

Le idee contemporanee

POESIA E DISORDINE

C'è una composizione di Marinetti, stampata in francese nel 1912 e due anni dopo tradotta in italiano, *L'esecrabile sonno*, che rivolgendosi ai « ben pensanti » a un certo punto esclama: « Poiché, insomma, rispondeteci, / chi vi ha dato / diritto di dormire? ... La polizia, siamo noi! / Polizia del disordine e della libertà! ». Questa formula ci è parsa, tutto sommato, emblematica dell'inclinazione con cui Edoardo Sanguineti ha condotto la sua antologia del nostro Novecento poetico, che conclude la collezione del Parnaso einaudiano.

Infatti il suo nucleo essenziale consiste nell'individuazione preliminare di un contrasto fra due elementi, borghese e anarcoide, fra un richiamo all'ordine e un'istanza di disordine, che Sanguineti crede di riconoscere come replicati moventi del gioco di spinte e di regressi che per lui è il grafico reale della poesia italiana del xx secolo. Non ci soffermeremo adesso sul vizio metastorico di un'impostazione come questa, a dir poco ristretta, a dir poco parziale. Al contrario, in via di principio è ammissibile la fertilità potenziale di un discorso che proceda confrontando senza falsi pudori le risultanze estetiche con i vari atteggiamenti e modi di comportamento pubblico e pratico. Può essere uno dei mezzi per scavalcare il livello troppo educatamente sistemato di tanti panorami letterari, e in particolare di troppi repertori di lirica novecentesca, limitati da uno schematismo mentale che non s'arrischia a turbare l'olimpica e ormai inerte tranquillità di pseudocategorie finora dominanti, quali frammento, poesia pura o — all'interno dei parametri — male di vivere, uomo di pena e via dicendo.

Il guaio all'antologia è derivato dal fatto che il suo compilatore non è riuscito a sconsacrare i fastidiosi schemi conservatori con una effettiva libertà di ricerca e di prelievo; al posto dello schematismo tradizionale n'è subentrato un altro, non meno rigido. Dall'età giolittiana, insomma, fino a quella del centro-sinistra si assiste a una semplificazione del quadro, nel senso che il diverbio accennato in partenza, fra mentalità borghese e impulso eslege, risulta così esclusivo da non consentire un minimo spazio a problemi d'altra specie. Allora il vantaggio iniziale di spregiudicatezza si perde tutto in questa polarizzazione estremistica, di cui, è ovvio, qui non ci interessa scoprire se corrisponda con piena fedeltà alla visione che ha Sanguineti del Novecento o se non nasca in gran parte dal gusto esibizionistico che è peculiare del personaggio.

Quel che invece non dobbiamo fare a meno di chiederci è se un sistema tanto intricato come quello degli esperimenti poetici del secolo possa sopportare una semplificazione di questo genere, che, mascherata da tensione ideologica, finisce per deludere proprio sul piano della coerenza, che non ammette si prescinda dai dati di fatto per inseguire la verifica di concetti aprioristici. In sostanza, diremmo che Sanguineti si sia fatto imprigionare, mostrando di combattere le istituzioni dell'ordine, da una sorta d'istituzione, o culto, del disordine: proprio nello spirito del testo marinettiano citato in apertura. O si rientra nell'una o nell'altra delle due istituzioni contrapposte. Di qui il carattere sforzato di quasi l'intero lavoro antologico, che comincia col relegare in uno stato di conservatorismo totale Pascoli e D'Annunzio, i quali rispecchierebbero una concezione d'arte integrata, mentre i fautori del verso libero, i crepuscolari e i futuristi sarebbero la voce di un anticonformismo che si oppone alla cattiva immagine di poesia offerta dai due vati borghesi. Si compie così la trasfigurazione in eccesso di Gian Pietro Lucini: l'autore delle *Revolverate* (che nelle oltre millecento pagine dell'antologia è il più rappresentato di tutti i prescelti) diventa quasi un Daumier, di fronte alla società sua contemporanea (tra l'epilogo dell'età umbertina e per tutta l'estensione di quella di Giolitti). Siamo debitori a Sanguineti, obbiettivamente, di questo rilancio luciniano, se non della sua conoscenza in assoluto. Ma a che prezzo? Non convince, innanzitutto, la proiezione di questo caso su di un piano esclusivamente sperimentale o di costante disordine. Lucini fu anch'egli un borghese, nel senso più giusto della parola, per le costrizioni e le frustrazioni che improntano la sua vita, rispetto alla quale l'arte si pone ancora come ipotesi privilegiata, sia pure l'arte tanto vistosamente contaminata di Lucini, scesa in polemica con l'impero dei « versi gabriellini ».

