

tanto per sottolineare che la maestria creativa di Montale resiste intatta in tempi che all'auscultazione di nocche esperte rimandano echi sempre più preoccupanti.

Ma ormai su Montale escono monografie minute e particolareggiate, come quella esauriente di Marco Forti (Mursia 1973): e il discorso ormai può essere ripreso solo a livello di prezioso materiale inedito, che si sta raccogliendo da parte di filologi acuti e solerti.

Questo muro di Fortini

È un po' il discorso che si deve svolgere sulla nuova raccolta di poesie di Franco Fortini, *Questo muro* (Mondadori 1973): rispetto ai tre libri poetici che conoscevamo, *Foglio di via* (1946), *Poesia ed errore* (1959), e *Una volta per sempre* (1963) si presenta come meno omogeneo, meno « libro » e più fogli di diario, poesie-sassate, sapientemente costruite ed inquadrate. Direi che nell'indiscutibile partizione in cinque sezioni, nettamente si distinguono due blocchi, 1962-1970 e 1970-1972: all'interno di questa scansione si oppongono poi poesie allegorico-politiche (*La posizione*) a poesie autobiografico-esistenziali (queste a loro volta suddivise in poesie dedicate ad interlocutori, morti o vivi, e in poesie dedicate a se stesso). Va da sé che di volta in volta i temi s'intridono, s'impasticciano nel loro incrociarsi, mescolarsi, divaricarsi.

Più che per altri poeti per Fortini si è sempre trattato di impostare la sua voce, di concertare i suoi registri, tanto spesso si presentano contraddittori, vitalmente divergenti, culturalmente intricati. Il pericolo più imminente è sempre quello del corto circuito, che Fortini forse non evita, ma prima fronteggia e poi ricomponne nei punti di guasto. La sutura di una ricca individualità con tutte le stratificazioni del passato (estrazione ebraica, nette propensioni per un certo tipo di cultura sublime, « decadente », ecc.) con le richieste politiche di una collettività, avvertite nel loro drammatico urgere, fanno oscillare continuamente Fortini fra gli opposti poli della complicazione e della semplificazione della realtà, dell'adesione e del rifiuto, dell'amarezza e del compiacimento.

Una somma di piccoli traumi privati (per esempio l'insegnamento universitario) e pubblici (Vietnam, contestazione giovanile, ecc.) vengono restituiti nell'avvolgente giro epigrammatico, con una ricerca al solito bilanciata sui due versanti, la dizione diretta e violenta, quella figurata attraverso le immagini botaniche, fauniche, architettoniche e così via. Ne risulta un fatturato finale singolarmente concorde-discorde con il mondo, con se stesso, quasi prezzo insostenibile che l'intelligenza e l'impegno debbono pagare per dimostrarsi autentici, senza forse riuscirci fino in fondo dal momento che l'astuzia della storia s'incarica in un ciclo senza fine di falsificare il vero e di verificare il falso. Punto fermo, ineludibile, al di sopra della storia, per il poeta come per gli altri sarà quello che « dice e ridice una la verità ».

Raramente Fortini ha scritto poesie così « belle », anche se alcune si prestano ad una decodifica ambigua. Per esempio, leggo che *L'esame* è interpretata in chiave « teologica » (quasi una specie di Giudizio Universale): « Mi presento all'esame. Non ricordo più nulla. / Le cose che avevo credute non le credo più. / Come posso difendere, maestri, le mie tesi? / Esaminatore, di chi sono le parole che dico? ». Dove a me sembra da leggere qualche più pratica contingenza (poniamo l'esame di libera docenza), con un senso acuto, vitreo, dell'impatto di teoria con il compromesso pratico (paradossalmente in un terreno che si dovrebbe comunque mantenere proprio teorico, con interlocutori che non sospettano proprio niente e terroristicamente impongono la propria indifferenza, il proprio non-sospetto). Donde il senso della recitazione sociale, della degradazione dolorosa nella maschera, come nella chiosa di *Alla Buca Mario*, poesia intensamente fortiniana in ogni minimo trasalimento e passaggio impressivo: « Mi dispongo a parlare, a ripetermi, / a ridere, a finirmi ».

