

NOTE SULLA POESIA ITALIANA DEL NOVECENTO

ASPETTI DELL'EGOCENTRISMO CREPUSCOLARE E SIMBOLISTA NEL PRIMO NOVECENTO

La tendenza crepuscolare non può ritenersi una vera innovazione; anche nella nostra penisola si era avuta una poetica del genere al tempo dei latini: i «*poetae novi*», e con essi Catullo, si possono considerare dei «*crepuscolari*», così come pure — per saltare a piè pari all'età moderna — gli ottocenteschi poeti della «*Scapigliatura*», tra i quali emersero per accorato sentimentalismo Emilio Praga e Giovanni Camerana.

I «*Crepuscolari*», al principio del Novecento, sembrarono accogliere varie tendenze di poesia malinconica dalla Francia del Baudelaire, del Verlaine, del Mallarmé e del Laforgue, e vissero anch'essi i loro sogni d'arte ispirandosi a tutto ciò che potesse simboleggiare la caducità e la debolezza delle cose umane. Non si può escludere però nei *Crepuscolari* un tono tutto proprio e personale. Vengono di moda ospedali e monasteri, e la poesia languisce al punto che la realtà viene vista dietro un velo di pianto simile ad una nebbia, e ha il colore malinconico del crepuscolo.

Naturalmente questa tendenza corrisponde ad uno stato di languore, di abbandono, di sconforto, di irrimediabile tristezza di quegli animi. E non poteva accadere che questo in persone naturalmente portate al pessimismo e, in generale, fisicamente deboli (Corazzini, Gozzano), in tempi in cui l'idealismo e l'egocentrismo, rispettivamente guidati da Benedetto Croce e da Gabriele D'Annunzio, avevano smosso le basi della comune realtà per una visione della vita tutta soggettiva e tendente ad annullare i valori della positività per il trionfo dell'«*io*», centro di ogni cosa. Se si esaspera infatti questa posizione, come appunto fecero i *Crepuscolari*, naturalmente proclivi a lievitare idealismo ed egocentrismo, se cioè ci si rifà ad una realtà esclusivamente legata al

soggetto, oltre e al di fuori del cui orizzonte non rimane possibile più nulla di vero, se la realtà si intende come esistente per la vita che le infonde il soggetto, oltre e al di fuori del cui orizzonte non rimane possibile più nulla di vero, ci si rivolgerà a questo centro come a un tutto e non si avrà fede che in esso. Da ciò deriva l'infinita solitudine dello spirito, che abbraccia le cose e le fa vere, e che, solo, può renderle tali, senza potere in se stesso trovare la nitida spiegazione della propria esistenza. Crolla l'« io creatore », che non può aver fede nella sola sua conoscenza, ma ha bisogno di pensare la realtà come totalmente cosciente di sé e dell'oggetto, nella coscienza del quale si ha la creazione, crolla la realtà con l'« io », ed infine la fede nella vita, l'aspirazione alla perfeffibilità dell'uomo, la speranza e la costruttività.

Già il Carducci aveva fatto dire a Jauffré Rudel:

*Contessa, cos'è mai la vita?
E' l'ombra d'un sogno fuggente....*

Ed il Pascoli aveva guardato in *Nebbia* la realtà come un mistero, mostrando di non voler conoscere nulla oltre l'orizzonte del suo « io »:

*Nascondi le cose lontane,
tu, nebbia impalpabile e scialba,
tu, fumo che ancora rampolli,
su l'alba,
da' lampi notturni e da' crolli
d'aeree frane!
Nascondi le cose lontane,
nascondimi quello ch'è morto!
Ch'io veda soltanto la siepe
dell'orto,
la mura ch'ha piene le crepe
di valeriane.*

Ma dal Pascoli torniamo ai Crepuscolari. Più che gli altri, ricorda l'amore verso le umili cose e la musicalità dei versi del poeta di San Mauro, il maggiore rappresentante della tendenza, Guido Gozzano. Egli si volse a cantare nelle sue opere la vita borghese e la mediocrità comune alle anime appassionate ma non profonde, signorinelle malinconiche e desiderose di afferrare la vita, ma deboli per riuscire a questo, piene d'amore ma insoddisfatte, nostalgiche e sensibili e pallide, gli esseri romantici che non vivono che di ricordi, ribelli alla fugacità della vita, le anime malate nello spirito e nel corpo, fanciulle semplici in fondo

ed istintive, parchi fioriti e vecchie soffitte e malinconici crepuscoli.

Mori, come si sa, di mal sottile. Era il male che più gli si addiceva, come il lutto ad Elettra. Aveva vissuto un triste sogno, pieno di malinconia, dopo aver cercato, in un viaggio nell'India, un diversivo al grigiore delle sue giornate e una speranza contro il male.

Alla *Via del rifugio* (1907) seguirono i *Colloqui* (1911), dove il poeta, più che altrove, mostra la gamma delle sue malinconie, dei suoi sconforti, delle sofferenze che formarono il suo mondo. Ma il Gozzano ha saputo quasi rendere vive le cose sfiorite, ha saputo insomma sognare un sogno vero:

*Sognare. Oh quella dolce
Madama Colombina
protesa alla finestra
con tre colombe in testa!
Sognare. Oh quei tre fanti
su tre cavalli bianchi:
bianca la sella,
bianca la donzella!
Chi fu l'anima sazia
che tolse da un affresco
o da un messale il fresco
sogno di tanta grazia?*

(I Colloqui)

C'è qui un tono di fiaba ed un ritmo di cantilena infantile, c'è l'ironia d'un'anima tormentata ed assurdamente sognante. Ed ecco come il poeta mostra di essere quasi estraneo alla realtà, che vede attraverso un velo, come non vera ma pure dolorosa.

*A che destino ignoto
si soffre? Va dispersa
la lacrima che versa
l'Umanità nel vuoto?*

*Socchiudo gli occhi, estranio
ai casi della vita;
sento fra le mie dita
la forma del mio cranio.
Verrà da sé la cosa
vera, chiamata Morte:
che giova ansimar forte
per l'erta faticosa?*

(La via del rifugio)

Ma il dolore non desta pietà di sé al Gozzano: il poeta vede

sé stesso come un estraneo, tanto che riesce a descriversi perfettamente in terza persona:

*Totò ha venticinque anni, temprà sdegnosa,
molta cultura e gusto in opere d'inchiostro,
scarso cervello, scarsa morale, spaventosa
chiaroveggenza: è il vero figlio del tempo nostro.*

*Gelido, consapevole di sé e dei suoi torti,
non è cattivo...*

L'ironia del Gozzano non è però più forte della sua malinconia.

Il ritmo della poesia gozzaniana, specialmente del poemetto *La Signorina Felicità, ovvero la Felicità*, può chiamarsi anch'esso crepuscolare, nel senso che richiama la pallida armonia d'un cielo tra il rosa e l'azzurro, di una vecchia cantilena cantata a sera.

Poi fu la volta della prosa e del viaggio in India, le impressioni del quale, pubblicate, come è noto, un anno dopo la morte dell'autore, hanno un tono di musicale poesia. E questo ne è appunto il limite.

Triste, tristezza, sono il leit-motiv del crepuscolarismo. E un critico ha in un saggio messo in evidenza la tecnica delle ripetizioni nel Gozzano.¹ Ed ecco Fausto Maria Martini,² altro crepuscolare, ma di tono mistico, francescanamente invitare:

*Pecorella di Dio, ecco già sento
che ti duole la troppa solitudine...
Il mio giardino è triste, nei suoi nudi
cespugli, come l'orto d'un convento...
Voglio le mani tue mettere in croce
sul petto e veder te cinta dei panni
antichi che restarono molt'anni
costretti nella lor cassa di noce...*

Il cenacolo crepuscolare, al quale oltre al Gozzano e al Martini appartennero anche il Corazzini, il Govoni ed altri giovani

¹ A. VALLONE, *Aspetti della poesia italiana contemporanea*, Pisa 1960.

² (Roma, 1886-1931). *Verginità* (1920), romanzo del dopoguerra, *La vetrina delle antichità* (1923), *Il cuore che mi hai dato* (1925) e *I volti del figlio* (1928) sono le opere più notevoli di questo scrittore sensibile ad ogni drammatica vicenda.

malati di malinconia, è ricordato, come solo uno di loro poteva, nel volume più interessante del Martini: *Si sbarca a New York* (1930), sicché esso ci rivela lo spirito della poesia nella interpretazione dei Crepuscolari. L'autore chiede al Corazzini: «Sergio, che cos'è la poesia? E' questo sconfinato amore del mondo e della vita? E' questo tremore di esser vivi onde siamo malati a vent'anni?». «La poesia è sentirsi morire», sembra rispondere il morto fanciullo.

