

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Critici poeti e poeti critici

La stretta connessione di esercizio poetico e di esercizio critico è stata perseguita, con vario successo sui due versanti, da un gran numero di rappresentanti della *Wellliteratur*, fatalmente sotto il segno di una grave ipoteca: di solito si è data la preminenza all'attività creativa, mentre la critica assumeva la configurazione di un'attività ancillare, accompagnatoria, con la precipua funzione di condurre una battaglia teorica in nome di una poetica personale, se non addirittura un abbozzo di politica culturale. In tale prospettiva quei poeti che hanno scritto anche di critica, a causa dell'inevitabile condizionamento di interessi settoriali, hanno fornito pezze di appoggio per la chiarificazione della propria opera piuttosto che disinteressati ed obiettivi referti.

Perché il punto dolente sta precisamente nel « disinteresse » del critico, che, almeno in via massimalista ed utopista, dovrebbe detenere una attitudine da arbitro imparziale al di sopra della mischia. Senonché, anche una richiesta del genere, con tutti i mirabili connotati del candore, va incontro a rischi non trascurabili, fra i quali primo sarà da classificare quello che prevede come con-

seguenza di una tale attitudine esiti puramente omologatori (esiti, cioè, che lasciano il tempo che trovano, anche se compiono una provvisoria azione di giustizia, dando a ciascuno il suo). Ecco allora affacciarsi la nozione di critica letteraria come « servizio », che è stata alla base, per esempio, dell'attività dei migliori ermetici: il critico umilmente mette a disposizione dei poeti che sostiene il bagaglio della propria dottrina, con la meta di valorizzare il più possibile (anche prevaricando) l'oggetto della sua scelta e del suo amore. Ma qui spunta fuori una diagnosi incontestabile, sia pure non umile: i migliori critici militanti (qualunque fosse il loro nome) sono stati costretti ad occuparsi di oggetti costitutivamente di tanto inferiori alla propria levatura, sicché si è avuto il caso paradossale della maggiore importanza del referto rispetto all'oggetto di partenza. È quanto è avvenuto e continua ad avvenire nelle cosiddette « età della critica »: il critico finge di parlare di qualcosa che preesiste, ma in realtà lo inventa. Le ripercussioni sono tanto più estese quanto maggiore è l'abilità dell'inventore: si riempiono di elementi significativi dei vuoti, che molto spesso hanno il potere di condizionare lo svolgimento di una continuità reale con anelli fittizi.

Evidentemente i primi sospettati sono gli stessi produttori, poi i conniventi: con questo non si

vuol dire che un poeta non possa o non debba scrivere criticamente di poesia, tanto più che all'atto pratico si dà il caso che i praticanti siano molto spesso i più agguerriti, competenti e appassionati in questo campo di ricerca; ma si vuol semplicemente insinuare la riserva che dietro ogni punto di riferimento spesso sta un calcolo preciso agganciato ad un'opera particolare. Per questo l'eventuale destinatario deve sempre contestualizzare e mai estrapolare.

Ne deriva un'altra conseguenza: lo spostamento di area effettuato dal discorso critico. Mentre prima tendeva a sovrapporsi o a sottoporsi al disegno di un'opera, attualmente, rifiutando l'infedamento, tende a restringersi nel proprio ambito, a mordersi la coda, nella fattispecie di critica della critica. In altre parole ormai il critico tende a fare il discorso sulle proprie premesse e sui propri strumenti. Che, poi, queste premesse e questi strumenti vengano ad interferire o intersecarsi con quelli dell'opera, è un altro discorso, il quale non incide sulla fondamentale mossa d'avvio, che prevede la propria autonomia da uno spazio creativo in una biforcazione dilemmatica: o considera come saturo lo spazio creativo (per cui ogni nuova esperienza sarà iterativa, ridondante, ripetitoria, in sostanza epigonale), ammettendo come unica possibilità di procedere oltre la riflessione di secondo grado, oppure estremisticamente e correlativamente si propone come sostituto aggiornato di ogni spazio creativo.