Ma l'impero dannunziano era troppo forte e diffuso; e anche un Lucini, anticonformista per molti aspetti, non giungeva a superare quell'ultima barriera dell'ordine, che consiste nell'accennata immagine di una poesia come livello differente (e superiore, per tradizione) rispetto alla qualità dell'esistenza quotidiana. Dove poi, in ambito crepuscolare, una coincidenza di vita e arte sembra avverarsi, lì purtroppo i due elementi convergono in un esito d'inefficienza, con una tale povertà di rivolta, che occorre tutta l'intenzione defor-

mante di Sanguineti, e non basta, per proporre, con Corazzini e Gozzano (ma anche con Vallini e, ahimé, con Moretti e Martini), un panorama del crepuscolarismo come itinerario di rottura nei confronti di un assetto formale stabilito su ragioni ormai estrinseche o non più in accordo col sentimento contemporaneo. Ma dire che, assieme a Lucini, Gozzano fonda «oggettivamente un fronte di realismo», equivale a travisare non tanto la natura quanto la statura e la funzione del capocorrente crepuscolare. Realistico sarebbe, per Sanguineti, l'atto gozzaniano di «proclamare la vergogna della poesia» per mezzo, ovviamente, della poesia stessa; ed è ben strano che il critico non intenda quanto d'intellettualistica feccia sta al fondo di una posizione simile, che potremo anche qualificare drammatica (non ci costa niente), ma tale solo per ciò che riguarda l'impossibilità dell'«onesto borghese» ad esser qualcosa di più di ciò che è, a evadere dall'ordine costituito, che in lui trova un altro anello. Realistico o no, questo conta pochissimo: l'essenziale è che all'altezza cronologico-speculativa di Gozzano, non un realismo ma una *realtà* poetica novecentesca rimaneva da inventare e da definire. Chi stava muovendosi in tal senso, nella zona vociana, si riconduceva comunque a Pascoli e a D'Annunzio specialmente, come ai propri naturali antecedenti dialettici, o antitetici, del gesto e della pronuncia; il silenzio e i sommessi dinieghi crepuscolari non erano certo in grado di provocare la nuova cultura a quella misurazione di «responsabilità», che Sanguineti vede invece suscitata dall'esempio di Gozzano.

Proprio la «fumida fiaccola lirica» dei «laureati» poeti di *Alcyone* e dei *Canti di Castelvecchio*, non l'ironico «ramo di ciliegie» gozzaniano, saranno investiti dal vento del vocianesimo. Ne sono portatori quelli che Sanguineti ritiene «i nostri moralisti in poesia», «in quanto sono i giudici, in primo luogo, del fare poesia: in quanto esercitano un'etica di espressione, s'intende». Ma è di qui, dunque, non da prima o da un diverso ambiente, che il secolo acquista il suo nucleo originario: sul terreno di una proposta poetica nuova, che aspira all'autocritica (al di là della contemplazione estetica di ieri) nel medesimo istante del proprio esistere. Qui è il crisma oggettivo della maturità dei tempi, qui la separazione dal modello ideale pascoliano e dannunziano, se non dal loro modello stilistico, che ancora spunta ed esprime getti solari e resistenti. Qui infine la prima autentica mossa di scompaginamento di una valutazione dell'atto creativo come privilegio. È vero, sì, che il patimento filosofico di Sbarbaro o quello pedagogico di Jahier rientrano in qualche modo nel quadro generale di una cultura borghese messa alla frusta dall'irruenza delle cose. Ma in questa circostanza è pur lecito rilevare che la frusta non viene scansata, e nasce dunque un primo *engagement* novecentesco, forse l'unico che a distanza di decenni serbi per i posteri carattere e sapore d'eroismo ovvero, in una formula, coraggio.