Tuttavia l'espressione più significativa e più sognante della poesia del crepuscolo è nelle due raccolte di versi del romano Sergio Corazzini, *Piccolo libro inutile* e *Libro per la sera della domenica*, entrambi del 1906. E veramente è possibile trovare nelle composizioni del Corazzini (pubblicate, dopo la morte del poeta, dal Martini e da altri suoi amici, ammiratori di quelle stesse composizioni che avevano ascoltato dalla voce dell'autore) molte note colme di languore, di mestizia e di triste presentimento che, rispondendo ad uno stato più che sentito, profondamente vissuto, sono di altissimo spiritualismo. Ecco per esempio un trasporto di ingenua ed intensa poesia:

Perchè tu mi dici: poeta?

Io non sono un poeta.

Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.

Vedi: non ho che le lagrime da offrire al silenzio.

Perchè tu mi dici poeta?

Le mie tristezze sono povere tristezze comuni.

Le mie gioie furono semplici,

semplici, così che se io dovessi confessarle a te arrossirei.

Ed ecco come la vitalità del poeta si fa vana e scettica per una esasperazione dell'egocentrismo dannunziano:

*Uomini, io venni al mondo per amare
e tutto ho amato! Ho pianto tutti i pianti
vostri e ho cantato tutti i vostri canti;
io fui lo specchio immenso come il mare.
Ma l'amore onde il cuor morto si gela,
fu vano e ignoto sempre, ignoto e vano!*

Dal che è evidente quanto falsa possa essere una interpretazione di siffatta poesia come di un contraltare di quella dannunziana.

Quest'ironia, altrove a volte latente, scoppia in *Scena comica finale* e rivela la sconfitta disperata del poeta, che presente la

fine e ride come un pagliaccio impazzito:

*L'ultimo Desiderio traballando
nell'ombra della porta
d'un postribolo fa
la serenata alla Disperazione.*

Al confronto di questa gioventù, il problema della « gioventù bruciata » di oggi perde ogni importanza. Al lettore verrebbe la voglia di consolare così questo crepuscolare fanciullo: « No, Corazzini, il tuo cuore non batté invano; fu 'come un sole immenso senza cielo e senza terra e senza mare', ma sentì la poesia di cui si inebriò. E tu fosti, sì, un piccolo fanciullo che piange, ma soprattutto un poeta ».

Un crepuscolarismo più prosastico è nei versi (che pure conservano un'armonia semplice) di Corrado Govoni. Sentiamo questi:

*Non potrei fare lo spazzino?
Andare
di paese in paese
con la mia mercanzia:
specchi tascabili,
pettini, spilli, nastri, fazzoletti, saponette
poveri oggetti di chincaglieria...*

oppure questi altri del *Quaderno dei sogni e delle stelle* (1924):

*Da una soffitta bassa
viene la musica
tristemente nostalgica e felina
d'un lungo flauto
magicamente malato.
Forse è un bambino morto,
ch'è venuto a soffiare la sua malinconia
sul povero strumento abbandonato.*

Un aspetto e un ritmo tradizionale assunse il crepuscolarismo delle *Poesie scritte col lapis* (1910) di Marino Moretti. Oltre vari momenti di vita di scolaro, il poeta cantò cose umili e stati d'animo comuni:

*Noia, noia infinita
in cui già tutto è immerso
il cuor dell'universo,
l'anima di ogni vita!
Noia, grigia veletta
sul volto d'ogni cosa...*

Come quella del Gozzano, la musa del Moretti ha una ve-

nerazione per la vita che passa trasportando con sé ignote, quotidiane memorie, e vuole fermare stati della comune esistenza spirituale, tra i quali è dato vivere con un cuore del tutto semplice e buono, pronto al bene e preparato al male. Ma anche nei romanzi di Marino Moretti, le signorinette che li popolano ricordano quelle del Gozzano, con una morale più corrente e conformista.

Anche al clima crepuscolare può ricongiungersi l'impressionismo frammentario dei *Canti orfici* (1914) di Dino Campana. In questi canti, l'impressione, piena del palpito soggettivo del poeta, l'aspirazione al distacco dello spirito dalla realtà grigia e malata si fa accorata rinuncia, e l'armonia della parola — nel verso come nella prosa poetica — assale il lettore come una musica di per sé espressiva. Ecco un « frammento » del Campana, dove il disgusto acre si trasforma, con un tocco da serenata, in una folle ironia:

*Me ne vado per le strade
strette oscure e misteriose:
vedo dietro le vetrate
affacciarsi Gemme e Rose.
Alle scale misteriose
c'è chi scende brancolando:
dentro i vetri rilucenti
stan le ciane commentando.*

Lo spirito ha bisogno di evadere, di salire su tra le stelle della notte, silenziose sopra i tetti, ma lì esso si spaura per il peso del silenzio e della solitudine; e viene la follia, dalla quale riusci a sfuggire la visione leopardiana dell'*Infinito*.

Poi, con Aldo Palazzeschi, l'egocentrismo crepuscolare si salda e confonde con l'egocentrismo della rivolta futurista. Questo fiorentino è in fondo un crepuscolare attaccato a certe figure e a certi ambienti borghesi, pur avendo una maniera tutta liberista, tutta vivacità, che gli dà un posto eminente nella letteratura di rottura del futurismo. Non tanto nelle *Poesie*, raccolte definitivamente nel '30, quanto nelle prose di *Piramide* (1926) e nel caratteristico romanzo *Sorelle Materassi* (1934) un'armonia intima dall'odore di ottocentesca crinolina con un pizzico d'ironia, rende piacevole il ricordo di ambienti e figure.

L'impressionismo del Palazzeschi, è vero, allontana talvolta la sua poesia dal modello crepuscolare, come in *Rio Bo*. Altre volte esso scoppia convulsamente, come qui:

*Ma che cos'è tutto quel passare
tutto quell'andare, sostare e ripigliare?*

Sono tutte carovane carovane carovane
vane vane vane vane vane vane

(da: Le carovane)

Con l'esperienza di Arturo Onofri la lirica italiana si arricchisce di mille impressioni attonite che ricordano la teoria del « fanciullo » del Pascoli e la mistica di G. A. Cesareo.³ La parola è anche dall'Onofri considerata come sintesi della realtà spirituale; perciò diviene creatrice di mondi, a simiglianza del « Verbum », e soprattutto diviene coscienza di sé. E' la poesia filosofica dei « maudits », dei *Fleurs du mal* del Baudelaire, dell'*Erodiade* del Mallarmé e delle *Poésies* del Verlaine, è l'irrazionalismo del Poe che s'introduce nella nuova lirica italiana con Giuseppe Ungaretti e Arturo Onofri. La valorizzazione dell'« io » contro il realismo classicista continua la via iniziata dai crepuscolari: l'esperienza Ungaretti-Onofri sembra riassumere in nuove forme quella decadente d'Italia, ma specialmente quella di Francia.

Più vicino ai citati poeti l'Onofri, al Valéry (e alle teorie poetiche del Saint-Beuve) il « puro » Ungaretti.

La poesia « pura » è poesia eminentemente filosofico-mistica. Non era passato inosservato nella lirica italiana un bisogno di liberarsi da tecnicismi formali e tradizionali e da quanta retorica aveva, dalle antiche letterature occidentali, coperto come d'una fastidiosa maschera la poesia e ne aveva corrotto la spontaneità dell'ispirazione. Ma questo movimento innovatore ed antiretorico, strettosi dapprima attorno al romanticismo, sfociando poi nel crepuscolarismo e nel futurismo, si era fermato essenzialmente alla superficie del sentimento. La filosofia positivista, penetrata nella letteratura, aveva prodotto come reazione un neo-misticismo poetico, esperienza che faceva capo a Giovanni Papini, in un certo senso parallela a quella di Ungaretti. In Italia, per non ricorrere ai francesi, il misticismo di Angiolo Silvio Novaro e di Arturo Orvieto allontanava la poesia dall'influsso carducciano, Gozzano s'immalinconiva e Dino Campana sembrava rinnovare l'esperienza della « Scapigliatura ». Troppi presupposti anticlassici perché non ne scaturisse una nuova poetica dai fondamenti mistici e cosmogonici.

