

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Ragioni e occasioni della poesia esistenziale, con tre esempi

Molti «indicatori temporali», disseminati in una raccolta di poesie, alludono alla circostanza che ogni composizione è in rapporto in qualche modo ad un'occasione della vita del poeta, il quale appunto sta tentando di sottrarla alla caduta nell'indistinto flusso esistenziale, mediante l'inserimento in un suo progetto di *ragione* letteraria. In altre parole il poeta tenta di far assurgere quel suo determinato «fatto privato» nella sfera della coscienza collettiva, sociale (un idealista avrebbe detto: universale), dove i destinatari possano recepire l'evento nel registro del riconoscimento (ritrovarsi nella stessa esperienza o in qualcosa di analogo consumato nel passato) oppure nel registro della prefigurazione (le grandi croci dell'esistenza, amore, morte, gioie, delusioni, ecc. si prospettano, al di là delle variazioni contingenti, con caratteri di assoluta inevitabilità per tutti). Sicché uno ha un bel recalcitrare di fronte al racconto di quello che accade agli altri, col dire che ciò lo riguarda poco o niente: c'è sempre una scheggia che si stacca da un'esperienza individua che con varie modalità

può colpire anche gli altri. E a questo punto si annida un pericolo, cioè la correlativa autorizzazione concessa indiscriminatamente a mettere per scritto qualsivoglia «esperienza», in versi o in prosa, a chiunque ne sia invogliato. Pericolo tutt'altro che fittizio: le centinaia di *plaquettes* di poesia che vedono la luce ogni settimana stanno proprio a dimostrare che non solo sono legioni coloro che si concedono una simile licenza, ma anche che pretenderebbero il massimo d'udienza possibile.

Subentra, allora, la ragione letteraria, in base alla quale sono compiute le più drastiche selezioni, vengono salvate ed isolate quelle pochissime opere, destinate a raccogliere il comune consenso, a passare automaticamente al ruolo di esemplari di un determinato sentimento poetico. In base a quali criteri? Ecco il punto dolente, specie col tramonto di ogni credibilità concessa a quelle sorti di codici o manuali del perfetto poeta costituiti dalle estetiche speculative: ormai la più esplicita empiria domina incontrastata il campo con il sottile gioco delle presenze bibliografiche. A seconda che un autore conti recensioni più o meno autorevoli, più o meno lunghe, in sedi più o meno strategiche, con il contrafforte di doverose citazioni in luoghi più o meno opportuni e quindi con le ammissioni nelle ormai frequenti antologie e storie letterarie che si confezionano sull'ieri e

sull'altrieri (anche qui con le dosature delle presentazioni, dello spazio concesso, dei raggruppamenti, ecc.), ebbene, questo autore può considerarsi « arrivato », « laureato » e così via. Poi ci sono i gruppi, con i relativi interessi: chi non è bene innestato in qualche gruppo, preferibilmente con interferenze e civettamenti (consentiti e non sospetti) con altri gruppi, non ha apprezzabili *chances* di fare molta strada, perché le quotazioni si fanno e si disfanno continuamente, un po' come nella ruota della *Fortuna labilis*, un giorno si sta in alto sui sommi fastigi, un altro ci si trova al punto più basso, nella più nera disgrazia. Dicendo questo, né si vuol fare del moralismo a buon prezzo, né si vuol denunciare qualche cosa che non funziona nel sistema: per ora si vuol proporre soltanto la descrizione a livello coscienziale di un meccanismo che rischia di funzionare automaticamente, senza quelle diaboliche programmazioni che i danneggiati sono portati ad intravedere nelle soluzioni che ne risultano. Anzi, tutto sommato noi crediamo nella dialettica dei compensi, in certe verifiche intersoggettive che quasi sempre tendono ad imporsi al di là degli interessi creati, delle faziosità, delle grossolane ingiustizie: quanto dire che i veri « valori », anche (e soprattutto) quando sono conculcati, tendono ad immagazzinare energie virtuali che li faranno risplendere in tutta la loro portata al minimo accenno di necessità di ricambio.

