

STEFANO VERDINO

Racconto della poesia
il Novecento europeo





Si ringrazia la *Direzione Scolastica Regionale* per la collaborazione alla diffusione dei volumi nella scuola.

Immagine di copertina: be.com-grafica E.Tenti

© De Ferrari & Devega S.r.l. Editoria e comunicazione, 2003
Genova, Via G. D'Annunzio 2/3 tel. 010.5535017 fax 010.561477
E-mail: deferrari@deferrari.it <http://www.deferrari.it>

Se vado indietro sul filo della memoria agli anni della mia formazione, ricordo di aver divorato come un onnivoro, pagine e pagine di ogni genere letterario: dai saggi ai romanzi, dalle poesie ai racconti, dai gialli ai fumetti.

Le biblioteche per me, come per i miei compagni, erano luoghi senza limiti per inesauste esplorazioni alla ricerca del volume più interessante.

Ciò che contava è che in queste nostre librerie scorribande tentavamo, alla rinfusa, di trovare risposte alle domande "prime" che ci assillavano dentro. Qual'è il senso della vita? Esiste Dio? Cosa è l'amore, l'amicizia, la felicità?

Oggi, mi sembra che si rivolga ai libri sempre meno questo genere di domande. Forse perché cediamo sempre di più alla tirannia dell'informazione sia scritta, sia televisiva, sia telematica.

Nella vita convulsa che conduciamo, abbiamo poco tempo per isolarci e godere in silenzio il piacere di leggere un "bel libro".

Ma allora, mi chiedo, in questa corsa affannosa non avremo più tempo per accostarci all'epifania della vita rivelata da una pagina? E quale capacità di "presa" sulla realtà avrà ancora la letteratura?

Eppure sentiamo che l'umanità senza di essa "somi- glierebbe molto ad una comunità di balbuzienti" come sostiene Mario Vargas Llosa nell'introduzione al volume dell'opera einaudiana: "Il romanzo" a cura di Franco Moretti.

Il Forum promosso dalla Fondazione dal titolo: "Fuori pagina. Poesia e romanzo in discussione" ha offerto

un'occasione per uscire "dalla pagina" e riflettere pubblicamente con poeti, narratori, operatori culturali sul tema: È possibile un mondo senza letteratura?

Fra le varie iniziative collaterali al Forum la Fondazione offre agli studenti tre libri scelti fra i classici e i moderni, per invitarli a provare "l'emozione" della lettura.

Tutto ciò nella convinzione che la lettura sia un qualcosa che aiuta a vivere meglio le ombre, gli incanti, le paure, le speranze, gli smarrimenti di ogni giorno.

Vincenzo Lorenzelli
Presidente Fondazione
Cassa di Risparmio di Genova e Imperia

Prefazione

È ormai raro scorgere un'opera di poesia tra le mani di chi ti siede accanto in treno o di chi fa la fila alla cassa delle librerie; se si riesce a condividere il piacere di una lettura, si tratta quasi sempre di un romanzo, un racconto, un saggio: un libro in prosa.

Chi legge poesie, oggi, fa parte di una cerchia sempre più ristretta e gode di questo "dono delle muse" in modo un po' elitario.

Gli appassionati si riuniscono in circuiti non condivisi dalla massa, circoli e festival culturali, caffè letterari.

È follia parlare di poesia alle soglie del terzo millennio?

Non se ne percepisce davvero più l'importanza e la profonda capacità seduttiva, emozionale, consolatoria?

Non lo credo, anche se la storia, l'evoluzione, i cambiamenti sociali, culturali e tecnologici impongono un ripensamento di quest'arte, meravigliosa ma esigente, che richiede non solo orecchio e cuore, ma anche tempo, concentrazione e raccoglimento, per riuscire a sentire e per riuscire a capire.

Il volume, oltre alle poesie, "racconta" la vita e le storie di coloro che le hanno scritte. Ciò non solo per avvicinare il giovane lettore più direttamente agli autori delle opere, ma anche per dare informazioni del periodo in cui sono state create e dell'evoluzione che lo stile poetico ha avuto nel corso del Novecento in Europa.

Insomma, un invito alla lettura, questo sulla poesia, che è stato profondamente sentito e voluto dalla Fondazione; un omaggio per avvicinare le nuove generazioni alla forza e alla magia delle parole, alla musicalità dei versi, nella speranza che possano scoprirne la profonda attualità e l'immutata capacità di stupire, di far sognare e pensare.

Gian Carlo Bach
Segretario Generale Fondazione

RACCONTO DELLA POESIA
IL NOVECENTO EUROPEO

*A mio figlio Andrea,
primo lettore e correttore di queste pagine*

Introduzione

Questo libro racconta le poesie e i poeti più importanti del Novecento in Europa. Li racconta con l'aiuto di una antologia di testi. Ma cosa vuol dire raccontare una poesia? Non è un controsenso?

In realtà le poesie, anche se parlano di paesaggi e di fantasie, sono legate alle vicende di uomini e donne veri, alla storia di civiltà e di popoli. In breve questo libro cerca di raccontare questo intreccio, tra le vite dei poeti, i loro versi e le vicende (spesso drammatiche) del Novecento, il secolo in cui loro sono vissuti, in cui questi versi sono nati.

Agli studenti si offre un quadro vario, non solo italiano, in modo che possano avere informazioni della cultura di quell'Europa, di cui sono già, magari inconsapevoli, cittadini.

Spero che il libro non sia un mattone e non sia un libro scolastico, ma un libro di lettura, anche avventurosa, dal momento che avventuroso è stato il percorso della poesia nel Novecento.

I giovani conoscono poco la poesia, e forse pensano che sia una cosa "inutile" e astrusa, quindi non piacevole. Il nostro maggior poeta Eugenio Montale nel discorso a Stoccolma per il Nobel definì la poesia "un prodotto assolutamente inutile, ma quasi mai nocivo". Non è un veleno, non è tossica. È già qualcosa, dal momento che veleni, di varia natura, ci assediano quotidianamente. Ma la poesia, anche se non lo sappiamo e la ignoriamo, cerca di lavorare per noi, a nostro vantaggio.

Il poeta inglese Auden, nel 1971, così si espresse sul senso della poesia nel mondo contemporaneo: "Le poesie non hanno salvato nemmeno un ebreo da Auschwitz, né hanno cambiato un solo fatto della guerra. Come poeta c'è un solo dovere politico, quello di difendere la propria lingua dalla corruzione. E la cosa è particolarmente seria adesso. Quando il linguaggio è corrotto la gente perde fede in quel che sente, e ciò conduce alla violenza."

Sono osservazioni quanto mai attuali, oggi, dopo trent'anni. Il linguaggio corrotto vuol dire una lingua fatta di slogan, di parole e pensieri, non pensati e non originali. Una simile lingua incide sempre più sui nostri comportamenti e la sua contropartita può essere il torpore da un lato e la violenza dall'altro, come sosteneva Auden. Ed il poeta di oggi, il poeta che magari nessuno legge, ha tuttavia questo importante compito, difendere la lingua, alimentarne la creatività e la vita, a dispetto dei linguaggi inscatolati ed a fast-food di cui ormai ci nutriamo.

Non per questo la poesia insegna qualcosa. Essa è l'arte della parola, più vicina alla musica e canzoni si chiamavano le antiche poesie. Le parole si annodano in un ritmo, e quindi in un accordo di suoni, ovvero una musica. Non occorre capire tutto, basta sentire: sentire quel ritmo, quel particolare innesto di suoni, vocaboli, pensieri condensati in quelle non molte righe con tanto bianco attorno sulla pagina. Magari capiterà di rileggere o mandare a mente qualche verso, come con una canzone. Ci farà compagnia, ci farà più ricchi di ritmi, di parole, di emozioni¹.

Genova, gennaio 2003

Stefano Verdino

¹ Le poesie citate sono nel testo integrale, salvo diversa indicazione.

1 - Nel 1910

Il 28 ottobre 1910, alle tre di notte, il conte Lev Nikolaevic Tolstoj abbandona la sua tenuta amatissima di Jasnaja Poljana, nel cuore della Russia. Egli è il più grande scrittore vivente. Ed è un vigoroso vegliardo di ottantadue anni, maestro di vita non meno che di letteratura. Il Mahatma Gandhi lo considera un precursore, apostolo della non violenza e della resistenza civile agli arbitri del potere. Tolstoj, a quell'ora inconsueta, fugge da casa e dalla sua famiglia, dopo un'ennesima lite per via delle sue radicali scelte di vita. Con lui è il suo medico e amico Dušan Makovickij: il viaggio è lungo, in treno, in affollati e fetidi vagoni di terza classe: ha una sosta al monastero di Optina, poi a Chamordino, dove vive una sorella religiosa. Intanto lo raggiunge la figlia Alexandra. Il viaggio ferroviario riprende verso Sud (in direzione di Rostov), ma una repentina e violenta febbre costringe Tolstoj a fermarsi nella piccola stazione di Astapovo: qui viene ospitato nell'appartamento del capostazione. La notizia si diffonde e la casetta sarà per qualche giorno assediata da curiosi e giornalisti, mentre piovono su Astapovo telegrammi da tutto il mondo. Fino all'ultimo lo scrittore dettò alla figlia pensieri per il suo perpetuo *Diario*, ma le parole uscivano incomprensibili da quel vecchio morente. E la pagina rimaneva bianca, mentre lui pare ne esigesse un'impossibile lettura. Tutto finì all'alba del 7 novembre 1910.

Tolstoj non c'entra nulla con la storia che qui si racconta, ma la singolare e romanzesca sua morte può valere come emblema della morte stessa dell'Ottocento, con il suo carico di generosità e utopia, di aspetti romantici, ma adesso giunti al confine del nuovo volto tecnologico del mondo, già qui significativo comprimario (la fuga in treno, i telegrammi). È il segno di un passaggio a un tempo diverso. E il 1910 è infatti l'anno migliore per cominciare a parlare di nuova poesia in più zone d'Europa, per una

serie di concomitanze. Indubbiamente il movimento di una poesia nuova era già avviato da qualche anno e voleva superare la stagione decadente e simbolista, superare la moda dell'estetismo, che esaltava l'arte come un mondo a parte e distante da ogni cosa, e dominava al culmine della Belle Époque con D'Annunzio in Italia, George in Germania, vari discendenti dei Poeti Maledetti in Francia.

Ma molti giovani artisti e scrittori in Europa non erano soddisfatti di essere epigoni di una stagione culturale, collaudata ormai da un trentennio. La loro impetuosa giovinezza e il repentino avvio di una rivoluzione tecnologica di vasta portata (l'automobile, l'aereo, la luce elettrica, le onde elettromagnetiche, la radio, ecc.) richiedevano altro.

Nella volontà di cambiare pagina la poesia trova una potente alleata nella pittura e nell'arte figurativa, in modo da riconfigurare forme e plasticità nei versi, rispetto allo stretto connubio di poesia e musica (di tipo wagneriano) in auge con il Simbolismo. Le nuove tendenze pittoriche che si originano da Cezanne e da van Gogh, vale a dire il Cubismo e l'Espressionismo, intrigano non poco i giovani poeti; non a caso già da qualche anno a Parigi il nuovo astro della pittura, lo spagnolo Pablo Picasso ha un fido compagno di vita e passioni in un coetaneo poeta italo-polacco, che si chiama Apollinaire e che nel '13 scriverà un libro sull'argomento (*Meditazioni estetiche. I pittori cubisti*). Anche l'Espressionismo si afferma tra 1905 e '10, soprattutto in Germania, con nuovi innesti tra pittura e letteratura. Nel 1909 era infine uscito sul giornale parigino *Le Figaro* il Manifesto del Futurismo, redatto da un italiano, Filippo Tomaso Marinetti, che ama per ora scrivere in francese.

E nel 1910 tutti questi precedenti segnali fanno corpo e configurano un po' ovunque un tempo nuovo della poesia e dell'arte in Europa, che ha vita soprattutto in luoghi di ritrovo, caffè e teatri, ed espressione e discussione in fragili spazi di carta, come sono le molte riviste e gli almanacchi pubblicati, fin tanto che durano i soldi di qualche occasionale sponsor: così i caffè di Berlino, Lipsia, Monaco e Vienna sono preda degli Espressionisti, quelli parigini di Cubisti e Futuristi. Ma anche in luoghi più distanti,

in quel 1910, giunge il vento nuovo. In Russia, pochi mesi prima della morte di Tolstoj, nell'aprile compaiono i locali cubofuturisti con l'almanacco *Il vivaio dei giudici*, animati da un giovane assai curioso (vedremo dopo) di nome Velimir Chlëbnikov. In quei giorni di aprile anche si sposano due giovani russi di alto ceto Nikolaj Gumilëv e Anna Achmatova, protagonisti di un diverso nascente movimento, l'Acmeismo (di cui si dirà) e fanno il loro viaggio di nozze a Parigi dove restano un mese. Annota Anna in una breve memoria autobiografica (*Di me in breve*):

La sistemazione dei nuovi boulevards lungo il corpo vivo di Parigi (descritto da Zola) non era ancora del tutto ultimata (Boulevard Raspail). Le donne, con successo alterno, ora provavano a portare i pantaloni, ora quasi si fasciavano le gambe. I versi erano in pieno abbandono e si acquistavano solo per le illustrazioni di più o meno noti artisti. Io già allora capivo che la pittura parigina aveva ingoiato la poesia francese¹.

È un duro giudizio, controcorrente, ma non privo di senso, nel rivendicare una autonomia della poesia dalla pittura ed una via moderna di poesia diversa dal furore della novità tipica dell'Avanguardia. E se il Novecento per tanto tempo fu considerato il secolo dell'Avanguardia, oggi, a esperienza conclusa, possiamo individuare una serie di percorsi multipli e tutt'altro che lineari o derivati dalla comune matrice d'Avanguardia e dalla sua aggressività antitradizionalista, che va dominando la scena e per la quale anche Tolstoj, ad esempio, sarebbe dovuto finire nella spazzatura: così scriverà nel 1912 in Russia Majakovskij, capofila dei Cubofuturisti, così replicherà con l'aggiunta di "merda a...", da Parigi pochi mesi dopo Apollinaire redigendo un manifestino (*L'antitradizione futurista* del 29 giugno 1913) per Marinetti.

A Parigi, sempre nella primavera del '10 era pure giunto, in fuga (per debiti) dall'Italia, Gabriele D'Annunzio. Il 25 marzo prende alloggio all'Hotel Meurice e per

¹ A. ACHMATOVA, *Io sono la vostra voce*, tr. E. Pascucci, Pordenone, Studio Tesi, 1990, p.6.

quattro anni farà vita mondana e culturale, su piani ben diversi dai fumosi e rumorosi caffè del Quartiere Latino; da poeta-musico collabora con Debussy al “mistero in cinque mansioni” *Martyre de Saint Sébastien*, in scena il 22 maggio 1911 al Teatro Châtelet con scarso successo (“un forno nero”, a detta di Marcel Proust, che pure stimava D’Annunzio) e di lì a poco vestirà i panni del poeta di guerra (per la presa di Libia), con *Le canzoni della guerra d’oltremare* (quarto libro delle *Laudi*), che segnano un po’ la sua tomba come poeta.

Intanto due parigini di un affine giro d’alta società, ma entrambi insofferenti della Belle Époque e refrattari all’Avanguardia, trovano fuori dell’affollata capitale, migliori luoghi per la mente e l’ispirazione. Il più errante è il praghese tedesco Ranier Maria Rilke, che proprio nella stessa primavera 1910 è ospite per la prima volta, sulle rive estreme dell’Adriatico, del Castello di Duino, presso Trieste, dimora dei principi von Thurn und Taxis, un’ospitalità a lungo replicata e fruttuosa dell’avvio delle *Elegie duinesi*, il capolavoro poetico della lingua tedesca nel Novecento. L’altro personaggio è un fuggiasco dalla letteratura, è quel Paul Valéry, che prediletto discepolo di Stéphane Mallarmé, è stato a fine Ottocento un geniale poeta simbolista; ma da quasi vent’anni la sua poesia tace, quanto parlano i suoi fitti quaderni (*Cahiers*), in cui nel ‘10 si legge “Ghiottinata la letteratura”. Questo personale azzeramento contrasta con il ribollire parigino, a lui molesto, tanto da fargli agognare il diverso stato di Genova, la città dei nonni materni e della propria giovinezza; qui a seguito di una notte tremenda (4-5 ottobre 1892) aveva deciso di non scrivere più versi. Nella città in cui era morto da poeta, egli torna proprio nel 1910 e il suo quaderno si carica di affettuose e curiose annotazioni:

Genova città di gatti. Angoli neri.

Si assiste alla sua ininterrotta costruzione dal tredicesimo al ventesimo secolo.

Questa città tutta visibile e presente a se stessa, rifulata con il suo mare, la sua roccia, la sua ardesia, i suoi mattoni, i suoi marmi. In lavoro continuo contro la montagna. Americana dopo Colombo.

Noia ineffabile delle cose d'arte: minore a Genova.
Colline coniche, sormontate da un santuario verde cupo.
Gingilli rosa, piccoli denti chiari, cassette vissute.
Pendenza 45'; con i conchi e ombre.
Dietro il monte Fiasche, grigiastro e rosato, color elefante.
Caruggi. Moltitudini di bambini giocano attorno a povere donne seminude che si vendono sulla soglia delle loro camere aperte.
Esse offrono - come poco lontano le castagne - loro stesse: come le immense torte dorate, farinate di ceci.
Si cammina nella vita complicata di questi profondi sentieri come si entrarebbe nel mare, nel fondo nero d'un oceano bizarramente popolato.
Sensazioni da racconti arabi. Odori concentrati, odori ghiacciati, droghe, formaggi, caffè abbrustoliti, cacao delizioso finemente tostato dall'amarume esaltante... Rapidi passanti sulle lastre segnate dallo scalpello.
Verso le alture i caruggi si arrampicano ornandosi di passerelle di mattoni e di ciottoli. Cipressi, chiesette, frati.
Cucine fragranti. Sono torte gigantesche, farine di ceci, mescolanze, sardine all'olio, uova sode racchiuse nella pasta, torte di spinaci, frittiture.
Questa cucina è antichissima.
Genova: una cava d'ardesia².

A Natale (sempre del fatidico 1910) prende alloggio a Parigi un insegnante spagnolo di francese, Antonio Machado, grazie a una borsa di studio; con lui è la giovane sposa Leonor; alloggiano all'Hotel de l'Académie (rue Perrotet 2). Vi staranno fino al successivo settembre. Antonio è felice e scrive il poemetto *La tierra de Alvar González*, poi al centro del suo libro *Campi di Castiglia* (1912); è un esempio di poesia-racconto, rara in quella stagione di poesia lirica, ma è una pagina capitale del Novecento in versi.

Dunque tutto accadeva a Parigi nel '10: non solo a piena voce s'inaugurava la stagione dell'Avanguardia, con il contraccolpo dei bolsi trionfi o del silenzio e fuga dei più anziani poeti come D'Annunzio, Valéry e Rilke (e questi due avevano in serbo ancora le loro migliori cartucce), ma anche si trovavano a passeggiare negli stessi boulevards

² G.MARCENARO, *Viaggiatori stranieri in Liguria*, Genova, Janua, 1987, p.184.

altri protagonisti di una diversa tradizione del moderno, non d'Avanguardia, come l'Acmatova e Machado. Vi era anche dall'autunno un ventenne studente americano della prestigiosa università di Harvard, venuto nella capitale non per tuffarsi nei caffè ma per frequentare i corsi della Sorbona e perfezionarsi in filosofia e avviarsi così alla carriera universitaria: quel giovane era Thomas Stearns Eliot. Non diventerà filosofo, né accademico, ma sarà il più grande poeta in lingua inglese del Novecento, e forse non solo in lingua inglese... Per ora impara il francese da un giovane scrittore Alain-Fournier ed esprime decisamente la propria vocazione per la poesia. Nel 1910 fu a Parigi per soli due giorni, all'inizio di primavera (22-23 marzo) un altro americano, di passaggio da Londra all'Italia. Era Ezra Pound, il "miglior fabbro" della poesia moderna, inesusto promotore e correttore di poeti (Eliot stesso, che per ora non lo conosce, gli dovrà moltissimo). In quei due giorni Pound non si cura di Cubismo e Futurismo, ma si installa in casa di un giovane musicista Walter Rummel, che cerca di mettere in musica le antiche canzoni dei trovatori medievali. Questa fu l'Avanguardia di Pound, che in quell'anno pubblica lo *Spirito romanzo*, saggio-antologia sulla poesia provenzale, sullo Stilnovo e Dante e altri antichi poeti d'Europa, che lo intrigavano per la semplicità plastica di costruire l'immagine con i versi.

Si può chiudere con chi a Parigi in quell'anno non ci fu, e magari non ci sarà in futuro, ma era lo stesso ben vivo in quel 1910. Infatti a fine anno, pochi giorni dopo la morte di Tolstoj, esce a Firenze (con la data già dell'11) la prima raccolta dall'anonimo titolo *Poesie*, di un giovane triestino, che proprio sul frontespizio del suo primo libro si battezza come Umberto Saba. E a San Pietroburgo una fascinosa diciottenne, un po' ribelle, Marina Cvetaeva, contro il parere del padre, illustre filologo, pubblica il suo primo libretto, *Album serale*.

2 - Teppisti a Parigi e in Russia

La stagione dell'Avanguardia degli anni Dieci bruciò in poco tempo poeti, artisti, tematiche e progetti, in una vera smania della novità ad ogni costo, con il radicato desiderio di essere contro la tradizione ottocentesca e contro i residui romantici, ma anche contro le più recenti stagioni decadenti e simboliste. Tutto era vecchio, passato, unico criterio di valore dell'arte erano la novità e la provocazione. A volte l'exasperazione di questo clima portava ad aspetti perfino comici; ce ne racconta uno Aldo Palazzeschi, scrittore futurista, ricordando un episodio del suo soggiorno parigino del 1914, quando andò in visita all'atelier di Picasso e portò con sé un numero di *Lacerba* rivista fiorentina d'Avanguardia:

Il mio interesse corse agli occhi dell'uomo che rimane nella pittura il più grande creatore del nostro secolo, aveva trentatré anni, occhi mediterranei caldissimi, che rivelavano con limpidezza da adolescente la furberia di un diavolo e il cui calore produceva il più vivo contrasto con la sprezzante freddezza di quanto andava dicendo, e il disprezzo che dimostrava per tutto. A consolidare tale impressione, una ciocca di capelli neri gli cadeva nel mezzo della fronte con la grazia festosa e innocente di un fanciullo.

Lo studio era popolato da una folla di sculture africane arreggimentate lungo le pareti e sparse dappertutto, e da un grande ritratto muliebre del doganiere Rousseau.

A un certo punto, mostrai a Picasso il giornale che tenevo in mano ed egli lo aprì al centro dove erano riprodotti i due disegni di Boccioni: li osservò pensieroso e distratto, e facendovi sopra con la mano un rapido svolazzo: '*Mais c'est de l'académie*' [ma è roba da Accademia] concluse in tono di liquidazione e con quella garbata insolenza che fra le creazioni dei parigini è certamente la più raffinata...

Lo riferii a Boccioni che saltò a prenderai la testa fra le mani quasi volesse sbatterla contro il muro, e non già per quanto aveva detto Picasso col disprezzo del grande arrivista verso ogni possibile competitore, ma perché quelle parole rispondevano al suo interiore travaglio e risvegliavano in lui il dubbio¹.

¹ A. PALAZZESCHI, *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964.

Lo sconcerto di Umberto Boccioni, che era il più geniale inventore della pittura futurista italiano, è significativo di questa febbre ossessiva del nuovo e della paura di non essere abbastanza audaci e provocatori.

Il più importante dei nuovi poeti, cotti negli anni di furori d'Avanguardia a Parigi, è Guillaume Apollinaire (Roma 1880 - Parigi 1918), nato romano e figlio naturale di una giovane aristocratica polacca (legata alla curia pontificia) e di un nobile ufficiale già dell'esercito borbonico, che mai lo riconobbe (il suo nome quindi era, come quello materno, de Kostrowitzky, ma preferì cognomizzare uno dei suoi tanti nomi di battesimo, in italiano Guglielmo Apollinare). Già tale nascita, a dir poco singolare, prospetta un non comune destino per questo poeta italo-polacco (che riuscirà a naturalizzarsi francese solo nel marzo del '16). A Parigi dal 1899 fu, con odio, impiegato di banca, poi pornografo (per fare soldi), critico d'arte e cobbe anche qualche giorno di galera nel settembre 1911, accusato ingiustamente di ruberie d'arte, nei frangenti del clamoroso furto della *Gioconda* dal Louvre.

Apollinaire, che fisicamente sembra un tenore italiano dell'epoca (ha qualcosa di Caruso), non dimentica nei suoi *Alcools* (1913) la melodia malinconica di un Verlaine, né si rifiuta a dire in versi i suoi sentimenti, come capita in quel *Le pont Mirabeau*, divenuta nel tempo la sua poesia più nota (qui nella versione del poeta italiano Vittorio Sereni):

Sotto pont Mirabeau la Senna va
E i nostri amori potrò mai scordarlo
C'era sempre la gioia dopo gli affanni
 Venga la notte suoni l'ora
 I giorni vanno io non ancora
Le mani nelle mani restiamo faccia a faccia
E sotto il ponte delle nostre braccia
Stanca degli eterni sguardi l'onda passa
 Venga la notte suoni l'ora
 I giorni vanno io non ancora
L'amore va come quell'acqua fugge
L'amore va come la vita è lenta
E come la speranza è violenta
 Venga la notte suoni l'ora

I giorni vanno io non ancora
Passano i giorni e poi le settimane
Ma non tornano amori né passato
Sotto pont Mirabeau la Senna va
Venga la notte suoni l'ora
I giorni vanno io non ancora²

“È la canzone triste di un lungo legame spezzato”, ci confida lo stesso autore, riferendosi alla sua storia con la pittrice Marie Laurencin. Il ponte in questione, sulla Senna, vicino al Quartiere Latino, è un luogo da innamorati (fu dipinto anche da Rousseau il Doganiere) e questa precisione topografica è un fatto per certi versi nuovo, così come nuovo è il gusto del ritornello, da canzonetta (e non da poesia con P maiuscola); un ritornello, infine, che vale come contrappunto e controcanto al tono generale di malinconia: c'è quell'ostinata presenza in scena dell'io', che non vuole andarsene, mentre tutto scorre, ed è segno del radicale e sorgivo vitalismo di Apollinaire, un vitalismo estraneo alle filosofie, ma concreto nel desiderio di poter vivere appieno la propria vita.

Oltre Parigi, l'altro grande polo d'avanguardia è la Russia dei cubofuturisti, a Pietroburgo con Chlèbnikov e a Mosca, dal 1912, con Majakovskij. I Futuristi russi sembrano personaggi di un teatro tragico-grottesco, rigorosamente eccentrici e con più forza di provocazione verso la società aristocratico-borghese russa, la quale non aveva avuto i Maledetti a metà Ottocento come la Francia.

“Bislacco, lacero, squattrinato” Velimir Chlèbnikov (Tundutovo, Astrachan', 1885 – Santalovo, Nòvgorod, 1922) “trascorse gran parte della sua vita vagando per la Russia”, scrive Angelo Maria Ripellino, ineguagliato studioso e ricreatore in lingua italiana di tanta poesia russa del Novecento. E precisa:

Per l'abitudine di stare ritto su un piede ricordava un grande uccello di palude. Il suo volto pensoso era simile a quello del Cri-

² G. APOLLINAIRE, *Alcool – Calligrammi*, Milano, Mondadori, 1986, p.17

sto nel deserto dipinto da Kramskòj. Coperto di stracci o d'un li-so cappotto militare, scriveva i propri versi su un libro mastro e sovente usava la fodera del berretto come taccuino³.

Già nel 1908 è capace di versi spiazzanti, sullo stimolo di una nuova cultura del riso e della "gaia scienza" propugnata dallo Zarathustra di Nietzsche:

Oh, mettetevi a ridere, ridoni!
Oh, sorridete, ridoni!
Che ridono di risa, che ridacchiano ridevoli,
oh, sorridete ridellescamente!
Oh, delle irriditrici surrisorie - il riso di riduli ridoni!
Oh, rideggia ridicolo, riso di ridanciani surridevoli !
Risibile, risibile,
ridifica, deridi, ridúncoli, ridúncoli,
ridàccoli, ridàccoli.
Oh, mettetevi a ridere, ridoni!,
Oh, sorridete, ridoni!⁴

La sarabanda verbale di questo *Esorcismo del riso* ci mostra un grande artefice della parola, perché, annota Ripellino, "il linguaggio dà materia al poeta di fingere un teatrino di folletti acustici, imbastito col puntiglio e coi granchi della grafomania, e quindi con la mistura di minuzioso e aleatorio che essa comporta".

Nonostante la sua bizzarria, Chlébnikov era uomo schivo, che non amava chiassate ed esibizioni, pane quotidiano degli altri cubofuturisti, a partire da Majakovskij. Il georgiano Vladimir Majakovskij (Bagdadi, Georgia, 1893- Mosca 1930) portò ad esempio a lungo una blusa gialla di fustagno, per ricordare con quell'acceso colore la luce assoluta della sua Georgia. Egli stesso ci racconta la storia della sua blusa:

È un modo provato ornarsi di cravatta. Non c'erano soldi. Presi a mia sorella un pezzo di nastro giallo. Me lo avvolsi al col-

³ A.M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1959, p.17.

⁴ A.M. RIPELLINO, *Poesie di Chlébnikov*, Torino, Einaudi, 1968, p.10.

lo. Furore. Dunque la cosa più cospicua e più bella dell'uomo è la cravatta. Evidentemente, se aumenti la cravatta, aumenta anche il furore. E poiché le dimensioni delle cravatte sono limitate, io ricorsi ad un'astuzia: feci della cravatta una camicia e della camicia una cravatta. Effetto irresistibile⁵.

L'esibizionismo è componente essenziale della sua poesia, dove il vigore della propria giovinezza si misura nientemeno che con l'universo:

[...]Non c'è nel mio animo un solo capello canuto,
e nemmeno senile tenerezza!
Intronando l'universo con la possanza della mia voce,
cammino – bello,
ventiduenne.

Questo si dice nel prologo di *La nuvola in calzoni*, il poemetto tetrattico (cioè in quattro parti) che si considera il suo giovanile capolavoro. Avviato ad Odessa (ai primi del '14) durante una tournée futurista – pare che improvvisasse in treno i primi versi – fu concluso nel 1915. La censura lo massacrò, sostituendo con puntini le parte più rivoluzionarie e blasfeme (“da quel tempo odio i punti. Le virgole pure”, sbotta il nostro Vladimir). Altri tempi, quando la parola di un poeta in una terra di analfabeti poteva fare così paura. È indubbio che a Majakovskij, anch'egli ideale discepolo del Zarathustra niciano, piacesse appiccare il fuoco in un terreno quanto mai adatto come la Russia del suo tempo:

[...] Io,
dileggiato dall'odierna generazione
come un lungo
aneddoto scabroso⁶,
vedo venire per le montagne del tempo
qualcuno che nessuno vede.
Là dove l'occhio degli uomini si arresta insufficiente,
alla testa di orde affamate

⁵ In A.M.RIPPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., p.21-2.

⁶ Ironizza sulla comune considerazione del suo personaggio assimilabile a una storia sconcia (*aneddoto scabroso*).

con la corona di spine⁷ delle rivoluzioni
avanza l'anno sedici⁸.

Ed io presso di voi sono il suo precursore,
io sono sempre là dove si soffre:
su ogni goccia di fluido lacrimale
ho posto in croce me stesso.

Ormai non si può perdonare piú nulla.
Io ho incendiato le anime, dove si coltivava la tenerezza.
Questo è piú difficile che prendere
migliaia di migliaia di Bastiglie⁹!

⁷ Immagine cristologica.

⁸ Il 1916.

⁹ *Poesia russa* del 900, a c. A.M.Ripellino, Milano, Feltrinelli, 1960, p.261.

3 - Il riso e il macabro: Palazzeschi e Benn

In Russia all'inizio del 1914 era giunto Marinetti, l'alfiere del Futurismo, desideroso di abbracciare i correligionari, ma con un tono da patriarca, che i futuristi russi per nulla gradirono. Gelosi della loro autonomia, del tutto insensibili ai goffi rumori dell'italiano, vedevano in lui l'estremo prodotto di una Europa, da cui si volevano staccare rivendicando il proprio volto asiatico.

È difficile anche per noi oggi dare molto credito a Marinetti, al di là di alcune provocazioni e intuizioni, tuttavia il Futurismo italiano assestò anch'esso qualche buon colpo: può bastare l'arte di Boccioni, forse l'unico capace di interpretare il mito della velocità del movimento in invenzione plastica. Ma per la poesia un nome va fatto ed è quello di Aldo Palazzeschi (Firenze 1885 – Roma 1974), futurista assai *sui generis*, per nulla tentato dai seducenti prodotti tecnologici, celebrati dai colleghi. Non guidò mai l'automobile, né mai volle in casa radio e poi televisione, non usò mai neppure la macchina da scrivere, fidando della propria calligrafia; dalla natia Firenze passò nel '40 a Roma nel cuore antico e barocco della città (vicino piazza Navona) ed ebbe, in vecchiaia, casa anche a Venezia, nell'abborrita romantica Venezia "passatista", che Marinetti sognava di prosciugare ("Treni e tranvai lanciati per le grandi vie costruite sui canali finalmente colmati...", delirava il buon Filippo Tomaso). Attore in gioventù, Aldo passò nella vita e nel secolo con eleganza e ironia, un po' come i personaggi, leggeri e buffi, dei suoi racconti e romanzi (che rappresentano un altro importante aspetto della sua attività), come "Sua Leggerezza" Perelà, "l'uomo di fumo" di *Il codice di Perelà* (1911), il suo libro più importante. Persino la sua morte, a tarda età, quasi novantenne, rientra in tutto questo: una fine repentina e quasi paradossale (la complicazione di un ascesso dentario).

Quando nel maggio 1909 entrò in contatto con Marinetti il giovane Aldo aveva già scritto (e pubblicato a sue spese) un romanzo e tre libri di poesia.

Marinetti era bravissimo a “collaudare” (come diceva) autori ed opere e il suo autoritario dinamismo fu determinante a liberare Aldo dalle sue matrici simboliste e fiabesche. Nacque *L'Incendiario* del 1910.

La piromania di Palazzeschi non ha però i connotati ideologici né del nazionalista suo capo, né del pre-comunista Majakovskij. Palazzeschi aveva un'altra misura, più vasta e ambiziosa: opporsi a una civiltà (quella occidentale) da gran tempo orientata verso la serietà, il dolore e la malinconia e sprigionare, invece, la cultura del riso e della leggerezza. Anch'egli, come tutti allora, era un lettore di Nietzsche, ma lontano dal mito del Superuomo declinava a suo modo i precetti della “gaia scienza” ed una poesia come la “canzonetta” *E lasciatemi divertire!* ci presenta al meglio e con spasso le sue intenzioni. Ha forma di contrasto ed ha evidente vocazione teatrale: ai nonsense e alle giustificazioni del poeta si oppongono voci di dissenso degli ascoltatori:

Tri tri tri,
fru fru fru
ihu ihu ihu
uhi uhi uhi!
Il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente!
Non lo state a insolentire,
lasciatelo divertire
poveretto,
queste piccole corbellerie
sono il suo diletto.
Cucù rurù,
rurù cucù,
cuccucurucù!
Cosa sono queste indecenze,
queste strofe bisbetiche?
Licenze, licenze, licenze poetiche!
Sono la mia passione.
Farafarafarafa,
Tarataratarata,
Paraparaparapa,
Laralaralarala!

Sapete cosa sono?
Sono robe avanzate,
non sono grullerie,
sono la spazzatura
delle altre poesie.
Bubububu,
Fufufufu,
Friu!
Friu!
Ma se d'un qualunque nesso son prive,
perché le scrive quel fesso?
Bilobilobilobilobilo,
blum!
Filofilofilofilofilo,
flum!
Bilolù. Filolù.
U.
Non è vero che non voglion dire,
voglion dire qualcosa.
Voglion dire....
come quando uno
si mette a cantare
senza saper le parole.
Una cosa molto volgare.
Ebbene, così mi piace di fare.
Aaaaa!
Eeeee!
Iiiii!
Ooooo!
Uuuuu!
A! E! I! O! U!
Ma giovanotto,
ditemi un poco una cosa,
non è la vostra una posa,
di voler con così poco
tenere alimentato
un sì gran foco?
Huiscc.... Huiusc....
Sciu sciu sciu,
koku koku koku.
Ma come si deve fare a capire?
Avete delle belle pretese,
sembra ormai che scriviate in giapponese.
Abì, alì, alarì.
Riririri!

Ri.
Lasciate pure che si sbizzarrisca,
anzi è bene che non la finisca.
Il divertimento gli costerà caro,
gli daranno del somaro.

Labala
Falala
Falala
eppoi lala
Lalala lalala.
Certo è un azzardo un po' forte,
scrivere delle cose così,
che ci son professori oggidì
a tutte le porte.

Ahahahahahahah
Ahahahahahahah
Ahahahahahahah.
Infine io ò pienamente ragione,
i tempi sono molto cambiati,
gli uomini non dimandano
più nulla dai poeti,
e lasciatemi divertire!¹

Si è detto che una simile poesia anticiperebbe di qualche tempo il Dadaismo (di cui parleremo) ovvero una poesia provocatoriamente ludica, ma l'appartato "signorino Aldo" (come lo chiamava la sua governante dall'incredibile nome, Plebe Bellocchio) predilige una poesia di provocazione che abbia il passo di un agile contropiede e non la sfrontatezza di manifesti e progetti (come sarà anche il Dadaismo). Basti l'esempio di *I fiori* (nella nuova edizione riveduta nel '13 di *L'incendiario*) in cui Aldo ironizza il mito della natura con la messa in scena delle perversioni sessuali dei fiori:

[...] - Zz... zz...
- Che c'è?
- Zz... zz...
- Chi è?
M'avvicinai d'onde veniva il segnale,
all'angolo del viale

¹ Per i testi A.PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a c. A. Dei, Milano, Mondadori, 2002, pp 236-38; 301-41.

una rosa voluminosa
si spampanava sulle spalle
in maniera scandalosa il décolleté.
- Non dico mica a te.
Faccio cenno a quel gruppo di bocciuoli
che son sulla spalliera,
ma non ne vale la pena.
Magri affari stasera,
questi bravi figliuoli
non sono in vena.
- Ma tu chi sei? Che fai?
- Bella, sono una rosa,
non m'ài ancora veduta?
Sono una rosa e faccio la prostituta.
- Chi?... Te?...
- Io, sì, che male c'è?
- Una rosa?
- Una rosa, perché?
All'angolo del viale
aspetto per guadagnar mi il pane,
faccio qualcosa di male?
- Oh!...
- Che diavolo ti piglia?
E credi che sien migliori,
i fiori,
in seno alla famiglia?
Voltati, dietro a te,
lo vedi quel cespuglio
di quattro personcine,
due grandi e due bambine?
Due rose e due bocciuoli?
Sono il padre la madre coi figliuoli.
Se la intendono... e bene,
tra fratello e sorella,
il padre se la fa colla figliola...
la madre col figliolo...
Che cara famigliola!
Mio caro, è ancor miglior partito
farsi pagar l'amore
a ore,
che farsi maltrattare
da uno sconcio marito.
Quell'oca dell'ortensia,
senza nessun costrutto,
si fa finir tutto

da quel coglione
 del girasole.
 Vedi quei due garofani
 nel mezzo della strada?
 Come sono eleganti!
 Campano alle spalle delle loro amanti
 che fanno la puttana
 come me.
 - Oh!... Oh!...
 - Oh! Ciel che casi strani!
 Due garofani ruffiani!
 E lo vedi quel giglio,
 lì, al tronco di quel tiglio?
 Che arietta ingenua e casta!
 Ah! Ah! Lo vedi? É un pederasta.
 - No! No! Basta!
 - Mio caro, e ci posso far qualcosa,
 se il giglio è pederasta,
 se puttana è la rosa?
 - Anche voi!
 - Che meraviglia!
 Saffica è la vainiglia.
 E il narciso, specchiuccio di candore,
 si masturba quando è in petto alle signore.
 - Anche voi!
 - E la violacciocca...
 fa certi lavoretti colla bocca...
 - Anche voi, poveri fiori,
 misero pasto delle passioni!
 - E la modestissima violetta,
 beghina d'ogni fiore?
 Fa grandi processioni
 di devozione
 al signore,
 poi... all'ombre dell'erbetta...
 sapessi cosa fa del ciclamino...
 É la più gran vergogna
 corrompere un bambino!
 Alzai la testa al cielo
 per trovare il respiro.
 Mi sembrò dalle stelle pungermi
 un malefico cinguettio!
 Mi gettai sulla terra
 prono, bussando con tutto il corpo affranto!
 Basta! Basta!

Ò paura!
Dio!
Abbi pietà dell'ultimo tuo figlio,
aprimi un nascondiglio
fuori della natura!

L'incendiario apparì con l'incongrua introduzione del "rapporto sulla vittoria futurista di Trieste", sessanta pagine in cui Marinetti, raccontando una serata futurista, dava la stura al suo irredentismo antiaustriaco e che costò il sequestro del libro a Trento. Sua Leggerezza Palazzeschi nulla condivideva di quel greve nazionalismo, che di lì a poco sarebbe sortito in una sfrenata brama di guerra; d'altronde non si leggeva già nel primo manifesto futurista la scellerata frase "guerra sola igiene del mondo"?

Lo strano sodalizio si sarebbe sciolto nel 1914, all'indomani dell'unico manifesto personale di Palazzeschi, *Il contro dolore*, suprema sintesi della sua poetica del riso: "Trarre dai contorcimenti e dai contrasti del dolore gli elementi della nuova risata"; "Trasformare gli ospedali in ritrovi divertenti, mediante five o'clock thea esilarantissimi, café-chantants, clown". Ma ormai la sua provocazione era anche verso i suoi bellicosi e fanatici compagni; così a fine aprile scrisse una dichiarazione pubblica di distacco dal Futurismo, senza motivazione, né recriminazione e a fine anno, quando la guerra già aveva incendiato l'Europa, su *Lacerba*, rivista fiorentina futurista, professò apertamente il suo scandaloso pacifismo: "Io oggi sono pacifista. Mi offrite una guerra che ha per mezzo la morte e per fine la vita, io ve ne domando una che abbia per mezzo la vita e per fine la morte" (*Neutrale*, 1 dicembre 1914). Purtroppo fu più ascoltato il nefasto slogan di uno dei direttori di quella stessa rivista, quel Giovanni Papini che dichiarò: "ci vuole un bel bagno di sangue per rigenerare l'Europa". E Aldo smise di ridere, si vietò ai versi, estinta sulle trincee e su un dolore senza riscatto la sua utopia di una nuova civiltà del riso. Palazzeschi si dedicò alla prosa con romanzi e novelle, di gustosa tradizione boccaccesca; solo ottuagenario tornò alla poesia, negli anni Sessanta, dal momento che la vecchiaia, come la giovi-

nezza – diceva – è stagione di follia; tra i versi di ricordo e di congedo in *Cuor mio* (1968) merita citare la conclusione del lungo monologo *Dove sono?*: “Sento già il buttafuori / con la sua voce di comando: / ‘Aldo in scena / tocca a lei.’ / Eccomi! / risponderò sollecito / e sempre sorridendo. / Col gesto del grande attore / divellerò / le tenui mie radici / come dalla terra un fiore”; e, sappiamo, fu accontentato.

In questo primo Novecento c’è anche un altro modo di ridere: una risata stridula e sgangherata, non liberatoria (come quella palazzeschiana), espressione di un gusto radicale di grottesco, deformazione e caricatura, che ha il suo emblema più immediato e noto nella caustica grafica del pittore Georg Grosz. È la risata dell’Espressionismo tedesco, che rappresenta un tipo d’Avanguardia diversa dalla varia congerie incendiaria della costellazione futurista e cubofuturista tra Francia, Italia e Russia. In comune vi è il tratto eversivo e antiborghese, ma il tono è diverso: non ha molto spazio il vitalismo esibizionista e aggressivo, quanto l’orrore e la morte. È la notte più che il sole ad interessare, con tutto quello che ne comporta, vale a dire che l’ostentazione e l’esibizionismo non riguardano un io solido e sfacciato, solare appunto (come quello in blusa gialla di Majakovskij), ma degli io squarciati per evidenziarne il buio e la tenebra interiore. Diverso è anche il rapporto con la realtà esterna, che viene sezionata da un linguaggio, acido e dissonante, come la musica atonale che dettava allora in Vienna le sue regole. Vi è nell’Espressionismo un forte odore di putredine e di decomposizione, una parossistica attenzione all’esibizione materiale della morte (teschi e scheletri rigurgitano da pitture e poesie); forse è un inconscio sintomo dell’imminente tracollo che avrebbe spazzato via la civiltà mitteleuropea asburgica e germanica, con l’esito nefasto della guerra mondiale.

Una breve poesia del giovane Gottfried Benn (Mansfeld, Brandeburgo, 1886 – Berlino Ovest 1956) ne è efficace esempio. Si intitola *Morgue II* e fa parte di una serie di poesie sul tema della morte del 1912:

La bocca d'una ragazza, riversa a lungo in un canneto,
appariva tutta rosicchiata.
Aperto il petto, era l'esofago un foro solo.
Alla fine, in una cavità sotto la pleura
Si trovò un nido di piccoli ratti.
Una lor sorellina era già morta.
Gli altri vivevano di fegato e reni,
bevendo il freddo sangue e godendo
la loro bella gioventù.
E bella e rapida venne loro anche la morte:
furon gettati tutti quanti in acqua.
Oh, come squittivano i musetti!

Benn era medico e distribuiva generosamente nei suoi versi le sue competenze anatomiche, vero maestro dello sgradevole e del repellente, per l'ossessiva insistenza del tema. Dopo la guerra la sua polemica contro la civiltà disumana contemporanea, lo portò a valorizzare tematiche primordiali, di esaltazione barbarica e naturale, tanto che ebbe per breve tempo simpatia verso il Nazismo. Ma la disillusione non si fece attendere e Benn si isolò nella sua professione medica, tornando a pubblicare solo nel secondo dopoguerra, con versi ad andamento assai più prosaico e tratto discorsivo ("Ogni cosa continua, e dall'antica / si rivolge a una nuova posizione, / nel suo stato di base tutto resta - / ma tu?"³).

² *Poeti espressionisti tedeschi*, a c. M.T.Mandalari, Milano, Feltrinelli, 1970, pp.87-9.

³ G.BENN, *Après lude*, tr. F.Masini, Torino, Einaudi, 1966, p.29.

4 - I poeti della vita: Machado e Achmatova

I modi pacati della tarda poesia di Benn avevano possibilità anche agli inizi nel secolo, proprio nel bel mezzo dei furoreggianti anni Dieci dell'Avanguardia. Vi è infatti una varia schiera di poeti, non ordinati né organizzati, che in molti paesi d'Europa manifestano la propria emancipazione dalla cultura dell'Ottocento, ma non amano le grida e le esibizioni degli sperimentali a viva forza. Costoro credono ancora che la poesia possa dare spazio ai sentimenti umani, ad un mondo interiore di emozioni e di impressioni, ed anche ad una realtà esterna, vista nei suoi termini quotidiani, lontani dalla trasfigurazione simbolista come dalle deformazioni d'Avanguardia.

Tra questi primeggia lo spagnolo Antonio Machado (Siviglia 1875 – Collioure, Francia, 1939); figlio d'un amministratore del Duca d'Alba, fu tra gli esponenti del Modernismo (Generacion del '98), tesa a svecchiare la Spagna da due secoli (Sette-Ottocento) di basso profilo culturale. Si afferma con le giovanili *Solitudini* (1902), ma il suo capolavoro sono i *Campi di Castiglia* (1912), in parte composti a Parigi, dove Machado, docente di francese, soggiorna a più riprese. Nel 1910-11 – si è accennato – li scrive il poemetto *La terra di Alvargonzález*, un racconto in versi assai diverso dalla dominante poesia lirica. È quasi una ballata popolare, divisa in dieci parti. Machado fa riferimento a un delitto di cronaca nera accaduto nel luglio 1910 nella campagna di Burgos. Il sentimento di iniquità e di cupa passione, espressi da un'umanità primitiva ispira a Machado questo *romance*, intessuto di citazioni bibliche: si racconta un parricidio e la dannazione di due figli assassini, mentre ha buona sorte il terzo e innocente fratello, detto l'americano, in quanto un tempo emigrato per sfuggire al suo destino di prete, secondo l'uso per i figli cadetti. Così il poeta ci presenta il quadro familiare:

I piú grandi si sposarono;
ebbe nuore Alvargonzález,
che zizzania gli portarono
prima di dargli nipoti.
Vede la bramosia della terra
eredità dopo la morte;
non si gode quel che possiede
per l'ansia di quel che spera.
Il minore, che al latino
preferiva le ragazze
belle e non gli piaceva
diventare un buon chierico,
un dì gettò via la sottana
e partì per terre lontane.
Pianse la madre, e il padre
Gli die' benedizione e denaro¹.

Quello che colpisce è lo scarno taglio del racconto, simile a una pittura primitiva o popolare: nel suo sommario procedere esso offre il sapore di un mondo, in questo caso il duro mondo contadino, basato su sentimenti netti e antitetici: qui infatti hanno spazio l'invidia e la bramosia ("codicia", in spagnolo) di terra, moventi all'omicidio, e d'altra parte lo struggente affetto materno e paterno per il figlio emigrante.