La filosofia non colmava l'ansia ungarettiana, la letteratura

3. La fama di poeta del C. è oggi tramontata. Nacque a Messina nel 1860 e morì a Palermo nel 1937, professore di letteratura italiana in quella Università.

italiana — se si escludeva il caso Leopardi e qualche altro — non aveva che drammatizzato casi e situazioni speciali e contingenti dietro la tradizione umanistica; tra la filosofia e la poesia troppo narrativa o la lirica troppo drammatica, la critica intesa come intuizione ed ebbrezza estetica, preparava, sintetizzando tutte le crisi contemporanee, l'« essenzialismo ». Questo non tollerava qualsiasi stortura del sognó lirico, scartava tutti i segni dati dal tormento dell'esprimibile, e si chiudeva in sé: il poeta diveniva una monade. Nasceva in Italia l'« ermetismo », questa sorta di simbolismo essenzialistico, pura documentazione dello stato individuale, frammentismo intuitivo.

Nel *Porto sepolto* (1916), in *Allegria di naufragi* (1919) e in *Sentimento del tempo* (1933), cioè nello spazio di tre esigui volumi di intuizioni è tutto il primo Ungaretti, ma — direi — è anche la sintesi di tutto un passato di esperienze. E tuttavia è vero che a volte il poeta può, universalizzandosi, oggettivarsi: uno spirito critico trova, più scopertamente che altrove, e direi in maniera più immediata, una coscienza di sé, puramente, esteticamente, in alcune famose *intuizioni* ungarettiane, come *Finestra a mare* (« M'illumino — d'immenso »), come *Vanità* (« D'un tratto — è alto — sulle macerie — il limpido stupore — dell'immensità. — E l'uomo — curvato — sull'acqua — sorpresa — dal sole — si rinviene — un'ombra — cullata e — piano fratta »), come *Inno alla morte*: (« Morte, arido fiume... — Immemore sorella, morte — l'uguale mi farai nel sogno — baciandomi »), come *Pregghiera*: (« Quando mi desterò — dal barbaglio delle promiscuità — in una limpida e attonita sfera... »), o come *Rosso azzurro*: (« Ho atteso che vi alzaste, — colori dell'amore — e ora svelate un'infanzia di cielo. — Porge la rosa più bella sognata »).

Ma già trapela dall'ultima maniera ungarettiana una nuova retorica, da cui il poeta riuscirà spesso e felicemente a liberarsi nelle successive prove, e soprattutto nelle liriche di *Dolore* (1943).

(1952)

REALISMO DI SABA

Trattandosi di una poesia « pura » viene subito di pensare, fra i nostri lirici del novecento, a Umberto Saba e a Camillo Sbarbaro. Da *Pianissimo* (che è del '14) al *Canzoniere* (del '21) corre tutta una storia spirituale ed una poesia dai rilievi definiti, che

spingerebbe addirittura il critico attento a talune comparazioni ed anticipazioni, a considerare questi poeti come illustri categorie d'un unico processo artistico.

L'accostamento va però approfondito fino alla scoperta d'un comune fondamento dell'anima: il tentativo di riscattare il destino dell'uomo, di raggiungere l'unità della propria arte mediante un placarsi dello spirito tormentato.

E' proprio in quella unità che la poesia di Saba trova la sua migliore ragione d'essere, ed è per essa che si pone fra le quattro o cinque manifestazioni liriche più vive del secolo.

Al «superuomo» di D'Annunzio si oppone ormai l'«uomo» di Umberto Saba; «Essere come tutti — gli uomini di tutti — i giorni»; non ci può essere infatti superamento di una condizione umana senza il riconoscimento di essa. Vissuta nascosta ed ispida, senza per nulla indulgere a forme di retorica, la poesia del *Canzoniere*, di *Mediterranee* e di *Uccelli* (tanto per citare le raccolte di maggiore validità) si innesta negli aspetti essenziali della vita stessa, paga se «un bel verso» (nella dura prosaicità, che è l'espressione più evidente della personalità del nostro lirico) riesca a mutare in gioia la dolorosa vicenda della vita.

Esaminiamo qualche aspetto della storia intima e del realismo di Saba saggiando qualcuna delle sue liriche più ricche di significato artistico: ad esempio *Finale*. Questa lirica, dalla iniziale considerazione sul doloroso trascorrere della vita umana, di una cruda tristezza, si volge in un continuo e rapido trapasso verso il superamento e la beatitudine conquistati per mezzo della poesia:

*L'umana vita è oscura e dolorosa
e non è ferma in lei nessuna cosa.
Solo il passo del Tempo è sempre uguale.
Amor fa un anno come un giorno breve,
e il tedio accoglier numerosi gli anni
può in una sola giornata...*

La figura di Claretta è tratteggiata con tocco delicatissimo e con sintesi riuscita:

*Era Chiaretta
una fanciulla, ed ora è giovinetta,
sarà donna domani. E si riceve,
tali cose pensando, un colpo in mezzo
del cuore.*

E alla fine:

*Sono partito da Malinconia
e giunto a Beatitudine per via.*

In *A mia moglie* la serena animalità della bianca pollastra, della gravida giovenca, della lunga cagna, della pavida coniglia, della rondine, della formica, della pecchia, è descritta in strofe che attestano la commozione dell'uomo che vive in armonia con la natura. Il poeta paragona sua moglie alle bestie della campagna in cui egli vive quando scrive questi versi, come Saba stesso racconta nella sua *Storia e cronistoria del Canzoniere*. E tuttavia i paragoni con le femmine degli animali — malgrado le apparenze — non sono affatto irriverenti per la donna, perché nella lirica si nota, dal principio alla fine, come un senso religioso, esplicitamente espresso nei versi: « le femmine di tutti — i sereni animali — che avvicinano a Dio ».

Vi trovi frasi dall'andamento tutto prosastico, come in genere nella poesia di Saba, che si afferma nella semplicità biblica e nell'espressione di tutti i giorni: « Così se l'occhio, se il giudizio mio non m'inganna... ».

Il lento gesto della donna, simile a quello della gravida giovenca, suscita nel poeta affetto coniugale e sollecita in lui un senso di protezione.

*Tu sei come una gravida
giovenca;
lieta ancora e senza
gravezza, anzi festosa;
che, se la lisci, il collo
volge, ove tinge una 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.
E' così che il mio dono
t'offro quando sei triste.*

Sono indubbiamente versi umanissimi, come pochi. Felicissimo il ricordo del gesto materno della coniglia che per il suo nido si strappa i peli di dosso. E quel verso finale, come non sentirlo nella sua pienezza: « e in nessun'altra donna »?

E nella famosa *Capra*, come non sentire il risultato di quel caratteristico naturalismo, biblico ancora più che francescano,

quella umiltà propria di Saba, che gli fa diventare fraterno il linguaggio di un animale, il belato monotono della capra, che crea una comunanza di dolore con l'uomo?

*In una capra dal viso semita
sentivo querelarsi ogni altro male,
ogni, altra vita.*

Anche qui un brusco accostamento fra l'elemento animale e l'umano: ma, come nei paragoni di *A mia moglie*, neppure nella somiglianza del viso della capra con un volto semita trovi un senso peggiorativo dell'immagine umana; si rileva solo il destino di dolore che accomuna tutti gli esseri vivi.

A venticinque anni di distanza dalla prima edizione del *Canzoniere*, le *Mediterranee* (1946) hanno rivelato la vitalità della poesia di Saba, che, lungi dall'estinguersi o dall'inaridirsi, ha dato altri esempi validissimi da aggiungere ai precedenti, come quest'*Ulisse*:

*Nella mia giovinezza ha navigato
lungo le coste dalmate. Isolotti
a fior d'onda emergevano, ove raro
un uccello sostava intento a prede,
coperti d'alghe, scivolosi, al sole
belli come smeraldi....*

Come quello di un nuovo Ulisse, lo spirito indomito e il doloroso amore della vita spingono Saba al largo, verso la terra di nessuno, lontano dal porto sicuro: ancora, come nella giovinezza. Il paesaggio, sinteticamente descritto, è risentito e mitizzato da un passato che riemerge dalla memoria, quasi sognato. L'endecasillabo stesso appare l'opera d'un classico moderno. Si noti la posizione di quell'aggettivo alla fine del terzo verso: « raro »: la parola si fa visibile ed acquista echi e ricordi. Così « isolotti », « vele », « porti ». Tutto acquista in questa lirica una vaghezza di ricordo e di sogno, tutto è purificato eppure nasce dalle sfere più reali del nostro essere, immediatamente. Gli *enjambements* si susseguono nella breve poesia: « Isolotti — a fior d'onda... »; « Quando l'alta — marea... », « Oggi il mio regno — è quella terra »; « Il porto — accende ad altri... »; e tutti creano una soave onda lirica. E si senta l'armonia purissima dell'ultimo verso, il quale ci dice tutta una sete di vivere intensamente, quella sete che — come all'*Ulisse* dantesco — ci procura dolore.

