

Materialismo Storico, n° 1/2018 (vol. IV)

## Fortini e «I poeti del Novecento»\*

di Pier Vincenzo Mengaldo

Discorrere dei *Poeti del Novecento* di Fortini comporta, più che un atto individuale di riparazione, una denuncia. In questo paese in cui sempre meno si discute e in cui l'informazione e selezione culturale è sempre più controllata da poche case editrici e pochi gruppi intellettuali dominanti, può infatti avvenire che esca questo libro, opera di uno dei massimi critici italiani e sintesi e sviluppo delle sue idee sui temi che più gli sono cari, senza che quasi se ne parli. E del resto sorte analoga sta capitando – ancor più gravemente – ai saggi etico-politici di *Questioni di frontiera* (fa lodevole eccezione un recente intervento di Asor Rosa su «Rinascita»).

Tuttavia, se una collettiva rimozione ideologica spiega bene il silenzio su *Questioni di frontiera*, non basta a spiegare quello sui *Poeti del Novecento*.

Si sente anche dire che coerenza ed eventualmente limiti di questo libro rimonderebbero al fatto che l'autore vi ha adottato in sostanza un punto di vista di tipo morale o, come ha scritto il suo unico recensore impegnato, «pedagogico» (si veda Marco Forti, in «Paragone», dicembre 1977, 334, pp. 116 sgg.). Il che è complessivamente vero, ma non va riportato solo al temperamento del critico, bensì anche alla strategia complessiva che governa il suo discorso in quest'opera. Ciò che anzitutto colpisce in essa è infatti il fermo rifiuto di privilegiare «linee» o tendenze su altre, e sulla autonoma consistenza degli individui. *I poeti*, e non *La poesia, del Novecento* è certo un titolo non casuale. Questa posizione è più volte dichiarata: «non vi esiste [nel nostro secolo] una linea privilegiata» (p. 149), e quasi in chiusura del libro: «quella pluralità di linee che in ogni punto di questo scritto abbiamo voluto confermare» (p. 256); o anche: «Non dobbiamo mai dimenticare che le tendenze interferiscono con le biografie e che lo svolgimento interno di un autore e di una tendenza sfida ogni classificazione» (p. 194). In questo senso il volume di Fortini appare il più deciso contraltare di quelle interpretazioni di

---

\* Prefazione a Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Donzelli, Roma 2017, su gentile concessione dell'editore [N.d.C.].

tendenza e a senso unico della nostra poesia e letteratura del Novecento che si sono imposte con la critica fiancheggiatrice della sua linea emergente (e in parte almeno si riflettono ancora nell'Antologia di Contini) e che di recente sono state specularmente rovesciate da Sanguineti e, con accento diverso, da Bonfiglioli, tesi a deprimere la cosiddetta «restaurazione» degli anni venti-quaranta a favore delle «avanguardie» precedenti e successive.

Non si tratta solo, in Fortini, di deferenza a un bisogno di pluralismo culturale, ma anche di consapevolezza della dialettica e tensione fra programmi e realizzazioni; come s'afferma a p. 14: «la poesia, del nostro come di altri secoli, non coincide con la storia dei suoi gruppi intellettuali e delle sue tendenze», e ancor più incisivamente, *ibid.*: «il divario fra programmi e attuazioni poetiche è costitutivo della poesia stessa». Fortini sa bene che ai programmi letterari, quale che sia il loro contenuto, magari eversivo, inerisce inevitabilmente qualcosa di affermativo dell'ordine esistente. D'altra parte l'evoluzione della poesia novecentesca non è mai vista in questo libro come una linea retta e coerente, ma come una serie di tracciati interrotti, con possibilità non sviluppate, riaffioramenti carsici e riprese a distanza. Così tutto Noventa e il tardo Saba di *Vecchio e giovane* sono indicati come esperienze potenzialmente apertissime ma che non hanno avuto seguito reale, oppure di Giudici si osserva (p. 229) che è «l'unico che abbia avuto il coraggio di riprendere il discorso poetico, deliberatamente, dove Gozzano lo aveva lasciato» (con cui la questione del neo-crepuscolarismo del poeta ligure è interpretata correttamente, e rettificando le proprie stesse posizioni precedenti, non come un fatto di continuità spontanea e passiva, ma di cosciente riaggancio). E anche in questa prospettiva si spiega il rilievo conferito ai poeti dialettali (massime Tessa e Noventa), che per definizione sfuggono al gioco delle contrapposizioni di scuole e manifesti.

Deriva da questa impostazione che l'accento sia sempre portato non sui gruppi e le tendenze, ma sugli individui, e che questi ultimi, e tanto più quanto più sono poeticamente rilevanti, vengano spiegati piuttosto *iuxta propria principia* che mediante la rete di relazioni che li attraversa, la quale viene semmai utilizzata a inquadrare i «minori». Controprova ne sia il modo con cui Fortini estrapola posizioni dei suoi critici per definire (cap. IV, par. 7) la propria stessa posizione di lirico, non tanto descritta entro un sistema di rapporti e opposizioni storiche, come pur sarebbe