In altre poesie i paesaggi della natia Andalusia e della Castiglia, dove risiede, si alternano con tratti diversi, luminosa e sensuale la prima, arida e fiera la seconda. Entrambi i modi affascinano Machado, che elabora delle vere epifanie del paesaggio. Ecco la Castiglia di Soria (antica città medievale), dove allora viveva:

É la terra di Soría arida e fredda.
Nelle colline e nelle sierre calve,
nei verdi prati e poggi cenerini,
passa la primavera
e lascia in mezzo all'erbe profumate
le sue minute bianche pratoline.

¹ Per i testi A.MACHADO, *Opera poetica*, a c. O.Macri, Firenze, Le Lettere, 1994, pp.361-3, 349.

La terra non rinasce, i campi sognano.
Con l'inizio d'aprile ancor nevosa
la schiena del Moncayo²;
con la sciarpa ripara collo e bocca
il viandante, e i pastori
passano avvolti nelle lunghe cappe.

È un quadro messo a fuoco in modo progressivo: si parte dall'insieme e si arriva al dettaglio delle "lunghe cappe" degli infreddoliti viandanti. Vi è realismo, ma c'è anche qualcosa di più e di diverso; ce ne dà avviso il verso "La terra non rinasce, i campi sognano", che è metaforico ed allusivo: ribadisce la durezza del terreno, ma anche, prospettando un "sogno" della terra, ci suggerisce un'immagine fantasiosa di dislocazione e desiderio da parte di quella terra per altro così prigioniera della sua realtà fisica. Qui è il grande Machado, poeta concreto e realista ma fino a un certo punto, ben attento a non tacere le istanze del desiderio e del sogno, di ciò che tende a eliminare barriere, confini e limiti.

La bellezza di un cortocircuito tra quotidiano e infinito, tra gesti comuni e trascinanti emozioni è al centro della coeva poesia della giovanissima Anna Andreevna Achmatova (Odessa 1889-Mosca 1966), esponente con il marito Nikolaj Gumilëv (1886-1921) dell'Acmeismo, un movimento anti-simbolista, ma non d'Avanguardia, che intende recuperare alla poesia la realtà nella sua concretezza e contraddittorietà, mettendo alla prova una lingua piana e semplice, affidata alla paratassi. La giovane Achmatova fu subito assai amata nei salotti pietroburghesi: pare che nel più temuto di questi, quello di Vjačeslav Ivanov, pontefice massimo del Simbolismo russo, ne avesse ricevuto investitura. Nella "Torre" di via Tavricûskaja una sera Anna declama, mentre il marito nervosamente giocherella con il portasigarette; infine il severo Ivanov le bacia la mano dicendo: "Anna Andreevna, mi congratulo e vi saluto: questi versi sono un avvenimento per la poesia russa". Sentiamoli:

² Monte del Sistema Iberico, nei pressi di Soria.

Così smarrito gelava il petto,
ma andavo con passi leggeri.
Infilai nella mano destra
il guanto della sinistra.
Parevano tanti i gradini,
pure sapevo: erano solo tre!
Un fiato d'autunno fra gli aceri
invocava: "Muori con me!
Sono ingannato da un destino
triste, infido, crudele".
Gli risposi: "Caro, caro,
anch'io. Morirò con te..."
Questo è il canto dell'ultimo incontro.
Gettai uno sguardo alla casa buia.
Solo in stanza da letto le candele
ardevano di un lume indifferente e giallo³.

Il motivo è vecchio, romantico allo spasimo, il congedo disperato degli amanti; esso non è ironizzato, come per i Futuristi, ma incorniciato in una scena di minuti dettagli realistici, volutamente insignificanti (i gradini, la luce delle candele). Il bello della poesia sta proprio nella capacità di farci continuamente attraversare la soglia del dato emotivo (sconvolto, al punto che il protagonista sbaglia a infilare i guanti) e della realtà esterna, indifferente. Una poesia poco appariscente, semplice, di pochi mezzi, senza tradizionali armi del repertorio (metafore, preziosità, ecc.) e tuttavia, più la si rilegge, più si ammira il suo congegno, la sua lineare complessità.

³ A. ACHMATOVA, *La corsa del tempo. Liriche e poemi*, a c. M. Colucci, Torino, Einaudi, 1992, p.15.

5 - Dalla provincia: Trieste e Saba

Anche in Italia in quell'epoca sono rinvenibili poeti affini, lontani dal chiasso del Futurismo, lontani anche fisicamente, perché non vivono nelle capitali culturali (Milano - Firenze - Roma), ma in città periferiche, di debole tradizione letteraria. Due luoghi, in questo senso primeggiano, Trieste e Genova.

Trieste, negli anni Dieci, è città ancora austriaca e percorsa dall'Irredentismo, mentre dopo, divenuta italiana, sarà percorsa dalla nostalgia per il dissolto impero asburgico. Un curioso gioco del destino, comunque, fa sì che in questo porto adriatico allora vivessero personaggi non da poco, tra loro legati: il giovane irlandese James Joyce, massimo narratore del secolo e insegnante di inglese ad un attempato industriale di vernici marine, Italo Svevo, scrittore in gioventù (a fine Ottocento) e poi, ora, tornato a scrivere in età matura con *La coscienza di Zeno*, primo romanzo italiano in cui ha parte il nuovo sapere della psicanalisi, sorta a Vienna all'alba del XX secolo. A Trieste la esercita un giovane allievo ebreo (Edoardo Weiss) del celebre dott. Freud ed ha in cura Cosini, che vuole smettere di fumare, proprio come Zeno Cosini, il protagonista del romanzo che sta scrivendo.

Più discosto da loro c'è Umberto Saba (Trieste 1883 - Gorizia 1957), di discreta famiglia di commercianti (lui stesso per tutta la vita farà il libraio antiquario in via S. Nicolò). Ha una grande passione per la poesia (e per il melodramma) e pubblica volumi a sue spese; ama l'Ottocento e non si fa problemi di continuare la tradizione, fedele a rime e schemi metrici, al linguaggio letterario. Ma il suo mondo poetico è un mondo nuovo: è il quotidiano che viene "cantato" (è il caso di dirlo) per se stesso, per i comuni eventi e sentimenti del tutto riscattati dalla "noia" dei decadenti e posti nella fragranza naturale del loro esistere. La poesia tuttora più famosa di Saba venne scritta allora ed ha per tema la propria giovane moglie, celebrata nel paragone con una serie di animali domestici:

Tu sei come una giovane,
una bianca pollastra,
le si arruffano al vento
le piume, il collo china
per bere, e in terra raspa;
ma, nell'andare, ha il lento
tuo passo di regina,
ed incede sull'erba
pettoruta e superba.
È migliore del maschio.
È come sono tutte
le femmine di tutti
i sereni animali
che avvicinano a Dio.
Così se l'occhio, se il giudizio mio
non m'inganna, fra queste hai le tue uguali,
e in nessun'altra donna.
Quando la sera assonna
le gallinelle
mettono voci che ricordan quelle,
dolcissime, onde a volte dei tuoi mali
ti quereli, e non sai
che la tua voce ha la soave e triste
musica dei pollai.

Tu sei come una gravida
giovenca¹;
libera ancora e senza
gravezza², anzi festosa;
che, se la lisci, il collo
volge, ove tinge un rosa
tenero la sua carne.
Se l'incontri e muggire
l'odi, tanto è quel suono
lamentoso, che l'erba
strappi, per farle un dono.
È così che il mio dono
l'offro quando sei triste.

Tu sei come una lunga
cagna, che sempre tanta
dolcezza ha negli occhi,
e ferocia nel cuore.

¹ Una mucca.

² Senza il giogo.

Ai tuoi piedi una santa
sembra, che d'un fervore
indomabile arda,
e così ti riguarda
come il suo Dio e Signore.
Quando in casa o per via
segue, a chi solo tenti
avvicinarsi, i denti
candidissimi scopre.
Ed il suo amore soffre
di gelosia.

Tu sei come la pavid
coniglia. Entro l'angusta
gabbia ritta al vederti
s'alza,
e verso te gli orecchi
alti protende e fermi;
che la crusca e i radicchi
tu le porti, di cui
priva in sé si rannicchia,
cerca gli angoli bui.
Chi potrebbe quel cibo
ritoglierte? chi il pelo
che si strappa di dosso,
per aggiungerlo al nido
dove poi partorire?
Chi mai farti soffrire?

Tu sei come la rondine
che torna in primavera.
Ma in autunno riparte;
e tu non hai quest'arte.
Tu questo hai della rondine:
le movenze leggere;
questo che a me, che mi sentiva ed era
vecchio, annunciavi un'altra primavera.

Tu sei come la provvida
formica. Di lei, quando
escono alla campagna,
parla al bimbo la nonna
che l'accompagna.
E così nella pecchia³
ti ritrovo, ed in tutte

³ L'ape.

le femmine di tutti
i sereni animali
che avvicinano a Dio;
e in nessun'altra donna⁴.

Pare che, lì per lì, la signora Saba vi rimanesse male: di solito la donna era celebrata dai poeti con paragoni ad animali di lusso, esotici, belli e feroci, magari come tigri o leonesse, molto letterari e di carta, giacché nessuno scrittore in Italia aveva pratica di animali feroci; ma mai la donna era stata messa seriamente a confronto con gli animali da cortile e domestici. C'è anche dell'altro che poteva far scattare l'irritazione della Signora Saba. In *A mia moglie* la chiarezza del testo e la sua "serenità" tengono anche conto di zone di contrasto e di buio: attraverso gli animali risalta una gamma di sentimenti, anche tra loro opposti e contraddittori, che però esistono e vanno, per verità, espressi. C'è la dolcezza, ma anche la ferocia e la gelosia. La vita deve essere raccontata, per Saba, così come è, senza idealismi, e senza provocatorie degradazioni. Ma la vita è anche sfuggente e misteriosa, ha tanti elementi inconsci, di cui Saba (anch'egli cultore della psicanalisi) tiene ben conto, senza particolari esibizioni.

Saba scrisse poesie per quasi sessant'anni, fino alla morte, con fedeltà a queste sue prime e originali scelte, sempre appartato da movimenti e tendenze. La sua vita fu dura: ebreo, dovette nascondersi (a Firenze e a Roma) negli anni di persecuzione; in vecchiaia visse poi con dolore lo sconquasso della Venezia Giulia (passata in gran parte alla Jugoslavia). La sua poesia fu sempre di cordiale comunicazione nel metterci sotto gli occhi, un po' come in Machado, il fascino e il bello cavati dalle situazioni più semplici e quotidiane, addirittura attimali come la poesia (*Frutta erbaggi*) che fotografa l'improvvisa grazia di un ragazzo entrato a comprare in un negozio di frutta e verdura, e la successiva perdita di luce e di vita di quel negozio, dopo la sua partenza:

⁴ Per i testi U.SABA, *Tutte le poesie*, a c. A.Stara, Milano, Mondadori, 1994, pp.74-6, 457, 442.

Erbe, frutta, colori della bella
stagione. Poche ceste ove alla sete
si rivelano dolci polpe crude.
Entra un fanciullo colle gambe nude,
imperioso, fugge via.
S'oscura
l'umile botteguccia, invecchia come
una madre.
Di fuori egli nel sole
si allontana, con l'ombra sua, leggero.

In altri casi Saba dà voce alle comuni passioni, come il tifo calcistico; cinque sono le sue poesie per il gioco del calcio, ma tra queste ricordo *Tredicesima partita*, commentata dallo stesso autore:

La "Tredicesima partita" non fu giocata a Trieste, né vi entrarono i rosso alabardati [divisa della Triestina]. Il poeta si trovava, assieme a sua figlia, a Padova. Si disputava in quel pomeriggio (non festivo) una partita eliminatoria fra il Padova ed un'altra squadra della quale non rammentiamo il nome. Perderla avrebbe significato, per il Padova, la retrocessione dalla prima alla seconda categoria del campionato. Si può immaginare lo stato d'animo dei pochi padovani presenti; pochi perché - come abbiamo detto - il rito si celebrava in un giorno feriale. Il Padova aveva contro di sé una squadra molto più forte; per di più non era in forma. Uno dei giocatori si era, all'ultimo momento, ammalato, lo sostituiva un anziano grassone, che da molto tempo non giocava più, sembrava non potesse reggere alla fatica, e segnò il goal della vittoria. (Fu un delirio)⁵.

E la poesia descrive in sintesi il movimento collettivo di queste emozioni, ma agilmente con un paragone finale le pone anche al di là della gara e del calcio:

Sui gradini un manipolo⁶ sparuto
si riscaldava di se stesso.

⁵ U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1977, pp 254-5.

⁶ Gruppetto di persone.

E quando
- smisurata raggiera⁷- il sole spense
dietro una casa il suo barbaglio, il campo
schiarò il presentimento della notte.
Correvano sue e giù le maglie rosse,
le maglie bianche, in una luce d'una
strana iridata trasparenza. Il vento
deviava il pallone, la Fortuna
si rimetteva agli occhi la benda.

Piaceva
essere così pochi intirizziti
uniti,
come ultimi uomini su un monte,
a guardare di là l'ultima gara.

Quest'ultimo paragone d'improvviso ci trasporta in un paesaggio non più reale: gli uomini sono pochi, quasi dei superstiti, nello stesso tempo c'è il piacere, pur nel freddo, di sentirsi uniti (la forte rima baciata "intirizziti: uniti") a causa della spasimante attenzione nel vedere come va a finire la partita, anzi "l'ultima gara", quasi in gara ci fosse la vita e la morte e non solo una partita al pallone.

⁷ Si riferisce al sole.

6 - Dalla provincia: Genova di Sbarbaro e Campana

Genova non era Trieste, nel senso che l'isolamento e la perifericità erano maggiori, né ci furono passaggi così fecondi come Joyce e la psicoanalisi. Genova è una città che ha un costante destino di non comunicazione, di non mettere mai in circolo fermenti e idee. A Genova, ad esempio, sostò più volte Valéry, come s'è detto, ma senza alcun rapporto con la cultura locale. Questa era attardata su Decadentismo e Simbolismo, molto alla francese, tuttavia da questo ambiente, ad esso mescolata, emerge la poesia di *Pianissimo* (1914) di Camillo Sbarbaro (S.Margherita Ligure 1888 – Savona 1967), capace di dare anima al grigio e depresso clima culturale e fare poesia della desolazione.

Sbarbaro aveva dietro di sé Baudelaire, i Poeti Maledetti e Leopardi, ma assorbì questo patrimonio con una misura ed un rigore eccezionali, sempre attento – in tutta la sua vita – a evitare ogni sovraccarico ed a ridurre tutto all'essenziale nella vita come nella pagina. Intimamente insofferente di regole sociali, era del pari del tutto estraneo a qualsiasi esibizione ribellistica o provocatoria, ed amministrò il suo residuo maledettismo (di bordelli e di osterie) con piena discrezione. Visse di lezioni private (latino e greco), in simbiosi con la sorella impiegata, fu lichenologo insigne, attento – anche in questo – a osservare la vita della natura nelle sue forme minimali.

Detestò sempre la letteratura e non tenne con sé mai libri (solo Dante e Leopardi), orgoglioso di una sua povertà quasi regale e irraggiungibile, evidente fin dal 1910, secondo quanto si legge in una delle *Cartoline in franchigia*, inviata al poeta Angelo Barile, compagno di scuola e amico di tutta la vita:

La passeggiata che si fece insieme ai Giovi sarebbe stata pure bella, se...se si fosse chiacchierato meno di letteratura. Questa è per te. Io odio, ho proprio in uggia la letteratura; non è una posa:

che è, soltanto quel che è.

La vicenda di gioia e di dolore
non ci tocca. Perduto ha la voce
la sirena del mondo, e il mondo è un grande
deserto.

Nel deserto
io guardo con asciutti occhi me stesso.

Non c'è dubbio che molti sono gli echi baudeleriani di questa poesia, a partire dalla stessa tecnica di mettere a nudo il proprio cuore, ma ci sono anche molte novità: guardandosi nell'intimo, Sbarbaro non trova neppure la noia, lo "spleen", che ossessionava Baudelaire, neppure il "tedio" (versione più antica e arcaica per dire noia) offre i suoi sintomi. Il vuoto che Sbarbaro scopre pertanto non induce a disperazione e a gridi, come nel francese, ma solo al referto di una opaca e assoluta desolazione. Sconvolgente e nuovo è questo tono, non ribellistico e gridato, ma spento e desolato, debole tanto da non avere quasi voce, non a caso è un 'pianissimo' (notazione di tecnica musicale) e fa appena avvertire le parole sullo sfondo di un silenzio che tutto ingoia e azzerava.

Quella di Sbarbaro è una poesia amara, che sembra avere già il sentore di una tragedia della vita (come tutto il Novecento offrirà a piene mani) e mette in crisi le possibilità della parola del poeta, che non ha più conforti né consolazioni, neppure il conforto dell'espressione. In Sbarbaro non c'è nulla della sicurezza anche tronfia di un D'Annunzio verso la parola poetica, nulla dell'entusiasmo innovativo del Futurismo, ma egli neppure ha fiducia nella cordialità della comune comunicazione di un Saba. Non sono certo mancati poeti del negativo, ma Sbarbaro è uno dei primi a farci osservare come la compattezza della desolazione aggredisca anche la lingua e l'espressione, volutamente fiacche e spente. Giacché per Sbarbaro la "condanna d'esistere" non riguarda solo il suo particolare destino, ma è comune sorte, avvertita nei quotidiani e anonimi passaggi della folla urbana, che solo per la distrazione offerta dai "vizi prediletti" può continuare a vivere:

Talor, mentre cammino per le strade
della città tumultuosa solo,
mi dimentico il mio destino d'essere
uomo tra gli altri, e, come smemorato,
anzi tratto fuor di me stesso, guardo
la gente con aperti estranei occhi.

M'occupa allora un puerile, un vago
senso di sofferenza e d'ansietà
come per mano che mi opprime il cuore.
Fronti calve di vecchi, inconsapevoli
occhi di bimbi, facce consuete
di nati a faticare e a riprodursi,
facce volpine stupide beate,
facce ambigue di preti, pitturate
facce di meretrici, entro il cervello
mi s'imprimono dolorosamente.
E conosco l'inganno pel qual vivono,
il dolore che mise quella piega
sul loro labbro, le speranze sempre
deluse,
e l'inutilità della lor vita
amara e il lor destino ultimo, il buio.

Ché ciascuno di loro porta seco
la condanna d'esistere: ma vanno
dimentichi di ciò e di tutto, ognuno
occupato dall'attimo che passa,
distratto dal suo vizio prediletto.

Provo un disagio simile a chi veda
inseguire farfalle lungo l'orlo
d'un precipizio, od una compagnia
di strani condannati sorridenti.
E se poco ciò dura, io veramente
in quell'attimo dentro m'impauro
a vedere che gli uomini son tanti.

La sgomentante scoperta della quantità di condannati
a vivere sarà ripresa dieci anni dopo in un memorabile
passaggio della *Terra desolata* di Eliot, che a sua volta cite-
rà Dante (vedremo). Eliot nulla sapeva di Sbarbaro, be-
ninteso, ma ci tengo a sottolineare la priorità di Sbarbaro,
che è il primo e più maturo poeta esistenziale del Nove-
cento, un poeta sincero e amaro, ma non brutale, che la
sua fioca voce, con cadenze assai prosastiche, rende in-

confondibile e magistrale, come appunto fu per il contemporaneo Montale.

Nella poesia sbarbariana consacrata all'aridità comparirà, inattesa, ai primi degli anni Trenta, una breve stagione di poesia amorosa, con il ciclo di cinque poesie dei *Versi a Dina*. È uno Sbarbaro nuovo, commosso, ma sempre lucido analista della dinamica emotiva: la prima poesia è un gioiello e riflette, con lo spunto di un piacevole comune ricordo, sulla difficoltà dell'essere insieme, della vita in comunione: in realtà, anche con chi si ama, si è sempre soli, perché è così difficile mescolare le vite e della vita comune ognuno ha una sua immagine, un suo ricordo diverso da quello dell'altro; anche il nutrimento della memoria è poca cosa ed il vissuto (anche il vissuto di gioia e d'amore) ben presto si equipara al nulla, proprio come ben presto il mare richiude la scia della barca che lo solca:

La trama delle lucciole ricordi
sul mar di Nervi, mia dolcezza prima?
(trasognato paese dove fui
ieri e che già non riconosce il cuore).

Forse. Ma il gesto che ti incise dentro,
io non ricordo; e stillano in me dolce
parole che non sai d'aver dette.

Estrema delusione degli amanti!
invano mescolarono le vite
s'anche il bene superstite, i ricordi,
son mani che non giungono a toccarsi.

Ognuno resta con la sua perdita
felicità, un po' stupito e solo,
pel mondo vuoto di significato.
Miele segreto di che s'alimenta;
fin che sino il ricordo ne consuma
e tutto è come se non fosse stato.

Oh come poca cosa quel che fu
da quello che non fu divide!

Meno
che la scia della nave acqua da acqua.

Saranno state
le lucciole di Nervi, le cicale
e la casa sul mare di Loano,
e tutta la mia poca gioia - e tu -
fin che mi strazi questo ricordare.

Qui la poesia di Sbarbaro fa sostanzialmente punto, ma merita affidarci un momento alla sua prosa (nei *Trucioli* degli anni Venti), quando rievoca l'incontro (probabilmente del 1912) in un'osteria del centro storico di Genova (piazza Sarzano) con Dino Campana (Marradi, Firenze, 1885 - Castelpulci, Firenze, 1932), il poeta più anomalo dell'Italia di primo Novecento, pazzo, secondo sentenza del tribunale, certamente uomo fuori dell'ordinario e dal senso comune, autore di un solo libro, *Canti orfici* (1914). Sbarbaro nel "truciolo" *Sproloquio d'estate* racconta il suo Dino, tra ricordi e sogno:

Sedemmo a un tavolo d'osteria come tanti anni prima. Io non gli chiedevo parole: mi bastava, a conforto, stare con lui. Ma Dino era sempre stato eccessivo. "Tu eri Sbarbaro..." m'osservò ironico. Alla supplica che i miei occhi gli mossero, sghignazzò. "E ora chi sei?" "So... Taci ... " volevo dirgli.

"Allora balli ancora sulla corda! Rossetto, lapis di nero ... "

"Non ho altro" volevo dirgli.

Dino cacciò il pollice in bocca e si mise a fischiare: guardandomi.

"Oste!" concluse.

Oste! E il mio vino era poco e non ubbriacava.

Ma io non gli avevo chiesto parole; mi sarebbe bastato, a conforto, stare con lui...

Per non scorgere la beffa del suo viso, mandai gli occhi per piazza Sarzano. Allora alla bocca, naturalmente, a me? a lui? vennero le sue parole:

"A l'antica piazza dei tornei salgono strade e strade e nell'aria pura si prevede sotto il cielo il mare...[...]."

Io non volevo sopravvivermi.

"Partiamo" dissi insensatamente.

Le spalle di Dino ballarono nell'urto del riso "Tu non sei Regolo" sghignazzò "e io sono *giunto*."

Nel tono di Sbarbaro c'è rispetto e ammirazione per l'alterità del suo strano interlocutore: il mite Camillo sembra vergognarsi della propria normalità e ci fa giganteggiare un Dino a suo pieno agio nel delirio e nello sprezzo

² Da *Piazza Sarzano* in *Canti orfici*.

per la consuetudine che incatena il mediocre Sbarbaro. "Non sei Regolo", gli dice duramente Dino e con questo intende riferirsi a tal Regolo Orlandelli (ma il nome è improbabile), un ambulante amico di Campana e considerato come un vincente alter-ego.

Dino Campana ebbe vita nomade e romanzesca, suo malgrado. Nato da buona famiglia della provincia romagnola, dopo le prime stranezze e vagabondaggi, fu ricoverato ventenne al manicomio di Imola (e sentenziato come pazzo nel 1906). Fu per qualche mese in Argentina (1909-10), ma preferì tornare in Europa, imbarcandosi come mozzo su un mercantile diretto ad Anversa. Internato in Belgio ed estradato al paese, al Sindaco di Marradi che vorrebbe rinchiuderlo un perito psichiatra scrive: "non si riscontra verun segno di alienazione mentale né altri sintomi" . Vive da solo poco fuori il suo paese e studia chimica all'università prima di Bologna poi di Genova, le città in cui soggiorna a lungo tra 1912 e '13, sempre prima o poi rispedito al paese con il foglio di via a seguito di incidenti con la polizia. Scrive intanto poesie che riordina nell'estate del '13 a Marradi; in autunno scende a Firenze per conoscere i Futuristi di *Lacerba*, a loro (cioè a Papini e Soffici) consegna il manoscritto dei suoi versi per una pubblicazione, ma i lacerbiani lo perdono. Ricostruisce a memoria i suoi versi che pubblica a sue spese a Marradi nell'estate del '14 con il titolo *Canti orfici*. Va a Firenze per vendere in strada il suo libro ai passanti, poi riprende il suo nomadismo, a Torino e in Svizzera, dove lavora come stagionale. Si ammala probabilmente di sifilide (contratta forse dalle prostitute a Genova anni prima); tra agosto 1916 e settembre 1917 vive un'appassionata e disperata storia d'amore con la scrittrice femminista Sibilla Aleramo (1876-1960). Dopo un ultimo crollo nervoso, viene definitivamente internato dal gennaio 1918 al manicomio di Firenze. Lì vivrà ancora quattordici anni, leggendo, lavorando come sguattero e con nuovi deliri incentrati sull'elettricità, indotti probabilmente dalla pratica dell'elettrochoc diffusa allora in ambiente psichiatrico ("Sono tutto pieno di correnti magnetiche"). Muore in manicomio nel 1932, mentre la sua poesia (di cui ultimamente si vergognava

perché “esigua e frammentaria”) viene riscoperta e amata dai giovani autori, che vanno elaborando l’Ermetismo e faranno un mito della sua figura, tanto che nel decennale della morte le sue spoglie, salvate dall’oblio, avranno rispettosamente sepoltura a Badia a Settimo, con una solenne cerimonia cui partecipa il Ministro dell’Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai e le maggiori figure della letteratura italiana, da Papini a Montale, da Bo a Luzi.

Genova, si è visto, è entrata più volte nella biografia di Campana, che ne era affascinato, come è capitato non infrequentemente nel Novecento. È una Genova diversa da quella impressionista e piena di colore dell’apunto di Valéry di quattro anni prima, diversa anche dalla coeva città “tumultuosa” di Sbarbaro, con l’incessante passaggio dei “condannati a esistere”. Genova per Campana è un prisma molteplice: egli in *Genova* (che chiude il suo libro) la mitizza come esempio di città mediterranea e ne esprime appieno aspetti e contrasti, che ne esaltano il ritmo, nella sua fantasia: la città antica dei vicoli, postribolari, il movimento urbano delle masse, i rumori e le luci del grande porto si configurano come un’immagine di grazia, convulsa, ma cadenzata in un ritmo perfettamente scandito da questi versi ora eccitati ora quasi afasici. *Genova* è un poemetto in sette parti: la prima ci fa assistere al ritorno dell’“anima partita” del poeta nella città a lui cara, mentre il mattino si manifesta con la sospensione di una nuvola nel cielo, sullo sfondo di un orizzonte brumoso:

Poi che la nube si fermò nei cieli
Lontano sulla tacita infinita
Marina chiusa nei lontani veli,
E ritornava l’anima partita
Che tutto a lei d’intorno era già arcana-
mente illustrato del giardino il verde
Sogno³ nell’apparenza sovrumana

³ “intorno all’anima (*lei*) l’incantevole verde (*verde sogno*) giardino era misteriosamente (*arcaneamente*) tutto illuminato (*illustrato*) nell’aspetto (*apparenza*) sovrumano delle statue risplendenti (*corrusche*)”.

De le corrusche sue statue superbe:
 E udii canto udii voce di poeti
 Ne le fonti e le sfingi sui frontoni
 Benigne un primo oblio parvero ai proni
 Umani ancor largire⁴: dai segreti
 Dedali⁵ uscii: sorgeva un torreggiare
 Bianco⁶ nell'aria: innumeri dal mare
 Parvero i bianchi sogni dei mattini
 Lontano dileguando incatenare
 Come un ignoto turbine di suono⁷.
 Tra le vele di spuma⁸ udivo il suono.
 Pieno era il sole di Maggio

Sembra che Campana voglia descriverci quanto man mano vede nella sua mattinata camminata dai vicoli a piazza Caricamento: dapprima è nel chiuso dei vicoli e scorge solo in alto la luminosità di una nube che chiude cielo e mare, poi è illuminato dal verde di un parco con statue (forse la Villetta Di Negro) ed è affascinato da fontane e portoni nelle strade che percorre, infine sembra essere in piazza Caricamento, forse su un molo e guarda ora dal mare alla città: questa sembra "torreggiare" ed ha infiniti casamenti bianchi paragonabili a sogni che nell'insieme sembrano produrre un suono. Non sono, vedete, immagini sgangherate, ma vi è un metodo nel loro procedere, anche se ellittico e spiazzante, per via delle continue metafore e per il continuo rimescolamento della sintassi. Da maestro della dissolvenza Campana dopo averci fatto crescere l'immagine di una Genova aerea e luminosa è

⁴ "e (dopo che) sentii come un canto poetico (*canto ... voci di poeta*) nelle fontane e (dopo che) le sfingi dei frontoni delle case (il Giano bifronte effigiato in ardesia in varie case del centro storico) mostravano benevolmente (*parvero largire*) la possibilità di dimenticare (*primo oblio*) agli uomini, chini (*proni*), sotto la fatica giornaliera.

⁵ I vicoli labirintici (*dedali*).

⁶ È la stessa città, nella sua verticale monumentalità, che si manifesta.

⁷ "Sembrarono innumerevoli le alte bianche case (*bianchi sogni*) che si dileguavano lontano dal mare e sembravano tra loro incatenare un misterioso scroscio sonoro, come un turbine".

⁸ Le onde.

Così ti¹⁸ ricordo ancora e ti rivedo imperiale¹⁹
Su per l'erta tumultuante²⁰
Verso la porta disserrata
Contro l'azzurro serale,
Fantastica di trofei
Mitici tra torri nude al sereno,
A te aggrappata d'intorno
La febbre de la vita
Pristina²¹: e per i vichi lubrici di fanali il canto
Instornellato de le prostitute
E dal fondo il vento del mar senza posa,²²

Qui Campana ci scopre il nucleo del suo amore per Genova: nei suoi vicoli pieni di gente e nello stesso tempo pieni di antiche tracce e memorie medievali Dino avverte la continuità della città, il legame tra il vivo presente e la sua antica origine, al punto che gli sembra di toccare con mano la "febbre della vita", evidente anche nel canto delle prostitute e nel continuo soffiare del vento marino.

La città dei condannati a vivere di Sbarbaro si è qui mutata nella città originaria della vita stessa, catturata da un rapito poeta con ben altro entusiasmo. Nel viaggio per le strade genovesi vi è anche una sorta di ascesa ed ora, dopo aver esortato Genova al canto, dopo averne colto la manifestazione, Campana si avvia al colmo dell'eccitazione a esprimere la sua visione della città originaria, captata nella Genova reale degli anni Dieci; alla visione è dedicata la quarta sequenza, una delle pagine più ardite di Campana ed innovative della nostra poesia. La visione si snoda in una serie di trasgressioni alla sintassi tradizionale, con un procedimento che

¹⁸ Si rivolge a Genova.

¹⁹ Superba, come dice il popolare attributo; ma non è escluso che "imperiale" sia suggerito dalle cosiddette Mura del Barbarossa, in cui si apre Porta Soprana (*la porta disserrata*).

²⁰ La salita (via di Porta Soprana) piena di gente.

²¹ "A te, fantastica (città) di mitici trofei tra torri libere nell'aria (*nude al sereno*), era aggrappata la febbre della vita arcaica (*pristina*)".

²² "E per i vicoli (c'era) con una luce incerta e oscillante (*lubrici di fanali*) il canto delle prostitute come se fosse uno stornello".

alterna sospensioni e dissolvenze della parola a improvvise riprese di frammenti scomposti, come cellule di un richiamo espressivo e musicale:

Per i vichi marini nell'ambigua
Sera cacciava il vento tra i fanali
Preludii dal groviglio delle navi:
I palazzi marini avevan bianchi
Arabeschi nell'ombra illanguidita²³
Ed andavamo io e la sera ambigua:
Ed io gli occhi alzavo su ai mille
E mille e mille occhi benevoli
Delle Chimere²⁴ nei cieli:.....
Quando,
Melodiosamente
D'alto sale, il vento come bianca finse una visione di Grazia
Come dalla vicenda infaticabile
De le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale
Dentro il vico marino in alto sale,.....
Dentro il vico ché rosse in alto sale
Marino l'ali rosse dei fanali
Rabescavano l'ombra illanguidita,
Che nel vico marino, in alto sale
Che bianca e lieve e querula salì!²⁵
" Come nell'ali rosse dei fanali
Bianca e rossa nell'ombra del fanale
Che bianca e lieve e tremula salì..... "²⁶
Ora di già nel rosso del fanale

²³ "Nel crepuscolo (*sera ambigua*) il vento spingeva dal mare per i vicoli le sonorità (*preludii*) di molte navi assiegate nel porto; i palazzi avevano una luce ad arabesco nell'ombra crepuscolare (*illanguidita*)".

²⁴ Immagini mitiche e di sogno.

²⁵ "Quand'ecco il vento, melodiosamente, con il salmastro in alto spinto (*d'alto sale*) formò (*finse*) quasi (*come*) una bianca visione di Grazia, come (se tale visione di Grazia fosse scaturita) dal perpetuo avvicinarsi (*vicenda infaticabile*) di nuvole e stelle dentro il cielo serale. La visione di Grazia, che dentro il vico marino nell'alto vento salmastro (*vico marino e alto sale* si ripetono) salì bianca e lieve e lamentosa (*querula*), poiché dentro il vico marino la luce dei fanali (*l'ali rosse*) si muoveva ad arabesco sull'ombra crepuscolare".

²⁶ Il corsivo vale come una notazione musicale, per cui i versi andrebbero intesi ad una tonalità diversa, probabilmente più bassa e intima.

Era già l'ombra faticosamente
 Bianca
 Bianca quando nel rosso del fanale
 Bianca lontana faticosamente
 L'eco attonita rise un irreale
 Riso: e che l'eco faticosamente
 E bianca e lieve e attonita salì...²⁷
 Di già tutto d'intorno
 Lucea²⁸ la sera ambigua:
 Battevano i fanali
 Il palpito nell'ombra²⁹.
 Rumori lontano franavano
 Dentro silenzi solenni
 Chiedendo: se dal mare
 Il riso non saliva...
 Chiedendo se l'udiva
 Infaticabilmente
 La sera: a la vicenda
 Di nuvole là in alto
 Dentro del cielo stellare³⁰.

In cosa consiste la visione a cui abbiamo assistito in un progressivo comporsi e frantumarsi? Sostanzialmente essa è una sorta di grande sinestesia, ovvero un accordo di sensazioni diverse; in questo caso primeggiano il dato visivo, quello acustico e quello olfattivo (il vento salmastro); in particolare Campana osserva estatico il gioco di luce provocato dall'oscillare –per il vento- delle fiamme dei fanali e quello di ombra e luce del crepuscolo (l'accordo di bianco e rosso), mentre simultaneamente si avvertono rumori che discendono fino al silenzio e l'eco di un "riso irreale". La tecnica della simultaneità, che i Futuristi italiani tentavano

²⁷ "Ora l'ombra bianca era di già nel rosso del fanale (più volte ripetuto frammentariamente), quando lontana faticosamente l'eco attonita rise un riso irreale".

²⁸ Riluceva.

²⁹ "I fanali (con le loro fiamme rosse) palpitavano (*battevano il palpito*) nell'ombra".

³⁰ "Rumori franavano da lontano in un vasto silenzio chiedendo se il riso non saliva dal mare, chiedendo se non lo udiva la sera, chiedendo all'avvicinarsi delle nuvole, là in alto nel cielo stellare".

allora con goffaggine (soprattutto rispetto all'abilità cubista), trova in questi versi una sorprendente messa in opera, segno tra l'altro del perfetto accordo di Campana con lo spirito d'avanguardia del suo tempo, anche se espresso con mezzi assai originali e lontani dai collaudi dell'avanguardia ortodossa.

Nella quinta parte, mentre declina la luce del giorno, fervono di continuo i lavori nel porto con l'accensione delle luci e non meno continuo è il movimento dei "viaggiatori" per la città:

Al porto il battello si posa
Nel crepuscolo che brilla
Negli alberi quieti di frutti di luce³¹,
Nel paesaggio mitico
Di navi nel seno dell'infinito³²
Ne la sera
Calida³³ di felicità, lucente
In un grande in un grande velario
Di diamanti³⁴ disteso sul crepuscolo,
In mille e mille diamanti in un grande velario vivente
Il battello si scarica
Ininterrottamente cigolante,
Instancabilmente introna³⁵
E la bandiera è calata e il mare e il cielo è d'oro e sul molo
Corrono i fanciulli e gridano
Con gridi di felicità.
Già a frotte s'avventurano
I viaggiatori alla città tonante³⁶
Che stende³⁷ le sue piazze e le sue vie:
La grande luce mediterranea
S'è fusa in pietra di cenere³⁸.

³¹ "Gli alberi delle navi con le loro illuminazioni appese (*frutti di luce*)".

³² Il porto.

³³ Calda.

³⁴ Le luci cittadine.

³⁵ Stordisce.

³⁶ Sempre più forte è il rumore della città.

³⁷ Mostra.

³⁸ L'ardesia o lavagna; ora è il grigio che si estende con il venir meno del sole.

Pei vichi antichi e profondi
Fragore di vita, gioia intensa e fugace:
Velario d'oro di felicità
È il cielo ove il sole ricchissimo
Lasciò le sue spoglie preziose³⁹
E la Città comprende
E s'accende
E la fiamma titilla⁴⁰ ed assorbe
I resti magnificenti del sole,
E intesse un sudario d'oblio
Divino per gli uomini stanchi⁴¹.
Perdute nel crepuscolo tonante
Ombre di viaggiatori
Vanno per la Superba
Terribili e grotteschi⁴² come i ciechi.

Ormai ci si avvia verso la notte, in cui tutto si addormenta, anche il "vasto" porto, con le navi che oscillano sull'acqua, protagonista della sesta parte:

Vasto, dentro un odor tenue vanito⁴³
Di catrame, vegliato da le lune
Elettriche⁴⁴, sul mare appena vivo
Il vasto porto si addormenta.
S'alza la nube delle ciminiere
Mentre il porto in un dolce scricchiolio
Dei cordami s'addormenta: e che la forza
Dorme, dorme che culla la tristezza
Inconscia de le cose che saranno
E il vasto porto oscilla dentro un ritmo
Affaticato e si sente
La nube che si forma dal vomito silente⁴⁵.

³⁹ "il cielo ove il sole ricchissimo lasciò le sue spoglie preziose è velario d'oro di felicità".

⁴⁰ "(La città, soggetto) eccita (*titilla*) la fiamma (dei lampioni)".

⁴¹ "La città, assorbita la luce del sole, tesse un sudario di dimenticanza (con l'imminente notte) per gli uomini stanchi".

⁴² Sono i "viaggiatori", sfigurati e deformati dalla riduzione della luce.

⁴³ Svanito, nel senso di svaporato.

⁴⁴ Le lampade sulle navi.

⁴⁵ Il fumo delle ciminiere.

L'eccitazione ha qui lasciato spazio ad un altro sentimento, di inquietudine, perché nella dolcezza del dondolio e del riposo si culla la forza, ma anche "la tristezza inconscia delle cose che saranno", un verso amaro che sembra demandare a un destino di infelicità, in contrappunto al dinamismo meraviglioso delle forze e del ritmo vitale. Campana non è un poeta filosofo e non vi riflette; gli è sufficiente notarlo; ma non sarà un caso che la sequenza si chiuda con un'immagine metaforica, che esprime il fumo delle ciminiere come "vomito" silenzioso, un'immagine dura, sgradevole, da espressionista.

Ed eccoci alla conclusione della settima parte, che comincia con la frontale evocazione di una prostituta siciliana dalle forme "opulente", la quale esercitava in uno dei vicoli di Genova. La celebrazione delle prostitute non è una novità, anzi è tema abusato dalla poesia maledetta francese, ma Campana intende la prostituta miticamente, come la classica "femina" (con una m come scriveva già D'Annunzio) mediterranea. L'immagine della prostituta alla finestra che emerge dall'ombra della sua stanza offrendosi in luce fino ai capezzoli è di non poca suggestione sensuale al punto che egli la avverte come una "piovra" da cui non si può sfuggire:

O Siciliana proterva opulente matrona
A le finestre ventose del vico marinaro
Nel seno della città percossa di suoni di navi e di carri
Classica mediterranea femina dei porti:
Pei grigi rosei della città di ardesia
Sonavano i clamori vespertini
E poi più quieti i rumori dentro la notte serena:
Vedevo alle finestre lucenti come le stelle
Passare le ombre de le famiglie marine⁴⁶; e canti
Udivo lenti ed ambigui ne le vene⁴⁷ de la città mediterranea:
Ch'era la notte fonda.
Mentre tu siciliana, dai cavi
Vetri in un torto giuoco

⁴⁶ Le famiglie della città marittima.

⁴⁷ I vicoli.

L'ombra cava e la luce vacillante
 O siciliana, ai capezzoli
 L'ombra rinchiusa tu eri
 La Piovra de le notti mediterranee⁴⁸.
 Cigolava cigolava cigolava di catene
 La grù sul porto nel cavo de la notte serena:
 E dentro il cavo de la notte serena
 E nelle braccia di ferro⁴⁹
 Il debole cuore⁵⁰ batteva un più alto palpito: tu
 La finestra avevi spenta⁵¹:
 Nuda mistica in alto cava
 Infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena⁵²

Nell'ultima sequenza dopo l'imprigionante trionfo dell'eros ha spicco, romanticamente, il buio della morte, a partire da quella finestra spenta dove non appare più la "siciliana"; negli ultimi versi Campana è tutto trasfuso nel porto, ma rivolgendo lo sguardo al cielo stellato nella notte serena avverte in esso un'impressionante immagine di morte: le stelle gli sembrano degli occhi che emergono da un buio avvertito come una "devastazione", ovvero una distruzione, come appunto la morte fa della vita. La poesia della "febbre della vita" è arrivata alla sua fine, alle regioni della morte che la devasta, quasi fosse un processo naturale e inevitabile, perciò in Campana tutto questo non è pronunciato con la disperazione di Sbarbaro, ma è solo semplicemente osservato, senza commento, nella sua genialità di creatore di immagini.

⁴⁸ "Mentre tu siciliana, dai vetri aperti (*cavi*) in cui giocavano l'ombra profonda (cava) e la luce vacillante, tu eri, mostrandoti in luce fino ai capezzoli (*l'ombra rinchiusa*), la Piovra delle notti mediterranee".

⁴⁹ La gru sopra citata.

⁵⁰ Del poeta.

⁵¹ La siciliana non si mostra più e la "finestra spenta" è segno di sapore funebre.

⁵² "In alto (nel cielo) la nuda mistica cava notte con le sue stelle sembrava una devastazione di occhi". Da D.CAMPANA, *Canti orfici*, Milano, BUR, 1985, pp 229-34.

7 - "Tra melma e sangue": la guerra

Nel luglio del '14 mentre Campana stampa i suoi *Canti orfici* giunge a risoluzione la lunga incubazione di una nuova guerra internazionale, dopo quasi un secolo di pace (tranne una serie di conflitti locali). Dai tempi di Napoleone non c'erano più stati conflitti di questa portata, ma ora tutto è diverso.

E la tecnologia, già così benefica nella civiltà occidentale, è pronta a diventare strumento di morte, tanto potente e inaudito, tanto bilanciato tra le potenze, da configurare la guerra come una lunga atrocità e nemesi della razionale civiltà che l'ha prodotta. Così ci si tuffa in una barbarie senza pari, perché barbarie tecnologica. È toccato al pontefice del tempo di guerra, il genovese Benedetto XV, definire nel modo più sintetico ed efficace la guerra mondiale in corso con l'espressione "inutile strage". Ed è tutt'oggi fonte di sgomento, riandando con la mente a quella stagione, osservare l'intima debolezza della civiltà, vedere chiaramente, accanto ai successi, le molteplici tentazioni distruttive.

L'enormità del disastro è subito evidente: il giovane tenente Charles De Gaulle (il futuro Presidente della Repubblica francese), baldanzosamente uscito dall'Accademia di Saint-Cyr con brama di revanche antitedesca è ben presto frustrato nei suoi furori e nel primo Natale di guerra si domanda, scrivendo alla madre: "Che cos'è questa guerra se non una guerra di sterminio?". Ed è la poesia forse la prima a captare la mostruosità di quanto accade in Europa.

Siamo nei primi giorni di guerra, sul fronte austro-russo, in Galizia (Polonia meridionale) vi è la sanguinosa battaglia di Grodek (6-11 settembre 1914). Vi partecipa un giovane tenente della sanità austriaca, dalla vita già molto turbata. Si chiama Georg Trakl (Salisburgo 1887 – Cracovia 1914) ed ha pubblicato l'anno prima il suo primo libro di versi (*Poesie*, 1913), che lo hanno imposto come uno dei migliori espressionisti. Figlio di un facoltoso commer-

ciante, laureato in farmacia, ha un morboso legame con la sorella minore Grete (1891-1917), giunto all'incesto e gravato di tremendi sensi di colpa. Genio sregolato, Trakl ben presto fa uso di alcool e droghe, che facilmente si procura, in quanto farmacista presso l'esercito. A Grodek, con l'esercito in ritirata, si trova per due giorni, privo di medicinali e dell'aiuto di un medico, solo ad assistere novanta feriti gravi in un capannone provvisorio, mentre fuori sulla piazza vengono impiccati agli alberi i contadini ruteni ribelli. Trakl non regge a tanto orrore e tenta subito di uccidersi con la pistola d'ordinanza, ma è disarmato dai compagni. In seguito viene internato all'ospedale psichiatrico militare di Cracovia (7 ottobre); vive le ultime settimane ossessionato dal timore di una condanna a morte 'per viltà di fronte al nemico'. Muore nella notte del 4 novembre, dopo aver ingerito una forte dose di cocaina. In questo estremo e tragico scorcio di vita, scrive una poesia intitolata *Grodek*, che si avvia sull'intreccio tra il ritmo naturale del tramonto nel bosco (dalla sera alla notte) e il "sangue versato" dagli uomini per colpa di "un dio furente" (*ein zürnender Gott*), quasi che una divinità misteriosa e adirata avesse voluto un simile massacro:

La sera risuonano i boschi autunnali
di armi mortali, le dorate pianure
e gli azzurri laghi e in alto il sole
più cupo precipita il corso; avvolge la notte
guerrieri morenti, il selvaggio lamento
delle lor bocche infrante.
Ma silenziosa raccogliesi nel saliceto¹
rossa nuvola, dove un dio furente dimora,
il sangue versato, lunare frescura;
tutte le strade sboccano in nera putredine.
Sotto i rami dorati della notte e di stelle
oscilla l'ombra della sorella² per la selva che tace
a salutare gli spiriti degli eroi, i sanguinanti capi³;

¹ Il bosco di salici.

² L'ossessiva presenza della propria amatissima sorella.

³ Le teste piene di sangue.

e sommessi risuonano nel canneto gli oscuri flauti dell'autunno.
O più fiero lutto! voi bronzei altari,
l'ardente fiamma dello spirito nutre oggi un possente dolore,
i nipoti non nati⁴.

In *Grodek* Trakl quasi non utilizza il suo espressionismo: è sufficientemente assurdo ed atroce il dato reale: "il selvaggio lamento" di "bocche infrante", "le strade sboccano in nera putredine", i "sanguinanti capi" non sono infatti arbitrio dell'immagine, ma notazioni concrete. Non manca comunque un rilievo mitico e sacrale, che lega il "dio furente" e "l'ardente fiamma dello spirito": nel bosco a salice nel fresco notturno ("lunare frescura") il "sangue versato" si raccoglie come "nuvola rossa" e "silenziosa"; il silenzio rotto solo da cupi suoni naturali ("gli oscuri flauti d'autunno"), in cui vaga la confortante presenza dell'amata sorella, sembra dare un momento di pace, rispetto alle grida, al "selvaggio lamento delle lor bocche infrante". Ma questa consolazione dura poco e la poesia si chiude quasi con brutalità, con uno sgomento esclamativo ("O più fiero lutto") ed un'apostrofe ad "altari di bronzo" (quindi di metallo poco pregiato, rispetto alle ripetute presenze dorate della natura), cui viene sacrificato un "possente dolore". Questo dolore è dato da una sorta di effetto moltiplicatorio, che le tanti morti giovani di guerra produce. La morte non solo ha ucciso loro –riflette il poeta – ma ha ucciso anche la loro possibilità di dare la vita futura, la possibilità di generare figli se la loro vita fosse continuata. In questo modo si spiegano i "nipoti non nati" e il senso di tremenda crescita dell'istanza della morte anche in successive generazioni. A questo proposito *Grodek* è una poesia profetica e che può figurare come una delle più intelligenti interpretazioni della tragedia della guerra, avvertendone non solo lo strazio presente, ma l'effetto mortifero a cascata, che infatti sarebbe diramato per gran parte del Novecento.

⁴ G. TRAKL, *Le poesie*, tr. V. degli Alberti e E. Innerkofler, Milano, Garzanti, 1983, p.323.

