

LETTERATURA ITALIANA

Poesia

Parata di generazioni del Novecento

Senza crederci fino in fondo, usandolo come strumento di comodo, dobbiamo servirci del « criterio generazionale » (mutuato dalla storiografia ispanica), per rendere conto di una serie notevolissima di ultime apparizioni che assestano *opere complete* di tutto rispetto, forse qualcuna ne inaugurano. Va da sé che la sovrabbondanza e la qualità della materia impediscono ispezioni analitiche (le uniche valide), che andranno differite, mentre, se assistiti da un po' di grazia, ci vorremmo provare in qualche fulmineo referto, che serva almeno a dare una idea dell'erba che cresce in nobili ed antichi prati come in quelli di più recente semina.

Aldo Palazzeschi e Marino Moretti sono entrambi nati nel 1885, hanno esordito intorno al 1910 con raccolte di poesie che ormai appartengono alla storia delle forme poetiche del primo-novecento (con forte incisività, specie per quanto riguarda quella zona sul discrimine fra crepuscolarismo e futurismo), in seguito si sono dedicati alla prosa narrativa con una lunga serie di opere, alcune delle quali fondamentali (specie quelle palazzeschiane; ma anche quelle di Moretti, più riposte, saranno da rivagliare), per riapprodare circolarmente,

negli ultimi anni, ad un nuovo progetto di poesia, che ha ora ricevuto altri incrementi nello « Specchio » mondadoriano, Palazzeschi, *Via delle cento stelle* (Milano, 1972), Moretti, *Le poverazze* (Milano, 1973). All'origine di queste poesie sta una attitudine, si direbbe la scelta preliminare di una tonalità, che in prima istanza rifiuta le maniere precedenti (senza « falsificarle », però), poi si muove con naturalezza, al limite del virtuosismo, quasi con la *nonchalance* di chi non ha più niente da aspettarsi dalla vita e dalla letteratura, sicché, gettando giù ogni maschera, può dire ancora qualcosa di nuovo in nome di un'esperienza che ha bruciato tante scorie (illusioni e falsi scopi). Con un pericolo, però, che, in misura diversa, hanno corso i due poeti nelle loro precedenti classiche « opere », cioè la ritorzione in chiave riduttiva dell'immagine consegnata ai destinatari del loro messaggio poetico: non si dimentichino gli scarti di decodificazione inflitti alle morettiane *Poesie scritte col lapis* (1910), « da leggersi con la gomma », secondo la replica di uno spiritaccio, forse il Papini, oppure all'uomo di fumo, ai fantocci palazzeschiani. Ma Palazzeschi e Moretti hanno visto tanta storia, da potersi ormai muovere con distacco, con « distanza » da tutto, anche dai grandi poeti (non per niente nel *No ai grandi poeti*, all'obiezione della « seconda voce » circa l'ignoranza

su Mallarmé, Moretti « prima voce » replica: « Ma no, ma no. Distante, ero, distante... »), anche e soprattutto da sé stessi.

Palazzeschi e Moretti si sono incontrati « ... nel mese di Febbraio del 1903, esordienti in una commedia di Goldoni: *Il ventaglio* »; « Tu eri Scavezzo, io il barone Del Cedro », alloquisce in una sua poesia il creatore di Perelà, fornendo anche ottimi indizi sulla congiunzione apparentemente casuale di due destini, con le ragioni di un'amicizia che ha oltrepassato il settantennio:

*Chi ci aveva portati in quel luogo?
Sembra difficile indovinarlo, invece è facilissimo:
la poesia che a quel tempo aleggiava sul teatro
e della quale due adolescenti dotati di fantasia
avevano subito il fascino.
E fu proprio in quel luogo che la poesia
rivelò ai due adolescenti il proprio cammino,
sul quale in perfetta armonia
procedettero da quel giorno
discutendo di tutti e di quanto si faceva nel mondo
fuorché di quello che facevano loro,
quasi non lo avessero saputo
ognuno per la propria strada
e nel rispetto assoluto l'uno dell'altro.*