possibile e utile (prese di distanza, successivamente, da neorealismo, Pasolini, avanguardia ecc.), quanto secondo la coerenza del suo statuto interno e l'unicità della sua testimonianza. Ma c'è di più. Tutte le volte, e non son poche, in cui Fortini fa ricorso a caratterizzazioni d'ordine «sociologico», la tendenza è a stabilire un nesso diretto, e si direbbe un corto circuito, fra la situazione storico-sociale e la peculiarità dell'individuo-poeta che la esprime esemplarmente, senza passare attraverso la mediazione dei gruppi intellettuali a questo e a quella omogenei. Se dunque oggi all'interno della storiografia letteraria marxista s'afferma sempre più il tentativo di inserire, o addirittura risolvere, la storia della poesia in quella dei movimenti e raggruppamenti intellettuali relativi, qui il marxista Fortini si rivela in netta antitesi con queste posizioni. E forse si può anche dire, avendo presenti i termini della disputa fra Adorno e Benjamin sull'interpretazione di Baudelaire, recentemente riesumata e discussa da Agamben, che la dialettica interpretativa di Fortini sembra avvicinarsi piuttosto al metodo del secondo che del primo. Viene così alla luce il contrasto, punto dolente dell'estetica e della metodologia letteraria e che Fortini si guarda bene dal voler sanare artificialmente, fra il piano storicizzabile delle tendenze culturali e quello assai meno storicizzabile delle voci poetiche individuali, o meglio fra *due diverse storie*, non sempre o quasi mai coincidenti. Tanto più che l'autore, collaborando a un'impresa come la «Storia e Testi» laterziana, si trova a operare proprio all'interno di un genere critico, quello sempre più diffuso della Storia-Antologia, che per sua natura ospita tipicamente l'oscillazione fra descrizione transitiva e lineare del decorso storico-culturale e rappresentazione per esempi di mondi poetici individuali, costituzionalmente intransitivi. Di qui anche, per tornare al punto di partenza, la necessità da parte di Fortini di puntare sulle individualizzazioni etico-psicologiche: dato che l'«altra via» possibile, quella della descrizione linguistica (che egli utilizza con larghezza, ma subordinatamente), non può che collocarsi sull'asse tradizione-innovazione, rischiando sempre di privilegiare (come Fortini stesso avverte a p. 6) quest'ultima.

A conferma di quanto appena accennato si legga ora quanto il critico scrive di Jahier, il cui dolore «ha la fisionomia di un ceto sociale e morale che si è riprodotto fino a ieri: quello della mancata – e ormai impossibile – riforma religiosa borghese» (p. 20). Osservazione pregnantissima, ma

forse ulteriormente perfezionabile nel senso che in tanto Jahier poté rappresentare efficacemente quel ceto, in quanto la sua personale biografia s'incontrò con tutta una cultura, quella «vociana», che per tanta parte espresse appunto drammaticamente (si pensi a Boine, a Rebora) quest'esigenza di un'impossibile «riforma religiosa borghese»; e l'espresse precisamente in un punto storico nel quale le possibilità di organizzazione e incidenza sociale dei gruppi intellettuali minoritari stavano per essere definitivamente distrutte dalla società di massa (la cui più tipica e assoluta manifestazione, la guerra «mondiale», travolse quasi simbolicamente il gruppo vociano). E forse ci si poteva attendere, proprio da parte di Fortini, che la caratterizzazione delle dominanti stilistiche di questi poeti in termini di «espressionismo» venisse più decisamente rapportata, come in genere *non* si fa, al fondo religioso della loro problematica: ciò che costituirebbe anche un primo e indispensabile criterio di distinzione rispetto all'espressionismo classico, quello tedesco, che nel complesso ha tutt'altro pedale ideologico. Analogamente di Campana Fortini mette in rilievo, e lo spunto è altrettanto inedito che acuto, che il suo «tipo umano era la risposta che in Europa i ceti dell'individualismo artigiano democratico e libertario-ribellistico davano all'imperialismo industriale e colonialista che li veniva distruggendo» (p. 29). Appare qui, sia detto senza la minima intonazione diminutiva, una concezione di tipo religioso del poeta come testimone e martire, che fa capolino anche altrove nel libro (in particolare a proposito di Zanzotto): una formula come quella usata a p. 8 per la poesia del ventennio fascista («discesa nell'isolamento e premonizione di una catastrofe») ha forse significato più generale. Anzi: non so se rischio di generalizzare, ma ho l'impressione che in giudizi come i due ora riportati emerga la tendenza a storicizzare la nozione della poesia in quanto opposizione, alternativa e utopia, che Fortini condivide col «pensiero negativo», individuando in essa l'espressione di minoranze sociali spossessate ed emarginate dal «progresso» capitalistico, e con ciò fornendo una base materialistica alla concezione, cara soprattutto a non pochi poeti (da noi ad esempio Saba), della poesia come commemorazione del passato. Confesso che trovo questa prospettiva molto attraente, e probabilmente applicabile anche a poeti non così evidentemente emarginati e minoritari come Campana e Jahier. Sia il caso di un'esperienza tanto più centrale ed egemonica, quella di Montale. I temi dell'aridità e dell'atonia, il complesso