Ma la tremenda comprensione della guerra, che subito ebbe il giovane cocainomane salisburghese, non era certo patrimonio né delle classi borghesi, né degli intellettuali, per la maggior parte galvanizzati da anni di una cultura dell'aggressività e dello sfrenato individualismo e vogliosi di guerra. Era una guerra, purtroppo, anche desiderata negli ambienti colti, dove molti furono i volontari.

Tra essi, sul fronte francese ritroviamo Apollinaire, che scrive nell'estate del '15 una lunga poesia *All'Italia*, "madre dei miei pensieri", per salutare l'ingresso in guerra dei fratelli latini. Apollinaire non vede drammaticamente la guerra; in *Cartolina postale* (nella traduzione di Vittorio Sereni) tra le impressioni di paesaggio può stare una "cannonata", sottolineando la rapidità dello svanire della "vampa" di fuoco:

Ti scrivo da sotto la tenda
Sul finire di un giorno d'estate
Fioritura abbagliante
Nel pallore celeste
La vampa di una cannonata
Si sfa prima di essere stata⁵

E dire che la guerra è stata micidiale con Apollinaire: il 17 marzo 1916 una scheggia lo ferisce gravemente alla testa nello Champagne ed è curato nell'ospedale italiano, dove subisce a maggio una rischiosissima trapanazione del cranio. Salvo, ma molto indebolito, torna a Parigi, dove cederà alla terribile epidemia influenzale, detta spagnola, morendo il 9 novembre 1918 mentre muore anche la sua guerra.

Cinque giorni prima della morte di Apollinaire nel suo letto, era morto al fronte, sulla Sambre, il giovane poeta inglese Wilfred Owen (Oswestry 1893-Sambre 1918). Anch'egli si era arruolato volontario, ma a differenza di Apollinaire avverte nelle infernali trincee la demolizione di ogni mito bellicista. Una bomba che gli esplose vicino, lo intrappola per vari giorni in un binario ferroviario; il cadavere di un commilitone gli è al fianco, Owen viene recuperato in stato di choc e assegnato alle retrovie. Qui co-

⁵ G. APOLLINAIRE, cit, p.477.

mincia a scrivere versi contro la guerra (che saranno pubblicati postumi nel 1931), ma alla fine tornerà al fronte, divenuto per lui un luogo di missione. Controverso è il valore poetico di queste poesie: non piacevano a Yeats, ma Benjamin Britten, il sommo musicista inglese, le utilizzò alternandole al latino della messa per i defunti nel suo *War Requiem* (1962), scritto per la ricostruzione della cattedrale di Coventry, la città inglese rasa al suolo dai tedeschi nel 1940. Si tratta di poesie di protesta e di pietà, in cui è dominante il contenuto, rispetto all'elaborazione formale, ma la chiarezza discorsiva unita al dettaglio di bruto realismo è spesso una risorsa ed è il segno del ritorno a una poesia 'impegnata' su motivi civili, merce rara nel primo Novecento. Come esempio cito il finale di *Dulce et decorum est* (frammento del motto latino che dice "dolce e decoroso è morire per la patria"), in cui la polemica antimilitarista si intreccia alla descrizione di un soldato agonizzante nel "mare verde" sprigionato dai gas asfissianti:

Confusamente, attraverso l'oblò di vetro appannato e la
densa luce verdastra
come in un mare verde, lo vidi annegare.

In tutti i miei sogni, davanti ai miei occhi smarriti,
si tuffa verso di me, cola giù, soffoca, annega.

Se in qualche orribile sogno anche tu⁶ potessi metterti
al passo

dietro il furgone in cui lo scaraventammo,
e guardare i bianchi occhi contorcersi sul suo volto,
il suo volto a penzoloni, come un demonio sazio di peccato;
se potessi sentire il sangue, ad ogni sobbalzo,
fuoriuscire gorgogliante dai polmoni guasti di bava,
oscuri come il cancro, amari come il rigurgito
di disgustose, incurabili piaghe su lingue innocenti –
amico mio, non ripeteresti con tanto compiaciuto fervore
a fanciulli ansiosi di farsi raccontare gesta disperate
la vecchia menzogna: Dulce et decorum est
pro patria mori⁷.

⁶ Si rivolge a un tu generico, ignaro dell'orrore della guerra e fiducioso nella guerra patriottica.

⁷ W.OWEN, *Poesie di guerra*, a c. S.Rufini, Torino, Einaudi, 1985, pp.29-31.

Owen possiede ancora la capacità espressiva di dar conto dell'orrore di morti e penose situazioni, ma per altri mancavano del tutto le parole: l'esperienza della trincea andava al di là delle possibilità del linguaggio. È questo un altro aspetto angoscioso: vivere una condizione che non si può raccontare ad altri, perché fuori di ogni immaginazione umana.

Il sottotenente sul fronte goriziano Clemente Reborra (Milano 1885 – Stresa 1957), insegnante di lettere, richiamato alle armi, è uno dei più consapevoli di questa difficoltà. Scrive, il 3 dicembre 1915, all'amica Lavinia Mazzucchelli (germanista e poi traduttrice di Thomas Mann):

Son qui - dopo un periodo di macello al Podgora - un po' in riposo (?) nel fango sino agli occhi, comandante della compagnia (ossia di un branco cavernicolo) unico rimasto di ufficiali del mio reparto nell'organico. Fortunati voi che avete soltanto sofferenze 'psicologiche' - e non potete neppur lontanamente figurarvi. Centomila Poe, con la mentalità però tra macellaio e routinier, condensati in una sola espressione, potrebbero dar vagamente l'idea dello stato d'animo di qui. Si vive e si muore come uno sputerebbe: i cadaveri insepolti, come una pratica non emarginata - il tutto in una esasperazione militare in débacle. Non so più scrivere né esprimere: saprò - non che voglia - quando canterò, perché non intendo morire. Con amicizia⁸.

Pochi giorni dopo l'esplosione ravvicinata di un proiettile gli produce un trauma nervoso con conseguente ricovero in vari ospedali fino al suo congedo militare.

Reborra aveva già scritto i *Frammenti lirici* (1913), che lo avevano affiancato a Saba, Sbarbaro e Campana come uno dei decisivi nuovi poeti. I suoi *Frammenti* sorgevano da un contrasto tra una vera e propria smania d'eterno e la consapevolezza dei limiti umani e terreni; lo

⁸ C.REBORRA, *Lettere I (1893-1930)*, a c. M.Marchione, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p.276.

stile, di intima vocazione musicale, si caratterizzava per una personale vena d'espressionismo nell'uso della metafora ("Sotto il cielo che balzano / Nel labirinto dei giorni / Contro la noia sguinzaglia l'eterno, / Verso l'amore pertugia l'esteso"). L'esperienza della guerra rende più acuto il suo già chiaro disagio esistenziale e la ricerca di più tonificanti orizzonti spirituali, evidenti nella piccola serie di nove poesie (*Canti anonimi*, 1922), con cui chiude con la poesia e la letteratura. Rebora si dedica ad opere di apostolato morale e si avvicina al cristianesimo fino ad essere ordinato sacerdote nel 1936, tra i Rosminiani di Stresa, dove visse esemplarmente la sua nuova vita religiosa (tornando alla poesia solo negli ultimi anni, in seguito ad una grave malattia, con i *Canti dell'infermità*, 1956).

A causa dell'estrema difficoltà di dire, dichiarata nelle lettere, sono assai poche le poesie di guerra di Rebora, da lui mai raccolte (apparvero a cura del fratello Piero tra le *Poesie sparse* nel 1948), ma quelle poche sono tra le più intense espressioni sul tema, scritte in lingua italiana. Vi è sempre un tremendo e assoluto sentimento di sconfitta; sconfitta dell'umano, di ogni dignità e sentimento.

Atroce in *Viatico* è il colloquio con un "ferito", che ridotto a un "tronco senza gambe" continua a chiedere aiuto "tra melma e sangue", tanto che tre "compagni", ancora integri ("interi"), muoiono nel vano tentativo di recuperarlo. A lui il poeta chiede "pietà", ovvero di affrettare la sua fine, dal momento che lui almeno può morire, mentre i "rimasti" continuano infinitamente il loro quotidiano rantolo in una condizione psichica di "demenza che non sa impazzire", cioè di imbestiamento:

O ferito laggiù nel valloncello,
Tanto invocasti
Se tre compagni interi
Cadder per te che quasi più non eri,
Tra melma e sangue
Tronco senza gambe
E il tuo lamento ancora,
Pietà di noi rimasti

A rantolarci e non ha fine l'ora,
Affretta l'agonia,
Tu puoi finire,
E conforto ti sia
Nella demenza che non sa impazzire,
Mentre sosta il momento,
Il sonno sul cervello,
Lasciaci in silenzio -
Grazie, fratello⁹.

⁹ C.REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, a c. G.Mussini e V.Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1994, p.230.

8 - Ungaretti, nato in trincea

Il passaggio da morte a vita che il “putrefatto” Reborà augura al suo “uomo” era in quello stesso frangente fatto proprio dal soldato di fanteria Giuseppe Ungaretti, che ha – come è noto – il destino di nascere poeta proprio al fronte, dove gli altri poeti sopra ricordati erano in vario modo morti, o fisicamente o psichicamente.

Ungaretti è uomo del popolo, figlio di emigranti in Egitto (per via dei lavori per il Canale di Suez), nato (nel 1888) e vissuto ad Alessandria fino al 1912; trascorre due anni cruciali (1912-14) a Parigi, intimo di Apollinaire e del gruppo cubista e comincia a scrivere versi in francese. Scoppiata la guerra, è richiamato in Italia e nel '15 spedito al fronte sul Carso. Ungaretti farà tutta la guerra, concludendola sul fronte francese nel novembre del '18.

A Udine, nel dicembre 1916, nella stamperia militare un giovane ufficiale del Commissariato, lo spezzino Ettore Serra, gli stampa in ottanta copie *Il porto sepolto*, il suo primo libro di versi, tutti scritti in trincea e datati dalle varie zone di guerra. Il libretto, rifuso e ampliato in *Allegria di naufragi* (1919), è il più importante frutto della stagione d'avanguardia italiana ed inaugura un nuovo modo di scrivere poesia: il celebre “M’illumino / d’immenso”, ne è la formula più nota.

La quotidiana esperienza con la devastazione non sgoimenta, né annienta Ungaretti, anzi produce una sorta di effetto contrario, ovvero di spasmodica tensione ed energia vitale, di cui il suo canto poetico è prova. La sua *Veglia* riproduce situazioni che abbiamo già visto: il sopravvivere vicino ad un cadavere (come capitò a Owen, come ci dice in *Viatico* Reborà):

Una intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca

digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore
Non sono mai stato
tanto attaccato
alla vita

Cima 4 il 23 Dicembre 1915¹

Ungaretti sente violentemente la morte e non è lontano dalle scelte di violenza espressionista di Rebora (“buttato”, “massacrato”, “digrignata”, “congestione”), ma ciò non lo paralizza e, d’immediato, risponde alla passività di questa coazione della morte con una violenta espressione di totalità d’amore e di vita. Quelle parole che cedevano e mancavano a Rebora, eccole nuove e vivaci in Ungaretti, consapevole del “naufragio” della guerra, ma anche del suo vitale e vittorioso (“allegro”) attraversamento.

Più che un annientamento (come per Trakl, Owen, Rebora) o una meraviglia (Apollinaire) la guerra per Ungaretti ha voluto dire riduzione all’essenziale. Una cartolina in franchigia a Papini del 10 maggio 1916 è al riguardo eloquente:

Caro Papini, stamani mi sono aggirato per questi budelli, c’è una fila ininterrotta di uomini stesi in lungo addosso a una parete; rasento l’altra per passare; la sola luce delle feritoie; un uomo erra di feritoia in feritoia, il fucile imbracciato, cercando la preda; in certi punti i nemici sono a tre metri; ora riposano, c’è una gran quiete².

¹ Per i testi G.UNGARETTI, *Il porto sepolto*, a c. di C.Ossola, Milano, Il Saggiatore, 1981, pp.44, 134, 160-3. Ungaretti correggeva continuamente i propri testi e le poesie di guerra trovarono la loro stesura definitiva nell’edizione 1942 di *L’allegria*. Abbiamo preferito citare – per esattezza cronologica – dalla prima edizione. *Veglia*, comunque, non ebbe sostanziali modifiche.

² G.UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a c. di M.A.Terzoli, Milano, Mondadori, 1988, p.33.

In fondo anche questa è una “lettera piena d’amore”, come quella sempre a Papini del 27 maggio successivo, in cui racconta fiero di aver letto una poesia di *Porto sepolto* “a un mucchio di soldati”: “erano incantati. Non avranno capito nulla. Ma il ritmo l’hanno sentito. È un segno”.

L’autentico sentimento di fraternità ha la sua più alta espressione il mese dopo in *Soldato*, che poi si chiamerà *Fratelli*, nella stesura definitiva del 1942: nel pieno di una azione e di lamenti (“nell’aria spasimante”) una tipica richiesta militare (“Di che reggimento siete?”) invece di chiudersi con la parola “soldati” termina con “fratelli”, una parola estranea al contesto di guerra e che perciò ha il sapore della novità, come fosse una “fogliolina appena nata”; ha così il valore di un inatteso “soccorso” all’“uomo”, alla sua dignità, consapevole di quanto sia “fragile” in quel contesto:

Di che reggimento siete
fratelli?

Fratello
tremante parola
nella notte
come una fogliolina
appena nata
saluto
accorato
nell’aria spasimante
implorazione
sussurrata
di soccorso
all’uomo presente alla sua
fragilità

*Mariano il 15 Luglio 1916*³

Ma non dobbiamo dimenticare che la forza di reggere per tanti anni al fronte deriva ad Ungaretti anche da un suo fiero nazionalismo (certo introvabile in Rebora) ed af-

³ In questo caso la redazione finale del 1942 è molto diversa: “Di che reggimento siete / fratelli? // Parola tremante / nella notte // Foglia appena nata // Nell’aria spasimante / involontaria rivolta / dell’uomo presente alla sua fragilità // Fratelli”:

fine alle idee del suo caro amico Apollinaire sulla "civiltà" minacciata dai "crucchi".

Tanta determinazione in un simile contesto si spiega con la sicurezza che Ungaretti ha del proprio io, della propria identità di uomo e di poeta, quale egli stesso dichiara in *I fiumi*: è notte e il fante Ungaretti è in veglia presso un albero "mutilato", cioè offeso dalla guerra, in una "dolina" (avallamento) carsica e prova un sentimento malinconico, espresso dalla fulgida analogia finale: "la mia vita mi pare una corolla / di tenebre", cioè la vita, in quella malinconica ora notturna, sembra come la corolla buia di un fiore, ovvero non ha nel suo circolo nessun elemento di luce o di sole (elemento e alimento a lui essenziale). Ma Ungaretti è uomo positivo e, come spesso accade, non si culla in questa situazione negativa. Qui basta la fresca memoria di un bagno mattutino nell'Isonzo, che immaginiamo assai grato al soldato dai "panni sudici di guerra", uscito da quel bagno come da un qualcosa di sacro (da un'urna d'acqua" dice) con la leggerezza dell'"acrobata" e il piacere da "beduino" di asciugarsi poi al sole. Questo bagno è l'occasione di ripercorre i fiumi legati alla sua vita, il Serchio, nella Lucchesia dei suoi genitori, il Nilo, la Senna della sua formazione parigina in cui si è "rimescolato" e "conosciuto", scoprendo la propria vocazione poetica; ma tutti i fiumi sono contati nell'Isonzo: qui è nata in modo originale la sua poesia e con essa la sua identità di uomo, qui si è "riconosciuto" nel sentirsi parte integrante, "docile fibra" dice, dell'"universo", in altre parole parte di un tutto assoluto, parte del sole, della terra, dell'acqua ove l'uomo si può avvertire in elementare "armonia":

Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
che ha il languore
di un circo
prima o dopo lo spettacolo
e guardo
il passaggio quieto
delle nuvole sulla luna
Stamani mi sono disteso

in un'urna di acqua
e come una reliquia
ho riposato

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
come un suo sasso

Ho tirato su
le mie quattr'ossa
e me ne sono andato
come un acrobata
delle acque

Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato
a ricevere
il sole

Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo

Il mio supplizio
è quando
non mi credo
in armonia

Ma quelle occulte
mani
che mi intridono
mi regalano
la rara
felicità

Ho ripassato
le epoche
della mia vita

Questi sono
i miei fiumi
questo è il Serchio
al quale hanno attinto
duemil'anni
forse
di gente mia
campagnola
e mio padre e mia madre

e questo è il Nilo
che mi ha visto
nascere e crescere
e ardere d'inconsapevolezza
nelle estese pianure
protette d'azzurro
e questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto
Questi sono i miei fiumi
contati nell'Isonzo
e questa è la mia nostalgia
che in ognuno
mi traspare
ora ch'è notte
che la mia vita mi pare
una corolla
di tenebre

Cotici il 16 Agosto 1916

9 - Dai paesi neutrali: Dada e Jimenez

Mentre la guerra devasta l'Europa, nella neutrale Svizzera, a Zurigo, nel febbraio 1916 apre i battenti il Cabaret Voltaire e con esso nasce una nuova ed ennesima Avanguardia, il Dadaismo. Principale promotore è il rumeno Tristan Tzara (Moinesti, Moldavia, 1896- Parigi 1963), con lui l'artista alsaziano Hans Arp (Strasburgo 1887 - Basilea 1966). Entrambi ci raccontano la nascita e il nome del movimento:

Sull'origine del nome '*Dada*,' Hans Arp, nel 1921, in una rivista del movimento, racconta: "Dichiaro che Tristan Tzara ha trovato la parola Dada l'8 febbraio 1916 alle sei di sera. Ero presente coi miei dodici figli quando Tzara pronunciò per la prima volta questa parola che ha destato in tutti noi un entusiasmo legittimo. Ciò accadeva al Café Terrasse di Zurigo mentre portavo una *brûche* alla narice sinistra [...]. " Tzara, da parte sua, aggiunge: "È nel vocabolario Larousse che ho trovato per caso la parola Dada." E Ribemont-Dessaignes conferma che il caso dipese da "un tagliacarte scivolato incidentalmente tra le pagine del dizionario."¹

È tutto da ridere dunque. E Dada riprende e sviluppa la provocazione d'Avanguardia sul versante comico che aveva già fatto capolino (ricordate Chlébnikov e Palazzeschi), ma in modo minoritario, rispetto ai progetti modernisti dell'Avanguardia. Ora il Dadaismo fa strame anche di questa e dei suoi desideri. Non contano i progetti, quanto le negazioni, ottenute con un uso sistematico e provocatorio del riso; la poesia e l'arte devono essere soprattutto gesto, la scrittura è secondaria. E la ricetta per una poesia dadaista lo esibisce con chiarezza:

PER FARE UNA POESIA DADAISTA

Prendete un giornale.

Prendete un paio di forbici.

¹ M.DE MICHELL, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1971, p.153; e per i successivi testi a p.312.

Scegliete nel giornale un articolo che abbia la lunghezza che voi desiderate dare alla vostra poesia.

Ritagliate l'articolo.

Tagliate ancora con cura ogni parola che forma tale articolo e mettete tutte le parole in un sacchetto.

Agitate dolcemente.

Tirate fuori le parole una dopo l'altra, disponendole nell'ordine con cui le estrarrete.

Copiatele coscienziosamente.

La poesia vi rassomiglierà.

Ed eccovi diventato uno scrittore infinitamente originale e fornito di una sensibilità incantevole, benché, s'intende, incompresa dalla gente volgare.

Il Cabaret Voltaire era al n. 1 della Spiegasse e al n.12 della stessa via abitava allora anche Lenin. Pare che i dadaisti lo incontrassero spesso e che al caffè Terrasse Tzara si fosse misurato a scacchi con il futuro padre della Russia sovietica. Senza alcuna reciproca comunicazione di idee e progetti. La politica era fuori dell'orbita dadaista (diversamente dalle precedenti avanguardie, legate al nazionalismo e alla guerra), ma Tzara dichiarò nel 1950 che Dada era anche una rivolta contro la guerra che "verso il 1916-1917 sembrava non dovesse più finire".

Arp ottiene effetti comici brillanti costruendo con un ordine i legami tra i suoi diversi assurdi:

i pianoforti a coda
e a testa
posano pianoforti a coda
e a testa sulle loro code
e sulle loro teste
conseguentemente
la lingua è una sedia
dei piedi di bambino
cadono dal soffitto
le signore dell'alta società
le portano a guisa di guanti
fiere come lune brunite
conseguentemente
l'amore è un pettine
in una bocca
s'apre un'altra bocca

e in questa bocca
s'apre un'altra bocca
e in questa bocca
s'apre un'altra bocca
e così via
senza fine
è una triste prospettiva
che aggiunge un non so che
a un altro
non so che
 conseguentemente
l'aragosta è una colonna

Nello stesso 1916 del Dadaismo c'è qualcun altro, fuori della guerra, che compie la sua battaglia. È una battaglia privata, un corteggiamento matrimoniale che vede impegnato il poeta spagnolo Juan Ramon Jimenez (Palos de Moguer 1881 - S.Juan, Puerto Rico, 1958) con Zenobia Camprubí, la cui famiglia vorrebbe nozze con qualche ricco americano, dal momento che negli USA vivono agiatamente i fratelli. E nell'autunno 1915 Zenobia con la madre era partita per gli States per la nascita di un nuovo nipotino. Nel gennaio 1916 Jimenez in transatlantico attraversa l'oceano per stringere l'assedio ed ha buona sorte. I due si sposano il 2 marzo nella cattedrale cattolica di S. Stephen di New York e dopo qualche mese a giugno i novelli sposi torneranno in Spagna. Il *Diario di poeta e mare* (1916) è il frutto poetico della vicenda ed il primo capolavoro di Jimenez, poeta già attivo da un ventennio e finora segnato da una vena impressionista, tra idillio e nostalgia.

Il *Diario* si compone di 243 pezzi tra liriche e prose, ordinati secondo giorni del viaggio (da Madrid a Cadice, sulla nave, a New York), del soggiorno (New York, Boston, Philadelphia, Washington) e del ritorno a Madrid, dove gli Jimenez vivranno fino all'inizio della guerra civile (1936).

La novità di queste poesie, per gran parte scritte in pieno oceano, sta nel modo di guardare: Jimenez si trova a contatto diretto di mare e cielo, nella loro "nudità" (parola ricorrente); ed è l'occasione di misurare su quelle assolute nudità anche la propria anima, ritrovata in termini

essenziali. Il suo viaggio terreno e trepidante è anche una ascesi verso il celeste, verso le regioni di un assoluto in cui un potente io lirico trova la propria identità e ragione di canto.

Ciò si manifesta anche nel cuore della Grande Mela: anzi la città, somma di tutte le città, esibisce le sue contraddizioni ed il poeta la interroga nel suo visibile metropolitano, nel suo minimale naturale (l'uccellino), nel suo invisibile, nella partita di amore o di morte dietro ogni edificio:

New York, 27 maggio - Albeggiare

Negl'intervalli del temporale si comincia a vedere, sbiadita, l'alba, non so se con luna. Tuona sordamente.

Il treno sopraelevato passa per la Sesta, su un ponte, come un rapido mazzo di carte seminato di finestrini gialli, e già, o ancora, senza nessuno. Un unico uccellino canta a tratti qua e là. Nel palazzo di fronte - la morte, l'amore? - l'andito illuminato ancora, o di già.

Un istante, come un'isola, il cattivo odore di sempre è rotto da non so che odore buono, come di gigli della valle o di non so che frutta in fiore - l'amore, la morte? - nella brezza d'aprile. Una piccola farfalla bianca, che nella vaga luce soave e azzurra di quel che giunge è bianchissima, svolazza, folle, dal suolo al cielo, in una libertà triste - la morte, l'amore? - ...Tuona sordamente...²

Sull'Oceano, al ritorno, Jimenez si compiace della totalità raggiunta dalla sua anima. È una totalità che non va riempita di significati religiosi o metafisici, il poeta stesso ci dice di non sapere bene se essa è "verità o menzogna", ma la pienezza del proprio intimo sentire non può che costituirla come "verità":

18 giugno ?

È verità e menzogna,
cosa che nasce dall'istante unico,
ma è verità.

² Per i testi J.R.JIMÉNEZ, *Diario di poeta e mare*, tr. F.Tentori Montalto, Firenze, Passigli, 1994, pp.201, 249.

La crea
un'armonia della sera
e dell'onda,
e sorge, lì tra la spuma e le stelle,
qualcosa che non è ma vuole essere
o vogliamo che sia,
e che sorride all'anima ammaliata.

Oh tu, musica nuda che profumi
candidamente, come un gusto, il corpo
fatto anima anche lui dall'armonia
dell'onda e della sera!

È verità e menzogna,
ma è verità.

10 - Il poeta risorto: "Paolo" Valéry

"Noi, le civiltà, ora sappiamo che siamo mortali". Così nell'aprile 1919 Paul Valéry avviò il saggio su *La crisi del pensiero*, che puntualizzava l'estrema precarietà prodotta dalla guerra, mettendo in dubbio l'idea stessa di civiltà e le sue illusioni di ininterrotto progresso.

Il saggista aveva allora quasi cinquant'anni ed era stato in gioventù il discepolo prediletto di Mallarmé, ma da anni - lo si è detto nel primo capitolo - aveva chiuso con la letteratura. La guerra aveva d'improvviso riaperto quella fonte inaridita da un quarto di secolo.

Valéry comprese subito l'immediata gravità della guerra mondiale ed il ritorno alla poesia fu causato dal bisogno di una testimonianza di civiltà, nel tempo del trionfo di un'improvvisa barbarie: "Mi sembrava di essere un monaco del V secolo che sa che tutto è perduto, che il convento sarà incendiato e i barbari distruggeranno tutto. Nessuno vedrà la sua opera. Ma lui fa ciò che sa fare e continua, senza contare le ore, il suo paziente e minuzioso compito di fare degli esametri quanto più corretti possibili".

"Sub signo Martis" (sotto il segno di Marte, cioè della guerra) scrive con angoscia e fatica (cento redazioni) il poemetto *La giovane Parca*, pubblicato nel 1917: la Parca nella mitologia classica è divinità della morte, di solito è vecchia, qui invece è una giovane che parla in una notte, in una continua alternanza di stati mentali: dalla lucidità all'incoscienza, dalla consapevolezza al turbamento emotivo.

Nello stesso anno, l'anno più duro della guerra, Valéry avvia un altro poemetto, *Il Cimitero marino*, concluso nel 1920 e subito pubblicato in tiratura limitata. Dedicato al cimitero della sua città natale, Sète, posto in riva al Mediterraneo, il poemetto nacque all'improvviso a partire dal titolo:

Dico a tutti che l'idea mi è venuta a Sète. Non è esatto. Ho concepito il *Cimetière marin* in un piccolo hotel della riva sinistra [della Senna, a Parigi] in cui mi ero rifugiato per lavorare. Un'in-

sonnia malinconica ha generato la prima parola; un rubinetto che perdeva ha fatto nascere la seconda. Avevo il titolo: non mi restava che scrivere il poema¹.

Può darsi davvero sia andata così, comunque la nascita di una poesia da un rubinetto sgocciolante, per quanto paradossale, verifica un noto assioma dello stesso Valéry (“il primo verso lo regalano gli Dei, il secondo bisogna conquistarlo”), cioè che il poeta deve essere uno strenuo artefice sulla parola e sulla forma, non un improvvisatore, non uno sperimentatore. Inoltre la nascita della parola da quello sgocciolio ci avvisa della genesi della parola dal ritmo, un ritmo con una matrice italiana, ci avvisa Valéry, che lo sappiamo sangue misto (italo-corso, addirittura, come Napoleone); per lui l’italiano era lingua intimamente materna (con la madre egli parlò sempre e solo italiano ed era da lei chiamato Paolo) e gli era necessario ricrearla almeno ritmicamente nel suo eletto francese, dovendo scrivere una poesia, a sua detta, “personale”. Ora per un uomo così proiettato all’astrazione, la poesia personale vuol dire solo una poesia che esprime processi ed emozioni della sua mente.

Il mare nella luce mediterranea è stato per Valéry un elemento di formazione fondamentale, fin dall’infanzia vissuta a Sète. Lo “stupore fecondo”, la “contemplazione” e “comunione” sono il perno su cui ruota *Il cimitero marino*: Valéry vede la piena realizzazione di se stesso in tale comunione con gli elementi per così dire eterni e, di rimbalzo, riflette sulla transitorietà dell’uomo, davanti a quell’eternità marina.

Il *Cimetière marin* è un testo difficile e amatissimo, più volte tradotto e commentato in altre lingue (solo in italiano in ottant’anni ci sono state una ventina di traduzioni d’autore; noi abbiamo utilizzato quella di Diego Valeri²): nel ritmo chiuso e impassibile di ventiquattro sestine di decasilla-

¹ Citato in P.VALÉRY, *Il cimitero marino*, a c. M.T.Giaveri, Milano, il Saggiatore, 1984, p.38

² D.VALERI, *Lirici francesi*, Milano, Mondadori, 1960, pp.356-67.

bi rimati assistiamo alla celebrazione della luminosità mediterranea (sole e mare) vista da un cimitero, quindi con il controcanto di una meditazione tra la vita e la morte. Non sfuggirà il lieve ossimoro di legare trionfo della creazione naturale ed estinzione umana, che caratterizza a pieno lo spirito di Valéry, prodigiosamente intrigato da sensualità e astrazione, ma anche dal sentimento di transitorietà dell'umano e con esso della sua civiltà.

Le prime strofe sono costituite da una serie di frasi esclamative; sono dominanti la retorica classica e un complesso gioco di metafore: nel primo verso il mare "tranquillo" diventa un "tetto", per la sua compattezza, e le vele in movimento sono un "cammino di colombe", come può capitare appunto su un tetto:

Questo tetto tranquillo, con colombe
Vaganti, palpita fra pini e tombe.
Il giusto Mezzodì³ di fuochi e lumi
Ritesse il mar sempre ricominciato⁴.
O premio di un pensiero, un prolungato
Sguardo su la tranquillità dei numi!⁵
Qual puro gioco di lampi consuma
Mille diamanti⁶ di labile spuma!
Qual pace sembra aver di sè coscienza!⁷
Quando un Sol su l'abisso⁸ si riposa,
Opere di un'eterna causa ascosa⁹,
Scintilla il Tempo e il Sogno è conoscenza.

Il tempo non si avverte più ed è ridotto alla "scintilla" del sole; il trionfo della natura è come un "sogno" che

³ In quanto divide perfettamente il giorno.

⁴ Il mezzogiorno compone (*ritesse*) in una piena luce (*fuochi e lumi*) la superficie del mare, che è in perenne movimento.

⁵ Osservare a lungo la piena luminosità meridiana sul mare (segno della *tranquillità dei numi*) è la ricompensa (*premio*) della propria attività mentale (*pensiero*).

⁶ Metafora per lo scintillio marino.

⁷ Quale consapevolezza (*coscienza*) sembra avere la pace.

⁸ Il mare.

⁹ Nascosta, ignota all'uomo.

sembra racchiudere la “conoscenza” delle cose e poco dopo l’io dell’autore si installa nel poema manifestando il proprio godimento di spettatore. La quinta strofe, particolarmente cara a Valéry che la considerava tra i suoi versi più belli, mette a segno con una perfetta similitudine il rapporto tra la bellezza (la “forma”), il piacere e l’assenza: davanti a quella luce marina gli sembra di essere uno che mangia un frutto: lo si distrugge con la bocca, ma questa morte di una forma è anche il piacere del gusto. In modo analogo, davanti al “cielo puro” e al rumore del mare, con la sua capacità di erosione, Valéry assapora la propria fragilità, l’imminente destino di dissoluzione. Ma è una sensazione di assoluta calma, quasi piacevole e per nulla disperata:

 Come il frutto si fonde nel gustare,
 Come cangia in delizia il suo mancare
 Nella bocca ove la sua forma muore,
 Io qui respiro lo sfumar futuro
 Dell’anima a cui canta il cielo puro
 Il trasmutar delle rive in rumore.

Quello di Valéry non è certo un pensiero cristiano e nemmeno panteista o mistico, perché non vi è traccia di spiritualità. Il mare, il cielo e il sole lo attraggono in quanto elementi primari ed assoluti, davanti ai quali l’uomo può mettersi in rapporto solo sottraendo da sé stesso i propri connotati umani: un verso è molto chiaro e dice: “il cielo canta all’anima consumata” (Valeri nella traduzione è meno secco), cioè solo azzerando il proprio fragile stato, anche psichico, è possibile sentire il canto del cielo. A quest’ultimo si rivolge direttamente nella sesta strofe, vantando il proprio cambiamento: ma in cosa si cambia Valéry? Ecco che qui entra in scena il cimitero, posto ideale per “respirare” (“hume” vuol dire anche “annusare”) “lo sfumar futuro”, cioè la dissoluzione prodotta dalla morte. Valéry è tanto intento fisicamente al proprio azzeramento e tiene a comunicarci che egli si muove piegandosi alle “fragili movenze” della sua ombra che scorre sulle tombe.

Segue una parte in cui l'autore, rivolgendosi alla propria anima, la esorta a liberarsi da idolatrie e ad accettare che la delizia dell'evento purò (come la vista del mare meridiano) sia connessa con il "nulla", ovvero con la spogliazione della vita, piuttosto che con la sua esaltazione e conclude, sempre con lapidaria sentenza: "vuota è la vita, ubriaca di assenza, / l'amaro è dolce, e lo spirito chiaro". Vale a dire che la chiarezza dell'intelligenza ("spirito", l'*esprit* francese, parola dai tanti significati, che qui vale come mente) sta nel considerare come dolce l'amaro del desolante destino umano, che tutto converge al vuoto; ma è un vuoto espresso non in modo deprimente: compare l'intraducibile *'ivre'* (ubriaca) e si avverte, davanti al mare, la vita come totalmente vuota e ubriaca, quindi stordita quasi dall'assenza che la caratterizza. Altri poeti prima e dopo Valéry hanno dato un tono di disperazione a espressioni tanto radicali, ma lui, il nostro Paolo non ne è affatto turbato, anzi c'è da giurare che sia profondamente soddisfatto, sotto i suoi baffoni, della propria intransigente nientificazione. Il "mistero" non riguarda per lui la morte e l'aldilà, ma la vita; i morti, finalmente, sono fuori di questo "mistero" e con ironia si rivolge al "gran diamante" del sole per esibire se stesso, prototipo del vivente che muta e si consuma, come "difetto" di quell'eternità:

Non hai che me, per vincere le paure
 Di te; i miei dubbi e tutte le mie cure
 Sono il difetto del tuo gran diamante...
 Ma dentro il buio di marmi gravato
 Un popol vago al tuo regno è migrato,
 Attorno alle radici delle piante.
 Confusi sono in un recesso muto¹⁰,
 La rossa argilla il lor bianco ha bevuto.
 Ora è nei fiori la vita e il suo canto!
 Dove dei morti i detti familiari?

¹⁰ In francese *absence épaisse*, ossimoro che significa "densa assenza" e ben sigla il processo di trasformazione che prosegue nell'antitesi del verso successivo tra "rossa" argilla e il "bianco" dei vermi.

Dove l'anime e l'arti singolari?
La larva fila ove nasceva il pianto.

Sono qui comparsi i vermi ("popol vago"), presenza frequente quando si parla di cimiteri, morti, scheletri. Ma Valéry non vuol farci rabbrivire, non esibisce come tanti pittori e poeti antichi lo schifo dei vermi. Anzi ci rassicura del processo naturale, della rinascita, minimale, del grande processo biologico ed elenca, un poco godendo, tanti dettagli fisici e psichici della vita umana che sono "andati sotto":

Gli strilli delle bimbe stuzzicate,
Gli occhi, i denti, le palpebre bagnate,
Il gentil seno che scherza col fuoco,
Il brillar della bocca che si arrende,
Gli ultimi doni che la man difende,
Tutto va sotto e rientra nel gioco.

A questo punto il poeta si rivolge alla "grande Anima", detto con ironia, evidentemente: si tratta dell'artista, di chi presume di un "più vero sogno", quello del capolavoro e dell'immortalità, un sogno tipico della civiltà laica e umanistica se pensiamo ad un poemetto d'analogo soggetto del Foscolo, *Dei sepolcri*, con l'esaltazione di Omero, capace di dare "onore di pianti" ad Ettore per sempre. Ma Valéry diffida - "noi, le civiltà, siamo mortali", non dimentichiamo - ed anche ogni ribellione a questo destino - "santa impazienza" - ha medesima sorte d'estinzione:

E tu attendi, grande Anima, un più vero
Sogno, non come questi menzognero,
Che ai nostri occhi dell'onda lo splendore
Finge quaggiù? Tutto fugge! Porosa¹¹
La mia presenza, e doman vaporosa
Anche la santa impazienza muore.

¹¹ Nel senso di permeabile al calore solare, opposta a "vaporosa", ovvero dissolta in cenere.

La “magra immortalità nera e dorata” evocata nella strofe successiva ci immette nella canonica iconografia cimiteriale fino alla comparsa del teschio con il ghigno, emblema di una cultura che ha abusato del macabro:

Magra immortalità nera e dorata,
Falsa consolatrice laureata,
Che della morte fai grembo materno,
O tu, bugia pietosamente astuta!
Chi non conosce bene e non rifiuta
Quel vuoto cranio e quel ridere eterno?

Altri interlocutori sono ora i morti evocati con ironia congiunta a gusto del paradosso: essi sono “padri profondi”, perché nel fondo della terra, e sono “teste inabitate”, perché spogliate della mente. I morti sono, nella sostanza materiale, “terra” che ignora del tutto i passi umani e tanto meno la “comunione di amorosi sensi” e ogni altro idealismo. A loro, ovvero a una terra del tutto estranea all’uomo, Valéry confessa che il vero “verme” non è quello che corrompe i cadaveri, ma quello che corrompe i vivi e lavora il corpo e la mente dell’uomo, anche nel sonno:

Padri profondi, teste inabitate,
Che, sotto il peso di tante palate,
Terra siete che i nostri passi ignora,
Il verme roditore, il verme vero,
Non è per voi, ma per il mio pensiero;
Esso vive di vita e in me lavora.
Forse amore, odio forse di me stesso?
Il suo dente segreto m’è sì presso,
Che ogni altro nome sembra conveniente.
Ei vede, vuole, pensa, tocca; il mio
Corpo gli piace, e, fin nel mio sonno, io
Vivo di appartenere a quel vivente.

A questo verme non ci si può sottrarre e nelle tre ultime strofe il poeta chiude bruscamente l’estasi con cui aveva avviato il poema, introducendo un nuovo protagonista: il vento. Il vento rompe l’immobilità di quella strepi-

tosa calma meridiana sul mare e rompe anche la “meditativa forma” nella mente del poeta. Il dinamismo riprende la sua vicenda e ad esso non è possibile sottrarsi, come non è possibile sottrarsi alla vita, riparando in un mondo di astrazioni o di estasi:

No, no, in piedi! Nell'era successiva!
Spezza, mio corpo, la meditativa
Forma¹²! Bevi la nascita del vento!
Una freschezza dal mare esalata
L'anima mia mi rende. Onda salata,
Corro a te per aver nuovo alimento.
Sì, grande mar di deliri¹³ dotato,
Pelle di tigre¹⁴ e mantello forato
Da mille e mille idoletti¹⁵ solari,
Idra¹⁶, della tua carne azzurra amante,
Che ti mordi la coda scintillante¹⁷
In un tumulto che al silenzio è pari,
Si leva il vento! Bisogna tentare
Di vivere! L'immensa aria del mare

¹² È il proprio pensiero fisso e immobile, mentre la vita è movimento.

¹³ È un latinismo: *delirare* vuol dire “uscire dal solco” e indica il mare nel suo movimento.

¹⁴ Letteralmente: “pelle di pantera”, metafora che allude alla dimensione selvaggia e maculata del manto marino illuminato dal sole.

¹⁵ Gli specchi del sole sulle acque.

¹⁶ “Parola utilizzata a più livelli semantici: la poesia attiva contemporaneamente tutti i livelli semantici di una parola; l’“hydre” (lat. Hydra) è lo scaglioso serpente di mare, che riassume a livello iconico i tratti progressivamente accumulatisi dell’immagine marina (la superficie lucente e palpitante, la mobilità, il pericolo) e che al tempo stesso unifica a livello simbolico i valori attribuiti al serpente e al mare stesso: lucidità astratta della mente, inquietanti profondità istintuali. Ma, etimologicamente, “hydre” rinvia a acqua, e definisce il mare nella sua forma più semplice e più completa.” (M.T.Giaveri).

¹⁷ Il mare è metaforicamente un serpente che si morde la coda, ovvero costituisce un ciclo completo di vita, inoltre nella simbologia di Valéry il serpente ha sempre una doppia valenza come simbolo di conoscenza e simbolo di eros. In questo caso si richiama al perfetto circuito di conoscenza e istinto che il mare esprime.

Agita il libro¹⁸, l'onda dagli scogli
Sprizza. Rompete, liete onde, quel tetto
Tranquillo ove beccavano a diletto
Vele colombe¹⁹. Via, splendidi fogli!

L'esortazione "bisogna tentare di vivere" ("Il faut tenter de vivre"), divenuta famosissima, è il segno di una remissione a quel "mistero" del vivere, che spesso Valéry aveva cercato di evitare, ma che alla fine egli accetta, con uno spiccato senso del dovere: "bisogna". Non sarà facile. Con cautela, degna di un genovese, quale egli in parte era, non a caso non dice "bisogna vivere" ma "bisogna tentare", forse nemmeno sicuri di riuscirci.

¹⁸ Nel gioco di metafore connesse al mare come tetto (ora anche ripreso dalla prima strofa) compare anche il libro, simbolo dell'opera del poeta, idealmente inteso come compatto e compiuto e tuttavia inadeguato al ritmo della vita che non può che romperlo, come il vento rompe la calma del mare.

¹⁹ Letteralmente gli ultimi tre versi suonano così: "volate via, pagine tutte lucenti! / Rompete, onde! Rompete d'acque liete / quel tetto tranquillo al beccheggio dei fiocchi [vele triangolari]".

11 - Il Serafico Rilke

Tra i tanti entusiasti del *Cimitero marino* vi è anche un celebre poeta tedesco di mezz'età, Ranier Maria Rilke, che il 29 dicembre 1921 così scrive a Lou Andreas-Salomé, l'aristocratica russa, che fu intima di Nietzsche e propria maestra di vita a fine Ottocento:

Sei a Vienna, cara Lou? Salutami Freud¹, allora: vedo con piacere ch'egli comincia a destare considerevoli impressioni in Francia, che per tanto tempo rimase sorda. Di là non mi giunge molto, se non ogni tanto una parola di Gide²; assolutamente stupendi sono invece per me gli scritti di Paul Valéry, di cui sono riuscito a tradurre una poesia, " Le Cimetière marin ", con un'equivalenza che tra le due lingue credevo appena raggiungibile. Quando avrà riacquisito un po' di sicurezza in me, spero di potermi cimentare anche con la sua prosa: c'è un meraviglioso dialogo, l'" Eupalinos ", che, come tutti i pochi lavori di Valéry, è di un riposo, di una calma e d'un'equanimità di parola che anche tu sentiresti pienamente³.

C'è un po' di vertigine a vedere uno vicino all'altro tanti nomi cruciali della cultura europea: Freud, Valéry, Gide; tutti nomi a portata di mano di Rilke, che è stato il più cosmopolita dei poeti europei.

Rilke era praghese (nato nel 1875) di famiglia decaduta, la precoce separazione dei genitori lo portò a una vita di collegio e ad una radicale irrequietezza, sempre alla ricerca di una madre e di una casa. A diciannove anni pubblica un primo libro di versi: assai feconda e versatile la sua attività di scrittore, con poesie, novelle, sag-

¹ Sigmund Freud (1856-1939), medico viennese, fondatore della psicoanalisi.

² André Gide (1869-1951), romanziere francese, premio Nobel 1947; consulente editoriale fu anche il maggior promotore di altri scrittori come Valéry, Proust e Rilke.

³ R.M.RILKE, *Lettere da Muzot (1921-1926)*, a c. M.Doriguzzi e L.Traverso, Milano, Cederna, s.d., pp.77-8.

gi, nell'ambito del Simbolismo ed estetismo d'epoca. Nel 1910 questa fase si chiude con *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, alter-ego del poeta nello sfondo di una Parigi fatiscante, che da dieci anni è la sua città di residenza, anche se intermittente a causa dei continui viaggi del nomade autore.

Più di Valéry Rilke apparteneva al mondo della Belle Époque: poeta protetto e coccolato dalle famiglie della più alta aristocrazia mitteleuropea, visse una vita raminga tra ville, castelli e alberghi, ospite di volta in volta di una principessa casata. La guerra portò via per gran parte quel mondo ed egli trovò riparo in Svizzera "felice di trovarsi in quel bel paese che i cavalieri dell'Apocalisse avevano risparmiato", come scrive la principessa Maria Hohenlohe Thurn und Taxis, la sua maggior mecenate. In Svizzera Rilke affittò un piccolo castello medievale a Muzot, nel Vallese, una vallata che condensa altri paesaggi carissimi. "Mi aveva colpito - scrive alla principessa Maria - il fatto che in questo paesaggio si fondono la Spagna e la Provenza; negli anni precedenti alla guerra mi erano state più care degli altri paesi. Ritrovarle ora riunite in questa ampia valle fra i monti della Svizzera!".

A Muzot Rilke vive gli ultimi anni della sua breve vita (muore nel dicembre 1926) in solitudine, pur con tanti amici, corrispondenti o in visita. A Muzot vive anche una nuova e improvvisa stagione creativa, che si riassume nei due supremi capolavori della poesia tedesca del Novecento: le *Elegie duinesi* e i *Sonetti a Orfeo*, editi a pochi mesi di distanza nello stesso 1923. Sono due opere molto diverse, la prima avviata nell'anteguerra e faticosamente compiuta, la seconda scritta con furore in pochi giorni.

Diversamente da Valéry, morto alla letteratura da tempo e risorto proprio nel cuore della guerra, per Rilke ci volle non l'agonia del combattimento, ma l'estinzione della sua civiltà e l'appartato cantone elvetico per ritrovare la voce.

Alla principessa Maria, scesa al vicino albergo Bellevue di Sierre, legge in due giorni (7-8 giugno 1922) le intere due opere; ne abbiamo una breve cronaca nel diario della nobildonna:

Arrivai a Muzot la mattina del 7 giugno. Piccole stanze basse e accoglienti, con vecchi mobili, fiori dappertutto, e fra questi la rosa a cinque petali rosso fuoco. Alla parete, un S.Francesco inginocchiato, qualche stampa ingenua, una stufa vallese... Poi salimmo nello studio, una stanza piena di libri, di raccoglimento. Accanto, la stretta camera da letto e la cappellina: sopra la porta gotica la svastica, strana e misteriosa. Tutto sembrava fatto apposta per il poeta.

Finalmente ha cominciato a leggere in piedi davanti al leggio, come è solito. Lo avevo pregato di leggermi tutte le elegie, anche quelle che conoscevo già. Al mattino lesse le prime sette, il pomeriggio le ultime tre; oh, l'ultima, il lamento!

E mentre lui leggeva, e leggeva meravigliosamente, come solo lui sapeva fare, io sentivo battermi forte il cuore, mentre copiose lacrime mi inondavano il viso.

Non si può dire altro. Aspetto con impazienza la copia fatta da lui che mi ha promesso: le elegie di Duino, dalla mia proprietà!

Il giorno dopo mi lesse i sonetti nella graziosa camera d'albergo a Sierre⁴.

I due libri sono assai diversi anche nel tono; le *Elegie* sono un poema luttuoso sull'insufficienza dell'uomo nei confronti del mondo; i *Sonetti* sono a loro modo un'opera gioiosa, anche se portano il sottotitolo di "monumento funebre alla memoria di Wera Ouckama Knoop", giovane danzatrice, figlia di amici, morta a diciannove anni di leucemia.

Nella seconda elegia sono a paragone gli angeli e gli uomini. Solo gli angeli sono le creature capaci di sentire il "tutto" e la felice ventura di questi "beniamini del creato" è celebrata in versi monumentali e dinamici, poco dopo l'inizio della Seconda Elegia (che si apre: "Ogni angelo è tremendo. E tuttavia, ahimè, / io vi canto"), nella seconda strofe:

Opera prima felice, beniamini voi del creato,
cime, crinali di monti all'aurora
dell'intera creazione - polline di fioritura divina,
articolazioni di luce, varchi, scale, troni,
spazi di essenza, scudi di delizia, tumulti

⁴ M. THURN-TAXIS, *Ranier Maria Rilke*, tr. N.Carli, Pordenone, Studio Tesi, 1987, pp.92-93.

d'un sentire turbinoso, rapito, e ad uno ad uno, d'un tratto
specchi che la bellezza effluita
riattingono in sé, nel volto ch'è proprio⁵.

La fitta litania (piena di metafore) sugli angeli ha un tono simile alla celebrazione del mare meridiano di Valéry; questi sono versi d'anteguerra, scritti nel 1912 a Duino, ma ora dopo la guerra hanno acquistato più urgenza: la catastrofe della guerra ha evidenziato maggiormente la fragilità dell'uomo e di conseguenza ha maggiormente esaltato la perfezione degli angeli, che sono definiti "specchi", in quanto riattingono in sé la forza che emanano.