Ancora da *Mediterranee*: *Amai*, che è un piccolo capolavoro

di immediatezza espressiva:

*Amai trite parole che non uno
osava. M'incantò la rima fiore
amore,
la più antica difficile del mondo.*

Ci appaiono le illusioni di una giovinezza affascinata dalla poesia di ciò che è gentile: fiore, amore.

*Amai la verità che giace al fondo,
quasi un sogno obliato, che il dolore
riscopre amica. Con paura l'abbandona.*

Il dolore riconosce amica la verità che giace nella profondità delle cose. Il poeta guarda le cose senza farsi affascinare dalle loro fallaci apparenze, e ne parla con linguaggio nudo, realistico. Qui il discorso potrebbe offrire materia per un teorico di poesia: in Saba constatiamo l'esistenza della equazione purezza-realismo.

L'animo ormai accostatosi alla verità trova il solo conforto nelle cose semplici (si confronti *Talor, mentre cammino...* di Sbarbaro: « Mi seggo — tutto solo sul ciglio della strada, — guardo il misero mio angusto mondo — e carezzo con man che trema l'erba »); in una serena ed intima conversazione, e nella « buona carta » che ha fatto quasi compagnia.

La poesia di Saba apre un mondo nuovo per noi contemporanei. Essa è forse l'unica voce originale all'inizio del nostro secolo, s'intende dopo o contemporaneamente alle esperienze di un Gozzano, di un Corazzini, di uno Sbarbaro. Dopo Saba solo poeti come Ungaretti (ci riferiamo all'*Allegria* e a *Dolore*), come Montale (degli *Ossi di seppia* e di *Dora Markus*), come Quasimodo, e più recentemente giovani come Pavese, vorremmo dire anche Penna — a suo modo —, Sereni, Caproni (e qualche nome di « Quarta generazione » si potrebbe aggiungere, se non altro per indicare una via di rinnovamento e di sprovvincializzazione della poesia italiana), hanno sentito la necessità di rifarsi alle cose, alla verità, « sogno obliato ».

(1948)

QUASIMODO O DELL'EVOLUZIONE POETICA

Il sentimento della nostalgia è nella poesia di Salvatore Quasimodo (dalle sue prime alle più recenti prove) elemento d'un pa-

thos che si rifugia nell'intimità delle sue visioni tangibili. Prendete *Vento a Tindari* ⁴. In questa lirica è appunto l'improvviso riaffacciarsi alla memoria della mite visione di Tindari, nella sua Sicilia, che richiama il poeta alla considerazione del presente, aspro esilio, dove giunge a cercarlo un «vento profondo», che spira dalle più intime ragioni della sua vita.

Si è insistito su una poetica della parola in Quasimodo. Se ne sono chiamate a far fede questa ed altre espressioni del genere:

*A te ignota è la terra
ove ogni giorno affondo
e segrete sillabe nutro...*

A questo proposito torna alla mente quanto scrisse S. F. Romano: «Ma questo concepire il mondo come parola è in Quasimodo sovente un sentimento troppo insistito, che si irrigidisce in meccanismo, com'è di tutte le sofferenze di intelletto e di poetica» ⁵.

Tuttavia il felice pathos della nostalgia torna attraverso il paesaggio caro della Sicilia qui come in tante altre poesie di Quasimodo. Ed è questo che occorre sottolineare.

Vediamo *Strada di Agrigentum* ⁶:

*Là dura un vento che ricordo acceso
nelle criniere dei cavalli obliqui
in corsa lungo le pianure, vento
che macchia e rode l'arenaria e il cuore
dei telamoni lugubri, riversi
sopra l'erba. Anima antica, grigia
di rancori, torni a quel vento, annusi
il delicato muschio che riveste
i giganti sospinti giù dal cielo.*

Qui siamo però ad una nuova fase dello svolgimento lirico del poeta: il richiamo a un'esperienza più vasta è evidente in particolar modo negli ultimi quattro versi, nei quali la visione del carraio che risale fra gli ulivi saraceni il colle illuminato dalla luna, fa pensare a talune immagini popolari del Leopardi, e tende a svincolare in parte Quasimodo dal suo iniziale isolamento spi-

⁴ In *Acque e terre*, 1930.

⁵ S. F. ROMANO, *Poetica dell'ermetismo*, Firenze 1942.

⁶ In *Ed è subito sera*.

rituale:

*... il marranzano tristemente vibra
nella gola al carraio che risale
il colle nitido di luna, lento
tra il mormure d'ulivi saraceni.*

(All'inizio della poesia il particolare del vento che scompone le criniere ai cavalli dà prova dell'immagine fortemente visiva e, si direbbe, tangibile, nella poesia quasimodiana).

E veniamo alle più recenti esperienze:

*Invano cerchi tra la polvere,
povera mano, la città è morta.
E' morta: s'è udito l'ultimo rombo
sul cuore del Naviglio. E l'usignolo
è caduto dall'antenna, alta sul convento,
dove cantava prima del tramonto 7.*

La lirica dà il senso della desolazione, prodotta dalla guerra, della metropoli, e ricorda *Non gridate più* di Ungaretti.

*(Cessate d'uccidere i morti,
non gridate più, non gridate
se li volete ancora udire,
se sperate di non perire...)*

Eppure in Quasimodo trovi un senso più fortemente drammatico delle cose. Ricordate *Lettera alla madre*, nella raccolta *La vita non è sogno?* Quante cose la poesia contemporanea ha dato, che superino per bellezza e umanità questa lirica? Vi trovi tutti gli elementi della grande poesia: l'ispirazione intima ed intensamente umana, la nostalgia tesa delle care cose dell'infanzia, quella densità lirica che è dei momenti migliori di un poeta, la semplice armonia delle parole, che sono parole del cuore, il verso che è di canto, d'una modernità tutta immediatezza e sincerità (tale da farci pensare alla poesia di Pavese).

*« Mater dulcissima, ora scendono le nebbie,
il naviglio urta confusamente sulle dighe,
gli alberi si gonfiano d'acqua, bruciano di neve;
non sono triste nel Nord; non sono
in pace con me, ma non aspetto
perdono da nessuno, molti mi devono lacrime
da uomo a 'uomo...*

... «Finalmente, dirai, due parole
di quel ragazzo che fuggì di notte con un mantello corto
e alcuni versi in tasca...

«Certo, ricordo, fu dal quel grigio scalo
di treni lenti che portavano mandorle e arance,
alla foce dell'Imera, il fiume pieno di gazze,
di sale, d'eucaliptus....

... Ah, gentile morte,
non toccare l'orologio in cucina che batte sopra il muro.
tutta la mia infanzia è passata sullo smalto
del suo quadrante, su quei fiori dipinti:
non toccare le mani, il cuore dei vecchi.
Ma forse qualcuno risponde? O morte di pietà,
morte di pudore. Addio, cara, addio, mia dulcissima mater».

E non trovi nella lettera traccia d'artificio, qualcosa che non sia al suo posto (solo che si eccettui quella divagazione: «Ma ora ti ringrazio... dell'ironia che mi hai messo sul mio labbro... Quel sorriso m'ha salvato da pianti...», che può non piacere); non è questa una «lettera» nel significato retorico solitamente attribuito a tale parola nel titolo d'una composizione poetica: è veramente trascrizione d'affetto, «documento» definitivo dell'anima. Così, attraverso gli anni, la poesia di Quasimodo si è sempre più avvicinata ad un corpo sensibile della parola, in una maggiore escavazione del motivo e del sentimento umano.

Dal 1949 al '55 la sua poesia si sviluppa in due direzioni, che definiremo epico-polemica e neoromantica. Si tratta di sfumature nel campo del realismo, anzi di confini del realismo quasimodiano, perché spesso le due direzioni si approssimano, unificandosi. Allora abbiamo il meglio. La raccolta che comprende appunto la produzione di questi anni, *Il falso e il vero verde*,⁸ documenta tale affermazione. Ma nella stessa raccolta sono raggruppate altre poesie sotto i titoli *Dalla Sicilia*, *Quando caddero gli alberi e le mura*, e due epigrammi. (Delle traduzioni ivi comprese da Petöfi, Mickiewicz, Pound, Cummings e Aiken, non sarebbe nostro compito parlare se non come riferimenti di un gusto e di interessi quasimodiani). Il *Discorso sulla poesia* alla fine del libro, è largo documento autocritico.