claustrofobico del chiuso e della muraglia e così via, che tanto rilievo hanno negli *Ossi di seppia*, possono e debbono leggersi anche come transfert dell'effettiva condizione storica del ceto dell'autore, la buona borghesia colta e liberale che stava per essere definitivamente espropriata dalla società rozzamente totalitaria già pronta a divenire fascista. Da questo punto di vista un filo sotterraneo ma solido unisce il primo, severo Montale a quello sarcastico, disimpegnato e antitragico di *Satura* e raccolte successive, tutto centrato sullo sprezzante rifiuto della società di massa; e anche questo filo soggiacente dà ragione del carattere insieme conservatore e critico-utopico dell'ideologia poetica di Montale. Né sarà ad esempio casuale che nell'unica (l'unica!) poesia degli *Ossi* relativa alla guerra, *Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...*, quell'esperienza, che per Ungaretti era stata un potente generatore dei miti della fratellanza e dell'unanimità, sia rivissuta a distanza e quasi sognata come occasione di una privilegiata solitudine contemplativa. Per converso, al di là delle debolezze caratteriali e intellettuali dell'uomo, l'adesione al fascismo di Ungaretti va interpretata anche – parlano chiaro i testi poetici stessi – come riedizione e possibilità di sopravvivenza della mitologia unanimistica che nell'*Allegria* assumeva anche i nomi di «patria» e di «popolo» (si confrontino ad esempio le liriche «politiche» del *Sentimento* con *Popolo* della prima raccolta).

L'avversione fortiniana alle linee o tendenze prioritarie si manifesta chiaramente fino dalla prima pagina del libro. Qui il critico, affrontando il problema degli inizi della poesia novecentesca, sin troppo dibattuto dai contemporaneisti, si limita a ricordare sinteticamente le varie proposte senza prendere, giustamente, posizione e facendo intendere che appunto quella varietà di punti di vista riflette l'effettiva complessità della situazione. Di fatto egli ridimensiona radicalmente Lucini, in polemica con Sanguineti (e anche qui suggerendo una pertinente motivazione storica: il fallimento di Lucini sarebbe «conferma della condizione subalterna di tutta una cultura che faceva allora riferimento a una "sinistra" politica, anarchica o socialista», p. 13), nonché, nei modi che vedremo, il futurismo tutto; è perciò la lirica vociana ad assumere ruolo di iniziatrice, e questo ruolo è ribadito in più occasioni sottolineando l'azione diacronica che, ad onta dell'*epochè* degli anni venti e trenta, quell'esperienza ha esercitato su vari episodi poetici successivi: si conferma quindi il nesso Pavese-Jahier e «Voce» in generale

(pp. 20 e 142), mentre altrove si rileva il lievito vociano di alcune esperienze post-belliche (ed io avrei messo maggiormente l'accento anche sulla continuità vocianesimo-Montale). È stato rimproverato a Fortini (dal recensore sopra citato) di aver messo fra parentesi i crepuscolari. Sarebbe facile all'autore rispondere che ciò è dipeso dalla divisione dei compiti fra i collaboratori dell'impresa laterziana, per cui l'argomento era già svolto da altri e in altro contesto (cfr. vol. LIL 59: *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, di G. Savoca e M. Tropea, 1976). In realtà è ben probabile che questa distribuzione delle parti abbia fatto gioco a Fortini, evitando di inserire un elemento di contraddizione meno facilmente rimovibile del futurismo nella sua severa visione della poesia del Novecento, che sempre concede pochissimo al gioco e all'irresponsabilità etica; e difatti il critico, con rare eccezioni (Bertolucci, Giudici), è anche molto parco nel segnalare momenti di continuità con la poetica crepuscolare (forse in opposizione ai sostenitori, Sanguineti in testa, di una permanente «condizione crepuscolare» nella nostra lirica novecentesca?). Non starò qui a ridiscutere il problema del ruolo storico dei crepuscolari, sul quale le pagine migliori rimangono a mio avviso quelle di Solmi nel suo saggio su Corazzini. Penso però che un richiamo ai caratteri salienti della «scuola» poteva essere opportuno nell'economia stessa del discorso fortiniano, per almeno due motivi: per la stretta convivenza di modi «crepuscolari» e «futuristi», recentemente dimostrata da G. Mariani, nell'opera di poeti tradizionalmente attribuiti alla prima e più spesso alla seconda corrente (Fortini vi fa un accenno implicito a p. 14); e per il fatto che una caratterizzazione del crepuscolarismo può servire ottimamente a situare, *per opposizione*, l'ethos e lo stile dei vociani. Il rapporto è meno astratto di quel che sembri, se si tiene presente che la prima definizione dei tratti comuni della sensibilità crepuscolare, con segno fundamentalmente negativo, spetta appunto a critici vociani e affini (oltre a Borgese, Slataper, Boine con la sua categoria di «morettismo» ecc.), valendovi dunque *e contrario* come posizione della propria poetica.

Come s'è accennato Fortini procede (pp. 13-4) a una rapida e nel complesso indiscutibile liquidazione del futurismo letterario, cui tutt'al più avrei visto volentieri sottratta qualche voce più giocosa e disimpegnata, e perciò ancor oggi gradevole (in particolare Folgore). Il giudizio s'articola in sostanza in due punti: una constatazione di fatto