Al niente da dire crepuscolare subentra, in ogni opera di vociano, l'urgenza di un *tutto* da esprimere: e possiamo figurarci qualcosa di più sostanzialmente eversivo di questo auspicio di una letteratura totale, anche se si manifesta nella luce scorciata del frammento di Rèbora o di Boine? Questa è la rivoluzione poetica, l'alba ideale del Novecento; e che

valgono, a paragone, il fragore del futurismo e il relativo antifragore crepuscolare? Sono i segni residui di un'impostazione presentistica e cronachistica dell'arte, che non può non corrispondere a un provincialismo di fondo: tale quale lo voleva la classe al potere, garanzia di un « ordine » ormai, così come la provincialità di un certo verismo, vent'anni addietro, poteva implicare un potenziale « disordine ». Quel che infine c'è di sperimentale in senso pieno, nella zona vociana, è proprio il valicare questa misura provinciale (fosse pure ravvivata dall'umore gozzaniano) e nazionalistica (quand'anche travestita nell'europeismo di Marinetti), in direzione di quello che fra le due guerre diverrà il mito dell'« Europa », mito precisamente opposto a quello del « nuovo ordine » hitleriano e intravisto anzi come una dinamica, allora proibita, dall'isolamento alla società fraterna.

L'*entre-deux-guerres* è veramente l'area depressa della ricognizione sanguinetiana. Lo si poteva sospettare anche dall'indice, vedendo che il periodo fino al 1920 assorbiva da solo almeno due terzi di tutto ciò che oggi, alla soglia del '70, sembra che valga la pena di registrare. Ma, proporzioni a parte (Enrico Cavacchioli è più rappresentato di Cardarelli, e Marino Moretti più di Quasimodo, tanto per fare due esempi), lo stupore ci coglie all'interno delle scelte. Stupore? o non è piuttosto la prevedibile conseguenza degli schemi applicati senza discrezione? Pensiamo a Onofri, intanto: evidentemente non era facile ingabbiarlo o nell'ordine o nel disordine, preliminarmente elevati a categoria. Ed ecco che — già accettata l'immagine di un crepuscolarismo come esperienza innovatrice — di Onofri, non si sa per quale motivo, « conviene documentare la ricerca... crepuscolare » della prima sua fase, livellata per importanza a quella orfico-antroposofica. Un altro assurdo: Ungaretti. A lui sono dedicate, come poi a Montale, oltre cinquanta pagine: ma che valore ha la scelta di ben undici poesie giovanili scritte in francese, di fronte a sei solamente prese dal *Sentimento del tempo*, ossia dall'esperienza fra le due guerre? I margini d'arbitrio, è logico, sono enormi per ogni impresa antologica: ma nella fattispecie siamo al di là del gusto personale del critico e si ha la sconcertante impressione che per Sanguineti il *Sentimento* ungarettiano indichi un rientro nei ranghi dell'ordine, succeduto al momento d'immaginario disordine dell'*Allegria* e della parallela stesura de *La guerra*. Poteva essere, questa, un'ipotesi di lettura corrente vent'anni fa; adesso è un tratto sintomatico di conformismo, e fa spicco nel programma anticonformista dell'antologia: una stonatura, per non dir altro.

Ma l'incoerenza del prelievo tutto registrato sull'antinomia che ci suggerisce queste considerazioni risalta un po' dovunque. Eccoci a Palazzeschi. Potevamo quasi consentire con l'immagine di colui che, verso il 1910, era « venuto » non « per assicurare », ma « a promuovere tanti dispetti, tante bizzarrie, tante beffe. A fare l'incendiario », insomma, se non proprio lo Strawinsky azzardato da Sanguineti. Ma a che serve riportare, da ultimo, due testi di *Cuor mio*, additandovi la ripresa di moduli formali e di temi dell'antica stagione incendiaria? È ovvio che si tratta di fuochi che non bruciano più, ed è come attenuare la consistenza storica e l'intelligenza di un autore, celebrandolo per quell'ipocrita *topos* della

« fedeltà », che finora era in uso presso un certo sottobosco cattolico, non già nella neo-avanguardia « novissima ». Fatto sta che i « dispetti » di una volta sono assorbiti anche troppo bene dall'ideologia borghese ch'è il mulino a vento di Sanguineti: oggi, hanno perso la punta e conservano una delicata grazia, ma ormai ben accetta all'ordine, non v'è dubbio.

