

Giuseppe Lo Castro

Antonio Saccone

*«Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti».**Studi sulla tradizione del moderno*

Roma

Salerno editrice

2019

ISBN 978-88-6973-370-3

Il titolo del libro di Antonio Saccone si avvale di un doppio ossimoro. Se la citazione ungarettiana, «Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti», enuncia il rapporto controverso dello scrittore moderno con il proprio tempo, il sottotitolo «Studi sulla tradizione del moderno» evidenzia una contraddizione: al moderno, nel cui codice è iscritta la necessità di un'innovazione perenne, appartiene un rifiuto di seguire la tradizione; eppure questo principio di poetica si fa, a partire almeno dalla seconda generazione del secolo, tradizione: l'idea stessa della vocazione al perenne e originale aggiornamento può rivelarsi come ripetizione e il reiterarsi dell'immagine stessa dell'avanguardia darsi come un nuovo petrarchismo. In questo senso, Saccone coglie lo sforzo di «una tradizione che rinnega se stessa, che si rivolta contro se stessa» (p. 131), secondo una linea paradossale che rischia di condurre a un perenne manierismo del nuovo, inedito, originale, arditto, scandaloso fino a costituire il principio giocoso della scrittura postmoderna, senza più pathos di trasgressione, ridotta a operazione di riuso dell'infinita creatività del moderno. E il postmoderno è infatti non a caso in più luoghi evocato da Saccone. Con cautela quando si tratta di disegnare dei caratteri già consustanziali nell'originaria avanguardia, con lungimiranza quando lo si intravede sullo sfondo a disegnare l'esito di pratiche artistiche antesignane. Su tutti questi temi che investono il rapporto con certi classici, la persistenza di alcuni modelli o la loro assenza e la costruzione di una tradizione moderna, il volume si sofferma con una serie di indagini che si richiamano fra di loro e al tema principale in modo reticolare.

La sezione più consistente di «*Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti*» concerne cinque capitoli dedicati a diversi aspetti del futurismo - è uno degli argomenti prediletti delle ricerche di Antonio Saccone, dal fortunato *Marinetti e il futurismo* del 1984 a *La trincea avanzata e la città dei conquistatori* del 2000 -: nell'insieme concorrono a formare un rinnovato disegno della poetica futurista, interpretata nei fatti come il significativo prototipo della tensione a innovare del moderno. Si sottolinea la «feconda ambivalenza dell'intera vicenda futurista, che da un parte punta con forte determinazione a esprimere, a vivere l'esperienza del moderno, a identificare con essa l'arte moderna, dall'altra a svuotare la modernità in quanto esperienza, a farne esclusivamente spettacolare rappresentazione» (p. 89). L'analisi dello sperimentalismo teorico-artistico e politico-culturale procede dalla «conflittualità permanente, contrassegno genetico del futurismo» (p. 56) al sogno di «un'arte della presentificazione assoluta» (p. 138). Le incursioni di Saccone mettono a fuoco una ricca documentazione di proclami, programmi, happening e manifesti, squadernando una tensione verbale che al fondo possiamo leggere come una profonda vocazione metaletteraria. Il manifesto, in particolare, può essere qualificato come una inedita forma di espressione, per tratti linguistici e figurali quali, come sottolinea Saccone, l'enfasi e l'iperbole, oltre all'elenco e all'arditezza sintattica e grafica. Ne deriva l'esibizione di una neoretorica espressionista e provocatoria che non nasconde un certo *divertissement* compositivo. Il procedimento sperimentale del simultaneismo risulta centrale e «l'avanguardia futurista impiega il fattore tempo come strumento di organizzazione formale, sintesi di rappresentazione dislocata in diversi punti dello spazio, in diversi tempi simultaneamente presenti» (p. 64). Lo spazio della pagina, della tela diviene

luogo di convergenza di direttrici provenienti da istanti diversi prodottisi in una rapida e indistinta successione. È così messa a fuoco una delle operazioni di massima inventiva tecnico-formale della modernità, sia sul piano teorico - sottrattane l'enfasi - sia sul piano formale. E in questa nuova visione dello spazio-tempo non manca un interessante accostamento di Marinetti ad Einstein per il tema della velocità come rottura della forza di gravità e per la conseguente trasformazione delle nozioni di lunghezza e durata, evocate nel manifesto sulla velocità del 1916. Da queste concezioni discende pure l'attenzione per le potenzialità di accelerazione e contrazione del tempo nella nascente arte cinematografica.