(«È il “testo” futurista che non “funziona” quasi mai»), e un argomento di tipo sociologico, vale a dire il contrasto fra modernismo programmatico della corrente ed effettive condizioni storiche di arretratezza dell'Italia («L'Italia non era un paese “moderno” e avrebbe continuato a non esserlo fino a oggi...»). Se la prima è irrecusabile da chiunque abbia buon gusto, sul secondo mi pare invece lecito nutrire dei dubbi: e non solo perché in questo modo non si dà ragione del fatto che in Italia si è generalmente prodotta una mediocre poesia futurista, ma una spesso buona o ottima pittura, scultura, architettura futurista (il ragionamento di Fortini vale semmai a spiegare perché quest'ultima, di necessità più legata alle condizioni della società, è rimasta così spesso alla fase progettuale). In buona sostanza, mi sembra che il discorso sia rovesciabile: l'arretratezza delle condizioni italiane era precisamente la *premessa necessaria* perché nascesse e prosperasse un'avanguardia coi connotati del futurismo, in quanto solo così l'idolatria del moderno poteva assumere la sua tensione di idea-forza e il suo sapore eversivo (che è ciò che, più idealisticamente, intendeva Palazzeschi osservando che il futurismo poteva nascere solo in un paese votato al culto del passato). Del resto è in questa direzione che va il giudizio di Lifšic citato molto opportunamente da Fortini: «Il futurismo di Marinetti non indicava che l'imperiosa sfrenata aspirazione delle classi abbienti di un paese semiagricolo, bramose di possedere ad ogni costo una propria industria» (p. 13). La prova del nove di questo rapporto inverso fra arretratezza socio-economica e affermazione dell'ideologia futurista consiste sempre nel fatto che l'altro paese in cui il movimento ha messo profonde radici, cioè la Russia, era ancor più arretrato dell'Italia. E suppongo che il successivo strozzamento del futurismo, e in genere delle avanguardie, in Russia, non sia soltanto dovuto alla violenza staliniana (che infine non spiega tutto...) ma stia anche in rapporto col dispiegarsi in quella nazione di una economia industriale moderna. Tant'è vero che l'affermazione di Adorno (*Teoria estetica*, p. 49): «A volte le forze produttive scatenate in estetica stanno in rappresentanza di quello scatenamento reale che viene impedito dai rapporti di produzione», va proprio presa alla lettera, in tutte le sue implicazioni. Direi che il contrasto con la base economico-sociale messo in luce da Fortini serve a comprendere, piuttosto che il complessivo fallimento del futurismo poetico italiano, i suoi modi d'essere: non è un caso che i risultati

migliori della poesia futurista si abbiano dove quella sensibilità e ideologia entra in corto circuito con un ethos contadino e arcaico-conservatore (Govoni), o con una civiltà artigiana e piccolo-borghese (Palazzeschi), oppure prende forme cosmopolite (il mito di Parigi in Soffici). E varrà *a fortiori* per la vicenda del futurismo ciò che Fortini giustamente annota a p. 75 a proposito di Saba sulla «tenacia della resistenza che le forze poetiche italiane del nostro tempo hanno opposto all'accettazione delle ideologie avanguardistiche, per mandato tacito di una parte grande delle energie sociali impegnate nella lotta di classe». È questo sottinteso che permette a Fortini, in polemica contro la tipica idolatria moderna dell'«innovazione» in sé e per sé, di dare il posto che meritano, e non per mero referto di gusto, a poeti cautamente «riformisti» se non conservatori come Valeri o Solmi. Più in generale, è partendo da una piattaforma del genere che diviene possibile interpretare i vari movimenti di reazione alle poetiche d'avanguardia, che tanta parte hanno nella storia letteraria italiana di questo secolo, in termini diversi dalla mera categoria di «restaurazione» purtroppo invalsa anche presso studiosi egregi come Bonfiglioli.

Nei successivi paragrafi (pp. 15 sgg.), dedicati ai poeti «vociani», si trovano alcune delle pagine più aguzze e penetranti del libro. Alla complessiva adesione morale e di gusto a quelle poetiche s'intrecciano riserve e distinguo. Tra questi ultimi sembrano a me ineccepibili: la riduzione del valore poetico dei troppo lodati *Frantumi* di Boine rispetto ad altre opere dell'autore; la messa a punto dell'oscillazione sbarbariana fra autenticità e maschera e del carattere procurato e aprioristico che assume così spesso in lui la tematica della pietrificazione e atonia morale: «Sbarbaro è subito al fondo; e di lì non si muove» ecc. (p. 24; qualcosa di analogo osservò Montale in una vecchia recensione ai primi *Trucioli*: «Tira in queste pagine un vento di malattia; ma calma, quasi sorridente, quasi compiaciuta di sé»); infine il rilievo, all'interno di un ridimensionamento globale del poeta, degli aspetti «decorativi» della lirica di Campana («Ne risulta un sistema di festoni, un che di addobbato e di scenografico», p. 30). E forse può acquistare portata più ampia la riserva di fondo formulata a p. 20 su Jahier: «Ogni moralismo implica un eccesso di importanza accordato al proprio io... solo nella dimenticanza, cioè nel superamento di quello, si dà una vera poesia». Unico punto che mi lascia perplesso, il posto notevole assegnato ai



*Poemi lirici* di Bacchelli che a mio parere, nella loro intellettualizzazione dello *spleen* crepuscolare e in genere decadente, non varcano mai i limiti dell'abile e decorosa letteratura; le ragioni d'importanza dell'opera, come la singolarità e novità della sua metrica (su cui insiste Fortini), o ancora la capacità di fissare atmosfere psicologiche e ambientali che alimenteranno sostanziosamente tutta la tradizione lirica emiliana da Bertolucci a Bassani, appartengono piuttosto alla storia della cultura poetica che della poesia.