Andamento assolutamente colloquiale, con il ritmo del verso dissimulato nelle volute degli enunciati palazzeschi (secondo una tecnica usata forse con più rigore nei versi liberi giovanili, nei quali con scomposizioni e ricomposizioni metriche, nemmeno troppo peregrine, i competenti riconoscono disegni canonici), al pari degli snodati procedimenti di Moretti, la cui poesia dialogica, appoggiata ad una tesi e ad un'antitesi non scisse in dilaceranti contraddizioni, sì piuttosto controbilanciate in un dolce-amaro equilibrio d'imprendibilità, che non ignora la ironica sgradevolezza del graffio, può rispondere con *I grandi vecchi*:

*« Si tratta oggi di gerontocrazia
senza comando, senza simpatia,
e il rispetto è, lo sai, poco spontaneo ».
« Che ne dice il tuo noto coetaneo? ».
« Nati noi grandi vecchi lo stesso anno,
non più che diciottenni ci incontrammo.*

*Or chi può dirci (ma non certo tu)
come andremo a finire? ».
« Io non so come mai le cose stanno,
ma mi par che i due facciano a chi è più
duro a morire ».*

Come si vede, l'invenzione a due voci morettiana è tutt'altro che spregevole, se permette di non identificarsi in nessuna delle due e di discernere il senso che vuole dalla somma, quasi sospeso nel limbo delle battute, che talvolta fanno entrare nel gioco opinioni emergenti e lontane, con il poeta che sembra desolidarizzarsi sia dalla prima battuta come dalla controbattuta.

La vita, la cronaca, la storia, hanno molta parte sia in *Via delle cento stelle* sia in *Le poverazze*, ma è quasi inevitabile che il lettore ricerchi le composizioni che più esplicitamente si svolgono in ambito letterario, dove la testimonianza di due persone prime come Palazzeschi e Moretti è autorevole e ormai così preziosa, appartenendo ad addetti ai lavori che hanno traversato e vissuto in contatto con uomini ormai consegnati ad una dimensione che i successori debbono riconquistare con lo scavo nelle reliquie. Ed è altrettanto giusto che Palazzeschi e Moretti garbatamente frustrino attese così improprie del lettore: ci sono tre poesie nelle due raccolte che potrebbero essere di importanza unica sotto il profilo testimoniale ed invece valgono unicamente per quello che debbono valere sul piano poetico (o quanto, meno umorale): *Il futurismo* e *Sergio Corazzini* in Palazzeschi, *Tozzini* in Moretti.

Dice Palazzeschi: « *A sessant'anni di distanza | dal movimento milanese e fiorentino | sento parlare spesso e volentieri di futurismo* » e *pour cause*, dal momento che tutti sanno che nell'attuale (forse già un po' passato) *revival* delle avanguardie storiche, del futurismo in particolare, Palazzeschi è stato un superstita inseguito, blandito, prefatore dell'edizione delle opere di Marinetti, ecc. Ma evidentemente Palazzeschi in questa poesia niente poteva dire che già non sapessimo: allora è notevole la zampata di leone finale che ricostituisce in un arco di coerenza la rivolta futurista in Italia, « *paese volto al passato | nel modo più assoluto ed esclusivo | e dove è d'attualità solo il passato* » e l'interesse d'oggi per

quel movimento in chiave di restauro della vecchia norma:

*Ecco perché è attuale oggi il futurismo
perché anche il futurismo è passato.*

Niente da eccepire sulla lezione del grande vecchio, del trepido amico di Sergio Corazzini (in un'« ora breve »), con la morte del ragazzo-poeta interpretata come « poesia »:

*Dopo quasi un secolo
mio Sergio
nulla fra noi è cambiato
e lungo questa via
seguiamo il cammino
e il nostro discorso
perché la tua morte
era poesia e non altro.*

Così nel cinquantesimo della morte di Tozzi non mancò chi si rivolse a Moretti per avere qualche ulteriore notizia sul loro sodalizio romano alla Croce Rossa, nel secondo decennio del secolo: dal canto suo Moretti non ha mancato di stilare, ad apertura del *Terzo Quaderno*, un dialogo, che parte dalla targa di una via romana « Via Federico Tozzi, a Montesacro », per ricordare il desiderio di gloria (come lavacro) dell'amico di Siena, rievocato con vecchi spigoli (« strano, malagevole »), dacché Moretti dovette rintuzzare una autopresentazione tozziana di *Bestie* che faceva un po' il vuoto nella coeva letteratura narrativa) e con antico affetto (« ma più spesso cedevole », il Tozzi fece poco dopo un posto di rilievo all'amico Moretti), specie per quel *qualche cosa* che ebbe da Roma, una morte prematura e povera, che doveva attendere un inane risarcimento postumo.