Ma per tornare al ventennio fra le due guerre: Quasimodo, che apre la sezione ermetica, è un altro esempio di sfiguramento ingiustificato. Avevamo avuto sì, dall'introduzione, il sospetto che il ventennio nero sarebbe apparso, al cupo determinismo di Sanguineti, causa inamovibile di un assoluto torpore etico-letterario, insomma di quel conformismo ch'è il disvalore da perseguire. Ma con Quasimodo si tocca il paradosso: accolto con quindici poesie, tredici sono versioni dai *Lirici greci*, « il suo più vero contributo originale alla poesia del nostro secolo » e « uno dei documenti più significativi dell'intera stagione ermetica ». Nessun referto dell'impegno, dispersivo ma generoso, di Quasimodo fra il 1945 e il '50; attraverso uno spiraglio testimoniale così ridotto, ecco impiantarsi il processo denigratorio di un autore, del quale evidentemente bisognerà tener conto che non sa fare altro che l'alessandrino, degno capofila di quel corteo di « anime belle » che sono gli ermetici. A loro e al regime che li determina va la responsabilità di un'inversione del corso realistico presunto da Sanguineti fra liberty e crepuscolarismo; sono gli ermetici a provocare « l'istituirsi definitivo... di tutta una fisica e di tutta una metafisica giocate contro la storia ».

Ora, a parte quest'accezione affatto esterna di « storia », in cui riecheggia il presentismo fenomenologico che tanto limita l'ideologia futurista, chi può affermare che la « posizione di difesa » dell'ermetismo, il suo « esercizio autoprotettivo » eseguito « con l'ipotesi e con la speranza che possa valere per altri, agire per tutti », non svolga una funzione agonistica, e perciò oppositiva, all'interno di un duro sistema, di un ordine così aspro come quello nel quale la poesia ermetica ebbe corso? Adoperiamo le indicazioni fornite dall'antologista stesso; ma perché l'ermetismo esuli il più possibile dal vivo della « storia », e si confini nel limbo di una presunzione astrattamente borghese, ecco il gioco pesante delle inclusioni e delle esclusioni, a rafforzare quello del frazionamento interno (di cui si è testimoniato, per Onofri prima, per Ungaretti e Quasimodo poi). Così nel piano entrano un De Libero e un Penna: meglio non si potrebbe corroborare la sembianza alessandrina del movimento, borghese e neppure « onesto » come invece è onesta l'idealità che Montale si sforza di salvare dall'insulto dei tempi. Mancheranno però un Bigongiari, che è l'indice di una fusione lirico-critica, e un Parronchi, ad esempio, nel quale confluisce una lunga e varia esperienza europea, da Nerval a Mallarmé, affabulata in toni d'insolita confidenza.

Dove sorgeva un nodo culturale a rendere sempre meno verosimile il teorema di Sanguineti, occorre saltarlo: detto fatto, e con molta disinvoltura. Schivando presenze fisiche, eludendo presenze problematiche certo anche più incommode. Da un lato (ed è forse la più clamorosa delle esclusioni) non si rammenta Betocchi: è probabile che, in un Novecento

che fa opposizione contorcendosi, o contesta con motti screanzati, il tema della conoscenza per mezzo della fede, o della conoscenza del trascendente attraverso una prova sensibile, dovesse apparire un'altra delle astrazioni borghesi, tale anche ne *L'estate di San Martino*, che è uno dei maggiori libri di questo secolo poetico, e fra i più arditi e sorprendenti casi di esplosione laica nell'anima del cristianesimo. Dall'altro lato, che pensare della completa assenza di un'esplorazione nel fondale orfico e nella disposizione simbolica del Novecento letterario? Non se ne parla né per Onofri né per Campana: i testi capitali dell'orfismo di quest'ultimo (*La notte o Pampa*) non rientrano nelle scelte di Sanguineti, inclini semmai a ritagliare un'effigie dimezzata e scombinata dell'artista, se di qua prevalgono ritardatari spunti maledetti (*La petite promenade du poète, A una troia dagli occhi ferrigni*), di là certo calligrafismo minore (*Tre giovani fiorentine camminano, Sdraiata nel carrettino*), o magari occhieggia l'ipotesi di un Campana futurista con la *Passeggiata in tram in America e ritorno*, che viene un po' a limitare il nucleo centrale dell'ispirazione, testimoniato dal *Sogno di prigione* e da *Genova* in aggiunta alla canonica *Chimera* e al *Viaggio a Montevideo*. Certo, il « germano » dei *Canti Orfici* non ha modo di emergere: mentre quello solo costituiva il vero ribelle all'ordine determinato. O forse qui non risulta perché di ordini ne voleva pur impiantare un altro, dovendo anche per lui il momento caotico valer da premessa (nelle intenzioni originarie almeno), non già come istituto da fondare per custodire in perpetuo.