La terza strofe si incentra proprio sulla estrema transitoria dell'uomo: sono versi profondi e bellissimi, tutti svolti in un intimo ragionare con esempi sulla mutevole vicenda di bellezza e perdita che contrassegna l'esistenza e che ha il contrappunto di tante domande:

Poiché noi sentendo svaniamo; ah, noi
esaliamo fino ad estinguerci; un legno⁶ che di ardore
in ardore dà sempre più tenue profumo. Uno dice⁷:
sí, tu mi sei dentro nel sangue, questa stanza, la primavera
è ricolma di te... A che giova, non ci può trattenere,
in lui, intorno a lui dileguiamo. E quanti son belli,
o, chi li può trattenere? Senza posa sorge sembianza
sul viso loro e dispare. Come rugiada dalla tenera erba
ciò che è nostro svapora da noi, come il calore da una
calda vivanda. O sorriso, ove tendi⁸? O sguardo:
nuova, calda onda⁹ che sfugge dal cuore -;
ahimè: eppure questo lo *siamo*. L'universo in cui dilagiamo,
dissolti, ha forse sapore di noi? Afferrano gli angeli
solo del proprio che da loro promana
o talora, per una svista quasi, vi s'insinua un poco

⁵ Per i testi R.M.RILKE, *Poesie II (1908-1926)*, a c. G. Baioni, Torino, Einaudi, 1995, pp.61-5, 113.

⁶ Siamo come un legno che va consumandosi sul fuoco.

⁷ Immagina le parole di chi è predisposto all'amore e all'affetto.

⁸ Quale è il significato di un sorriso (e poi di uno sguardo), si chiede il poeta.

⁹ Sorrisi e sguardi sono brevi moti d'affetto simili a "calde onde" che presto svaniscono. Il calore delle onde allude al calore dell'affetto.

dell'essere nostro? Siamo forse nei tratti loro
frammisti quanto il vago nei visi
di gravide donne¹⁰? Non lo notano, nel turbine
del loro ritorno a se stessi¹¹. (E come notarlo).

Non c'è più ribellione o protesta per i limiti umani nel
Serafico Rilke (così lo chiamava la principessa Maria): solo
una malinconica domanda, che sa di non avere risposta
quando si chiede il senso di un "sorriso" o se un po' di "sa-
pore" umano rimanga nell'"universo" e se gli "angeli" ab-
biano qualcosa d'umano. Non si dà la stura al dolore o al
lamento, solo si chiede con discrezione e con consapevole
inutilità un perché, tra desiderio di infinito e sospetto di
esclusione dell'uomo da tutto questo.

La quarta breve strofe approfondisce il tema, ipotiz-
zando che solo gli amanti nella pienezza dell'amore
possano intuire qualcosa della totalità, non i comuni
"noi" votati a trascorrere, mentre le cose hanno un de-
stino diverso di stabilità e fissità:

Gli amanti potrebbero, se l'intendessero, nell'aria notturna
dire cose mirabili. Perché su di noi tutto sembra
serbare il segreto. Vedi, gli alberi *sono*: le case
che noi abitiamo sussistono ancora. Noi soli
come aria che si rinnova trascorriamo su tutte le cose.
E tutto in accordo ci tace, metà per
vergogna forse e metà per speranza indicibile.

Rilke era uomo di grande fascino e non a caso attirò
sempre una lunga sequenza di figure femminili; la sua so-
litudine non era affatto durezza o misantropia, anzi era po-
polata d'affetto e come pochi egli ha sentito con accenti ori-
ginalissimi la potenza dell'amore: i versi della quinta stro-
fa sono tra i più bei versi sull'amore mai scritti, insieme
acutissimi nel valorizzare al massimo, con sacralità, i det-
tagli dell'abbraccio amoroso, ma anche consapevoli dei li-
miti e della fragilità del dono del reciproco amore:

¹⁰ Rilke osserva che le donne incinte hanno uno sguardo come trasfigu-
rato (*il vago*), in quanto stanno per generare la vita.

¹¹ Gli angeli nella loro autosufficienza non notano quanto di bello e ed
elevato è nell'umano.

Amanti, a voi, l'uno nell'altro paghi,
chiedo di noi. Voi vi afferrate. Avete le prove?
Vedete, mi accade che le mie mani l'una
dell'altra si accorgano o che il mio logoro viso
in esse si riposi¹². Così mi si desta un poco
il sentire. Ma chi, per questo, oserebbe già *essere*?¹³
Voi¹⁴ invece, che nell'incanto dell'altro
crescete, fin che sovrastato
v'implora: non *più* ... ; voi che sotto le mani
diventate l'un l'altro copiosi come le annate dell'uva;
che talora svanite perché l'altro
del tutto prevale: vi chiedo di noi. Lo so,
così beati voi vi toccate perché la carezza trattiene,
perché non vien meno la parte che teneramente
coprite; perché sotto le mani sentite la pura
durata¹⁵. Sì che eternità quasi dall'abbraccio
attendete. Eppure, superato dei primi
sguardi il terrore e la nostalgia alla finestra,
i primi passi insieme, *una* volta attraverso il giardino:
amanti, ancora lo *siete*? Quando alle labbra voi
vi levate l'un l'altro e v'accostate: bevanda a bevanda:
o come poi a quel fare stranamente sfugge chi beve.

È difficile dire insieme l'eros e la grazia, come capita in questi versi: quanto è carico d'intensità il contatto tra la mano che accarezza e il corpo; in quel gesto -per Rilke- tutto è riscattato dal destino di "de-composizione" della vita, per un momento si è nel cuore dell'amore fuori del tempo, nella "pura durata". Tuttavia, riflette Rilke, quanto dura questa vera estasi prodotta dall'amore, la sua capacità di essere insieme, essere nell'unità e nella totalità? Come nei

¹² Il semplice gesto di prendere la testa tra le mani introduce un più avvertito sintomo di sensazione psicofisica.

¹³ Chi potrebbe, si chiede Rilke, da un incremento della propria capacità di "sentire", cioè di provare sensazioni, chi potrebbe per questo considerarsi nella pienezza del proprio essere.

¹⁴ Voi amanti.

¹⁵ Su questi versi scrive alla principessa Thurn und Taxis: "la parte del corpo su cui l'amante posa la mano è sottratta per questo allo scomparire, all'invecchiare, a tutto ciò che da sempre è quasi de-composizione della nostra sostanza; che semplicemente sotto la sua mano dura, è".

Versi a Dina di Sbarbaro ben presto il destino ci separa ed anche il bacio, il "bersi" nelle labbra, di questi versi, alla fine porta a una fuga di insoddisfazione.

Per Rilke il fallimento amoroso è provocato da un errore quasi congenito, cioè della smania di possesso che non può che mutarsi in rovina. Si è perduta "la cauta misura del gesto umano", che sa quanto può e non presume quanto alimenta il suo vano desiderio. È importante recuperare la sapienza arcaica delle colonne ateniesi (le "attiche stele") che quella misura effigiava:

Non vi stupí nelle attiche stele la cauta
misura del gesto umano? Amore e congedo
non posava sí lieve sugli omeri, come fosse d'altra
materia che tra di noi? Rammentate le mani
che poggiando non premono, seppure nei torsi sia forza¹⁶.
Quei pervasi¹⁷ sapevano: noi siamo da tanto,
questo è nostro, che *cosí* noi ci tocchiamo; piú forte
gravan¹⁸ gli dei su di noi. Ma questa è cosa di dei.

L'elegia si conclude con un desiderio: trovare un "sottile lembo umano" che sia una "fertile riva" e non il gorgo della consueta dissoluzione. Il desiderio è enunciato, ma Rilke non sembra in questo molto fiducioso e la poesia si chiude su frasi al negativo, che sanzionano l'umana insufficienza:

Trovassimo anche noi un puro, discreto, sottile
lembo umano, una nostra fertile riva
tra pietra e corrente. Poiché il cuore ancora
supera noi come loro. E noi piú non possiamo
contemprarlo in immagini onde si plachi, né
in corpi divini, nei quali piú grande si temperi.

¹⁶ Ancora a Lou: "Una volta, a Napoli credo, davanti a certe pietre sepolcrali antiche, mi attraversò il pensiero che non avrei mai dovuto sfiorare qualcuno con gesti piú forti di quelli che sono rappresentati là. E credo davvero di riuscire, a volte ad esprimere tutto l'impeto del mio cuore, senza perdita e senza sciagure, posando piano una mano su una spalla".

¹⁷ Nel senso: quei maestri pervasi dalla sapienza.

¹⁸ Pesano.

Una ripresa, sintetica e scorciata del nucleo erotico di questa poesia, si trova nel terzo Sonetto ad Orfeo, che ha una prospettiva rovesciata ed una chiusa decisamente in positivo: il sonetto invita a dimenticare l'oltranza della voce amorosa e del canto umano che nasce e si perde nel tempo. Ancora una volta il sonetto si incentra sulla differenza tra divino ed umano, tra l'unità e totalità del primo e la "discordia" del secondo e ancora una volta risuona l'insoluta domanda "noi quando siamo?", ovvero quando l'uomo esiste, se la sua vita è continuo scorrere. Tuttavia queste note e ribadite questioni coabitano con una serie più vigorosa di precetti, che Orfeo insegna. Il canto non deve essere brama, non "tende a nulla", è solo se stesso e si può equiparare al "vento" se si vuole che esso sia uno "spirare nel Dio":

Un Dio lo può. Ma come potrà un uomo,
dimmi, seguirlo sull'esile lira?
L'uomo è discordia. Non ha templi Apollo
dove in cuore s'incrociano due vie.
Il canto che tu insegni non è brama,
non cerca meta che s'attinga al termine.
Canto è esistenza. Al Dio facile cosa.
Ma noi, noi quando *siamo*? E al nostro essere
quando rivolge il Dio la terra e gli astri?
Non quando ami se anche, giovinetto, la voce
forzi la bocca. E tu impara a scordarlo,
il canto che ti nacque; e che si perde.
Vero canto è un altro alito, un alito che tende
a nulla. Uno spirare nel Dio. Un vento.

Il divino di Rilke altro non è che un elemento naturale, altro non è che il vento, nel caso del canto, un vento che si immagina lieve e non impetuoso e improvviso come quello convocato da Valéry alla fine del suo poema; però in Valéry vibra una profonda ironia nella sua stessa costruzione, pronta ad essere dissolta da un vento che richiama al dato bruto del vivere, da cui il pensiero cerca di emanciparsi. In Rilke non vi è ironia, ma malinconia, anche per il mutamento radicale dell'Occidente, ma resiste con Orfeo una fede nella poesia.

12 - Il Senatore irlandese Yeats

Il ritorno in primo piano dopo la Grande Guerra di protagonisti di precedenti generazioni come Valéry e Rilke è un fatto per certi versi nuovo che altera la consueta dinamica tra le generazioni per cui di solito i giovani sopravanzano sempre sui vecchi. Ora sono due vecchi, per così dire, a costituire il nuovo in Europa, dopo gli anni di furore dell'Avanguardia. Un nuovo che ha anche risvolti antichi, con la sua tinta di Simbolismo e Classicismo.

Il fenomeno si ripeterà altre volte nel Novecento ed è il segno dell'andamento non lineare né omogeneo della cultura e anche della civiltà del Ventesimo secolo, che ha proceduto a zig zag, provocati dai vari e intermittenti choch delle sue vicende storiche.

Con Valéry e Rilke vi è un altro vecchio che diventa un nuovo poeta, anzi egli è proprio il più vecchio di tutti, anche se non amava affatto la vecchiaia e negli anni Venti si sottopose a cure di ringiovanimento, come era allora di moda tra i ricconi d'Europa.

Si tratta del poeta irlandese William Butler Yeats, nato a Dublino nel 1865. Poeta e drammaturgo affermato (direttore dell'Irish National Theatre), attivo dal 1890, anch'egli partecipa al Simbolismo, da lui coniugato con una forte componente fiabesca radicata nei miti celtici e nazionali d'Irlanda. Degna di un romanzo fu la sua impossibile storia d'amore con Maud Gonne, attrice ma soprattutto agitatrice politica d'Irlanda: Maud era bellissima (come tuttora attestano antiche fotografie) e il giovane William se ne innamorò di colpo nella primavera dell'89, quando la ventenne ragazza casualmente comparve sull'uscio di casa, per consegnare una lettera al padre del poeta, un noto pittore. Per quasi trent'anni Yeats le chiese invano di sposarsi ma Maud non ne volle sapere (alla fine rivolse vanamente l'invito anche alla figlia adottiva di lei). Maud gradiva la sua amicizia e la sua arte (fu la prima protagonista dei suoi drammi), ma soprattutto ambiva a coinvolgere strettamen-

te il poeta nella lotta, sempre più acuta e anche violenta, per l'emancipazione irlandese dal Regno Unito. Solo con il 1917 la dolorosa storia finì (ma la figura di Maud campeggia in tutta la sua poesia, anche successiva), quando Yeats si sposò con una gentildonna inglese.

Come Rilke, Yeats fu coccolato dall'aristocrazia che gli mise a disposizione tenute e castelli per soggiornare e scrivere; dal 1918 ebbe la possibilità di vivere in una torre normanna unita a due cottage, nel Galway, vicinissima a Coole Park (vi si poteva andare a piedi), la tenuta di Lady Augusta Gregory, la maggior protettrice del poeta (e *La torre* si intitola uno dei suoi più importanti libri di versi, edito nel 1928). Senatore (1922) del neonato stato d'Irlanda, Nobel nel 1923, morì in Costa Azzurra, a Roquebrune, nel 1939.

Anche Yeats come Rilke era appassionato di spiritismo e scrisse vari volumi saggistici sull'argomento. Non si trattava solo di snobismo ed eccentricità, anche se questa componente era presente, come quando preferì lacerare una propria pelliccia nuova per non disturbare una gatta che vi dormiva accoccolata nel camerino del teatro a Dubino: "la gatta era immersa in un sonno magico: svegliarla sarebbe stato rischioso". Ed ecco il perché degli scanzonati soprannomi di "Vecchio minchione" e "Willie l'ectoplasma", allora in voga a Dublino.

Nel ricco bestiario del poeta, eredità del suo Simbolismo, ha spazio il cigno, come nel sonetto *Leda e il cigno* del 1923 (raccolto in *La torre*), un vero capolavoro. È una interpretazione di un celebre mito classico, che racconta come Giove prendesse le sembianze di un cigno per stuprare la bella Leda; dopo l'accoppiamento la donna depose due uova: dall'uno nacquero Elena e Clitennestra, bellissime, ma causa di guerra e rovina (rispettivamente per la caduta di Troia e per la morte del re Agamennone); dall'altro Castore e Polluce, emblemi d'amore. In *Una visione*. Yeats scrive:

Io immagino che l'annunciazione che gettò le basi della cultura greca, fosse fatta a Leda, e mi ricordo che in un tempio spartano veniva mostrato appeso al soffitto, come una reliquia, un suo uovo non dischiuso, e che da una delle uova venne l'Amore, dall'altra la Guerra.

Ed in effetti il sonetto è travolgente nella sua geniale trascrizione dello sconvolgimento carnale e psichico di Leda nel bel mezzo di questo strano amplesso con il bianco piumato uccello:

Un assalto improvviso: le grandi ali palpitanti
Sulla ragazza che barcolla, le cosce accarezzate
Dalle scure membrane, la nuca stretta nel becco,
Preme contro il suo petto un petto inerme, spossato¹.
Come possono, dita atterrite e incerte² allontanare
il piumato splendore dalle cosce che cedono?
E un corpo non sentire in quel bianco tumulto,
Battere un cuore estraneo³, mentre giace riverso?
Un fremito nel ventre⁴ vi genera
Le mura abbattute, la torre e il tetto in fiamme⁵,
E il cadavere d'Agamennone⁶.
Così tenuta in alto,
Così dominata dal sangue bruto dell'aria,
Assunse anche il sapere col potere di lui,
Prima che il becco indifferente la lasciasse cadere?⁷

Nelle due terzine Yeats racconta il dopo di quello stupro: l'amplesso sessuale, il "fremito nel ventre" genera immagini di guerra e rovina, con il crollo di Troia e il "cadavere di Agamennone", ucciso dalla sua sposa Clitennestra; accanto a questa fecondità di guerra, Yeats pone un interrogativo: Leda oltre a trasmettere la violenza ricevuta dal divino stupro, espresso nella secca immagine del "sangue bruto dell'aria" ("the brute blood of the air"), ha ricevuto anche qualcosa del "sapere" divino? Ha cioè trasmesso alla civiltà un che di celeste e assoluto? La poesia su questo interrogativo si chiude, non senza siglare con una nitida immagine il rapido abbandono della donna

¹ *Il petto inerme*, spossato è naturalmente di Leda.

² Di LEDA, sconvolta da quanto sta accadendo.

³ Non umano; è il cuore del cigno-dio.

⁴ È il compimento del coito: l'inseminazione.

⁵ La distruzione di Troia.

⁶ Al ritorno da Troia, ucciso in Argo dalla moglie Clitennestra, figlia di Leda.

⁷ Per i testi W.B.YEATS, *La torre*, tr. A. Marianni, Milano, BUR, 1984, pp.139, 81-3.

dopo che il dio ha soddisfatto il suo piacere. Il “becco indifferente” del cigno che lascia cadere Leda è una strepitosa invenzione dell’immaginario poeta, carica di allusioni ed emozioni, che si iscrivono nel controverso rapporto tra uomo e Dio, un rapporto - in questo caso - quanto mai segnato da poca cordialità.

La torre si apre con Navigando verso Bisanzio, la poesia più famosa di Yeats, scritta nel 1927. Si compone di quattro parti ed è una poesia, per così dire intima, sulle “condizioni della mia anima”, dichiarò lo stesso Yeats, in una trasmissione radiofonica alla BBC di Belfast, una riflessione a suo dire necessaria per un uomo ormai vecchio (aveva 62 anni) e pronto al congedo dalla vita, a navigare verso Bisanzio.

Bisanzio è infatti un simbolo ed è emblema del mondo della cultura un poco rarefatto e fuori del tempo e anche della vita, e non può che essere meta e desiderio per un vecchio artista, aspirante a sopravvivere come tale. Evidentemente per Yeats il mondo dell’arte è un valore in sé, un sopramondo e non ha molti nessi con il mondo reale ed il circuito delle sue vicende nel tempo. La prima parte è quasi brutale nel sottolineare come vecchiaia e arte, i “monumenti dell’intelletto che non invecchia”, non abbiano udienza in un paese immerso nel circuito vitale, come gli pare l’Irlanda, con la sua “musica sensuale” che si esprime nei processi di generazione, dagli uomini, ai pesci, agli uccelli, ed è perciò saldamente connessa con il tempo, con la vita e naturalmente la morte:

Quello⁸ non è un paese per i vecchi. I giovani
Abbracciati uno all’altro, gli uccelli sugli alberi
(Generazioni morenti)⁹ intenti a cantare,
Cascate di salmoni, mari affollati di sgombri¹⁰,
Carne, pesce, o uccelli, per tutta l’estate

⁸ E non “questo”, perché il paese dei giovani è stato abbandonato da chi parla.

⁹ Il morire è il destino di ciò che è vivo.

¹⁰ “Il salmone è simbolo del coraggio e dell’audacia - l’energia vitale - che esiste in natura, e lo sgombro è simbolo della stupefacente ricchezza della natura” (A. Johnson).

Lodano ciò che è generato, che nasce, e che muore.
Rapiti in quella musica sensuale, tutti trascurano
I monumenti dell'intelletto che non invecchia¹¹.

Un vecchio "è ben misera cosa", lontano com'è dalla
"musica sensuale" per via del declino della sua integralità
fisica, per gli strappi "nel suo abito mortale", come scrive
metaforicamente. Per questo, nello sfacelo del corpo, occor-
re che l'anima si faccia sentire di più e ponga altrove il suo
sguardo, meglio si collochi appunto a Bisanzio dove il poe-
ta dice di essere giunto:

Un uomo anziano è ben misera cosa, un lacero
Cappotto su un bastone, a meno che l'anima
Non batta le mani e canti¹², e canti più forte
Per ogni strappo nel suo abito mortale,
Ma non c'è scuola di canto che lo studio
Dei monumenti della sua magnificenza;
Per questo varcai i mari e sono giunto
Alla sacra città di Bisanzio.

La terza parte è un'invocazione ai "saggi" nel "fuoco sa-
cro di Dio": ha l'aspetto di un'invocazione ai beati del Para-
diso (con qualche reminiscenza dantesca), ma -capiamo su-
bito - che il poeta fa riferimento alla precisa iconografia dei
mosaici bizantini, e l'invocazione è proprio a quelle figure e
capolavori d'arte. Non a caso con geniale espressione lui in-
voca quelle figure perchè accolgano lui, "morente animale",
non nell'eternità, ma nell' "artificio dell'eternità", ed in
questa espressione c'è insieme l'estetismo e il tenace laici-
simo di Yeats: è infatti un bel paradosso definire l'eternità
come artificio. Può esserci nell'espressione anche una vena
di ironia qualora intendiamo artificio come finzione, ma
senz'altro è dominante il significato di artificio come lavoro
d'arte, quale sono appunto i mosaici:

¹¹ "Nessun giovane - annota Yeats - nato per la guerra e per l'amore, de-
sidera essere Fidia", ovvero desidera la grande arte.

¹² L'immagine è tratta dal poeta visionario William Blake (1757-1827),
assai caro a Yeats. Blake disse d'aver visto l'anima del fratello che bat-
teva le mani mentre volava in cielo.

O saggi, o voi che state nel fuoco sacro¹³ di Dio
Come nell'oro musivo¹⁴ su una parete, uscite
Dal fuoco sacro, scendete in fila a spirale¹⁵,
E siate i maestri di canto dell'anima mia.
Consumate il mio cuore; malato di desiderio
E attaccato a un morente animale¹⁶
Non sa che cosa è; e raccoglietemi
Nell'artificio dell'eternità.

Siamo alla conclusione: nella quarta parte il vecchio poeta esprime un suo privato convincimento: la reincarnazione, tema quasi obbligato per un cultore dello spiritismo quale Yeats. Ma la reincarnazione per lui ha particolari caratteri: "fuori della natura", la disincarnata anima del poeta prenderà una forma d'arte, sarà un oggetto d'arte e artificio, dotato di suoneria (reincarnazione del canto del poeta) e di lì, fuori di natura e tempo, canterà ai viventi i temi della vita:

Fuori dalla natura, io non prenderò più
La mia forma corporea da alcuna cosa naturale,
Ma quella forma che orefici greci
Fanno d'oro battuto e foglia d'oro
Per tener desto un Imperatore assonnato,
O sopra un ramo d'oro posato a cantare¹⁷
Ai signori e alle dame di Bisanzio
Di quello che è passato, che passa, o che verrà.

Ha dato da fare un po' agli interpreti l'espressione "imperatore sonnolento" ("a drowsy Emperor"), che ha anche un connotato buffo e ironico: l'immagine può sceneggiare un fittizio imperatore bizantino annoiato e rianimato dal carillon, ma anche può alludere a Dio, annoiato della propria perfezione ed eternità e attratto dai prodotti dell'arte umana, giacché Yeats poteva ben condividere il credo di un grande poeta visionario come Blake, suo ideale maestro, per il quale "l'Eternità è innamorata dei prodotti del tempo".

¹³ Riferimento al canto XXVII del *Purgatorio*.

¹⁴ L'oro dei mosaici.

¹⁵ Il movimento a spirale è fondamentale nei processi visionari di Yeats.

¹⁶ Il proprio vecchio corpo.

¹⁷ "Ho letto da qualche parte - scrive Yeats - che nel palazzo imperiale di Bisanzio c'era un albero fatto d'oro e d'argento, e degli uccelli artificiali che cantavano".

13 - "Il miglior fabbro": Ezra Pound

"Yeats è l'unico uomo al mondo la cui opera rivesta qualcosa di più di un'importanza temporanea", scrive nel capodanno del 1910 da Londra alla madre il giovane americano Ezra Pound. La frase è già significativa del suo temperamento, entusiasta e totalitario, che gli porterà fama e dolori. Ma la frase ci indica anche un tratto pressoché unico di Pound nell'intera letteratura europea: l'interesse appassionato per la poesia degli altri.

Pound nasce nel Far West (a Hailey, Idaho, USA) nel 1895, in un paese con una strada e 47 saloons, ma la famiglia è dell'Est e vive poi a lungo in Pennsylvania. È ben presto attratto dall'Europa e a Venezia nel 1908 pubblica il suo primo libro di versi, con titolo in italiano tratto da Dante: *A lume spento*. Dante e la poesia provenzale saranno il perno della sua poesia. Vulcanico e attivissimo, negli anni '10 da Londra è il capofila dell'Avanguardia poetica statunitense e delle sue tendenze: l'Imagismo, e poi il Vorticism (questo in maggior dialogo con l'Avanguardia parigina). "Un'Immagine -scriveva- è quella che presenta un'unità intellettuale ed emozionale al tempo stesso... È il verificarsi di questa unità simultaneamente che dà un'improvvisa sensazione di liberazione...". Per questo Dante con le sue similitudini innestate su idee e concetti era maestro insuperato, per questo Pound studiò poi a fondo la scrittura ideografica cinese. Dal 1917 comincia a lavorare ai *Cantos*, nuova *Commedia* del XX secolo, che pubblicò a gruppi, a partire dal 1925 (saranno 109 nel 1964).

Dopo la guerra si stabilisce a Parigi (1921-25) e poi a Rapallo (1925-45), promuovendo l'attività di altri autori, principalmente Eliot, Joyce e Hemingway. Ecco il racconto di Eliot:

Dimostrava in tutti i modi generosità e gentilezza; dall'invitare continuamente a cena un autore emergente che sospettava fosse denutrito, al donare vestiti (solo le sue scarpe e la sua biancheria assomigliavano a quelle delle altre persone quel tanto che

bastava perché altri le potessero indossare), al cercare di trovargli lavori, raccogliendo sottoscrizioni, facendo pubblicare poesie e poi facendo sì che venissero recensite e lodate... un interessamento che non era riservato a tutti i suoi beneficiari e che talvolta era imbarazzante. Tuttavia, benché l'oggetto di tanta generosità a volte se ne sentisse infastidito, solo il più meschino degli uomini avrebbe potuto risentirsene.¹

Spesso interveniva con tagli e modifiche sui versi altrui, anche con il vecchio Yeats. Ad Eliot a Parigi nel '22 dimezzò il poemetto *The Waste Land*, guadagnandosi la dedica riconoscente di Eliot al "miglior fabbro" (espressione che Dante usa per il provenzale Arnaut Daniel) e contribuendo alla nascita di uno dei supremi capolavori del secolo. "Complimenti, puttana. Sono roso dalle sette gelosie", disse a Eliot. Con Eliot fu tanto protettivo da prospettare un fondo di amici per il suo mantenimento, anche se ironizzava sulla scarsa vitalità dell'amico, chiamando Possum (da Opossum) per "l'abilità di sembrare morto mentre è ancora vivo". Da parte sua Eliot chiamava Rabbit (fratello Coniglietto) il vitalissimo Pound, che era anche tennista di prim'ordine, affascinante seduttore e falegname domestico; l'amico Ford Madox Ford ci descrive una sua sedia:

Era enorme, fatta di assi di pino bianco e aveva un sedile così largo e profondo che una volta che ti sedevi, rimanevi lì finché qualcuno non ti tirava fuori.

È attratto dal Fascismo e da Mussolini, che conosce personalmente in udienza privata a Palazzo Venezia nel pomeriggio del 30 gennaio 1933; il Duce trovò "divertente" il libro dei *Cantos*, con molta soddisfazione di Pound, il quale però sperava che egli prestasse ascolto ai suoi fantasiosi progetti economici contro il capitalismo, accusato di "usura", un peccato assai grave per la sua mente dantesca.

¹ Citato in H.CARPENTER, *Ezra Pound il grande fabbro della poesia moderna*, tr. C.De Grandis, Milano, Rusconi, 1997, p.316.

Durante la guerra tiene discorsi antiamericani e antisemiti alla radio italiana. Con l'accusa di tradimento il 2 maggio 1945 è arrestato a Rapallo dagli alleati e tradotto a Pisa presso la polizia militare. Per tre settimane è tenuto in una gabbia di ferro, esposta al sole e alla pioggia, illuminato da continui riflettori la notte, finché ebbe un collasso. Trasferito a Washington per il processo (rischia la pena di morte), viene giudicato infermo di mente e lungo internato in manicomio a Washington. Tra gli altri fu Hemingway, che gli doveva molto, a caldeggiare questa soluzione, per evitare il peggio: "È chiaramente pazzo. Si merita una giusta punizione, ma si merita soprattutto il ridicolo. Non dovrebbe essere giustiziato perché così diventerebbe un martire".

In manicomio porta a termine i *Canti pisani*, il suo capolavoro, in una cella quanto mai caotica: "piena di pezzi di carta, brandelli di buste, libri calpestati, matite, pezzi di spago, schedari di cartone, valige, vecchie latte di pittura, barattoli pieni di bustine di tè e di avanzi di cibo. Alle pareti erano appesi molti dipinti... La scatole erano piene di ciambelle e pane... su una scatola piena di uova sode e salame c'era scritto 'Libri'".

Negli anni si susseguirono vari appelli internazionali per farlo uscire e furono fatti vari tentativi (soprattutto da parte di Hemingway, Eliot e del vecchio poeta americano Robert Frost). Infine il governo fa cadere l'accusa di tradimento e Pound viene liberato nel maggio 1958. A luglio torna in Italia. Abita tra Rapallo e Venezia, lavorando agli ultimi *Cantos*, alternando energia a lunghe depressioni e silenzi ("Non sono entrato nel silenzio; è il silenzio che mi ha catturato"). A Venezia muore nel 1972.

I *Pisan cantos*, undici canti (dal 74° all'84°), sono scritti di getto a Pisa nell'estate e autunno del 1945, dopo l'arresto, e pubblicati nel 1948. Costituiscono una sorta di opera separata dal progetto ideologico dei *Cantos* e condensano riflessioni sull'"immane tragedia" della trascorsa guerra e sulla propria dolorosa condizione di prigioniero.

Scrive il biografo Carpenter (cit., p. 780):

I primi versi del Canto 74, il primo della nuova serie, sono stati trovati scritti di suo pugno su due fogli di carta igienica e

forse proprio quello fu l'inizio. La maggior parte dei *Cantos* venne buttata giù a matita sul taccuino a righe azzurre dell'esercito (lo usava storto, così che le righe azzurre tagliassero perpendicolarmente quello che scriveva), appoggiato al tavolo fatto con le casse d'imballaggio. Usò anche carta da lettere per posta aerea e tutto quello che riusciva a procurarsi. Alcune pagine sono piene di caratteri cinesi, altre riportano appunti incomprensibili. Su altri fogli il testo è quasi definitivo, pronto per essere battuto a macchina quando, la sera, ogni canto veniva ricopiato nella versione finale, quasi senza incertezze.

Questa prima sequenza del Canto 74 illustra in modo eloquente la tecnica poundiana dell'accostamento paratattico di situazioni diverse ed eterogenee, in cui la citazione culturale (il Manicheismo, Ecbatana, Ulisse) si allinea alla cronaca storica corrente (la morte di Mussolini). In questa pluralità di segnali e linguaggi (inglese, greco, italiano -qui riportato in corsivo) vi è però un filo concettuale continuo: la guerra è stata una tragedia e una sconfitta, Mussolini (mitizzato da Pound, oltre ogni dire) è un nuovo martire della civiltà dell'usura, ma il sogno confuciano di una civiltà umana armoniosa non per questo si spegne, anzi rimane il progetto di una civiltà giusta come la città di Dioce o come il mecenatismo rinascimentale, in cui il potere ha promosso l'arte e non i banchieri.

Nel vortice, in cui tutto questo materiale si aggrega e si collega, si alternano i momenti lirici, le citazioni, la dia-triba economica e politica:

Pesa il tragico sogno e curva le spalle del bifolco
Mani nella concia, Mani impagliato!²
Così Ben e Claretta a *Milano*,
pei calcagni a Milano³ -
E i vermi a divorare la carogna del torello
DIGONOS⁴, Δίγονος, troverai, nella storia
due volte chi fu crocifisso?

² Mani era un contadino della Mesopotamia del III sec., fondatore dell'eresia del Manicheismo, basata sul dualismo tra luce e tenebre. Il corpo di Mani fu conciato e imbottito di fieno.

³ Analogo per Pound è lo scempio dei corpi di Benito Mussolini e della sua amante Claretta Petacci a piazzale Loreto (Milano).

⁴ "nato due volte", epiteto di Dioniso, nato la prima volta da Semele e poi dalla coscia di Giove. Qui allude alla replica di una persecuzione inflitta a Mani e poi a Mussolini.

14 - Dante in inglese: Thomas S.Eliot

Indiscutibilmente la poesia nuova più importante negli anni Venti fu quella di Eliot, che già abbiamo intravisto molto sponsorizzato da Pound. Questa anomala coppia di americani, colpiti dal "mal d'Europa", dove scelsero di vivere le loro assai diverse esistenze, ha di molto cambiato i connotati al modo di scrivere versi. Nel primo dopoguerra tra lo stallo del movimento d'Avanguardia e il ritorno al Classicismo, che ridette ottimo fiato ai poeti d'area simbolista (Valéry, Rilke, Yeats), il Possum e il Rabbit (come tra loro si chiamavano) inaugurano un modo diverso dell'arte poetica. Per entrambi il punto di partenza è Dante, l'antica poesia medievale, rivissuti con spirito antiaccademico e moderno. Ne vien fuori una poesia impura, prodotto di un certo bricolage (le citazioni da altri testi, il procedere a tasselli accostati), che non vuol essere provocazione, come nella pratica d'Avanguardia, ma - al modo di Dante - "commedia" del mondo. Entrambi si dettero all'impresa, ma se a Pound va il vanto del pioniere, ad Eliot va la palma del migliore, come di allievo che supera il maestro (proprio un po' come capitò tra Dante e Cavalcanti). E Pound, nella sua incontenibile sincerità, lo sapeva benissimo e lo testimoniò fino all'ultimo, non esitando, ottantenne, a volare da Rapallo a Londra per il solenne servizio funebre dell'amico in Westminster e dichiarando con la consueta generosità in quell'occasione: "La sua era l'autentica voce dantesca - non abbastanza onorato, si meritava più di quanto io gli diedi. Posso solo ripetere con la stessa urgenza di 50 anni fa: LEGGETELO".

Del resto i due erano per molti versi quasi opposti: tanto Pound era vitale e irruento, spericolato (come si è visto), tanto Eliot era gelido, cauto e distaccato, quasi allenandosi da vivo a fare il morto (per questo Pound lo sfotteva e lo chiamava Possum) ed anche compiacendosi se è vero che negli anni Venti si truccava con una crema verde per avere un'aria più cadaverica.

Eliot nasce nel 1888 a St. Louis nel Missouri (USA), da famiglia di antica tradizione puritana del New England (discendente dai primi inglesi emigrati in America nel Seicento). Dopo la laurea in filosofia nell'esclusiva università di Harvard (1910), si trasferisce nel 1914 a Londra; ci vivrà per tutta la vita, divenendo più inglese di un inglese; presto abbandonata la carriera universitaria, dapprima è impiegato per nove presso la Lloyds Bank, con sua piena soddisfazione, assai rara per un poeta:

Colui che scrisse *La terra desolata* era un uomo dietro una scrivania, un impiegato di banca indistinguibile dagli altri impiegati se non, forse, per l'abbigliamento inappuntabile, che si presentava alle nove e trenta e usciva alle cinque e trenta, lavorava un sabato su quattro, pranzava al Baker's Chop House, il locale con le vetrine curve e faceva qualche capatina al polveroso negozio di vini di Cowper's Court: una rotellina nell'ingranaggio dell'impero commerciale britannico. Una doppia vita molto particolare.¹

La pubblicazione di *The Waste land* (1922) gli dà immediato ed internazionale prestigio, sempre incrementato dalle successive opere e dalla sua rivista *The Criterion* (1922-39), che fu una delle maggiori riviste di letteratura militante del tempo. Dal 1925 è dirigente di una importante casa editrice (Faber & Faber). Diventa un personaggio ufficiale: cittadino inglese, esponente del movimento religioso anglocattolico, drammaturgo di successo con il notissimo *Assassinio nella cattedrale* (1935), Premio Nobel per la letteratura nel 1948. In quest'epoca lo vide Montale che così lo ritrae, tra ammirazione e un pizzico d'ironia:

Il poeta ci ricevette nel suo studio presso la casa editrice Faber & Faber di cui egli era, a quanto si diceva, *magna pars*. Alto, elegante, già un po' curvo, azzurri gli occhi dietro due spesse lenti, era il tipo del *gentleman* inglese come gli italiani amano raffigurarselo. [...]

Qualche mese dopo rividi Eliot addirittura a un pranzo a Roma. Ma c'era molta gente e nessuna intimità. Ricordo solo quanta fatica

¹ P. ACKROYD, *T.S. Eliot*, tr.R. Mainardi, Milano, Frassinelli, 1985, p.75.

facesse il poeta per masticare una coriacea bistecca. Rammento pure che il poeta visitò una chiesa, non so quale, e che giunto dinanzi all'altare piegò il ginocchio, cosa che fece ridacchiare un imbecille, non me che avevo visto nel suo studio la fotografia del Papa accanto a quella di Virginia Woolf. [...] E non so se la stessa sera, o quella appresso, egli lesse in modo meraviglioso alcune sue poesie.²

Nel 1916 si era sposato con Vivien Haigh Wood, donna vivace e intelligente, di buona famiglia. Il matrimonio sarà la tragedia della sua vita: la moglie ha problemi di irregolarità mestruali e soffre di disturbi nervosi, Eliot ha già bassa vitalità e nel corso degli anni all'acuirsi delle stranezze di lei risponde con il sigillarsi nelle sue maschere. Dapprima vigila su loro il filosofo Bertrand Russell (occasionale amante di Viv), poi per un ventennio la coppia di Tom e Viv è al centro di curiosità e sconcerto nei salotti intellettuali londinesi. Ecco come la scrittrice Virginia Woolf racconta in lettera ad una amica l'8 novembre 1930 una serata con Tom e Viv:

La mia esperienza più orribile è stata una visita di Tom Eliot. Era combinata da settimane. All'ultimo momento lui telefona per dire che vuole venire anche Vivien e se possiamo fingere di aver invitato anche lei. Era parso un cattivo presagio, ma nulla paragonato alla realtà. Lei è malata di mente. Vede con sospetto ogni parola che si dice. "Allevi api?" le ho chiesto, porgendole il miele. "Vespe" risponde lei. "Dove?" chiedo io. "Sotto il letto". Questo è lo stile, e bisogna continuare a conversare, e Tom cerca di nascondere, suppongo, con storie stiracchiate e facete [= scherzose]. E lei puzza; e sparge cipria dozzinale sul pane; e apre le lettere di lui. Sospetta che io sia la sua amante, da quanto abbiamo potuto capire; e alla fine ha detto che avevo fatto un segnale che voleva dire che loro dovevano andarsene. Così se ne sono andati, dopo circa mezz'ora.³

Eppure era stata Viv a trovare il nome per *Criterion*, ad occuparsi della rivista ed essere interlocutrice nei più im-

² E.MONTALE, *Sulla poesia*, a c. G.Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp.516-7.

³ V.WOOLF, *Un riflesso dell'altro, lettere 1929-1931*, tr. C.Pennati, Torino, Einaudi, 1985, p.310.

portanti anni d'attività poetica del marito, di cui era innamoratissima. Eliot se ne separò nel 1932 e lei per alcuni anni non smise di dare la caccia al suo Tom, soprattutto nel suo ufficio alla Faber.

Poi Viv fu internata in casa di salute, dove il marito non la visitò mai e lì morì nel 1947. Eliot definiva il suo matrimonio come un romanzo di Dostoevskij scritto però da un mediocre critico inglese (su questa unione esiste anche un recente film, non malvagio). Lo sconquasso di questa vicenda e gli inconfessati sensi di colpa ci fanno meglio comprendere il suo desiderio di fare il morto, e finalmente azzerare se stesso.

Nel 1957 Eliot si risposò con la sua segretaria Valerie Fletcher, poi curatrice dei suoi inediti. Muore a Londra nel 1965. Degli ultimi anni è l'amicizia con Groucho Marx, il grande attore comico di Hollywood, con cui condivideva la passione per i giochi di parole e i nonsense. Memorabile la lettera di Groucho al fratello Gummo in cui racconta una cena a casa Eliot:

Mi sono accorto che Eliot ed io avevamo tre cose in comune: 1) ci piacciono i buoni sigari, 2) i gatti, e 3) fare dei calembours, debolezza di cui non riesco a fare a meno da anni. T.S. da parte sua fa dei calembours senza alcun ritegno e ne va anche fiero. A proposito di Gus, per esempio, il Gatto dei Teatro, il cui "vero nome era Asparagus" [...]

Quando gli ho detto che mia figlia Melinda studiava la sua poesia alla Università di Beverly, mi ha risposto che gli dispiaceva perché non sperava certo di diventare un autore obbligatorio.

Questo il suo assioma: "tanto più perfetto sarà l'artista, tanto più compiutamente separati saranno in lui l'uomo che soffre e la mente che crea". Una frase quasi paradossale per un uomo che ebbe una vita intima da romanzo, essa, tuttavia sigla la sua volontà di essere come uomo il più anonimo e inesistente possibile mentre l'artista dà voce a personaggi diversi (magari sue maschere o suoi inconsci e desiderati alter-ego).

Diretta conseguenza di questa poetica è una nuova tecnica espressiva, definita dallo stesso Eliot "correlativo oggettivo" in *Il bosco sacro* (1920):

Il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un "correlativo oggettivo"; in altri termini una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione *particolare*, tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione.

Si tratta in sostanza di un superamento della tecnica dell'analogia, di matrice simbolista: il poeta non collega più a suo arbitrio diversi aspetti reali ed intimi tramite il simbolo, ma fa risaltare un dettaglio concreto ed oggettivo (ad es. la fioritura del giardino nel *Canto di Simeone*) che viene caricato di una particolare emblematicità di contenuto (il rinascere della natura opposto alla fragilità dell'uomo). Questa tecnica non è stata scoperta da Eliot (ci sono esempi precedenti, anche nell'Ottocento), ma è stata da lui teorizzata in modo sistematico ed ebbe poi molta fortuna in tutta la poesia europea.

Eliot ha sempre considerato Dante come il modello ineguagliato di poesia, a cui occorre rifarsi, anche per superare la crisi di valori e di identità della dilaniata cultura del Novecento. Eliot è persino affascinato dall'utopia politica di Dante, a suo dire proponibile come superamento del comunismo e del capitalismo. Dante è un esempio di poeta a tutto tondo, integrale e compatto, dove tutto si coordina e dove il pensiero è sempre trattato in termini sensibili, dove visione e realismo convivono; per Eliot invece il poeta moderno è limitato dalla sua soggettività e dal primato della sua emotività visionaria (a partire da Baudelaire); di conseguenza l'ambizione del poeta inglese sta nel riprendere l'universalità di Dante per cogliere più vasti e diversi aspetti della realtà e del pensiero.

Come Dante, Eliot intende rappresentare e giudicare tutta la civiltà occidentale, dopo la tragedia del primo conflitto mondiale: la *Terra desolata* è infatti l'affresco di un mondo di macerie e di degrado, di cumuli di spazzatura, "correlativo oggettivo" di una società in decomposizione; in questa anche l'uomo appare ridotto a cosa, privo di emozioni, indifferente e incapace di amore: motivo ossessivo è il sesso infelice, ridotto ad attività meccanica e

sterile, frequente è anche il tema della vecchiaia, nella cui condizione sembra riflettersi il carattere più proprio dell'uomo contemporaneo. Tutto questo si traduce in uno stile assai complesso, in cui la dissacrazione amara e sarcastica è dominante, ottenuta spesso con l'uso di citazioni paradossali e in forma di parodia; ma in modo frammentario appare anche il registro profetico, di carattere biblico e sacrale, ambigualmente teso tra condanna e possibilità di salvezza: proprio questa ambivalenza, tra disperazione a ritmo di jazz e invocazione di fede, fa la grandezza e la fortuna della *Terra desolata*.

Poemetto di 433 versi; il titolo deriva da un verso dantesco ("In mezzo al mar siede un paese guasto", *Inferno*, XIV,94) che comporta un giudizio negativo sul mondo. L'opera si divide in cinque sezioni: *La sepoltura dei morti* (vv.1-76) presenta diversi frammenti e voci del disagio e dello spaesamento postbellico, alternate a una voce corale narrativa; *Una partita a scacchi* (vv.77-172) si concentra sulla degradazione dell'amore tra sterilità e sessualità meccanica, sia nello scenario raffinato di una casa antica, sia in dialoghi tra donne di ceto assai basso in un bar all'ora di chiusura; *Il sermone del fuoco* (vv.173-311) presenta varie immagini di degradazione (anche sessuale), unite al trapasso stagionale dall'autunno all'inverno; successivamente vi è il racconto dell'indovino Tiresia su un desolato amplesso tra una dattilografa ed un impiegato; infine dalle acque del Tamigi affiorano voci di tre donne annegate; *La morte per acqua* (vv. 312-21) rievoca un rito fenicio (il lancio in mare di un simulacro umano, poi ripescato) di fecondità e rigenerazione; *Ciò che disse il tuono* (vv.322-433) accenna dapprima a momenti della morte di Cristo, poi a motivi diversi di ricerca e presenza religiosa (Cristo in Emmaus tra ignari discepoli; i cavalieri medievali e il Graal); inoltre vi sono accenni negativi al trionfo del Comunismo in Russia e alla decadenza della civiltà europea, infine la conclusione è sul Gange, fiume sacro dell'induismo, nell'attesa di un messaggio religioso di salvezza.

Riportiamo l'intera prima parte, *La sepoltura dei morti*. Il titolo (*The burial of the Dead* secondo il rituale anglicano) allude agli uomini contemporanei, privi di valori e ideali,

morti da vivi, desiderosi di essere tali, mentre il ciclo naturale, nella rifioritura primaverile, si ostina ad affermare le ragioni della vita e del rigenerare: l'opposizione, tra vitalità e aridità, è il motivo centrale di questa prima sezione, in cui alle voci improvvisate di effimeri personaggi si alterna un "noi" corale: ne scaturisce un groviglio frammentario, che procede per dettagli e citazioni da opere precedenti, in genere ironicamente assemblate. Eccolo nell'italiano coevo di Mario Praz, il nostro maggior anglista, che pubblicò la sua versione, dieci anni dopo, nel 1933, sulla rivista genovese di poesia *Circoli* (e ora in edizione Einaudi):

Aprile è il più crudele dei mesi: genera
Lillà dalla morta terra, mescola
Ricordo e desiderio⁴, stimola
Le sopite radici con la pioggia primaverile.
L'inverno ci tenne caldi, coprendo
La terra di neve obliosa, nutrendo
Grama vita con tuberi secchi.
L'estate ci sorprese, piombando sullo Starnbergersee
Con uno scroscio di pioggia; ci fermammo nel colonnato,
E avanzammo nel sole, nel Hofgarten,
E bevemmo caffè, e parlammo -per un' ora.
Bin gar keine Russin, stamm'aus Litauen, echt deutsch.⁵
E da bimbi, quando si stava dall'arciduca⁶

⁴ passato e futuro; la primavera rimette in moto il tempo, dimenticato nell'inverno, grazie alla neve "obliosa" che copriva tutto.

⁵ Versi di varie voci, che comunicano nudi frammenti di vissuto, accostati fuori di un quadro organico, ma legati da un chiacchiericcio aristocratico; lo Starnbergsee è un lago vicino Monaco di Baviera, presso cui morì il re Luigi II, protettore di Wagner, nel 1886. È un luogo allusivamente funebre, evocato da un "turista" lì sorpreso dalla vitalità naturale; l'Hofgarten è invece un parco pubblico di Monaco; al v. 12 una nuova voce è identificabile con una figura femminile dell'aristocrazia lituana, probabilmente profuga nel tempo sovietico e tesa ad affermare il più possibile le proprie affinità con la Germania parlando in tedesco ("non sono affatto russa, ma originaria della Lituania, una vera tedesca").

⁶ titolo usato nella casa imperiale degli Absburgo in Austria. L'Austria e la Russia furono due delle monarchie spazzate via dalla guerra e i loro aristocratici risultavano dei sopravvissuti; proprio in quanto privi di identità sociale Eliot li ha fatti parlare.

Mio cugino, lui mi condusse in slitta
Ed io presi uno spavento. Mi disse: Marie,
Marie, tienti forte. E giù scivolammo.
Sulle montagne ci si sente liberi.
Io leggo quasi tutta la notte, e d'inverno me ne vo nel Sud.

C'è una profonda vocazione teatrale in questi versi, che procedono a tasselli, secondo la tecnica di Pound, ma che Eliot impiega in modo molto più sciolto, quasi fossero sequenze cinematografiche accostate. L'attacco è subito strepitoso con quella definizione di "crucele" all'Aprile, sempre benevolmente cantato dai poeti; l'inverno è preferibile, in quanto la stagione morta della natura è più consona alla realtà della situazione dell'uomo moderno, che in essa si sente maggiormente protetto ed alimentato al minimo desiderato della sussistenza.