Da queste prove le personalità di Palazzeschi e Moretti non escono certo rivoluzionate, ma arricchite, saturate: anche in certe allusioni ripetitive, con la variazione si generano effetti inediti (come quella di Moretti, che muove dalla bella immagine autobiografica di D'Annunzio a proposito del « callo » dello scriba, già valorizzata altrove).

Dai patriarchi della poesia novecentesca si arriva a due maestri della « nuova poesia » (nell'ac-

cezione di Anceschi), Libero de Libero (1906) e Alfonso Gatto (1909) che stanno assestando il piano della loro opera definitiva: de Libero pubblica nello *Specchio* la summa di tutta la sua poesia dal 1930 al 1956, con il titolo estrapolato da una composizione di *Stanze*, cioè *Scempio e lusinga*, mentre Gatto nella stessa collana presenta il secondo volume della sistemazione definitiva della sua opera *Poesie d'amore, 1941-'49 e 1960-'72*. Si tratta di due poeti molto impegnativi, importanti, che hanno avuto i loro inizi nel crogiolo romano intorno ad Ungaretti e Scipione, fra surrealismo e ermetismo (ma mentre de Libero resta un poeta strettamente radicato al centro antico d'Italia, Gatto è un salernitano mobilissimo, radicato dappertutto, a Roma come a Firenze, a Milano come a Venezia).

Scempio e lusinga di de Libero non rispetta un ordine progressivo di ripresentazione, ma regressivo: si parte da *Sono uno di voi*, con gli estremi fissati fra il '45 e il '56, si arriva al lontano *Solstizio* del '30-'32.

Forse anche questa azzecata successione inversa giova per far percorrere a ritroso al lettore un cammino accidentato della nostra storia, dalla Resistenza ai fermenti di un'Italia primitiva, arcaica, popolare ed elitaria al tempo stesso, comunque irrecuperabilmente perduta. Si tratta di una sorta di poesia antropologica, ottenuta con un uso sapientissimo dei segni scorciati, allusivi: le opere e i giorni di un Esiodo ciociaro, che manovra generi poetici decisamente perenti come il madrigale e l'elegia quasi forme vuote che ricevono vita unica dall'uso del poeta. A taluno la formula che abbiamo usato potrà far venire in mente quella crociana a proposito dei *Poemeti* pascoliani (« un Omero trasferito in Garfagnana »); ma di proposito, perché se già in un certo senso è stato visto il cordone ombelicale che lega l'originale poesia deliberiana a D'Annunzio (certi passaggi della *Figlia di Jorio*), più dimenticata la continuità con la poesia pascoliana, con quel *Sogno d'ombra* che letto da de Libero sembra de Libero (« *Rantolo d'avo, rantolo d'infante. | Par l'uno il cigolio d'un abbaino | cui percuota l'aquilone errante...* »), nonché *Il cieco di Chio*: (« *o Deliàs, o gracile rampollo | di palma...* »). Con in più in de Libero un

accoloramento dei sensi ed un investimento espressivo, che pongono il poeta in una situazione di punta nel coevo panorama (anche europeo).

La raccolta di Gatto *Poesie d'amore* si presenta con tutti i crismi di un'autoedizione critica: lo stesso poeta vi premette una immaginosa meditazione (inaspettatamente tramata di pensieri di Kafka: quasi a bilanciare l'asserito oggettivismo delle sue donne, con il senso dell'astrazione che evapora da vicende pur reali), e accompagna il tutto con precisioni sulla provenienza delle poesie da altre raccolte, sulla data e la sede di prima pubblicazione delle nuove, nonché sulle indicazioni delle varianti. Senonché c'è nella giustificazione generale della raccolta un'ammissione illuminante:

Un poeta, meno di tutti, può credere a una storia *in progress*. Tutto il suo bagaglio di tempo deve consegnarlo in mano al filologo. Come ci insegnano i testi sacri, un « rivelatore » (e, a suo modo, un poeta è un rivelatore) ha da tenersi segreto, *asconditus* diceva Sant'Agostino.