Per questo non avvertiamo la necessità di nessun centro critico autoritario, di nessuna normatività, ma soltanto strumenti di alta precisione, bilance registrate per un peso onesto: soltanto in questa cornice siamo disposti a prendere in considerazione le *ragioni* e le *occasioni* (in parte, secondo la distinzione derobertisiana), della poesia da etichettarsi come « esistenziale », nei modelli proposti e offerti da tre distinti produttori, Beniamino Dal Fabbro, *Catabasi* (Feltrinelli 1969), Antonio Rinaldi, *L'età della poesia* (Vallecchi 1969), Daria Menicanti, *Un nero d'ombra* (Mondadori 1969).

Dal Fabbro, intanto, capita opportuno per alcune delle considerazioni testé esposte: in *Fedina letteraria*, sottosezione della sua *Cantata rossa*, Dal Fabbro lancia una specie di invettiva archilochea contro coloro che ritiene responsabili della sua

emarginazione dai nomi correnti della letteratura (« Nel grande acquario putrefatto di montali e úngari / dove trionfa chi più è squalo e chi più è anguilla... »), cioè Pancrazi, De Robertis, Gargiulo, « dazieri » che concessero i « bolli » ai suoi « accorti coetanei », mentre dal canto suo fu preso per crepuscolare in epoca di Ermetismo trionfante e per ermetico in era di Avanguardia; anche Contini, con le sue « rupestri sillogi », non trova grazia presso di lui. Come forse qualcuno sa Dal Fabbro non è nuovo a queste vibrante proteste: qualche anno fa scrisse un *pamphlet*, *I poeti e la gloria* (Milano 1965), che conteneva sfoghi viscerali specialmente contro uno dei due poeti « laureati » minuscolizzati in questa *Fedina* (titolo esemplato su una suggestione sarcastica e beffarda di Luigi Russo, credo), in sostanza accusato di essersi fatto mettere sull'altare dai coetanei in nome della Poesia, omettendo in seguito di aiutare a sua volta gli aiutanti di una volta. Tutto questo in base ad una siffatta presupposizione: « al mio berretto ho tanti gradi quanti sono / i miei libri e nessuno me li può, anche se fanno / finta di non vederli, togliere ». In linea di principio l'assioma è molto pericoloso: non tutti i libri stampati *esistono*, né, facendo la riprova, ci sembra di poter dar torto al vaglio dei « dazieri » che preferirono altri nomi a quello di Dal Fabbro da inserire nell'acquario; in più si dubita che in una silloge (con limiti di spazio ragionevoli) del Novecento letterario italiano abbia diritti preferenziali rispetto a molti altri poeti, critici e traduttori, che hanno operato con pari passione e dignità rispetto alle sue (a fatti personali rispondiamo con fatti personali: il nome di Beniamino Dal Fabbro lo abbiamo letto per la prima volta negli *Esercizi di lettura* continiani, Firenze 1947, in una nota di p. 77, dove si riconosce anche « utilità critica » alla « spiritosa *Ornitologia di Montale* di BDF »). Tuttavia non abbiamo nessuna difficoltà a riconoscere che la passione feconda di Dal Fabbro, nella sua attività di poeta, traduttore e musicologo, fra Classicismo greco-latino, Simbolismo franco-russo, Impegno politico, non ha avuto quelle soddisfazioni pubblicitarie che altri ottengono, con molto meno, specie coloro che si piegano alle giornaliere richieste dell'indu-

stria culturale. Ma in fondo un libro come *Catàbasi*, che presenta tutta la tastiera del lavoro dell'ultimo decennio di Beniamino Dal Fabbro (con qualche passo indietro fino al 1934, per una poesia « ritrovata » come *Acheronte*), può dare un'idea precisa delle « maniere », della cultura, delle passioni del poeta. Si dice « maniere », perché effettivamente all'interno della raccolta, quasi ogni poesia ha un colore suo, ora disteso e arcadico, ora aspramente sarcastico, ora estenuato, ora scherzevole, ora corrucciato. Tratto abbastanza comune è da ravvisare nella costruzione « ascendente »: il poeta parte con una certa circospezione, per poi scoccare alla fine la clausola impressionante e riassuntiva. Domina una specie di sintassi alla latina, con iperbati, incastri, gusto dell'aggettivazione sontuosa (in genere latineggiante), mentre la metrica, con la preferenza accordata a versi lunghi sui pur presenti versicoli, sembra alludere alla pratica di certa poesia francese, di cui Dal Fabbro ha dato sapienti trasposizioni, o, se con lui si vuol dare la palma alla designazione leopardiana, *imitazioni*, in *La sera armoniosa* (Rizzoli 1966). Magari c'è un gusto dell'esibizionismo culturale, con le epigrafi in tedesco, russo (caratteri cirillici), che si insinua anche in molte allusioni contenute nelle poesie. Più che l'ispirazione accosto ai fatti della storia, più che alla musa civile di Dal Fabbro, sembra di dover dare credito alla musa funeraria, a quelle poesie in morte di Giovanni XXIII, dei Kennedy, di Quasimodo, di Pasternak, ecc. Certi squarci per il « Papa buono », così estranei alla oleografia ormai sclerotizzata, non si dimenticano facilmente:

*tu non sarai forse il papa grande che dicono
ma debbo dirti, vecchio papa inanellato sopra i guanti
[rossi,
avvolto in seta bianca e paonazza, costellato d'oro
e di gemme sì vere che ciascuno le vorrebbe credere false,
che di te mi piacevano la recitazione e il coraggio
e il disarmato sorriso di prete che tiene gli uomini
per il manico della paura, e che al saperti freddo e solo
tra le colonne intorte e i fronzuti baldacchini
sto ancora in piedi davanti al mio giaciglio di vivo
nel cuore della tua seconda notte di morte...*

La poesia della morte predomina anche in *L'età della poesia* di Antonio Rinaldi (la morte della

madre, la morte della moglie e, sullo sfondo del tragico segmento della guerra, la sua morte sempre imminente, anche nella respinta tentazione del suicidio). Rinaldi crede all'onore dello scrivere, si appunta sulle screpolature della rugosa realtà, con somma discrezione ne trae accordi arcaicamente letterari, sulla linea ermetica Petrarca-Leopardi. Nel '38 Bo agitò il manifesto o anti-manifesto di *Letteratura come vita*: in una prosa dell'ottobre del '38 Rinaldi si segna, come sua personale riduzione e reazione:

Vita o letteratura, vocazione o immaturità?... Sarebbero domande che porrei soltanto per gli altri; in una relazione che al momento non intendo perché fuori dell'istante assoluto in cui trascorro, e in virtù del quale mi trovo immediatamente al di là della nozione del fallimento e della sua crisi. Altro senso non ha la mia vita se non questo che dico, o non ne ha nessuno. E se ad alcuno dovesse riuscire estraneo tutto quello che io ora pensavo solo di potergli affidare, aggiungo che il mio bisogno fu sempre di confessarmi anche a patto di essere respinto; di sentire, aprendomi per primo, tutta la serenità che da una simile presa di possesso può derivare.

Va da sé che, conforme all'abito austero di questo progetto, le parole di Rinaldi debbono dire « il sacro dell'uomo », non debbono dare « chiasso », « intelligenza », « sentenze », ma *pudore*. Una delle cifre che ricorrono con più frequenza in *L'età della poesia* è « verità »: ma si direbbe che il movimento poesia $\rightleftharpoons$ verità è biunivoco, reversibile, quasi circolare, come riconosce anche Gatto, con i suoi gettoni critici dalla lontana matrice ermetizzante (« declivio », « inerzia »), in un riconoscimento proemiale per un poeta introverso della bassa Padana tanto diverso dalla sua meridionale natura: « Il declivio di questa poesia (la sua inerzia), sul punto di raggiungere la pianura e la pace, da questo stesso punto si volge a riaversi e a vedersi in salita ».