Ai vari frammenti di voci e situazioni della prima strofa si oppone nella seconda una voce di monito rivolta all'uomo d'oggi che conosce solo "un mucchio di frante immagini, dove batte il sole", quindi senza valori e ideali, e non può che specchiare la desolazione della propria esistenza in un analogo paesaggio arido e desolato. Sono versi di ottant'anni fa, nati per rappresentare lo choc collettivo di chi era uscito dalla guerra e dalla rovina di un mondo, ma tutt'oggi, in un diverso contesto, mantengono una sorprendente acutezza di sintomatologia:

Quali radici s'abarbaricano, quali rami crescono
Su queste macerie? Figliuol d'uomo,
Tu non lo puoi dire, né immaginare, perché tu conosci soltanto
Un mucchio di frante immagini, dove batte il sole,
E l'albero secco non dà riparo, e il canto del grillo non dà ristoro,
E l'arida pietra non dà suon d'acqua. Solo
V'è ombra sotto questa rossa roccia,
(Venite all'ombra della rossa roccia),
E io vi mostrerò cosa diversa
Dall'ombra vostra che da mane a sera vi cammina dietro,
Dall'ombra vostra che a sera si leva ad incontrarvi;
Vi mostrerò il terrore in un pugno di polvere.

Il passo è pieno di citazioni bibliche tratte dal profeta *Ezechiele* (l'annuncio della distruzione delle città idolatre)

e dall'*Ecclesiaste* (la desolazione della vecchiaia, attraverso la descrizione di un paesaggio arido); i versi sembrano pronunciati da un nuovo profeta, che punta il dito contro l'uomo moderno precipitato nel caos della conoscenza ("conosci soltanto un cumulo di immagini frante") e richiama alla protezione della Chiesa, espressa nel simbolo della roccia ("soltanto c'è ombra sotto questa roccia rossa"). Ma la presenza religiosa è ambigua, dà "ombra", però mette a nudo la negatività dell'uomo e la sua angoscia ("ti mostrerò la paura in un pugno di polvere").

S'introduce poi brevemente il motivo dell'amore; altro cardine del canone poetico, qui demolito. Eliot parte da una citazione: nientemeno che dall'opera *Tristano e Isotta* di Wagner, vero culmine dell'amore travolgente ed estremo. I versi, citati nell'originale tedesco, dicono: "Il vento spira fresco/ verso la patria,/ mia bambina irlandese,/ dove t'attardi?". A questo canto romantico sull'amore lontano seguono in dissonante contrasto due battute di una coppia moderna: la donna rievoca un recente passato di intesa e l'uomo afferma la propria incapacità ad avere emozioni e sentimenti:

*Frisch weht der Wind
Der Heimat zu,
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?*

" Mi hai dato giacinti per la prima volta un anno fa;
M'han chiamata la ragazza dai giacinti".

- Eppure quando tornammo, a tarda ora, dal Giardino dei
Giacinti,

(Le tue braccia cariche, i tuoi capelli madidi) io non potevo
Parlare, gli occhi mi si annebbiavano, io non mi sentivo
Né vivo né morto, io nulla sapevo,
Mentre guardavo il cuore della luce, il silenzio⁸.
Oed' und leer das Meer.

⁷ I giacinti, in quanto fiori, simboleggiano la vitalità, ma sembrano essere frutto del passato.

⁸ il verso è paradossale, in quanto il cuore della luce (immagine positiva) coincide con il "silenzio", che è simbolo del vuoto.

Questa seconda citazione, sempre dal *Tristano*, è antitetica alla precedente (“desolato e vuoto il mare”) e sembra la giusta sigla alla breve scena domestica intravista. In queste voci di coppia c’è anche la desolazione di Tom e Viv? È assai probabile; l’impersonale Eliot che mai avrebbe parlato di sé in versi può tuttavia offrire scene dal suo strazio privato come esempio, d’ambito coniugale, di desolazione e aridità, che tutto investono a macchia d’olio.

D’improvviso ci compare un personaggio con un nome “Madame Sosostriis, famosa cartomante”, subito paradossalmente e ironicamente presentata: è raffreddata, tuttavia “passa per la donna più sapiente d’Europa”. Lei poi illustra il mazzo dei Tarocchi, mettendo in guardia l’immaginario interlocutore e dichiarando anche i limiti del proprio sapere: non trova una carta (l’Impiccato), non può decifrare una carta bianca. La chiromanzia, in questo caso, è un surrogato della religione, un avvilito e grottesco sintomo di un bisogno di fede e di aiuto soprannaturale:

Madame Sosostriis, famosa cartomante,
Aveva un forte raffreddore, nondimeno
Passa per la donna più sapiente d’Europa,
Con un diabolico mazzo di carte. Ecco, diss’ella,
La vostra carta, il Marinaio Fenicio annegato⁹,
(*Those are pearls that were his eyes.*¹⁰ Guardate!)
Ecco Belladonna, la Dama delle Roccie,¹¹
La Dama delle situazioni.
Ecco l’uomo dalle tre aste¹², ecco la Ruota,
Ecco il mercante cieco da un occhio, e questa carta,
Che è bianca, è qualcosa che egli reca sulla schiena,

⁹ non è propriamente una carta dei tarocchi, ma richiama ad un antico rito di fertilità (presente in *Morte per acqua*).

¹⁰ È un verso della *Tempesta* di Shakespeare, che allude al miracolo della trasformazione e rigenerazione: gli occhi di un affogato sono diventati perle, cioè un elemento prezioso.

¹¹ È una breve connotazione della *Gioconda* o anche della *Vergine delle rocce* di Leonardo, per identificare la figura femminile delle carte.

¹² appartiene al mazzo dei tarocchi ed è associata da Eliot al re Pescatore divenendo una figura del sacro.

Che mi è vietato di vedere¹³. Non trovo
L'Appiccato¹⁴. Temete la morte per acqua¹⁵.
Vedo folle di gente che girano in tondo¹⁶.
Grazie. Se vedete quella cara Mrs Equitone,
Ditele che le porto l'oroscopo io stessa:
Bisogna essere così prudenti oggiogiorno!

Corale è il finale di questa prima parte: sul London Bridge "sotto la nebbia marrone d'un alba d'inverno" alle nove del mattino scorre l'enorme folla di impiegati e lavoratori, ma a questa immagine reale si sovrappone quella di Dante all'ingresso dell'Inferno, quando vede la massa dei dannati sul fiume Acheronte. Non meno morti, in certo senso, sono i londinesi, con brevi movimenti quasi da condannati (ricordate l'analoga immagine dei condannati a esistere di Sbarbaro?). Tra questi c'è anche l'io del poeta, che compare qui ufficialmente per la prima volta, ed ha una parte assurda e paradossale: infatti individua un fantomatico e impossibile conoscente, un reduce, ma non dell'ultima guerra, bensì della prima guerra punica (d'altronde non è sempre la guerra compagna dell'umanità?). A costui l'io chiede notizie di una particolare coltivazione fatta in giardino: il cadavere piantato è poi fiorito?

Città irreale.
Sotto la nebbia marrone d'un alba d'inverno,
La gente si riversava sul London Bridge, tanta,
Ch'io non avrei mai creduto che morte tanta n'avesse disfatta¹⁷.
Sospiri, corti e rari, ne esalavano,

¹³ il mercante di Smirne era, secondo gli studi di antropologia, il tramite del culto misterico di Atti, dio frigio della fertilità. Questa volta porta un carico misterioso per cui la carta è bianca e la cartomante non può darne interpretazione, segno della sua inadeguata professione.

¹⁴ nei riti antichi è figura del dio che si sacrifica e redime, qui chiaramente riferita anche al Cristo, come dichiara Eliot in nota. Non a caso Madame Sesostris, con la sua fasulla sapienza, non trova la carta, che è la più inequivocalmente salvifica.

¹⁵ La paura per l'antico rituale della rigenerazione mette definitivamente fuori causa la cartomanzia, che è un sapere fasullo e inadeguato.

¹⁶ breve visione che richiama l'inferno dantesco.

¹⁷ il verso di Dante (*Inferno*, III, 56-57) è tradotto da Eliot in inglese e riportato nell'originale dal traduttore.

E ognuno fissava gli occhi davanti ai suoi piedi.
 Affluivano sulla salita e giù per King William Street,¹⁸
 Fin dove Saint Mary Woolnoth¹⁹ segnava l'ore
 Con suono sordo sull'ultimo tocco, delle nove.
 Là io vidi uno che conoscevo, e lo fermai gridando: "Stetson!
 Tu che eri con me sulle navi a Mylae!²⁰
 Quel Cadavere che l'anno scorso, hai piantato nel tuo giardino,
 Ha cominciato a germogliare? Fiorirà quest'anno,
 O l'improvvisa brinata ha disturbato la sua aiuola?
 Oh tien lontano di qui il cane²¹, che è amico all'uomo,
 O con le sue unghie lo metterà allo scoperto!
 Tu! *Hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!*²²

Mi pare abbastanza evidente l'unicità e la grandezza di questo poemetto, una vera "commedia", capace di mescolare perfettamente tragico e comico. Tutti i poeti precedenti potevano vantare una specifica etichetta, classicismi, sublimi, puri, dissacranti, provocatori, ma solo Eliot ha la forza di essere tutte queste cose insieme e di far stare insieme una pagina che pare uscita dalla Bibbia (come la seconda sequenza) con masticati mozziconi di banali conversazioni. Il tutto poi con un prodigioso senso dell'invenzione e del ritmo, ma anche da "poeta musicista", come giustamente lo definì Montale. Eliot inventa davvero una lingua del Novecento, in grado di misurare i frutti della tradizione con i nuovi modi di percezione, cinetica e sintetica, che offrono i suoi versi-situazione, in modo assai più godibile di Pound. Il vantaggio di Eliot, rispetto agli altri poeti, è che in lui con il poeta convive un raffinato uomo di teatro, che misura sempre la possibilità di effetto e di resa della sua parola. Ed è ben contento a non esporsi, come sappiamo, nel suo ego e

¹⁸ arteria vicina al London Bridge.

¹⁹ chiesa attigua con orologio.

²⁰ la battaglia di Milazzo (Mylae) avvenne nel 260 a.C., nella Prima guerra punica; trasversalmente si allude alla guerra 14-18 (Stetson era anche un cappello militare a cencio).

²¹ Il Cane (Veltro dantesco) è nei simboli antichi figura positiva e vitale, che potrebbe ridare moto al non desiderato ciclo vitale.

²² citazione dall'ultimo verso della poesia introduttiva dei *Fiori del male* di Baudelaire ("tu ipocrita lettore, mio simile, mio fratello"): la desolazione e l'aridità rappresentati riguardano tutti, sia l'autore che il lettore.

nella sua filosofia, mentre è tutto teso a far sì che la rappresentazione funzioni. Per quanto sia ravvisabile un pensiero e una filosofia al fondo di *Waste Land*, egli non è interessato ad esibirla, come fa Rilke, né ad esprimere, nella consapevolezza del vuoto del mondo, il conforto in un viaggio estetizzante nella forma (come Yeats) o nell'elaborazione artigiana del processo poetico (come Valéry). Eliot sapeva troppo bene fare il morto e non gli occorrevo conforti per vivere. È uno dei più "nudi" poeti che si conoscano, una nudità quale abbiamo conosciuto solo in Sbarbaro, ma in termini lirici e non oggettivi.

Così in lui i risvolti di disperazione non hanno mai accenti patetici, ma si presentano freddamente con lucidità spietata. Un esempio famoso è l'episodio erotico della dattilografa in *Il sermone del fuoco*. Sono i versi centrali della sezione che costituiscono un episodio in sé concluso: l'indovino Tiresia vede e descrive un accoppiamento di due individui borghesi, in cui il sesso è solo uno stimolo meccanico.

Eliot ha un controverso rapporto con la sessualità, molto ambiguo, tra attrazione (a lungo si baloccò in versi pornografici e goliardici) e disgusto. La scena è il trionfo del disamore e dell'indifferenza nella sfera erotica e vale come emblema radicale ed esplicito di un collasso sociale ed esistenziale. Perché Tiresia? L'indovino secondo la mitologia classica aveva in sé entrambe le sessualità maschile e femminile e si esibisce perciò come uno spettatore oggettivo e irrealista (perché cieco) dello squallido episodio. Dapprima vi è il racconto della anonima sera borghese con cibi in scatola, bucato e disordine domestico; in questi dettagli realistici assai opachi si colloca poi l'evento di degradata sessualità, che il poeta commenta con una acuta e sottile osservazione delle pulsioni psicologiche ed emotive:

All'ora viola²³, quando gli occhi e il dorso²⁴
Si sollevano dallo scrittoio, quando il motore umano attende

²³ il tramonto, ma il colore introduce subito un'atmosfera fredda, secondo il gusto cromatico stridente dell'Espressionismo.

²⁴ quando gli impiegati (descritti solo con metonimie, occhi e dorso) si alzano dalle scrivanie, terminato l'orario di lavoro.

Come un tassì pulsante nell'attesa²⁵,
 Io Tiresia, benché cieco, pulsante fra due vite,
 Vecchio con avvizzite mammelle femminili, posso vedere
 All'ora viola, l'ora della sera che volge
 Al ritorno, e porta a casa dal mare il marinaio²⁶,
 La dattilografa a casa all'ora del tè, sparcchia la colazione,
 Accende il fornello e tira fuori cibo in scatola.
 Fuori della finestra perigliosamente²⁷ stese
 Ad asciugare le sue combinazioni²⁸ toccate dagli ultimi raggi
 del sole,

Sul divano (di notte il suo letto) sono ammucciate
 Calze, pantofole, camiciole e corsetti.
 Io Tiresia, vecchio con poppe avvizzite,
 Percepì la scena, e predissi il resto -
 Anch'io attesi l'ospite aspettato.
 Lui, il giovane pustoloso, arriva,
 impiegato di una piccola agenzia di locazione, con un solo
 sguardo baldanzoso,

Uno del popolo a cui la sicumera²⁹ sta
 Come un cilindro a un cafone arricchito.
 Il momento è ora propizio, come lui congettura,
 Il pranzo è finito, lei è annoiata e stanca,
 Cerca di impegnarla in carezze
 Che non sono respinte, anche se indesiderate.
 Eccitato e deciso, lui assale subito;
 Mani esploranti non incontrano difesa;
 La sua vanità non richiede risposta
 E prende come un benvenuto l'indifferenza.
 (E io Tiresia ho presofferto tutto
 Che è fatto su questo stesso divano o letto;
 Io che sedetti sotto le mura di Tebe
 E camminai fra i più umili morti³⁰.)

²⁵ la fine del lavoro porta ad una diversa dinamica di movimenti nell'uomo in tensione, come un'auto in moto ma ferma. Da notare la particolare modernità antiletteraria della similitudine.

²⁶ "avevo in mente il pescatore costiero che ritorna al calare della notte" (Eliot), ma vi è un evidente eco di Dante (*Purgatorio* VIII,1-3: "Era già l'ora che volge il desio, ecc").

²⁷ in modo incerto.

²⁸ i vari abbinamenti di indumenti.

²⁹ presunzione, che in lui è sgradevole ostentazione come illustra la successiva similitudine del cilindro.

³⁰ i due episodi del mito di Tiresia, presente nell'*Edipo re*, e nell'*Odissea*, dove Ulisse lo consulta nell'*Ade* (II libro).

Concede un ultimo bacio condiscendente
E va via a tentoni, trovando le scale al buio...
Lei si volta e guarda un momento nello specchio,
A stento ricordando il suo amante dipartito;
Il suo cervello lascia filtrare un pensiero informe:
"Be', ora è fatta, ho piacere che è fatta".
Quando donna leggiadra a follie si piega³¹ e
Va su e giù di nuovo per la stanza, sola,
Si ravvia i capelli con mano automatica
E mette un disco al grammofoño³².

Qualche anno dopo la *Waste land* la religione cattolica entra nella vita e nell'opera di Eliot. È un'entrata molto esibita, se si vuole, teatrale. Un ordine teologico lo seduce, nel nome di Dante. Ostile al Fascismo, al Comunismo, diffidente verso le democrazie capitaliste, Eliot sceglie l'universo cristiano. Ma non c'è molto spazio per misericordia e carità in Eliot, perciò resta immutata la condanna per il mondo contemporaneo inguaribile per l'avvilimento della vita umana in esso. La novità sta nel fatto che ora è possibile pregare. Pregare, soprattutto, per uscire dalla vita, di cui si è così sazi. È quanto si dice nel *Canto di Simeone*. La poesia, del 1928, appartiene al breve ciclo degli *Ariel Poems* e trae lo spunto da un passo del Vangelo di Luca³³: Eliot immagina che Simeone si rivolga a Dio in una preghiera, che risulta un vero e proprio monologo drammatico. Il Cristo è segno di contraddizione nell'umano: non è un mite pacificatore, ma colui che acuisce il dramma (il riferimento specifico è all'annunciata distruzione di Gerusalemme, ma ciò è pure emblema della sto-

³¹ riferimento ad Olivia nel *Vicario di Wakefield* di Goldsmith. Il rinvio è una nuova prova della sovrapposizione dei tempi .

³² T.S.ELIOT, *La terra desolata*, a c. di A. Serpieri, Milano, BUR, 1982, pp. 103-5.

³³ "...c'era in Gerusalemme un israelita chiamato Simeone. [...] Andò dunque al tempio, mosso dallo Spirito; e mentre i genitori portavano il bambino Gesù per fare a suo riguardo quanto ordinava la legge, egli lo prese tra le braccia e benedì dio dicendo: 'Ora, o Signore, lascia che il tuo servo se ne vada in pace, secondo la tua parola, perchè i miei occhi hanno mirato la tua Salvezza'".

ria rovinosa dell'uomo). Inoltre è molto arduo per l'uomo sostenere una testimonianza di fede, sottoposta a tante difficili prove, così Simeone, grazie al privilegio della propria vecchiaia senza futuro, chiede di morire presto. Sentiamolo nella traduzione di Montale:

Signore, i giacinti romani fioriscono nei vasi
e il sole d'inverno rade i colli nevicati:
l'ostinata stagione si diffonde...
La mia vita leggera³⁴ attende il vento di morte
come piuma nel dorso della mano.
La polvere nel sole e il ricordo negli angoli
attendono il vento che corre freddo alla terra deserta³⁵.
Accordaci la pace.
Molti anni camminai tra queste mura,
serbai fede e digiuno, provvedetti
ai poveri, ebbi e resi onori ed agi.
Nessuno fu respinto alla mia porta.
Chi penserà al mio tetto, dove vivranno i figli dei miei figli
quando arriverà il giorno del dolore³⁶?
Prenderanno il sentiero delle capre, la tana delle volpi
fuggendo i volti ignoti e le spade straniere.
Prima che tempo sia di corde verghe e lamenti
dacci la pace tua.
Prima che sia la sosta nei monti desolati³⁷,
prima che giunga l'ora di un materno dolore³⁸,
in quest'età di nascita e di morte
possa il Figliuolo, il Verbo non pronunciante³⁹ ancora e
impronunciato
dar la consolazione d'Israele
a un uomo che ha ottant'anni e che non ha domani.
Secondo la promessa
soffrirà chi Ti loda a ogni generazione,

³⁴ in quanto uomo anziano.

³⁵ correlativo oggettivo, che affianca la percezione esterna della luminosa giornata invernale (*la polvere nel sole*) a quella interiore, relativa al patrimonio della propria memoria. Entrambe stanno per essere sconvolte dal vento, che è l'emblema del clima di morte imminente che sovrasta il vecchio Simeone.

³⁶ La distruzione di Gerusalemme.

³⁷ Il Golgota.

³⁸ lo strazio di Maria che vede la morte del figlio.

³⁹ Cristo è per ora infante e quindi non ancora Parola in azione.

tra gloria e scherno, luce sopra luce,
e la scala dei santi ascenderà.
Non martirio per me - estasi di pensiero e di preghiera-
né la visione estrema.
Concedimi la pace.
(Ed una spada passerà il tuo cuore,
anche il tuo cuore)⁴⁰.
Sono stanco della mia vita e di quella di chi verrà.
Muoio della mia morte e di quella di chi poi morrà.
Fa' che il tuo servo partendo
veda la tua salvezza.

Rispetto alla *Terra desolata* la tecnica del verso ha ora andamento meno innovativo e più classico. Ma Eliot avrà ancora il dono di superare se stesso e scrivere con i *Quattro quartetti* una poesia ulteriormente nuova e diversa. Pubblicati nel 1943, sono quattro poemetti composti dal 1935 al 1942 e hanno per titolo il nome di località emblematiche dell'Inghilterra (Burnt Norton, East Cocker, Little Gidding) e del Massachusetts (The Dry Salvages). Il nome di quartetto deriva dall'uso di una struttura musicale: ogni quartetto è diviso in cinque parti, con un'alternanza di recitativo, "meditazioni" e liriche, che si ripete più o meno nello stesso ordine in tutti i quartetti. È il poeta-musicista che qui trionfa, un musicista meno jazzistico e più classico (vicino ai quartetti di Beethoven), ma sempre geniale; ed è assai notevole all'interno della rete musicale l'uso di una lingua volutamente tenuta bassa e discorsiva (con momenti di riflessione filosofica).

Little Gidding è l'ultimo dei *Quartetti*, scritto durante la guerra; nel secondo movimento si fa riferimento ai feroci bombardamenti su Londra da parte dell'aviazione tedesca nel 1940-41. Sono duri momenti vissuti in proprio da Eliot, che si identifica con il "vecchio" sulle cui maniche si deposita la cenere dei bombardamenti.

Successivamente vi è la celebre imitazione dell'incontro tra Dante e il suo maestro Brunetto Latini, nel XV dell'*Infer-*

⁴⁰ Citazione dal vangelo di Luca: sono le parole di Simeone a Maria, cui annuncia il dolore materno per la morte del figlio.

no; la fedeltà a Dante si spinge anche all'imitazione metrica, in quanto Eliot per questo racconto usa una specie di terzina. Un maestro (meno identificato) annuncia ad Eliot la fine della propria stagione poetica e letteraria, ormai superata dall'avvento di un tempo nuovo, in cui egli sarà un vecchio sopravvissuto. Il tema della vecchiaia è un motivo costante in Eliot e qui raggiunge il suo epilogo nella visione della vecchiaia (e della propria, imminente) come liberazione dalla molestia della vitalità e come critico distacco da una vita sempre fallimentare, data la sfiducia nell'opera dell'uomo che procede "di errore in errore". Solo la grazia e la fede possono a questo punto costituire l'unica redenzione possibile:

Nell'ora incerta prima del mattino
quasi alla fine della notte interminabile⁴¹
alla ricorrente fine dell'infinito⁴²
dopo che l'oscura colomba dalla lingua fiammeggiante⁴³
era passata sotto l'orizzonte
del suo ritorno al nido⁴⁴ mentre le foglie morte
ancora crepitavano con rumore metallico⁴⁵
sopra l'asfalto dove non altro suono era
fra tre distretti onde si levava il fumo
incontrai uno che camminava, lentamente e in fretta
come se lo spingesse verso di me con le foglie metalliche
il vento urbano dell'alba, e lui non resistesse.
E come fissai sul suo volto chino
quell'esame acuto con cui affrontiamo all'imbrunire
lo straniero al primo incontro
io colsi lo sguardo improvviso di un maestro morto
che avevo conosciuto, obliato, mezzo ricordato
e uno e molti; in cotte fattezze brune
occhi di spettro familiare, composito
intimo, non identificabile. Così io giocai una doppia parte

⁴¹ per via delle continue incursioni aeree su Londra.

⁴² è terminata la notte, ma in realtà continua in infinito la notte metaforica sul mondo (cioè la guerra).

⁴³ è il bombardiere nemico, che lancia bombe, cioè fuoco.

⁴⁴ le basi in Germania.

⁴⁵ "crepitio di foglie morte e di mitragliatrici" (Donini).

e gridai e un'altra voce udii gridare: "Come! siete voi qui?"⁴⁶
 Benché non fossimo. Io
 ero ancora lo stesso, conoscevo
 me stesso, eppure
 ero qualcun altro - ed egli
 vólto senza forma ancora; ma le parole bastarono
 a indurre il riconoscimento che precedettero. E così
 docili al vento comune
 l'uno e l'altro troppo estranei
 per non intenderci, concordi
 in questo tempo di intersezione nell'incontrarci
 in nessun luogo non prima né poi
 sul lastricato andammo in pattuglia di morti.⁴⁷ lo dissi:
 "La meraviglia che provo è naturale ma questa
 naturalezza è causa di meraviglia. Perciò parla: potrei
 non comprendere, non ricordare". Ed egli: "Io
 non bramo ridire il mio pensiero
 e la teoria che hai dimenticato. Queste cose
 sono servite al loro scopo: lasciate
 perdere. Così sia delle tue
 e prega che siano perdonate
 dagli altri, come io ti prego di dimenticare
 il male e il bene che ho fatto. Il frutto dell'ultima stagione
 è mangiato e la bestia sazia
 darà un calcio al secchio vuoto.
 Perché le parole dell'anno passato
 appartengono al linguaggio dell'anno passato
 e le parole dell'anno prossimo
 attendono altra voce. Ma
 poiché ora il passo non presenta ostacolo
 allo spirito inquieto e peregrino

⁴⁶ sono i versi di più netta imitazione dell'episodio di Brunetto Latini nel XV canto dell' *Inferno*: "ficcai li occhi per lo cotto aspetto, / sì che'l viso abbrusciato non difese / la canoscenza sua al mio 'ntelletto; / e chinando la mano a la sua faccia, / rispuosi: "Siete voi qui, ser Brunetto ?"". Il maestro è uno spirito composito ("e uno e molti"); dal contesto sembrano preminenti Mallarmè e Henry James, con i quali Eliot si sentiva in posizione di discepolanza analoga a quella di Dante con Brunetto. Il volto sfigurato dello spirito dipende dal passo dantesco, ma ha una ulteriore motivazione dall'incendio dei bombardamenti di Londra.

⁴⁷ Sono versi di carattere paradossale, per significare le coordinate non ordinarie di questo incontro, che è nello stesso tempo in "nessun luogo" e sul "lastricato"; si tratta cioè di un evento profondo della coscienza, non di un evento quotidiano.

tra due mondi divenuti assai simili⁴⁸
 l'uno all'altro, così io trovo parole
 che non pensai mai di dire
 per strade che non avrei pensato mai di rivisitare⁴⁹
 quando lasciai il mio corpo
 su una spiaggia lontana⁵⁰.
 Poiché ci occupammo di parole e parole
 ci spinsero a purificare il dialetto della tribù⁵¹
 e a rivolgere la mente a deduzioni e preveggenze
 lasciami rivelare i doni serbati alla vecchiaia
 per mettere corona agli sforzi della tua vita.
 Primo il freddo contatto di sensi moribondi
 senza incanto, che nessuna promessa offre
 se non l'amara insipidezza di frutti d'ombra
 quando corpo e anima cominciano a distaccarsi.
 Secondo la conscia impotenza d'ira
 per l'umana follia, e lacerazione
 di risa per ciò che ha finito di divertirci.
 Ultimo, la pena lacerante
 di passare in rassegna tutto ciò che facesti
 fosti; vergogna
 dei motivi tardi rivelati, coscienza
 di cose fatte male e fatte a danno d'altri
 che una volta prendevi per esercizio di virtù. Poi
 l'approvazione degli stupidi ferisce
 onore è onta. Di errore in errore l'exasperato spirito
 procede se non lo emenda quel fuoco che affina
 ove devi muovere in cadenza come danzatore⁵².
 Stava sorgendo il giorno. Nella strada deformata
 egli mi lasciò, con una specie di commiato
 e svanì al suono del corno⁵³.

⁴⁸ la terra bombardata simile all'inferno; la vita simile alla morte.

⁴⁹ lo stesso maestro è rimasto sorpreso dell'incontro e del proprio linguaggio, che appare mosso da una superiore volontà che lo trascende.

⁵⁰ rinvio al *Purgatorio* (canto II), quando Dante racconta dello smistamento delle anime purganti alla foce del Tevere.

⁵¹ è il verso che porta all'identificazione con Mallarmè, nell'esplicito rinvio al motto della sua poetica simbolista.

⁵² È il senso del pessimismo religioso eliotiano: la vita umana non può che procedere in modo esasperato da un errore ad un altro, solo la grazia divina ("fuoco che affina") può consentirne il risanamento. L'immagine del fuoco deriva dal *Purgatorio* (vi si purgano -canto XXVI- i lussuriosi, tra cui il poeta provenzale Arnaut Daniel, caro a Dante e ad Eliot).

⁵³ Da T.S. ELIOT, *Quattro Quartetti*, tr. A. Tonelli, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 151-5. "Il corno, con le associazioni malinconiche che i poeti gli hanno conferito, ha un fondamento di realtà nell'esperienza del "capofabbricato": la sirena del "cessato allarme" (Donini).

15 - Montale: la Liguria e Altro

Il 23 gennaio 1929 Ezra Pound da Rapallo scrive, nel suo bizzarro italiano, a Montale, che da due anni vive a Firenze:

Caro Montale,

no, non un disastro. Ma non c'era mai un autore che vedendo una traduzione non vedeva cose che lui stesso avria cambiato.

La cosa che non vedo in Italia è un uomo che vuol comprendere lo stato della letteratura contemporanea, o di portar in Italia le cosiddette riforme, o piuttosto le invenzioni (metodi, tecniche) che designavano gli ultimi 20, 50 o 70 anni della letteratura all'estero.

Nel Quattrocento [l']Italia conduceva; e forse non ha mai capito studiare o seguire (altro che i modelli greci e latini).

A me che ho veduto [l']America venire dalla coda quasi alla cima contemporanea, è difficile capire questa tardezza. Non venire, non fare scoperte, questo si capisce. Ma non venire al livello conosciuto, e non fare sforzi di farlo, questo non capisco. Mi pare come non avere luce elettrica ecc. nella vita materiale.

Inghilterra è stata nido di stupidità, e adesso si vede traduzioni dall'americano in francese, ecc...¹

È un duro attacco che "il miglior fabbro" fa alla poesia italiana in corso, accusata di essere refrattaria alle "riforme" europee di tecnica e invenzione. È curioso che l'attacco sia comunicato al più nuovo e importante poeta italiano, che ha esordito da quattro anni con gli *Ossi di seppia* (1925), libro del tutto ignorato da Pound.

Pound e Montale si erano conosciuti in Liguria qualche anno prima. A Montale Pound rimase sempre simpatico per l'anomalia del personaggio, ma nessun rapporto poetico si sviluppò tra i due. Altro era il viaggio di Montale.

Nato a Genova il Columbus Day (12 ottobre 1896) da una famiglia di buona borghesia, studia da baritono, ben

¹ E. POUND, *Lettere 1907-1958*, a c. A. Tagliaferri, Milano, Feltrinelli, 1980, p.105.

dotato di 'axillo' -a detta del suo maestro, il baritono Sivori. Passa lunghe estati alle Cinque Terre nella villa che i suoi possedevano a Monterosso.

Ma accanto al melodramma, c'è la poesia. E dai vent'anni Montale scopre la propria vocazione, proprio nell'orto e nel giardino della villa di Monterosso. Egli non aveva con il mare una piena confidenza; il mare, il "divino amico" degli *Ossi di seppia* è più un oggetto del desiderio, che un termine di abituale confronto. E nella sua più antica poesia *Meriggiare*, egli osserva "tra frondi il palpitare / lontano di scaglie di mare", mentre era "presso un rovente muro d'orto". Quest'orto è un luogo concreto nella vita di Montale e si trovava all'interno della villa.

Quel giovane di primo Novecento, "assorto" in quel mondo domestico e nello stesso tempo carico di suggestioni e di "presenze", è riuscito a trasformarlo nel più alto e importante mondo poetico del nostro secolo.

Il suo è anche un capolavoro di parsimonia: ricavare così tanto, da un paesaggio limitato. Eppure qui è stata una delle grandezze di Montale, capace come pochi di farci sentire la necessità e l'urgenza, ma anche la verità del suo sguardo in basso, breve, per nitidi e inquadrati fotogrammi, ma atti a rivelarci un mondo. I limoni, di cui sopra, ispirano l'omonima poesia, il primo testo in cui Montale ci mette sotto gli occhi il fulcro della sua poesia: la ricerca, nel concreto e nel visibile, di scoprire l'"ultimo segreto" delle "cose", "una verità" diversa dalle apparenze: il profumo dei suoi limoni nel silenzio del suo orto sono il primo avvio di questa ricerca:

[...] Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrigliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.
Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce

nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce. [...]²

Naturalmente non tutta la Liguria di Montale è nel suo orto, ma anche altrove impressiona la sua capacità di saldare con tanta perfezione la parola, l'immagine e la riflessione, in versi sia prosastici sia di intensa melodia. Si pensi al "rivo strozzato che gorgoglia", esatto referto di ogni corso d'acqua della Liguria, così avara nella sua idrografia, nel più famoso suo "osso breve":

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzone.
Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

Due quartine, molto secche e scandite: in una il male, nell'altra il bene. Il male è il "vivere", in tre forme (naturale, vegetale, animale), un male assoluto e radicale. Nessuno in Italia l'aveva più dichiarato con tanta perentorietà, dopo Leopardi. Nemmeno Sbarbaro, che è per tanti aspetti maestro di Montale; ma Sbarbaro ha una misura più umana ed esistenziale ("la condanna d'esistere"), Montale è subito più assoluto: non a caso è il poeta che più ha utilizzato l'avverbio negativo ("Non chiederci la parola"; "ciò che non siamo, ciò che non vogliamo"). E il bene è solo essere indifferenti a tutto questo, un'Indifferenza che con provocazione è detta "divina" (il rovescio di ogni opzione cristiana di Provvidenza) ed è esemplificata da statua, nuvola e falco. Solo la coeva *Waste land* ha questi toni; differentemente dal metropolitano Eliot Montale incardina questo spirito nel suo paesaggio rivierasco, dove il bel sole mediterraneo – così caro a Valéry e ai nordici – è fonte di arsura e desolazione naturale.

² Per i testi E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a c. G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, pp.11-2, 35, 167, 150, 185, 256-7, 262, 284-6.

Montale, sappiamo, è un disperato, “il male di vivere” lo assedia, ma ad esso non si rassegna, cerca sempre quell’anello che non tiene, quel filo da disbrigliare, cerca un’altra dimensione. Eliot la trova nella netta fede cristiana, per Montale il discorso è più complicato ed anche suggestivo: anch’egli ha una profonda attenzione verso il Cristianesimo, ma non è uomo di fede, con il suo spirito ironico e diffidente. È però un uomo che sa amare (diversamente da Eliot) ed investe sempre moltissimo nelle varie figure femminili che hanno attraversato la sua vita. A queste donne, con molte intermittenze e scoramenti, affida quanto di positivo è in grado di intendere.

Le occasioni (1939) sviluppano fino in fondo questa apertura della realtà. Le “occasioni” sono soccorsi episodici, hanno per protagonista la donna in funzioni diverse, ad esempio come ricordo: Arletta (Anna degli Uberti, frequentata in gioventù a Monterosso) è la donna sempre rievocata dalla memoria che proprio in tale operazione di superamento del tempo può ipotizzare un tipo di “varco” (*La casa dei doganieri*):

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t’attende dalla sera
in cui v’entrò lo sciame dei tuoi pensieri³
e vi sostò irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto⁴:
la bussola va impazzita all’avventura
e il calcolo dei dadi più non torna⁵.
Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s’addipana⁶.

Ne tengo ancora un capo; ma s’allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà⁷.

³ Il groviglio dei pensieri.

⁴ La donna è lontana, come morta per il poeta che da tanto non ha più sue notizie.

⁵ Non è più possibile orientarsi (*bussola*) o fare conti e previsioni (*dadi*).

⁶ Il filo del ricordo si riavvolge.

⁷ È la bandiera dei venti sul tetto di casa, qui simbolo del tempo che passa “senza pietà”.

Ne tengo un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità.
Oh l'orizzonte in fuga⁸, dove s'accende
rara la luce della petroliera!
Il varco è qui? (Ripullula il frangente
ancora sulla balza che scoscende...)
Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

La domanda del "varco" è cruciale: è possibile uscire dalla realtà del "male di vivere" con la memoria e l'affetto, per quanto così fragili? È possibile attingere a quell'"orizzonte", oltre il nostro destino di consumazione e morte? Il varco implica un oltre religioso, ma Montale è un poeta "realista", incapace di vivere speranze e sogni nella loro teoria, se non "s'incarnano" nei segni più diversi della materia umana ed anche in un contesto di vita civile e comune.

La figura femminile già negli *Ossi* era interlocutrice privilegiata, ma nei *Mottetti* di *Le occasioni* viene acquistando un ruolo tutto particolare con la comparsa nella sua vita di Irma Brandeis, italianista statunitense (di origine ebraica) conosciuta a Firenze, dove Montale vive dal 1927 e lavora come bibliotecario al Gabinetto Vieusseux (fu licenziato nel '39 perché non fascista). Irma era un'accanita lettrice di libri religiosi ed era donna irraggiungibile, quasi versione in ambito letterario di Greta Garbo, di cui fu perfetta coetanea di nascita e di morte (1905-90); inoltre Montale già conviveva con Drusilla Tanzi, detta Mosca, poi sua moglie. Con il '38 e le leggi razziali Irma torna negli States. Termina il suo contatto con la vita di Montale, ma con il nome di Clizia rimane al centro della sua maggior poesia.

Arletta, la donna della memoria di gioventù, e Clizia, l'amata irraggiungibile, e in seguito altre donne concorrono a declinare la figura femminile come catalizzatrice di desideri, inquietudini e speranze. In questo clima che, per

⁸ L'orizzonte sembra allontanarsi con l'intermittente luce della nave. Allude al ricordo che va scomparendo.

quanto incerto e anzi incline alla sconfitta, alimenta una grande "fiamma" d'amore (e una conseguente grandissima poesia), irrompe il mito della donna-angelo con il celebre *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*:

Ti libero la fronte dai ghiaccioli
che raccogliesti traversando l'alte
nebulose, hai le penne lacerate
dai cicloni, ti desti a soprassalti⁹.
Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo
l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole
freddoloso; e l'altre ombre che scantonano
nel vicolo non sanno che sei qui.

La ripresa del noto emblema stilnovista non è fatta per gusto solo letterario, ma per concretizzare quanto a Montale era possibile intendere di trascendente e anche religioso. Anche qui puntuali sono i correlativi oggettivi a contrassegno di una comune esperienza ostile (l'ombra del nespolo che cresce, il sole freddo, le altre ombre). Puntare su un mito arcaico, come la donna-angelo, ha voluto dire per Montale sondare un tramite tra umano e divino capace di un soccorso in virtù della sua forza di immaginazione, ma è anche il segno di una distanza con l'interlocutrice, che vuol dire sacralità ma anche paura e difficoltà di contatto (con Clizia-Irma in USA dal '38). Significativamente il mito dell'angelo ha sempre un certo "realismo" nelle comparse, in modo da accorciare il più possibile le distanze e provarne la praticabilità umana, l'incarnazione.

In questa fase la speranza cresce in concretezza di segni quanto più l'apocalisse incombe anche nella storia, come in *Nuove stanze* dove il mito della donna-angelo viene caricato di una consapevolezza "politica" nell'opporsi alla sovrastante "follia di morte" dell'imminente nuova guerra, genialmente immaginata come uno "specchio ustorio" che brucia le "pedine" di una scacchiera:

⁹ La donna-angelo (con tanto di *penne*) viene dall'estremo altro del cosmo (*alte nebulose*) ed è prostrata da questo viaggio.

Ma resiste
e vince il premio della solitaria veglia
chi può con te allo specchio ustorio
che accieca le pedine opporre i tuoi
occhi d'acciaio.

Qui è la grande svolta della poesia di Montale: rivestire la propria poesia d'amore di una testimonianza civile contro la risorgente barbarie, grazie agli "occhi d'acciaio" di Clizia, novella Beatrice, capace di uno sguardo celeste. In un uomo che ama scandire nettamente bene e male, ora il bene è con il mondo di Clizia che vuol dire amore, civiltà, fede ed il male è con il Nazismo e il Fascismo (sempre aborrito).

A congiungere ancor più strettamente e chiaramente presente storico e sacrificio religioso di Clizia viene *La primavera hitleriana*, uno dei testi di maggior "resistenza" montaliana in cui l'acre rievocazione dell'incontro fiorentino del '38 tra Mussolini e Hitler (già alluso in *Nuove stanze*) accende una rappresentazione apocalittica. I correlativi oggettivi (uno sterminio di "falene" alla luce dei fanali sugli argini - "spallette"- dell'Arno allude allo sterminio nei lager) e la narrazione scorciata quanto serrata raffigurano la "chiusura" del mondo:

Folta la nuvola bianca delle falene impazzite
turbina intorno agli scialbi fanali e sulle spallette,
stende a terra una coltre su cui scricchia¹⁰
come su zucchero il piede; l'estate imminente sprigiona
ora il gelo notturno che capiva¹¹
nelle cave segrete della stagione morta,
negli orti che da Maiano¹² scavalcano a questi renai¹³.
Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale

¹⁰ Scricchiola.

¹¹ Che era contenuto: il freddo che improvvisamente irrompe dalla trascorsa (*morta*) stagione nell'imminente estate.

¹² Località a nord-est di Firenze.

¹³ Si susseguono a queste rive sabbiose.

¹⁴ Il saluto degli sgherri fascisti.

¹⁵ Lo spazio dell'orchestra nei teatri d'opera.

tra un alalà di scherani¹⁴, un golfo mistico¹⁵ acceso
 e pavesato¹⁶ di croci a uncino l'ha preso e inghiottito,
 si sono chiuse le vetrine¹⁷, povere
 e inoffensive benché armate anch'esse
 di cannoni e giocattoli di guerra,
 ha sprangato il beccaio¹⁸ che infiorava
 di bacche il muso di capretti uccisi,
 la sagra dei miei carnefici che ancora ignorano il sangue
 s'è tramutata in un sozzo trescone d'ali schiantate,
 di larve sulle golene, e l'acqua seguita a rodere
 le sponde e più nessuno è incolpevole¹⁹.

Lo sconquasso da collettivo si riflette sul privato: c'è
 da chiedersi dove siano finite le varie "occasioni" i soc-
 corsi della memoria e degli affetti:

Tutto per nulla, dunque? - e le candele
 romane, a San Giovanni²⁰, che sbiancavano lente
 l'orizzonte, ed i pegni e i lunghi addii²¹
 forti come un battesimo nella lugubre attesa
 dell'orda²² (ma una gemma rigò l'aria stillando
 sui ghiacci e le riviere dei tuoi lidi
 gli angeli di Tobia, i sette, la semina

¹⁶ Decorato.

¹⁷ Dei negozi, addobbati per la visita di Hitler.

¹⁸ Il macellaio, in vernacolo toscano.

¹⁹ La festosa partecipazione del popolo in pace, ma bellicista (*miti carnefici*), del '38, è ora divenuta - in piena guerra - in una immonda danza (*sozzo trescone*) di falene incenerite, di insetti caduti sulle rive dell'Arno (potenti correlativi oggettivi dello sterminio dei Lager), mentre l'acqua erode gli argini ed è emblema della perenne forza di distruzione del tempo davanti ad uomini colpevoli di un atroce massacro.

²⁰ I fuochi d'artificio nella festa di S. Giovanni Battista, patrono di Firenze.

²¹ Il congedo di Clizia in partenza per gli USA.

²² I nazisti.

²³ "Sono gli annunci, misteriosi come profezie, di una speranza oltre l'orrore; una stella cadente, la sera della tua partenza e sembrò far stillare sulla terra dove andavi (e i *ghiacci* connotano un nord sacrificale e redditivo, il regno delle *alte nebulose*) l'angelo accompagnatore di Tobia, Raffaele, uno dei sette angeli che portano a Dio i meriti umani e stanno a simboleggiare la semina di quel bene senza frutto futuro"(Gioanola).

²⁴ Girasoli. Clizia è nel mito il nome del girasole, "quella ch'a veder lo solo si gira / e 'l non mutato amor mutata serba", secondo un sonetto attribuito a Dante e più avanti citato, eliotianamente, nel testo.

dell'avvenire²³) e gli eliotropi²⁴ nati
dalle tue mani - tutto arso e succhiato
da un polline che stride come il fuoco
e ha punte di sinibbio...²⁵

Ma è in questo cieco mondo resta ultima irrinunciabile
speranza la fede di Clizia, cui si chiede di continuare a
guardare in "alto" e nell'"Altro" (cioè in Dio) in una sorta
di sacrificio per l'umanità:

Oh la piagata²⁶
primavera è pur festa se raggela
in morte questa morte! Guarda ancora
in alto, Clizia, è la tua sorte, tu
che il non mutato amor mutata serbi,
fino a che il cieco sole che in te porti
si abbacini nell'Altro e si distrugga
in Lui, per tutti.²⁷ Forse le sirene, i rintocchi
che salutano i mostri nella sera
della loro tregenda²⁸, si confondono già
col suono che slegato dal cielo, scende, vince -
col respiro di un'alba che domani per tutti
si riaffacci, bianca ma senz'ali
di raccapriccio, ai greti arsi del sud ...²⁹

A questo punto la parabola di Clizia declina per questioni biografiche (la comparsa di Volpe, la poetessa Maria Luisa Spaziani, nella vita e nella poesia di Montale) ed anche civili, giacché quell' "alba" "bianca" riapparsa per tut-

²⁵ Annota Angelo Marchese: "I segni del nostro amore e della nostra fede sono dunque distrutti, inariditi da un polline maligno (la massa raccapricciante delle falene calpestate) che stride come il fuoco e ha punte di gelo (*sinibbio*)".

²⁶ Perché fredda.

²⁷ Clizia "che pur mutata (dalle vicende personali e storiche) conserva immutato il suo amore, finché il segreto amore (*cieco sole*, ossimoro) che porta dentro di sé si abbacini in Dio (nell'*Altro*) e si annulli in Lui, per tutti" (Marchese).

²⁸ Torna alla scena iniziale: la festa fiorentina del '38 per il diabolico incontro (*tregenda*) di Hitler e Mussolini.

²⁹ L'Italia come sud d'Europa in attesa della nuova alba che viene dal Nord, dove vive Clizia.

ti andò presto delusa nel minaccioso secondo dopoguerra della Guerra fredda e del terrore della bomba atomica, immaginata da Montale come una cupa incarnazione demoniaca (“un’ombroso Lucifero”) che distrugge i luoghi della civiltà occidentale. Tuttavia il senso di Clizia non è perduto e può essere ritrovato nella dimensione naturale della “sorella” *Anguilla*, che è una poesia stupefacente tutta in una lunga frase e domanda posta alla sua donna:

L’anguilla, la sirena
dei mari freddi che lascia il Baltico
per giungere ai nostri mari,
ai nostri estuari, ai fiumi
che risale in profondo, sotto la piena avversa,
di ramo in ramo e poi
di capello in capello, assottigliati,
sempre più addentro, sempre più nel cuore
del macigno, filtrando
tra gorielli³⁰ di melma finché un giorno
una luce scoccata dai castagni
ne accende il guizzo in pozze d’acquamorta,
nei fossi che declinano
dai balzi d’Appennino alla Romagna;
l’anguilla, torcia, frusta,
freccia d’Amore in terra
che solo i nostri botri³¹ o i disseccati
ruscelli pirenaici riconducono
a paradisi di fecondazione;
l’anima verde che cerca
vita là dove solo
morde l’arsura e la desolazione,
la scintilla che dice
tutto comincia quando tutto pare
incarbonirsi, bronco³² seppellito;
l’iride breve, gemella
di quella che incastonano i tuoi cigli
e fai brillare intatta in mezzo ai figli
dell’uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
non crederla sorella?

³⁰ Piccoli corsi d’acqua fangosa.

³¹ Fossi.

³² Ramo.

In questi versi (“cerca / vita là dove solo / morde l’arsura e la desolazione”) vi è una grande lezione, che avverte come la vita e la speranza possano sorgere da un negativo estremo, come fu per lui la stagione amorosa-religiosa nel bel mezzo del fascismo e della guerra.

Naturalmente l’amara saggezza che Montale raggiunge nella parte finale della *Bufera*, comporta anche un nuovo statuto della poesia stessa. Nello scacco delle soluzioni per forzare la realtà, crolla l’idea di una poesia conoscitiva e del suo linguaggio alto e teso. Non a caso ci sarà un silenzio di quasi dieci anni. Intanto dal ‘48 vive a Milano, dove è assunto come giornalista al “Corriere della Sera” e diventa un uomo importante: senatore a vita (dal 1967), premio Nobel (nel 1975). Da *Satura* (1971) fino alla morte (1981) la poesia sarà solo pratica quotidiana (la misura del diario è nelle repliche *Diario del ‘71 e del ‘72*, 1973, *Quaderno di quattro anni*, 1977, *Altri versi*, 1980), il tono quello del commento, del mugugno, della sentenza a seconda delle situazioni e delle spinte del caso, spesso della cronaca. La poesia diventa così incessante come incessante è l’osservazione della vita, anche se spesso – ora – l’illeggibilità è la nota dominante e le poesie vivono e sottolineano questa paradossalità di postille a un testo, la vita, illeggibile (“Ignoro dove sia il principe della Festa, / quegli che regge il mondo e le altre sfere. / Ignoro se sia festa o macelleria / quello che scorgo se mi affaccio alla finestra...”, *Il principe della Festa*). Necessariamente il linguaggio è basso, il tono costantemente ironico, a volte sarcastico e anche violento. L’amara delusione del secondo dopoguerra e il riverberarsi dello stesso senso di alienazione e prigionia dal Fascismo alla società di massa scatena la grande fantasia di *Botta e risposta I*: nella “botta” un’immaginaria donna (lettrice e discepola) lamenta la vita separata dal mondo e cullata solo nella memoria, che il pessimismo del poeta ha voluto per lei:

“Arsenio “ (lei mi scrive), “ io qui ‘asolante’
tra i miei tetri cipressi penso che
sia ora di sospendere la tanto
da te per me voluta sospensione

d'ogni inganno mondano; che sia tempo
di spiegare le vele e di sospendere
l'*epoché*³³.