Così si mostra nei fatti l'interdipendenza dei manifesti e delle teorie dei futuristi, che da un orizzonte culturale a un altro forzano i confini tra le forme letterarie, le arti, i saperi, prediligendo il caos magmatico e indistinto, l'imprevisto, inventivo e ignoto all'ordinato, consueto, canonico. E l'ibridazione tra le arti diviene un ulteriore principio guida, che giustifica insieme la visione della città «concepita come macchina del rumore» (p. 77), l'interdipendenza di arte figurativa e scrittura nell'uso della parola iconica, anche disegno e grafema, la passione per il teatro, luogo nevralgico di esibizioni tecniche, nonché l'interpretazione sperimentale delle potenzialità del cinema. Il coacervo interartistico e tra arte e tecnologia è ben rappresentato nella lettura che Saccone offre della rappresentazione pionieristica di *Piedigrotta* del napoletano Cangiallo, dove emergono parole e rumori in libertà, gesti e azioni caotiche, mentre altrettanto multitecnica e inventiva è la redazione tipografica.

Dell'estetica futurista del cinema si sottolinea la poli-espressività e la versatilità tendente all'infinito dell'arte e della tecnica, l'immagine di un «giocosso esercizio di montaggio e rimontaggio dell'universo» (p. 103) che induce ad atteggiamenti euforici, anche se poi nella pratica esso resta confinato al gruppo futurista fiorentino e gli si preferisce il teatro. In quest'ultimo caso le potenzialità visive sono accresciute dall'inventiva tecnica fino a forme che definirei di cinemizzazione, come per i fondali in movimento, o di percezione simultanea come per la pluralità delle scene e delle azioni, o di collaborazione tra arti, tecniche e sensi: «cinematografia – radiofonia – telefono – luce elettrica – luce neon – aeropittura – aeropoesia – tattilismo – umorismo e profumo» (così Marinetti citato a p. 111). E del resto il teatro è anche il luogo dei proclami a ribadire il nesso tra arte e poetica nell'esperienza futurista, secondo una valenza metaartistica delle opere.

È sintomatico dell'atteggiamento modernizzante il confronto sulla concezione del cinema che Saccone istituisce con il ben noto modello pirandelliano, sintetizzando con una formula efficace la diversa lettura dell'influsso della macchina sull'uomo: «Mentre Pirandello costruisce figurazioni dell'assenza, Marinetti allestisce una nuova presenza» (p. 95).

Il saggio sui «futuristi in trincea» consente accostamenti con i due capitoli su Comisso e Palazzeschi che lo precedono. Si sottolinea il rapporto stretto tra condizione estrema della guerra e vertiginosità tecnica del futurismo marinettiano. E tuttavia quest'immagine canonica non è così monolitica e Saccone fa interagire il mito bellico di Marinetti con un diverso atteggiamento in campo pittorico: dalla disillusione di Boccioni, alle inquietudini tragiche della *Sarabanda finale* di Sironi. Del resto la guerra diviene un discrimine per Comisso che, pur affascinato, resta al di qua della tendenza futurista, opponendo all'estetica bellicista l'insofferenza del protagonista del *Porto dell'amore* che dà un calcio alla mitragliatrice.

Ancor più drasticamente si schiera Palazzeschi, che transita da una «spuria convergenza» col movimento marinettiano, dalla cui opzione euforica lo distingue da subito il «rigore nichilista del 'divertimento'» (p. 41) a una presa di distanza radicale nel «libro singolarmente ibrido, per così dire, lacerato, eterodosso per contenuto e forma» (p. 44), *Due imperi... mancati* del 1920, ma redatto nel cuore degli eventi fra il '14 e il '19. Saccone effettua un'opportuna analisi di un'opera a lungo trascurata su cui negli ultimi anni si va destando una significativa attenzione critica. È l'occasione per mostrare la specifica differenza di Palazzeschi dai suoi compagni d'avanguardia. Se da una parte la coerente poetica del *divertissement* palazzeschiana si incrina offrendo il rovescio

della propria medaglia di fronte alla tragedia del presente, dall'altra all'esaltazione estetizzante della guerra «sola igiene del mondo» e a quella parallela tesa alla costruzione spettacolare di sé come eroe di D'Annunzio, Palazzeschi – lo si può cogliere tra le righe – oppone un diverso rapporto tra arte e vita e un ascolto dell'esperienza di dolore del popolo: «L'io narrante – scrive Saccone – vive la guerra nello sguardo atterrito dei soldati in partenza per il fronte, nei loro disperati, autoflagellanti tentativi di sfuggire all'abbrutente inferno della trincea, nelle mutilazioni dei loro corpi, nei loro resoconti di ritorno dal fronte» (p. 45) È un Palazzeschi sarcastico che non teme di essere sfacciatamente controcorrente: agli appelli all'eroismo si oppone un antagonista «encomio della vigliaccheria».