Chiara appare l'oltranza insita in un atteggiamento del genere: siamo di fronte ad una strategia aggressiva, ad un assedio tracotante della verità. Tutto il contrario della trepidazione, della assoluta discrezione con cui molti critici delle generazioni precedenti si accostavano all'opera: fra questi esemplare il caso di Sergio Solmi, uno dei più rappresentativi del Novecento letterario nonostante la parca produzione, di cui qui si parla appunto nella veste di poeta, per le trenta poesie *Dal balcone* (Mondadori, 1968), che con le altre trenta *Poesie eponime* (Mondadori, 1950) costituiscono l'*opera omnia* solmiana, la cui eccellenza qualitativa è inversamente proporzionale all'esiguità quantitativa. Da quanto ho detto, premet-

tendo, dovrebbe risultare chiaro che non mi trovo d'accordo con quanto dichiarato nel risvolto della presentazione editoriale, per altro così lucidamente ed intensamente formulata: « Rari gli scrittori in cui critica e poesia si presentino non come un doppio talento, ma come due zone di un'attività senza iato; la cui parola poetica prosegua, oltre l'ambito del discorso, ma senza che il discorso sia abolito, una caccia alla verità iniziata con le armi e nei territori della più lucida „ratio” ». Da parte mia non credo né al doppio talento, né all'osmosi senza soluzione di continuità di critica-poesia: per me la *mens* critica di Solmi è superiore alla sua forza poetica e ne è felicemente distinta. Indubbiamente uno dei tratti più rilevanti della poesia solmiana è quel rigido autocontrollo, quella sorvegliata autocoscienza che conferiscono compatta coesione d'impianto e distinta realizzazione delle scelte formali dei vari componimenti. In altri termini abbiamo l'assicurazione che l'esercizio critico di Solmi resta operante, ma arduamente disinteressato nel fare poetico (da questo punto di vista Solmi risolve *in re* i corni del dilemma, sopra illustrato, con la consueta delicatezza). Tuttavia, accanto ai profitti, si ha una perdita in dipendenza della circostanza fatale e rispettabile che Solmi, quando scrive poesie, vuol essere prima di tutto poeta, cioè se stesso, e dimenticarsi di essere quel critico che è.

Così da una parte abbiamo l'immediatezza dell'uomo e poeta Solmi, dall'altra i filtri del critico: e si badi che non si vuol portare la banale riserva di giustapposizione dei due momenti (che fra l'altro non sarebbe centrata), si piuttosto sottolineare come l'articolazione dell'intelletto critico di Solmi con la letteratura sia più ricca e sfumata dell'articolazione del poeta con la realtà.

Il discorso, così impostato, comincia a farsi poco rigoroso e rischia di essere ingiusto per questo giocare su due termini di una personalità: Solmi potrebbe sempre obiettare che si giudichino le poesie prescindendo dai suoi memorabili saggi. Senonché la posta, data l'occasione, si situa molto in alto, si confonde addirittura con l'impostazione poetica di tutta una generazione, che Solmi ha rappresentato sul piano critico con tono tanto ele-

vato. È il sentimento di resistenza alla vita, che assume le sfumature dell'inerzia o dell'atonìa, dell'elegia o dell'irritazione, del rimpianto o della protesta, ad informare di sé tanta pregevole poesia che si svolge nell'ambito montaliano e post-montaliano, quasi che il poeta si ponesse di fronte al foglio bianco solo quando avvertisse una deficienza di vitalità, un bisogno di sfogo. D'altronde tale carattere lamentoso rischia di solidificarsi in una seconda natura della poesia *tout court*, che nei risultati meno felici non presenta nemmeno tentativi di *variatio* ed approfondimento. La noia di vivere viene allora restituita in un tessuto linguistico intercambiabile, senza nemmeno quelle invenzioni che si riferiscano a zone semantiche potentemente evocative.