Non dire che la stagione è nera ed anche le tortore
con le tremule ali sono volate al sud.
Vivere di memorie non posso più.
Meglio il morso del ghiaccio che il tuo torpore
di sonnambulo, o tardi risvegliato".

(lettera da Asolo)

Nella risposta Montale racconta la propria vita servendosi di un mito classico, poco frequentato. È una delle fatiche di Ercole: la pulizia delle stalle di Augia, nelle quali vi erano duemila buoi e quindi un'immane quantità di sterco. Ercole risolse deviando nella stalla il percorso di un fiume, l'Alfeo. Montale dice di aver passato come "badilante" (pulitore con il badile) metà della vita nella stalla, ovvero il tempo "di merda" (è il caso di dirlo) del Fascismo. Si mostra poi scettico sulla liberazione di Ercole, giacché gli è toccato di navigare nello "stravolto Alfeo" su "zattere di sterco" in una "palta" di acqua e cacca, poco piacevole, e sotto un sole che sembrava "esca di scolaticcio":

Uscito appena dall'adolescenza
per metà della vita fui gettato
nelle stalle d'Augia.

Non vi trovai duemila bovi, né
mai vi scorsi animali;
pure nei corridoi, sempre più folti
di letame, si camminava male
e il respiro mancava; ma vi crescevano
di giorno in giorno i muggiti umani.

Lui non fu mai veduto.

La geldra³⁴ però lo attendeva
per il presentat-arrn: stracolmi imbuti,
forconi e spiedi, un'infilzata fetida
di saltimbocca. Eppure
non una volta Lui sparse
cocca di manto o punta di corona
oltre i bastioni d'ebano, fecali.

³³ Tecnica della filosofia fenomenologica, consistente nel sospendere il giudizio sulla realtà.

³⁴ La soldataglia.

Poi d'anno in anno - e chi più contava
le stagioni in quel buio? - qualche mano
che tentava invisibili spiragli
insinuò il suo memento: un ricciolo
di Gerti³⁵, un grillo in gabbia, ultima traccia
del transito di Liuba, il microfilm
d'un sonetto eufuista scivolato
dalle dita di Clizia addormentata,
un ticchettio di zoccoli (la serva
zoppa di Monghidoro³⁶)

finché dai cretti³⁷
il ventaglio di un mitra ci ributtava,
badilanti infiacchiti colti in fallo
dai bargelli dei brago³⁸.

Ed infine fu il tonfo: l'incredibile.
A liberarci, a chiuder gli intricati
cunicoli in un lago, bastò un attimo
allo stravolto Alfeo. Chi l'attendeva
ormai? Che senso aveva quella nuova
palta? e il respirare altre ed eguali
zaffate? e il vorticare sopra zattere
di sterco? ed era sole quella sudicia
esca di scolaticcio sui fumaioli,
erano uomini forse,
veri uomini vivi i formiconi degli approdi?

.....
(Penso
che forse non mi leggi più. Ma ora
tu sai tutto di me,
della mia prigionia e del mio dopo;
ora sai che non può nascere l'aquila
dal topo).

È evidente la delusione verso il mondo di massa, verso
gli uomini "formiconi", ma Montale sa bene che anche lui
è in quel "formicaio", nel cui miscuglio (stercorario) è im-
possibile di distinguere "l'onore e l'indecenza", perché
non c'è possibilità di schieramento e chiarezza di idee nel-
la confusione delle ideologie.

³⁵ Nome di un'amica di Montale, come poi Liuba e Clizia.

³⁶ Località emiliana.

³⁷ Fori delle torri di vedetta.

³⁸ Gendarmi del fango.

16 - La poesia pura italiana

Nel 1936 un noto critico Francesco Flora pubblica un libro sulla poesia contemporanea, dal titolo *La poesia ermetica*. D'ora in poi il termine Ermetismo viene usato a definire la poesia del ventennio (1920-45), negli anni del Fascismo, di cui Luciano Anceschi fece una magistrale antologia dal titolo *Lirici nuovi* (1942)¹. Per Flora Ermetismo è termine negativo ed individua un abuso dell'analogia in poesie di difficile comprensione, appunto ermetiche. Oggi il termine è usato in modo neutro e definisce la stagione della "poesia pura", ovvero di poesie di estrema concentrazione lirica, elaborate in un linguaggio "puro" e di non immediata comunicazione, sul modello di Mallarmé, maestro del Simbolismo di fine Ottocento². Di conseguenza è una poesia lontana dalla realtà, anche perché quest'ultima appare ostile e negativa (il trionfo dei totalitarismi). Si punta tutto sulla parola e la letteratura, capaci di portarci in un'altra dimensione, oltre il tempo quotidiano. E non manca una dimensione spirituale di tipo religioso. "Letteratura come vita" si intitola non a caso il celebre saggio che Carlo Bo, il maggior teorico dell'Ermetismo, scrive nell'estate del 1938 nella casa avita di Sestri Levante.

Tra i precursori Bo annovera Campana, ma padre dell'Ermetismo è Ungaretti che scrive dagli anni Venti le poesie di *Sentimento del tempo* (1936). In questo libro vi è una brevissima poesia in un verso che calza a pennello come esempio, s'intitola *Una colomba*:

¹ Nell'antologia sono presenti, tra gli altri: Campana, Ungaretti, Saba, Montale, Quasimodo, Penna, Luzi e inoltre importanti poeti come Vincenzo Cardarelli (1887-1959), Carlo Betocchi (1899-1986), Arturo Onofri (1885-1928), Alfonso Gatto (1909-76), Leonardo Sinisgalli (1908-81), Attilio Bertolucci (1911-2000), Vittorio Sereni (1913-83).

² Tra le poche e clamorose eccezioni al gusto della "poesia pura" ricordiamo le poesie narrative, di gusto anglosassone, di Cesare Pavese (1908-50) in *Lavorare stanca* (1936).

D'altri diluvi una colomba ascolto³

Già dall'*Allegria* conosciamo l'estrema sintesi d'Ungaretti, ma rispetto all'immediato "M'illumino / d'immenso" della stagione di guerra, questa nuova fulminea poesia ha altri connotati: a prima vista è davvero "ermetica", poco comprensibile. Ha però un ritmo perfetto ed è un sonorissimo endecasillabo (proprio del tipo "Sempre caro mi fu quest'ermo colle"), quindi un verso ritmicamente classico. Il gioco delle analogie e delle allusioni è polivalente: i nuovi "diluvi" (affini ai "naufragi" dell'*Allegria*) possono significare nuove esperienze negative, ma l'ascolto della colomba è avvio di speranza. Inoltre diluvio e colomba rinviano ad un ricordo biblico (il diluvio universale e la colomba che a Noè ne annuncia la fine). Come si vede, moltissime cose sono racchiuse in questo solo verso, di raffinata eleganza.

Un capolavoro di questo Ungaretti è *L'isola*, miracoloso accordo di classico e moderno. Ha precisato il poeta: "Il paesaggio è quello di Tivoli. Perché *L'isola*? Perché è il punto dove io mi isolo, dove sono solo: è un punto separato dal resto del mondo, non perché lo sia in realtà, ma perché nel mio stato d'animo posso separarmene". In fervide analogie ed in un linguaggio classico Ungaretti racconta l'approdo di un uomo (un suo alter-ego) ad un'isola ed il suo percorso tra le "anziane (antiche) selve" fino a un "prato" luminoso:

A una proda ove sera era perenne
Di anziane serve assorto, scese,
E s'inoltrò
E lo richiamò rumore di penne
Ch'erasi⁴ sciolto dallo stridulo
Batticuore⁵ dell'acqua torrida,

³ Per i testi G. UNGARETTI, *Vita di un uomo*, Milano, Mondadori, 1968, pp.113,114, 206.

⁴ Che si era, costruito arcaico.

⁵ Notevole analogia: l'espressione suggerisce il particolare suono di ali che sbattono e si librano dall'acqua.

E una larva (languiva
 E rifioriva) vide⁶;
 Ritornato a salire vide
 Ch'era una ninfa⁷ e dormiva
 Ritta abbracciata a un olmo.
 In sé da simulacro a fiamma vera
 Errando⁸, giunse a un prato ove
 L'ombra negli occhi s'addensava
 Delle vergini come
 Sera appiè⁹ degli ulivi;
 Distillavano i rami¹⁰
 Una pioggia pigra di dardi,
 Qua pecore s'erano appisolate
 Sotto il liscio tepore¹¹,
 Altre brucavano
 La coltre luminosa;
 Le mani del pastore erano un vetro -
 Levigato da fioca febbre¹².

Nel suo procedere la poesia trapassa dall'oscurità delle "selve" a una sottile luminosità che si esalta nel dettaglio delle mani del pastore; un clima trasognato e irrealistico avvolge la scena di questo rarefatto paesaggio, un paesaggio davvero puro perché non esiste ed è territorio della libera immaginazione e del desiderio.

Ungaretti è intanto diventato un personaggio di rilievo. Vive a Roma, è un convinto fascista e dopo anni grami e all'estero (insegna italiano all'Università di S. Paolo in Brasile, 1936-42), alla fine il regime lo ricompensa, assegnandogli per chiara fama (senza concorso) la prima cattedra di letteratura contemporanea alla Sapienza di

⁶ L'uomo vede un'apparizione (*larva*) intermittente, che si estingue (*languiva*) e si genera.

⁷ Divinità classica, abitatrice di boschi.

⁸ L'uomo avverte un'intima trasformazione dalla rigidità del *simulacro* al pieno movimento della *fiamma vera*.

⁹ Ai piedi.

¹⁰ Soggetto di *distillavano*: i rami facevano trapelare i raggi (*dardi*) del sole.

¹¹ Sinestesia: la calda morbidezza del loro vello.

¹² Le mani del pastore in questa luce sembravano lisce e trasparenti, come percorse da una leggera febbre.

Roma. Ma siamo già dentro la nuova guerra che in Ungaretti si somma ad una tragedia familiare (la morte nel '41 del figlio Antonietto per peritonite in Brasile). Da tutto questo scaturirà *Il dolore* (1947), in cui spiccano le poesie per "Roma occupata" (dai Nazisti) con un memorabile attacco: "Mio fiume anche tu, Tevere fatale / ora che notte già turbata scorre". Più tenere e struggenti quelle per il figlio morto, dove ancora una volta si trova una lirica in un verso, un commosso e perfetto endecasillabo:

E t'amo, t'amo, ed è continuo schianto!...

Negli ultimi anni Ungaretti sarà un vitalissimo vecchio pronto a portare ottantenne i capelli lunghi come un beat o a cantare con Mina e Iva Zanicchi, fedele alla sua innata vitalità (fino all'improvvisa morte a Milano nel 1970). Non gli mancarono amarezze (anche per i suoi trascorsi fascisti) e con un certo dispetto si vide sorpassato nel Nobel 1959 da Quasimodo, da lui considerato un proprio imitatore. Se ne lamentava già nel 1952 con il critico Giuseppe De Robertis:

Scopiava prima "*Il Sentimento*" e ora scopiazza il *Dolore*: e ha reso retorico e falso ciò che di vivo ha scoperto la nuova poesia italiana¹³.

Giudizio durissimo e ingiusto, anche se Salvatore Quasimodo (Modica, Ragusa, 1901 - Napoli 1968) è autore senza dubbio minore soprattutto nella sua stagione civile del secondo dopoguerra. Migliore è la sua prima stagione ermetica quando il giovane geometra siciliano del genio civile fu nella Firenze di Montale, poi in Liguria e infine a Milano, suo definitivo approdo dal 1934. Nel suo primo libro *Acque e terre* (1930) c'è una bellissima rievocazione della sua Sicilia con *Vento a Tindari*: nella località marina, vicino a Messina, il poeta da ragazzo e gli amici

¹³ G. UNGARETTI - G. DE ROBERTIS, *Carteggio 1931-1962*, a c. di D. De Robertis, Milano, Il Saggiatore, 1984, p. 143.

della "brigata" fecero una gita domenicale, che ora torna alla mente, anzi "assale" il poeta esule in continente:

Tindari, mite ti so
fra larghi colli pensile¹⁴ sull'acque
dell'isole dolci del dio¹⁵,
oggi m'assali
e ti chini in cuore.
Salgo vertici aerei precipizi ,
assorto al vento dei pini,
e la brigata che lieve m'accompagna
s'allontana nell'aria¹⁶,
onda di suoni e amore,
e tu mi prendi
da cui male mi trassi¹⁷
e paure d'ombre e di silenzi,
rifugi di dolcezze un tempo assidue
e morte d'anima¹⁸. [...]

È una poesia di rara leggerezza, che lievita presto dalla memoria biografica ad un piccolo e fragile paradiso rievocato, in contrasto con il presente malinconico; ed il tutto è controllato da un linguaggio anch'esso aereo e sospeso. Questo è il timbro più genuino e originale di Quasimodo, che ritroviamo nel traduttore dei classici *Lirici greci* (1940), quando veste del suo linguaggio leggero antichi frammenti di parole e versi, magari con arbitrio, ma sempre con notevole suggestione.

Una sorta di vero spirito greco, per il pagano sentimento dell'amore, in questi stessi anni, è stato quello di Sandro Penna (Perugia 1906 -Roma 1977), che dal 1929, dopo il diploma di ragioniere, vive a Roma, dove lavora

¹⁴ Tindari è su un promontorio sospeso sul mare.

¹⁵ Le Eolie, dimore del dio dei venti.

¹⁶ Il passato si fa presente e affiora il paesaggio di dirupi sul mare e nell'aria (*vertici aerei precipizi*).

¹⁷ Il dolore dell'emigrato.

¹⁸ Questi ultimi tre versi vanno intesi come soggetti di un implicito "mi prendono": ritornano varie sensazioni di struggimento. Da S. QUASIMODO, *Poesie*, Milano, Mondadori 1971, p. 10.

in modo saltuario. Nello stesso anno comincia a inviare poesie a Saba, che gli fu prodigo di consigli; anche Montale, nei primi anni Trenta, fu assai attento alle sue anomale *Poesie* (1939). Nonostante l'apprezzamento letterario, Penna visse sempre poveramente (addirittura in indigenza negli ultimi anni), con grande dignità e serenità.

La poesia di Penna sembra del tutto appartata e diversa dalle varie correnti del Novecento e nulla ha che vedere con il coevo Ermetismo: innanzitutto egli predilige pochissimi temi: l'amore omosessuale, i paesaggi e gli ambienti dei sobborghi metropolitani.

Nella poesia che apre *Poesie* Penna ci offre, in breve, il suo mondo: nella prima strofa il poeta allinea le prime impressioni di un risveglio su un treno; sono segni di tristezza e di malinconia a carattere quasi biologico, non motivati da particolari pensieri ed emozioni, ma solo dalla consueta esperienza del ritorno della coscienza. Tutto questo, però, invece di aprire la poesia al "male di vivere", viene cancellato dalle prime e semplici manifestazioni della bellezza e di eros: il bel marinaio seduto vicino, gli armoniosi colori della sua divisa, che richiamano quelli del mare visto dal finestrino:

La vita...è ricordarsi di un risveglio
triste in un treno all'alba: aver veduto
fuori la luce incerta: aver sentito
nel corpo tutto la malinconia
vergine e aspra dell'aria pungente.

Ma ricordarsi la liberazione
improvvisa è più dolce: a me vicino
un marinaio giovane: l'azzurro
e il bianco della sua divisa, e fuori
un mare tutto fresco di colore.¹⁹

¹⁹ S. PENNA, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1977, p.3.

17 - Due poeti postumi ai confini: Kavafis e Pessoa

Nel 1935 alle opposte periferie d'Europa vanno registrati due diversi eventi; alla fine dell'anno muore a Lisbona Fernando Pessoa, il maggior poeta portoghese e forse il più eccentrico e strano autore del Novecento: è un poeta soprattutto di inediti (stampati dal 1942 in poi), in vita ha collaborato a riviste, ma non ha mai pubblicato un libro di versi (se non un testo occasionato per un concorso); ad Alessandria d'Egitto, città cosmopolita e con una multipla comunità europea (greci, francesi, inglesi, italiani), nel 1935 si pubblicano per la prima volta in volume le poesie di Kavafis, poeta neogreco della città morto da due anni.

Il comune destino di questi illustri poeti di periferia è dunque la pubblicazione postuma, per snobismo ed eccentricità, giusti contrappesi alla vita periferica di due grandi protagonisti della lirica del Novecento.

Kavafis nasce nel 1863 da famiglia greca agiata ad Alessandria d'Egitto, dove vive tutta la vita (trascorre solo l'adolescenza in Inghilterra e ad Istanbul); lavora a lungo come funzionario del Ministero dell'irrigazione, conducendo vita appartata. Ad Alessandria muore nel 1933.

In vita non pubblicò mai volumi, ma stampò (dal 1891 al 1930) solo esili opuscoli di versi, a minima tiratura da distribuire agli amici. Era comunque un personaggio noto in città, come ci ricorda Ungaretti che ad Alessandria lo conobbe ai primi del Novecento:

Cavafis? Di quanti anni mi devo ricordare di colpo, per ritrovarne i tratti. Non ero ancora ventenne quando lo conobbi. Ogni sera, al tavolo d'una latteria del Boulevard di Ramleh, famosa per il suo yoghurt, si sedeva insieme ai miei coetanei che redigevano la rivista *Grammata*; e, non di rado, quando potevo, mi piaceva sedermi con loro. Cavafis appariva assorto e sentenzioso, compassato sebbene affabile; ma non voleva lo considerassimo più d'un compagno, sebbene ci fosse maggiore d'età e già dagli intenditori fosse salutato vero poeta. A volte, nella conversazione lasciava cadere un suo motto pungente, e la no-

stra Alessandria assonnata, allora in un lampo risplendeva lungo i suoi millenni come non vidi mai più nulla risplendere¹.

Anche Marinetti (altro italiano d'Alessandria) ci ha lasciato un ricordo di una serata letteraria a casa sua:

Eccolo, piccola testa grigia di dolce testuggine intelligente, esili braccia che remano fuori dall'immenso guscio greco-romano d'ombra dotta, velluti rosso cupo e quadri che piovono secoli polverizzati.

Rosso cupo anche i pantaloncini ornati d'oro del servo sudanese che mi porge sulla sanieh un whisky and soda e il tradizionale mézéz di formaggio greco. Masticando tutti e due, lui come un pastorello arcadico, io come un volantista in corsa, intavoliamo una discussione sulla Poesia di domani.²

Nel 1935 fu pubblicato un volume di 154 poesie, a cui successivamente si aggiunsero altri inediti. L'esigua produzione di Kavafis presenta due temi fondamentali: l'amore efebico e la rievocazione del grande passato greco e bizantino. Questi aspetti spesso si intrecciano: il linguaggio è sottile e popolare insieme, la misura è epigrammatica, l'erudizione storica è minuziosa. La rievocazione ha aspetti di decadente malinconia con battute sentenziose, ma risulta più felice quando è corretta da una sottile ed amara ironia, allenata al paradosso e all'imitazione di modi del discorrere comune.

I barbari è forse il testo più noto di Kavafis, qui presentato nella traduzione del 1946 di Montale, che ebbe dal greco alcune suggestioni per la sua più tarda poesia satirica. La situazione è fantastorica: siamo in una città greca, forse Costantinopoli, nel tardo impero; imperatore, dignitari, popolo attendono con solennità e fasto cerimoniale l'arrivo dei barbari, che invece non giungono. L'autore mima un dialogo tra il popolo sulla piazza (*agorà*), in questa attesa:

- Sull'agorà, qui in folla, chi attendiamo?
- I Barbari, che devono arrivare.

¹ In G. UNGARETTI, *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1974.

² F.T. MARINETTI, *Il fascino dell'Egitto* (1933), ora in *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968.

- E perché i Senatori non si muovono?
Che aspettano essi per legiferare?
- È che devono giungere, oggi, i Barbari.
Perché dettare leggi? Appena giunti,
i Barbari, sarà compito loro.
- Perché l'imperatore s'è levato
di buonora ed è fermo sull'ingresso
con la corona in testa?
- È che i Barbari devono arrivare
e anche l'Imperatore sta ad attenderli
per riceverne il Duce; e tiene in mano
tanto di pergamena con la quale
gli offre titoli e onori.

- E perché mai
sono usciti i due consoli e i pretori
in toghe rosse e ricamate? e portano
anelli tempestati di smeraldi,
braccialetti e ametiste? .
- È che vengono i Barbari e che queste
cose li sbalordiscono.

- E perché
gli oratori non son qui, come d'uso,
a parlare, ad esprimere pareri? .
- È che giungono i Barbari, e non vogliono
sentire tante chiacchiere.

- E perché
tutti sono nervosi? (I volti intorno
si fanno gravi). Perché piazze e strade
si vuotano ed ognuno torna a casa?
- È che fa buio e i Barbari non vengono,
e chi arriva di là dalla frontiera
dice che non ce n'è più neppur l'ombra.
" E ora che faremo senza i Barbari?
(Era una soluzione come un'altra,
dopo tutto ...)³.

L'ironico racconto ha un particolare rilievo emblematico: la vita è ridotta a funzione formale e decorativa, priva di valori credibili, vi è un'ansia di rinnovamento, che paradossalmente invoca anche la distruzione, qui rappresentata dai barbari. Ma in realtà non succede nulla, nem-

³ In E.MONTALE, *Quaderno di traduzioni in Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, pp.773-4.

meno l'evento negativo e tutto continua a scorrere senza senso e inutilmente, mentre l'ingombro delle forme e delle cerimonie fa maggiormente risaltare il vuoto sotto le cose, sotto le persone e le idee. È grande la sapienza di questa poesia, è molto attuale: mette in scena una civiltà decrepita, alla fine, quasi desiderosa di consegnarsi al nemico di sempre, se non che ormai, nello sfacimento generale, nemmeno esistono più i nemici e tutto sembra condannato a una continua e rituale replica senza vita e senza passione. A volte analoghe sensazioni di torpore e assenza di passioni ci riguardano da vicino.

La poesia *I cavalli di Achille* deriva da un cenno dell'*Iliade* (XVII, 424-sgg.), quando i cavalli immortali di Achille piangono per la morte di Patroclo, caro amico del loro padrone, ucciso in battaglia da Ettore. Già in Omero Zeus sente pietà per il dolore dei cavalli e commenta: "Non v'è al mondo creatura più infelice dell'uomo, di quante sulla terra si muovono e respirano". Kavafis da qui svolge la sua meditazione sulla vita umana, dove nessuna qualità come la bellezza e l'eroismo (rappresentati da Patroclo) riesce a sottrarre l'esistenza al suo destino di morte e di dissoluzione:

Come lo videro morto
lui così bravo così forte così tenero
i cavalli di Achille si misero a piangere Patroclo –
era lo sdegno dei loro io immortale
che fremeva a quel tragico guasto.
Piegavano la testa, scuotevano le lunghe criniere
e con l'unghia raspavano la terra lamentando
unicamente di sentirlo lì sotto esanime, distrutto,
con il suo peso ormai inutile di carne, lo spirito
smarrito, indifeso, senza fiato;
dalla vita restituito al Gran Nulla.
Zeus vide il pianto, ebbe pietà dei divini
corsieri. E disse: "Alle nozze di Pèleo⁴ avrei dovuto
agire con più circospezione. Meglio,
o miei cavalli, che non vi avessi mai ceduto!

⁴ padre di Achille e sposo della dea Teti; i cavalli furono il dono di Zeus per queste nozze.

Che cercavate laggiú tra i mortali, tra i miseri
balocchi della sorte? Ora, eccovi afflitti
da effimeri mali, voi che io ho fatto
liberi da vecchiaia e da morte, e già
partecipi dei guai degli umani “. - Nonpertanto
le due nobili bestie piangevano sempre
l’irrevocabile sventura della morte⁵.

Il pessimismo di Kavafis è radicale e privo di consolazione, addirittura spietato nei riferimenti ai resti mortali senza senso di Patroclo. Vi è un’acida ironia nel rimprovero che Zeus fa a se stesso per aver sbagliato a donare cavalli immortali agli uomini mortali; del resto Kavafis considera cinica e indifferente (o meglio inesistente) la divinità che reputa “effimeri” i mali umani, senza provarne pietà diversamente dal citato episodio omerico.

All’estremo opposto della civiltà europea, in un Portogallo remotissimo e per nulla cosmopolita, come Alessandria, negli stessi anni si consuma la vicenda di Fernando Pessoa. Egli nasce a Lisbona nel 1888; orfano di padre, segue la madre, che si risposa a un diplomatico, in Sudafrica e a Città del Capo compie gli studi. Rientrato nel 1905 a Lisbona non si muoverà più dalla capitale. Impiegato come corrispondente commerciale (conosce ottimamente l’inglese), anima vari circoli culturali, ma non pubblica quasi nulla della propria opera, tranne la raccolta *Messaggio*, nel 1934, l’anno prima di morire, per una crisi epatica, probabilmente provocata dal suo abuso alcolico.

L’unicità di Pessoa in tutta la poesia mondiale sta nel fatto che egli nella sua non lunga vita fu insieme molti poeti. Infatti egli non solo scriveva versi in portoghese e in inglese, ma di volta in volta, assumeva altre personalità, inventandosi altri nomi, suoi eteronimi, ognuno con una distinta attività poetica. Lo scrittore Antonio Tabucchi, che è anche il suo maggior studioso italiano, ne ha individuato addirittura sedici, ma i principali eteronimi sono in realtà quattro. È lo stesso poeta a spiegarci la nascita

⁵ C.KAVAFIS, *Cinquantacinque poesie*, a c. N.RISI e M.DALMATI, Torino, Einaudi, 1972, p.21.

ta e il senso dell'eteronomia in una lettera del 13 gennaio 1935 ad Adolfo Casais Monteiro:

Scrissi trenta e passa poesie, di seguito, in una specie di estasi di cui non riuscirei a definire la natura. Fu il giorno trionfale della mia vita, e non potrò più averne un altro simile. Cominciai con un titolo, *O Guardador de Rebanhos*. E quanto seguì fu la comparsa in me di qualcuno a cui subito diedi il nome di Alberto Caeiro. Mi scusi l'assurdità della frase: era apparso in me il mio Maestro. Fu questa la mia immediata sensazione. Tanto che, non appena scritte le trenta e passa poesie, afferrai un altro foglio di carta e scrissi, di seguito, le sei poesie che costituiscono *Chuva Obliqua* di Fernando Pessoa. Immediatamente e totalmente... Fu il ritorno di Fernando Pessoa-Alberto Caeiro al Fernando Pessoa-lui solo. O meglio, fu la reazione di Fernando Pessoa alla propria inesistenza come Alberto Caeiro.

Apparso Alberto Caeiro, mi misi subito a scoprirgli, istintivamente e subcoscientemente, dei discepoli. Estrassi dal suo falso paganesimo il Ricardo Reis latente, gli scoprii il nome e glielo adattai, perché allora lo vedevo già. E, all'improvviso e da derivazione opposta a quella di Ricardo Reis, mi venne a galla impetuosamente un nuovo individuo. Di getto, e alla macchina da scrivere, senza interruzioni né correzioni, sorse l'*Ode Triunfal* di Alvaro de Campos: l'Ode con questo nome e l'uomo con il nome che ha⁶.

Al fondo di tutta questa moltitudine di persone in un solo uomo vi sono spiegazioni psicologiche o psicanalitiche ed anche esoteriche, giacché anche Pessoa come Yeats e Rilke bazzicava quel mondo, ed era suggestionato dal nesso tra l'uno e il molteplice. Ma è un fatto che l'eccentrica eteronomia di Pessoa estremizza un dato reale della cultura del Novecento, ovvero la crisi di una sicura identità della personalità, la scoperta di contraddittorietà ed elementi inconsci e diversi all'interno dell'io. E le diverse persone che fu Pessoa spesso non vivevano tra loro in armonia; ci sono ad esempio i segni anche di dissensi, o di polemiche, come ad esempio l'attacco che fa Alvaro de Campos, l'ardito cultore d'Avanguardia, al troppo razionalistico e troppo timido Pessoa:

⁶ Per i testi F.PESSOA, *Una sola moltitudine*, a c. A.Tabucchi, Milano, Adelphi, 1979, I, p.133, 258, 401; II, pp. 183, 43.

Fernando Pessoa continua in quella sua mania, che tante volte gli ho criticato, di ritenere che le cose si possano provare. Nulla si può provare, se non per il fatto di avere l'ipocrisia di non dirle. Il ragionamento è una timidezza: forse due timidezze, dato che la seconda è quella di vergognarsi di stare zitto.

Il Pessoa omonimo comunque era anche poeta esoterico; l'unico suo libro, il citato *Messaggio*, si iscrive nel potente mito sebastianista, che attraversa la storia e cultura portoghese. Sebastiano fu il giovane re che morì nel 1578 combattendo in Marocco e il cui corpo non fu mai rinvenuto; due anni dopo il Portogallo fu annesso alla Spagna e il mito del giovane re e martire cristiano cominciò ad alimentare il sogno messianico del suo ritorno per restaurare l'impero portoghese. Pessoa riprende questo mito nella profondità insoddisfazione della sua vita, del suo tempo, della realtà, con un'ansia di ulteriorità e di rinvio ad un fondo di verità, che presto gli appare però come imprevedibile, perché il mistero non fa che crescere, come lui stesso dice nel *Libro dell'inquietudine*: "E se tutto fosse un qualcosa che non possiamo nemmeno concepire di concepire: un mistero che appartiene interamente a un altro mondo? E se tutti noi (uomini, Dei, mondo) fossimo sogni che qualcuno sogna o pensa un qualcuno che non sogna e non pensa, fosse a sua volta un suddito dell'abisso e della finzione?".

Ed ecco perciò che lo stesso ritorno sebastianista non avviene nel trionfo del sole, ma nella nebbia, come ci illustra l'omonima poesia conclusiva del *Messaggio*:

Né re né legge, né pace né guerra
definiscono con essere e profilo
questo fulgore opaco della terra
di Portogallo che appassisce –
splendore senza luce e senza fiamma
come l'alone che chiude il fuoco fatuo.

Nessuno sa quello che vuole.
Nessuno sa quale anima possiede,
né cosa è male né cosa è bene.
(Quale lontana ansia piange vicino?).
Tutto è incerto e disperato,
tutto è disperso, niente è intero.
Portogallo, oggi sei nebbia...
È l'Ora!

Lo stesso Pessoa commentando *Nebbia* scrive: “Per nebbia s’intende che il *Desiderato* giungerà *coperto*: quando sarà sul punto d’arrivare, o una volta arrivato, non ci si accorgerà del suo arrivo”. Cultore del messianismo e dell’esoterismo, Pessoa vive con angoscia anche il suo fallimento, incolpandone l’inadeguatezza umana e il troppo impenetrabile mistero del mondo.

Questo motivo è talmente forte che si incide anche sul poeta d’Avanguardia Alvaro de Campos, pronto a cantare un *Magnificat* (è il titolo della poesia) nell’ipotesi che finalmente la propria anima si liberi dal mistero e dal tentacolare dubbio, che pareggia l’universo e il minimo quotidiano:

Quando passerà questa notte interna, l’universo,
e io, l’anima mia, avrò il mio giorno?
Quando mi desterò dall’essere desto?
Non so. Il sole brilla alto:
impossibile guardarlo.
Le stelle ammiccano fredde:
impossibile contarle.
Il cuore batte estraneo:
impossibile ascoltarlo.
Quando finirà questo dramma senza teatro,
o questo teatro senza dramma,
e potrò tornare a casa?
Dove? Come? Quando?
Gatto che mi fissi con occhi di vita, chi hai là in fondo?
Sì, sì, è lui!
Lui, come Giosuè, farà fermare il sole e io mi sveglierò;
e allora sarà giorno.
Sorrìdi nel sonno, anima mia!
Sorrìdi anima mia: sarà giorno!
(7.11.1933)

Invece il terzo e opposto autore, il brasiliano e monarchico Riccardo Reis (che poi sarà preso come personaggio di un romanzo del grande narratore portoghese di oggi, Joao Saramago), poeta classicista, rifiuta ogni sguardo

⁷ Personaggio biblico, chiese a Jahve di fermare il corso del sole per poter continuare vittoriosamente a combattere.

sull'oltre e si tiene fermo all'effimero oggi, proprio come un nuovo Orazio, vantando la propria determinazione di ignorare il senso della vita per rimanere attento solo all'"ora in cui viviamo", come scrive nelle eleganti forme chiuse delle sue regolati quartine:

Non voglio ricordare né conoscermi.
Siamo troppi se guardiamo chi siamo.
Ignorare che viviamo
compie abbastanza la vita.
Tanto quanto viviamo, vive l'ora
in cui viviamo, ugualmente morta
quando passa con noi,
che con lei passiamo.
Se saperlo non serve a saperlo
(poiché senza potere a che vale conoscere?),
miglior vita è la vita
che dura senza misurarsi.
(2.9.1923)

18 - Il Surrealismo e Paul Eluard

Il 12 ottobre 1924 muore nella sua tenuta della Loira il vecchio Anatole France, celebre narratore di fine Ottocento, Accademico di Francia. I solenni funerali a Parigi a spese dello stato, con vasto concorso di popolo e bandiere rosse (France era socialista) sono turbati da un libello, *Un cadavere*, violento attacco alla sua figura. Gli autori sono alcuni giovani, guidati da André Breton (1896-1966), che stanno costituendo il movimento surrealista, sorto ufficialmente nel successivo dicembre con la rivista "La Révolution surréaliste".

Il Surrealismo è il più importante fenomeno d'Avanguardia del dopoguerra, in un tempo meno disposto alla sperimentazione e segnato da un rinnovato Classicismo, di varia pelle come ci hanno illustrato i testi di Valéry e Rilke. In questa penuria il Surrealismo ebbe quasi un monopolio dell'avanguardismo con una lunga durata (si estinse solo nel 1969 ed ebbe più generazioni di seguaci) ed una diffusione estesa, soprattutto in Spagna dove il Surrealismo si declinò con genialità tra le varie arti, dalla pittura di Salvador Dalí alla poesia di García Lorca al cinema di Luis Buñuel.

Il Surrealismo era un movimento organizzato, con i suoi "manifesti" e proclami, nello spirito degli anni Dieci e soprattutto di Dada, di cui si poneva in continuazione. Rispetto all'anarchismo dadaista, Breton impone una pratica d'arte dissacrante, antiborghese e rivoluzionaria con basi ideologiche precise. Maestri di riferimento sono Freud e Marx, la psicoanalisi e il progetto comunista, come pratiche rivoluzionarie di liberazione: la prima riguarda l'intimo dell'uomo, dando parola all'inconscio e consentendo di parlare il linguaggio del sesso (contro pudori e ipocrisie borghesi), la seconda è nella società. L'accordo tra questi due aspetti non fu facile e controverso fu il rapporto con il partito comunista e con la Russia sovietica; così ci furono varie risse, faide e scissioni nel Surrealismo,

quasi paradossali in un movimento alfiere di prospettive quanto mai libertarie.

Il Surrealismo dava estremo spicco al mondo dei sogni, che Freud aveva insegnato a vedere sotto nuova luce. E proponeva che il procedimento di libera associazione del sogno guidasse anche la scrittura, che si diceva "automatica", in quanto prodotta automaticamente dall'inconscio, senza mediazione intellettuale. Questo è per Breton il senso del Surrealismo, che egli esprime nello stesso '24 con il *Primo manifesto* dove si legge:

Surrealismo è automatismo psichico puro mediante il quale ci si propone di esprimere sia verbalmente, sia per iscritto o in altre maniere il funzionamento reale del pensiero; è il dettato del pensiero con l'assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di là di ogni preoccupazione estetica e morale¹.

Detto così, ci dobbiamo aspettare una produzione abnorme, anarchica, liberatoria quanto poco leggibile, una volta esaurita la sua carica di provocazione e trasgressione. E questo fu in parte il destino di scrittore di Breton. Ma il Surrealismo non si identifica con lui ed ha in Paul Eluard il suo grande poeta.

Paul Grindel (Eluard è il nome della nonna materna che usa dal 1916) nasce nel 1895 a S.Denis, presso Parigi, morirà per un attacco di cuore nel 1952 a Charenton-le-pont. Il padre è un contabile e sarà poi mediatore di terreni, affiancato dal figlio. Di fragile salute, Eluard sta più di un anno in sanatorio per tubercolosi ed ha precoce esordio poetico a diciassette anni, nel '13. Infermiere e a sua richiesta fante in prima linea nella guerra, si avvicina a ideali pacifisti. Nel primo dopoguerra segue Breton nel Dadaismo e nel Surrealismo, ma proprio nel fatidico 1924, per sette mesi (dal marzo all'ottobre) Eluard sparisce da famiglia e amici, con una vera e propria fuga da Marsiglia verso il Pacifico. I suoi lo recuperano a Singapore e lui non parlerà mai del suo "voyage ridicule", come lo defi-

¹ In M.DE MICHELI, cit., p.335.

niva. *Capitale del dolore* (1926) è il libro che gli dà celebrità. È un libro di grande disciplina formale, tutt'altro che automatico: il Surrealismo di Eluard vuol dire soprattutto amore e celebrazione della carnalità femminile e dell'unione di coppia. Ma la sua è una tematica sessuale per nulla incline al torbido e all'inconscio, bensì tesa ad un sublime luminoso, che intende celebrare la forza della bellezza e dell'amore contro il "vuoto del mondo" come dichiara il suo testo:

Quei tuoi capelli d'arance nel vuoto del mondo,
Nel vuoto dei vetri grevi di silenzio e
D'ombra ove a mani nude cerco ogni tuo riflesso,
Chimerica è la forma del tuo cuore
E al mio desiderio perduto il tuo amore somiglia.
O sospiri di ambra, sogni, sguardi.
Ma non sempre sei stata con me, tu. La memoria
M'è oscurata ancora d'averti vista giungere
E sparire. Ha parole il tempo, come l'amore².

Il Surrealismo dona l'inedita immagine dei "capelli d'arance", ma il tono è tutto nel codice della più tenera poesia d'amore, un amore che è valore assoluto quanto fragile, alimentato solo in modo intermittente dal volto e dallo sguardo della donna. La donna di Eluard riunisce le donne concrete della sua vita, ma anche è sintesi di tutte le donne, emblema della loro perpetuità.

Queste potenti ragioni dell'amata e dell'amore hanno un significato, che trascende il margine erotico, in quanto costituiscono l'unico "valore" in un mondo "vuoto". Non diversamente la pensava Montale, anche se con una componente religiosa, lontana dal laico Eluard. Comunque come in Montale l'oltranza amorosa sarà veicolo di aspetti civili, nel momento buio della guerra e dell'occupazione nazista della Francia. Dal 1942 Eluard è attivo a Parigi nella Resistenza, tra i comunisti, quasi con frenesia, come ricorda Claude Morgan:

² Per i testi P. ELUARD, *Poesie*, a c. F.Fortini, Milano, Mondadori, 1970, pp.145, 391-97.

Gli si poteva chiedere di tutto. Scrivere, discutere. Sistemare situazioni imbrogliate. Salvare bambini ebrei. Raccogliere poesie della Resistenza. Nascondere patrioti. Trovare una tipografia. Scrivere volantini. Piegare volantini. Portare volantini. Tutto questo egli lo fece. E anche di più.³

Clandestino è *Poesie et Verité 1942*, un libretto di piccolo formato stampato senza visto della censura, in 5000 esemplari che ebbe capillare diffusione nel paese. Una poesia del libro è la celebre *Liberté*, che stampata a sé in decine di migliaia di esemplari viene paracadutata dagli aerei alleati, insieme ad armi e viveri:

Su i quaderni di scolaro
Su i miei banchi e gli alberi
Su la sabbia su la neve
Scrivo il tuo nome
Su ogni pagina che ho letto
Su ogni pagina che è bianca
Sasso sangue carta o cenere
Scrivo il tuo nome
Su le immagini dorate
Su le armi dei guerrieri
Su la corona dei re
Scrivo il tuo nome
Su la giungla ed il deserto
Su i nidi su le ginestre
Su la eco dell'infanzia
Scrivo il tuo nome
Su i miracoli notturni
Sul pan bianco dei miei giorni
Le stagioni fidanzate
Scrivo il tuo nome

E così via per ventuno quartine in cui Eluard non fa che invocare "il tuo nome": solo a seguito dell'ultima strofa sappiamo che il nome è "libertà" ("E in virtù d'una parola / Ricomincio la mia vita / Sono nato per conoscerti / per chiamarti // Libertà"). La poesia era nata co-

³ In P. ELUARD, *Poesie*, cit., p.63.

me poesia d'amore, ricorda l'autore, ma alla fine egli comprese che l'amata in questo caso era la libertà, tanto desiderata in quella dura e comune privazione.

L'altro grande poeta partigiano in Francia è stato René Char (L'Isle-sur-la-Sorge, Provenza, 1907- Parigi 1988), anch'egli formatosi nel Surrealismo. Dopo l'armistizio del '40 a l'Isle-sur-la-Sorgue Char viene denunciato e la sua casa perquisita dalla polizia collaborazionista. Decide di darsi alla macchia e di unirsi, a Céreste nelle Basses-Alpes, a un raggruppamento di partigiani; il suo nome di battaglia sarà *Capitaine Alexandre*. Dirige azioni di sabotaggio contro l'armata italiana, poi contro quella tedesca e la milizia francese collaborazionista. Nel 1943 diventa comandante nelle Basses-Alpes e ha il compito di organizzare i lanci paracadutati alleati, divenendo un personaggio quasi leggendario della resistenza francese. Nel luglio del 1944 lascia la guerra partigiana chiamato ad Algeri dal comando interalleato che prepara lo sbarco in Francia.

Nel *maquis* di Céreste scrive i "Carnets d'Hypnos" ma li distrugge trattenendo soltanto il "Journal" e le note che insieme formeranno i *Fogli d'Hypnos (1943-1944)*, 237 pensieri in prosa poetica, dedicati ad Albert Camus:

193

L'insensibilità del nostro sonno è così completa che il galoppo del menomo sogno non riesce ad attraversarlo, a dargli freschezza. Le probabilità della morte sono sommerse da una tale inondazione d'assoluto che il solo pensarvi basta a far perdere la tentazione della vita chiamata, supplicata. Dobbiamo amarci molto, una volta di più, respirare più forte del polmone del boia.

194

Mi faccio violenza per conservare, malgrado l'umore, questa mia voce d'inchiostro. Sicché, è con penna a testa d'ariete, senza posa spenta, senza posa riaccesa, concentrata, tesa e d'un sol fiato che scrivo questo, tralascio quello. Automa della vanità? No, sinceramente. Necessità di controllare l'evidenza, di farla creatura.⁴

⁴ R. CHAR, *Poesia e prosa*, tr. G. Caproni e V. Sereni, Milano, Feltrinelli, 1962, p.159.

Anche la scelta della prosa rientra nella ricerca di un grado zero della scrittura, di una sua ruvida essenzialità, priva di elaborazione retorica: così egli può fissare con piena autenticità le percezioni di una condizione di vita quanto mai eccezionale, quale quella del partigiano, quotidianamente in bilico tra vita e morte; per lui ogni gesto e situazione (anche il dormire, come si è letto) diventa un evento ed anche una rivelazione, che viene registrato in confessione alla pagina.

Diversamente dalla prima guerra, compattamente vissuta in trincea in tutta Europa, la seconda si è riverberata in modo assai differenziato ed anche la poesia ne ha testimoniato vari aspetti: la posizione ideologica fascista di Pound, la guerra in città con i bombardamenti di Eliot, la città occupata di Ungaretti, la prigionia⁵, la preghiera resistenziale e religiosa di Montale rivolta a Clizia, ed ora i due modi diversi di intendere la resistenza di Eluard e Char⁶.

⁵ Ad esempio VITTORIO SERENI (1913-83) ne dà testimonianza in *Diario d'Algeria* (1947), resoconto della sua esperienza di prigioniero in Nord Africa in termini di stupito referto di una condizione degradata e "mortuaria", ma anche ignara ("Non sanno d'essere morti/i morti come noi, / non hanno pace. / Ostinati ripetono la vita / si dicono parole di bontà / rileggono nel cielo i vecchi segni").

⁶ Poeta formatosi nella Resistenza è anche ANDRÉ FRENAUD (1907-93), autore successivamente di un poemetto *Il silenzio di Genova* (1962), tradotto da Giorgio Caproni: è una perlustrazione nei vicoli degradati, con tratti realistici ("Fra i topi che sgusciano, gli occhietti lustri, / in vico dei tre Re Magi, / il campanile dagli otto profili stupisce / il cumulo dei calcinacci"), ma che delineano sempre una sottrazione, una sensazione di vuoto ("Fratelli che qui vivete, il cui sogno compita / un'assenza poco leggibile e che ci illude, / se non può esserci conoscenza né risoluzione").

19 - Tragedia spagnola: la fucilazione di García Lorca

Il Surrealismo, nato in Francia, ha in realtà la sua maggior espressione in Spagna dove negli anni Venti alimenta una nuova generazione di poeti, che dà vita ad una delle più straordinarie stagioni di poesia del secolo. Si denomina Generacion del '27', perché in quell'anno un gruppo di questi poeti si trovarono riuniti nell'Ateneo di Siviglia in occasione delle celebrazioni per il tricentenario di Góngora, il grande poeta barocco spagnolo, promosse dal torero umanista Ignacio Sanchez Mejias. Tra costoro si trova Federico Garcia Lorca, che diventerà un mito di tutta la poesia europea del Novecento.

Federico nasce a Fuentevaqueros (Granada) nel 1898, da agiata famiglia; nel 1919 è a Madrid e frequenta l'ambiente culturale (in particolare fa amicizia con il pittore Salvador Dalí e il cineasta Luis Buñuel). Appassionato di musica e teatro, collabora con il musicista Manuel de Falla e cura la rappresentazione del proprio teatro. Molto importante è il soggiorno americano (soprattutto a New York) del 1929-30, dove accompagna Fernando de los Rios, giurista e politico spagnolo di area socialista. Nel 1932, su incarico del nuovo governo repubblicano, dà vita a "La Barraca", gruppo teatrale itinerante, cui lavora intensamente per quattro anni. Nel luglio 1936 la sollevazione del generale Franco avvia la guerra civile. Granada cade subito (23 luglio) in mano dei Franchisti e il poeta è denunciato come segretario di Fernando de los Rios, come agente comunista e omosessuale. Arrestato il 16 agosto, è fucilato a Viznar, con altri tre prigionieri, all'alba del 19 agosto 1936. La fortuna postuma di Lorca è stata enorme, anche in virtù della sua tragica fine; in Italia le sue

¹ Tra i più importanti poeti della Generacion del '27 ricordiamo almeno Vicente Aleixandre (1898-1984), Nobel nel 1977; Pedro Solinas (1891-1952); Jorge Guillen (1893-1984); Gerardo Diego (1896-1987); Damaso Alonso (1898-1990); Rafael Alberti (1902-99).

poesie cominciarono a circolare nell'Ermetismo per il tramite di uno dei suoi teorici, Carlo Bo, che ne curò assai presto (nel 1940) la traduzione.

È il maggior esponente del Surrealismo spagnolo, ma esprime anche un sentimento primitivo della Spagna: "un esempio poetico di sacrificio alla terra e ai suoi forti, antichi, ineluttabili, elementi. Il mistero, la discesa agli inferi della letizia andalusa si aprono direttamente dal familiare e dal quotidiano; i gitani, i toreri, si esemplarizzano quali modelli di superiore umanità" (Macri).

Questi elementi nel suo primo grande libro *Poema del canto jondo* (1931), che raccoglie testi degli anni Venti, sono connessi ad una particolare sapienza musicale, sui ritmi dei canti popolari spagnoli.

Malagueña è il fandango tipico di Malaga che ispira questa cupa musica di parole su un'immaginaria chitarra:

La morte
entra ed esce
dalla taverna.
Passano cavalli neri
e gente sinistra
nei profondi cammini
della chitarra.
E c'è un odore di sale
e di sangue di femmina
nei nardi febbrili
della marina.
La morte
entra ed esce,
esce ed entra
la morte
dalla taverna².

Per un verso la poesia di Lorca tende ad una rappresentazione epica e popolare del primigenio e dell'oscuro legame ed intreccio di eros e morte che è - per Lorca - all'origine della vita; d'altra parte egli non esita a misurar-

² Per testi F. GARCÍA LORCA, *Tutte le poesie*, a c. C.Bo, Milano, Garzanti, 1975, pp.329, 698, 791, 867.

si con le strutture del sociale e dell'artificio della costruzione umana (ad esempio New York), che vengono rigettate in quanto avvilitiscono l'umano e sono frutto di inique discriminazioni. Per certi versi egli è stato anche un poeta impegnato, ma non attraverso testi oratori, bensì attraverso cupe e soffocanti immagini visionarie.

In *Un poeta a New York* (pubblicato postumo in Messico nel 1940, con testi risalenti al 1929-30), *Aurora* è un chiaro esempio del surrealismo lorchiano, che è motivato da un risentimento umano e passionale nei confronti delle dinamiche di emarginazione e sopruso della civiltà occidentale, osservata in New York. Oltre tutto la New York che Lorca vide era la città della crisi del 1929, colta in un momento di sfacelo del ritmo capitalista e facilmente divenne così il simbolo del disumano. In questo testo Lorca immagina il sorgere dell'aurora nella metropoli, ma invece di luce l'aurora porta con sé buio fangoso (prima strofa) e gemiti (seconda strofa); poi il duro ritmo lavorativo della metropoli impedirà alla luce di essere luce diffondendo ulteriormente la presenza del fango. È una trascrizione cupamente visionaria e variamente articolata (i tubercoli di angoscia, le monete che uccidono, il naufragio di sangue), il ritmo è serrato ed ossessivo e su tutto si avverte la mancata presenza risanatrice della luce:

L'aurora di New York ha
quattro colonne di fango
e un uragano di negre colombe
che guazzano nelle acque putride³.
L'aurora di New York geme
sulle immense scale
cercando fra le lische
tuberose di angoscia disegnata⁴.