Tutto il primo capitolo del volume è compreso sotto l'etichetta di «l'età espressionista», dilatando perciò una categoria stilistica che, dopo Contini e Sanguineti, è usuale applicare alla poesia vociana: e certo in omaggio al ruolo di punta che il critico riconosce a quest'ultima. Naturalmente l'etichetta non va presa alla lettera. Fortini sa benissimo che, in particolare, un'opera come *Pianissimo* di Sbarbaro non presenta i connotati dell'espressionismo, e che il minimo comun denominatore fra questo Sbarbaro e i vociani è semmai di carattere etico-psicologico, non stilistico, mentre il genere più prossimo di *Pianissimo* rimane quello del primo Saba, che tra i vociani si sentiva «d'un'altra specie» (non comprendo comunque perché di *Pianissimo* venga data la redazione del '54, non solo meno «bella» ma storicamente meno rappresentativa di quella del '14). Qui si pone tuttavia un problema d'ordine più generale. Il volume di Fortini s'inserisce in un'opera che si pone scopi di divulgazione e sintesi, sia pure ad alto livello, e si dirige soprattutto a un pubblico studentesco universitario: di qui la necessità di scandire la materia secondo periodizzazioni, raggruppamenti, correnti a largo raggio, tenendo conto delle categorie storico-letterarie tradizionali, ciò che entra in contrasto con la tendenza fortiniana a procedere per individuazioni o con la sua proposta di tagli storiografici nuovi che attraversano o contraddicono quelli vulgati. All'autore va anzitutto riconosciuto il merito di aver maneggiato con cautela o evitato del tutto alcune categorie più corrive: in questo libro non si parla affatto di «restaurazione», né di «neoclassicismo», né di «lirici nuovi»: la nozione di «avanguardia» non è dilatata e di quella di ermetismo viene fatto un uso restrittivo (limitato in pratica al gruppo fiorentino), mentre ai titolari di esperienze limitrofe si applica la definizione (noventiana) di «moderni»; anche le nozioni improntate alla geografia regionale («linea lombarda» e simili) trovano qui scarsa grazia; e via dicendo. Per il resto Fortini oscilla,

inevitabilmente, tra categorizzazioni e raggruppamenti personali e nuovi, criticamente impegnati, ed altri che hanno la pura funzione di contenitori o classificatori pratici.

Fra i primi, appare particolarmente portante l'opposizione che fornisce lo scheletro al terzo e quarto capitolo (il secondo verte giustamente sul solo Saba), rispettivamente intitolati *Da Ungaretti agli ermetici* e *Montale e la poesia dell'esistenzialismo storico*. La proposta è molto stimolante: con essa, spezzata la generica e meccanica consecuzione «lirici nuovi»-ermetismo cara ad alcuni studiosi, e articolate o dissolte entrambe le categorie, viene promossa a principio d'interpretazione diacronica la coscienza, fermamente ribadita (cfr. p. 98), che Ungaretti e Montale incarnino due vie moderne alla poesia emblematicamente opposte. Chi come me condivide nell'assieme questa proposta, non potrà che fermarsi su alcuni punti che si prestano a qualche dubbio o discussione. E intanto è da segnalare che la sottolineatura della continuità Ungaretti-ermetismo, o «moderni», si unisce a un giudizio tiepido sul *Sentimento del tempo*, di cui il critico accusa la «scarsa resistenza qualitativa» e l'«incertezza profonda fra declamazione drammatica e tematica idillica», inserendo il tutto in una pertinente interpretazione politica del «ritorno all'ordine» ungarettiano (è istruttivo confrontare questo giudizio con quello, invece assai relativo, di Contini). Personalmente colloco il *Sentimento*, nonostante tutte le possibili riserve, più in alto, e mi chiedo se le parole con cui Fortini dà ragione, positivamente, dell'Ungaretti successivo non valgano già per quest'opera («Ma, a questo punto, il titanismo barocco e il michelangiolismo, proprio per il loro eccesso, per la furia autodistruttiva che manifestano, salvano paradossalmente un'altra e diversa voce poetica, che continua a firmarsi Ungaretti», p. 97). Certo si è, sul piano descrittivo, che l'eversione del *Sentimento* porta Fortini ad accentuare la divaricazione fra questo e l'*Allegria* sottacendone gli elementi di continuità.

Al paragrafo su Ungaretti tien dietro quello su Cardarelli. La consecuzione stessa pare a me discutibile. A mio avviso Cardarelli viene di poco, ma decisamente, *prima* di Ungaretti, e non solo per mere ragioni cronologiche: il fatto è che già col primissimo Ungaretti l'esperienza vociana è terra bruciata, ben diversamente da quanto avviene, testimoni i *Prologhi* del '16, in Cardarelli, che si trova ancora a doverla attraversare e superare dall'interno. Il nesso fra continuità col