Tutto sommato Gatto si mantiene *asconditus*, anche nelle indicazioni che aggiunge alle sue poesie, quasi sempre creando intorno un'aria contestuale, del tutto necessaria all'integrale comprensione che molto spesso deborda dallo stretto limite testuale, qualche volta sottolineando particolari tecnici ed estetici, per un pre-giudizio anche vichiano da approvare, che colui che fa conosce, anche se spesso il prodotto gli appare tanto grande da allontanarsi dal controllo dell'origine. Ma spigliamo qua e là in questa raccolta densissima, mai delusiva. Ecco la bella nota a proposito di una poesia della seconda parte, *Sul Ticino*:

La situazione, nel ricordo, di questa poesia è lontana, degli anni in cui, vergine di conoscenza e d'amore, andavo scoprendo la Lombardia, fiumi, terra, alberi, cielo, e me stesso, forse insensato per troppi sensi, e via via temperato, ammansito, in un respiro più largo, in contrasti più dolci e tremanti, quali sono nella mia vera natura. *L'attenta elaborazione dei versi, delle immagini, delle rime, è dovuta anche a questo reperto sensibile (corsivo mio).*

Si tratta, di fatto, di cinque quartine di endecasillabi con rime ABAB, di una sesta con rime AABB più un verso irrelato, come è irrelato il settenario che chiude le cinque quartine della poesia seguente, *Amore, coglila tu*, sempre con rime ABAB, mentre, nello stesso ordine, squisita la fattura dell'ottava *Alla stessa tristezza di quel punto* con schema ABCABCADD. In più non mancano espliciti richiami a materiali di altre raccolte (che farebbero la gioia di qualsiasi critico concordatario, cioè di quelli che forse non a torto ricercano la permanenza differenziale di Gatto in Gatto, ecc.), come a proposito di *Notte di Natale*:

Debbo avvertire che il verso « *comuni che non sembrano mai dette* », riferito alle parole, è un mio antico verso della poesia « *Il Dio povero* » (*Osteria flegrea*). Nello scrivere questa poesia, sapevo di usare, volevo usare, questo verso antico (per me segnaletico d'ogni povera identità, della mia, soprattutto).

E non mancano critiche ed autocritiche, spesso a raddoppio delle immagini strettamente testuali, come quella a *Non darti pace*:

Sono gli ultimi versi superstiti di una poesia più lunga (e stanca) che solo alla fine trovò la sua erezione, con l'irruenza di un atto d'amore

con il poeta ormai investito nella sua parte di esegeta, non scevro quindi del gusto della divagazione culturale, forse sempre legata ad una storia personale, come nella colloquiale *Un fiore a Asolo* che sembra ricordare gli ultimi tempi della poesia di Montale (il quarto e il quinto):

La pensione White ospitò letterati e scrittori — in altra età ci fui anch'io —: presenza discreta e tutelare Alfredo Gargiulo, il più grande lettore di poesia che abbia avuto l'Italia al sorgere della nuova poesia.

Ma vi sono dei commenti belli in sé, al di là di quanto sottraggono alle diagnosi del lettore professionista, come quelli a *Parlavi* e a *Lettera non spedita*:

Tutti i moti interiori vengono a comporsi nell'umano assetto («sesto») della figura, quanto più il vento col suo furore dispersivo sembra annientare il valore della contemplazione e della calma. La poesia e l'amore sono incisi in questa pietra dura dello stile, tanto più impassibili quanto più la passione sembra investirli e rapirli all'azzardo esistenziale, che è tuttavia il solo a dubitarne, a rimetterli in gioco, a renderli vivi. perciò lo stile è «armato»: e solo il «male dell'offesa vivente», come dirò nella poesia seguente «Lettera non spedita», può renderci vivi.

Volo fermo (*che mai si leva*), mani trattenute, pugno chiuso, segno nella figura: son tutti rilievi della mia poesia occupata a assestare immagini, sintassi di verso, costruito strofico per una significazione durevole del gesto interiore, proprio di un vedere dentro le più estreme, sensibili radici mie con me stesso.