Si è accennato a due direzioni. La prima è data dal gruppo di

8 Milano 1956.

liriche *Quando caddero* e dagli epigrammi; la seconda dalle prime quattro della raccolta, che danno il titolo al libro. Tali direzioni ci sembrano fuse, infine, nel gruppo *Dalla Sicilia*, culminando in *Al di là delle onde delle colline*, che è bene rileggere intera:

*Non t'è sfuggita la vita per cabale
o ibridi emblemi di zodiaco o sillabe
e numeri ordinati a riscoprire
il mondo. Ma sei stato in prigionia,
a misurare, con la sabbia e il sangue,
i silenzi, le voci della morte,
al di là delle onde delle colline.*

La lirica ha una pausa a metà, evidentissima, che taglia due tempi di riflessione. Le « cabale », gli « ibridi emblemi di zodiaco », le « sillabe » e i « numeri » ci rimandano ai « nemici familiari » del tempo dei « confusi dolori di lente macine e di lacrime ». (*Ai fratelli Cervi*). Naturale è lo spunto autobiografico. Il poeta è tra coloro a cui la vita è fuggita via nella ricerca di sillabe che ricoprissero il mondo. Lo dice certo con rimpianto, anche se quell'esperienza ha dato inizio alla sua attività di poeta d'amore, che poi sarà d'amore alla sua terra.

A contrasto con i primi versi, di polemica, la seconda parte della lirica entra nell'atmosfera d'un nuovo umanesimo. Il prigioniero ha misurato « i silenzi, la voce della morte ». E, rian dando ancora ai Fratelli Cervi:

*Nel mio cuore finì la loro storia
quando caddero gli alberi e le mura
tra furie e lamenti fraterni nella città lombarda.*

Dunque il Quasimodo polemistista non è che l'iniziatore dell'«umanista» (s'intende del nuovo umanesimo, dell'umanesimo contadino; anche lui, l'intellettuale emigrato da tempo nella città); la polemica, in altre parole, non è che il termine di confronto della conversione del poeta nuovo. C'è in tutto questo una chiara fierezza d'uomo, che fa di Quasimodo — oggi, da noi — un maestro.

I due versanti della nuova poesia di Quasimodo sono rappresentati, da una parte da *Ai Quindici di piazzale Loreto* e *Ai fratelli Cervi*; dall'altra da *Le morte chitarre* e *Nemica della morte*.

Nella prima lirica, siamo nell'epica. Non saprei indicare, nella poesia italiana di questo secolo, un esempio di lirica epica più alto « Drammatica o epica (in senso moderno), forse potrà essere la

nuova poesia», scrive Quasimodo nel *Discorso sulla poesia*. Leggendo questi versi dei *Quindici di piazzale Loreto* la nostra mente va ad una delle forme più valide di pittura esistenti in Italia, quella di un Guttuso. Se in questi casi è da parlare di una nuova retorica, il sostantivo però acquista un significato positivo fuori d'ogni senso consueto e tradizionale: qui si fa sinonimo di costruzione di epos fortemente sentito. Anche la semplice teoria di nomi, con i quattro interrogativi, acquista un tono di alta commozione:

*Esposito, Fiorani, Fogagnolo,
Casiraghi, chi siete? Voi nomi, ombre?
Soncini, Principato, spente epigrafi,
voi, Del Riccio, Temolo, Vertemati,
Gasparini? Foglie d'un albero
di sangue, Galimberti, Ragni, voi,
Bravin, Mastrodomenico, Poletti?*

Solo apparentemente siamo all'estremo opposto della lirica di Quasimodo con *Nemica della morte*.

*Tu non dovevi o cara,
strappare la tua immagine dal mondo,
toglierci una misura di bellezza.
Nemici della morte, che faremo
chini ai tuoi piedi rosa,
sul tuo costato viola?*

Dall'epica dei *Quindici* e dei *Fratelli Cervi*, attraverso la drammatica epica di *Laude*, passiamo alla drammatica pura di questi versi. V'è tutto un graduarsi di toni, dall'una all'altra poesia, che ci dà un aspetto omogeneo e interamente personale di Quasimodo.

Nelle *Morte chitarre* il realismo dei « giunchi pesanti di lumache » s'intesse ad un nuovo, gradito romanticismo da « lettera d'amore » alla propria terra, quella che potremo chiamare poesia regionale, della quale esiste una notevole produzione in questi ultimi tre lustri.

Concludendo, ancora uno scavo, una misura nuova ci dà Quasimodo con questa raccolta; una poesia antipetrarchista e antiarcadica, come a lui stesso piace dire, una poesia « che si rivolge ai vari aggregati della società umana ».

Nella nuova fase della poesia quasimodiana delle venticinque liriche della raccolta *La terra impareggiabile* (1955-1958), permangono i due filoni delle tre precedenti (*Giorno dopo giorno*, *La*

vita non è sogno e Il falso e il vero verde), ma notevolmente modificati, e raffiora la greicità di *Ed è subito sera*. Spiegamoci. Rientrano nell'ambito neoromantico o, come piace ad altri, del « leopardismo », filtrato attraverso esperienze dannunziane e montaliane: *Visibile invisibile*, *La terra impareggiabile*, *Oggi ventuno marzo*, *Dalla natura deforme*, *Un arco aperto*, *Un'anfora di rame*, *Le arche scaligere*. *Un gesto o un nome dello spirito*, *Il muro*, *Ancora dell'inferno*, *Una risposta*.

Ma qui più che altro è l'ansia esistenziale che si fa corpo di poesia, è l'elemento comune che non si smentisce. Di leopardiano v'è solo l'immagine del carrettiere:

*Visibile, invisibile
il carrettiere all'orizzonte
nelle braccia della strada chiama*

Comunque, è innegabile in questo gruppo di poesie (circa la metà dell'intera raccolta) un ritorno alla scuola ermetica, al periodo 1930-1942, in altre parole al *limite* quasimodiano della « poetica della parola » che non sfuggì al Gargiulo e che è stato ribadito dal Romano. Ma qui la parola (ed è questa la prima modifica) diviene ancor più legata al suo valore esistenziale, di negazione, che è sempre un *contenuto*, il più lontano dall'essere un giuoco meccanico, o un atto di fede nella parola stessa, nella poesia in senso astratto.

Da questo gruppo, andiamo al terzo, per poi passare, con un salto inverso, al nucleo che ci interessa maggiormente e che è divenuto la veste tipica della poesia quasimodiana. Questo terzo colore è dunque quello della greicità, rappresentato dalle sette liriche ispirate dal viaggio in Grecia:

*Ai leoni della porta,
agli scheletri dell'armonia scenica
rialzati dai filologi delle pietre,
il mio saluto di siculo greco.*

Ma in questa greicità il poeta è presente, e con lui vivono le cose dell'oggi, compreso il piccolo dramma della caduta. (In una sua lettera del 25 novembre 1956 Quasimodo, ormai tornato a Milano, mi scriveva, in una lettera piena di disgusto per le nuove « teste di Cambronne » e i « giudici fascisti »: « In Grecia, anche, mentre salivo il primo gradino del tempio d'Apollo a Delfi, il nostro dio « inesorabile » mi ha colpito davvero con un dardo. Uno

strappo muscolare alla gamba destra mi fa ancora zoppicare e dolorare; e quando è tempo di imprecazione il cielo non ci ascolta. E poi il pozzo ungherese e quello egiziano... »)

*Ma al primo
gradino del tempio, se ti conosce,
Febo alza l'arco e scocca dritto al tendine,
nascosto sotto l'alveo delle pietre
dove le serpi sacre aprono figli.*

(Delfi)

*anche se Maratona più Maratona,
l'uomo della pianura d'Argo vive
fra mura come garitte di guardia.*

(Maratona)

*Ma non c'è nessuno che accoltella
il mostro a Cnosso, e nel mercato
d'Hiràklion confuso e sporco d'Oriente
non c'è nulla che assomigli
alla Grecia di prima della Grecia.*

(Minotauro a Cnosso)

Nella greicità compare la negazione esistenziale: la caduta. l'uomo della pianura d'Argo, il mercato confuso e sporco. Veramente di Quasimodo si può dire, come dei *Sepolcri* del Foscolo, che forse mai in tanta disunione v'è tanta unità. Unità tra Quasimodo di ieri e di oggi, di prima e di dopo la guerra; unità fra neoromanticismo, greicità ed epicità della sua poesia di oggi.

