

# Rassegne

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### Notizie sull'annata:

#### Ancora Montale, Bigongiari, Giudici, Cattafi

Sarà ricordata a lungo l'annata 1971 come una delle più felici in poesia: *Satura* di Eugenio Montale ha rappresentato un evento di tali dimensioni da attirare l'interesse di un numero inusitato di lettori nei riguardi di una raccolta poetica. A giusto titolo, come poche volte: e se è stata adoprata qualche persuasione occulta dell'industria culturale, dobbiamo riconoscere che è stata impiegata rettamente. Poi *Su fondamenti invisibili* di Mario Luzi ha lietamente sancito l'inarrestabile crescita di questo poeta, su se stesso e nel proprio tempo. Senza contare i felici ritorni: Bertolucci, De Libero, i più giovani.

MONTALE — Mentre calamitava l'attenzione generale della cultura italiana, non solo letteraria, Montale non stava certo alla finestra a compiacersi. Andava avanti con il propellente ritrovato, dettava una serie di nuove poesie, circa quarantacinque, che alla fine del suo grande anno ha raccolto in *Diario del '71*, in poche copie che ha distribuito agli amici. Si tratta, almeno in parte, di

una prosecuzione della «musa» che ha presieduto all'ispirazione dominante di *Satura*: cioè di quel doppio che indossa i panni dello *spaventaccio* (omaggio verbale a Pea, nella persistente aura allusiva di questa poesia), che dirige «un suo quartetto / di cannuce», come sola musica sopportabile. Su questo punto persiste in Montale un lesionismo universale, coniugato con un autoleisionismo, ma riscattato dagli acidi di un umore complesso, che pone la poesia al più alto posto, ma sempre dopo i fuochi della vita, un posto né elegante, né riconoscibile da tutti, insperato e inaspettato (inutile far piani, stendere poetiche, programmare impegni...): «Quando l'indiviolata gioca a nascondino / difficile acciuffarla per il toupet. // E non vale lasciarsi andare sulla corrente / come il neoterista Goethe sperimentò...». Addirittura, circa il poeta, «si búccina che viva dando ad altri / la procura, la delega o non so che»: certo bisognava scegliere fra due vite separate, il poeta non l'ha fatto, è il Caso, anche se distratto, che rimane di guardia all'indivisibile. Non per niente una lirica di questo diario, *Verso il fondo*, del 19 aprile '71, riprende nella prima strofa: «La rete / che strascica sul fondo / non prende che pesci piccoli», l'immagine di una poesia della precedente raccolta, *La storia* del 10 luglio '69: «La storia gratta il fondo / come una rete a stra-

sico / con qualche strappo e più di un pesce sfugge». Appunto *Rete a strascico* è stato il titolo che ha resistito fino all'ultimo momento, prima di cedere al polisenso e fulmineo *Satura*. Ora in *Diario del '71* vengono ripresi, portati avanti, molti degli ingredienti del «quarto libro» montaliano: primi fra tutti gli *Xenia* che costituivano una presenza massiccia. Almeno tre poesie dell'ultima *plaque* si svolgono nell'atmosfera spirante della Mosca: *L'arte povera* di p. 6, nella clausola: «È la parte di me che riesce a sopravvivere / del nulla ch'era in me, del tutto ch'eri / tu, inconsapevole», con il gioco fondamentale dei pronomi, implicantesi a vicenda io/tu, *I nascondigli* di p. 18: «Quando non sono certo di essere vivo / la certezza è a due passi ma costa pena / ritrovarli gli oggetti, una pipa, il cagnuccio / di legno di mia moglie, un necrologio / del fratello di lei, tre o quattro occhiali / di lei ancora!, un tappo di bottiglia...», dove sarà da rilevare il ripercuotersi dei fonemi al limite della combinazione anagrammatica, *nascondigli, gli, bottiglia*, dalla matrice *moglie, certo, essere, certezza*, secondo modalità proprie delle due prime serie di *Xenia*, secondo quanto ha intelligentemente rilevato Stefano Agosti, in un suo studio ancora inedito, proprio per far passare in secondo piano l'aspetto accusatamente diaristico di queste composizioni; infine direi *Il lago di Annecy* di p. 30, con l'opposizione della morta/viva: «Ora risorgi viva e non ci sei»: «Non so perché il mio ricordo ti lega / al lago di Annecy / che visitai qualche anno prima della tua morte». Poi la meta gnomica, il sogno contraddetto, il desiderio che sarebbe andato a male di essere *un mestre de gay saber*: e qui tutta la strumentazione di pensieri su questa vita, l'altravita, l'oltrevita, che spesso si svolgono anche su categorie più particolari, come la storia e il linguaggio (resistono alcuni bisticci, giochi di parole e così via: *deputante / deputato* ecc.). Infine la sezione sottilmente psicologico-autobiografica, dove obliquamente, con mezzo parlare, continua a dire chi è: *Il pirla, Il tiro a volo*, le più semplici, *Come Zaccheo* (appoggiata a filigrane testamentarie, come *Rebecca* di *Satura*), oppure *Il Re*