vocianesimo e liquidazione via via più drastica del medesimo è essenziale per comprendere Cardarelli, e quale sia il suo reale punto di partenza mostra benissimo l'unica lirica di lui che Fortini presceglie acutamente (e d'accordo con un'indicazione di L. Baldacci), quell'*Incontro notturno* che è senza dubbio il suo testo poetico più «vociano». Fortini si sforza di dar ragione del Cardarelli più tipico, senza rimuoverlo, ma nello stesso tempo lo rappresenta con una poesia tanto interessante quanto atipica: il che tradisce qualche difficoltà di approccio, comune d'altronde a tutti coloro che si avvicinano a questo autore. Per il resto, il critico lo sottrae giustamente all'inane formula di «classicismo», per esempio accettando da A. Giordano l'accostamento alla poetica acmeista; e in effetti l'esperienza della «Ronda» spiega assai poco del Cardarelli poeta, che nella sua parte migliore le è in sostanza anteriore. Tuttavia anche da questa messa fra parentesi deriva che nella trattazione fortiniana rimanga del tutto in ombra quella fase indubbiamente classicistica degli anni venti che, oltre ad avere tanta importanza per la cultura poetica «romana» (dallo stesso Cardarelli all'ultimo Onofri a Vigolo), dà segno di sé per qualche anno anche in autori di prima grandezza come Saba e Montale, e ad esempio costituisce l'abbrivio di Solmi (se, come mi sembra, il suo sfondo stilistico più preciso è la prosa, e dico proprio la prosa, rondesca, sia pure rivissuta attraverso un'etica «torinese»). E c'è più in genere un momento di autarchia culturale della poesia, simmetricamente opposto al precedente cosmopolitismo, che s'intreccia fittamente ai fenomeni di restaurazione formale e in parte li spiega.

S'è detto che Fortini tende a restringere la categoria di ermetismo al gruppo fiorentino di Fallacara, Betocchi (ma qui avrei maggiormente distinto), Parronchi e Bigongiari, cui viene associato il fiorentino d'adozione Gatto; e la restrizione è ancor più drastica tenendo conto che Luzi è invece situato, all'insegna dell'«esistenzialismo storico», fra Montale e Sereni, naturalmente facendo soprattutto perno sulla sua produzione maggiore del dopoguerra. Nulla da eccepire su questa collocazione, ma certamente l'ermetismo fiorentino, privato di Luzi, risulta un po' acefalo, e non soltanto perché egli ne è il poeta di gran lunga più importante, ma anche per la sua forte capacità di influenzare precocemente col proprio magistero i compagni di strada, come andrebbe finalmente documentato nei particolari. Qualche perplessità può suscitare anche la sistemazione di poeti della stagione ermetica come

Bertolucci, Penna e Caproni che rappresentarono una via parallela o addirittura opposta a quella vincente, anche nella misura in cui ereditarono maggiormente la lezione del «realismo» sabiano: mentre Penna e Bertolucci trovano posto tra Ungaretti ed ermetici, Caproni sta invece, e con una collocazione ritardata rispetto alla sua cronologia, negli scomparti dell'«esistenzialismo storico». È probabile che un raggruppamento di questi tre nomi assieme, sottolineandone le convergenze, avrebbe dato meglio il senso del peso, e dei risultati, della dissidenza interna dei «moderni» e avrebbe permesso di mettere l'accento, secondo una linea indicata in particolare da Pasolini, sulla loro capacità di anticipare esperienze poetiche di timbro realistico e anti-ermetico del dopoguerra, che in taluni casi diviene anche influenza sugli stessi sviluppi postbellici degli ermetici (cfr. in particolare certe affinità del secondo Gatto con Penna e Caproni). S'aggiunga che la pagina su Penna non è fra le più ispirate del libro, e lo stesso riconoscimento della sua grandezza è dato piuttosto come *vox populi* che come convinzione personale e motivata. Congetturo che abbia agito negativamente su Fortini il fastidio per il culto acritico di cui il poeta umbro è stato fatto oggetto presso alcuni settori più sprovvolti o disinvolti della nostra cultura recente, e per le ambigue operazioni di politica culturale fatte in suo nome; ma credo che vada chiamata in causa anche la riserva del critico verso ogni poesia «ingenua», che non mette sufficientemente in discussione se stessa: ciò s'avverte anche per Caproni, rappresentato infatti non – poniamo – con una lirica del *Seme del piangere* ma con uno dei testi recenti più scheggiati e intellettualistici (come rivela la stessa epigrafe da Hofmannsthal), la pur bellissima *Senza esclamativi*.

Nel capitolo successivo Montale è significativamente preceduto dai due maggiori episodi di poesia nello stesso tempo antifascista e contestatrice della lirica nuova ed ermetica: Pavese e Noventa. Mentre di *Lavorare stanca* s'apprezza, correttamente, piuttosto il ruolo storico controcorrente che gli effettivi risultati poetici, il luogo riconosciuto a Noventa, secondo quanto ci si attendeva, è centralissimo: lo rivela non solo il tenore dei giudizi, ma anche il fatto che l'importanza della «funzione Noventa» determina fortemente, se non erro, taglio e titolo stesso del precedente paragrafo sui dialettali (*Il sarcasmo antinovocentesco e il dialetto*). E in verità al lettore rimane il dubbio che l'importanza della «funzione» sia infine superiore a quella, pur

ragguardevolissima, dei testi poetici concreti: la non-autonomia del testo, pregio fondamentale della poesia noventiana in epoca di autosufficienza del fare poetico, ne è allo stesso tempo il limite; i testi sembrano sempre, per così dire, rimandare a qualcosa che sta al di là o a monte di essi, a un *atteggiamento* etico-culturale complessivo cui sono delegati la loro unità e il loro senso ultimo. Ciò non toglie che il fulmineo accostamento Montale-Noventa (non sapremmo se più per contrapposizione o per complementarità) che Fortini s'accontenta di suggerire, sia una delle idee-guida più feconde del libro.

