analisi delle strutture verbali* del sonetto, e in cui pure vengono investiti ulteriori motivi, insieme a quello dello specchio, ma non necessariamente in virtù di esso; tra cui quelli dell'«assenza» e del «crepuscolo».

«Che [...] la “spera” sia uno specchio [...] o piuttosto la superficie d'acqua [...] è questione del tutto secondaria [...]»², osserva Avalle; il quale però avrebbe potuto ricordare (ma non l'ha fatto ancora nessuno) che l'equazione di acqua e specchio era già puntualizzata nel *Purgatorio* dantesco (XV, 16 ss.): «Come quando da l'acqua o da lo specchio / salta lo raggio a l'opposita parte, / salendo su per lo modo parecchio / a quel che scende, e tanto si diparte / dal cader de la pietra in igual tratta /

¹ Cfr. D.S. AVALLE, *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1970, pp. 21-90. Elude quasi del tutto il tema, malgrado il titolo del suo contributo, G. IOLI, *Eugenio Montale fra gli specchi*, in *Per la lingua di Montale*, «Atti dell'incontro di studio» (Firenze, 26 novembre 1987), con appendice di liste alla concordanza montaliana, a c. di G. Savoca, Olschki, Firenze 1989, pp. 21-43. Non alla genesi di un *topos* e al graduale processo di analogie da uno stadio fenomenico a uno metafisico, come nel presente studio, bensì all'aspetto specifico del rispecchiamento come «spazio letterario» in Montale, è dedicato invece il saggio di G. POZZI, *Montale, lo specchio, i pronomi. Note sulla lingua nella poesia*, in «Sigma», settembre 1967, 15, pp. 32-59. «Lo specchio» - scrive il critico - «è propriamente lo spazio letterario nella cui 'spera' il poeta spia la nascita del segno poetico»; e ancora: «Lo specchio delimita e determina uno spazio che è universo del discorso poetico, è campo della parola» (ivi, pp. 37 e 38).

² AVALLE, *Tre saggi su Montale*, cit., p. 31. Nella stessa pagina Avalle ricorda pure che «il 'mare' è già 'specchio' in Baudelaire».

[...]»³; e il «cader de la pietra» – sia detto per inciso –, che in Dante sta a indicare la perfetta verticale, in Montale (si vedrà più avanti) è esercizio attuato proprio su uno specchio d'acqua.

Ma il saggio avalliano tenta di risalire dall'analisi di una parte a un sistema globale, da un microtesto a un macrotesto: «[...] gli "Orecchini" non rappresentano che un dettaglio di un disegno più vasto e acquistano un significato [...] solo nella misura in cui si riesce a metterne in luce i rapporti con il resto della produzione montaliana»; un tentativo che però non è semplice condurre a compimento, se il critico deve ammettere la mancanza di «troppi dettagli (o analisi parziali) perché se ne possa affrontare con probabilità di successo una descrizione sistematica»⁴.

Senza entrare nel merito di un metodo esegetico di tipo strutturalistico (non si dimentichi che il saggio apparve la prima volta cinquanta anni fa), va sottolineato il tipo diverso di analisi, molto più lineare se si vuole, che nel presente lavoro s'intende seguire: individuare, limitatamente al motivo dello specchio e a esiti a esso affini, una progressiva rifinitura e rielaborazione operata dal poeta sulle immagini, dalla percezione sensibile alle successive valenze metafisiche, e seguire così un *iter* inventivo inteso come esercizio di crescita di un linguaggio poetico e come un processo graduale di acquisizioni e aggregazioni analogiche e semantiche: uno dei tanti sistemi onomasiologici che ogni autore degno di questo nome finisce per enucleare in modo esclusivo. Nella lirica *Marezzo*⁵ il sistema di analogie e significati legati allo specchio e alle distese d'acqua e altri elementi affini sembrano concentrarsi come non mai, rivelandosi a uno stadio fenomenico non ancora evoluto e delineando tuttavia come un palinsesto paradigmatico, in cui un lettore attento può più agevolmente cogliere quasi le prime tracce del disegno montaliano dei motivi

³ Per i versi danteschi citati anche in seguito si fa riferimento a *La commedia secondo l'antica vulgata*, voll. 4, a c. di G. Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-67. Si avverte anche che per tutti i versi montaliani citati in questo capitolo si fa riferimento a MONTALE, *Tutte le poesie*, a c. di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984 («I Meridiani»): edizione completa che presenta la lezione definitiva dei testi autorizzata dallo stesso poeta e comunque basata sulla fondamentale edizione critica a c. di R. Bettarini e Contini: MONTALE, *L'opera in versi*, Einaudi, Torino 1980.

⁴ AVALLE, *Tre saggi su Montale*, cit., p. 90

⁵ Su *Marezzo*, seconda lirica della terza sezione di *Meriggi e ombre*, si vedano alcune acute osservazioni in E. BONORA, *La poesia di Montale. «Ossi di seppia»*, Liviana, Padova 1982, pp. 108-110.

in esame, destinati a essere col tempo approfonditi anche su un piano metaforico e metafisico.



Lo specchio d'acqua e l'acqua in genere sono immagini che si presentano nella fase iniziale di Montale, quella degli *Ossi*, come limpida e immobile superficie liquida e in connessione diretta con l'immobile biancore del cielo. Si veda *Ripenso il tuo sorriso* (vv. 1-4):

Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida
scorta tra le petraie d'un greto,
esiguo specchio in cui guardi un'ellera i suoi corimbi;
e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto.

L'«acqua limpida» e l'«esiguo specchio» sono uniti strettamente al «sorriso» di donna che investe il poeta: niente sembra mettere in forse l'equilibrio di questo collegamento e, soprattutto, il quadro non sembra destinato a subitanea estinzione. Anzi, proprio il richiamo all'edera, che nell'«esiguo specchio» guarda «con i suoi corimbi», ed è simbolo, non si dimentichi, di fedeltà coniugale nell'Occidente moderno, e l'abbraccio del cielo, «bianco», ma soprattutto «quieto», cioè non destinato a mutare o a scomparire, sembrano confermare la non precarietà dell'immagine. Su questo quadro di natura apparentemente immutabile è invece in agguato la metamorfosi, come nelle quartine di *S'è rifatta la calma*:

Lameggia nella chiarìa
la vasta distesa, s'increspa, indi si spiana beata
e specchia nel suo cuore vasto codesta povera mia
vita turbata. (vv. 9-12).

Non solo l'iterazione dell'aggettivo *vasto* («vasta distesa», «suo cuore vasto»), non solo il «bianco cielo» prima ricordato, ma anche – indirettamente – lo sfumato gioco di pennello nel «lameggiare» che si nota nella «chiarìa» fanno percepire uno spazio sconfinato; e la «vasta distesa», che ora «s'increspa» e ora «si spiana beata», «specchia» la «vita turbata»

del poeta nel medesimo «suo cuore vasto»: e in questa forma s'impone l' analogia, topica in Montale, che collega cuore e distesa equorea; anche perché l'atto del momentaneo *incresparsi* e l'atto dello *specchiare* un turbamento sono concomitanti e collegati.

Nell'incresparsi della distesa d'acqua si percepisce anche un altro elemento topico dell'invenzione montaliana: quel vento o brezza che nella breve composizione *So l'ora* soffia direttamente sul «cuore» (vv. 5-6):

Voi, mie parole, tradite invano il morso
secreto, il vento che nel cuore soffia.

Il vento soffia direttamente sul cuore perché il poeta, s'è visto, ha già accomunato nella categoria della vastità «cuore» e «distesa» d'acqua, mentre negli *Ossi*, in *Tramontana*, seconda parte della lirica *L'agave e lo scoglio*, pertinente alla sezione *Meriggi e ombre*, Montale stabilisce pure l'affine e più specifica equazione di «cuore» e «lago»:

Ed ora sono spariti i circoli d'ansia
che discorrevano il lago del cuore
[...].

A parte l'evidente richiamo al dantesco «lago del cor» (*Inf.* I, 20), non va escluso nell'abbinamento cuore-lago quello dannunziano-alcyonico di anima-pelago (*Ditirambo* II, vv. 10-11: «L'anima si fa pelago / nel rimembrare, s'inazzurra ed èstua, / [...]»), benché svolto da Montale in un contesto molto diversificato e lontano dalle implicazioni del panismo di d'Annunzio. Quei circoli d'ansia che la superficie liquida forma increspandosi e che trascorrono sul lago-cuore sono metafore della condizione d'insicurezza e di turbamento del poeta, il quale reinventa metafisicamente questi *tópoi* attraverso un'osservazione attenta di alcune immagini marine o lacustri. Come un pittore (c'è anche un Montale figurativo) egli prova, o scopre, prima sulla sua tavolozza i riferimenti sensibili delle immagini alle quali poi tornerà su un piano di riferimento metaforici acquisiti attraverso un processo graduale.

Il rapporto analogico tra cuore e distesa d'acqua, in particolare lago, tornerà poi nelle *Occasioni* nella formulazione metafisica di *Dora Markus* («[...] in questo lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore; [...].», vv. 23-24)

e – in forma disarticolata, ma sempre riconoscibile – nel secondo *Mottetto* dedicato ad Arletta, dove il ricordo del «lago / straniero su cui ardono i tramonti» viene seguito dall'auspicio di poter imprimere i simboli di San Giorgio e del Drago (simboli della lotta contro il male, ma anche emblemi di Genova⁶) nel proprio cuore, dove sventolano bandiere agitate dal vento di nord-est:

Imprimerli potessi sul palvese
che s'agita alla frusta del grecale
in cuore... [...] (vv. 5-7).

Come si vede, il rapporto in questo caso distanziato tra cuore e lago viene qui garantito soprattutto dalla presenza del vento che, come in *So l'ora*, una breve lirica degli *Ossi*, già citata, «nel cuore soffia»: metafora che in *Eastbourne*, sempre in forme metafisiche, il poeta riprenderà, lasciando implicita la presenza del cuore (vv. 7-8):

Freddo un vento m'investe
ma un guizzo accende i vetri
[...]

L'ultima immagine, un guizzo di luce (probabile allusione agli estremi bagliori del tramonto, riferimento temporale topico in Montale) che «accende i vetri», rinvia a un ulteriore *topos* montaliano, un labile, ma necessario sintomo di speranza che si farà strada soprattutto nelle *Occasioni*: in *Corrispondenze*, per esempio, dove (vv. 8-9) l'espressione «incubi d'oro / a specchio delle gore» vuol essere il segnale di un annuncio atteso e misterioso al tempo stesso.



S'è già visto come dalla raffigurazione di una immobile distesa equorea, collegata a un cielo chiaro e luminoso, si passi, attraverso la tema-

⁶ Si veda MONTALE, *Mottetti*, a c. di D. Isella, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 17, nota 4 (in cui viene ripresa dal curatore un'osservazione di Bonora).

tica del turbamento, atmosferico e psicologico insieme, e la presenza diretta o indiretta del vento, all’analogia di cuore e distesa d’acqua di varia natura e dimensione: analogia che matura implicazioni complesse quando investe il motivo dei fondali o degli abissi, comune sia al cuore sia all’elemento equoreo.

In *Marezzo* si mostrano scoperte e non ancora amalgamate le fasi d’avvio del processo inventivo fin qui seguito, che invece, a partire dalle *Occasioni*, si presenteranno nella stagione matura di Montale in esiti ben più elaborati. Specie nelle prime quartine di *Marezzo* ogni strofa racchiude in sé un motivo in evoluzione: l’acqua marina all’interno di una grotta è ancora liscia, ma «si smeriglia» col movimento della barca liberata dall’acqua che la sovraccaricava e, più avanti, fuori dalla grotta, «uno zefiro scompiglia» la liquida superficie:

Aggotti, e già la barca si sbilancia
e il cristallo dell’acqua si smeriglia.
S’è usciti da una grotta a questa rancia
marina che uno zefiro scompiglia.

Non ci turba, come anzi, nell’oscuro,
lo sciamè che il crepuscolo sparpaglia,
dei pipistrelli; e il remo che scandaglia
l’ombra non urta più il roccioso muro.

Lo «zefiro» del v. 4 è variante, naturalmente, del *topos* del vento che soffia su una distesa d’acqua, lago o mare, ma anche, s’è visto, sul cuore del poeta. Il «cristallo delle acque» rinvia invece alla già menzionata lirica *S’è rifatta la calma*, dove l’acqua che «si spiana beata / specchia nel suo cuore vasto [...]» la vita «turbata» del poeta; e rinvia altresì alla «spera rifatta liscia» (v. 10), citata più avanti. E il binomio specchio-superficie d’acqua si stabilizza immediato e fermo sin dal secondo verso di *Marezzo* con «cristallo», che è una variante di specchio, e col preciso verbo tecnico collegato a questo sostantivo, cioè *smerigliarsi* («il cristallo dell’acque si smeriglia»): verbo tecnico perché non si può smerigliare l’acqua, ma un corpo solido (e, in genere, proprio il cristallo); e sempre di precisione tecnica, con riferimento a «vetro», è al v. 12 il verbo *scheggiarsi*, anch’esso non applicabile all’acqua: un’identità di ruoli, questa, tra oggetti come l’acqua e il vetro non isolati in Montale, come si vede anche in *Poesie*

disperse la lirica *A galla* (vv. 7-10): «Sono allora i rumori delle strade / l'incrinatura nel vetro / o la pietra che cade / nello specchio del lago e lo corrùga». Senza dimenticare il dantesco «cader de la pietra», citato prima, si vedrà più avanti, a proposito di questa pietra che «corrùga» lo specchio lacustre, anche il «ciottolo / che ruppe la tesa lucente» di *Vasca* (vv. 6-7), ma, per restare ai due verbi tecnici prima evidenziati, si noti come «si smeriglia» compone con «scompiglia» («[...] questa rancia / marina che uno zefiro scompiglia») una rima che ha soprattutto una forte valenza di analogia, finendo così per accomunare in una medesima funzione il riflessivo *smerigliarsi* e l'attivo *scompigliare*, retto da «zefiro», altra voce del vento nel repertorio montaliano.