Articolazione dialettica dei testi di Zanzotto

È dall'apparizione di *IX Egloghe* (1962) che seguiamo puntualmente il cammino di Zanzotto, attraverso *La Belia* (1968) e *Gli sguardi i fatti e senhal*

(1969), misurandone l'incidenza, l'intersezione e la esclusione con esperienze che convergono divergendo (o se si preferisce, con l'avvertenza che solo un interprete fatuo può riscontrarvi il gioco di parole, divergono convergendo): si tratta insomma del rapporto di Andrea Zanzotto con la nostra più recente tradizione lirica (fino all'ermetismo) e con quel fenomeno letterario che si etichetta come neoavanguardia. Giunge ora opportuno il consuntivo delle *Poesie (1938-1972)* negli Oscar Mondadori, 1973, per le cure di un critico singolarmente preparato e simpatetico come Stefano Agosti. Come i lettori informati sanno, la recente raccolta di saggi presentati da Agosti presso Rizzoli, 1972, *Il testo poetico. Teoria e pratiche di analisi* si chiude proprio con uno studio su Zanzotto, dal titolo *Zanzotto o la conquista del dire* che risale al '69. Orbene Agosti è partito da molte riflessioni qui esposte, ma è andato ben oltre nel saggio d'apertura giustificativo ed esplicativo della scelta: ha lasciato cadere alcune delle riflessioni più legate al momento e si è immerso in un articolato diagramma del discorso poetico zanzottiano. Ha rifiutato la facile polemica (magari amichevolmente ritrosiva), cioè non ha insistito sulla facile etichetta di Zanzotto come praticante di una vera avanguardia contro le velleità di una falsa neo-avanguardia, quando invece ci è sempre stato chiaro che l'operazione in zona di frontiera, estremistica, compiuta da Zanzotto, non è contrapposta a quella di altri attivi nella stessa area, si piuttosto complementare, dialetticamente inestricabile (gli aneddoti polemici non ci hanno mai sollecitato). Magari è una questione di versante culturale, di frequentazione di testi, e forse anche di esperienza vissuta: ma non ci sentiremmo di attribuire tutto il positivo ad una parte ed il negativo all'altra. Certo fra Jung e Lacan, forse preferiamo ancora il secondo, come preferiamo Michaux e Bataille a Gozzano (ma Benjamin e i "dialettici negativi" conservano molti numeri da far valere) a livello di emulsione scrittoria non è molto produttivo indurre il vuoto intorno ad un poeta arduo come Zanzotto, che deve essere contestualmente sostenuto, puntellato da tutta una serie di solidali contrafforti.

Nella sua introduzione Agosti apre il compasso

della sua disamina facendo centro naturalmente sul « punto più "basso" vale a dire più profondo » di Zanzotto, che è giustamente reperito in *La Beltà* e attorno a questo centro disegna tutta una serie di cerchi concentrici che configurano questo discorso poetico, cominciando dal punto più « alto », cioè da *Dietro il paesaggio* del 1951 (troppo lontani e poco significativi per gli sviluppi successivi gli incunaboli di *A che valse?* del '38, di cui ad ogni buon conto si presentano due *specimina*). Punto più « alto » nient'altro significa che la funzione della letterarietà in questa poesia, su cui Agosti emette sagaci osservazioni: « L'ostentazione di "letteratura" è così pronunciata che l'esperimento si proclama, autonomamente "falso": ma alla pari di ogni falso, che è qui un falso per eccesso, esso include necessariamente la dimensione dell'autenticità come un livello a partire dal quale ha potuto effettuarsi l'operazione dell'inautentico ». Allora, se con il ponte di passaggio stabilito in Leopardi, si interpreta la letteratura come *langue* seconda, possono essere evocate due nozioni particolarmente consone al retroterra di Zanzotto, quella di arbitrarietà del segno linguistico di Saussure e quella di significante introdotta nell'analisi da Lacan. In *Vocativo* si tratterà di seguire un duplice processo disgregativo (si potrebbe dire esaurimento storico → come esaurimento nervoso → come esaurimento comunicativo), introducendoci in quella che può essere chiamata la dimensione del *terrore*. Con *IX Egloghe* Zanzotto attua il superamento « spostando violentemente la sillabazione di verità allo stesso livello della lingua inautentica », e passa quindi da un'istanza di espressività ad un'istanza meta-linguistica. Ancora non si è attuato il divorzio fra significante e significato, che è un po' la calamita di ogni avanguardia secondo un teorico e poeta caro anche ad Agosti, cioè Yves Bonnefoy. Ma riducendosi sempre più le tavole di corrispondenza fra significanti e significati (autentici), Zanzotto è maturo per il grande passo, cioè per la liberazione di senso dallo stesso significante, che si attua in *La Beltà* e prosegue con quell'omaggio cendrarsiano *La Pasqua a Pieve di Soligo* e poi nei *Misteri della pedagogia*. Nell'ultima parte

Agosti sembra accostare troppo Zanzotto alla sua teoria dei messaggi formali della parola poetica, fino alla soglia di una comunicazione trasmentale, che attesta della coerenza lucida di Agosti teorico e forse una fonte di turbamento infinito per il poeta Zanzotto che per ora mi sembra aggrovigliato in preoccupazioni di altro genere, in qualche punto semmai limitrofo.