Nelle pagine, notevolissime, su Montale, attrae l'attenzione soprattutto il giudizio nell'insieme limitativo sugli *Ossi di seppia* (da confrontare vantaggiosamente con quello, di segno opposto, di Bonfiglioli), di cui infatti vengono scelte due delle liriche più tarde (aggiunte nell'edizione del '28) e più protese verso il mondo delle *Occasioni*, *Arsenio* e *Delta*. Si comprende bene che Fortini non possa non puntare sul blocco *Occasioni-Bufera*, ma si ha l'impressione che egli trasformi insensibilmente in giudizio di valore l'esatta percezione di una diversità storica e di una maggiore limitatezza dell'orizzonte culturale, che assegnano gli *Ossi* a una fase distinta e decisamente anteriore rispetto al Montale più nuovo ed europeo. Il critico avverte nella raccolta «un che di sforzato e di artificioso, di esibito e insomma di letterario», e ne rileva la «disperazione tutta programmatica e ottenuta al prezzo di una preconstituita limitazione dell'orizzonte (com'era già stato anche in Sbarbaro)». Io sento negli *Ossi* una perentorietà di pronuncia che ne fa, a dispetto della materialità dei contenuti, un'opera fortemente *assertiva*. Anche per questo l'avvicinamento a Sbarbaro, per certi aspetti indiscutibile, vale fino a un certo punto. In *Pianissimo* la «preconstituita limitazione di orizzonte» (p. 155) stinge sul grigiore formale, dà luogo a una pronuncia soffocata e, se è lecito dire, a un'eloquenza della contro-eloquenza. Negli *Ossi* la gioia dell'improvviso, l'eloquenza o addirittura l'«epicità» che subito vi avvertì Debenedetti, sono autentiche e mettono automaticamente in crisi la corrosività esistenziale, magari un poco procurata, dei contenuti: in quest'opera si realizza dunque ancora per una volta, e forse per l'ultima, quella dialettica fra negatività dei contenuti ed affermatività della forma che era stata di Leopardi come di Baudelaire e che è uno dei grandi modi d'essere della poesia moderna. Altrimenti non ci spiegheremmo la sensualità e ricchezza della materia

linguistica e il puntiglioso riassetto formale che caratterizzano gli *Ossi* rispetto alla poesia che li precede. Da questo punto di vista non è lo Sbarbaro di *Pianissimo*, ma lo Sbarbaro felicemente rapsodico di alcune *Rimanezze* (da Fortini debitamente valutato) che rende un suono simile a quello degli *Ossi*. All'estremo opposto del paragrafo, Fortini distingue con vigore i messaggi che emanano dalla maggiore poesia di Montale da quelli puntigliosamente deversati in prosa dall'omonimo saggista e giornalista, certo in sottintesa polemica con quanti di recente hanno creduto di spiegare deterministicamente i primi coi secondi. La questione non è solo, a mio parere, di riconoscere l'autonomia conoscitiva della poesia, quando è grande, ma anche che c'è in Montale, come è tipico del borghese scisso dell'età contemporanea, una specie di *doppia verità*, che questa doppia – e contrastante – verità tenda nei testi poetici degli ultimi anni a diventare una, allentando la tensione fra l'uomo privato e il poeta, è un segno certo della diminuita forza del lirico e del suo ricadere entro i confini della propria classe. Conclude comunque Fortini: «L'immagine complessiva che viene dal Montale saggista, critico e giornalista è di un conservatore scettico incapace di darci ragione dell'ardua e tragica poesia che egli ha scritto» (p. 169).

Mentre la linea Ungaretti-ermetici è circoscritta da Fortini entro un tempo storico preciso, quella «montaliana» viene prolungata e ramificata, unendo assieme esperienze dell'anteguerra e del dopoguerra, e con ciò anche ridimensionando (come è giusto per la poesia) la frattura della guerra e della Resistenza. Afferma esplicitamente l'autore (p. 192): «Per il quindicennio 1945-60, crediamo si possa parlare di “esistenzialismo storico”». Perciò a poeti come Luzi, Sereni e Caproni, che affondano le loro radici nella civiltà «ermetica», ne tengono dietro, sullo stesso asse, altri più recenti e decisamente postumi all'ermetismo come Fortini stesso e Pasolini, Leonetti, Roversi, Risi ecc. Occorrerebbe qui soffermarsi soprattutto sul paragrafo pasoliniano, uno dei più densi e tesi del volume; si veda per esempio l'acume con cui Fortini trasferisce il giudizio sul «decadentismo» di Pasolini dal piano dell'atteggiamento psicologico e culturale a quello concreto del *Kunstwollen*, parlando di una sua «certezza, propria del decadentismo..., che le forme dei generi fossero solo dei rituali culturali, forme appunto, stampi nei quali versare una materia vitale» (p. 201), il che spiega efficacemente non solo il plurilinguismo e il polimorfismo del poeta, ma anche i continui travasi