Nella seconda quartina è introdotto un elemento nuovo: il cristallo-specchio-distesa d'acqua da chiara superficie immota diventa cupa e lascia intravedere una zona d'ombra («[...] il remo che scandaglia / l'ombra [...]»): una trasmutazione già preparata in verità dall'immagine della «grotta» (v. 3) e collegata al v. 5 col sintagma «nell'oscuro» e ai vv. 5-6 con «lo sciame che il crepuscolo sparpaglia / dei pipistrelli; / [...]»: acquisto inventivo di grande rilievo (più avanti, al v. 26, si vedrà pure «l'onda di più cupe strisce») perché è nell'ambito di questa ricognizione di immagini che va individuata anche la genesi di formule montaliane più celebri, come lo «specchio annerito» in *Dora Markus* e il «nerofumo della sfera» negli *Orecchini*. Incontrovertibili infatti a questo riguardo sono sia il richiamo al «crepuscolo» sia lo «sciame [...] dei pipistrelli» che arricchiscono la fauna già molto nutrita dei volatili montaliani⁷. Ma, si badi, è uno sciame che «si sparpaglia»: cioè l'accento vien posto sul fenomeno del volo non meno che sul volatile in sé; e la connotazione temporale del crepuscolo è sempre strettamente collegata in Montale con l'incupirsi e l'adombrarsi di specchi di vetro o d'acqua. Detto per inciso, opera anche qui una precisa reminiscenza dantesca (*Par. XIV*, vv. 70-72: «È sì come al salir di prima sera / comincian per lo ciel nove parvenze, / sì che la vista pare e non par vera, / [...]»), dove il cielo fa da specchio che s'abbuia e il richiamo alle «nove parvenze» e alle cose che sembrano e non sembrano vere rinviano a situazioni percettive

⁷ Su questo argomento si veda lo stesso poeta: MONTALE, *Reliquie*, in ID., *La farfalla di Dinarđ*, Mondadori, Milano 1973 (IIIa ed. completa della collana «Scrittori italiani e stranieri»), pp. 156-160.

molto simili a quelle evocate dal poeta novecentesco. E la sera di *Dora Markus*, che «si protende / sull'umida conca [...]» tra motori e «gemiti d'ocche» (altri alati, anche se non proprio volatili) e produce il richiamo allo «specchio annerito» (vv. 37-42) è la stessa che negli *Orecchini* produce il «nerofumo della spera», come ha dimostrato convincentemente Avasse⁸. Solo che negli *Orecchini* al calar delle tenebre la «spera» non «serba ombra di voli»; solo fuori del luogo che contiene lo specchio s'ode il ronzare delle «èlitre»: una sineddoche per ali, di cui le èlitre costituiscono la parte esterna più dura, che arriva a coprire pure il ventre degli insetti alati.

Questi rilievi aiutano a comprendere come già in *Marezzo* Montale avesse predisposto immagini connotative da riprendere poi come metafore più complesse ed elaborate in una fase di ricerca lirica più avanzata, fino alla «spera» degli *Orecchini*, in cui il calar delle tenebre è una condizione interna allo specchio interno, non proprio un fenomeno fisico. Alle acque rese cupe dall'oscurità della grotta si contrappone, «fuori», un «cavo cielo» investito dalla luce del sole all'ocaso, «vetro che non si scheggia»: a questo cielo-vetro si contrappone qualche verso più avanti l'immagine di un deformato fondo marino scrutato da un pescatore con lenza:

Guarda il mondo del fondo che si profila
come sformato da una lente (vv. 15-16).

Sono versi che riconvertono in rappresentazione sensibile un'evidente reminiscenza del *Paradiso* dantesco (XXIV, 70-71): «Le profonde cose che mi largiscono qui la lor parvenza, / a li occhi di là giù son sì ascose, / [...]». La lente deformante di *Marezzo*, che tradisce l'immagine riflessa, è il primo di altri più o meno deformati e inaffidabili specchi montaliani.

⁸ Scrive Avasse (*Tre saggi su Montale*, cit., p. 27): «Se dunque lo specchio è l'immagine della notte, ci si potrebbe chiedere sino a che punto il 'nerofumo' stia a indicare il corrompersi della materia, e non invece, molto più semplicemente, il venir meno o, se si vuole, l'assenza della luce. [...]. Evidentemente, come il poeta stesso si premura di informarci, stanno scendendo le ombre della sera (v. 12). È l'ora che prelude all'avvento della notte, ma la notte non viene dal di fuori, è come se calasse, densa e impalpabile, dall'interno stesso della 'spera'».

Il *topos* del cristallo o dell'acqua o del fondo marino o dello specchio di vario genere, che viene a intorbidarsi e, di conseguenza, a deformare ogni visione e a rendere sempre più evanescenti e inafferrabili i contorni delle cose, diventano così nella poesia montaliana larve, parvenze molto precarie, che vivono o sembrano vivere miracolosamente solo per un attimo e che, prima di ogni possibile identificazione, anche vaga, anche remota, muoiono per un gesto inavvertito e forse insignificante. S'intuisce allora che la superficie d'acqua immobile e liscia non è che una metafora della possibilità o dell'illusione di captare faticosamente, il senso di una figura o di una forma nota: è, infatti, la «tesa lucente» di *Vasca*:

Passò sul tremulo vetro
un riso di belladonna fiorita,
di tra le rame urgevano le nuvole,
dal fondo ne riassommava
la vista fioccosa e sbiadita.
Alcuno di noi tirò un ciottolo
che ruppe la tesa lucente:
le molli parvenze s'infransero.

Ma ecco, c'è altro che striscia
a fior della spera rifatta liscia:
di eromper non ha virtù,
vuol vivere e non sa come;
se lo guardi si stacca, torna in giù:
è nato e morto, e non ha avuto un nome.

Si noti anzitutto che i primi versi ricordano da vicino quelli, già visti, di *Ripenso il tuo sorriso*, dove in un «esiguo specchio» si protende un'altra pianta, l'edera, di natura perenne come la belladonna, e dove un «sorriso» femminile viene ora recuperato nel «riso» della pianta stessa. La belladonna, dalle foglie ovali, posando sul «tremulo vetro» (anche qui «vetro» come sinonimo d'acqua e dello smerigliarsi del «cristallo dell'acque» di *Marezzo*) viene riflessa con una vista fioccosa e sbiadita, che però viene a dissolversi del tutto - e «le molli parvenze s'infransero» - non appena un sasso (il dantesco «cader de la pietra», già ricordato) scompiglia la superficie marina ancora relativamente quieta: è a questo punto che altre «parvenze», per riprendere il sostantivo montaliano (so-

stantivo – si noti – reiterato nel *Paradiso* di Dante⁹), vorrebbero emergere, ma sono solo forme incompiute e indefinite che non riescono a nascere e sono già morte, prive di una pur minima identità. È una situazione che rinvia anche a *Elegia* in *Poesie disperse*: «Non muoverti. / Se ti muovi lo infrangi. / È come una gran bolla di cristallo sottile / stasera il mondo: / e sempre più gonfia e si leva» (vv. 1-6).

Già in *Marezzo*, dunque, il tema della deformazione dell'immagine («il mondo del fondo che si profila / come sformato da una lente»; e si veda più avanti l'ondulare dell'acqua che «sovverte / forme confini resi astratti / [...]») è legato e strettamente funzionale al centrale tema montaliano della precarietà e dell'evanescenza a cui sono condannate le immagini della nostra esistenza e, di conseguenza, ogni possibile tratto d'identificazione di oggetti e della stessa fisionomia umana, tema che attraversa la ricerca poetica montaliana a partire dagli *Ossi* (vv. 3-9):

Trema un ricordo nel ricolmo secchio
 nel puro cerchio un'immagine ride.
 Accosto il volto a evanescenti labbri:
 si deforma il passato, si fa vecchio,
 appartiene ad un altro...
 Ah che già stride
 la ruota, ti ridona all'atro fondo,
 visione, una distanza ci divide.

La funzione dello specchio in questo caso è assolta dal «ricolmo secchio» in cui un'immagine «ride» (ancora un sorriso come nel già visto

⁹ Si aggiungano ancora due esempi: *Par.* XXIII (vv. 112-117): «Lo real manto di tutti i volumi / del mondo [...] / [...] avea sopra di noi l'interna riva / tanto distante, che la sua parvenza, / là dov'io era, ancor non appariva: / [...]»; *Par.* XXXIII (vv. 112-114): «[...] per la vista che s'avvalorava / in me guardando, una sola parvenza, / mutandom'io, a me si travagliava»: dove la «parvenza» non è che lo specchio immutabile della luce divina in cui e per cui il poeta, riflettendosi, avverte come una straordinaria metamorfosi (il verbo riflessivo *travagliarsi* nell'uso trecentesco va interpretato infatti come *trasformarsi*). Proprio citando i vv. 9-14 di *Vasca*, anche Bonora parla di assoluta precarietà e di vita illusoria, richiamando l'*Arsenio* montaliano (BONORA, *La poesia di Montale*, cit., p. 193).

Ripenso il tuo sorriso); e ride «nel puro cerchio»¹⁰; diversamente da quanto avverrà nella *Bufera* in un altro «cerchio», quello «d'oro» degli *Orecchini*, in cui una spugna scaccia non un'immagine ridente, ma quasi impercettibili «barlumi indifesi». Nella *Bufera*, del resto, questo motivo perviene ormai maturato e collaudato anche in senso stilistico ed esprime la più sofferta condizione esistenziale dell'incomunicabilità e dell'impossibilità stessa di un rapporto umano. Si veda *Due nel crepuscolo*:

Fluisce fra te e me sul belvedere
un chiarire subacqueo che deforma
col profilo dei colli anche il tuo viso.
Sta in un fondo sfuggevole, reciso
da te ogni gesto tuo; entra senz'orma,
e sparisce, nel mezzo che ricolma
ogni solco e si chiude sul tuo passo:
[...].

Qui il motivo della deformazione s'impone decisamente e investe subito dopo anche lo stesso poeta:

[...] s'io levo
appena il braccio, mi si fa diverso
l'atto, si spezza su un cristallo, ignota
e impallidita sua memoria, e il gesto
già più non m'appartiene;
[...].

Un motivo strettamente affine e parallelo a quello ancora più insistito della fugacità ed evanescenza dell'immagine (si veda ancor più avanti: «[...] Ti guardo / in un molle riverbero»). Anzi, a ben vedere, la deformazione agisce in Montale soprattutto con gli oggetti di natura («deforma col profilo dei colli [...]); e in *Marezzo* a essere «sformato» era il «mondo del fondo»): motivo, questo di uno scorcio paesaggistico e di

¹⁰ È stato notato che il «puro cerchio» esprime, secondo un processo già sottolineato e costante in Montale, un'astrazione metafisica da Paradiso dantesco rispetto al dato aneddotico e sensibile del «ricolmo secchio»: si vedano BÀRBERI SQUAROTTI, *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Cappelli, Bologna 1974, pp. 211 sgg. e E. GIACHERY, *Metamorfosi dell'orto e altri scritti montaliani*, Bonacci, Roma 1985, p. 58, nota 37.

un viso umano riflessi in uno specchio d'acqua, derivato facilmente da una similitudine dantesca in presenza di un altro lago, quello del Paradiso, colmo non di acqua, ma di luce. Ed è significativo e non casuale che la memoria montaliana possa registrare questa raffigurazione della *Commedia* dal momento che la stessa è appena preceduta da un'ulteriore ripresa della voce *parvenza*, estremamente sintomatica – s'è visto – nel poeta ligure. Ma si legga il passo da *Par. XXX* (vv. 106-114):

Fassi di raggio tutta sua parvenza
 riflesso al sommo del mobile primo,
 che prende quindi vivere e potenza.
 E come clivo in acqua di suo imo
 si specchia, quasi per vedersi addorno,
 quando è nel verde e ne' fioretti opimo,
 sì, soprastando al lume intorno intorno,
 vidi specchiarsi in più di mille soglie
 quanto di noi là sù fatto ha ritorno.

«Clivo», non si dimentichi, è latinismo degnamente assunto dallo stesso Montale e posto a titolo di una significativa lirica degli *Ossi*¹¹, dove (vv. 1-4), «dal greppo che scoscende» per il dorsale del «clivo», il poeta immagina il precipitare di «un suono di buccine [...] verso il mare / che tremola e si fende per accoglierlo» (e il *tremolare* e il *fendersi* della superficie marina non possono non ricordare l'effetto, già noto, della «pietra» di *A galla* che «corrùga» lo specchio lacustre o del «ciottolo» di *Vasca* «che ruppe la tesa lucente»: effetto esercitato in *Clivo* dall'impalpabile «suono di buccine»). Ma per restare alla similitudine dantesca, non solo con le anime dei beati dell'Empireo si specchia un «clivo» (o *colle*, per usare il termine sinonimico di *Due nel crepuscolo*), ma anche erbe e fiori che richiamano la «belladonna fiorita» di *Vasca* e l'«ellera» di *Ripenso il tuo sorriso*.

Diversamente, l'estrema precarietà dell'immagine, fino al suo totale nullificarsi, riguarda in genere in Montale tratti somatici, a cominciare

¹¹ Su *Clivo* si veda ora la bella nota di GIACHERY nel volume *Metamorfosi dell'orto e altri scritti montaliani*, cit., pp. 171-174.

dal viso, e ritorna non a caso anche nell'ultima fase della sua poesia, come in *Riflessi nell'acqua*¹²:

«[...] il monologante
si specchiò nel ruscello. Vi si vedeva
una sua emanazione ma disarticolata
e sbilenca che poi sparve addirittura.
Un nulla se n'è andato ch'era anche parte
di me, disse: la fine può procedere
a passo di lumaca. [...]».

Va sottolineato che la figura, prima «disarticolata» e poi «sbilenca», viene del tutto a *sparire*, per usare lo stesso verbo del testo, essendo tuttavia già prima un'entità del tutto vuota e negativa («Un nulla se n'è andato» [...]). Come dire che anche nella fase più avanzata il poeta continua ad applicare la fenomenologia e gli effetti del naufragio, senza più la necessità di doverlo evocare, come ancora invece nella precoce fase di *Marezzo* – si vedano i versi riportati più avanti –, in cui il naufragio si percepisce proprio come atto dello *sparire* in un fondo che tutto inghiotte. Estrema precarietà, ma anche negazione più radicale di una qualsivoglia raffigurazione: alle «parvenze», per dirla col poeta, alle ombre pur evanescenti dei più diversi tipi di specchi subentra il motivo ancor più angoscioso dell'assenza e del vuoto, se è vero che sul «nerofumo della sfera» non c'è più «ombra di voli» di un passato negato per sempre.

★ ★ ★

Ma si torni ora a esaminare ulteriori sequenze di *Marezzo*, che si rivela sempre più esperimento ed esercizio paradigmatico, s'è detto, del primo Montale, a partire dai vv. 17 sgg.:

Nel guscio esiguo che sciaborda,
abbandonati i remi agli scalmi,
fa che ricordo non ti rimorda

¹² In *Quaderno di quattro anni* (MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 241).

che torbi questi meriggi calmi.
Ci chiudono d'attorno sciami e svoli,
è l'aria un'ala morbida.
Dispaiono: la troppa luce intorbida.
Si struggono i pensieri troppo soli.

Tutto fra poco si farà più ruvido,
fiorirà l'onda di più cupe strisce.
Ora resta così, sotto il diluvio
del sole che finisce.

Nell'«esiguo guscio», a remi fermi, nel caldo meriggio sul mare, accecati da «troppa luce» e in preda a «pensieri troppo soli» si finisce per perdere coscienza dell'esistenza reale con i suoi ricordi e i suoi sensi di colpa. Questo smarrimento, «sotto il diluvio / del sole che finisce», si compie non solo al cospetto del cielo-vetro e del mare-specchio, o dell'onda-specchio, ma – si noti bene – con «d'attorno sciami e svoli» e un'aria che è «un'ala morbida»: un riferimento, quest'ultimo, di notevole rilevanza perché introduce il motivo topico delle ali e dei voli prima ricordato a proposito di un altro «sciame», quello dei pipistrelli nella grotta marina. In questo luogo di *Marezzo* gli «sciami e gli svoli» e l'«ala morbida» dell'aria operano attivamente al cospetto di un mare abbacinato dal sole morente e di un cielo molto luminoso; operano cioè in relazione a specchi pieni di luce; ma di lì a poco – dice il poeta – tutto «si farà più ruvido, / fiorirà l'onda di più cupe strisce». Allora questi specchi torneranno nella versione delle tenebre e dell'oscuro serale o notturno e – va sottolineato – non vi sarà più traccia di ali e di voli, come infatti avviene nel celebre *incipit* degli *Orecchini*:

Non serba ombra di voli il nerofumo
della spera. (E del tuo non è più traccia).