³ in questa prima quartina l'aurora è connotata come una sorta di palude, con fango ed acque putride, dove anche le colombe sono sporche e negre. La centralità del nero è forse connessa all'ossessione che Lorca avverte per l'oppressione dei neri.

⁴ la visione esprime la sofferenza dell'aurora che si stende sui grattacieli (*immense scale*) e sembra ricercare tra i rifiuti (*lische*) i segni dell'angoscia, che la visione emblemizza in tubercoli disegnati.

L'aurora viene e nessuno la riceve in bocca⁵
perché non c'è domani né speranza possibile.
A volte le monete in sciami furiosi
trapassano e divorano bambini abbandonati⁶.

I primi che escono capiscono con le loro ossa
che non vi saranno paradiso né amori sfogliati;
sanno che vanno nel fango di numeri e di leggi
nei giuochi senz'arte, in sudori infruttuosi.

La luce è sepolta con catene e rumori⁷
in impudica sfida di scienza senza radici⁸.
Nei sobborghi⁹ c'è gente che vacilla insonne
appena uscita da un naufragio di sangue¹⁰.

Nel 1934 (il 13 agosto) muore a Madrid il torero e caro amico Ignacio a seguito di una incornata nella plaza de toros di Manzanares. Fu sepolto con una grande processione "alle cinque della sera", come intitolò il quotidiano *ABC*. Federico si mise subito al lavoro per un poema commemorativo che finì a novembre e fu pubblicato nel giugno 1935. Nella prima parte (*L'incornata e la morte*) García Lorca alterna e sovrappone il momento dell'incidente mortale, l'agonia e la morte, il funerale, in un andamento di litania dove si ripete ossessivamente il ritornello "alle cinque della sera"; ricorrente è altresì il colore bianco, insieme colore di purezza e di morte, che si ritrova sia in og-

⁵ la bacia; non vi è nessun contatto amoroso, perché la metropoli americana è la città del disamore.

⁶ per spiegare questa immagine surreale delle monete divoranti bisogna ricordare che per Lorca il luogo più sordido di New York è Wall Street, cioè la borsa e il mercato, che hanno il dominio cieco sugli uomini: "in nessuna parte del mondo come lì si sente l'assenza totale dello spirito". La moneta ha quindi un potere di morte, da cui la visionarietà della moneta omicida.

⁷ il grande traffico metropolitano è visionariamente rappresentato come catene e rumori che distruggono la stessa luce del giorno.

⁸ Lorca stigmatizza il regime di vita della metropoli, contrassegnato da una serie di funzioni precise (*scienza*) quanto aride e disumane, senza legame con la tradizione e la terra (*senza radici*).

⁹ I quartieri poveri.

¹⁰ potente immagine conclusiva, che solennemente trasfigura in visionarietà la violenza oggettiva che i negri e i sottoproletari subiscono dalla città bianca.

getti reali ("lenzuolo", "calce", "cotoni"), sia nelle ricche analogie ("colomba", "giglio", "neve"):

Alle cinque della sera.
Eran le cinque in punto della sera.
Un bambino portò il lenzuolo bianco¹¹
alle cinque della sera.
Una sporta di calce già pronta¹²
alle cinque della sera.
Il resto era morte e solo morte
alle cinque della sera.
Il vento portò via i cotoni
alle cinque della sera.
E l'ossido seminò cristallo e nichel
alle cinque della sera.
Già combatton la colomba e il leopardo
alle cinque della sera.
E una coscia con un corno desolato
alle cinque della sera.
Cominciarono i suoni di bordone¹³
alle cinque della sera.
Le campane d'arsenico¹⁴ e il fumo
alle cinque della sera.
Negli angoli gruppi di silenzio
alle cinque della sera.
Solo il toro ha il cuore in alto!
alle cinque della sera.
Quando venne il sudore di neve
alle cinque della sera,
quando l'arena si coprì di iodio
alle cinque della sera,
la morte pose le uova¹⁵ nella ferita
alle cinque della sera.
Alle cinque della sera.
Alle cinque in punto della sera.
Una bara con ruote¹⁶ è il letto
alle cinque della sera.

¹¹ Il sudario.

¹² Usata nell'arena per coprire il bianco.

¹³ Suono grave e ritornello, quale appunto *alle cinque della sera*.

¹⁴ Immagine surreale: è un veleno per il poeta il rintocco funebre delle campane.

¹⁵ La morte feconda il corpo ferito; l'immagine è sia surreale che paradossale ed ossimorica.

Ossa e flauti suonano nelle sue orecchie
alle cinque della sera.
Il toro già mugghiava dalla fronte
alle cinque della sera.
La stanza s'iridava d'agonia
alle cinque della sera.
Da lontano già viene la cancrena
alle cinque della sera.
Tromba di giglio per i verdi inguini¹⁷
alle cinque della sera.
Le ferite bruciavan come soli
alle cinque della sera.
E la folla rompeva le finestre¹⁸
alle cinque della sera.
Alle cinque della sera.
Ah! che terribili cinque della sera.
Eran le cinque a tutti gli orologi!
Eran le cinque nell'ombra della sera. [...]

Nel suo ritmo di canto gitano delle ultime liriche del 1936 Lorca affronta l'ambiguo rapporto tra la pulsione erotica e quella funebre. La *Casida*¹⁹ *delle oscure colombe* è tutta giocata su espressioni ossimoriche, a partire dalle colombe oscure, e da una lieve trama visionaria e favolosa. Impossibile, pertanto, dare una spiegazione logica o ordinata; si può soltanto accennare ad alcuni aspetti rilevanti: vi è dapprima una richiesta di sepoltura, che viene soddisfatta in modo opposto dal sole e dalla luna, segno di una doppia possibilità; la stessa domanda è replicata alle aquile con analoga risposta, ma come variante compare la "ragazza nuda", che immediatamente dopo è privata di ogni consistenza ("non era nessuno"); nel ritornello finale tornano le colombe, con i connotati della fantomatica ragazza, sono "nude" e non sono "nessuno":

¹⁶ La carrozza del feretro.

¹⁷ La cromatica immagine innesta il tema ossessivo del bianco della morte sul "verde" della carne in cancrena.

¹⁸ Con il suo lamento, probabilmente.

¹⁹ È un tipo di componimento della tradizione araba.

Sui rami dell'alloro
 due colombe oscure.
 Una era il sole,
 l'altra la luna.
 "Vicine", dissi:
 "dov'è il mio sepolcro? "
 "Nella mia coda ", disse il sole.
 "Nella mia gola", disse la luna.
 E io che camminavo
 con la terra alla cintola
 vidi due aquile candide
 e una ragazza nuda.
 Una era l'altra
 e la ragazza non era nessuno.
 "Aquile", dissi:
 "dov'è la mia tomba?"
 "Nella mia coda", disse il sole.
 "Nella mia gola", disse la luna.
 Sui rami del ciliegio
 vidi due colombe nude,
 una era l'altra
 e tutt'e due nessuno.

Sembra che un regime di immagini e allusioni erotiche (le colombe, la ragazza, la nudità, la piena reciprocità) venga convocato per rovesciarsi in immagine di morte e di annientamento, come segno di una vocazione nichilista che è sempre sotto le cose e i sentimenti.

La tragedia di Lorca inaugura la grande tragedia della guerra civile spagnola, un macello di tre anni (1936-39), che fa da preludio alla nuova guerra mondiale. Il celebre quadro di Picasso, *Guernica*, dalla città rasa al suo dall'aviazione tedesca (alleata di Franco), è l'emblema d'arte che testimonia tanto dolore. La cultura spagnola fu sconvolta dalla guerra e si spaccò tra i due fronti, anche se maggioritaria fu la militanza per la repubblica, che con la vittoria di Franco volle poi dire l'esilio.

Terribile fu la sorte di Machado, che pianse in versi la morte di Federico ("Sappiate che fu a Granada il delitto / - povera Granada!-, nella sua Granada..."). Pur malato, prese parte attiva alla propaganda repubblicana e seguì la progressiva ritirata delle forze della repubblica fino a Barcellona.

na: da qui partì il 22 gennaio 1939, con l'anziana madre e altri fuggiaschi alla volta della Francia: dopo sei giorni di marcia infernale nell'inverno dei Pirenei approda a Coilloure, nei pressi della frontiera spagnola. Stremato, vi muore il 22 febbraio; la madre muore due giorni dopo.

La raccolta di prose e poesia *La guerra*, scritta durante la guerra civile, presenta la propria lacerazione intima tra l'attenzione all'atroce novità dei bombardamenti aerei ed il richiamo rassicurante della primavera. I suoni di morte e di vita si intrecciano nel sonetto *La primavera*, ma invincibile è la forza della natura: il poeta vuole credere con questo alla forza vittoriosa della vita sulla logica di morte. La poesia è anche un documento della tensione morale e civile di Machado, ricavata dai suoi stessi tipici motivi (la terra e la natura), senza alcuna enfasi retorica:

Più forte della guerra - allarme e orrore -
quando greve volando come otarda²⁰
sovrasta l'obbrobrioso trimotore²¹
e sopra il tetto fragile s'attarda,
oggi il tuo lieto applauso²² i campi alletta,
il pioppo in gemme il verde tuo rinserra.
Andrà fusa la neve della vetta
al rosso gelo²³ della grigia terra.
Mentre rintrona il monte, il mare esala,
dà la sirena l'urlo micidiale
e vibra nell'azzurro argentea l'ala,
come acuto si filtra nel mio udito,
indefessa fanciulla, dea immortale,
l'acre suono del tuo liuto fiorito!²⁴

²⁰ grosso tipo di uccello, di lento movimento.

²¹ l'aereo bombardiere che desta ribrezzo.

²² si rivolge alla primavera e al benevolo consenso di rigenerazione della natura.

²³ i fiumi insanguinati per la guerra civile.

²⁴ Mentre si scatena la furia del bombardamento che fa rintronare le montagne, spumeggiare il mare, si avverte il fastidioso suono della sirena che avvisa dell'incursione e si vede in cielo l'ala dell'aereo, ma ancora più forte risuona agli orecchi del poeta l'immagine dell'allegoria della primavera: una ragazza che suona senza mai riposare (*indefessa*). In A.MACHADO, cit., p.991.

Più cauto Jimenez lascia la Spagna già nel fatale luglio 1936 e ripara negli USA, dai parenti di Zenobia e presso varie università. Non tornerà più in Spagna e morirà nel suo ultimo esilio di Puerto Rico nel 1958, dopo aver ottenuto il Nobel nel 1956. I tragici eventi non mutano la sua ricerca nell'astrazione e nell'estasi, oltre il tempo, che approda a un vertice in *La stagione totale* (1946). Piuttosto stupefacente è l'estrema rarefazione del linguaggio, pronunciato in una continua sottrazione e svuotamento, ma proprio per questo capace di un assoluto, intenso ma anche un poco disabitato dalla vita, come ci insegna *È il meno*:

Dietro la foglia verde
tace il merlo nero,
caduta d'acqua,
assediato dal vento.

Il no è il sì
e l'uomo è il meno.

Il giorno è vano
di cielo disfatto²⁵.

²⁵ J.R.JIMENEZ, *La stagione totale*, a c. F.Tentori Montalto, Milano, Mondadori, 1973, p.243.

20 - Tragedia russa: suicidi, deportazione, esili (Majakovskij, Mandel'stam, Brodskij)

La rivoluzione russa del 1917 sconvolse anche il territorio della poesia: gran parte dei giovani poeti (tranne il gruppo degli Acmeisti), già temprati da anni di Avanguardia e più o meno esplicita ostilità dall'autocrazia zarista, salutarono con entusiasmo il nuovo avvento del regime comunista. Tra i primi Chlèbnikov e Majakovskij, già nostre conoscenze, ma persino nell'ambito degli esponenti del già declinante Simbolismo vi furono adepti entusiasti, tra questi Aleksàndr Blok (1880-1921), che per l'occasione compose il celebre poemetto *I dodici* (1918), in cui racconta l'avanzata di dodici soldati rossi, cioè comunisti, nell'inverno, guidati da Cristo, come fossero apostoli di una nuova verità e di una nuova religione.

Ma ben presto gli eventi presero una piega drammatica: la guerra civile prima, la spietata brutalità e la burocrazia comunista poi, provocarono una continua tensione nei confronti degli artisti e dei poeti con vari episodi tragici per oltre quarant'anni. Il condizionamento ideologico, la censura, la messa in silenzio di voci non allineate al regime durarono ancora di più e solo da un decennio, dopo la fine del Comunismo, in Russia si sono potuti leggere i capolavori della sua tormentata letteratura del Novecento.

Primo a cadere fu il leader degli Acmeisti, Nikolaj Gumilëv, già marito dell'Achmatova, fucilato il 25 agosto 1921, accusato di congiura anticomunista. L'anno dopo toccò a Chlèbnikov consumato da un'atroce malattia nel villaggio di Santalovo, dopo anni di stenti e miseria ("Chlèbnikov - testimonia il grande filologo Roman Jakobson - sapeva di morire, si andava decomponendo da vivo, chiese dei fiori per non sentire il fetore e scrisse fino alla fine"¹).

¹ R.JAKOBSON, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, tr.V.Strada, Torino, Einaudi, 1975.

Le poesie di *Requiem* sono la cronaca dei diciassette mesi (1939-40) trascorsi dall'Achmatova nell'angoscia per la sorte del figlio, quando lei si recava al carcere di Kresty e cercava di recapitare i pacchi con il sostentamento - a carico di parenti - del detenuto. Tante donne e madri condividevano il suo destino e *Requiem* parla a nome di tutti. Il poema, ovviamente impubblicabile, fu per anni ricordato a memoria dall'Achmatova e da amici fidati. Fu scritto solo nel 1962, tradotto in Italia nel 1964 ed è apparso in Russia solo nel 1987. È una poesia di disperazione, individuale e corale:

Già la follia con l'ala
Metà dell'anima ha coperto,
E offre ardente un vino
E attrae nella nera dolina .
E ho capito che a lei
Cedere devo la vittoria,
Dando al mio delirio ascolto
Come fosse ormai di un altro.
E nulla ella permette
Ch'io porti via con me
(Per quanto supplicata
e tediata con la preghiera):
Né del figlio gli occhi terribili –
Sofferenza impietrata,
Né il giorno in cui arrivò il terrore
Né in carcere l'ora della visita,
Né la cara freschezza delle mani
Né dei tigli le ombre agitate,
Né un lieve suono lontano -
Le parole dei conforti estremi.
4 marzo 1940³

Sconvolgente e inesorabile è il processo di cancellazione di memorie, sentimenti ed emozioni che questa poesia illustra. La lingua è netta, perché deve testimoniare un orrore umano intollerabile all'"anima" in bilico sulla "follia", che ne azzera la coscienza.

³ A. ACHMATOVA, *Io sono la vostra voce...*, cit., p. 201-3.

Ancor più ribelle dell'Achmatova fu l'altro grande poeta acmeista Osip Mandel'stam, nato a Varsavia nel 1891, da una agiata famiglia ebrea, l'anno dopo trasferitasi nella capitale baltica. Qui a Pietroburgo conosce nell'11 l'Achmatova e Gumilëv, esordisce con *Pietra* (1913) ed è assai attivo tra gli Acmeisti. La sua è già una poesia di grande maturità: "in Mandel'stam - scrive Serena Vitale - la serie evocativa suscitata dalla parola torna come un boomerang alla parola stessa, dandole corpo e dimensioni: l'astratto assume una sua realtà fisiologica, materiale". Ed ecco l'esempio di una breve lirica del 1916:

Ho freddo. La diafana primavera
riveste Petropoli di peluria verde,
ma come una medusa l'onda della Neva
mi ispira un sottile ribrezzo.
Lungo l'alzaia del fiume nordico
fuggono le lucciole delle automobili,
volano libellule e scarabei d'acciaio,
brillano gli spilloni dorati delle stelle:
ma non c'è stella che possa far morire
il pesante smeraldo dell'onda marina.⁴

La città di Pietra ("Petropoli") è naturalmente Pietroburgo; il paesaggio è preciso, ma raggelante, nonostante vi sia l'avvento della primavera; le automobili, tanto care alla poesia futurista, qui sono invece - forse polemicamente - metaforizzate con insetti (lucciole, libellule, scarabei) e la loro corsa non segna il trionfo futurista della velocità, ma una fuga. Poi il poeta alza gli occhi al cielo, ma questa volta la metafora è da orefice: le stelle sembrano spilloni dorati; ciò vuole essere una beffarda chiusura ad ogni fede o trascendenza; non a caso la poesia finisce tornando alla terra, alla luce del mare, visto sempre nella sua pesantezza e petrosità ("pesante smeraldo"), lontana da sentimenti e ideali.

Mandel'stam è un poeta duro e fu uomo di cattivo carattere, destinato a scontrarsi con il nuovo regime comunista,

⁴ Per i testi O. MANDEL'STAM, *Poesie*, a c. S. Vitale, Milano, Garzanti 1972, pp. 43, 126, 180.

che da subito lo spaventa. Durissima la vita, con precari impieghi nella stampa e pochi mezzi di sostentamento, ospite a Pietroburgo e a Mosca di amici e parenti, con la giovane moglie Nadia, preziosa custode di scritti e memorie. Anche lui ha difficoltà a pubblicare (l'ultimo libro è del 1928), tanto da smettere di scrivere versi. Ad un questionario su "Lo scrittore e l'ottobre [1917, vittoria di Lenin]" egli così risponde:

La Rivoluzione d'ottobre non poteva non influire sul mio lavoro, dal momento che mi ha tolto la "biografia", cioè la sensazione di un significato personale. Le sono grato perché ha messo fine, una volta per tutte, all'agiatazza spirituale e alle rendite culturali... Mi sento debitore nei confronti della rivoluzione, ma le porto doni di cui, per ora, non ha bisogno.

La domanda "come debba essere lo scrittore" è per me del tutto oscura: rispondere sarebbe come inventare lo scrittore, il che equivarrebbe a scrivere le sue opere al suo posto. Inoltre sono profondamente convinto che, per quanto lo scrittore dipenda e sia condizionato dai rapporti delle forze sociali, la scienza contemporanea non ha mezzi per provocare la comparsa di questo o quel tipo voluto di scrittore.

Più volte fugge nel sud in Caucaso e Armenia, dove per ora è meno forte la morsa sovietica e resiste una civiltà arcaica contadina che lo affascina (testimoniata in *Viaggio in Armenia*). A Mosca lo scrittore comincia ad essere sorvegliato e spesso reagisce con aggressività.

Non ci si stupisce che un uomo così fiero e indipendente (per quanto già sofferente di cuore) abbia ripreso a scrivere nei truci anni Trenta (senza naturalmente pubblicare) e sia anche l'autore della più dura e beffarda poesia contro Stalin, scritta nel 1933, "il montanaro del Cremlino" con le "dita grasse come vermi":

Non ci sentiamo il paese sotto i piedi,
dieci passi di distanza non si sentono le voci,
e ovunque ci sia spazio per un mezzo discorso
salta sempre fuori il montanaro del Cremlino.

Le sue dita dure sono grasse come vermi,
le sue parole esatte come fili a piombo.

Ammiccano nel riso i suoi baffetti da scarafaggio,
brillano i suoi stivali.

Ha intorno una marmaglia di ducetti dagli esili colli
e si diletta dei servigi di mezzi uomini.
Chi miagola, chi stride, chi guaisce
se lui solo apre bocca o alza il dito.
Forgia un decreto dopo l'altro come ferri di cavallo:
e a chi lo dà nell'inguine, a chi fra gli occhi, sulla fronte o sul
muso.
Ogni morte è una fragola per la bocca di
lui, osseta⁵ dalle larghe spalle.

L'anno dopo, il 1934, è arrestato ed a Pasternak, che si prodiga per salvarlo, telefona Stalin in persona promettendogli, con ambiguità degna dell'epigramma sopra citato, che "tutto andrà per il meglio". È confinato a Voronež per tre anni, dove può comunque lavorare per il teatro e la stampa locale. Scrive varie poesie, testimonianze di un'intima devastazione, avvertendosi come un fragile bersaglio, anche da parte della natura e dello spazio circostante, come in questa breve lirica, dallo stile affannato:

Pero e ciliegio mi hanno preso di mira, infallibili,
con colpi di friabile violenza.
Grappoli con stelle, stelle con foglie - che diarchia
è questa, in quale inflorescenza è il vero?
A fiori, a colpi biancoaerei battono
l'aria massacrata da grappoli interi.
E la dolcezza del doppio profumo è intrattabile,
lotta e s'allunga, confusa, frammentaria.
4 Maggio 1937. Voronež.

Il dubbio sulla realtà (l'indecifrabilità e l'inutilità delle stelle, come già nella poesia del 1916, prima citata) è radicale; l'espressione "aria massacrata" nella sua invenzione metaforica mostra concretamente un disagio assoluto e sensoriale ed anche la dolcezza delle due piante non può che sgretolarsi in un sentore confuso e frammentario.

L'epilogo avverrà l'anno dopo: rientrato a Mosca, nonostante il divieto delle autorità, è arrestato all'alba del

⁵ Gli osseti sono una popolazione del Caucaso, terra di Stalin (era georgiano).

2 maggio, a un centinaio di chilometri da Mosca. Condannato l'8 agosto per "attività controrivoluzionaria" è deportato dopo un viaggio di un mese nell'estrema Siberia, non lontano da Vladivostok. Nel gulag siberiano muore il 27 dicembre 1938 ed è sepolto in fossa comune. Ai parenti la notizia sarà comunicata solo due anni dopo.

La grande generazione dei poeti di primo Novecento, tutti coetanei, nati tra il 1885 e il 1895 (nell'ordine Chlebnikov, Achmatova, Pasternak, Mandel'stam, Cvetaeva, Majakovskij, Esenin) non ebbe successori nella grigia russa sovietica. Non è un caso che il più importante poeta russo del tardo Novecento sia stato condannato per 'parassitismo sociale' nel 1964 e relegato per 18 mesi ad Arcangelo, sul Mar Glaciale Artico, e sia stato poi espulso nel 1972. Si tratta di Josif Brodskij (Leningrado 1940- New York 1996), premio Nobel 1987, vissuto negli USA, ma con molti soggiorni italiani (in particolare Venezia, oggetto di tante poesie). Brodskij in gioventù ha fatto in tempo a frequentare la vecchia Achmatova e a connettersi alla grande stagione della poesia russa. Cultore delle tradizioni, ha la volontà di esserne l'ultimo testimone, consapevole dell'insignificanza del patrimonio della cultura nel mondo d'oggi, consegnato al mercato e al disumano. Destino dell'esistenza è scivolare via, senza appartenere a nessuno ed egli profugo, senza più patria, avverte con più sensibilità tutto questo. Non c'è però malinconia, quanto un'acre ironia nell'osservare come la realtà e la vita si scompongano e si decompongano, in un costante processo di distruzione e di accumulo di rovine, che la poesia testimonia. In versi freddi, di gusto neoclassico (con metrica regolare e vari richiami ai classici latini), impassibilmente racconta ad esempio l'incessante "vagare" dell'io: a Roma, negli anni Ottanta, Brodskij osserva "l'informe" e i rottami della propria mente mentre si accorge della propria identità solo grazie ai suoi vestiti, osservati in uno specchio. Ed al poeta russo ospite della città latina viene in mente l'opposto destino del poeta latino Ovidio, cacciato in esilio non lontano dal Don, dove moriva di fred-

do, con il suo “lauro rinsecchito” in testa, segno dell’inutilità della poesia:

Vita privata. Pensieri rotti, paure.
Un patchwork⁶ più informe dell’Europa.
Grazie a una giubba sgualcita e a una camicia azzurra
qualcosa si riflette ancora nello specchio del guardaroba.
Beviamo un tè per schiudere le labbra, mio viso.
L’aria è cinta, come da un pegno, dalla stanza⁷.
Volano via spaventate le gazze
dai pini, se dalla finestra getti a caso
uno sguardo. Un uomo, Roma, carta⁸;
il codino dell’ultima lettera guizza via come un ratto⁹.
Così s’impiccioliscono le cose, in questa
prospettiva irreprensibile. Sui ghiacci del Tanai, dalla vista
di tutti dileguato, il corpo pieno di brividi,
col lauro rinsecchito calcato sulla fronte,
così si vaga, in un tempo che oltrepassa i limiti
del tempo che è concesso ad ogni grande potenza¹⁰.

⁶ Tessuto composto da riquadri di stoffa diversa. È una metafora per alludere alla dimensione frammentaria che si estende dall’io del poeta all’intera Europa.

⁷ Nel senso che l’aria è chiusa dalla stanza, che la contiene.

⁸ Un breve elenco di quanto osserva o riflette l’io.

⁹ Immagine metaforica per esprimere l’inafferabilità della scrittura, che è già fuggita dall’io, è altrove, veloce, come un topo.

¹⁰ Il tempo fuori della storia è quello della poesia che unisce in questo caso il poeta del Novecento al poeta latino del primo secolo. È una durata maggiore di quella di qualsiasi grande potenza, ma non c’è per questo né gioia né consolazione. Da J.BRODSKIJ, *Poesie*, a c. G.Buttava, Milano, Adelphi, 1986, p.177.

21 - Boris e Marina (Pasternak e Cvetaeva)

Evocato nel nostro racconto più volte, Boris Pasternak (Mosca 1890 - Peredelkino, Mosca, 1960) condivide con la sola Achmatova la sorte di una lunga attività dagli ultimi anni zaristi all'epoca di Kruscev. Meno tormentata dell'Achmatova fu la sua vita; del resto anche per temperamento egli era molto lontano dall'esuberanza di Majakovskij, dal nomadismo di Chlèbnikov e anche dalla ruvidezza di Mandel'stam. Preferiva "racchiudere il mondo fra le pareti di una stanza" (Ripellino) ed accettò la rivoluzione in modo passivo; aderì al Comunismo quasi con rassegnazione: per lui era destino che il poeta dovesse sacrificare se stesso in quel regime. Lo conferma la rinuncia coatta al premio Nobel assegnatogli nel 1958 per il romanzo *Il dottor Zivago*, uscito in Occidente nel 1957 e non in Russia, l'episodio che segna la più forte tensione con il regime sovietico.

Figlio di un celebre pittore e di una nota pianista, vive fin dall'infanzia in un ambiente segnato dall'arte (ebbe l'opportunità da bambino di conoscere in casa propria Rilke, poeta a lui assai caro). Scrive musica, lodata da Scriabin, che però lo indirizza alla filosofia, approfondita in Germania. La musica sarà comunque al centro della sua stessa poesia, che alle origini fu influenzata dal movimento futurista. Il primo grande libro di versi di Pasternak è *Mia sorella la vita*, composto nella fatale estate del 1917, tra le due rivoluzioni (quella liberal-democratica del febbraio e quella comunista dell'ottobre), letto con partecipazione da Majakovskij e pubblicato nel 1922. L'"immenso arsenale di metafore" (Ripellino) della sua arte si condensa con un vitalistico entusiasmo nell'osservare le forme dell'energia vitale attraverso situazioni quotidiane. Lo si vede nell'omonima poesia *Mia sorella la vita*, qui nei bei versi italiani di Ripellino:

Mia sorella la vita anche oggi nella piena
s'è frantumata in pioggia primaverile contro tutti,
ma le persone coi ciondoli sono altamente burbere
e pungono cortesi come serpi fra l'avena.

Gli anziani hanno per questo le proprie ragioni.
Ma di certo ridicola è la tua
che nella burrasca siano lilla gli occhi e le aiuole
e odori di umida reseda¹ l'orizzonte.

Che a maggio, quando l'orario dei treni
leggi nella vettura sul tronco di Kamýšín²,
esso sia piú grandioso della Sacra Scrittura
e dei divani neri di polvere e tempeste.

Che appena il freno³, latrando, s'imbatte
nella placida gente dei campi in una vigna sperduta,
guardino dai divani⁴ se non sia la mia stazione
e il sole, calando, si dolga con me.

E spruzzando per la terza volta, nuota via il
campanello
con scuse incessanti: mi rincresce, non è questa.
Sotto la tendina soffia la notte che brucia,
e la steppa crolla dai gradini che salgono a una
stella.

Sfavillando, ammiccando, chi sa dove dormono
dolcemente
e come fata morgana l'amata riposa,
mentre il cuore, guazzando per le piattaforme,
sparge nella steppa gli sportelli dei vagoni.⁵

La vita è come un fiume in piena e si manifesta in una pioggia su tutti che mette di malumore i viandanti con gli ombrelli ("coi ciondoli") che urtano e pungono i passanti. Poi il poeta si rivolge a se stesso e ironizza sulla propria capacità ("ridicola è la tua...") di trasfigurazione di colori e di profumi; egli considera l'orario ferroviario, sacro come la Bibbia, perché ha il sortilegio di consentirci con il treno il nostro passaggio sulla terra, facendoci meravigliare sempre per il paesaggio visto dal finestrino. Forte è l'attrazione per la "placida gente" dei contadini, per la povertà dei campi ed è un peccato (compianto dal sole,

¹ pianta con fiori a grappolo, di delicato profumo.

² Città nella regione del Volga, sulla riva destra del fiume.

³ Del treno, nel momento dell'arresto per una fermata.

⁴ I sedili del treno.

⁵ Per i testi B.PASTERNAK, *Poesie*, tr. A.M.Ripellino, Torino, Einaudi, 1992, pp.33, 239-40.

dalla natura, dai campanelli delle fermate) che il poeta per ora non possa fermarsi, mentre il suo cuore dilaga invece già nella steppa, tutt'uno con gli elementi del treno ("piattaforme", "sportelli").

Negli anni Venti Pasternak fu poeta epico e celebratore della rivoluzione con alcuni poemi (tra cui *L'anno 1905* nel 1927) e fu anche riconosciuto ufficialmente (nel congresso degli scrittori del 1934) come il maggior poeta sovietico. Può pubblicare i suoi versi, ma nei duri anni staliniani comincia a scrivere *Il dottor Zivago*, vasto affresco, con parti autobiografiche, della propria epoca tra la fine dell'impero e l'età di Stalin. Un libro non anticomunista, ma nemmeno allineato, nella sua profonda malinconia. Il protagonista del romanzo, come è noto, è un medico ed anche un poeta apprezzato; in appendice al romanzo Pasternak pubblica una serie delle poesie attribuite al suo personaggio. Sono poesie d'amore e di un amore difficile e impossibile (come appunto nel romanzo quelle di Zivago per Lara); rispetto ai testi giovanili il tono è più conversativo e meno metaforico; il calore dell'affetto è un bene da esprimere con un ritmo melodico e cantabile, con vene di tristezza magari, ma sempre su un fondo di entusiasmo, che è il tratto del temperamento romantico di Pasternak, evidente anche in questa *Alba* di Zivago: al dialogo con l'amata perduta e ritrovata subentra il mescolarsi del poeta nell'anonima animazione mattutina della folla, contento di essere vinto da questa e dal bisogno di tener vivo il testimone della vita, anche oltre se stessi:

Tu eri tutto nel mio destino,
poi vennero la guerra e lo sfacelo,
e a lungo, a lungo di te
non si seppe più nulla.
E dopo molti, molti anni
la tua voce di nuovo mi ha turbato.
Tutta la notte ho letto i tuoi precetti,
rianimandomi come da un deliquio.
Voglio andar tra la gente, nella folla,
nell'animazione mattutina.
Sono pronto a ridurre tutto in schegge
e a mettere tutti in ginocchio.

Scendo di corsa le scale,
come se uscissi per la prima volta
su queste strade coperte di neve
e sul selciato deserto.

Spuntano ovunque fiammelle accoglienti,
la gente beve il tè, s'affretta ai tram,
nel giro di alcuni minuti
l'aspetto della città è irriconoscibile.

Nei portoni la bufera intreccia
una densa rete di fiocchi,
e per giungere in tempo tutti corrono,
senz'aver finito di mangiare.

Io sento per loro, per tutti,
come se fossi nella loro pelle,
mi sciolgo come si scioglie la neve,
come il mattino aggroto le ciglia.

Con me sono persone senza nomi,
alberi, bimbi, gente casalinga.
Io sono vinto da tutti costoro,
e solo in questo è la mia vittoria.

Un po' come Juri Zivago, nella sua vita Boris ebbe complesse vicende sentimentali, da uomo di grande charme quale era. La storia più singolare la ebbe con Marina Cvetaeva, la figura forse più alta e sicuramente più tragica della poesia russa del Novecento (conosciuta sostanzialmente postuma, a partire dalla fine degli anni Cinquanta). Lo stesso Pasternak, nella sua *Autobiografia* (1957) così la tratteggia: "Nella vita e nell'arte la Cvetaeva aspirò sempre, impetuosamente, avidamente, quasi rapacemente, alla finezza e alla perfezione: e nell'inseguirle si spinse molto in avanti, sorpassò tutti".

Marina nasce a Mosca nel 1892 da famiglia di rango: la madre musicista e il padre Ivan Cvetaev, insigne filologo e fondatore dell'attuale Museo Puskin. Ingegno precocissimo a sei anni scrive già poesie e soggiorna a lungo all'estero, a causa della salute della madre, consumata dalla tisi (è anche a Nervi nel 1902-3). Nel 1910, diciottenne, pubblica a proprie spese i versi di *Album serale*, che la fanno apprezzare tra gli Acmeisti. Ma Marina farà sempre parte per se stessa, aliena da gruppi e tendenze, anche se la sua poesia può ben iscriversi nell'ultima stagione di un

Simbolismo stranito e assoluto. Il suo intimo ribellismo e la sua vocazione all'inattualità si manifestano subito nella rivoluzione e nella guerra civile, che la vedono zarista, mentre il marito Sergej Efron milita attivamente tra i Bianchi e riparerà in Boemia, dopo la sconfitta, nel luglio 1921. Nel maggio 1922 Marina con la figlia Alja lascia legalmente la Russia, ma non avrà vita facile con i russi bianchi emigrati. Intanto nel gennaio di quell'anno scrive *Marcia postuma*, straordinaria epigrafe tombale sul fallimento dei controrivoluzionari; un ritornello ritmico segna l'avanzare di una marcia di guerra, irraggiungibile e inafferrabile, mentre in controcanto si susseguono sia immagini di morte sia brevi battute sullo scacco zarista e la fine dei "volontari" bianchi:

E la marcia è già innanzi,
suonano le trombe per la spedizione.
Oh come si alza lei,
oh come si alza...

Lasciato cadere un frammento di fronte
nella mano contratta da un crampo,
- Più forte! più forte! - Sotto lo sciabordio delle bandiere
mai più ascenderà alla sala del trono!⁶

E la marcia è già innanzi,
suonano le trombe per la spedizione.
Oh come si alza lei,
oh come si alza...

Non è lei che negli specchi
con una sciabolata s'è dipinta?
Nell'aspro piagnucolio del cristallo
non è questo il suo riso prenuziale?⁷

E la marcia è già innanzi,
suonano le trombe per la spedizione.
Oh come si alza lei,
oh come -

⁶ Allusione alla fine delle speranze zariste.

⁷ Le domande segnano l'inafferrabilità della marcia, metaforicamente figurata al femminile e in un riflesso balenante, come una sciabolata: la figura che si riflette sorridendo nello specchio che piange è paradossale e ci avvisa di una lacerazione, di una non composizione.

Non è lei che con duri zigomi
 da incavate guance ha provocato?⁸
 Non è lei che di sotto il gomito:
 - Per terzo, per terzo ieri ha acceso la sigaretta!⁹
 E la marcia è già innanzi,
 suonano le trombe per la spedizione.
 Oh come -
 Ma - negli spazi - Nord-Est e raffiche¹⁰.
 - Più forte, più forte in mezzo alle costole!
 Volontariato! Il ballo è finito!
 Vi ha servito la buona volontà!
 E la marcia è già innanzi,
 le trombe -
 Non estranea! Tua! Mia!
 - Lunga vita, Amor mio!
 Ti tradisco per una nuova promessa sposa...¹¹
 E la marcia...¹²

È una poesia suggestiva, ma anche ardua, soprattutto per la tecnica stilistica: la forma è ellittica e concisa, costruita più sul ritmo e la sillaba, e cerca di elaborare il significato a partire dalle sonorità.

Appena all'estero, Marina scopre Pasternak, leggendo *Mia sorella la vita*. L'entusiasmo è travolgente al punto di innamorarsi del poeta (che non conosceva di persona; lo vedrà a Parigi ad un convegno nel 1935). Nel 1926 Marina, per tramite di Boris, entra in contatto epistolare con Rilke: un altro nuovo amore a distanza; l'epistolario a tre è uno dei massimi vertici di un ideale di poesia e arte puro contro ogni volgarità. Sono lettere tese e tormentate, dove la smania di assoluto è vissuta, da Marina, carnalmente, come ci spiega questo passaggio di una lettera a Rilke del 2 agosto 1926:

⁸ Continua la metafora al femminile: non è stata forse la marcia - emblema della guerra - a provocare, ovvero a chiamare a raccolta i combattenti (per poi deluderli).

⁹ Frammento di una battuta quotidiana.

¹⁰ Territori di combattimento.

¹¹ La battuta è ironica: ci si congeda dalla marcia, come da una donna con cui si consuma una relazione.

¹² Per i testi M.CVETAeva, *Poesie*, a c. P.Zveteremich, Milano, Feltrinelli, 1979, pp.81-3, 201.

Ho sempre tradotto (transincarnato) il corpo in anima, e ho innalzato a tal punto - per poterlo amare - l'amore "fisico" che di colpo non ne è rimasto nulla. Sprofondando in esso io lo ho svuotato. Penetrando in esso, io lo ho ucciso. Non ne è rimasto nulla, tranne me stessa: anima (questo è il nome, di qui lo stupore: proprio il giorno dell'onomastico!). L'amore odia il poeta. Non vuole essere sublimato (è sublime di per se stesso!), si ritiene l'assoluto, l'unico assoluto. fiducia in noi. Nel profondo di sé sa di non essere o (per questo è così potente!), sa che tutto quanto bellissimo è anima, e che dove finisce l'anima comincia la carne. Pura gelosia, Rainer. La stessa che l'anima prova per la carne.¹³

La Cvetaeva è un poeta dell'assoluto impossibile ed è bravissima a dare sostanza poetica alla mancanza e al negativo, come esito della sua passionalità; lo conferma una lettera al suo Boris del 25 gennaio 1930: "Non era nel nostro destino divenire l'uno per l'altra cosa della vita, e al Giudizio Universale dovrai rispondere *non* per me (che forza in *non* era destino! Che fede! Riconosco Dio solo nel non compiutosi)".

E in questa tensione del *non* vibra la sua fierezza di "essere contro", che contempla anche una parte di risentimento politico e civile, assai acuto nei *Versi per la Cecoslovacchia*, scritti a Parigi nel 1938-39, contro l'invasione nazista del paese fraterno, la Boemia, dove visse profuga nel 1925-26 e dove nacque il figlio Mur. Nella poesia scelta una serie di "non" presenta e cancella diverse realtà; alla fine di questa rassegna eliminatoria compare il Führer, cioè Hitler e quello che è "dietro" di lui: una sola parola, "furie", tra l'altro simile nel suono, che esprime, nel richiamo al mito classico delle Furie (personificazioni di una malvagità trascendentale), un abisso di negativo:

Non démoni - dietro il frate
non dolore - dietro il genio,
non zolla d'una lavina,
non onda d'un'alluvione,
non rosso incendio di bosco,

¹³ M.CVETAeva, B.PASTERNAK, R.M. RILKE, *Il settimo sogno Lettere 1926*, a c. S.Vitale, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp.156, 192.

non lepre - Per boscaglie,
non salici - sotto l'uragano -
dietro il Führer, - furie!
15 maggio 1939

Intanto la vita di Marina volge al suo tragico epilogo: il marito Sergej, legatosi al controspionaggio sovietico e implicato in un giallo politico, deve tornare in Russia nel 1937. Nel giugno 1939 Marina lo raggiunge a Mosca, ma pochi mesi dopo vengono arrestati prima la figlia Alja, collaboratrice del padre, e poi Sergej, di cui Marina non avrà più dirette notizie. Riceve la prima lettera dalla figlia carcerata solo nell'aprile 1941; nel frattempo le scrive ostinatamente lettere drammaticamente quotidiane, ben diverse da quelle poetiche scritte quindici anni prima a Pasternak e a Rilke. Terribile il quadro delle notizie e della durissima vita d'ogni giorno:

Di noi: hanno accettato il pacco per il papà il terzo giorno, il 27 marzo, vuol dire - intanto è vivo. Di lui non so niente dal 10 ottobre 1939. Mur frequenta l'ottava classe. Da Bolševo ce ne siamo andati l'8 di novembre 1939, per un mese abitavamo allo stretto da Lilja, l'inverno l'abbiamo passato a Golicyno, nei pressi della Casa dello Scrittore. Mur si è ammalato di varie malattie fino alla polmonite, non lo riconosceresti: una candela! D'estate siamo vissuti a Mosca, all'Università, d'autunno con l'aiuto del Litfond abbiamo trovato questa stanza - per due anni, per un prezzo folle (cinquemila rubli all'anno!). Io traduco ininterrottamente - tutti, francesi, tedeschi, georgiani, bulgari, cechi, polacchi, e ora - ebrei bielorusi. Mi leggono spesso alla radio. Ci sono degli amici non molti, ma fedeli.¹⁴

Tra questi è Pasternak, che cerca invano di trattenere Marina a Mosca, mentre i tedeschi avanzano verso la capitale: l'8 agosto Marina si imbarca alla stazione fluviale ed approda il 21 agosto con Mur ad Elabuga, capitale del territorio tataro; ripara presso contadini e cerca lavoro co-

¹⁴ M.CVETAeva, *Alja, piccola ombra. Lettere alla figlia*, a c. G.Spendel, Milano, Mondadori, 2000, p.53.

me lavapiatti, ma il 31 agosto mentre Mur e i contadini sono fuori ad una raccolta volontaria di patate, si impicca ad un gancio nella piccola isba ed è sepolta nella fossa comune. A ottobre muore probabilmente anche il marito, Mur muore in guerra nel 1944. Unica sopravvissuta Alja, scarcerata e riabilitata solo nel 1955, che si vota, con l'aiuto di Pasternak, al recupero e alla pubblicazione dei testi della madre. E alla voce di Alja, in una lettera a Boris, lasciamo l'ultima parola su questa grande protagonista della poesia mondiale:

Quando io penso all'enorme quantità di ciò che ha scritto e che noi abbiamo perso, mi assale l'orrore. E un orrore ancora maggiore mi assale quando penso come tutto ciò è stato scritto. Una vita intera di fatica, la fatica di tutta una vita. E ancora molte cose si potrebbero trovare e ristabilire, e questo lo potrei fare solo io, l'unica rimasta tra i vivi, l'unico testimone vivo della sua vita e della sua creatività, giorno dopo giorno, ora dopo ora, per una quantità enorme di anni.¹⁴

22 - L'impegno di Brecht

In Germania, negli anni Venti, si afferma un nuovo scrittore, che muta decisamente temi e linguaggio della letteratura tedesca. Si chiama Bertolt Brecht, nasce nel 1898 ad Augusta, da famiglia dell'alta borghesia industriale. Dopo la guerra, comincia a comporre ballate e canzoni di gusto popolare facendo alcuni spettacoli. Nel 1924 si trasferisce a Berlino, dove si occupa di teatro, collaborando con alcuni musicisti come Kurt Weill; dal loro sodalizio nasce un grande successo: *L'opera da tre soldi* (1928). Nei primi anni Trenta si avvicina al partito comunista e nel 1933, con l'avvento di Hitler, lascia la Germania per la Danimarca. Con lo scoppio della seconda guerra mondiale, dopo fortunosi passaggi in Finlandia ed in Russia, approda nel 1941 a Hollywood, dove lavora come sceneggiatore. Nel 1946 è accusato di attività antiamericana, in quanto comunista e torna in Europa, prima in Svizzera, poi dal 1948 a Berlino Est, nella Repubblica democratica tedesca, stato satellite della Russia comunista. Lì nel 1949 fonda la celebre compagnia di prosa del Berliner Ensemble. Muore a Berlino Est nel 1956.

Brecht è stato un drammaturgo (suoi capolavori sono *Madre Courage e i suoi figli*, 1939; *Vita di Galileo*, rimaneggiato più volte in vari anni) e un poeta: *Libro di devozioni domestiche* (1927), *Poesie di Svendborg* (1938), *Cento poesie* (1951). Brecht è decisamente atipico nel Novecento, lontano sia dalla lirica analogica di discendenza francese, sia dal poema angloamericano (Eliot, Pound). Egli sceglie la parzialità di una specifica ideologia, il Marxismo, che informa quasi ogni sua lirica, con toni anche propagandistici; la dottrina marxista non è mai astrattamente predicata, ma messa in concreta situazione da un'occasione che può essere privata oppure storica. Il linguaggio è chiaro e lineare, anche in questo ben diverso dal linguaggio arduo della poesia moderna, ma proprio tale eccesso di chiarezza è il sigillo della sua originalità: il tono da salmo, le ripetizioni, la schematicità fanno perdere all'ideologia l'aspetto predicatorio e la

rendono funzionale ad un tessuto ritmico e rigido, dove l'aura classica produce effetti di rarefazione formale.

A chi esita appartiene alle *Poesie di Svendborg* (dal nome della cittadina danese in cui si era rifugiato) e ha un argomento decisamente politico: la crisi del partito comunista in Germania e in Europa. Dapprima espone i dubbi di un immaginario militante, che si avverte come perdente e sconfitto dalla storia; successivamente vi è una replica, breve e perentoria: non ci sono risposte generali ai dubbi, ad ognuno è demandato un bilancio e una decisione, nella solitudine della propria coscienza. Al di là della sua occasione politica, la suggestione di questa poesia sta nel tono semplice e solenne con cui è scritta, simile alla nuda maestosità del salmo religioso: la costruzione lapidaria della frase, il ritmo delle interrogative, la deliberata astrattezza ("il nemico", "il buio") alimentano un tono elevato e non prosaico:

Dici:

per noi¹ va male. Il buio
cresce². Le forze scemano.
Dopo che si è lavorato tanti anni
noi siamo ora in una condizione
più difficile di quando
si era appena cominciato³.
E il nemico ci sta innanzi
più potente che mai.⁴
Sembra gli siano cresciute le forze. Ha preso
una apparenza invincibile.⁵
E noi abbiamo commesso degli errori,
non si può più mentire.
Siamo sempre di meno. Le nostre
parole d'ordine sono confuse. Una parte
delle nostre parole

¹ i comunisti.

² le difficoltà del partito in Germania, messo al bando dall'avvento di Hitler al potere.

³ nel 1918-19, dopo la fine della prima guerra mondiale.

⁴ Hitler e la ricca borghesia.

⁵ allude allo stravolgimento delle idee socialiste fatte dai movimenti di destra (Fascismo e Nazismo), che fecero della dimensione "sociale" un cardine per l'aggregazione di massa.

le ha stravolte il nemico fino a renderle
irricognoscibili.
Che cosa è ora falso di quel che abbiám detto?
Qualcosa o tutto?
Su chi
contiamo ancora?
Siamo dei sopravvissuti, respinti
via dalla corrente? Resteremo indietro, senza
comprender piú nessuno e da nessuno compresi?
O dobbiamo sperare soltanto
in un colpo di fortuna?
Questo tu chiedi. Non aspettarti
nessuna risposta
oltre la tua.⁶

L'ultimo Brecht predilige la poesia orientale, lieve e paesaggistica e ne ha compiuto dei felici rifacimenti nel suo tedesco lineare di impianto classico, come in questo brevissimo testo, *Il fumo* dove il fumo di un camino rende abitato ed umano il paesaggio, suggellando una sorta di intesa armonica tra forme della natura e attività umana. Anche in questo caso Brecht si rivela un maestro nell'ottenere un massimo di significato da così poche e semplici parole:

La casetta fra gli alberi al lago
dal tetto fila fumo.
Non ci fosse,
come tristi allora
casa, alberi e lago.

⁶ Per i testi B.BRECHT, *Poesie e canzoni*, a c.R.Leiser e F.Fortini, Torino, Einaudi, 1961, pp.130-1, 187.