*pescatore* appoggiato al *Gerontion* eliotiano, se non addirittura alle fonti culte, al Frazer, per esempio. Ormai il dato esistenziale, anedddotico, «giornalistico», polemico (sferzante la solita rissa montaliana con Malvolio sull'*engagement*) è molato da una memoria letteraria incisiva (certi lessemi particolarmente connotati li abbiamo già sfiorati, *spaventacchio, buccinare*, e poi ci sarebbe un *bubolare del tuono*, ridondante, ma giunto via Pascoli-Tozzi, la *valdizione* e il *chiliasta* dell'ultima poesia *p.p.c.*, cioè «per prendere congedo» ecc.), da una sapienza compositiva stupefacente, ottenuta con uno stoico distacco.

Ma oltre Montale, che con la circolazione limitatissima dei suoi nuovi prodotti, ha voluto discretamente non togliere spazio agli arrivi della nuova «annata», anche questo inizio di stagione si presenta folto di fatti rilevanti: nello «Specchio» di Mondadori sono apparse già tre cospicue raccolte poetiche: *Antimateria*, di Piero Bigongiari, *O beatrice* di Giovanni Giudici, *L'aria secca del fuoco* di Bartolo Cattafi. Se ci si spostasse verso altri editori, presso Feltrinelli si dovrebbe segnalare lo zibaldone di Edoardo Sanguineti, *Wirrwar* appunto: e così via.

BIGONGIARI — Nelle nove sezioni di *Antimateria* Bigongiari raccoglie la sua fitta produzione dal 1964 al '71. Bigongiari, come è noto, è un poeta che legge molto, con il puntiglio dell'aggiornamento e nella sua veste di critico presenta, di conserva con il volume di poesie, anche una raccolta di saggi e recensioni riguardanti la letteratura francese, con il titolo *La poesia come funzione simbolica del linguaggio* (Rizzoli 1972), che per altro concerne solo i primi tre studi qui presentati. La tentazione più facile, ma anche più pericolosa, sarebbe quella di tenere troppo uniti i due registri bigongiariani, spiegando il poeta con il critico e viceversa. Naturalmente non si può negare che Bigongiari ami costellare le sue riflessioni critiche con ininterrotti enunciati di «poetica», che in primo luogo sembrano riguardare la *sua* «poetica», la *sua* concezione della letteratura.

D'altronde tutta la sesta parte di *Antimateria*, precisamente *La parola insensata* (soprattutto la

poesia che porta questo titolo), ruota intorno alla metapoetica, alla poesia sulla poesia. Bigongiari rifugge dal concettuale schematico per attestarsi su una sua immaginosa tensione binaria, dove i termini contrapposti, « digitali » (si-no), tendono non tanto alla polarizzazione dialettica, quanto a quella figura che in retorica si chiama l'ossimoro. Vari, complessi e stratificati sono gli elementi che caratterizzano la posizione di Bigongiari: arduo deve essere quindi il giudizio da dare sui testi che produce. Si può dire che l'attuale progetto di Bigongiari sia quello di muoversi nell'ambito della « nuova concretezza del postsimbolismo », come risposta al « mito mallarméano della disincarnazione »: come egli stesso dice sollecitato dalle definizioni di Georges Poulet su Éluard, dove parla « di un tempo e di uno spazio carnali ».