Di questi versi il luogo di *Marezzo* costituisce evidentemente una prima intuizione più esplicitamente formulata, ma anche ancora priva di quelle ulteriori implicazioni metafisiche che investono le strutture del sonetto di *Finisterre*, egregiamente analizzate da Avalle. In *Marezzo*, invece, prevale un momento d'incantesimo, ma anche di turbamento, nella consapevolezza che di lì a poco l'acqua assumerà i colori cupi; e

mentre una metamorfosi si attende da un momento all'altro, il *topos* della deformazione, appena affiorata pochi versi prima, investe il poeta intento all'ondeggiare della piccola barca, traendone un quadro surreale e, a tratti, metafisico:

Un ondulamento sovverte
forme confini resi astratti:
ogni forma decisa già diverte
dal cammino. La vita cresce a scatti.

È come un falò senza fuoco
che si preparava per chiari segni:
in questo lume il nostro si fa fioco,
in questa vampa ardono volti e impegni (vv. 29-36)

Per il «lume» che «si fa fioco» s'era sempre pensato a «lo fioco lume» del terzo canto dell'*Inferno* dantesco; ma Lonardi richiama giustamente l'ultima scena del *Trovatore* verdiano: «Ciel! ... non m'inganna quel fioco lume?»: un'indicazione testuale che, rispetto a quella dantesca, trova una conferma non piccola nel termine *vampa* che segue nel verso successivo e che pure è sempre connesso allo stesso personaggio verdiano (Manrico): «Di quella pira l'orrendo foco / tutte le fibre m'arse, avvampò»¹³. Ma

¹³ G. LONARDI, *Il fiore dell'addio. Lenora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Il Mulino, Bologna, 2003, pp.189-190. La presenza di luoghi derivati dai libretti per musica nel primo Montale si rivela in numerose riprese: come ulteriore esempio si prenda, all'inizio degli *Ossi*, la lirica *I limoni* (vv. 8-10): «le viuzze che seguono i ciglioni, / discendono tra i ciuffi delle canne / e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni». È un lessico antiletterario già utilizzato nel I atto della *Tosca* pucciniana in un ben diverso contesto, - «La cappella mette / a un orto mal chiuso, poi c'è un canneto» -, ma Montale ne scopre significati, recupera le parole per la musica non in un significato scoperto e diretto, ma volutamente frainteso e riformulato in una reinvenzione che è soltanto sua. Partito da un'idea della poesia - che in Schopenhauer aveva la stessa funzione della musica, cioè svelamento dell'assoluto - il poeta ligure perverrà in un secondo tempo alla constatazione dell'impossibilità della parola di raggiungere l'essenza delle cose, ripiegando su un'idea di alterità provvisoria e non ben definita, che s'incarna notevolmente in figure femminili, a cominciare dall'irraggiungibile Clizia oppure - perché no? - nella nostalgia frustrata del canto spiegato del grande melodramma italiano, frustrazione che il poeta ligure evidenzia anche nel dissidio parola-musica (cfr. *ivi*, p. 228).

per restare alle visioni deformate e molto precarie, oggetto dell'analisi fin qui condotta, se il pescatore dei vv. 13-16 scrutava verso il fondo marino come attraverso una lente deformante, ora l'«ondulamento» rende «astratti» forme e confini del paesaggio e le stesse leggi della fisica sembrano infrangersi («ogni forza decisa già diverte / dal cammino. [...]»), mentre si smarrisce ogni possibile rapporto tra dati sensibili e pensieri di chi osserva in quella sorta di «falò senza fuoco» o di «vampa» in cui ardono «volti e impegni». È come uno smarrimento d'identità («affonda / il tuo nome nell'acqua con un tonfo!»), in cui il poeta prepara il suo naufragio dissolutore come preludio della morte:

Disciogli il cuore gonfio
nell'aprirsi dell'onda;
come una pietra di zavorra affonda
il tuo nome nell'acque con un tonfo!

Un astrale delirio si disfrena,
un male calmo e lucente.
Forse vedremo l'ora che rasserena
venirci incontro nella spera ardente. (vv. 37-44).

La sequenza di questo naufragio si configura come rottura dell'ordine delle cose, come stridìo doloroso che si riflette nelle «voci disumane» delle spigolatrici, che fanno da *pendant* alla «stortura nel corso / delle stelle [...]»; e gli oggetti sembrano non rispondere più al criterio di misura dei sensi; e quando «improvvisi» tornano a gravare «sui cardini le cose che oscillavano, / e l'incanto è sospeso» ci si accorge che il naufragio consumatosi non è che una perfetta metamorfosi:

[...] Nessuno ascolta
la nostra voce più. Così sommersi
in un gorgo d'azzurro che s'infolta.

Il «gorgo d'azzurro» che sommerge è una chiara ripresa, appena variata, del già ricordato luogo alcyonico: «L'anima si fa pelago / nel ricordare, s'inazzurra ed èstua, / [...]». Ma mentre d'Annunzio porta a compimento estremo immagini sempre più preziose della sua poetica panica, Montale è ancora all'inizio di una ricerca e si accinge per ora

solo a predisporre metafore tra lo specchio e il naufragio che riveleranno tutta la loro complessità solo in seguito; tra lo specchio come riflesso di un'identità e il naufragio come annullamento dell'identità stessa, che nei versi citati si rivela nella perdita dell'elemento primario dell'identificazione umana, cioè della voce e della possibilità di comunicare («Nessuno ascolta / la nostra voce più. [...]»): un tema montaliano pregno di sviluppi assai importanti.

OLTRE IL PRIMO NOVECENTO. QUALCHE NOME

Tra i poeti di maggior peso, già operanti nei limiti temporali tra il primo e il secondo anteguerra, che hanno interessato le analisi e le letture contenute nei capitoli che precedono, a parte il Saba dei suoi anni estremi, soprattutto Ungaretti e Montale hanno protratto il loro impegno nel comporre poesia anche nel secondo dopoguerra, non senza notevole arricchimento di temi e con esiti non poco differenziati rispetto alle rispettive loro prove degli anni precedenti, come dimostrano per il poeta italo-egiziano le raccolte *Il dolore*¹, *La terra promessa*², *Un grido e paesaggi*³ e *Il Taccuino del Vecchio*⁴ e per il poeta genovese *La bufera e altro*⁵, seguita da *Satura*⁶, *Diario del '71 e del '72*⁷ e *Quaderno di quattro anni*⁸. Ciò non significa tuttavia che la loro fondamentale lezione, e la stessa lezione di Saba, certamente non *in toto*, ma almeno per alcuni significativi temi, sia stata assunta e rivisitata e rielaborata da importanti poeti del secondo dopoguerra, senza particolari distinguo tra le fasi temporali dei testi di Saba, Ungaretti e Montale.

D'altra parte il gusto ermetico, inteso come dissoluzione di un ordine metrico esteriore e ricerca dei procedimenti analogici (a scapito dell'immagine tradizionale intesa come fenomeno sensibile), s'impone definitivamente proprio negli ultimi anni Trenta, periodo in cui pure

¹ UNGARETTI, *Il dolore*, Mondadori, Milano 1947.

² ID., *La terra promessa*, Mondadori, Milano 1950.

³ ID., *Un grido e paesaggi*, Schwarz, Milano 1952.

⁴ ID., *Il taccuino del vecchio*, Mondadori, Milano 1960.

⁵ MONTALE, *La bufera e altro*, Neri Pozza, Venezia 1956.

⁶ ID., *Satura*, Mondadori, Milano 1971.

⁷ ID., *Diario del '71 e del '72*, Mondadori, Milano 1973.

⁸ ID., *Quaderno di quattro anni*, Mondadori, Milano 1977.

cominciano a operare poeti come Libero De Libero, Leonardo Sinisgalli, Sandro Penna, Piero Bigongiari e Alessandro Parronchi (in questi ultimi due l'ermetismo sconta i suoi esiti più raffinati e conferma le sue elaboratissime matrici letterarie). E solo qualche anno più tardi esordirà un altro significativo poeta, Vittorio Sereni. Tutti autori la cui attività si protrarrà feconda e non senza sorprendenti esiti nei decenni successivi: meritano menzione soprattutto alcune raccolte di Mario Luzi (*Nel magma, Dal fondo delle campagne e Su fondamenti invisibili*, nonché il poemetto *Ipazia*) e di Giorgio Caproni (*Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee, Versi nella nebbia e dal monte, Il terzo libro e altre cose, Il muro della terra*).

A voler tentare di abbozzare qualche sporadica indicazione in merito a tracce di temi, sia pure approssimativamente, derivati da Saba, da Ungaretti o da Montale in alcuni poeti i cui percorsi si rivelano varianti delle poetiche della parola scavata come in un abisso, come in Ungaretti, o della lirica legata al mito del grembo materno, come avviene soprattutto in Saba, ovvero alle rappresentazioni di oggetti simbolici (Maria Corti parla proprio a proposito di Montale di «condizione estrema di trascendenza prodotta dall'oggetto poetico [...]»⁹) legati a una percezione quanto mai precaria, come in Montale, bisognerebbe tener presente che tutti questi temi sono destinati a connotare in ogni caso l'irreversibile dissoluzione dell'essere e dell'unità dell'io nel mondo contemporaneo. Limitandosi a pochi cenni, si possono ricordare almeno i casi esemplari di un Sinisgalli, di un Penna e di un Zanzotto.

Il primo ha sempre perseguito il principio di un linguaggio scarno ed essenziale, inseguendo analogie di natura fisica e matematica; inseguendo cioè varie analogie con le operazioni dell'algebra o con i postulati della geometria, che mirano a dare risposte ed esiti precisi, definibili in sé, senza approssimazioni o annotazioni superflue; sicché, non diversamente dal matematico, anche il poeta lirico deve evitare i gravami retorici della sua educazione umanistica e puntare a immagini e parole essenziali. L'essenzialità, del resto, e l'*esprit de géométrie* che Sinisgalli poneva in atto anche nei suoi disegni e nei suoi quadri pittorici non deve far pensare necessariamente a una sua concezione razionalistica del poetare, ma rivela soprattutto una forma del suo sentimento e persino la condizione

⁹ M. CORTI, *Nuovi metodi e fantasmi* [1969], nuova ed. ampliata, Feltrinelli, Milano 2001, p. 59.

stessa della sua vita fantastica. Non a caso quella «simbiosi tra intelletto e istinto, tra ragione passione, tra reale e immaginario», di cui egli parlava in un'intervista allo scrittore Camon¹⁰, l'aveva già espressa moltissimi anni prima nella sua prima *Lettera a Gianfranco Contini*; e proprio Contini, molti anni più tardi ricorderà la sinisgalliana combinazione tra reale e fantastico, scrivendo tra l'altro che il poeta lucano, «metaforizzando l'una con l'altra delle sue muse, si rappresentava la poesia come un $a+bj$, cioè la somma d'un numero reale e d'un numero immaginario (j , l'unità immaginaria, è la radice quadrata di -1), un'entità "silvestre"»¹¹. Se l'ordine matematico ha delle gerarchie, la poesia per Sinisgalli non procede, metodologicamente parlando, in modo diverso nel rappresentare i sentimenti della poesia. Il poeta lucano, del resto, viene dominato – sin dai suoi esordî – da due miti: l'infanzia e la terra; e in relazione a tali miti egli rievoca pure le figure paterna e materna. In particolare, nel trattare quest'ultima – sia in versi (a cominciare da *18 poesie* e da *Campi Elisi*¹²) sia in prosa (a partire da *Un disegno di Scipione e altri racconti*¹³) – il poeta costruisce una fitta rete di segrete corrispondenze con la più generale condizione umana dominata dal tema della morte, come mostra una delle sue ultime, più belle liriche, *Meditazione*, di cui basti citare questi versi: «Il tempo è scorso infinito / prima che tu nascessi / e infinito è il tempo / che ti aspetta dopo la morte. / Quale frazione di esistenza / ti rimane, se non giusto / lo spazio di un punto, / o meno ancora? / La tua breve vita è più triste della morte»¹⁴.

Quanto a Sandro Penna, è stato interpretato da molti lettori a lui contemporanei come un poeta con scarsi addentellati con qualche protagonista della poesia italiana del primo Novecento: giudizio senza fondamento sia perché nei versi della sua prima fase si devono riconoscere tracce incon-

¹⁰ *Il mestiere di poeta. Autoritratti critici*, a c. di F. Camon, Lerici, Milano 1965, p. 100.

¹¹ Si vedano: L. SINISGALLI, *Furor mathematicus*, Urbinati, Roma 1944, p. 207 e CONTINI, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1988, p.402.

¹² SINISGALLI, *18 poesie*, Scheiwiller, Milano 1936; ID., *Campi Elisi*, Scheiwiller, Milano 1939.

¹³ Lo si veda ora in ID., *Un disegno di Scipione e altri racconti*, Mondadori, Milano 1975.

¹⁴ La si veda in ID., *Imitazioni dall'Antologia Palatina*, Edizioni della Cometa, Roma 1980.

fondibili dei dannunziani *Madrigali dell'estate*¹⁵ sia perché viene stranamente ignorata la lezione di linguaggio poetico¹⁶ e di non pochi altri aspetti di Saba, per Penna – legato al poeta triestino anche sul piano personale¹⁷ – assai importanti, come il motivo simbolico della leggerezza e soprattutto il mitico tema del grembo materno¹⁸. E tradizione moderna in poesia non è quella solo italiana, perché risale fino ai primi simbolisti occidentali, da Baudelaire a Rimbaud, da Wilde a Poe (l'influenza di quest'ultimo riconoscibile nella lirica *C'è ora nel mio cuore adolescente*), anche se, ovviamente, la rivisitazione operata da Penna si fonda su elementi psicologici e psicoanalitici filtrati dalla cultura del Novecento. Questi elementi sembrano risalire direttamente alla lezione di Freud, che proprio nel secondo dopoguerra veniva finalmente scoperto in Italia soprattutto per temi come quelli del soggetto che nega di riconoscere l'oggetto del suo sogno, che egli avverte prevalentemente come sofferenza. Alludo soprattutto a *Confuso sogno*¹⁹, una delle raccolte più significative del poeta romano, il quale – non si dimentichi – rinuncia a ogni simbolismo metafisico, al cui posto riconosce invece solo lacerazioni e dissidî tra il mondo interiore e fantastico e quello corporale e sensitivo dell'individuo: una disarmonia costituzionale che raffigura per Penna la vera condizione dello scrittore. All'irreversibile disarmonia del mondo si contrappone nei suoi versi una sorta di armonia molto ridotta o riduttiva, elementare, riportata al minimo comune denominatore: un *leitmotiv* su cui il poeta insiste in modo

¹⁵ Cfr. MARIANI, *Innocenza e passione di Sandro Penna*, in ID., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, cit., p. 407. Si veda nell'edizione aggiornata e accresciuta del 1983.