Da quell'eccellente studioso di Leopardi, d'Annunzio, Montale, ecc., che risponde al nome di Solmi, ci possiamo senz'altro attendere che queste secche siano evitate, come lo sono nelle poesie degli ultimi venti anni, mediante ingredienti di sicura sapienza letteraria (latinismi come «cielo occiduo», «clangore», «murmure», «deliquescente eliso», «algida... via», «inaccessibile etere», «pinte immagini», che giungono ad un dichiarato *pastiche* nella poesia a Leopardi, così bene spartita nell'aderenza verbale fra mimesi e distacco critico, che prevede nella metrica l'interpolazione del quinario dannunziano), che si appoggia anche a simboli connotati come quelli botanici, fiori e ortaggi, sulla linea Pascoli-Montale, per non dire di altri recuperi dannunziani, forse via Montale, sul tipo «biondo ploro autunnale», «scerpato», «sfrasca] la serpe», nonché il permanente alcionismo di «l'estate brulica», «l'estate impazzirà»; e che s'intride con un vertiginoso accostarsi ai nostri giorni, ai linguaggi pubblicitari, all'aereo e all'astronave, insieme al batiscafo e ai crucci del nostro viver civile. Ma qui, accanto alla riduzione colloquiale sul tipo «discreto] ed ovvio paesaggio cittadino» e alla concessione alla pronuncia tecnicistica (che conosceamo anche in un poeta, taciturno da tempo, Cattafi) «preciso lo spigolo», «precisa esistenza», si situa quella ideologia dimissionaria di carattere generale, che sul versante della forza intellettuale della poesia

solmiana ci convince meno, per quanto possa essere espressa congruentemente: «una molecola] nel grande flusso», .

Ecco i momenti-chiave: «ma noi siamo feriti, e vecchi, e stanchi» («ci sentiamo] gli sconfitti superstiti] raccolti intorno all'ultima bandiera»), coniugato col tema del «sole spento» «quel sole che oggi morto in cielo dura, e dello spaesamento: «M'aggiro] sperso, sopravvissuto,] sordo tra i nuovi oracoli», tanto più che come contraltare di incremento di umanità definitivamente tramontato mi sembra che l'astronauta non vada oltre piccole gioie crepuscolari nel suo lamento: «Ho forse] mai conosciuto le domeniche lungo il fiume,] i luoghi ombrosi, le risa] sotto la pergola, i colpi] dei giocatori di bocce? E i ritorni a notte alta?».

Concludendo, abbiamo approfittato dell'occasione delle poesie stilate da un forte critico per abbozzare le linee di un ragionamento, che vorrebbe avere implicazioni molto larghe, al di là di questa felice circostanza: senza riserve mentali, che potrebbero giustificare un processo alle intenzioni sulla meta finale, rozzamente convertibile nell'identificazione dei bersagli, contro chi e a favore di chi (bersagli che non esistono, permanendo come unica istanza valida il riesame di una zona di autentica poesia, che lo merita a viso aperto).

Cautela, dunque, verso la gestione elegiaca, ma altrettanta verso la gestione ironica, che è prevalente nelle generazioni successive, come ci possono dimostrare le raccolte di altri due critici, uno già affermato per molteplici e pregevoli lavori, come Folco Portinari, *Il cambio di moneta* (Mondadori, 1968), l'altro alle prime armi, ma lucido e agguerrito, Achille Bonito Oliva, *Made in Mater* (Sampietro, 1967). Quello di Portinari è un tentativo di contestazione globale (inclusiva dell'ordine naturale ed estetico), per cui la restituzione sarcastica si avvale di strumenti dissonanti, rinuncia alla scansione, si getta a capofitto nella più dichiarata a-poesia o anti-poesia. I risultati sono oscillanti: qualche squarcio di buona lena, qualche violenza gratuita, qualche giro a vuoto sul repertorio più consueto, nonostante le apparenze esotiche, della poesia di protesta: quello che costi-

tuisce forse un esito involontario, anzi forse contro le intenzioni, è il carattere di memorabilità che Portinari finisce con l'imprimere a molti suoi versi. Bonito Oliva, nel rimanipolare i linguaggi della comunicazioni di massa, si avvale con molta misura di un'intelligenza corrosiva, che, più che nelle combinazioni, esercita i suoi veleni nelle parentesi e nelle glosse: nell'inseguire il grado zero dell'ufficialità dei segni, Bonito Oliva fa intravedere un regno alternativo nell'uso degli stessi, anche se per portare a fondo un progetto radicale come questo bisognerebbe che cambiassero le condizioni di base in cui il sistema comunicativo contestato s'incornicia: è sempre illusione e generosa utopia mettersi a costruire un attico, quando non si è ancora portato a compimento il piano-terra.