Albino Pierro notturno

Presso gli editori Laterza Albino Pierro presenta un nuovo fascicolo di sue poesie nel dialetto lucano di Tursi, *Curtelle a lu sòne (Coltelli al sole)* una specie di antologia retrospettiva sulla scorta di giudizi epistolari di un lettore di poesia di prima forza come Betocchi, che offrono il destro a Emerico Giachery di ripercorrere con finezza tutto l'« iter » di Pierro, in lingua e in dialetto, *Incontro a Tursi* (Bari 1973). La notorietà di Pierro, al di là di una ristretta cerchia di specialisti (di « professori », anzi, come scrive Tecchi in una lettera all'autore del '64, riportata alle pp. 27-28 dell'*Incontro*) risale senz'altro alla scelta di Contini che nella sezione dei poeti dialettali del Novecento della sua celebre antologia del '68 eleggeva solo tre nomi, quello di Virgilio Giotti, quello di Tonino Guerra, quello di Pierro appunto. L'avallo di Contini, rafforzato nella lettera premessa a *Curtelle* salutato come « veramente il più nuovo e centrato », può senz'altro servire a fugare qualche piccolo sospetto che nei confronti della strategia di Pierro può essersi manifestato: 1) per la sua conversione dalla lingua al dialetto (evidentemente pasto per pochi, anche se l'autore si è sempre preoccupato di accompagnare i testi lucani con traduzioni in lingua); 2) per essersi sempre presentato nell'ultimo decennio con riscontri autorevoli, da Bosco a Petrocchi, da Figurelli a Ernesto De Martino, da Fiore a Pizzuto (senza contare la bella e generosa monografia di Cesare Vico Lodovici del '58 e la traduzione in francese di *I 'nnammurète, Les amoureux*, curata da Madeleine Santschi presso Scheiwiller nel '71). Come dire? Pierro è sempre giunto sul tavolo del critico pre-giudicato; e il critico, anche se inseguito con dolcezza e garbo,

spesso non ha ritenuto di dover spendere parola, quando di parole ne erano state spese tante, anche di eccellente conio. Eppure forse Pierro ha avuto ragione, ora che è « un cavallo vincente » può giustamente supporre che in poesia il ruolo dell'« allocutore » è importante quanto quello del « locutore », con un interscambio ed una costituzione reciproca; Pierro, che ha attraversato anni di carriera senza risonanza, da *Liriche* del 1946 a *Mia madre passava* del '55, conosce il difficile costo di una rispettabilità, che si conquista in gruppo o da soli, ma sempre con la sollecitazione degli altri. Bene o male per raggiungere la posterità si deve traversare la contemporaneità: anche se gli attestati prestigiosi un po' troppo sbandierati possono generare un leggero fastidio, si deve riconoscere che si tratta di attestati intersoggettivi persuasivi, che persuadono. Naturalmente nel caso di Pierro vengono al pettine molti nodi, non ultimo quello della funzione della poesia dialettale in una « couche » sincronica dove i « mass media » tendono a spazzar via, come reliquati retri, parlate troppo ristrette, fra le quali i dialetti. Ma su questo punto Pizzuto, nella presentazione di *Famme dorme* (Scheiwiller 1971) è reciso: « Rapsodie, idilli squisiti, gli stabili contrappunti tanatologici, nascono in lucano come la nona di Beethoven in re minore ».

Conviene, tuttavia, seguire in prima istanza la composizione di *Incontro a Tursi*, a partire dalla prima lettera di Betocchi, del 20 marzo 1956, che riguarda *Mia madre passava*: di questa raccolta Betocchi elogia « il forte e vigoroso sapore leggendario de *Il ritorno* » e soprattutto la prima strofa di *Che dolce tenebra*: « ritmo, canto, parola, ci son tutti nostrali, v'è l'intimità leggendaria di un nostro paese »; ma affiorano anche delle riserve su certa letterarietà di composizioni, in seguito molto celebrate dai critici, come *Delitto a Frascarossa* (« nuoce qualche apporto lorchiano ») o come *Mia madre passava* (« che forse non va esente da qualche tocco alla Lee Masters »). Proprio su *Delitto a Frascarossa* Betocchi ritorna nella lettera n. 4, di tre anni dopo, 8 marzo 1959, in seguito all'entusiastico consenso del Lodovici, riportato alle pp. 82-88: « ...vedo che c'era una ragione, per cui non m'accordo col parere di Lodovici. La