¹⁶ Si veda almeno NAVA, *La lingua di Penna*, in «Paragone-Letteratura», n. s., XLII, 1991, 26, pp. 53-54 e 65-68. Pertinenti osservazioni anche in M. PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Olschki, Firenze 2009, pp. 199 sgg.

¹⁷ Se ne veda il carteggio in SABA, *Lettere a Sandro Penna (1929-1940)*, a c. di R. Deidier, Archinto, Milano 1997.

¹⁸ Come ho già dimostrato in un contributo di molti anni fa, Saba deriva da Nietzsche il tema della leggerezza: CAMERINO, *Nietzsche e la poetica rinnovata di Saba*, in ID., *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, cit., pp. 84-87. Nel cap. 10 di questo stesso libro, con particolare attenzione a passaggi del *Piccolo Berto*, si trova più di un'indicazione sul tema, con risvolti anche psicoanalitici, del grembo originario. È un tema che dal poeta triestino si riverserà proprio sul già menzionato Sandro Penna, ben più giovane di Saba, su cui si veda ora M. FAVARO, *Saba, Penna e «i tanto attesi canti della maternità»*, in «Lettere Italiane», LXV, 2013, 4, pp. 580-595.

¹⁹ S. PENNA, *Confuso sogno (poesie al fermo posta)*, a c. di E. Pecora, Garzanti, Milano 1980.

ossessivo e che pure è perseguito in forme inventive originali in quanto sempre cangianti e diverse (ossessivo, in particolare, è anche il richiamo alla *luce* adottato con numerose variazioni di significati).

Nell'ottica di questi rilievi si comprende meglio allora che i richiami ai simbolisti europei assumono un senso specifico solo quando Penna riesce a portare alle conseguenze estreme le rivoluzionarie intuizioni del grande simbolismo di fine Ottocento e – nel contempo – attraversa anche la poesia italiana del Novecento: dal d'Annunzio 'solare', s'è detto, a Saba, agli ermetici, restando tuttavia sempre fedele a un'idea che vorrei definire 'ingenua' della poesia, da lui non a caso paragonata a un ragazzo che casualmente batte sulla spalla di un viaggiatore in un affollato convoglio, metafora della arida e trita condizione umana. Condizione in cui il dolore come l'allegria, l'incantesimo come la razionalità, hanno perso di molto spessore e autenticità di significati, sicché – rispetto alla tradizione letteraria precedente – quello di Penna, come mostra l'estrema raccolta *Stranezze*²⁰, è un messaggio sfocato, una speranza molto precaria e incerta; e la stessa 'solarità' dei paesaggi e delle visioni umane sono destinate a essere divorate dal movimento insensato e frenetico e arido della vita contemporanea.

Sempre attento alle espressioni più vive della letteratura europea, anche Zanzotto tende ad arricchire la sua poesia di riferimenti se non matematici, almeno metafisici e simbolici. *Dietro il paesaggio*²¹, la sua prima raccolta, più che riflettere i debiti del poeta con l'ermetismo (per riprendere un giudizio diffuso), per la tensione, l'inquietudine e la polivalenza dei richiami, rivela un linguaggio più articolato rispetto al dettato asciutto ed essenziale dei poeti considerati legati al gusto ermetico. Se da una parte Zanzotto rivisita in profondità il linguaggio poetico novecentesco, dall'altra – in coincidenza dell'assunzione della natura, delle stagioni, della toponomastica silvestre della sua Pieve a emblemi ideali di un'arcadia dello spirito, senza storia, ma quasi religiosamente avvertita e amata come rigenerante ritorno alle proprie origini – egli non rinuncia al tentativo di rivitalizzare un lessico classicheggiante o manieristico: operazione non di rado artificiosa, di difficile o precario equilibrio stilistico, che pure Zanzotto avverte come una necessità, come una risorsa estrema per salvare l'identità del poeta nel mondo contemporaneo. E una risorsa estrema può anche essere considerata

²⁰ ID., *Stranezze*, Garzanti, Milano 1977.

²¹ A. ZANZOTTO, *Dietro il paesaggio*, Mondadori, Milano 1951.

in *Vocativo*²² – raccolta preceduta da *Elegia e altri versi*²³ – il recupero di una metrica tradizionale (in particolare, quella dell’ode): quasi a voler indicare, non senza suggestioni leopardiane, nella normativa e nell’ordine di una *poiesi*, l’unica possibile salvezza contro le ingiurie del tempo. Sempre nella stessa ottica, in *IX Ecloghe*²⁴, la forma metrica tradizionale prevalente è quella del sonetto (ma ecloga di per sé richiama una forma lirica antichissima) e, contestualmente, il poeta da una parte accentua gli arcaismi e gli inserti in latino, dall’altra, per contrasto, rinnova il lessico con lemmi di derivazione scientifica: una ricerca stilistica di notevole complessità che l’autore sviluppa ancor più radicalmente in *La Beltà*²⁵, raccolta di liriche, seguita dal poemetto *Gli sguardi i fatti e senhal*²⁶. La tecnologia, del resto, interessa al poeta, per sua stessa ammissione, per l’attesa di una realtà nuova, anche linguistica, che essa implica (piuttosto che per quel che viene concretamente realizzato) e che non può non essere oggetto di attenzione da parte dei poeti. Tale interesse non può nascondere l’angoscia per l’inautentico che circonda l’uomo contemporaneo, che non trova altro appiglio o altro sostegno nel suo percorso esistenziale se non, eventualmente, la forza morale che ha saputo tesaurizzare negli anni. Nasce da qui la vocazione zanzottiana a trasformare la poesia in pedagogia per se stesso: «autodidascalo», maestro di se stesso, è il neologismo che si trova nella raccolta *Pasque*²⁷, la cui sezione iniziale, non a caso, s’intitola *Misteri della pedagogia* (ma già un precedente in tal senso può essere considerata *Scolastica*, l’ultima delle *IX Ecloghe*, già ricordate). Solo successivamente questa vocazione all’autoeducazione si rivelerà una variante di un disagio o forte dissidio che corrode l’anima del poeta; vale a dire il dissidio tra una idea umanisticamente coltivata del mondo, ormai lontanissima e irrecuperabile, e la condizione lacerata, per non dire sconvolta, dell’uomo contemporaneo: una tematica che attraversa potentemente una raccolta di alta maturità poetica quale *Il galateo in bosco*²⁸, dove il riferimento, anche stilistico, agli eleganti sonetti del *Galateo* di Della Casa è del tutto consapevole.

²² ID., *Vocativo*, Mondadori, Milano 1957.

²³ ID., *Elegia e altri versi*, La Meridiana, Milano 1954.

²⁴ ID., *IX Ecloghe*, Mondadori, Milano 1962.

²⁵ ID., *Beltà*, Mondadori, Milano 1968.

²⁶ ID., *Gli sguardi i fatti e senhal*, Bernardi, Pieve di Soligo 1969.

²⁷ ID., *Pasque*, Mondadori, Milano 1973.

²⁸ ID., *Il galateo in bosco*, Mondadori, Milano 1978.

APPENDICE

«SAPER LEGGERE». RICORDO DI GAETANO MARIANI

Le maggiori componenti del metodo interpretativo di Gaetano Mariani sono già potenzialmente riconoscibili nel suo giovanile saggio *Federico De Roberto narratore*¹: in particolare l'idea che nessun testo può essere indagato come organismo autosufficiente, ma sempre nell'ambito di uno svolgimento, nel quale si maturano e si consolidano semantiche e tematiche del tutto peculiari; lo svolgimento cioè di tutte le opere prodotte da un autore. In questo processo lo studioso tende nondimeno a individuare e a classificare tutti i riflessi possibili della storia culturale e delle vicende del gusto in una data epoca; ma prioritario in ogni caso resta un metodo di lettura ancorato alla vera natura dei testi e sensibilissimo per i valori autentici dello stile (si pensi pure all'attenzione da Mariani portata alle varianti di alcune opere): un metodo che richiama, sia pure parzialmente, come vedremo, il «saper leggere»² e la più generale lezione di Giuseppe De Robertis (maestro degli anni universitari a Firenze).

La concezione dinamica che De Robertis aveva della composizione testuale – che già di per sé garantiva da deviazioni di tipo strutturalistico – non investiva, com'è noto, solo l'elaborazione di una singola opera (eventuali varianti), ma tutte le opere di un autore, visto come autore *unius libri*. Si trattava anzitutto di risalire alla «preistoria» del lavoro artistico, che non mostra i suoi segreti nei prodotti finiti, bensì nelle fasi parziali, nel suo «farsi» e divenire. Queste fasi parziali erano da intendersi sotto un duplice profilo: come «preistoria», nel senso cioè che

¹ Cfr. MARIANI, *Federico De Roberto narratore*, Il Sagittario, Roma 1950; poi in ID., *Ottocento romantico e verista*, Giannini, Napoli 1972, pp. 400–495. Da questa più recente ristampa trarremo le nostre citazioni.

² DE ROBERTIS, *Saper leggere*, in «La Voce», VII, 30 marzo 1915, 8; poi in ID., *Scritti vociani*, a c. di E. Falqui, Le Monnier, Firenze 1967, pp. 143–156.

ogni opera di un autore costituisce l'anello di una catena omogenea e finalizzata, oppure come varianti, ove ne siano state prodotte, considerate tuttavia non come componenti complementari di un mosaico, ma come microcosmo contenente già *in nuce* l'universo stilistico di un'opera³. Ne conseguono un tipo di critica «aperta» e una visione dinamica della progettazione estetica; ma ne consegue soprattutto una determinante differenza con il metodo formalistico e strutturalistico nell'esame del testo letterario: e cioè che il momento di sintesi e di riferimento resta sempre l'autore e il prodotto artistico non può essere da lui svincolato. Una conseguenza, questa, che De Robertis non riuscì mai a valutare adeguatamente nel suo «saper leggere» e che, anzi, intimamente dovette ripudiare, se è vero che sin dai tempi de «La voce»⁴ egli richiedeva al lettore di professione una perfetta sordità ai drammi spirituali e morali e psicologici.

Diciamo subito che Mariani rinnova notevolmente la metodologia derobertisiana in quanto introduce nella concezione *in fieri* del processo creativo quella ricerca di costanti semantiche e tematiche, che costituiscono come gli elementi nucleari o i segni di riconoscimento del complessivo sistema comunicativo di un autore. In secondo luogo egli assume la centralità del rapporto tra l'esperienza etica e spirituale dell'artista e i significati del testo letterario in modo ben più esplicito e diretto, richiamando più di una volta la lezione metodologica della semiologia spitzeriana⁵. In terzo luogo il concetto dinamico e funzionale di un'opera si amplia e si allea in Mariani, anche per influenza della più duratura lezione di Umberto Bosco⁶, con una visione autenticamente storicistica dei fenomeni del gusto, rendendo così l'analisi dell'esperienza

³ Cfr. ID., *Biglietto per Gianfranco Contini*, in ID., *Primi studi manzoniani e altre cose*, Le Monnier, Firenze 1949, pp. 169-172. Sui caratteri della metodologia derobertisiana, nel testo sinteticamente richiamati, si veda in particolare: A. NOFERI, *Giuseppe De Robertis e l'oggetto poetico*, in «Paragone-Letteratura», XIV, 1963, 168, pp. 3-23.

⁴ Cfr. ID., *Brigantaggio in letteratura*, in «La Voce», VII, 1915, 12, poi in ID., *Scritti vociani*, cit.

⁵ Cfr. L. SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a c. e con presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1954; poi in ID., *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari 1966.

⁶ Si veda a tale riguardo anche il profilo di P. MAZZAMUTO, *Umberto Bosco*, in *I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna*, vol. V, Marzorati, Milano 1969, pp. 3659-3676.

di un singolo autore solo un capitolo di più vasti eventi culturali; ed è estremamente sintomatico a questo riguardo considerare come il suo sondaggio sul futurismo⁷ riprende sì il termine squisitamente derober-tisiano di «preistoria», ma in modo eterodosso, per riferirlo cioè a un più generale movimento letterario d'inizio secolo.

Impegno non secondario del critico, naturalmente, sarà quello di evitare il rischio di applicazioni meccanicistiche e deterministiche del suo metodo; il rischio, per esempio, di non considerare che tutti i processi inventivi denotano sempre tempi e modi dissimili in ogni autore; sicché sfumature diverse e peculiarità vanno responsabilmente evidenziate. Precauzione estremamente necessaria per comprendere artisti che sembrano in apparenza produrre immagini ed esperienze spirituali identiche e uno stile semanticamente affine. A questo proposito, per esemplificare, si pensi a quanto Mariani osserva sul rapporto Betteloni-Gozzano; un rapporto innegabile, ma che pure rischia «di condurre a una puntualizzazione esterna di temi mascherati da un'apparente somiglianza d'andamento stilistici (come chi ha osservato l'identità tra il betteloniano *Tripudio infantile* e il primo componimento della *Via del rifugio* senza avvedersi che le due liriche divergono sostanzialmente quanto a tono e impostazione)»⁸. O si pensi alla «concordanza di temi tra il Govoni e il Corazzini, non criticamente rivelatrice su di una direzione contenutistica [...], ma indicativa per il modo con il quale tali temi vengono svolti [...]»⁹. Oppure si pensi ancora al rapporto tra Boito e Praga di fronte al tema della morte: più pensoso e meditativo l'atteggiamento del primo, mentre «più spavaldo e cinico il Praga si propone di veder nudo il cuore per chiedergli l'origine di ogni umana pena e poi dimenticare tutto sotterra [...]»¹⁰.

Nel saggio già ricordato su Federico De Roberto è possibile pure cogliere la tendenza – da Mariani serbata costante anche in seguito – d'intervenire quasi sempre su autori e problemi che, allo stato degli studî, soggiacevano ancora a giudizi molto provvisori e contraddittori, affrettati e incompleti. Non a caso in quel saggio lo studioso lamentava che la critica avesse fino allora evitato «un incontro deciso» con la pagina

⁷ Cfr. MARIANI, *Preistoria del futurismo*, La Goliardica, Roma 1970.

⁸ ID., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, cit. Si cita dall'edizione aggiornata e accresciuta del 1983. Per il passo citato nel testo si veda a p. 9.

⁹ ID., *La vita sospesa*, cit., p. 210.

¹⁰ ID., *Storia della scapigliatura* [1967], Sciascia, Caltanissetta-Roma 1971², p. 231.

derobertiana, «che sfugge ad ogni giudizio, pagina di dilettante, disse qualcuno, aperta al racconto, all'introspezione psicologica, al quadro storico, all'esperimento teatrale, al saggio fisiopsicologico, alla dissertazione filosofica [...]»¹¹. Questi irrisolti tronconi della poetica derobertiana, apparentemente irriducibili, proprio lo studio di Mariani per la prima volta seppe ricondurre a una convincente unità espressiva, illuminando opera per opera, di volta in volta, le qualità stilistiche e le differenze tra intenti di poetica ed esiti estetici emergenti nell'itinerario narrativo non sempre lineare di De Roberto. Infatti la fase che precede *I Viceré* è seguita da Mariani attraverso uno strenuo confronto tra il De Roberto teorico e prefatore dei suoi stessi libri e le pagine narrative: da *Documenti umani* a *L'albero della scienza*, da *Processi verbali* a *L'illusione*. In che rapporto, inoltre, quelle pagine stiano con la lezione di alcuni notevoli scrittori francesi contemporanei (soprattutto Bourget) lo studioso mette in luce con un'indagine comparatistica estremamente consapevole e tutt'altro che casuale, se è vero che egli inclinerà spesso anche in seguito al confronto con autori e poetiche di altre letterature moderne. Nel caso de *L'illusione* di De Roberto e di *Cruelle énigme* di Bourget, malgrado l'identità delle situazioni in cui si trovano le due protagoniste, che hanno lo stesso nome, Teresa, molto diversa è l'impostazione derobertiana, che non conosce neppure l'ombra di quella lotta interiore magistralmente rappresentata dal francese nell'animo della sua protagonista¹².