Specialmente negli ultimi scritti Bigongiari rivendica una priorità personale e di gruppo circa le ultime sistemazioni dei metodi critici (strutturali, semiologici): il che naturalmente si porta dietro una definizione profetica del contesto culturale in cui si muove la sua poesia. Credo che su questo punto sia necessario essere molto espliciti: indubbiamente Bigongiari, a cominciare dalla sua tesi del '37 sulle varianti leopardiane, ha avuto nella sua carriera critica intuizioni che andavano controcorrente, che alla lunga sono state molto produttive; bisogna anche dare atto a Bigongiari del suo coerente antistoricismo, nella fattispecie dell'anticrocianesimo, di una capacità di scrittura metaforica spesso inventiva, formatasi proprio su quei poeti e pensatori che vengono designati come i predecessori della *nouvelle critique française*. Ma detto questo non si possono trascurare le riserve che sono state espresse da amici ed estimatori dell'ingegno di Bigongiari: alludo a quelle di Giuseppe De Robertis e di Contini, che riguardano un po' i fondamenti « positivi », tecnici dell'attività di Bigongiari. Naturalmente si tratta di confini molto sfumati, cioè quei confini che passano da un massimo di tecnicismo ad un minimo, fino al rifiuto. Ora non si può negare che in Bigongiari la strumentazione tecnica riceva un'accoglienza fluttuante, ora adesiva ora ripulsiva. Fra l'oggettività

del testo e la soggettività del lettore, certamente Bigongiari è più propenso per la seconda alternativa, ma direi senza rifiutare alcuni postulati della prima e senza giungere alle rigorose definizioni di un Poulet sulla *critique d'identification*. Per questo quando Bigongiari dice che i tempi nella critica sono mutati e tutto sommato sono mutati in meglio, sarà correttamente da intendere che Bigongiari si trova molto meglio, a suo agio, con le intelligenze più esposte della Francia d'oggi, di quanto poteva capitare anni fa, in diverso clima culturale, non certo che Bigongiari ha anticipato le tecniche delle nuove metodologie critiche. Tanto più che anche quando sembra che si dica la stessa cosa, proprio la stessa cosa non è.

Sgombrato il terreno da questa futile *querelle* (del resto non è detto che saper intendere una novità non equivalga un po' anche ad averla anticipata), resta in piedi il problema dell'ermeneutica bigongiariana: come si trova Bigongiari in un testo, in pace, in conflitto?

In linea generale Bigongiari sembra trovarsi in uno stato di meravigliata eccitazione all'interno dei testi che gli piacciono, con un assillo di prolungamento *extra moenia*. Un testo, per Bigongiari, sembra esistere desultoriamente non come *contingenza*, ma come *colangenza*.

Indubbiamente Bigongiari è lettore centrifugo: tesse la tela dei suoi ragionamenti evadendo da punti discontinui del testo verso riflessioni che di volta in volta vengono aggregandosi nel processo della sua scrittura.

Tale mi sembra anche uno dei maggiori procedimenti della sua scrittura poetica c'è la mossa d'avvio di un'occasione, poi la linearità delle frasi è portata avanti su un *clinamen* lungo il quale scioglie la catena verbale: la ripresa, la ripetizione, il chiasmo, la disseminazione fonetica che di solito arriva al bisillabo, a breve e a lunga distanza, insieme ad un gusto della parola desueta, connotano questa poesia. Per la ripetizione sarà da segnalare l'ossessivo riapparire del sintagma *ombra di un'ombra* di *Non l'essere ma gli esseri* del '67, appartenente alla quarta sezione; per la disseminazione fonetica bisillabica *Spora fiore spora* del '68, sempre della

quarta parte: « È un *astro* che ti mangia, ultima luce / d'un *astro*, d'un *disastro* ormai la quiete / dilaga intorno a te: il sole splende / su una tundra, tra le *erbe*, tra le *serpi* / che si destano. È un *astro* che *dolora* / col tuo *dolore*... Le cupole l'*ardore* invertebrato / la fiamma che si sfiamma e che s'*indora*, / di qua trova l'*aurora*... », oppure *Due giorni di viaggio scrutando sul mar sottile* sempre del '68: « Ecco il mondo lontano è qui vicino, / miagola come il gatto di casa, / mia anima, mia *gola* che respiri... cadon le spore negli *alveoli*, *Eolo* / isola la tua stanza col suo soffio... ». Difficilmente il lettore di Bigongiari potrà essere un lettore ingenuo: la sua pagina, i suoi versi formicolano sempre di « allusioni »: così la chiusa di *Agosto 1968*: « ecco, Europa, la tua nuova lavagna: / scrivici libertà con mano ferma », rimanda a *Liberté* di Éluard, a quel *refrain*, *Liberté, j'écris ton nom*, che piaceva tanto anche a Vittorini.