Vediamo ora le altre liriche. Elenchiamole: *Al padre, In questa città, Notizia di cronaca, Quasi un epigramma, I soldati piangono di notte, Alla nuova luna, Altra risposta*. Qui la parola si fa cuore e il dramma urge, magari solo il dramma del progresso, che implica il suo contrario, il regresso, con il dolore che porta con sé. L'epica si unisce alla polemica. Il cuore del poeta non è una mollica di pane, è una accetta:

*Ma che volete pidocchi di Cristo?
Non accade nulla nel mondo e l'uomo
stringe ancor la pioggia nelle sue ali
di corvo e grida amore e dissonanza.*

(Altra risposta)

Ed ecco il contrario:

*l'uomo,
fatto a sua immagine e somiglianza,
senza mai riposare, con la sua
intelligenza laica,
senza timore, nel cielo sereno*

*d'una notte d'ottobre,
mise altri luminari uguali
a quelli che giravano
dalla creazione del mondo. Amen.*

(Alla nuova luna)

E bisognerebbe vedere quanto il pregiudizio politico o l'odio per il progresso abbia nuociuto alla lettura di questi versi. A me piacciono per quella carica epica, per quel suono di trombe umane che sconfiggono le tenebre, che essi contengono. Si gridi pure al contenutista. In Italia non può essere un'offesa.

Ma il dramma si fa veramente umano in *Al padre*:

*Dove sull'acque viola
era Messina, tra fili spezzati
e macerie tu vai lungo binari
e scambi col tuo berretto di gallo
isolano...*

che è poesia esemplare, specialmente nella chiusa, che giunge a impressionante altezza:

*E ora nell'aquila dei tuoi novant'anni
ho voluto parlare con te, coi tuoi segnali
di partenza colorati dalla lanterna
notturna, e qui da una ruota
imperfetta del mondo,
su una piena di muri serrati,
lontano dai gelsomini d'Arabia
dove ancora tu sei, per dirti
ciò che non potevo un tempo — difficile affinità
di pensieri — per dirti e non ci ascoltano solo
cicale del biviere, agavi lentischi,
come il campiere dice al suo padrone:
«Baciamu li mani». Questo, non altro.
Oscuramente forte è la vita.*

E qui la poesia di Quasimodo non ha parabole.

(1957)

NOTA BIBLIOGRAFICA

La critica che si è occupata di Salvatore Quasimodo negli anni dal 1931 al 1959 dagli scritti di E. MONTALE (in «Pegaso», marzo 1931) e di A. FRATTINI (in «Poesia nuova», dicembre 1955) e M. PETRUCIANI (*La poetica dell'ermetismo*, Milano, 1955), si articola in numerose voci; tuttavia basterà soffermarsi su alcune di esse per intesere una discussione che ci porti ad un certo orientamento. A. GARGULO (*Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, 1940, ma già nell'«Italia letteraria», 4 dicembre 1932) ne avvertiva la «sensibilità ver-

bale e ritmica a volte perfino squisita», una facoltà di «concentrazione espressiva», pur denunciando la mancanza di un «punto di applicazione» di tali facoltà, quasi un'assenza di «motivi vitali» enunciati piuttosto che sentiti. Il Gargiulo scrive di «un senso della vita negativo, ad un grado forse inaudito» che Q. avrebbe assorbito da Ungaretti e Montale in maniera fin troppo scoperta: la sua poesia «si direbbe addirittura ricavata (nè mancano i segni) da un arbitrario inasprimento della negazione del Montale». Dal canto suo, G. DE ROBERTIS, (*Scrittori del Novecento*, Firenze 1940) nota un «gusto preesistente per la bella forma, per i modi classici per una difficile facilità di scrittura» ed un «catalogo delle scontentezze» ricavato dal Pascoli, dal Gozzano e dai futuristi, concludendo: «Se dunque la sua poesia s'ha da accostarla a quella di *Ossi di seppia*, bisogna saperla avvertire in uno smorzamento di quel' tono perentorio, in un dissanguamento... di quel male». Ma questi sono ormai giudizi invecchiati e, d'altronde, si riferiscono alle prime esperienze di Q. di *Acque e terre*, le cui prime poesie risalgono al '20.

Altri, infatti, ha messo l'accento su «un'accorata dolcezza per un favoloso passato» evidente in alcune liriche della prima raccolta (A. FRATTINI, art. cit.): *Vento a Tindari, Terra, Albero, Specchio*. In *Oboe sommerso* (1930-32) (sono sempre parole del Frattini) «si accentua l'inclinazione a motivi più intimi in cui il presente si drammatizza e il bisogno di un approfondito scavo». Il Solmi contrappone un «assillo di corrosione» a «una struggente nostalgia delle beate origini perdue».

Nel 1938, nella introduzione alle *Poesie* del Q., O. MACRÌ sosteneva: «La parola è l'elemento base della tecnica quasimodiana, il principio di valore cosciente, il desideratum finale», espasperando il concetto del De Robertis di «parola poetica». Di contro, C. Bo («Se pecca è per eccesso di sentimenti traditi, per la spontaneità dell'offerta e per l'immediatezza singhiozzata della parola») (*Otto studi*, Firenze 1939) e S. F. ROMANO («Questo concepire il mondo parola è in Quasimodo sovente un sentimento troppo insistito che si irrigidisce in meccanismo com'è di tutte le sofferenze di intelletto») (*Poetica dell'Ermetismo*, Firenze 1942) sembrano non soddisfatti di tale via di ricerca.

In *Nuove poesie* (1936-1942) «accanto all'adesione alla scuola ermetica», scrive L. DE ROSA, («*L'Esperienza poetica*», marzo 1954) «persistono... i motivi della poesia pura, ormai diluiti e attenuati per l'irreinerabile desiderio di canto, che s'affida alle risorse musicali e oratorie della metrica classica» e «si fa strada quella poesia diretta, espressione immediata dei sentimenti, che occuperà da sola il Quasimodo della guerra e del dopoguerra».

Da questo momento l'esperienza bellica produce in Q. «una decisione sempre più irrevocabile di confessione totale» e così nascono *Con il piede straniero* (1946), *Giorno dopo giorno* (1947) e *La vita non è sogno* (1949). Le precedenti ricerche sono giunte ora «a esaurire la sua antica ambizione: pronunciare il dramma umano» (G. CAPRONI, «La Fiera Letteraria», 10 luglio 1947) «Non è stato un tradimento e non è stata neppure una stagione di debolezza; questi accenti nuovi, queste forme più distese, e, insomma, questa voce finalmente spiegata denunciano la vitalità della sua presenza» (C. Bo, Introduzione a *Giorno dopo giorno*, Milano 1946). Si pensi a *Lettera alla madre*.

Non così la gran parte dei critici italiani, che dal 1942 fanno iniziare un presunto declino della poesia quasimodiana. In una lettera, indirizzatami il 3 giugno 1955, Quasimodo scriveva: «Le arcadie poetiche o critiche hanno sempre costretto la nostra letteratura nei limiti di una provincia provinciale». «Drammatica o epica (in senso moderno) forse potrà essere la nuova poesia» (lo stesso Q. in *Discorso sulla poesia*, in *Il falso e il vero verde*, Milano 1956). Siamo in pieno epos, infatti, con *I Fratelli Cervi, Ai quindici di piazzale Lo-*

reto: poesia « antipetrarchista e antiarcadica » (mia *Nuova nota su Q.*, « Il Campo », settembre 1956). L. ANCESCHI (Introduzione all'antologia *Lirica del Novecento*, Firenze 1953) allude ad un'« epica della miseria dell'uomo contemporaneo ». Nella *Terra impareggiabile* (1955-'58) la cronaca sale a più matura partecipazione. Per G. SECHI (« Nuova Corrente », settembre 1959) anche in versi recenti di Q. permane « una sfera di idillio che non morde la vera coscienza ». E chiudiamo con le parole di G. FERRATA: « Rappresenta se stesso, soprattutto, e la corrente tenace, spontanea, geniale della lirica italiana nel nostro secolo » (« Tempo », ottobre 1959).

MOTIVI ANTICIPATORI NELLA POESIA DEL PASCOLI E DEL D'ANNUNZIO

Per quel suo compiacersi di visioni frammentarie, di attimi spirituali, di scintillii e di quadretti, la poesia del Pascoli dovrebbe esser considerata come la precorritrice di quasi tutta la lirica della prima metà del novecento, dal futurismo all'ermetismo. Il vento stroncatore ed eversivo del futurismo se ha rispetto qualcuna delle esperienze letterarie precedenti, lo ha fatto solo per il Leopardi e per il Pascoli. Un saggio di P.P. Pasolini su *Pascoli e Montale* apparve in « Convivium » nel '47. La ragione di tutto ciò è nella teoria dell'inconscio « fanciullino » del poeta romagnolo, nella immediatezza dell'ispirazione e nell'assoluta sincerità dell'io che si manifesta in opera lirica. Non siamo lontani perciò da Federico Novalis e da quello che sarà il crepuscolarismo del Gozzano e del Corazzini. E neppure taluni aspetti dell'ermetismo, come si è accennato sopra, possono considerarsi liberi da influssi pascoliani, tanto è in essi vivo il ricordo dei simbolisti francesi ai quali il Pascoli per molti aspetti può essere collegato.