L'autore come indagatore di autentiche tensioni morali e psicologiche e religiose (si pensi alle pagine dallo studioso dedicate a Manzoni o a Fogazzaro) prima che inventore di un originale linguaggio del sentimento e dell'immaginazione è al centro dell'idea di validità e verità poetica perseguita dalla critica di Mariani. Il suo metodo di lettura del resto si muove sempre lontano da procedimenti fondati su improbabili illuminazioni e folgorazioni istantanee o, tanto meno, su formule precostituite e punta sempre con gusto filologico su una sorvegliata documentazione che dei processi dell'arte letteraria mostri le fasi di transizione e di connessione, la genesi complessa di una forma poetica intesa come esercizio e controllo della lingua sulla materia trattata. Tale controllo presenta per Mariani un'ampia gamma di strati o livelli in base

¹¹ MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, cit., p. 402.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 410 sgg.

ai quali ricavare una regola generale e in qualche modo definitiva della caratteristica scrittura di un autore. In questo senso vanno sottolineati i rilievi metodologici che seguono immancabilmente in ogni saggio alla parte documentaria. Si legga per esempio nelle pagine dedicate a Nievo questa lucida diagnosi: «Individuato così il mondo senza storia dell'idillio fanciullesco [...] aveva anche conquistato il suo nuovo stile che, pur rimanendo un'esperienza isolata nella prosa dello scrittore, influenzerà decisamente alcune pagine delle *Confessioni* [...] anche in una concreta direzione stilistica per quelle aperture di linguaggio estroso e letterario insieme non di rado reperibili nel tessuto del romanzo maggiore»¹³. E ancora – altro esempio –, nelle pagine su Pascarella, si veda questa puntuale definizione della poetica pascarelliana: «Il romantico mito della storia, rivissuto attraverso Carducci, rappresentò il freno più valido per Pascarella, l'argine sicuro che convogliò verso una poesia di stampo carducciano la volontà documentaristica del poeta, volgendo verso la ricostruzione epica dei fatti storici [...] che non trascurava nessun elemento di fondo, il paesaggio primo fra tutti [...]»¹⁴.

I saggi appena ricordati sono stati composti negli anni Cinquanta, e insieme a molti altri sulla letteratura del secolo XIX, – scritti nello stesso periodo o in seguito –, sono stati in un secondo tempo raccolti nel volume *Ottocento romantico e verista* (1972). E sempre in quei fervidi anni Cinquanta Mariani si occupò anche di autori e opere appartenenti a secoli diversi: di Pulci, di Alfieri, nonché dei più significativi poeti del Novecento. Se i due lavori su Pulci, sin dai rispettivi titoli – *Il «Morgante» e i cantari trecenteschi*¹⁵ e *Coscienza letteraria del Pulci nel «Morgante»*¹⁶ – riflettono, quasi didascalicamente, i due piani basilari del metodo d'indagine di Mariani, vale a dire la ricostruzione storico-culturale e la natura e la qualità dell'esperienza stilistica dell'autore, quelli su Alfieri, riguardanti le diverse fasi elaborative della *Vita* e degli scritti «politici» dell'Astigiano¹⁷, tendono soprattutto a individuare le costanti del suo stile,

¹³ Ivi, p. 107.

¹⁴ Ivi, pp. 558-559.

¹⁵ Cfr. MARIANI, *Il «Morgante» e i cantari trecenteschi*, Le Monnier, Firenze 1953.

¹⁶ Cfr. ID., *Coscienza letteraria del Pulci nel «Morgante»*, in «Convivium», 1956, 3 e 5; e ora in MARIANI, *La vita sospesa*, cit.

¹⁷ Si tratta dei seguenti scritti: *Un Alfieri inedito*, in «Nuova Antologia», febbraio 1952; *Lecture alfieriane*, in «Lo spettatore italiano», marzo 1952; *In margine alla prima*

inteso come emanazione del suo sistema d'idee e di motivi ideologici. Eppure, anche nello studio di autori storicamente e letterariamente così lontani affiora un disegno, un metodo unitario di lettura, dove il *primum*, per Mariani, resta sempre l'invenzione linguistica, anche quando il poeta sembra essere guidato da ragioni tematiche di vario genere. In questo ordine di idee Pulci e Alfieri sono autori che s'interessano di altri autori in quanto perseguono una ricerca ardua e originale. «Il Pulci [...] – scrive infatti Mariani – ravviva il suo linguaggio e conquista il suo stile proprio attraverso continui prestiti che incastona o fonde nel suo discorso; il passaggio dal modo petrarchesco a quello dantesco, la parafrasi dei classici, il continuo alternarsi dei più varî linguaggi, l'intarsio difficile e proporzionatissimo dei varî elementi linguistici, lo stesso affollamento delle citazioni classiche, bibliche o d'altro genere in un canto più che in un altro, sono il volto del suo stile»¹⁸. E Alfieri? Anche l'Astigiano, almeno in parte, non guarda alla tradizione letteraria con fini diversi che non siano quelli della ricerca espressiva. Non a caso osserva a proposito ancora Mariani: «Nella revisione dei giudizi e delle impressioni sui vari poeti o scrittori l'Alfieri è [...] guidato sempre o da ragioni di ricerca stilistica (in rapporto alla sua attività creativa) o da una più viva preoccupazione psicologica propria di chi voglia porre in piena luce le eventuali consonanze spirituali con l'autore studiato o le reazioni che – in un determinato momento della vita – la lettura di un poeta ha destato nel suo animo»¹⁹.

Il linguaggio della poesia, e dell'invenzione letteraria più in generale, si sviluppa e prende forma e instaura rapporti all'interno della coscienza artistica e intellettuale, nonché della tematica spirituale o psicologica di un autore; ma contemporaneamente lo stesso linguaggio deve essere posto in relazione con la più ampia esperienza di una civiltà culturale; sicché alla ricostruzione dei fenomeni letterarî, compresi gli aspetti linguistici ed espressivi, su un piano di più vasta dimensione storica, Mariani ade-

stesura della «Vita» alfieriana, in «Rassegna di cultura e vita scolastica», 1952, 7 e 8; *Elaborazione della prosa politica alfieriana*, in «Giornale italiano di filologia», 1956, 1 e 2. Queste pagine, con bibliografia aggiornata, sono ora ripubblicate in MARIANI, *La vita sospesa*, cit.: i primi tre saggi unificati sotto il titolo complessivo di *Un Alfieri inedito* (pp. 89-132) e il quarto, con lo stesso titolo (pp. 133-186).

¹⁸ MARIANI, *La vita sospesa*, cit., p. 88.

¹⁹ Ivi, p. 124.

gua non di rado i suoi strumenti metodologici. In tale direzione vanno innegabilmente opere come *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, *La giovane narrativa tra documento e poesia*, *Preistoria del futurismo*, *Il primo Marinetti*, *Crepuscolari e futuristi: contributo a una chiarificazione* e, soprattutto, il classico volume *Storia della scapigliatura*.

Il primo dei testi or ora citati, apparso per la prima volta nel 1958, è stato ripubblicato solo qualche mese prima della scomparsa dello studioso, in una nuova edizione ampiamente aggiornata e accresciuta di saggi inediti e si divide in una prima parte, comprendente studi su Gozzano, sui liguri Roccatagliata Ceccardi, Mario Novaro, Sbarbaro e Montale, su Umberto Saba e sul concetto di analogia, e in una seconda parte, che raccoglie invece indagini su Ungaretti, ancora su Montale, su De Libero, su Penna e su Caproni; autori ai quali si potrebbero aggiungere, come ideale continuazione, specialmente sul piano metodologico, del maggior libro «novecentesco» dell'autore, le monografie su Trilussa, su Sinisgalli e su Luzi²⁰.

Le analisi e i problemi affrontati sono numerosi e complessi; ne ricordiamo qualcuno: dal cruciale rapporto di Gozzano con i decadenti francesi – Verhaeren, Guérin e soprattutto Jammes –, oppure col d'Annunzio, all'adeguamento e alla reinvenzione del linguaggio pascoliano operati da Roccatagliata Ceccardi o da un altro poeta cosiddetto minore, ma sintomatico, come Mario Novaro; dalla dialettica aridità-dolore in Sbarbaro, e poi in Montale, che segna la loro distanza da Gozzano, alla difficile, ardua chiarezza di Saba; dalla «singolare fedeltà a una precisa tematica»²¹, cioè la natura, in De Libero al costante «senso di una felicità vietata o perduta» e «di un'innocenza sempre presente e sempre da conquistare»²² in Penna. La molteplicità delle analisi è con rigore metodologico ricondotta a un concerto di fenomeni letterari sempre più nettamente caratterizzati e uniformati. È una metodologia che tende a sorprendere, in senso storico, i processi più sensibili del linguaggio della poesia: tende a sorprenderli cioè nel momento del loro insorgere, senza una fuorviarne ottica a posteriori; proprio come se il critico avesse

²⁰ Cfr. MARIANI, *Trilussa. Storia di un poeta*, Bonacci, Roma 1974; ID., *L'orologio del Pincio. Leonardo Sinisgalli tra certezza e illusione*, Bonacci, Roma 1981; ID., *Il lungo viaggio verso la luce. Itinerario poetico di Mario Luzi*, Liviana, Padova 1982.

²¹ ID., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, cit. p. 332.

²² Ivi, pp. 414-415.

partecipato dal vivo alle fasi culminanti dell'invenzione ed elaborazione delle forme poetiche, colte anche nelle ragioni e nei rapporti determinati dal contesto culturale, oltre che – naturalmente – all'interno di un'esperienza poetica individuale.

L'attenzione accentuata sugli elementi originari presenti anche nelle prove mature dei singoli poeti è qualità metodologica particolarmente visibile nelle già ricordate monografie su Sinisgalli e su Luzi: per il primo basti pensare al modo con cui il poeta lucano recupera o trasforma con gli anni il mito dell'infanzia; per il secondo a quella difficile esigenza di purezza lirica che sin dagli inizi accompagna la sua opera: un proposito critico-metodologico riscontrabile del resto ancora in ulteriori capitoli di *Poesia e tecnica*. *Primo tempo di Giorgio Caproni* s'intitola non a caso uno dei più impegnativi di essi; e primo tempo di Ungaretti e Montale si potrebbero pure intitolare i quattro saggi (due per ciascuno) a essi dedicati nella seconda parte del libro. Che altro infatti è parlare di *Allegria* o di *Mediterraneo*, il celebre poemetto inserito negli *Ossi*, se non di un primo tempo dei due autori? Un primo tempo, si badi bene, che si riflette anche nei saggi dedicati ai primi giudizi su Ungaretti e Montale: va da sé che studiare come un'opera di poesia sia recepita all'interno di un gusto storicamente definito ci rinvia ancora una volta alla cura particolare con la quale Mariani sa cogliere e far vedere i processi intermedi, oltre che gli esiti finiti, dell'invenzione letteraria. Lo studioso stesso mostra esplicita consapevolezza di tali suoi interessi critici specialmente nel collegamento che stabilisce tra i due suoi più recenti contributi montaliani: quello su *Mediterraneo*, per esempio, prende l'avvio dal giudizio di uno dei primi esegeti montaliani, Sergio Solmi, il quale aveva definito «poemetto» questa parte degli *Ossi*. Ed è definizione accolta anche da Mariani, il quale riscopre alcuni temi fondamentali già individuati in un precedente profilo sul poeta genovese, pure raccolto, s'è detto, in *Poesia e tecnica*; in particolare riscopre il *topos* del mare, che proprio in *Mediterraneo* trova la sua genesi (termine da ricondurre alla metodologia critica già evidenziata) e assume quella fisionomia tipica che si risconterà anche in seguito: una funzione di purificazione e di misura morale dell'esistenza, ma anche richiamo perenne, sempre cangiante per la memoria del poeta, e rappresentazione dello scorrere del tempo.

Su un versante diverso, quello della narrativa del secondo dopoguerra, lo studioso torna ad analizzare di vari scrittori i modi e i tempi di una *ars*

linguistica intesa come fase di confluenza delle ragioni storico-culturali del periodo esaminato e le soluzioni peculiari di ogni singolo autore; la confluenza cioè tra «documento» e «poesia», per restare al titolo assegnato da Mariani al suo libro del '62²³. In tale volume quella confluenza, individuata tra l'altro «in una costante predilezione per quei temi narrativi che abbiano già superato la prova del resoconto della cronaca»²⁴, viene verificata in molti narratori confermati e soprattutto emersi nel secondo dopoguerra, tra i quali ricordiamo Cassola, Ottieri, Volponi, Arpino, Pasolini, Calvino, La Capria, Bianciardi, Testori, Mastronardi e D'Arrigo. Uno spaccato sintomatico dei caratteri e temi della narrativa italiana negli anni Sessanta, così come ampio capitolo rivelatore di una cruciale fase letteraria del secondo Ottocento, si presenta il lavoro sulla scapigliatura²⁵. In esso lo studioso ripercorre la storia dei termini «scapigliatura» e «scapigliato» (usati per la prima volta da Cletto Arrighi in un suo romanzo del 1857), che si colorano a un certo momento di risvolti antiborghesi nonché antiromantici (Boito, Arrighi, Zendrini, Praga, Dossi), alimentando altresì non pochi equivoci; in particolare l'equivoco del continuo scambio tra biografia e opera letteraria, a cominciare dalla significativa figura del romanziere Giuseppe Rovani. Il cenacolo degli scapigliati, fenomeno prevalentemente lombardo, non manca di una vivace colonia piemontese (Giacosa, Molineri, Faldella), con la quale già entriamo quasi in una seconda fase della storia della scapigliatura; mentre quella delle battaglie per l'arte realista e a sfondo sociale definirà la generazione della cosiddetta scapigliatura democratica.

Questi rapidi cenni possono già far intuire l'ampiezza della documentazione prodotta e i notevoli problemi di metodo critico che ne derivano nel duplice e ormai collaudato piano della documentazione storica e dell'analisi testuale; quest'ultima specialmente, ma non esclusivamente, per quanto riguarda i capitoli su Emilio Praga, Arrigo Boito e Carlo Dossi. Il primo di questi tre capitoli è tutto teso alla ricognizione di quelle «ricapitolazioni» tematiche che lo stesso Praga ricerca nella sua strada di poeta e nelle quali «è da riconoscere la voce più intensa di questo artista che disperde la sua ispirazione [...] in mille rivoli opposti

²³ Cfr. MARIANI, *La giovane narrativa tra documento e poesia*, Le Monnier, Firenze 1962.