Proprio l'unità tematica di queste poesie d'amore (esitazione e coraggio) aiutano Gatto ad inverare la cultura con la fisicità, l'azzardo con la fermezza dello stile: evidentemente bisognerebbe andare più in là, rivelare qualcosa al rivelatore. Ma siccome, giustamente, il poeta crede alla vita delle sue poesie, bisognerà dare tempo al tempo, anche se fin d'ora si deve riconoscere che *Poesie d'amore* costituisce un canzoniere adamantino fra i più resistenti per virtù di stile dei nostri anni.

Attrac, ora, perentoria, la presenza di due poeti della «generazione di mezzo» ormai avviati alla piena maturità, Vittorio Sereni (1913) di cui negli *Oscar mondadoriani* vengono diffuse fra un vasto pubblico le *Poesie scelte* (1935-1965), e Mario Luzi (1914), di cui «All'insegna del Pesce d'Oro» (1972) si ripresenta il poemetto drammatico *Ipazia*, già edito sulla rivista «Terzo Programma», n. 4 del 1971.

Il volumetto sereniano dà un'idea esauriente di tutto il lavoro compiuto dal prestigioso poeta di Luino (escludendo di proposito i lavori in corso), quanto dire che presenta una scelta organica da *Frontiera*, *Diario d'Algeria*, *Gli strumenti umani*. È stato curato da Lanfranco Caretti, che vi ha

premessò un suo saggio del 1966, *Il perpetuo « presente » di Sereni* apparso in «Strumenti critici» dell'ottobre di quell'anno, che costituisce una lettura molto appassionata, in chiave di autobiografia generazionale, di tutto il percorso di Sereni, con il corredo di pezze di appoggio critiche, di notizie biobibliografiche, di brani prosastici da *Gli immediati dintorni*, nonché di *specimina* dell'attività di Sereni come egregio traduttore di testi poetici.

Coloro che non hanno potuto seguire il cammino di Sereni nel suo farsi dispongono ora di un testo autorevole e funzionale, che potrebbe anche suggerire qualche precisazione critica di un certo rilievo, se si considera, per esempio, che i rapporti fra le poesie del *Diario d'Algeria* e le «concomitanze» in prosa di *Gli immediati dintorni* non sono state esplorate fino in fondo, forse non si sono tratti tutti i suggerimenti reciproci che i testi ci offrono. (Si confronti, ad esempio, il n. 9 del *Diario*, p. 43, alla chiusa: «... e la collina | dei nostri spiriti assenti | deserta e immemorabile si vela», Sidi-Chami, novembre 1944, col parallelo prosastico, pag. 113, «... mi domando se la pietà verso noi stessi non s'intrecci per caso a una pietà per i luoghi che sono deserti, ora, di noi»: che mi sembra proposta non raccolta per la caratterizzazione dell'elegia soggettiva-oggettiva di Sereni). Comunque si tratta di un indispensabile punto di partenza per sviluppi che sia nel campo della poesia come in quello della prosa si annunziano molto promettenti, a testimonianza dell'impegno di una personalità soprattutto sulla frontiera dei grandi rivolgimenti storici e letterari.

Il tema della *polis*, dei violenti contrasti nei passaggi da una civiltà che muore ad una che nasce, insomma dell'incessante metamorfosi del mondo, ha sempre attratto Mario Luzi, dai suoi inizi allo splendido esito della raccolta dei tre poemetti del 1971 *Su fondamenti invisibili*, con il secondo significativamente intitolato *Nel corpo oscuro della metamorfosi*. Orbene questo nuovo poemetto drammatico nient'altro costituisce che il quarto tempo eccezionale, specie per resa espressiva, di quella raccolta, con marcate somiglianze con il terzo poemetto, *Il gorgo di salute e malattia*, che, forse il lettore lo ricorderà, ci piacque un po' meno degli