Certo per giudicare bisognerebbe aver capito tutto: da parte mia debbo confessare che in questi due ultimi libri di Bigongiari proprio tutto non ho capito. Non per questo mi sentirei di sottoscrivere la diagnosi che vorrebbe un Bigongiari più accettabile là dove è più affabile e trasparente, di contro alle parti dove ha ambizioni di teorico (specie per quanto riguarda la raccolta saggistica). Questo intrico riflessivo mi sembra talvolta illuminante per quello che intende fare nella pratica poetica. Per esempio: mi sono interrogato sul senso da dare al titolo, ora così attuale, anche a causa di recenti polemiche, di *Antimateria*: a dire il vero dalle delucidazioni che si offrono nella *postface*, *Avvertenza e qualche nota* di p. 269, non ero riuscito a penetrare fino in fondo: « L'uomo che agisce nei termini della propria azione deve inoltrarli dove essa volta, dove la materia che lo riempie si ostina nell'*antimateria* che lo vuota, in ogni istante, della sua stessa *fabula drammatica* »: viceversa da una notazione di passaggio contenuta nella raccolta saggistica a p. 28, sugli anagrammi di Saussure, mi sembra che il senso risulti più chiaro: « Perché noi crediamo che anche le idee abbiano un corpo: siano l'*antimateria* di quella materia che si agita davanti ai nostri organi per-

cettivi, ma che non appena si materializza cade in stato di *antimateria*. Di là si può operare sulla materia, per una sorta di forza antitetica, che però non è immateriale ».

Qui naturalmente si riaffaccerebbero molte discussioni che si svolsero nell'ambito dell'ermetismo (per esempio quella dell'uso della cultura che oppose Gatto a Bigongiari, oppure quella sulla chiarezza, per cui Paronchi ebbe a dire che l'oscurità non era certo ideale da perseguire, risultando oscuro quello che non era ben chiaro allo stesso scrittore); da parte mia per sentire Bigongiari come « simile », come « fratello » vorrei essere sicuro che approvasse un enunciato siffatto: « Sono dove non sto, ma desidererei essere: sto dove non sono, ma non desidererei stare ».

GIUDICI — Accanto a quella che Macri chiamerebbe l'improgressività ermetica, la prova estrosa di un poeta della generazione successiva, quella di Giovanni Giudici con *O beatrice* (« *beatrice* », da « beare », quindi da scrivere minuscolo). La scrizione minuscola, letteralmente e allegoricamente, è propria del crepuscolarismo: e lo spettro che ha sempre perseguitato Giudici è stato quello del neocrepuscolarismo, di cui il poeta ha tentato l'esorcizzazione con varie strategie. Ma certi lettori, niente, hanno insistito su questa qualifica; quando invece è chiaro che quella di Giudici è una specie di pantomima, dove il gusto formale della *mésalliance* stilistica è predominante (scelta nobile e scelta beffarda coesistono nel vuoto significante della formalizzazione linguistica).

In fondo Giudici continua a far scintille con la sua « educazione cattolica » fatta sfregare su un umore beffardo, ma non precisamente blasfemo o dissacrante: in lui l'uso di termini appartenenti alla connotazione spirituale religiosa (da *beatrice* a *salvifico*) oppure alla retorica liturgica (l'anafora quasi sempre si coniuga con la litania) non mira certo alla cosiddetta demistificazione. Giudici è troppo complice della sua scrittura, nel suo stesso farsi, per potersene in qualche modo allontanare, distaccare: allora deve ricorrere ad un procedimento drastico, dislocare l'io fuor di sé, così da passare a tu (di fatto il *Tu* della composizione di

pp. 59-61 coincide con il « mio alter »), così da poter contemplare e alloquiere il proprio corpo quasi fosse quello di un altro. La meta finale è rappresentata dalla *Descrizione della mia morte*, con il distico finale, chiave di volta di questa raccolta: « C'era un bel sole, volevo vivere la mia morte. / Morire la mia vita non era naturale ». Così il gioco di Giudici si moltiplica in rifrazioni, pur rimanendo fedele al cordone ombelicale delle passate esperienze: le poesie a puntate (per esempio la seconda terna di *L'amore che mia madre*, III-VI) stanno a significare che Giudici predispone dei fermagli per il suo Canzoniere complessivo.