²⁴ Ivi, p. 14.

²⁵ Cfr. MARIANI, *Storia della scapigliatura*, cit.

[...] per convogliarli poi, di volta in volta, in piccoli bacini ove quelle acque si mescolano e si ritrovano [...]»²⁶. Il capitolo su Boito, a sua volta, è tutto teso a delineare «l'ispirazione dualistica, il gusto dell'antitesi e del parallelismo, l'amore del gioco verbale»²⁷ nell'opera boitiana: analisi che Mariani in qualche modo continuerà in un saggio successivo al volume sulla scapigliatura; e precisamente in quelle *Varianti di Arrigo Boito*, dove egli sottolinea ancora «il gioco delle simmetrie, che introduce richiami e parallelismi»²⁸. Quanto all'intervento su Dossi, esso tende a ricostruire quella realtà ambigua e inafferrabile che il narratore distende «anzitutto in una serie di equivalenze analogiche, scavando nel microcosmo della parola sino a ridarle tutta l'intensità che il suo sottofondo nasconde e facendo della parola-immagine il centro della sua rivoluzione linguistico-stilistica per la quale egli ricorre all'efficace e insostituibile apporto del dialetto utilizzato in un'area e in una dimensione inusitate»²⁹.

Di proposito ci si è richiamati ai capitoli di più spiccata analisi testuale e stilistica in quanto essi rivelano l'obiettivo metodologico basilare perseguito dall'autore con la *Storia della scapigliatura*: disegnare, nel passaggio del fenomeno dalla fase pubblicistica e di costume culturale a quella dell'enunciazione del gusto teorico e critico e quindi a una nuova o almeno rinnovata postulazione delle forme letterarie dell'espressione artistica, lo spettro o l'impasto stratificato dei livelli linguistici adottati negli specifici testi creativi. A questo fine tende il lavoro del critico, e negli stessi saggi appena menzionati solo a titolo d'esempio – compreso quello sulle varianti boitiane – si riscontrano rilievi frequenti sul complesso itinerario evolutivo che il linguaggio compie dal comune uso, storicamente accertato, – non ultimo, naturalmente, quello della tradizione letteraria – alle particolari soluzioni del singolo autore: si pensi, in Praga, al contrasto stridente di voci plebee e di voci auliche, oppure si pensi ai due poli tra i quali si muovono le correzioni boitiane, «da una parte l'attenuazione – o addirittura la eliminazione – di note troppo realistiche [...] e dall'altra la cura di un dettato poetico ricco di

²⁶ Ivi, p. 291.

²⁷ Ivi, p. 338.

²⁸ MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, cit. p. 241.

²⁹ ID., *Storia della scapigliatura*, cit., p. 517.

una terminologia inconsueta, di immagini preziose nelle quali il desueto ha una sua precisa funzione [...]»³⁰.

In *Storia della scapigliatura* è pure notevole l'applicazione di quel gusto per l'analisi comparata, al quale s'è già accennato in precedenza, soprattutto per le puntuali derivazioni tematiche e stilistiche che alcuni poeti scapigliati, come Boito e, soprattutto, Praga, assumono da autorevoli modelli stranieri (Baudelaire, Heine, Murger). In *Preistoria del futurismo* e ancor più in *Il primo Marinetti* tale gusto sembra quasi confondersi con un vero e proprio metodo dello studio comparatistico applicato alla letteratura, se è vero che il punto di osservazione dal quale il critico prende le mosse non riguarda più un contesto storico-geografico monolingüistico³¹. In altri termini, l'illustrazione e la documentazione dell'attività marinettiana in lingua francese non può diventare più rilevante dell'inquadramento complessivo delle coeve poetiche simbolistiche belghe e francesi, le quali formulano e nelle quali si formano quei miti peculiari che investiranno anche l'esperienza futurista: dal Verhaeren, che perfeziona temi come quelli della città moderna o ritorna in modo originale su quadri marini, al Laforgue, che offre tra l'altro l'esempio di una rivoluzionaria sintassi della poesia; dal Klingsor, affascinato dal gusto dell'esotico orientaleggiante, al Kahn, sperimentatore in concreto del verso libero. In particolare, il mito della città tentacolare – al quale si rivolgerà anche il tedesco Heym – Marinetti innesterà sulla sua raffigurazione della folla metropolitana (come quella della Milano del tempo), della «burbera poesia della grande industria metallurgica», col mito della velocità (si pensi in *Destruction* alle ossessive immagini dei tramvai ora «frenétiques» ora «hallucinants» ora «fantasques»).

Va da sé che questi risvolti comparatistici dotano gli studî di Mariani su Marinetti e sul futurismo di uno spessore critico più ampio, ma non sostituiscono le linee portanti di una metodologia che analizza i processi storico-culturali in funzione degli sviluppi espressivi e stilistici; sicché lo studioso ripercorre parallelamente l'itinerario linguistico e inventivo marinettiano che, sulle trame e sulle visioni «paradisiache» e

³⁰ ID., *Ottocento romantico e verista*, cit., pp. 232-233.

³¹ A questo proposito si legga almeno: ID., *Letteratura generale, comparata e nazionale*, in R. WELLEK, A. WARREN, *Teoria della letteratura (Theory of Literature)*, traduzione italiana di P. L. Contessi, Il Mulino, Bologna 1965, pp. 55-66.

poi «crepuscolari» (per restare prevalentemente ancorati alla letteratura italiana), inserisce simbologie inedite, come avviene nella *Conquête des Etoiles* con la guerra tra le stelle e i marosi, «celebrazione estetica della guerra sotto forma analogica» – scrive il critico – il quale più avanti così prosegue: «Cantava il Marinetti i turbamenti squassanti della guerra, ma cantava nello stesso tempo il fascino delle stelle, languidamente protese dai balconi del Cielo nel loro serico abbigliamento liberty: due forme di Bellezza in apparente contrasto, ma in realtà complementari proprio nella reciproca estraneità. E un quadro che si arricchisce di una fondamentale connotazione, il dinamismo, la velocità, dato costitutivo dell'elemento guerra proprio sul piano della Bellezza: è *l'estetica della velocità* di cui scriveva il Morasso [...]»³².

Sul rapporto tra guerra e testo letterario Mariani ritorna a proposito dei *Taccuini* di d'Annunzio³³, un saggio nel quale vengono posti in chiara luce la tendenza all'irreale e al surreale del d'Annunzio «segreto»: il suo gusto per il colore, le suggestioni paesistiche, capaci di far dimenticare per un momento persino la tragedia bellica, e la resa pittorica della campagna romana. E al medesimo periodo storico-letterario fa riferimento pure lo studio sui crepuscolari e futuristi³⁴, il quale chiarisce, nella storia non sempre lineare del linguaggio poetico di quegli anni cruciali, come alcune valutazioni extraletterarie³⁵ hanno favorito la collocazione «provinciale» anziché europea di alcuni nostri importanti poeti di quel periodo. Ciò vale soprattutto in riferimento a quella regola costante della metodologia del critico che abbiamo già individuato nel rapporto tra tradizione e infrazione linguistico-espressiva. Di «eversione di linguaggio e di stile» Mariani parla, per esempio, a riguardo di Govoni e Palazzeschi, che costituiscono una linea di frontiera eternamente provvisoria e indeterminata tra le poetiche «crepuscolari» e quelle «futuriste»:

³² MARIANI, *Il primo Marinetti*, Le Monnier, Firenze 1970, pp. 61-62.

³³ Cfr. ID., *La vita sospesa*, cit., pp. 345-372.

³⁴ Cfr. ID., *Crepuscolari e futuristi: contributo a una chiarificazione*, in «Critica letteraria», 1974, 4 e poi in ID., *La vita sospesa*, cit., pp. 187-300, da dove deriviamo le citazioni nel testo.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 187 sgg.: si veda quanto Mariani osserva sui giudizi espressi su crepuscolari e futuristi da Binni, da Petronio, da Apollonio e da Anceschi.

un'eversione che «coinvolge ovviamente anche una tematica di fondo ma subordinandola sempre a una sostanziale innovazione espressiva»³⁶.

Ancora una volta, come spesso accade nella saggistica di Mariani, un'osservazione critica diventa al tempo stesso indicazione metodologica. Non solo riguarda un problema dallo studioso analizzato in altre fasi storiche e in altri autori, ma riguarda più in generale una nuova misura per valutare l'evoluzione della storia letteraria. Del resto il rapporto tradizione-eversione è sempre dialettico, nel senso che ogni rimozione dell'antico è un atto di disordine che deve riproporsi come nuovo ordine, anche se a un livello sempre diverso rispetto al precedente. Una problematica tuttora aperta negli studî contemporanei e della quale tuttavia Mariani si mostra consapevole già in uno scritto del lontano 1950 (anno di *De Roberto narratore*) allorché fa proprio questo giudizio del grande Valéry: «l'essence du classicisme est de venir après. L'ordre suppose un certain desordre qu'il vient réduire [...]»³⁷.

Valéry parlava di Baudelaire e il suo, più che un vero e proprio studio, era un dialogo da poeta a poeta. Mariani assumeva invece l'indicazione come un chiaro compito metodologico, applicato del resto in molti degli autori da lui studiati: da Pulci, che «ravviva il suo linguaggio e conquista il suo stile» attraverso prestiti letterari, parafrasi e intarsi di vario genere³⁸ ad Alfieri, inventore di un lessico inedito³⁹; da Nievo, «la cui bizzarria espressiva [...] ci permette di guardare alla sua prosa più disancorata come a un preludio di quel rinnovamento del linguaggio romantico tradizionale che con ben altra coscienza delle sfumature espressive della lingua si accingevano a intraprendere, pressappoco in questi anni, gli estrosi narratori della Scapigliatura»⁴⁰, a Dossi, invaghito «di quel sovramondo ideale che, ai limiti del paradosso stilistico e dell'eversione linguistica, [...] insegnava come unica possibile soluzione di ricambio da offrire alla prosa contemporanea insabbiata nei modi della tradizione [...]»⁴¹. È solo qualche spunto tra i tanti possibili, ma sufficienti certamente a fare di

³⁶ Ivi, p. 262.

³⁷ MARIANI, *Carlo Bini, ovvero un «pastiche» mancato*, in ID., *Ottocento romantico e verista*, cit., p. 94.

³⁸ Cfr. ID., *La vita sospesa*, cit., p. 88.

³⁹ Cfr. ivi, pp. 170-186 (paragrafo intitolato: *Nuove articolazioni di linguaggio e di stile*).

⁴⁰ MARIANI, *Ottocento romantico e verista*, cit., p. 123.

⁴¹ ID., *Storia della scapigliatura*, cit., p. 519.

Mariani un precursore di prospettive critiche e di proposte esegetiche ancora davanti al cammino dei nostri studi⁴².

⁴² Come mostra in particolare un importante Convegno organizzato dall'Accademia Nazionale dei Lincei in collaborazione con l'A.I.S.L.L.I. svoltosi a Roma dal 16 al 18 gennaio 1984 (cfr. *L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1985).

L'IMMAGINE DELLA GERMANIA NELLA CULTURA ITALIANA DEL NOVECENTO. IN MARGINE A UNO STUDIO RECENTE

Ai primi due imponenti volumi di una ricerca a vastissimo raggio condotta sulla *Immagine italiana della Germania nella sua storia*, che arrivano fino alla fine dell'Ottocento¹, Klaus Heitmann fa seguire un terzo dedicato al secolo ventesimo², anche da lui, come già dallo storico Hobsbawm, con riferimento ad alcuni passaggi cronologici accelerati che ne hanno contrassegnato alcune svolte radicali, definito 'secolo breve' (*Das kurze zwanzigste Jahrhundert*): definizione che sostanzialmente converge con quella dello storico François Furet, citato da Heitmann, secondo il quale il secolo scorso è «commencé avec la guerre de 1914 et s'est terminé avec la chute du mur de Berlin».

Proprio nel 1914, anno d'inizio della grande guerra europea, i rapporti dell'Italia con la Germania presentano progressivi segni di deterioramento. Dimenticando l'alleanza nella Triplice e le tracce profonde di derivazione germanica pure persistenti nella vita culturale e sociale italiana, l'immagine della *nazione germanica* – come in quel tempo si usava appellarla – sembrava tornare a essere quella antica barbarica, che già l'antichissimo Petrarca aveva evocato polemicamente con l'espressione *tedesca rabbia*.

Heitmann dedica ben quattro lunghi paragrafi – dal §186 al §189 – alle posizioni, pur non poco differenziate, dei varî fautori dell'Interven-

¹ Cfr. Rispettivamente in «Lettere Italiane», XLVI, 2004, 3, pp. 484-489 e LXI, 2009, 3, pp. 483-488. Queste pagine sono state ora riprodotte, con titolo diverso, nell'appendice bibliografica documentaria del mio volume: *Il 'metodo' di Goldoni e altre esegesi tra Lumi e Romanticismo*, Congedo, Galatina 2012, pp. 192-202.

² Cfr. K. HEITMANN, *Das italienische Deutschlandbild in seiner Geschichte, Band III, Das kurze zwanzigste Jahrhundert (1914-1989). I. Italien gegen Deutschland: der erste Weltkrieg*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2012.

tismo in Italia: da quelle di Salvemini, Borgese, Ferrero e altri a quella del tutto individuale di Mario Mariani; da quella sedicente rivoluzionaria di Mussolini a quella dei nazionalisti, mentre altri tre paragrafi, sotto il titolo *Philosophie des Krieges*, filosofia della guerra, ripercorrono nomi e itinerari ideologici e posizioni interventistiche degli intellettuali e letterati italiani del primo Novecento: da Papini e Soffici ai futuristi e a Marinetti, avversario giurato del pangermanesimo, di tutta la cultura di lingua tedesca, accusata di passatismo, pecoraggine e pedanteria e del «lurido bordello neutralista», come avrà a definirlo. Heitmann – tra molte altre, molto pesanti e volgari, – cita la colorita frase in cui Marinetti immagina che «quei meravigliosi strumenti di velocità potranno sempre travolgere e schiacciare qualche professore pedante, sordido e grottesco sotto un cappellaccio tirolese».

Il fondatore del *Futurismo* era, inevitabilmente si direbbe, fautore incondizionato della guerra. Nel celebre *Manifesto* del 1909, redatto dapprima in francese, non a caso si legge: «Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent et le mépris de la femme». E la scelta interventista si nutre ancora e pur sempre di avversione-emulazione: la Germania come nazione è accusata anche (per esempio dallo scenografo Anton Giulio Bragaglia) di spionaggio militare, politico e commerciale. Ma sarà soprattutto il maggior pittore futurista, Carlo Carrà a compilare una sorta di catalogo di tutte le irriducibili antinomie tra i due popoli. «Si tratta» – sintetizza l'autore – «di un vero rovesciamento di valori, e l'accordo non sarà mai possibile».

Per quanto concerne la gamma molto variegata di posizioni nell'ambito del cosiddetto interventismo democratico, Heitmann si sofferma particolarmente su alcuni protagonisti. Gaetano Salvemini, a guerra inoltrata, sull'«L'Unità», organo da lui fondato e diretto, interpreterà la guerra in atto come doverosa resistenza, osservando tra l'altro: «[...] lottando per salvar noi dall'oppressione del militarismo tedesco apriremo anche per la Germania la via ad un rinnovamento democratico, per quanto quel popolo ne sia capace». E il militarismo tedesco Leonida Bissolati definirà pure «nido della orrenda congiura contro la pace [...]».