L'intendimento dell'autore delle *Myricae* (pubblicate nel 1892) e soprattutto dei *Canti di Castelvecchio* (che sono del 1903) non si discosta molto da quello del simbolismo e dell'impressionismo del Baudelaire e del Mallarmé, del Verlaine e del Valéry: la parola ha in sé l'importanza che essa acquista come concetto e come musica, come frammentaria e fugace particella cosmica. In alcuni versi del Pascoli, come per esempio questi:

*In mezzo ad uno scampanare fioco
sorse e batté su taciturne case
il sole, e trasse d'ogni vetro il fuoco.*

*C'era ad un vetro tuttavia, rossastro
un lumicino. Ed ecco il sol lo invase,
lo travolse in un gran folgorio d'astro,*

sembra quasi di vedere delle immagini che si concretizzano più per la musicalità delle parole che per il loro stesso significato. A questo il poeta giunse un po' per sua naturale disposizione, un po' per la sua esperienza storica d'artista colto. (Bisognerebbe a questo proposito sottolineare l'importanza delle traduzioni e riduzioni dai poeti medioevali e moderni, offuscata dalla fama di poeta latino e filologo classico che gli dettano i *Carmina*). Pascoli inatti è lirico moderno per eccellenza, vicino tanto alla lirica francese dell'ultimo ottocento quanto a quella sempre moderna di antichi poeti greci come Saffo, Mimnermo, Senofane e latini come Catullo.

I fatti della sua vita piena di lutti, la morte del padre e delle sorelle, le ristrettezze finanziarie degli anni giovanili, tutto ciò valse a rendere il poeta consapevole delle proprie tendenze artistiche e del suo misticismo cosmico. Nella sua prosa del *Fanciullino* il Pascoli in sostanza espone la sua poetica, che si riporta alla filosofia dell'inconscio» dello Hartmann. Nelle sue *Myrica* il poeta parla con le piante, con gli uccelli, con i fiori (quanti fiori, nella poesia pascoliana: verrebbe l'idea di applicare ad essa la definizione di « floreale » che fu data a certa pittura), con le cose piccole ed umili; ricorda con un mesto rimpianto le cose belle che sono svanite, le sue amarezze, le sue gioie (« Rivedo i luoghi dove un giorno ho pianto: — un sorriso mi sembra ora quel pianto.. »); parla di cose lontane nascoste dietro il velo della nebbia, di campi e di cimiteri, parla infine con gli stessi cari che sono morti e riposano sotto la fredda terra, e lo fa senza disperazione, con una pacata, limpida malinconia. Il poeta non ascolta che la musica delle cose liete o tristi che fuggono. Il sogno e la vita sono, per il Pascoli, due cose che si fondono lievemente, senza contrasti: la vita è un sogno, così come diceva Jauffré Rudel nei versi del Carducci: « Contessa, che è mai la vita? — E' l'ombra d'un sogno fuggente », e gli uomini vivono in questo sogno talvolta fosco, talvolta dorato: nessuna forza riesce a mutare o turbare l'illusione:

*La vecchia canta: Intorno al tuo lettino
c'è rose e gigli, tutto un bel giardino.
Nel bel giardino il bimbo s'addormenta.*

(Orfano)

Nulla, neanche le tempeste della vita, che non son poche:

*Il bimbo dorme: sogna i rami d'oro,
gli alberi d'oro, le foreste d'oro,
mentre il cipresso nella notte nera
scagliasi al vento, piange alla bufera.*

(Fides)

Lo spirito del poeta quindi si svaga nel sogno, raccoglie i suoni, i cinguettii, le voci della natura che lo chiamano («Zvani, Zvani»), voci amiche, voci dolci, ascoltate chissà quando:

*Che hanno le campane
che squillano vicine
che ronzano lontane?
E' un inno senza fine,
or d'oro, ora d'argento,
nell'ombre mattutine.
Con un dondolio lento
implori, o voce d'oro,
nel cielo sonnolento.*

E contro il male non c'è la disperazione, anzi il dolore nella poesia del Pascoli si muta in armonia, e le lagrime diventano perle («Più bello il fiore cui la pioggia estiva / lascia una stilla dove il sol si frange; / più bello il bacio che d'un ragazzo avviva / occhio che piange»). Contro il destino non si impreca, non si urla, ché sarebbe vana la nostra sfida, «ronzio d'un ape dentro il bugno vuoto»; contro di esso vale solo la bontà, il pianto cosmico degli astri:

*Suonano a morto? suonano a martello?..
Forse... Ho paura... Credo che tuoni.
Come faremo? Non lo so, fratello.
Stammi vicino: stiamo in pace, buoni.*

(I due orfani)

*E tu, Cielo, dall'alto dei mondi
sereni, infinito, immortale,
oh! d'un pianto di stelle lo inondi,
quest'atomo opaco del male!*

(X agosto)

Il poeta sente la natura fusa nel mondo dello spirito, come la vita nel sogno:

*Anch'io, ricordo, ma passò stagione;
quelle bacche a gli uccelli della frasca
invidiavo, e le purpuree more;
e l'ala, i cieli, i boschi, la canzone:
i boschi antichi, ove una foglia casca
muta, per ogni battito di cuore.*

Egli parla di cose lontane, nascoste dietro la nebbia dei ricordi, di cose passate che hanno segnato in lui un'impronta; la sua lirica è fatta di cose che muoiono. Egli ha ascoltato in silenzio, in adorazione, il *fru-fru* delle fronde, lasciando parlare il «fanciullino», la parte più semplice della propria anima, dove si ripercuote come un'eco il singulto del chiù (« Venivano soffi di lampi / da un nero di nubi laggiù: / veniva una voce dai campi! / *chiù..* ») Sembra che il poeta si sia smarrito guardando il paesaggio lunare (« Dov'era la luna? ché il cielo /,notava in un'alba di perla.. »), e continui ad ascoltare le mille voci misteriose. C'è sempre qualcosa che lo allontana dalla realtà in un mondo irreali, dove l'illusione ha la bellezza della stessa fantasia. Ma nel sogno tutto è mistero e solitudine.

In quasi tutta la produzione poetica pascoliana (se ne eccettuino le *Canzoni di re Enzo* e i *Poemi del Risorgimento*) la parola e il verso sono valorizzati nella loro musicalità e nel motivo lirico che sgorga dalle più limpide fonti dell'anima. Le liriche sono ricche di simboli della realtà spirituale che vibra di note fugaci: nella parola è fissato il simbolo del cosmico divenire.

La produzione poetica di Gabriele D'Annunzio contenente i germi della lirica a lui posteriore è costituita dal *Poema paradisiaco* e dalle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*.

L'anima e l'arte dannunziane presentano due aspetti più di rilievo: un tormento di modernità e una naturale disposizione sensuale. E' facile, quindi, dire che, quando queste forze non si equilibrano nella poesia del D'Annunzio, l'indirizzo è segnato dalla risultante. Così, per esempio, nella *Laus vitae* del libro di Maia, il motivo è dato prevalentemente dal cozzare dell'antica civiltà greca con il nuovo mondo materialistico, dall'inquietudine della modernità, fatta di contrasti e di insofferenze; attorno a questo motivo poi si aggira una sinfonia dalle molteplici forme, in cui D'Annunzio si rivela maestro, un desiderio di forza individualistica, che corrisponde all'aspetto retorico del poeta, e il rimpianto di una civiltà passata più a lui congeniale, il quale è in lui un atteggiamento voluto e decadente.

Osserviamo qualcuno dei momenti poetici dannunziani:

*E il pino
ha un suono, e il mirto*

*altro suono, e il ginepro
altro ancora, strumenti
diversi
sotto innumerevoli dita.*

Tutte le cose hanno un suono diverso, un diverso linguaggio, che il poeta comprende quasi simultaneamente, come un compositore di musica sinfonica ha nella mente i vari suoni delle note e dell'armonia complessiva che dall'insieme deriva. Poi, in un'altra lirica:

*S'ode il mare pel lido
gemere, lento e grave.
S'ode talora il grido
fiavole d'una nave
che faticosa invano
lotta col vento avverso...*

Questa lotta è propria della macchina che ansima e si contorce contro l'immensità; è la vana illusione dell'uomo, debole essere, che si sforza di concentrare le proprie energie materiali e spirituali contro la natura e il tempo, incorruttibili. E il D'Annunzio sente la meschinità della vita meccanica, ha una reazione insofferente.