CATTAFI — L'ultima, prestigiosa raccolta di Bartolo Cattafi, *L'osso, l'anima* portava una data lontana: 1964; questa nuova, immediatamente successiva, *L'aria secca del fuoco*, porta come sottotitolo l'indicazione degli estremi cronologici della composizione: *marzo 1971-gennaio 1972*.

Parrebbe, dunque, che Cattafi non solo sia rimasto silenzioso per sette anni, ma in questi anni si sia astenuto addirittura dallo scrivere, almeno che non abbia prodotto poesie insoddisfacenti, oppure nient'altro che cartoni per le presenti. Cattafi è personaggio-poeta imprevedibile, dotato di una sua indubbia forza: non solo si fa sberleffi dell'adagio *nulla dies sine linea*, ma a dire il vero non ha fatto pesare il suo silenzio in questi anni di vertiginose discussioni, contrapposizioni di poetiche e di gruppi. Al limite era scomparso anche dai riferimenti più correnti, lui che ha prodotto testi che sono giustamente onorati e accolti perfino in antologie scolastiche non troppo corrive. Anche gli amici erano esitanti nel continuare a riferirsi ad un'attività, che ormai sembrava aver rinunciato a parlare all'attualità più deperibile. Ma ora si ripresenta, in forma smagliante, con più di trecentosessanta componimenti di *L'aria secca del fuoco*, mentre le riviste letterarie ricevono le felici addizioni. Per di più si tratta di poesie che sembrano scritte con veloce agilità: vi si ritrova il segno rigoroso dei libri precedenti, ma anche uno slargamento tematico, un'affabile disarticolazione dei nessi lirici in nessi narrativi. Specialmente tutta la sezione *A dicembre Badoglio*, una *suite* che costituisce

quasi un romanzo, risulta davvero inaspettata dalla vena quintessenziata di Cattafi; ma anche la prima *Lo stretto*, una specie di animazione di « nature morte » siciliane, con le sue scibolature visuali, svariate in preziosismi di luci ed ombre, appare quasi come la premessa figurativa del Cattafi astratto che riappare specialmente nelle ultime due sezioni, *Nel pentagono della sua corazza* e *Tenebra e azzurro*. Nel mezzo vi sono aperture su resoconti di viaggi, impressioni paesistiche, incontri umani. Cattafi ha indubbiamente una sua maniera, una sua cultura e una sua scrittura, ma non modelli letterari troppo impegnativi: semmai sembra affiorare qualche tentazione alla Majakovskij o alla Evtuschenko, ma Cattafi con la sua prepotente ed originale personalità, con la sua sregolatezza non gestita, la vince e la supera.

### Sergio Solmi e la letteratura fantastica

C'è indubbiamente una punta di civetteria nella dichiarazione di apertura dei pensieri introduttivi ai « saggi sul fantastico » che Sergio Solmi ha composto nello spazio di un quarantennio e che ora l'editore Ricciardi, con la consueta eleganza, raccoglie sotto il titolo *Della favola, del viaggio e di altre cose*: « Il tempo è senza pietà per gli scrittori lenti ». Per il lento scrittore e poeta Solmi, invece, il tempo è stato estremamente galantuomo: questo libro (ché di libro si tratta nonostante che il primo capitolo su Pancrazi favolista sia stato composto nel '31 e l'ultimo sulla letteratura fantastica nel '65) si legge tutto d'un fiato, intrigato com'è nelle riflessioni più attuali sulla letteratura popolare, sulla dimensione fantastica e futuribile che si tende ad imprimergli, su speculazioni che in molti tratti riguardano i destini generali dell'umanità. Solmi è sempre stato un lettore prezioso e spregiudicato, senza essere per niente snob: ha il gusto trepido dell'avanscoperta, senza portarsi dietro la correlativa sindrome di jattanza propria dell'avanguardista. In fondo per lui sia che leggesse Raymond Roussel o Jarry o i romanzi di fantascienza quando gli altri letterati si perdevano tutti, che so io, dietro