23 - Dopo Auschwitz: Paul Celan e Ingeborg Bachmann

La Bucovina è una delle regioni perennemente di frontiera nell'Europa dell'Est (tra Ucraina e Romania), che ha drammaticamente vissuto la dissoluzione dell'Impero Asburgico nel 1918, di cui fu un avamposto da metà Settecento, contro Russi e Turchi. Nella sua capitale, Czernowitz, da buona famiglia ebraica tedesca, molto ortodossa, nasce nel 1920 Paul Antschel-Teitler, che con lo pseudonimo (anagramma del primo cognome) di Paul Celan, sarà il più grande poeta tedesco (e forse d'Europa) del secondo Novecento. Da un anno la Bucovina fa parte della Romania ed il giovane Paul presto si destreggia in quattro lingue: tedesco, ebraico, rumeno e francese. La guerra travolge lui, la sua famiglia, il suo paese. Nel 1940 la Russia di Stalin occupa la Bucovina, poi dall'ottobre 1941 è la volta dei tedeschi. Nel giugno 1942 i genitori sono deportati nel Lager di Michailowka in Ucraina, Paul è avviato in un campo di lavoro in Romania. Non si vedranno più, i genitori saranno soppressi nel Lager. Nel 1944 la liberazione dai nazisti avviene con l'occupazione russa, sempre poco benevola verso la comunità ebraica. Nel 1945 Celan si trasferisce a Bucarest, lavora traducendo dal russo in rumeno, e comincia a pubblicare le prime poesie in tedesco e a tradurle in rumeno (lingua in cui occasionalmente anche scrive). In rumeno nel 1947 appare *Fuga di morte*, la sua più famosa poesia, ispirata al recente olocausto (nell'originale tedesco compare in *Papavero e memoria*, 1952). È un canto corale delle vittime gasate nei Lager nazisti, con un sinistro ritornello, che oppone gli ebrei che bevono "negro latte" e il "Mastro di Germania", l'aguzzino nazista che li tortura e che scrive alla sua bella donna ariana (bionda), lontana in Germania. "Negro latte" è un ossimoro, cioè un'espressione basata su un contrasto assoluto, il nero e il latte (bianco), simbolo di un alimento impossibile ed abominevole, ma è anche

allusivo al bianco della neve dei Lager ucraini e al loro destino di “nera” morte. Gli ebrei nel campo di lavoro scavano una tomba in aria, altro ossimoro, ma ben calzante, per dire la fatica di lavori estenuanti e il loro destino finale, la morte per gas, quindi in aria, dove - con atroce ironia - non si sta stretti:

NEGRO latte dell'alba noi lo beviamo la sera
noi lo beviamo al meriggio come al mattino lo beviamo la
notte

noi beviamo e beviamo
noi scaviamo una tomba nell'aria chi vi giace non sta stretto
Nella casa vive un uomo che gioca colle serpi che scrive
che scrive in Germania quando abbuia i tuoi capelli d'oro
Margarete
egli scrive egli s'erger sulla porta e le stelle lampeggiano
egli aduna i mastini con un fischio
con un fischio fa uscire i suoi ebrei fa scavare una tomba nella
terra

ci comanda e adesso suonate perché si deve ballare
Negro latte dell'alba noi ti beviamo la notte
noi ti beviamo al mattino come al meriggio ti beviamo la sera
noi beviamo e beviamo
Nella casa vive un uomo che gioca colle serpi che scrive
che scrive in Germania quando abbuia i tuoi capelli d'oro
Margarete
I tuoi capelli di cenere Sulamith¹ noi scaviamo una tomba
nell'aria chi vi giace non sta stretto
Egli grida puntate più fondo nel cuor della terra e voi altri
cantate e suonate
egli trae dalla cintola il ferro lo brandisce i suoi occhi sono
azzurri
voi puntate più fondo le zappe e voi ancora suonate perché
si deve ballare

Negro latte dell'alba noi ti beviamo la notte
noi ti beviamo al meriggio come al mattino ti beviamo la sera
noi beviamo e beviamo
nella casa vive un uomo i tuoi capelli d'oro Margarete
i tuoi capelli di cenere Sulamith egli gioca colle serpi

¹ I nomi *Margarete* e *Sulamith* sono emblematici: il primo evoca un tipico nome tedesco e ariano (è il nome della protagonista del *Faust* di Goethe), il secondo è un nome femminile ebraico (la sposa di Salomone nel *Cantico dei Cantici*). I capelli di cenere sono il prodotto dell'annientamento del Lager.

E lo splendore non si cura della corruzione. La nostra divinità, la Storia, ci ha riservato un sepolcro da cui non vi è risurrezione.³

È una poesia disperata: la luce di un nuovo giorno apre un cielo popolato di morti e ogni altro avvento di luce non comporta nessun annuncio di "risurrezione". Ovvero la morte è irrimediabile e la storia non fa che produrla. Molta è la sintonia con la poesia di Celan, che però ha un carico di testimonianza ancor più angosciata, incisa come è sul suo vissuto.

Intanto Paul si stabilisce a Parigi (dal 1948), lavorando come traduttore e come lettore di Lingua e letteratura tedesca all'École Normale (dal 1959). Pubblica vari libri.

Un grave problema per Celan era come giustificare la poesia e l'arte dopo l'Olocausto, memore della celebre frase del filosofo tedesco Theodor W. Adorno: "Nessuna poesia dopo Auschwitz". Il filosofo voleva dire che il genocidio ebraico, nel cuore della civiltà occidentale, era una tragedia così allucinante da non potere essere detta con parole umane e con parole "belle", come per intima vocazione sono appunto le poesie, che fanno parte della bellezza. Celan infatti rifiutò sempre l'idea di scrivere una poesia di commemorazione e di trasfigurazione poetica del genocidio.

Nel 1963 cominciano i problemi di salute di Celan, i vari ricoveri psichiatrici, l'autoisolamento e il sentimento di un'invincibile solitudine. Viene meno la speranza nella parola e nella poesia: il bellissimo ciclo di ventuno liriche, *Cristallo di fiato*, del 1965 muove dallo scacco della comunicazione ed anche della testimonianza. Questa volta in scena è l'io del poeta che si rivolge a un tu femminile indefinito (può essere la madre, ma anche la parola stessa). Questo tu è dominante e proviene da un abisso, richiede testimonianza, ma è difficile dirlo nella lingua comune, nella stessa parola del poeta. La penultima poesia sembra esprimere molto chiaramente il fallimento di questo rapporto e della stessa poesia: sono solo quattro versi, chiusi

³ I.BACHMANN, *Poesie*, a c. M.T.Mandalari, Parma, Guanda, 1988, p.51.

tra parentesi, ulteriore segno della difficoltà ad essere detti e pronunciati chiaramente:

(TI CONOSCO, sei colei che sta ricurva,
io, il trafitto, ti sono soggetto.
Dove divampa un verbo, che sia d'entrambi
testimonianza? Tu - interamente,
interamente vera. Io - pura follia.)

Celan conosce benissimo il tu femminile che "ricurvo" lo chiama, si sente addirittura da lei "trafitto", come in croce, ma non riesce a trovare nessuna comune parola di testimonianza ed alla fine lei viene detta "vera", ma fuori della comunicazione e l'io, che ambiva a essere tramite, è solo "follia".

Cinque anni dopo, verso il 20 aprile 1970, Celan si butta nella Senna dal Pont Mirabeau (quello della poesia di Apollinaire). Il corpo viene recuperato ai primi di maggio. Il 17 ottobre 1973 muore a Roma Ingeborg Bachmann, a seguito delle gravissime ustioni riportate nell'incendio del suo appartamento romano (suicidio?).

24 - In Europa, oggi

Nell'Europa di secondo Novecento la grande stagione della poesia moderna va declinando, così come tutta la letteratura, che riscontra meno udienza in una società di grande dinamismo tecnologico e attenta piuttosto ai fenomeni visivi e musicali. Non mancano però alcune esperienze importanti.

Nella Francia che fu la grande patria della poesia troviamo Yves Bonnefoy (Tours 1923), professore al prestigioso Collège de France; la sua è una poesia sottile, quasi inesorabile nel conteggiare i continui scacchi (od urti) nel negativo e nel fallimento, nel "non avere", ma non per questo si deve cedere, ed è opportuno urtare, da testardi, contro la "soglia" (un po' come il varco di Montale):

Urta,
Urta per sempre.
Nell'insidia della soglia.
Contro la porta, sigillata,
Contro la frase, vuota.
Nel ferro, ridestando
Solo queste parole, il ferro.
Nel linguaggio, nero.[...]¹

La lingua tedesca, nel secondo Novecento, ha un grande poeta nel bavarese Hans Magnus Enzensberger (Kaufbeuren 1929), poeta assai attento alle dinamiche della società. Una cieca attitudine all'implosione va covando nel mondo occidentale e il poeta ne avverte i sintomi con il suo occhio critico ed immaginoso; un'incrinatura o crepa fa sì che le civiltà tendano a dimenticare il proprio passato e se stesse e la parola stessa decada a gergo se non a mutismo. Accanto a liriche tradizionali, egli si è misurato con altre forme, con i ritratti in versi, profili di grandi in-

¹ Y.BONNEFOY, *Nell'insidia della soglia*, tr. D.Gränge Fiori, Torino, Einaudi, 1990, p.9.

dividui in vario contrasto con i loro tempi, e con il poema, in quel capolavoro, di impianto allegorico che è *La fine del Titanic* del 1978, ben prima del rinnovato mito (sinistro) di quella emblematica sciagura:

Non è come una strage, come una bomba;
infatti nessuno sanguina, non si sbrana nessuno;
accade soltanto che ne arriva sempre di piú,
che vuole infiltrarsi ovunque, e tutto si ondula;
delle perline si formano, dei rigagnoli; accade
che t'impregni le suole delle scarpe, che nei
polsini penetri e che intorno al collo
la camicia madida t'impicci; e poi trapela dagli occhiali,
stilla nelle casseforti, le rosette di stucco
trasudano macchie di muffa; accade in realtà
che tutto odora di quel suo odore senza odore;
che gocciola, gronda, sprizza, sgorga,
non poco a poco ma ciècamente e alla rinfusa,
che bagna le gallette, il berretto, le mutande,
che scilivata² striscia contro i giunti della sedia a rotelle,
che sosta nei cessi, salmastra, e in fondo ai forni
gorgoglia; poi resta lí cosí, umida, oscura,
silenziosa, immobile, e pian piano sale, sale soltanto,
solleva piccole cose, giocattoli, preziosi,
bottiglie riempite di fluidi nauseabondi,
li trascina con sé, sbadatamente, sciabordandoli li sciacqua via,
cose di gomma, cose morte, cose rotte; fin tanto
che tu stesso la senti, nella tua cassa toracica,
mentre tenace, salata, paziente, s'intrufola,
mentre fredda e senza violenza contro l'incavo delle ginocchia,
poi contro le anche struscia, contro i capezzoli,
contro le clavicole; finché al collo infine ti prende,
finché la bevi, finché la senti che cerca
l'interno, la trachea, l'utero, senti l'acqua
assetata che ti cerca la bocca, che tutto sta per riempire,
che tutta si fa ingoiare e che tutto ingoia.³

Molte proposte poetiche sono giunte anche dal mondo slavo. Ricordo il boemo Vladimir Holan (Praga 1905-

² Odore dei panni mal lavati.

³ H.M.ENZENSBERGER, *La fine del Titanic*, a c. V.Alliata, Torino, Einaudi, 1980, p. 79.

1980), che scelse un radicale autoisolamento: durante l'occupazione nazista visse in una soffitta del quartiere di Strašnice, poi con l'avvento del comunismo nel 1948 rimase fino alla morte sigillato dentro il suo appartamento sull'isola di Kampa, sempre nella capitale, con la porta sprangata con triplice giro di chiavi e le tendine abbassate alle finestre. "L'opera di Holan - scrive Ripellino, suo mirabile traduttore - effigia un mondo aggricciato, itterico, brulicante di luridi insetti e di forme bacillari, un modo gelatinoso e contratto da continui brividi di orrore".

Una fantasia così inquieta promuove un linguaggio quanto mai originale, proliferante di immagini e metafore, che possiamo cogliere anche nelle poesie più semplici. Ad esempio *Ottobre* (1964), pochi versi che sembrano una notazione di diario, esprime assai bene il suo desiderio di chiusura, sviluppando dalla scarsa visibilità della nebbia autunnale il tema di un'invisibilità più radicale che riguarda il poeta:

L'aria è così diafana da escludere
qualsiasi somiglianza... Anche il sosia
ricusa di testimoniare come spettro che siamo vivi...
L'invisibilità si dilata ad un tale furore,
che non ci resta che chiudere gli occhi...
Il buon vino è in se stesso... Anche l'arte.⁴

In particolare si è imposta la Polonia, negli ultimi tempi, con ben due poeti premio Nobel, Czeslaw Milosz nel 1980 e Wislawa Szymborska nel 1996. Czeslaw Milosz nasce in Lituania nel 1911, paese della madre, e studia a Vilna, la capitale; lavora alla radio prima a Vilna poi a Varsavia, dove sotto l'occupazione tedesca, collabora a fogli clandestini. Nel dopoguerra collabora con il regime, senza essere comunista, ed è addetto culturale d'ambasciata: a Parigi nel 1950 chiede asilo politico, poi dal 1961 vive negli USA, professore di letterature

⁴ V.HOLAN, *Una notte con Amleto e altre poesie*, a c. A.M.Ripellino, Torino, Einaudi, 1966, p. 84.

slave in California. Torna in Polonia e in Lituania negli anni Novanta, dopo la caduta del comunismo. Nel suo lungo percorso (settant'anni di attività) motivi civili, allegorici, morali si intrecciano su tale base, ma è soprattutto in vecchiaia che si è affinato il suo peculiare modo di guardare e meditare. In *Portale* (1976) egli si sorprende ad avvertire con serenità il diverso destino tra il proprio io, i luoghi e gli oggetti incontrati: qui un antico portale è destinato nella sua materia a restare nel tempo mentre la "fragile corporeità" del poeta non durerà a lungo e diventerà "subito nessuno":

Sotto un portale di pietra scolpito,
Al sole, al confine di luce e ombra,
Quasi sereno. Pensando con sollievo: ciò resterà qui
E la fragile corporeità perirà e subito nessuno.
Toccando il muro granuloso. Stupito
Di accettare con facilità la propria scomparsa,
Benché non dovrei. Tu e io che abbiamo in comune, o terra?
Che mi importa dei tuoi prati, dove fiere mute
Si pascevano prima del diluvio senza alzare la testa?
Che mi importa della tua nascita implacabile?
Perché allora questa amabile malinconia?
Forse perché a nulla serve la collera?⁵

Molto intense sono le domande che il poeta si pone: non dovrebbe importargli nulla della terra e della sua vita "implacabile", così diversa dalla fragilità dell'uomo, che ha ben altro ciclo naturale, ma invece è una "adorabile malinconia" a prendere campo, perché è inutile arrabbiarsi per la sorte dell'uomo e guastare il piacevole dell'effimero e del misterioso contatto dell'uomo con le cose.

Decisamente più semplice la poesia della Szymborska (nata a Kornik nel 1923), militante comunista e scrittrice allineata fino al colpo di stato militare del 1981. In quell'anno passò all'opposizione e scrisse questo originale *Parere in merito alla pornografia*⁵, una poesia che ben

⁵ C. MIŁOSZ, *Poesie*, a c. P. Marchesani, Milano, Adelphi, 1983, p.166.

illustra la sua vena ironica e il suo linguaggio comunicativo, un po' di scuola brechtiana.

Non c'è dissolutezza peggiore del pensare.
Questa licenza si moltiplica come gramigna
su un'aiuola per le margheritine.

Nulla è sacro per quelli che pensano.
Chiamare audacemente le cose per nome,
analisi spinte, sintesi impudiche,
caccia selvaggia e sregolata al fatto nudo,
palpeggiamento lascivo di temi scabrosi,
fregola di opinioni - ecco quel che gli piace.

In pieno giorno o a notte fonda
si uniscono in coppie, triangoli e cerchi.
Poco importa il sesso e l'età dei partner.
I loro occhi brillano, gli ardono le guance.
L'amico travia l'amico.
Figlie snaturate corrompono il padre.
Il fratello fa il ruffiano per la sorella minore.

Preferiscono i frutti
dell'albero vietato della conoscenza
alle natiche rosee dei rotocalchi,
a tutta questa pornografia in definitiva ingenua.
I libri che li divertono non sono illustrati.
Il loro unico svago - certe frasi
segnate con l'unghia o la matita.
È spaventoso in quali posizioni,
con quale sfrenata semplicità
un intelletto riesca a fecondare un intelletto!
Posizioni sconosciute perfino al Kamasutra.

Durante questi convegni solo il tè va in calore.
La gente siede sulle sedie, muove le labbra.
Ognuno accavalla le gambe per conto proprio.
Un piede tocca così il pavimento,
l'altro ciondola libero nell'aria.
Solo ogni tanto qualcuno si alza,

⁶ Ci spiega Pietro Marchesani, suo ottimo traduttore: " questa poesia è legata alla situazione politica creatasi in Polonia dopo il colpo di stato (13 dicembre 1981) del generale Jaruzelski. La vita intellettuale e artistica indipendente continuò fra l'altro, malgrado gli interventi repressivi della polizia politica, anche sotto forma di lezioni, dibattiti, mostre, concerti, ecc., che avevano luogo in abitazioni private".

va alla finestra
e attraverso una fessura delle tende
sbircia furtivo in strada.⁷

L'autrice, mimando un codice erotico, descrive la circolazione delle idee e del libero pensiero come più trasgressiva dei riti della pornografia (dilagante nel costume di fine Novecento); tale trasgressione è legata al preciso contesto dello stato di polizia polacco di allora (evidente negli ultimi versi, quando si sbircia dalla "finestra" per individuare un possibile controllo politico), ma lo "scandalo" del pensare può benissimo essere riproposto in tutt'altri contesti, come quello del continuo rimbambimento e automatismo indotto dalla società mediatica.

Altro importante Nobel (1995) è Seamus Heaney (Derry, Ulster, 1939), nordirlandese di famiglia cattolica, il quale vive dal 1972 tra gli USA e Dublino. Tra i suoi molti libri spicca *Station Island* (1984), il titolo fa riferimento all'omonima isoletta rocciosa nella contea di Donegal, meta secolare dei pellegrinaggi cattolici d'Irlanda. Qui il poeta, rifacendosi esplicitamente a Dante, incontra fantasmi di amici e parenti scomparsi, molti uccisi in Ulster nella guerra civile tra cattolici e protestanti degli anni Settanta; tra questi vi è un suo cugino, Colum McCarthney, che nel 1975 fu ucciso a tradimento in un'imboscata dei protestanti:

[...]Ma lui⁸ se n'era andato quando cercai il suo sguardo
e accovacciato lì al suo posto c'era
un ragazzo pallido e sanguinante, imbrattato di fango.
"Gli attizzatoi roventi⁹ splendettero di un bel rosso
a Jerpoint la domenica che fui assassinato",
disse calmo. "Ora ricordi?
Tu eri là con i poeti¹⁰ quando sentisti la notizia
e ti fermasti là con loro, mentre la tua carne e il tuo sangue

⁷ W.SZYMBORSKA, *Vista con un granello di sabbia*, a c. P.Marchesani, Milano, Adelphi, 1998, pp.171-2.

⁸ Un precedente personaggio.

⁹ Nome popolare per un fiore gigliaceo, in italiano tritoma.

¹⁰ Heaney era nell'abbazia di Jerpoint ad un convegno di poesia.

furono trasportati a Bellaghy¹¹ dalla foresta di Fewes.
Essi si mostrarono più agitati di te
alla notizia. “

“Ma loro erano presenti in prima persona
ad una crisi, Colum, erano capitati per caso
nel mezzo di un massacro fra sette.

Rimasi muto e andai incontro al mio destino. “

E cercai d'intercedere presso il mio secondo cugino.

“Continuavo a vedere un grigio tratto di Lough Beg¹²
e la spiaggia vuota al sorgere dell'alba.

Mi sentivo come il fondo di un lago prosciugato. “

“Tu vedesti questo, e lo scrivesti - non il fatto reale.

Tu confondesti l'evasione con la discrezione artistica.

Accuso direttamente il protestante che mi colpì
alla testa, ma indirettamente te

che forse adesso stai spiando su questo letto

il modo in cui passasti una mano di bianco sulle brutture

e tirasti le belle tende del Purgatorio

e inzaccherasti la mia morte con la rugiada mattutina.^{13”}

Poi mi parve di svegliarmi da un sonno

in mezzo ad altri pellegrini che non conoscevo

sospinti verso un ostello per la notte.¹⁴

Come si vede il cugino non è affatto contento di essere divenuto un personaggio letterario e non ama l'arte dell'illustre parente che “tira una mano di bianco” sulle “brutture” della recente società irlandese. Diversamente da Dante, in Heaney non c'è riscatto spirituale e nemmeno consolazione dell'arte: lui, il sopravvissuto celebre, rimane con il suo complesso di colpa e la sua inadeguatezza nei confronti del parente.¹⁴

¹¹ Dove il poeta e il cugino passarono insieme l'infanzia.

¹² È sempre il territorio ulsteriano della comune infanzia.

¹³ Riferimento al gesto purificatorio compiuto da Virgilio e Dante nel *Purgatorio*.

¹³ S.HEANEY, *Station Island*, a c. G.Morisco, Milano, Mondadori, 1992, pp.91-93.

¹⁴ Tra gli altri poeti in lingua inglese: Wystan H.Auden (1907-73), Dylan Thomas (1914-53), Ted Hughes (1930-98), poeta laureato dal 1984.

25 - Dai giovani sperimentali a Luzi, Caproni e Zanzotto

A metà degli anni Cinquanta in Italia si vede il ritorno di una stagione di sperimentazione e d'Avanguardia contro l'Ermetismo e Montale. Gli alfieri del nuovo erano Pier Paolo Pasolini (Bologna 1922-Ostia 1975) ed Edoardo Sanguineti (Genova 1930), tra loro diversissimi e ostili: Pasolini voleva sbarazzarsi della tradizione lirica del Novecento, guardare a una poesia capace di raccontare (recuperando il Pascoli), ed anche inaugurare una lirica scritta in dialetti non letterari, come il friulano di sua madre. Sanguineti e il gruppo dei Novissimi¹ guardava invece al Futurismo, ad una poesia fortemente segnata di pensiero teorico e di ideologia (anticapitalista).

In lingua Pasolini è il poeta di *Le ceneri di Gramsci* (1957), un poemetto in terzine e di confessione davanti alla tomba di Antonio Gramsci, il fondatore del Partito Comunista Italiano. Domina l'ideologia marxista, ma vi sono anche intime resistenze a quel credo. L'ultima sezione è un breve affresco del popolare quartiere romano di Testaccio e il poeta dà sfogo alla sua attrazione verso il basso, lo sporco, il degradato, i rifiuti, quasi che solo nell' "umile corruzione" vi sia il gusto profondo della vita altrove perduto:

[...] Manca poco alla cena;
brillano i rari autobus del quartiere,
con grappoli d'operai agli sportelli,
e gruppi di militari vanno, senza fretta,
verso il monte² che cela in mezzo a sterri
fradici e mucchi secchi d'immondizia
nell'ombra, rintanate zoccolette³
che aspettano irose sopra la sporcizia

¹ Tra cui ricordo Elio Pagliarani (1927) e Antonio Porta (1935-89).

² Testaccio.

³ Giovani prostitute; l'espressione è gergale.

⁴ Eroticamento stimolante.

afrodisiaca⁴: e, non lontano, tra casette
abusive⁵ ai margini del monte, o in mezzo
a palazzi, quasi a mondi, dei ragazzi
leggeri come stracci giocano alla brezza
non più fredda, primaverile, ardenti
di sventatezza giovanile la romanesca
loro sera di maggio scuri adolescenti
fischiano pei marciapiedi, nella festa
vespertina, e scrociano le saracinesche
dei garages di schianto, gioiosamente,
se il buio ha resa serena la sera,
e in mezzo ai platani di Piazza Testaccio
il vento che cade in tremiti di bufera,
è ben dolce, benché radendo i capellacci
e i tufi del Macello⁶ vi si imbeva
di sangue marcio, e per ogni dove
agiti rifiuti e odore di miseria.[...]⁷

Sanguineti è un grande virtuoso della parola e campione di una poesia in falsetto, farcita di artifici e figure retoriche, quasi a controcanto del banale uso del linguaggio di oggi. Ha anche una tematica privata, coniugale e familiare, espressa in *Erotopaegna* (1960). Il titolo vuol dire "frutti dell'amore" ed allude all'amplesso sessuale ed anche alla nascita dei figli. Si alternano poesie di tenerezza domestica ad altre di vibrante erotismo, in un linguaggio allusivo, cifrato, con vari mascheramenti linguistici (soprattutto il latino). Così il poeta si rivolge alla moglie ragionando con lei sul proprio figlio:

in te dormiva come un fibroma asciutto, come una magra
tenia, un sogno;
ora pesta la ghiaia, ora scuote la propria ombra; ora stride,
deglutisce, orina, avendo atteso da sempre il gusto
della camomilla, la temperatura della lepre, il rumore della
grandine,
la forma del tetto, il colore della paglia:
senza rimedio il tempo

⁵ Costruite senza regolare permesso.

⁶ Le pietre del macello comunale ai piedi del Testaccio.

⁷ P.P.PASOLINI, *Bestemmia. Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1993, pp.234-5.

si è rivolto verso i suoi giorni; la terra offre immagini confuse;
saprà riconoscere la capra, il contadino, il cannone?
non queste forbici veramente sperava, non questa pera,
quando tremava in quei tuo sacco di membrane opache.⁸

Sanguineti pone in forte contrasto la vita prenatale e poco decifrabile (al punto da essere anche definita "sogno") e l'attuale realtà corporea e fisica del bambino che sembra ben radicato nella continuità del mondo. Accanto a questo motivo s'insinua il motivo ideologico: l'autore si interroga sulla possibilità di piena coscienza e consapevolezza critica da parte del bambino in un mondo moderno così ambiguo ("la terra offre immagini confuse").

Ma la più geniale sperimentazione degli anni Sessanta è stata quella di Amelia Rosselli (Parigi 1930 - Roma 1996), figura appartata e tragica. Figlia di Carlo, martire antifascista, nata dalla famiglia fuggiasca in Francia, patì duramente la tragedia dei suoi (il padre e lo zio Nello uccisi dai Fascisti) e tornò nel dopoguerra a Roma dopo una giovinezza errabonda. Amelia soffriva di mania di persecuzione e si sentiva sempre spiata e minacciata; si suicidò a Roma il 12 febbraio 1996, gettandosi nel vuoto dal suo appartamento. Trilingue, scrisse versi in inglese, francese e italiano. La sua è una poesia sempre estrema, spasimante nella volontà di dire e sempre a disagio con la vita; essa si situa tra confessione e preghiera, ma ha tratti di fierezza e di nette distinzioni. Eccone una prova da *Variazioni belliche* (1964): Amelia cerca di fissare alcuni punti fermi, in una serie di ipotesi, da verificare ("se..se") riguardo al suo soffrire continuo; prima chiede l'aiuto di Dio contro gli uomini, poi spera di resistere nella sofferenza in attesa della "gran gloria" dell'eterno; quindi divampa l'immagine di una propria condanna alle fiamme infernali, ma dopo questo vorticoso giro di immagini e sensazioni dolorose, vi è spazio per il vento che "sa coronare" i suoi sogni di "albe felici":

⁸ E.SANGUINETI, *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 54.

Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga
a chiamarmi fuori dalle sue mura di grossolana cinta
verdastra come l'alfabeto che non trovo. Se il muro
è una triste storia di congiunzioni fallite, allora
ch'io inseguo le lepri digiune della mia tirannia
e sappia digiunare finché non è venuta la gran gloria.
Se l'inferno è una cosa vorace io temo allora essere
fra di quelli che portano le fiamme in bocca e non
si nutrono d'aria! Ma il vento veloce che spazia
al di là dei confini sa coronare i miei sogni anche
di albe felici.⁹

Negli anni Sessanta e Settanta vi fu un curioso fenomeno: vecchi o maturi poeti rinnovano radicalmente la propria poesia e a distanza di tempo ci sembrano più interessanti degli eclatanti sperimentatori dell'epoca. Non solo il vecchio Montale, ma anche il terzetto Luzi-Caproni-Zanzotto sono decisivi per dare un nuovo volto alla poesia.

Mario Luzi (Castello, Firenze, 1914), a lungo insegnante di liceo e poi d'università, era stato in gioventù il poeta di punta dell'Ermetismo fiorentino, ma nel 1963 sorprende tutti con il libro *Nel magma*: una serie di testi, narrativi e dialogati, su uno scoperto modello dantesco, per cui si susseguono incontri con vari personaggi, spesso oppositori dell'io del poeta. I dettagli del quotidiano si mescolano a mobili sequenze tipiche del sogno e del cinema. Nella poesia d'apertura, *Presso il Bisenzio*, torrente della periferia industriale di Firenze, da un viottolo nebbioso "escono quattro" persone: uno di loro, insieme smanioso e indolente, sgrida infuriato il poeta, rinfacciandogli la sua mancata partecipazione alla Resistenza contro i Nazisti:

La nebbia ghiacciata affumica la gora della conca¹⁰
e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro
non so se visti o non mai visti prima,

⁹ A.ROSSELLI, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2000, p.261.

¹⁰ Ruscello vicino ad una conceria di pellami.

pigri nell'andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a fronte.
 Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente,
 mi si fa incontro, mi dice: " Tu? Non sei dei nostri.
 Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta
 quando divampava e ardevano nel rogo bene e male. "
 Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli,
 e colgo mentre guizza lungo il labbro di sotto un'inquietudine.
 " Ci fu solo un tempo per redimersi " qui il tremito
 si torce in tic convulso " o perdersi, e fu quello. "
 Gli altri costretti a una sosta impreveduta
 danno segni di fastidio, ma non fiatano,
 muovono i piedi in cadenza contro il freddo
 e masticano gomma guardando me o nessuno.
 " E dunque sei muto? " imprecano le labbra tormentate
 mentre lui si fa sotto e retrocede
 frenetico, più volte, finché è là
 fermo, addossato a un palo, che mi guarda
 tra ironico e furente. E aspetta. Il luogo,
 quel poco ch'è visibile, è deserto;
 la nebbia stringe dappresso le persone
 e non lascia apparire che la terra fradicia dell'argine
 e il cigaro, la pianta grassa dei fossati che stilla muco.
 E io: " È difficile spiegarti. Ma sappi che il cammino
 per me era più lungo che per voi
 e passava da altre parti. " " Quali parti? "
 Come io non vado avanti,
 mi fissa a lungo ed aspetta. " Quali parti? "
 i compagni, uno si dondola, uno molleggia il corpo sui garetti
 e tutti masticano gomma e mi guardano, me oppure il vuoto.
 "É difficile, difficile spiegarti."
 C'è silenzio a lungo,
 mentre tutto è fermo,
 mentre l'acqua della gora fruscia.
 Poi mi lasciano lì e io li seguo a distanza.¹¹

Un altro, più giovane e "malcerto", cioè non nitido come immagine, invita al dialogo il poeta, ma è insoddisfatto della prospettiva religiosa di Luzi, considerata del tutto fuori tempo. Nella lunga battuta di questo interlocutore abbiamo una delle prime messe a fuoco, in poesia,

¹¹ M.LUZI, *L'opera poetica*, a c. S.Verdino, Milano, Mondadori, 1998, pp.317-9.

di un avvilitamento dell'umano concomitante con la nascita della società dei consumi e del benessere:

Ma uno d'essi, il più giovane, mi pare, e il più malcerto, si fa da un lato, s'attarda sul ciglio erboso ad aspettarmi mentre seguo lento loro inghiottiti dalla nebbia. A un passo ormai, ma senza ch'io mi fermi, ci guardiamo, poi abbassando gli occhi lui ha un sorriso da inferno. "O Mario" dice e mi si mette al fianco per quella strada che non è una strada ma una traccia tortuosa che si perde nel fango "guardati, guardati d'attorno. Mentre pensi e accordi le sfere d'orologio della mente sul moto dei pianeti per un presente eterno che non è il nostro, che non è qui né ora, volgiti e guarda il mondo come è divenuto, poni mente a che cosa questo tempo ti richiede, non la profondità, né l'ardimento, ma la ripetizione di parole, la mimesi¹² senza perché né come dei gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine morsa dalla tarantola¹³ della vita, e basta.

Il dialogo continua con poca soddisfazione ed evidenzia una fraterna disperazione da parte del personaggio ed una certa rigidità del poeta, finché tutto si interrompe e la nebbia invade la scena, lasciando Mario solo con la propria intima meditazione:

Tu dici di puntare alto, di là dalle apparenze, e non senti che è troppo. Troppo, intendo, per noi che siamo dopo tutto i tuoi compagni, giovani ma logorati dalla lotta e più che dalla lotta, dalla sua mancanza umiliante." Ascolto insieme i passi nella nebbia dei compagni che si eclissano e questa voce venire a strappi rotta da un ansito. Rispondo: " Lavoro anche per voi, per amor vostro."

¹² Imitazione.

¹³ Ragno velenoso; qui metafora per alludere alla velenosità della vita consumistica.

Lui tace per un po' quasi a ricever questa pietra in cambio
 del sacco doloroso vuotato ai miei piedi e spanto.
 E come io non dico altro, lui di nuovo: " O Mario,
 com'è triste essere ostili, dirti che rifiutiamo la salvezza,
 ne mangiamo del cibo che ci porgi, dirti che ci offende."
 Lascio placarsi a poco a poco il suo respiro mozzato
 dall'affanno
 mentre i passi dei compagni si spengono
 e solo l'acqua della gora fruscia di quando in quando.
 " E triste, ma è il nostro destino: convivere in uno stesso tempo
 e luogo
 e farci guerra per amore. Intendo la tua angoscia,
 ma sono io che pago tutto il debito. E ho accettato questa
 sorte. "
 E lui, ora smarrito ed indignato: " Tu? tu solamente? "
 Ma poi desiste dallo sfogo, mi stringe la mano con le sue
 convulse
 e agita il capo: "O Mario, ma è terribile, è terribile tu non sia
 dei nostri. "
 E piange, e anche io piangerei
 se non fosse che devo mostrarmi uomo a lui che pochi ne ha
 veduti.
 Poi corre via succhiato dalla nebbia del viottolo.
 Rimango a misurare il poco detto,
 il molto udito, mentre l'acqua della gora fruscia,
 mentre ronzano fili alti nella nebbia sopra pali e antenne.
 " Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro mi
 dico,
 potranno altri in un tempo diverso.
 Prega che la loro anima sia spoglia
 e la loro pietà sia più perfetta."

L'altro grande vecchio di secondo Novecento (*Il muro della terra*, 1975) è stato Giorgio Caproni (Livorno 1912 - Roma 1990), che di Luzi fu amico fin dalla giovinezza. I due poeti sono molto diversi, quasi opposti, ma in qualche modo anche complementari. Laddove Luzi non dubita della "travolgente nascita", Caproni sconta la propria "ateologia", ma entrambi sono due poeti fisico-metafisici ed entrambi, non a caso, hanno fatto perno sul tema del viaggio. I viaggi di Caproni hanno proporzioni modeste, anche minime e paradossali come nel celebre *L'ascensore*, composta già nel 1948. Su questa poesia Caproni ha detto:

“Il personaggio di Anna Picchi, mia madre, appare per la prima volta nell’*Ascensore* che scrissi a Genova, in via Bernardo Strozzi, tornato da Roma per far visita a mia madre ammalata, e dopo aver sentito la condanna irrevocabile del medico. Ripensai allora a mia madre giovane, a mia madre ancora ragazza, e a tutto il dolore e il male che la maternità le aveva arrecato, e con la maternità ‘le guerre’ a cominciare da quella del 1912, la miseria, i lutti”. La poesia fa riferimento a un celebre ascensore pubblico di Genova, che porta dal centro storico ad un belvedere sito su una antica piazzaforte (Castelletto), dove si ha un vasto panorama della città e del mare. Sia l’ascensore sia il belvedere sono luoghi reali in cui Caproni, con singolare fantasia, proietta i suoi più riposti e intricati desideri: il poeta vive a Roma, pieno di tristezza e malinconia (espresse dalla pioggia e dalla canzone triste udita per radio), ed ha bisogno di un momentaneo antidoto e soccorso: per questo sogna di essere in un luogo che gli è caro, ma che è anche un luogo fuori del tempo, in cui è possibile esprimere i propri profondi desideri di vita: vedere una gaia giovinezza e addirittura essere fidanzati con la propria madre; l’invenzione paradossale di fingersi suo fidanzato è un rovesciamento della realtà che il linguaggio poetico riesce ad operare per creare “spazi” del tutto diversi da quelli reali, spazi liberi e festosi, anche se fragili, tanto che il Paradiso stesso potrebbe essere il belvedere di Castelletto:

Quando andrò in paradiso
non voglio che una campana
lunga sappia di tegola
all'alba - d'acqua piovana.
Quando mi sarò deciso
d'andarci, in paradiso
ci andrò con l'ascensore
di Castelletto, nelle ore
notturne, rubando un poco
di tempo al mio riposo.
Ci andrò rubando (forse
di bocca) dei pezzettini
di pane ai miei due bambini.
Ma là sentirò alitare

la luce nera del mare
fra le mie ciglia, e... forse
(forse) sul belvedere
dove si sta in vestaglia,
chissà che fra la ragazzaglia
aizzata (fra le leggiadre
giovani in libera uscita
con cipria e odor di vita
viva) non riconosca
sotto un fanale mia madre.

Con lei mi metterò a guardare
le candide luci sul mare.
Staremo alla ringhiera
di ferro - saremo soli
e fidanzati, come
mai in tanti anni siamo stati.
E quando lei si farà a puntini,
al brivido della ringhiera,
la pelle lungo le braccia,
allora con la sua diaccia
spalla se n'andrà lontana:
la voce lei si farà di cera
nel buio che la assottiglia
dicendo "Giorgio, oh mio Giorgio
caro: tu hai una famiglia."

E io dovrò ridiscendere,
forse tornare a Roma.
Dovrò tornare a attendere
(forse) che una paloma
blanca¹⁴ da una canzone
per radio, sulla mia stanca
spalla si posi. E infine
(alfine) dovrò riporre
la penna, chiuder la càntera¹⁵:
"È festa," dire a Rina
e al maschio, e alla mia bambina.

E il cuore lo avrò di cenere
udendo quella campana,
udendo sapor di tegole,
l'inverno dell'acqua piovana.¹⁶

¹⁴ Celebre canzone d'epoca.

¹⁵ L'armadio.

¹⁶ G.CAPRONI, *L'opera in versi*, a c. di L.Zuliani, Milano, Mondadori, 1998,
pp.168-70.

La poesia ha una seconda parte, che si ripete come fosse una canzone, ma con delle varianti: questa volta il poeta si immagina non già nel Paradiso di Castelletto, ma ancora al piano basso dell'ascensore e con sua moglie; non è un incontro, ma un congedo e la poesia si chiude nella dolorosa memoria della guerra, quando il poeta avvertì il primo personale destino di cammino verso la morte:

Ma no! se mi sarò deciso
un giorno, pel paradiso
io prenderò l'ascensore
di Castelletto, nelle ore
notturne, rubando un poco
di tempo al mio riposo.

Ruberò anche una rosa
che poi, dolce mia sposa,
ti muterò in veleno
lasciandoti a pianterreno
mite per dirmi: "Ciao,
scrivimi qualche volta,"
mentre chiusa la porta
e allentatosi il freno
un brivido il vetro ha scosso.

E allora sarò commosso
fino a rompermi il cuore:
io sentirò crollare
sui tegoli le mie più amare
lacrime, e dirò " Chi suona,
chi suona questa campana
d'acqua che lava altr'acqua
piovana e non mi perdona?"

E mentre, stando a terreno,
mite tu dirai: "Ciao, scrivi,"
ancora scuotendo il freno
un poco i vetri, tra i vivi
viva col tuo fazzoletto
timida a sospirare
io ti vedrò restare
sola sopra la terra:
proprio come il giorno stesso
che ti lasciai per la guerra.

Il terzo poeta "rinato" negli anni Sessanta con *La beltà* (1968), dopo una stagione lirica postermetica, è Andrea

Zanzotto (Pieve di Soligo, Treviso, 1921), insegnante, mai scardinatosi dalla sua landa veneta. Zanzotto è un poeta molto complesso, le sue poesie sono ardue e difficili: nessuno come lui vede strettamente congiunti il destino dell'io umano con il linguaggio, che gli appare come l'unico strumento di conoscenza e di orientamento in un mondo "labirinto", senza alcun valore, criterio o metodo certo. Zanzotto ha nostalgia per la perfetta lingua letteraria classica ma anche "sfiducia nella parola" (Montale), man mano che la crescita della società consumistica tende a ridurre la comunicazione e la lingua a stereotipi e slogan; per questo nei suoi versi vi è un continuo contrasto tra toni alti e bassi, tra sublime e degradato, tra forma e informe, ed altri aspetti di contraddizione.

L'avvio del poemetto *Alla stagione* oppone la perfezione circolare ("Inanellatamente", "perla perlifera") della stagione naturale alla balbettante ("femmine balbe") e "matta" articolazione della "storia-storiella" e della "favola" (cioè di eventi e sogni umani); subentra infine da parte dell'io la brusca e ironica scoperta dell'inesistenza della stagione, che segna l'incapacità del linguaggio nel definire il "qui intorno" all'uomo:

Inanellatamente e in convergenza pura
è il fatto stagionale. Questa perla perlifera,
sistema ed argomento
qui, tutto intorno al qui, ottimo.
È poi fare cenno alla matta, alla storia-storiella
e alla fa-favola, femmine balbe, sorelle.
Se ne va, te ne vai; oh stagione.
Non sei la stagione, non sapevo.¹⁷

¹⁷ A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, p.277.

26 - In Italia, oggi

Un'importante reinvenzione del linguaggio poetico è stata operata, soprattutto negli anni Ottanta, da Giovanni Giudici (Portovenere 1924), poeta solo di nascita ligure, ma romano e milanese di formazione, anche se in Liguria, nel suo paese, è tornato a risiedere dal 1990. Giudici ha scritto molto mettendo in "versi" la sua vita, come dice il suo primo libro (*La vita in versi*, 1965), ma ha elaborato un nuovo linguaggio soprattutto con *Salutz* (1986), canzoniere lirico amoroso di foggia trobadorica, occasionato da un'imprevista e tardiva stagione sentimentale. Sul tema obbligato del desiderio e della sofferenza amorosa Giudici mette in campo una lingua "zebra", cioè del tutto variegata e nuova, dove la sintassi è aleatoria (ricca di anacoluti) e i codici linguistici sono sovrapposti, tra arcaismo e dissacrazione; su tutto governa un ritmo di fortissima musicalità, che sigla il leggero falsetto di questa confessione mascherata:

Maestra di enigmi
Affermate che basta una parola
E quella sola che nessuno ha -
Lei che trasvola via dalla memoria
Lucciola albale e falena
E nera spina di pena
Brùscolo a un occhio di storia -¹
Venisse al mio parlare
Effeta² e poi per sempre bocca muta
Al servo vostro stretto
Frugando sul sentiero
Dove non scende lume di pietà -
Se la felicità sia il nostro vero
O il nostro vero la felicità³

¹ Da *Lucciola a bruscolo* sono tutte definizioni della *parola*.

² Signora, in arabo, la donna - poesia da cui brama *parola*.

³ G.GIUDICI, *I versi della vita*, a c. R. Zucco, Milano, Mondadori, 2000, p.658.

Tra i vari e importanti poeti oggi attivi in Italia⁴ mi limito a tre segnalazioni, che rispondono a tre modi di impiego della lingua poetica: la ripresa di una lingua letteraria piena e profetica, l'uso di una lingua volutamente povera, l'impiego di una lingua allarmata, al limite del mutismo.

Giuseppe Conte (Imperia 1945) con *L'ultimo aprile bianco* (1979) scrive forse il primo libro postmoderno della nostra storia; fin nel titolo è evidente un riferimento ad Eliot, ma oppositivo: contro l'aprile "crucele" del poeta inglese Conte afferma la riscossa di una natura che "sa ritornare" oltre il disumano dell'uomo. Mito e utopia sostanziano i suoi versi, orientati contro un destino di morte leggibile nella civiltà occidentale; nel suo ritmo ampio e sensuale è possibile, grazie al franco edonismo del verso, ruotare dall'apocalisse (in questo caso della propria terra, della Liguria) alla rinascita:

La Liguria crollerà in mare, è certo, i suoi
confini alti al vento di abeti e di agrifogli e le
colline antiche terrazzate, di pinastri, di
ginestre, di ulivi, le rocciose
aeree propaggini del cactus e dell'aloë, interi
parchi di palme e di araucarie, ville
bianchissime, le chiese intatte e quelle già sventrate
dai terremoti: su tutto calerà il silenzio colmo di
fondale. Sul pelo dell'acqua poche rame
di precoce mimosa, dell'errante pittosforo.
Liguria dalle città livide, algose, di gusci, attraversate
da squame e da correnti: incrostate
di buio, del buio bagliore attonito

⁴ A Milano Luciano Erba (1922), Alda Merini (1931), Giovanni Raboni (1932), Maurizio Cucchi (1945), Milo De Angelis (1951) e Vivian Lamarque (1946) e Patrizia Valduga (1953); a Padova Silvio Ramat (1939); a Roma Maria Luisa Spaziani (1922), Biancamaria Frabotta (1946), Valerio Magrelli (1957) e Antonella Anedda (1958); a Napoli Michele Sovente (1948), Gabriele Frasca (1957); a Pesaro Gianni D'Elia (1953); inoltre i dialettali romagnoli Tonino Guerra (1920) e Raffaello Baldini (1924), il ligure in dialetto lericino Paolo Bertolani (1931), ed infine il marchigiano Luigi Di Ruscio (1930), che vive ad Oslo.

di dopo le catastrofi. Noi soli ci
salveremo, noi che abbiamo imparato a
camminare sull'acqua: sul pelo dell'acqua
poche rame di precoce mimosa
basteranno, il vento soffierà l'Isola Viola
nuova ai nostri occhi, seguiremo la rotta
dell'errante
pittosforo.⁵

Cesare Viviani (Siena 1947), che vive da anni a Milano dove lavora come psicoanalista, ha scritto *L'opera lasciata sola* (1993), che per invenzione, profondità meditativa, investimento su una lingua poverissima, mi pare uno dei sicuri capolavori offerti al secolo dalla nuova generazione. È un poemetto seminarrativo (si racconta l'amicizia con un prete, ora defunto), ma mette in scena frontalmente anche un rapporto con Dio:

[...] E tu, Dio, ti abbiamo visto nascere,
sei cresciuto nella confidenza delle nostre case,
ora vuoi essere solo il Signore degli animali,
non ti piacciono più gli uomini, noi per primi,
tuo compagni di giochi, abbiamo saputo
della condanna: "Da oggi i miei segni
saranno indecifrabili!", hai stabilito. E noi,
quando la paura sale, e vorremmo
essere ancora con te nel viale,
piccoli amici della divinità -
ma non è più possibile -
allora andiamo per i campi e i boschi a cercarti
nelle caverne degli animali, nei borri,
nei fossi, nelle tane.
Cerchiamo un giorno intero.
Alla fine, esausti e delusi,
ci rifugiamo nelle taverne degli uomini.⁶

Un grande tema come l'arduo nesso tra Dio e gli uomini, carico di una voluminosa memoria teologica e poetica, qui viene ripreso e trattato nella forma di un

⁵ G.CONTE, *L'oceano e il ragazzo* (1983), Milano, TEA, 2002, p. 59

⁶ C.VIVIANI, *L'opera lasciata sola*, Milano, Mondadori, 1993, p.17.

dialogo amichevole rivolto a Dio, a cui si confida e racconta in modo eminentemente denotativo il mutuo rapporto. Dio ha chiaramente proclamato la propria indecifrabilità e gli uomini hanno chiaramente e vanamente cercato ancora Dio. Tutto è chiaro, addirittura elementare, come davvero elementare è la chiusa della sequenza ("Alla fine, esausti e delusi" ecc.).

Eugenio De Signoribus (Cupra Marittima, Ascoli Piceno, 1947), professore alla locale scuola media, ha dato con *Istmi e chiuse* (1996) e *Principio del giorno* (2000) due libri decisivi, da rubricare tra le più alte consapevolezze del linguaggio poetico. In questi versi affascina la cautela della voce, che per quanto spaesata, non rinuncia alla sua testimonianza e risulta nitida nella denuncia della "sghemba orrenda faccia del mondo". In *Principio del giorno* una quartina scatta perfetta nel suo congegno di rime e ritmo, e nella assenza di una frase reggente manifesta un tono sgomento e disperato: si intende l'amarezza di una sconfitta, ma anche lo spasimo di una resistenza della parola al male:

verbi delle notti conventuali
detti al buio delle pareti
verbi agiti contro i mali
finiti in tritacarne e aceti.⁷

⁷ E. DE SIGNORIBUS, *Principio del giorno*, Milano, Garzanti, 2000, p.39.

Indice

<i>Introduzione</i>	13
Nel 1910	15
Teppisti a Parigi e in Russia	21
Il riso e il macabro: Palazzeschi e Benn	27
I poeti della vita: Machado e Achmatova	36
Dalla provincia: Trieste e Saba	40
Dalla provincia: Genova di Sbarbaro e Campana	46
“Tra melma e sangue”: la guerra	63
Ungaretti, nato in trincea	71
Dai paesi neutrali: Dada e Jimenez	77
Il poeta risorto: “Paolo” Valéry	82
Il Serafico Rilke	91
Il Senatore irlandese Yeats	99
“Il miglior fabbro”: Ezra Pound	105
Dante in inglese: Thomas S.Eliot	110
Montale: la Liguria e Altro	130
La poesia pura italiana	143
Due poeti postumi ai confini: Kavafis e Pessoa	149
Il Surrealismo e Paul Eluard	158
Tragedia spagnola: la fucilazione di García Lorca	164
Tragedia russa: suicidi, deportazione, esili (Majakovskij, Mandel’štam, Brodskij)	173
Boris e Marina (Pasternak e Cvetaeva)	182
L’impegno di Brecht	191
Dopo Auschwitz: Paul Celan e Ingeborg Bachmann	194
In Europa, oggi	199
Dai giovani sperimentali a Luzi, Caproni e Zanzotto	206
In Italia, oggi	217

Finito di stampare nel mese febbraio 2003
per conto della De Ferrari & Devega S.r.l.
da ERREDI

•
Printed in Italy