Chi può, sul serio, supporre una riserva di energia nella figura di poeta che « cammina poveretto / Nella notte fantasiosa »? La forza dirompente di Campana era altrove, nella sua virtù di concrezione rituale orfico-barbara-mediterranea. Ma Sanguineti, dei riti novecenteschi, non accoglie se non quelli più estroversi, i meno capaci di allevare in se stessi il calore di un mito. Così anche tutto il problema della prosecuzione della linea simbolista è trascurato, o meglio è ignorato come s'ignora un elemento estrinseco, fuori-storia e fuori del gioco. Nonostante che la salvezza della categoria novecentesca si affidi in massima parte proprio ad una facoltà astrattiva dei contenuti occasionali imposti dall'esterno: il rapporto fra società costituita durante il fascismo e risposta della « società » irregolare degli ermetici avrebbe potuto riuscire illuminante, in proposito.

Ma, venendo agli ultimi vent'anni, non è che le attitudini sanguinetiane diano qui migliori risultati, anzi. Per un Pasolini, accolto nella fantomatica sezione di uno « sperimentalismo realistico » con Pavese e Pagliarani, e per un Luciano Erba accodato agli ermetici con nessi incomprensibili al buon senso, si registrano salti stranissimi. Due, da riferire: Fortini e Zanzotto, perché anche dall'angolazione feroce del compilatore si poteva supporre che l'uno sarebbe entrato nel repertorio in grazia della propria oggettiva posizione di « ospite ingrato », di marxista che esprime anche sul piano del costume letterario il disagevole urto fra abitudine estetica e pubblici doveri; e dell'altro, di Zanzotto, era da credere che il duello da lui recentemente intrapreso contro il linguaggio come convenzione declinante, ne avrebbe legittimata la presenza lì dove gli usurpano spazio i ben integrati

sodali d'avanguardia dell'antologista medesimo (Giuliani, Balestrini e Porta): trascritti però, in questa sede, con prove un po' edulcorate e non coi testi ai quali affiderebbero meglio il loro messaggio, o antimessaggio, di « novissimi ». Pausa in ambiguità, riflessione possibilistica del compilatore? No, perché con loro « siamo già al momento del proclamato ritorno al disordine, che è, per ora almeno, la conclusione di tanta vicenda »; siamo al « rilancio di prospettive apocalittiche, non inadeguate ai tempi ». E può esser al più una proposta, ma non « la morale esclusiva e incalzante » di tutto il Novecento, poetico secondo noi. È a questo punto che i lettori sereni, fedeli alla verità storica, segnalano l'impostazione terroristica delle antologie come questa. Mitigando i termini, per conto nostro meglio si direbbe lo schematismo istituzionale: ma fuor di metafora, per riconoscere nella parte assunta e recitata da Sanguineti l'intento, borghese quant'altri mai, di instaurare un ordine, l'ordine che lui preferisce. Nel suo caso sarà quello marinettiano della polizia del disordine, non certamente della « libertà », che nel testo di Marinetti era già un vocabolo ridotto a zero: un divertimento.

« Lo vedete! La Città tutta intera / sta supina, atterrita davanti a noi! »: che qualcuno si provi oggi a impostare, *his fretus*, il problema intrinseco alla poesia (libertà, protesta, negazione), significa che non è davvero facile superare l'immagine allettante di una letteratura intesa come leggerezza ed esteriorità; e vuol dire anche che la stessa piacevole immagine rischia sempre di deviarci sollecitandoci alla costruzione di astratti teoremi che l'orgoglio poi pretende di dimostrare solidi ad ogni costo: ritagliando, segregando, tacendo... Infine, è una prova di più che la letteratura subisce il controllo perpetuo dell'intelligenza borghese, che si prende licenza di rimescolarne le carte a suo talento: Sanguineti l'esercita secondo il principio unilaterale (conservatore, repressivo) dell'intervento.

SILVIO RAMAT

ANCORA SUL «LAVORO» DI BEPPE FENOGLIO

Già felicemente sorpresi nel corso dell'estate del 1968 dalla pubblicazione di un nuovo libro di Beppe Fenoglio, Il partigiano Johnny, un'opera che, come vedremo e come già è stato abbondantemente segnalato, prelude ad una dimensione diversa dell'autore rispetto a quella da tempo nota, la sorpresa si rinnova dalla recente pubblicazione einaudiana della Paga del sabato, una storia fra le prime confezionate dallo scrittore albese. E se all'uscita del Partigiano Johnny da più parti fu notata la non precisa messa a punto editoriale, quest'ultimo volume, affidato alle cure esperte di Maria Corti, porta al contrario un contributo di primo piano nell'ambito della filologia in materia.

Scorrendo la Nota della curatrice, tutta fondata su indagini effettuate nell'Archivio Einaudi e