Tra gli interventisti democratici va ricordato anche Giuseppe Antonio Borgese, il quale in «L'Azione» del 30 agosto 1914 si azzarderà a teorizzare una costituzionale incapacità di odiare altri popoli (incapacità, si

potrebbe dire allo sciovinismo) da parte degli italiani; mentre un altro interventista democratico, Guglielmo Ferrero (conferenza del 13 marzo 1915 a Firenze), attribuirà senza mezzi termini al popolo tedesco un'esplicita volontà di innescare la guerra a causa dello stridente squilibrio tra «indisciplina intellettuale e tanta disciplina politica».

Un lungo paragrafo a parte merita per Heitmann, nell'ampio quadro dell'interventismo motivato anche dal timore del peggio, Mario Mariani, corrispondente da Berlino del «Secolo». Partendo dal presupposto inevitabile, e per lui molto doloroso (data la sua ammirazione per molti aspetti della realtà tedesca), della caduta della nazione Germania, Mariani s'impegna nelle sue corrispondenze giornalistiche a mettere in risalto l'entusiasmo, la disciplina, la fiducia nella vittoria e la forza degli uomini nei giorni della mobilitazione generale in terra teutonica; una potente organizzazione militare tendente a imporre solo la forza brutale, con una assoluta mancanza, secondo Mariani, di un benché minimo senso morale. C'è naturalmente in queste posizioni del giornalista qualche punto di contatto con quelle assunte all'inizio della Grande Guerra da Mussolini, il quale però già da qualche anno prima aveva elaborato la sua posizione interventista non solo in netta contrapposizione a Giolitti e ai suoi sostenitori, ma pure con una radicale negazione, anche teorica, del pangermanesimo e aveva, con accenti retorici, immaginato lo scoppio delle operazioni belliche niente di meno che come l'ultima fase della secolare lotta tra *germanesimo* e *romanismo* (sic: si veda in «Il popolo d'Italia» del 3 dicembre 1917 l'articolo *Il "bramito" del "boche"*).

Fino ai giorni precedenti a quelli del suo intervento in guerra l'Italia vi si astiene con la giustificazione che il carattere della triplice Alleanza dovesse avere solo scopi di difesa. Nell'aprile 1915, intanto, stipula il Trattato di Londra come rivendicazione delle terre irredente (Trento e Trieste) e il 3 maggio l'Italia, accusata dall'imperatore Francesco Giuseppe di *Treubruch*, di rottura del patto di fedeltà, si schiera con la Francia e l'Inghilterra, dichiarando guerra alla Monarchia austro-ungarica, con la riserva mentale tuttavia di non volere combattere contemporaneamente anche la Germania, considerata in un primo tempo quasi un avversario simbolico, e postulando pertanto una sorta di guerra parallela. È un proposito però poco realistico che viene infatti a infrangersi clamorosamente nelle terribili giornate di Caporetto (autunno 1917), quando si assiste al pesante intervento di ben sette corpi d'armata tedeschi che

determinano in modo decisivo la disfatta dell'esercito italiano e la conseguente pesante controffensiva da parte francese e britannica che provocò l'immane massacro e l'inevitabile internazionalizzazione del conflitto.

Se i primi quattro capitoli di questo ulteriore volume di Heitmann analizzano in modo ampio e articolato lo svolgersi degli accesi contrasti e delle aspre polemiche tra il Regno d'Italia, la Germania e la monarchia austro-ungarica che accompagnarono e fomentarono – sia pur con differenziate motivazioni – l'intervento italiano nella Grande Guerra, l'ultimo capitolo che chiude il volume, esamina invece la posizione, indubbiamente minoritaria, ma prestigiosa per i nomi di alcuni suoi protagonisti che si presentavano come neutralisti (Benedetto Croce, Guido De Ruggiero) e persino come germanofili (Arturo Farinelli).

Il campo dei primi si presentava ideologicamente diversificato (come del resto era quello degli interventisti) e si componeva essenzialmente dei liberali giolittiani, dei clericali e dei socialisti. Per quanto concerne i liberali, Heitmann parte dalla *Premessa* scritta nel 1916 al libro di Francesco Paoloni, *I nostri "boches". Il giolittismo partito tedesco in Italia (1916)*, in cui Mussolini, denunciando come «smaccata e svergognata» la germanofilia dei giolittiani, rileva che tale libro investe il ritratto morale di un uomo che nel maggio 1915 le masse popolari avevano bollato a fuoco con l'infamante marchio di traditore della Patria. Il riferimento, naturalmente, va al pragmatico partito giolittiano, che in parlamento e in senato, negli anni iniziali del conflitto mondiale aveva indiscutibilmente rappresentato gli interessi degli industriali, dei finanzieri, dei banchieri, degli imprenditori e dei commercianti tenacemente legati agli interessi tedeschi. Ma al di là di questa constatazione, che si deve allo storico Monticone in un contributo del 1968 sui rapporti italo-tedeschi durante la prima guerra mondiale apparso nella *Martin Göhrling Gedenkschrift*, va pure ricordato che Giolitti, [seguo e traduco testualmente Heitmann, p. 211] temeva che impegnarsi in un conflitto di non prevedibile durata, che non toccava gli interessi nazionali in modo diretto, avrebbe potuto procurare danni irreparabili all'ancor sempre labile edificio dello Stato italiano. E pensava altresì che non sarebbe stato atto responsabile esigere il sacrificio di uomini e risorse e che dalla guerra verso l'esterno si potesse sviluppare quel cedimento all'interno del paese, quella cosiddetta guerra rivoluzionaria, che i socialisti alla Mussolini, i sindacalisti e gli anarchici e altre forze estremiste caldeggiavano.

Conseguentemente in maggioranza gli italiani dotati di più acuta coscienza politica respingevano la guerra. La maggioranza dei parlamentari e dei senatori sin dai primi del maggio 1915 si dichiarava oltremodo solidale con l'indirizzo di neutralità di Giolitti, ma più forte della interessata amicizia dei giolittiani e degli imprenditori con la Germania, quella degli aristocratici, dei militari e dei conservatori si fondava su una convergenza di carattere ideologico. Propensa alla Triplice – osserva ancora Heitmann, richiamando il giudizio espresso molti anni dopo da Salvemini – era pure la grande maggioranza del clero, particolarmente nel Sud dell'Italia, dove la liberazione di Trieste e Trento non era granché sentita: e al di sotto degli strati sociali elitari la presentazione di una guerra dell'Italia cattolica contro l'Austria cattolica sarebbe stata disdicevole. Si consideri anche l'accorata enciclica *Ad beatissimi apostolorum* del papa Benedetto XV, emanata il 1° novembre 1914 a guerra da poco iniziata, prima di una serie di successivi messaggi *super partes*, in cui il pontefice esortava al pensiero della carità e della giustizia e alla cessazione dello spargimento di sangue quelle stesse potenze che pure tre anni dopo avrebbero giudicato il conflitto «inutile strage e suicidio dell'Europa civile»³.

La stampa giolittiana contava anche sul fatto che l'iniziale, compatto appoggio dei cattolici all'Austria-Ungheria potesse estendersi alla stessa Germania, benché la ragione vera di tale appoggio risiedesse nella condanna della Chiesa verso la massoneria. In ogni caso, nelle quasi trecento diocesi italiane non mancavano vescovi nazionalistici e patriottici, i quali nelle loro pastorali venivano a giustificare la guerra, con attacchi diretti ben di più alla Germania che all'Austria (specialmente dopo il fatidico 24 maggio)⁴.

Per il Partito Socialista Italiano – come ricorderà in particolare lo storico Leo Valiani (*Il partito socialista italiano nel periodo della neutralità*, Milano, Mondadori 1977, pp. 10 sgg.) – la scelta interventista era del tutto irresponsabile. Era, secondo una presa di posizione ufficiale apparsa sull'«Avanti!» del 24 settembre 1914, una scelta contro le classi lavoratrici

³ Si veda P. SCOPPOLA, *Benedetto XV, i cattolici e la prima guerra mondiale 1915-1918*, G. Rossini, Roma 1963, pp. 95-151.

⁴ Cfr. A. MONTICONE, *Gli italiani in uniforme 1915/1918. Intellettuali, borghesi e disertori*, Laterza, Bari 1972, p.172.

«che, portando al primo piano le forze retrive e parassitarie della società, sommovendo l'odio di classe e gli istinti belluini dell'uomo primitivo, allontana [...] l'avvento di un regime migliore». Ciò non toglie che – dopo Caporetto – anche i Turati e i Treves, recedendo da una rigida posizione antibellica, chiamassero a raccolta i lavoratori a difesa della Patria ai confini nordici, cedendo a un momento di estrema necessità.

Il ricco quadro tracciato da Heitmann prosegue poi con dettagliate indicazioni su alcuni gruppi e prestigiose personalità accademiche e intellettuali dell'Italia più colta: in particolare vanno segnalate le numerose pagine dedicate al gruppo filogermanico *Pro Italia nostra*, istituito nei primi di novembre 1914 e attivissimo proprio negli anni della Grande Guerra, rappresentato da figure di eccezionale livello culturale, tra cui campeggiano quelle di celebri protagonisti e storici e pensatori, come il già menzionato Benedetto Croce e Guido De Ruggiero, Giustino Fortunato e Carlo Arturo Jemolo, o anche le figure di un Luigi Salvatorelli o del grande filologo classico, Giorgio Pasquali (per citarne solo alcuni). Al gruppo di *Pro Italia nostra* Heitmann nel suo volume aggiunge anche quella del germanista e germanofilo Arturo Farinelli, non prima però di aver dedicato attenzione al significativo manipolo di corrispondenti italiani dalla Germania molto attivo nel biennio 1914-15, a cominciare dalla già incontrata figura di Mario Mariani, collocata in un paragrafo particolare in quanto figura distinta nettamente da altre di corrispondenti collocati su posizioni di neutralismo totale e tendenzialmente germanofilo, come Amedeo Morandotti, Luigi Ambrosini e Luigi Ragghianti.

Il primo di questi tre fu collaboratore della «Critica sociale» di Turati, nonché corrispondente del «Secolo» (fino al 1908) e poi del «Corriere della sera» e autore di importanti libri non solo sulla Germania all'inizio e alla fine della Grande Guerra, ma anche sulla vecchia monarchia viennese, sulla Svizzera tedesca e persino autore di scritti di carattere letterario (sull'umorista Wilhelm Busch e sul romanziere Gerhart Hauptmann). Molto penetranti e numerose sono le osservazioni di Morandotti sul costume e sui modi comportamentali dei tedeschi, che dal nobile e spiritualmente alto modello di Goethe, col tempo, cresciuti come potenza economica, militare e politica, sarebbero diventati, a differenza degli italiani e dei popoli latini in genere, molto pratici e persino molto poco attenti alle forme di cortesia e di cordialità tipiche della mentalità latina.

Ambrosini, corrispondente della «Stampa» raccoglierà i suoi resoconti di guerra compilati tra febbraio e marzo 1915 da Monaco, da Dresda, da Lipsia, da Berlino e da Amburgo, nel volume *Un mese in Germania durante la guerra*, nonché in quello, derivato dalle ulteriori sue corrispondenze tra il 1915 e il 1916, intitolato *Racconti di guerra*, dove però non c'è nessun esame o giudizio specifico sulle cause e sulle dinamiche belliche, ma una viva e anche appassionata rappresentazione generalizzata della guerra come epopea e come dramma. Egli si sofferma sia sulla ferrea organizzazione industriale, sociale e militare della Germania, sul suo sconfinato sentimento di orgoglio in conflitto con tutto il resto del mondo, sia sull'eroismo patriottico e sull'indomito spirito di sacrificio dei soldati italiani. È pertanto ben strano che i *Racconti di guerra* nella voce di G. De Caro ad Ambrosini dedicata nel *Dizionario Biografico degli italiani* siano inopinatamente presentati – citazione testuale – come «raccolta di corrispondenze giornalistiche in cui la sua aggressività polemica si manifesta pienamente nelle accuse ai responsabili del conflitto»; e Heitmann, dopo aver rilevato che in realtà si tratta di un libro del tutto «apolitico», ha ragione ad accusare l'estensore della detta voce di averla compilata senza avere sotto gli occhi il libro di Ambrosini («ihm das in Wirklichkeit völlig unpolitische Buch nicht vorgelegen hat»).

Pure corrispondente dalla Germania è anche il già menzionato Ragghianti, molto vicino al fondatore del Futurismo, Marinetti, e in confidenza con sovrani e principi dell'Europa dell'epoca. Come ulteriore testimone italiano del fronte tedesco durante il conflitto mondiale, egli pubblica un significativo volumetto intitolato *Il volto della Germania è senza pace* (1915), che lo stesso autore presenta come «un libro di cronaca e come una raccolta diretta di documenti che potranno servire alla storia di domani». Suo intento sarebbe stato quello di raffigurare il volto della Germania nel sesto mese di guerra, come egli l'avrebbe conosciuto, inserendosi in modo discreto nella vita di tutti i giorni, attento in eguale misura sia alla *ciarla del caffè* sia a quanto appariva nei giornali. Il giornalista vuole connotare il suo libro come «una testimonianza fotografica delle opinioni germaniche nei primi mesi del nuovo anno»: testimonianze e impressioni raccolte, rileva ancora Ragghianti (citato da Heitmann), «senza critiche e senza commenti». E prima aveva anche detto: «senza prevenzioni». Ne deriva un'immagine della nazione tedesca del tutto diversa, se non opposta, a quella largamente divulgata

in Italia, per via di gravi pregiudizî, cioè quella di uno stato poliziesco e militarista; un'immagine dominata da quella che l'autore chiama la «virtù organizzatrice dei tedeschi, la loro attitudine a riunire le singole forze disperse perché operino poi compatte ad uno scopo comune».

Per la notevole figura intellettuale e morale del germanista Arturo Farinelli, anche e soprattutto per la sua radicale e incondizionata opposizione alla guerra, da lui considerata ora «delirio» ora «barbarie» ora «dissoluzione della civiltà», Heitmann propone una rivalutazione a tutto campo, paragonandola a quella del Romain Rolland della raccolta di saggi *Au-dessus de la mêlée*, libro in cui, com'è noto, si ammonivano i contendenti in lotta a vedere nell'avversario prima di tutto e soprattutto un uomo suo prossimo. Heitmann fa notare che Farinelli era «seiner Zeit zu sehr voraus», era molto assai in anticipo rispetto al suo tempo, e ne sottolinea la sua immensa cultura senza frontiere e lo spirito cosmopolitico.