altri due. Ne abbiamo quasi una spiegazione: le energie inventive che ci sembravano mancare qua e là in quella composizione erano state (o stavano per essere) impiegate in *Ipazia*, che rappresenta un luogo privilegiato della cultura e della meditazione di Luzi, debitamente esaltate da una lingua eletta e duttile al tempo stesso. Plotino e il neoplatonismo hanno sempre attratto un certo filone dell'ermetismo: Bo, Traverso, Luzi... All'origine sta proprio un suggerimento di Traverso: le poesie greco-latine di Sinesio di Cirene, forse l'incisivo romanzo storico di Charles Kingsley, *Hypatia* (pubblicato a Londra nel 1853, poi a Leipzig nel '57 e nel 1910, molto stimato dal maggiore studioso di Sinesio, il classicista Nicola Terzaghi), forse altri scritti dedicati alla maestra e al discepolo (Ipazia-Sinesio), sullo sfondo dell'Alessandria dell'inizio del quinto secolo, con i suoi contrasti fra la cristianità e la cultura filosofica greca. La dialettica passato-avvenire fa scoccare scintille, attizza la violenza di una città: nella prima scena il «giramondo» Gregorio dice al prefetto Teodoro (che dovrebbe nascondere l'esistito prefetto Oreste): «*Non è più Alessandria e non è altro da lei: | solo 'un corpo in letargo percorso da oscuri fremiti*». Il fanatismo è nemico di tutto, mentre il potere è al di sopra di tutti, anche dei potenti: guai a chi se ne ritrae! (forse vuol dire che ne è già stato abbandonato). Dopo una seconda scena che segue passo passo uno scontro fra Sinesio e Jone sul ruolo dei sentimenti (dice Sinesio: non tramutiamo l'amore «*in una rete | dove guizziamo in cattività come pesci moribondi*»), entra di nuovo Gregorio, che attacca l'imminente Ipazia, difesa dal discepolo fedele Sinesio («*Sei crudele con Ipazia, e non dici niente dei tempi. Essa vede lontano. Promana una luce di aurora | da quei discorsi accesi da un fuoco di crepuscolo*»), finché come un'apparizione di una creatura del Magma o del primo poemetto di *Su fondamenti invisibili* emerge il dormiveglia di Ipazia: («*Chi viene? perché questa visita? sono stanca e colma | non posso accogliere niente e nessuno*»), che viene a misurare le sue ragioni con quelle pur vicine di Sinesio, sulla parola di pace vera che esse portano, anche se provoca clamore e scandalo. Ipazia è la coscienza

lucida e disperata di una città in crisi su cui ha potere e da cui è posseduta, paladina di una causa perduta, ma storicamente necessaria: («*Il frutto scoppiato dissemina i suoi grani. | Il vento della tempesta di fanatismo e di barbarie | si accanisce sul vecchio mondo, sferza i rami... Ma dopo? Che sappiamo del poi? | Gettiamo questo seme nella bufera, | in questa taverna turbolenta che è Alessandria | giochiamo questa partita a dadi con la storia del mondo!*»). Ipazia andrà incontro al suo martirio, adempiendo coscientemente il destino di vittima designata, con pena ma senza ombre (con l'interrogativo ultimo sul senso che avrà per i superstiti e i posteri questo suo immolarsi a guisa di capro espiatorio): («*Quando si è in alto mare | la luce del tramonto e quella dell'aurora | non sono molto dissimili*»). È clausola ancipite, può essere speranza, può essere disperazione: sta alle forze in gioco, del passato e dell'attualità (perché è sottinteso che il punto di vista di Luzi è attualizzato) scegliere nei limiti del possibile la strada dell'aurora. Ma l'esito finale permane incerto, giustamente, altrimenti scivolerebbe nel parenetico, sarebbe contro una contingenza storica in cui più acuto è il morso di una conoscenza a qualsiasi costo e più inappellabile il rifiuto di qualsiasi esortazione. Ancora una volta Luzi ci ha offerto una prova di indefettibile coerenza, che si apparenta strettamente al linguaggio dei suoi «poemi», con in più la dimensione pragmatica (lo spazio teatrale abilita il mezzo espressivo a modificare situazioni e stati d'animo, dei personaggi come degli spettatori).

Dura coerenza si trova anche nelle nuove 28 poesie di Aldo Borlenghi (Scheiwiller, Milano 1972), nelle quali la ferma astrazione del linguaggio veicola un sentimento di sospensione fra passato e futuro, fra natura ed antinatura, quasi più statica che ancipite nei suoi simboli rocciosi e agglutinati, pur con spiragli vitali. Non si nasconde che la sapienza verbale che accomuna Borlenghi (classe 1913) alle ricerche dei migliori della propria generazione giunga a volte sulla pagina un po' fredda (*bors de toute jouissance* direbbe forse Barthes nella sua fenomenologia erotica della lettura). Nell'accettazione e nella perplessità sceglierei la n. 20:

*Opera oscuramente in me,
e non precedono il sole gli uccelli?*

*L'istintiva fiducia qui strepito
fin nei più stretti cortili:
filtra il giorno, s'affaccia, nella stanza,
così vecchio e nuovo,
io, all'ibrido letto d'un fiume, indietro
su una fuga mutante, senza esito,
su una forza che scava.*

Niente parenesi nemmeno nelle giovani generazioni, in Sebastiano Vassalli (1941) che nella « Ricerca Letteraria » di Einaudi pubblica, sotto la mentita figurazione di distici di varia lunghezza, anche con l'ostensione di cattivanti ideogrammi, le sue millenaristiche riflessioni metafonetiche, metalinguistiche e metaideologiche, che, come tutti i salmi che finiscono in gloria, piano piano vengono incentrate sull'IO, in *Il millennio che muore*, anche lui con un senso acuto del trapasso, con la coscienza contraddetta di trovarsi sull'orlo di un risibile abisso: è morto il millennio, viva il millennio. È una terza opera del romanziere-poeta-pittore genovese, velleitario e vulcanico quanto si vuole, ma con notevoli numeri.

ALDO ROSSI

Narrativa

Le città invisibili di Italo Calvino

Il nuovo libro di Italo Calvino, *Le città invisibili* (edito da Einaudi), presenta un progetto costruttivo che presuppone ma va oltre gli esperimenti di invenzioni fantascientifiche, delle quali, rispetto ai racconti precedenti, ritroviamo il carattere più distintivo, certo gusto saggistico che nello sfumare aneddoti o intrecci in labili giuochi di ipotesi tende a trasferire la ragion d'essere del racconto dall'intreccio ad una ambiguità stilistica in cui tutto si traduce e finisce con lo specchiarsi, come un riflesso che testimoni di due realtà o di una mobile relazione tra immagine e suo riflesso. Nello stile è l'unica possibile sostanza di quanto vien detto, o descritto, è esso il campo in cui quelle invenzioni

si dispongono: come la proiezione che prendono, in chi ascolta, cose che una voce racconti. Un campo mentale, immaginario; appunto, un'immagine, e il suo riflesso; ma conta, l'immagine, per quella capacità di riflettersi, e intanto di trasformarsi, tornando mutata o arricchita in tale operazione. Che è caratterizzata dal bilanciarsi su una proposta, che si esprime sdoppiandosi in serie di alternative. Si imbastisce così una costante interna, uno schema, o un rapporto di voci, che esige, per sostenersi, il dominio d'un gusto logico, razionale, pur autonomo e fantastico: quanto, appunto, costituisce il gusto saggistico della narrativa di Calvino, che ottiene un risultato positivo in questo nuovo libro. Diversamente che nei racconti fantascientifici, ne *Le città invisibili* lo schema, il rapporto costante tra immagine, e suo riflettersi, prevale sull'aneddoto, lo limita in una funzione di simbolo, tema o figura, che unicamente ha significato entro la serie di figure in cui a volta a volta si sposta, o si rifrange, muta, provocando nella costanza del processo una ordinata aperta circolarità di rapporti. La realtà in tanto consiste in quanto immediatamente la voce che narra si articola in un coro, esiga una reciprocità di rapporti con altre voci: questo di recente Calvino ha indicato come una ancor valida proposta, offerta dagli schemi narrativi della novellistica antica, dei primi secoli. Ne offre un esempio questo libro articolato tra il narratore, Marco Polo e Kublai Kan, che ascolta ma anche interviene, così che le parti si scambiano, alternandosi narratore e commentatore. O, piuttosto, il racconto presuppone quella forma di recezione, che dà il timbro e la risonanza e il significato alla voce che parla.

Da una prima effusione aneddotica, immediatamente il racconto si apre a schemi entro i quali si profila un riflesso autonomo, deviante, suscitato da chi ascolta. Voci distinte: ma hanno senso corale. Dice Marco a Kublai: « Altra è la descrizione del mondo cui tu presti benigno orecchio, altra quella che farà il giro dei capannelli di scaricatori e gondolieri sulle fondamenta di casa mia il giorno del mio ritorno, altra ancora quella che potrei dettare in tarda età, se venissi fatto prigioniero da pirati genovesi e messo in ceppi nella stessa cella con uno