Presentando il rapporto con la tradizione secondo un metodo di confronto tra autori, il volume abbina poi i giudizi di Rea e La Capria sul teatro di Eduardo. Alla condanna, successivamente edulcorata, di Rea che rimprovera un'allegria «mistificante» capace di occultare «la truce terribilità dei vicoli di Napoli» (citato a p. 171) fin nell'uso di un dialetto addolcito, risponde l'immagine lacapriana di un teatro «presepio» in cui Eduardo riporta in vita nostalgicamente le figure di una napoletanità perduta, residuo di un antico sogno borghese e poi piccolo-borghese di elevare moralmente il popolo.

In correlazione sono pure i due studi sul rapporto con la scienza moderna di Calvino e Levi. Nel primo l'ambizioso modello di una letteratura neoenciclopedica è ricostruito da Saccone nelle trame dei reiterati riferimenti a Lucrezio e Ovidio, modelli classici per la scrittura moderna. Il precario intellettuale contemporaneo non rinuncia al sogno di declinare nella sua totalità lo scibile, ancorché reso aperto e problematico. Se Lucrezio con il grande campionario dell'immaginazione insieme poetica, filosofica e scientifica è riscontrato da Calvino anche in Queneau e Ponge, Ovidio è letto alla luce dell'interpretazione di Jurij K. Ščeglov, che già ne individua i caratteri di esattezza e leggerezza. I due modelli ideali di molteplice e ambiziosa completezza, da una parte della materia, dall'altra dei miti, si rivelano così alle origini della poetica delle *Lezioni americane*. Un rapporto altrettanto intenso con la modernità scientifica – anche in questo caso Saccone evoca il *De rerum natura* – emerge nelle riflessioni di Levi sul proprio doppio mestiere, di chimico e letterato, e sulla reciproca sollecitazione intellettuale dei due ambiti: la chimica si accampa come «linguaggio rigoroso di segni e simboli oppositivi al disordine intrinseco del mondo, una possibilità di chiarezza contro l'oscurità e il caos» (p. 256); per questa via diviene «paradigma concettuale, morale, letterario» (p. 257) e mostra come la *detection* dello scienziato sperimentatore alla ricerca di un'armonia nel *Sistema periodico* è contesa dalla necessità della disarmonia generatrice dei processi vitali.

Un analogo atteggiamento conoscitivo è nel racconto della densa *detection* operata da Sciascia con *La scomparsa di Maiorana*, che converge ad attestare «il gusto della supposizione e la vocazione del dubbio» (208). Si delinea così anche nell'opzione saggistico-letteraria la linea narrativa di un giallo anticlassico e non consolatorio in cui il narratore-detective, approdando a «conclusioni solo ipotizzabili» (ivi), lascia il lettore nell'incombenza del giudizio e della verità.

Su Ungaretti, Montale e Luzi, Saccone disegna un trittico a distanza, lungo le tracce delle loro riflessioni poetiche. Di Ungaretti, cui è dedicato significativamente il saggio d'apertura, ricostruisce *I miei antenati*, un libro rimasto allo stato di progetto, e ne indaga tra gli altri la presenza significativa di Nietzsche, Baudelaire, Mallarmé e soprattutto Leopardi. Di Montale si mette in luce l'attenzione verso una poesia metafisica che ha in Dante il suo irraggiungibile modello, incontrato attraverso Pound ed Eliot e le influenti interpretazioni di Clizia-Brandeis. Con la modernità Dante – sintetizza efficacemente Saccone – diventa una figura di «produttiva inattualità» (p. 194). Luzi invece, quasi a mediare, è allora montaliano seguace di Dante e ungarettiano interprete di Leopardi, «capostipite dei moderni»; e ad Ungaretti aggiunge la lettura di Campana in direzione della necessità per il poeta moderno di stare dentro il gorgo, perché «in correlazione con la crescita del sapere» che riduce lo spazio dell'immaginazione «si apre, per così dire specularmente, dilatandosi,

il non sapere» (p. 273). In questa contraddizione ci sono ancora tante opportunità per una scrittura poetica che, mutuando da Dante e da Leopardi, sappia coniugare poesia, scienza, filosofia; anzi il mondo in fermento e trasformazione potenzia le capacità innovative della poesia.

Così, con taglio critico ed espositivo, il volume di Saccone ricostruisce poetiche e programmi, raccontando, con le stesse parole dei protagonisti, alcuni percorsi intellettuali, modelli culturali, rapporti, influenze e contrasti dei moderni con la tradizione canonica e con quella più recente. Al centro dell'indagine sono le riflessioni e la scrittura saggistica; da queste emerge la rilevanza del rapporto tradizione-modernità per lo scrittore novecentesco. Ne viene fuori una ricerca sulle poetiche del Novecento e sul complesso rapporto dei moderni con la modernità oltre che con la tradizione.