Se in Rinaldi si esprime un rifiuto, questi non può essere altro che quello comune alla maggior parte dei suoi compagni ermetici (rispetto ai quali è meno ontologico, meno metafisico): il rifiuto della parodia, del falso crepuscolare, dell'ironia, ecc. Vale a dire di quella componente che ormai è così onninamente presente che, in molti

referti sulla poesia dei nostri giorni, crediamo opportuno passare subito alla descrizione di tratti più caratterizzanti, pretermettendola. Evidentemente se si dicesse che anche nella nuova raccolta di Daria Menicanti *Un nero d'ombra*, che continua, anche strutturalmente, il diario poetico iniziato con *Città come* (Mondadori 1964) la componente ludica ha la sua buona parte, si sfonderebbero porte aperte. Senonché nella Menicanti il dato è intrinseco alla partitura che ha voluto imporre alle sue due raccolte, che accompagnano un'esistenza dagli inizi del '59 al '67, intramezzando nel primo spezzone sei epigrammi e due scherzi, nel secondo tre scherzi e undici epigrammi. A parte qualche tentazione « teatrale » (sul registro della commedia cittadina o del dramma ideologico), la Menicanti tende alla rattratta coagulazione epigrammatica. Gioca un po' sulle attese frustrate, ma riesce a consegnare a tutto tondo l'immagine autobiografica di un'intelligenza distaccata e corrosiva, sorretta da un'articolazione sentimentale totalizzante. Sia rispetto ai ricordi del passato, sia agli eventi che si stanno svolgendo nel presente, sia a quelli sperati o paventati nel futuro, la Menicanti assume una distanza di difesa per non incorrere in delusioni.

Ma non sempre: in tal caso l'eccezione fa macchia ed acquista rilievo.

In fondo la poesia della Menicanti è tutta « reale » tutta « vera »: a sua volta il lettore desidererebbe qualche vuoto, qualche scatenamento, qualche inganno, perché, per riattaccarsi all'inizio, non tutte le schegge sapientemente fatte schizzare dalla Daria Menicanti lo prendono alla gola, come talvolta pur succede.

ALDO ROSSI

Narrativa

Lalla Romano:

Le parole tra noi leggere

Madre e figlio sono protagonisti del romanzo *Le parole tra noi leggere* di Lalla Romano (editore Einaudi). Più propriamente il libro è una biografia del figlio, dai primi anni di vita a dopo il matri-

monio, scritta dalla madre, sotto la guida di improvvisi scarti provocati da risentimenti solo a metà coscienti sebbene sempre illuminati da una luce radente d'intelligenza che esalta la fiducia di intendere, spiegare. La luce della coscienza opera su un terreno pieno d'ambiguità, d'incertezze, di ombre, che affondano nell'intime radici naturali più del coraggio e dell'abitudine all'indagine razionale. Sebbene tale biografia faccia ricorso a lettere e temi scolastici del figlio, protagonista resta la madre perché anche quanto è dato come documento diretto ha ragion d'essere in un tentativo di trovare a ritroso nella propria storia, di pittrice e scrittrice, le ragioni o la vocazione a quella diversità intima che chiese chiarificazione ed espressione nell'arte. L'ostinata difficoltà del figlio ai rapporti normali è un destino di diversità e una capacità, insieme, di penetrazione nella natura propria, e oggettiva: riesca poi o meno così aspra vocazione a concretarsi nelle forme dell'arte. Di lì, comunque, l'ostilità ad ogni applicazione, dalla scuola al lavoro, alla cura della persona, e alle norme del costume: e un'ironia, che si esercita soprattutto verso la madre scrittrice; e di lì, anche, la profondità d'osservazione, giudicata dalla madre come creatività in sede stilistica, e l'applicazione a certe attività, fisiche, e intellettuali, le macchine, il costruire armi, e scolpire e dipingere. Creazioni, per la narratrice, geniali. Non ci si fermi a notazioni che il sussidio di documenti diretti, parole e aneddoti del figlio, non sottraggono al gratuito. Quel che è detto geniale è in realtà qualcosa che la scrittrice vede piuttosto attraverso il figlio che come un'effettiva dote di questi: un'educazione che conduce fuori dalle vie comuni chi, fin dai primi anni, abbia scoperto un rapporto con le cose, con la vita, decifrabile, esprimibile, solo trasferendolo negli strumenti che più accostano alla natura trasalimenti e impressioni intime: gli strumenti dell'arte. Chiarificazione sostanzialmente analogica che può, nella resa più oggettiva, aprire significati metafisici, realtà simboliche o surreali. Tale la trama del libro: una confessione autobiografica trasferita, perché portata alla radice d'un rapporto con la natura in cui questa non è ancora veramente altro dalla coscienza d'un necessario pos-