*Surge nel vespero bruno tra gli alberi -
Firenza, e placida riguarda il limpido
fiume che si dilegua
ed i colli di Fiesole.
Sale nel nitido cielo e rifolgora
con raggio candido l'astro di Venere,
e gli effluvi dei fiori
per le fresc'aure volano.*

Qui è la retorica letteraria (la politica è altrove), l'estetismo formalistico: c'è in quel « Surge nel vespero bruno tra gli alberi » un'eleganza classica troppo esteriore per essere sincera. E questo è il più grave handicap del poeta abruzzese.

L'estetismo dannunziano è stato la peggiore malattia letteraria di tutta una generazione; nato col *Piacere*, ha proseguito la sua strada con *l'Innocente*, col *Trionfo della morte*, col *Fuoco*, con *Forse che sì forse che no*, si è fatto largo nelle tragedie, si è fatto più pensoso in *Solus ad solam* e nel *Libro segreto*.

L'arte di D'Annunzio è colpevole, ad esempio, di aver creato un tipo come Andrea Sperelli, modello di una infinita schiera di

giovani. Si pensi alla grave ondata di estetismo in Italia dopo la pubblicazione del *Piacere* (1889): non si può esserne grati certo. Giovani di alta levatura intellettuale hanno vissuto un'angoscia desolata in preda ai sensi, e ciò dietro la maschera di un erotismo raffinato, improntato ad un panteismo sensuale ed istintivo. Tutto questo poteva sembrare un'apologia della vita ed era spesso soltanto morbosità:

*O Vita, o Vita,
dono dell'Immortale,
chi t'amò sulla terra
con questo furore?
Chi ti attese in ogni attimo
con ansie mai paghe?
Chi riconobbe le tue ore
sorelle dei tuoi sogni?
Chi più larghe piaghe
s'ebbe nella tua guerra?
E chi ferì con daghe
di più sottile tempre?
Chi di te gioì sempre
come s'ei fosse
per dipartirsi?*

Esaltare la vita è compito di poeta (e lo fece del resto D'Annunzio), non fare della passione irriflessiva la propria poetica. Qui, tuttavia, non si vuole condannare la sua esaltazione vitale: se ne sarebbe solo voluto mutato l'indirizzo, in direzione dell'amore per l'uomo.

D'altra parte dobbiamo pensare ai più scaltriti umanisti o letterati, per esempio a un Pietro Bembo, se vogliamo paragonare qualcuno a Gabriele, cultore della parola come eternizzazione dell'inesprimibile, di tutto ciò che si può trovare, dello spirito più sfuggente, in un'opera letteraria. Quasi ogni frase, quasi ogni parola del D'Annunzio, dal *Piacere* al *Notturmo*, dal *Trionfo della Morte* al *Libro segreto*, dalle *Novelle della Pescara* alla *Figlia di Jorio*, è un attimo dell'eterna vita spirituale che si concretizza nelle cose e si ferma per sempre nell'espressione.

Il libro di *Alcyone*, è il capolavoro lirico di D'Annunzio. Contiene, infatti, *Lungo l'Affrico*, *La sera fiesolana*, *La tenzone*, *Implorazione*, *La pioggia nel pineto*, *Undulna*, *I pastori*, *Le stirpi canore*, *La morte del cervo*, che è quanto dire la più caratteristica e propria poesia dannunziana (ma con que-

sto non si vuol sminuire il valore, ad esempio, di talune pagine del *Poema paradisiaco*). La protagonista del libro è l'Estate, nel suo rigoglio e nel suo splendore, tanto congeniale all'esuberanza fantastica del poeta, il quale qui implora la calda stagione affinché duri più a lungo che può (*non declinare!, indugia*). Nella sua brevità, *Implorazione* ha una sua compiutezza solenne. Leggiamone l'apertura: «Estate, Estate mia, non declinare! — Fa che prima nel petto il cor mi scoppi — come pomo granato a troppo ardore». E leggiamo *Lungo l'Affrico nella sera di giugno dopo la pioggia*. (L'Affrico è il torrente che tra Firenze e Fiesole scende a valle; il Boccaccio ne cantò la leggenda nel *Ninfale fiiesolano*). Le cose sono più accennate che dette, i colori si stemperano l'uno nell'altro e il tramonto nell'alba, s'intravedono gioie che appena s'indovinano; siamo nel dominio dell'analogia, della esemplificazione rapida; la sintassi si è fatta complessa: tutto sembra un preludio alla nuova poesia italiana. Scrive N. F. Cimmino: «Un sottile senso di ebbrezza, una pienezza ilare appena fatta apparire, dicono che il poeta ha nell'anima qualcosa che va oltre la commozione musicale di quell'istante gaudioso». ⁹

*Grazia del ciel, come soavemente
ti miri nella terra abbeverata,
anima fatta bella dal suo pianto!
O in mille e mille specchi sorridente
grazia, che dalla nuvola sei nata
come la voluttà nasce dal pianto,
musica del mio canto
ora t'effondi, che non è fugace,
per me trasfigurata in alta pace
a chi l'ascolti.*

Poi l'occhio del poeta, che tramuta la realtà nel sogno interiore, stenta a ritrovare in cielo l'esile arco di luna, che prima anche un ramo è riuscito a nascondere. «O nere e bianche rondini, tra notte — e alba, tra vespro e notte, o bianche e nere — ospiti lungo l'Affrico notturno». Le rondini, dalle penne nere e bianche, volano sul far dell'alba e al tramonto; esse sfrecciano nel cielo con tale gioia e rapidità, che si fondono con l'azzurro che le circonda. «E dal piacere — il loro volo sembra fatto azzurro»: è una immagine che dà, pieno, il senso del movimento e del colore. Infine il grido delle rondini dà un trasalimento di

9 N. F. CIMMINO, *Poesia e poetica in G. D'Annunzio*, Firenze 1959.

gioia, l'aspettazione d'un bene, sì che la sera si trasforma in un annuncio certo di felicità.

E *La sera fiesolana*, con l'altra, incomparabile apertura: « Fresche le mie parole ne la sera — ti sien come il fruscio che fan le foglie — del gelso.. », non è un altro esempio (non parleremo della *Pioggia nel pineto*, di *Undulna* e della *Morte del Cervo*, più note) della priorità lirica del libro di *Alcyone*? Essa fece scrivere ad Alfredo Gargiulo nel 1912: « C'è in *Alcyone* una poesia, *La sera fiesolana*, che merita di essere tutta esaminata, non solo per le bellezze grandi che contiene, ma anche perchè è il tipo di quelle liriche del terzo libro delle *Laudi*, che si scindono in più altre, ciascuna bella per sé, e tenute insieme da un lievissimo legame esteriore... ». ¹⁰

La lirica riprende l'andatura di una lauda religiosa (quel « *Laudato sii* » ripetuto tre volte, ad inizio di verso, richiama l'invocazione di San Francesco). Ognuna delle tre strofe, con la successiva ripresa, ha l'autonomia di una lirica a sé stante; ed infatti il poeta, nella prima pubblicazione di essa (su « *Nuova Antologia* », nel 1899), aveva posto tre sottotitoli: *La natività della luna*, *La pioggia di giugno* e *Le colline...* Ma al di là di questa considerazione, tutta la *Sera fiesolana* ha qualcosa che la pervade dall'inizio alla fine, ed è l'atmosfera più che di incanto e di magia, di una sorta di naturalismo, cui tenne dietro D'Annunzio nei suoi più ispirati momenti lirici: in ciò è l'unità sostanziale, dietro l'apparente divisibilità delle strofe.

E non si tacerà, alla fine, dei *Pastori*: « Settembre, andiamo. E' tempo di migrare. — Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori — lascian gli stazzi e vanno verso il mare ». Questo popolo nomade d'Abruzzo — della terra stessa di D'Annunzio, il quale nelle *Novelle della Pescara* e nella *Figlia di Jorio* interpretò drammaticamente l'anima della sua regione — ha una biblica solennità, ma in tono minore: è un piccolo popolo di poveri pastori, costretti a discendere ogni anno dai freddi monti, diretti verso le pianure pugliesi, con nel cuore la nostalgia della loro terra e della loro casa.

La scena è malinconica ed ha un sapore eterno; questi pastori sembrano al di là del tempo: la loro peregrinazione si ripete sem-

10 A. GARGIULO, *G. D'Annunzio*, Firenze 1941.

pre, come un rito. E il poeta, stanco della sua vita piena di tumulti, vorrebbe vivere in quella semplicità essenziale.

E concluderemo con il Flora: « Qual'è dunque la sostanza poetica dannunziana? E' la musica del senso ». ¹¹

(1961)

Francesco LALA

¹¹ F. FLORA, *D'Annunzio*, Napoli 1926.