A minima integrazione del discorso di Heitmann, da me seguito sempre da vicino, vorrei tuttavia ricordare anche la sia pur breve collaborazione del germanista italiano alla «Voce» di Prezzolini, alla quale collaborava pure, più regolarmente, il suo prediletto allievo, il notevolissimo scrittore triestino Scipio Slataper, il quale, tra l'altro, proprio grazie a Farinelli, aveva ottenuto una borsa di studio in filologia romanza presso l'Università di Amburgo. Slataper morirà a soli 27 anni in guerra sul Podgora, ma tutta la sua opera è guidata da un ideale di pacificazione, di fratellanza umana e di rifiuto totale dell'odio e degli egoismi nazionalistici che avevano provocato l'orrenda catastrofe. Si tratta di un capitolo particolarmente complesso in quanto investe la particolarissima e irripetibile condizione politica e culturale di Trieste e dei confini della Venezia Giulia, in cui anche le tendenze irredentistiche e interventiste presentano connotazioni non coincidenti con quelle degli interventisti dell'Italia post-risorgimentale, a cominciare dalla profonda ripulsa da parte degli intellettuali giuliani più consapevoli e preparati degli odi nazionalistici, avvertiti, a ragione, come fattore incentivante della guerra. Senza contare che non erano in pochi nelle terre irredente (si pensi alla figura di un Angelo Vivante) a sognare, dopo la fine del conflitto, di poter conservare in una pacifica e unita confederazione tutte le nazionalità fino allora tenute insieme, sia pure con margini di autonomia, dall'Impero austroungarico. Ed evidentemente è questa la ragione per

cui Heitmann dalla sua amplissima disamina ha tenuto fuori l'analisi riguardante le terre nord-orientali della frontiera italiana⁵.

Come si diceva all'inizio, questo terzo volume dell'insigne studioso di Heidelberg attende un secondo tomo con gli ultimi, ulteriori paragrafi riguardanti il punto di vista italiano della Germania e i rapporti reciproci tra Italia e mondo germanico nel primo e nel secondo dopoguerra. Vorrei in questa sede augurargli di tutto cuore di trovare le energie sufficienti per portare a compimento quest'impresa meritoria che fa onore alla romanistica e alla italianistica di lingua tedesca e che, per le ricerche molto approfondite e per la documentazione di prima mano, si rivela anche per gli stessi studiosi italiani un indispensabile strumento di consultazione. A tal fine sarebbe auspicabile, e forse urgente, una traduzione dell'opera in modo da renderla leggibile anche a coloro che non conoscono la lingua di Goethe.

⁵ Mi permetto di rinviare a CAMERINO, *La persuasione e i simboli. Michelstaedter e Slataper*, cit. e a ID., *Cultura e letteratura nel primo Novecento: i confini nord-orientali dell'Italia*, in «Otto/Novecento», XXXII, 2008, 1, pp. 43-59.

INDICE DEI NOMI

- Alcamene, 81
Aleramo, S. 97, 97n
Alfieri, V. 163, 163n, 164, 164n, 167
Alighieri, D. XI, 1n, 20n, 23n, 67, 112, 133-149, 164
Altomare, L. 92
Ambrosini, L. 178, 179
Anceschi, L. 170n
Andreoli, A. 20n
Apollonio, M. 170n
Armellino, C. 70n
Arpino, G. 167
Arrighi, C. 167
Avalle, D.S. 133, 133n, 134, 134n, 140, 140n, 146
Bacchelli, R. 97, 98
Baggiani, G. 73
Baldassarri, G. 36, 36n
Baldelli, I. 91n
Baldini, A. 96, 98
Bárberi Squarotti, G. 1n, 9, 9n, 24, 24n, 25n, 41, 109, 143n
Barile, A. XI, 86n, 102, 103
Baroncini, D. 50
Baudelaire, C. 46, 86, 93, 106, 133n, 154, 169, 171
Beccaria, G.L. 1n, 7n
Beethoven, L. 46,
Benedetto XV (Giacomo Paolo Giovanni Battista della Chiesa), 177, 177n
Bergson, H. 101
Bettarini, R. 134n
Betteloni, V. 161
Bianchetti, E. 52n, 54n, 57n
Bianciardi, L. 167
Bigi, E. 1n
Bigongiari, P. 152
Bini, C. 171n
Binni, W. 45, 170n
Bissolati, L. 174
Blasi, B. 98n
Boine, G. 102
Boito, A. 161, 167, 168, 169
Bonora, E. 134n, 137n, 142n
Borgese, G.A. 21n, 174
Bosco, U. 160, 160n
Bourget, P. 162
Boulenger, S. 61
Bragaglia, A.G. 174
Busch, W. 178
Calvino, I. 167

- Camerino, G.A. 2n, 46n, 59n, 94n,
96n, 98n, 102n, 125n, 154n,
173n, 181n
- Camon, F. 153, 153n,
- Campana, D. X, 85, 85n, 94, 94n,
95, 98
- Capovilla, G. 2n, 4n
- Caproni, G. 152, 165, 166
- Capuana, L. 77, 77n
- Cardarelli, V. 96, 97, 98, 98n
- Carducci, G. IX, 2n, 3, 4, 5, 21,
62n, 74, 163
- Carrà, C. 174
- Carrozzini, A. 2n
- Corti, M. 152, 152n
- Cassola, C. 167
- Castellani, G. 86n, 109n, 111n
- Castronovo, V. 74n
- Cavalcanti, G. 129
- Cavalieri, G. 70
- Cecchi, E. 96, 97
- Cesare, G. 74
- Chatman, S. 19n
- Chiarini, G. 6, 6n, 20n, 21
- Cimmino, N.F. 54n
- Cipselo, 79, 80
- Colli, G. 99n
- Contarini, T. 70
- Contessi, P.L. 169
- Conti A. (Doctor Mysticus), 54,
54n, 75, 76n, 88
- Contini, G. 1n, 4, 4n, 6, 6n, 8, 11n,
129, 134, 153, 153n, 160
- Coppée, F. 92
- Corazzini, S. X, 88, 89, 89n, 161
- Cozzi, A. 53
- Cremante, R. 19n
- Croce, B. 45, 176, 178
- Danese, R.M. 2n
- d'Annunzio, G. IX, X, XIII, 1n,
20n, 22, 22n, 51-83, 85, 85n,
86, 87, 87n, 88, 88n, 89, 92,
96,99, 100, 105, 106, 111, 136,
148, 154, 155, 165, 170
- D'Arrigo, S. 167
- Däubler, T. 94, 95
- De Bosis, A. 35, 37
- De Caro, G. 179
- de Chirico, G. 98
- Deidier, R. 154n
- De Libero, L. 152, 165
- Della Casa, G. 156
- De Maria, L. 93n
- De Michelis, E. 54n, 62n
- De Robertis, G. 15n, 159, 159n,
160, 160n
- De Roberto, F. 159, 159n, 160,
160n, 161, 162, 171
- De Ruggiero, G. 176, 178
- De Tuoni, D. 95
- Devoto, G. 4
- Diderot, D. 48
- di Tullio, B. 70
- d'Orfer, L. 92
- Dossi, C. 167, 168, 171
- Ebani, N. 2n, 27n
- Eliot, T.S. 105
- Eschger, M. 61
- Fahrner, A. XIII, 45-50
- Faldella, G. 167
- Falqui, E. 159n
- Farinelli, A. 176, 178, 180
- Favaro, M. 154n
- Felcini, F. 2n, 21, 22n

- Ferrari, S. 2, 2n, 22
Ferrata, G. 102, 103
Ferrero, G. 174, 175
Fidia, 74, 80, 81, 81n
Fogazzaro, A. 162
Forcella, R. 52n
Fortunato, G. 178
Francesco Giuseppe, 175
Freud, S. 99, 154
Friedrich, H. 46, 46n
Furet, F. 173
Gargiulo, A. 86n
Giachery, E. 143n, 144n
Giachieri Fossati, L. 74n
Giacosa, G. 167
Giannini, P. 2n
Giolitti, G. 175, 176, 177
San Giorgio, 137
Giorgione, 54n
Giotti, V. 131n
Giovannini, E. 70
Goethe, J.W. 98, 178, 181
Goldoni, C. 173
Gomes, C. 125
Gori, F. 2n
Govoni, C. X, 85, 85n, 86, 88, 89, 91n, 161, 170
Gozzano, G. X, 85, 85n, 86, 89, 90, 161, 165
Grande, A. XI, 86n, 102, 103
Grilli, A. 15n
Guérin, Ch. 165
Guerricchio, R. 97n
Guglielmo II (Hohenzollern: re di Prussia e imperatore di Germania), 94
Handerub, A. 59n
Hauptmann, G. 178
Heine, H. 169
Heitmann, K. XII, XIV, 173-181
Hérelle, G. 73, 75, 75n
Heym, G. 169
Hobsbawm, E. 173
Hofmannsthal, H. 59n
Ioli, G. 133n
Isella, D. 137n
Jammes, F. 165
Jemolo, A.C. 178
Kahn, G. 169
Kant, I. 48
Klingsor, T. 169
La Capria, R. 167
Laforgue, J. 89, 169
Langella, G. 97, 97n
Lavagetto, M. 99n, 109n, 124n
Leonelli, G. 21n, 24n
Leopardi, G. IX, XIII, 45-50, 96, 97, 98, 99, 110, 111n, 112, 121, 156
Lisippo, 74
Livi, F. 91n
Lonardi, G. 147, 147n
Lucini, P. 106
Luperini, R. 110n
Luzi, M. 152, 165, 165n, 166
Maeterlinck, M. 89
Mallarmé, S. 86, 87, 87n, 92, 92n, 93, 95, 97, 100, 102, 105, 106, 106n
Mann, Th. 97
Manzoni, A. 2n, 160n, 162
Marcovecchio, A. 99n
Margoni, I. 95n
Mariani, G. X, XII, XIV, 62n, 90n, 91, 91n, 109n, 154n, 159-172

- Mariani, M. 174, 175, 178
Mariano, E. 73n
Marinetti, F.T. 85n, 92, 93, 93n,
165, 169, 170, 170n, 174, 179
Martinoni, R. 94, 94n, 95
Masciantonio, P. 73
Masini, F. 59n
Mastronardi, L. 167
Maurras, C. 75n
Mazzamuto, P. 160n
Mazzarella, A. 59n
Mazzotta, C. 43, 43n
Mendrino, L. XII
Michelstaedter, C. 98n, 181n
Michetti, F.P. 77
Milanini, C. 109n
Miraglia, G. 70
Molineri, G.C. 167
Mondor, H. 106,
Montagnani, C. 75n
Montale, E. IX, XI, XII, 85, 86n,
99, 101, 102, 103, 105, 109n,
110, 133-149
Monticone, A. 176, 177n
Montinari, M. 99n
Morandotti, A. 178
Morano, R.M. XIII
Morasso, M. 170
Moretti, M. 91
Murger, H. 169
Mussolini, B. 174, 175, 176
Nardi, I. 87n
Nava, G. 1n, 2n, 3, 3n, 15, 15n,
16, 21n, 22, 22n, 35, 35n, 36,
36n, 37, 39, 41, 42, 45, 45n,
154n
Nerval, G. 86
Nietzsche, F.W. X, 94, 95, 96,
96n, 98, 98n, 99, 99n, 125n,
131, 154n
Nievo, I. 163, 171
Noferi, A. 160n
Novaro, M. 165
Ogetti, U. 54n
Oliva, G. 54n
Omero, 126
Ottieri, O. 167
Paenius, 81
Paino, M. 154
Palazzeschi, A. X, 85, 85n, 88, 89,
90, 91n, 92, 93, 93n, 170n
Panzacchi, E. 22
Paoloni, F. 176
Papini, G. 174
Parronchi, A. 152
Pascarella, C. 163
Pascoli, Giacomo 29
Pascoli, Giovanni IX, X, XIII,
XIV, 1-50, 54n, 96, 143, 165
Pascoli, L. 29
Pascoli, M. 27, 28, 32
Pascoli, R. 22
Pasolini, P.P. 167
Pasquali, G. 178
Pasquini, E. 1n
Pausania, 42, 79, 80, 81
Pazzaglia, M. XIII, 1n, 3, 3n, 7n,
19n, 20n, 22, 22n, 23n, 24,
24n, 49n, 50n, 106
Pecora, E. 154n
Penna, S. 152, 153, 154, 154n, 155,
165
Perugi, M. 23n
Petrarca, F. 112, 173

- Petronio, G. 170n
Piemontese, F. 19
Pierro, A. 104n
Pinchera, A. 109
Piovene, G. 99
Platone, 74
Poe, E.A. 86
Pomilio, M. 77
Pozzi, G. 133n
Praga, E. 161, 167, 168, 169
Prassitele, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 82
Praz, M. 45
Prezzolini, G. 180
Puccini, G. 147
Pulci, L. 163, 163n, 164, 171
Quasimodo, S. XI, 85, 86, 86n,
102, 103, 104, 104n
Questa, C. 2n
Ragghianti, L. 178, 179
Ramat, S. 105, 105n
Rimbaud, A. 86, 93, 94, 95, 95n,
154
Ritter Santini, L. 59
Roccatagliata Ceccardi, C. 165
Rodenbach, G. 89
Rolland, R. 180
Romani, B. 98n
Rovani, G. 167
Ruggiero, R. XIII
Saba, L. 99
Saba, U. IX, XI, XII, XIV, 85,
86n, 96, 96n, 98, 98n, 99, 99n,
102, 109-131, 151, 152, 154,
154n, 155, 165
Saffo, 37, 79
Salvatorelli, L. 178
Salvemini, G. 174, 177
Santoli, C. XII
Sapegno, N. 1
Savinio, A. 98
Savoca, G. 133
Sbarbaro, C. 85, 85n, 86, 102, 103,
105, 106, 165
Scarfoglio, E. 73
Scianatico, G. XIII
Schiaffini, A. 160
Schopenhauer, A. 50, 99, 147
Scoppola, P. 177
Sereni, V. 152
Serra, R. 15, 15n, 16
Sinisgalli, L. 152, 153, 153n, 165,
165n, 166
Shakespeare, W. 95
Shaw, G.B. 97
Slataper, S. 98, 180, 181n
Soffici, A. X, 174
Solmi, S. XI, 86n, 102, 103, 166
Sorel, G. 97
Spitzer, L. 160, 160n
Spongano, R. 10, 10n
Stara, A. 99n, 109n, 124n
Stasi, B. 105
Stoppelli, P. 104n
Testori, G. 167
Tosi, G. 73n, 75n
Trakl, G. 94, 95
Tranfaglia, N. 74n
Trilussa, 165, 165n
Turati, F. 178
Ungaretti, G. X, XI, XII, 85, 86,
86n, 96, 99, 100, 101, 102,
102n, 103, 104, 151, 151n, 152,
165, 166
Valgimigli, M. 4, 5, 5n

- Valéry, P. 171
Valiani, L. 177
Valli, D. 109
Verdi, G. 147
Verga, G. 77n
Verhaeren, È. 165, 169
Verlaine, P. 86, 87
Vicinelli, A. 6
Vigolo, G. 86n, 102, 103
Villa, A.I. 89n
Vischi, L. 10n
Vivante, A. 180
Volponi, P. 167
Wagner, R. 53, 53n, 54, 56, 86,
87, 92, 94
Warren, A. 169
Wellek, R. 169n
Wilde, O. 154
Yeats, W.B. 97
Yriarte, C. 74, 74n
Zampa, G. 134n
Zendrini, B. 167
Zanzotto, A. 152, 155, 155n
Zeusi, 74

Finito di stampare nel mese di maggio 2015
a cura di PDE Spa presso lo stabilimento di Legodigit s.r.l.
Lavis (TN)