asmatici fra questo e il narratore, il saggista, il cineasta: in ciò sembra anche consistere uno dei motivi della perdurante vitalità di Pasolini, contro la quale non sembrano aver fatto presa le critiche della nuova avanguardia – e (con ottica diversa) dello stesso Fortini – in nome tra l'altro di una nozione di *professionalità* della poesia, entro le esperienze poetiche più vicine a noi, diciamo post-sessantottesche: uno dei cui connotati più evidenti è proprio la rottura dei confini fra i «generi» e più in generale fra la poesia e le forme indifferenziate dell'*espressività*. Ma, per restare fedele al proposito di segnalare specialmente i punti di disaccordo o di perplessità, dirò che Roversi, e ancor più Leonetti, mi sembrano sopravvalutati: rimanendo nei paraggi, a me pare indubbio che un Giudici o un Risi sono poeti più importanti, *in quanto tali*. Proprio il brano di Leonetti che viene riportato dimostra che questi finisce per scambiare per poesia la sua *volontà* di poesia, o tensione oratoria, e che non riesce a risolvere il conflitto fra traliccio documentario e argomentativo, quasi da sceneggiatura cinematografica, e scrittura lirica che si aggruma alquanto arbitrariamente sulla pagina e che, un po' come nel Pasolini meno buono, acquista un sapore a-razionale e vagamente intimidatorio. Direi che le giuste critiche che Fortini rivolge all'uso alquanto mistificatorio della poesia proprio dell'ultimo Pasolini, dove questa è collocata in una sorta di zona franca fra emotività e razionalità, valgono pari pari anche per Leonetti.

Analogamente per l'ultimo capitolo, dopo aver accennato che Fortini osserva equamente un atteggiamento di grande apertura e disponibilità verso le varie tendenze, mi fermerò soltanto sulla sua interpretazione di Zanzotto. Non occorre dire che anche qui la penetrazione della cosa è profonda: cfr. ad esempio l'osservazione sull'«orrore mortuario che emana dalle culture trascorse: in questo caso la cultura umanistico-gesuitica, latineggiante e austro-veneta, nella sua unione con quella dialettale, regressiva e infantile» (p. 248). Ma la collocazione a ridosso della neo-avanguardia mi lascia dubbioso, tanto più che Fortini si mostra apertamente perplesso, o renitente, di fronte alla *Beltà*, documentando il poeta con testi da *Vocativo*, dalle *Ecloghe* (e qui anzi uno dei meno «sperimentali») e infine dalle *Pasque*: sistemazione storica e accento interpretativo sembrano in contrasto. Io credo che oggi convenga insistere, come difatti alcuni stanno facendo, sul primo Zanzotto, su quel suo eroico epigonismo ermetico entro il quale si preparano autonomamente gli

sconvolgenti esiti atonali di poi. Ciò è essenziale non solo per la comprensione di questo poeta, ma di tutta una sezione notevole della poesia del dopoguerra. L'itinerario di Zanzotto, e quelli pur così diversi di un Orelli e di un Erba, fanno infatti toccare con mano l'esistenza di una tendenza di poesia che altrove ho chiamato «postermetica senza essere anti-ermetica», la quale approda via via a risultati nuovi (si pensi anche alla stratificatissima «prosa» dell'ultimo, cospicuo Orelli di *Sinopie*) senza consumare rotture con l'ermetismo ma sviluppandone abilmente e gradualmente l'eredità. È un fenomeno, dal quale vengono ancora messe in dubbio le contrapposizioni storiche troppo radicali, che resta in ombra nel discorso di Fortini.

Mi rendo ben conto che in queste note non ho potuto dare un'idea adeguata del livello straordinario di questo libro. Come il buon Dio, anche il buon critico si trova nei dettagli, e occorrerebbe esemplificare e citare molto più diffusamente di quanto io non abbia fatto. Ecco allora, e quasi a caso, la perfetta definizione dell'ora topica dei crepuscolari («transizione truccata da permanenza», p. 71); della ritmica di Luzi («tenebrosa energia dei suoi endecasillabi», p. 171); del personaggio distrattamente crudele che ci guarda dai versi di Erba («Un mustelide appare e scompare fra questi versi, timidissimo ma carnivoro e persino sanguinario», p. 194); del rapporto inverso tra asemantività del discorso e pertinenza dell'assetto metrico nella neo-avanguardia («Le strutture metriche e prosodiche, anche contro le intenzioni degli autori, tanto più accrescevano la loro rilevanza quanto decresceva quella della comunicazione discorsiva», p. 243). E questo è il primo libro sulla poesia del Novecento in cui si dedichi un paragrafo, denso di notizie e prospettive, al problema delle traduzioni poetiche (da tempo, come si sa, nel mirino degli interessi di Fortini); o in cui finalmente sia messo a fuoco come si deve un poeta del valore di Tessa. Non meno importante è la tappa che questo volume segna all'interno della carriera critica di Fortini. Chi conosca la precedente attività del critico sui poeti del Novecento, in gran parte raccolta nei *Saggi italiani* (Bari 1974), noterà la sua capacità di arricchire o rettificare le proprie posizioni quasi su ogni punto, equilibrandole in un quadro complessivo più attento alle relazioni reciproche: Fortini non ama ripetersi; eventualmente si cita alla lettera, obiettivandosi. Infine, il lettore avrà osservato che non è mai stato necessario, per spiegare i giudizi critici di questo libro, far ricorso ai



caratteri della poesia fortiniana: il critico è qui perfettamente autonomo dal poeta, e la loro unità non va cercata in corrispondenze biunivoche, ma in una zona che sta più in alto. È questo il miglior elogio che si può fare non solo della complessità intellettuale di Fortini, ma della sua probità di studioso.