Infine ci piace segnalare le stravaganze poetiche recenti di un critico di molto garbo ed onestà come Franco Antonicelli, *Improvvisi* (Scheiwiller, 1967), che sono appunto delle specie di *improptus* musicali, occasionali, privi di abrasioni semantiche (di secondo grado, secondo l'autore), cioè colloquiali, ben ritmati: a volte si ha l'impressione che Antonicelli si ascolti un po', ma riesce il più spesso opportuno e gradevole, nella sua rabbia elegante e malinconica; per questo va festeggiato.

ALDO ROSSI

Narrativa

Trilogia Istriana di Fulvio Tomizza

Il romanzo oggi è sotto accusa e poiché lo scrupolo dell'aggiornamento resta determinante nei fatti letterari sembra che per sopravvivere la narrativa debba acquistar nuovi caratteri: vi s'oppongono alcuni narratori, che non credono con questo di detrarre a una loro originalità anche tecnica e stilistica, e tra questi, caso più interessante, giovani pur aperti verso ogni innovazione ma che non sentono le nuove richieste in assoluto contrasto con un impianto normale di racconto. Tra questi ultimi, Fulvio Tomizza, che in *Trilogia Istriana* (edito da Mondadori) raccoglie due romanzi brevi, *Materada*, del 1960, e *La ragazza di Petrovia*, del

'63, con un racconto di taglio scorciato, e sfumato, *Il bosco di acacie*, del '67 (caratteri, e ambiente, pur dell'altro romanzo, *La quinta stagione*, uscito da Mondadori nel '65). Un suo dramma, *Vera Verk*, fu nel '63 rappresentato a Trieste e a Zagabria. Tomizza è nato nel 1935: istriano, lasciò nel '55 l'Istria per Trieste. Il passaggio sotto l'amministrazione jugoslava e l'esodo degli istriani, e, prima ancora, la guerra, i ricordi d'infanzia, costituiscono la radice della sua narrativa. Un tema d'orizzonte semplice, o circoscritto, apparentemente. Ma Trieste vanta una complessa tradizione letteraria che nella narrativa ha trovato la sua forma più ricca di sonde esplorative e più adeguata a convogliare interessi diversi, dalla polemica alla saggistica autobiografica alla poesia. Ed è tradizione che ha conservato caratteri propri per tutto il corso delle vicende letterarie del secolo, in Italia: segno indubbio d'una concretezza d'interessi, di esperienze.

L'osservazione vale anche per i giovani: vale per Tomizza. Ma si aggiungerà che la narrativa triestina aveva tempestivamente avvertito la crisi oggi ancora in atto e ne aveva offerto, con l'introduzione di rivoluzionarie forme d'impianto del racconto, ipotesi di soluzioni altamente positive. Non sarà per questo da parlar di precedenti diretti, Svevo o altri. Interessa piuttosto un carattere che risultò decisivo nel portar a coscienza e render tradizione una adesione ambientale, sociale, complicata dall'insorgere di profonde difficoltà passionali, e che portava ad attingere, tramite i protagonisti, a radici spirituali bensì ma il cui incanto viene a noi anche da quanto conservano d'una spontanea adesione naturale, sensuale: e ora con un gusto quasi favoloso, incantato, magari portatore di significati simbolici, ora con una lucida razionalità non meno copertamente inquietante.

Questi elementi concorrono, in parte, a costituire anche l'esperienza di Tomizza: rappresentano una complessa tradizione, né solo letteraria, e ci danno la misura della autenticità dei suoi interessi. I tre racconti, anche se uno solo è parzialmente in prima persona, sono autobiografici: vi si ritrova sostanzialmente uno stesso protagonista: il contadino, in *Materada*, che, ingannato