

Roberto Gigliucci

«Fuoriuscite» dall'ermetismo

Cominciamo da Montale. La sua poesia metafisica è esplicitamente anti-ermetica. L'acquisizione del «realismo metafisico» come categoria storico-formale che in lui ha una culminazione mi pare riconosciuta in modo soddisfacente: già con Lonardi,¹ Blasucci², Mengaldo,³ poi con nuovi contributi: cito almeno l'ottima De Rogatis con commenti e recenti saggi,⁴ l'articolo di Bausi su un numero monografico dell'«Ellisse»,⁵ cui rimprovererei solo qualche omissione bibliografica, ecc. Il realismo metafisico non precede nel suo movimento l'accidens, mentre l'ermetismo, come forma estrema del petrarchismo, sì, quindi implicitamente sottomette e coarta l'accidens sfasciandolo spesso in frane di luce, o meglio ancora situandosi idealmente anteriormente ad esso. È assai intrigante il caso di Parronchi, rieditato recentemente da Polistampa.⁶ Nella finissima introduzione di Ghidetti vengono dipinti il petrarchismo e il classicismo dell'autore, nonché la sua estraneità a una volontà strenua di trobar clus. Parronchi può risultare appunto paradigmatico nella sequela della *koinè* petrarchista ermetica: «quanto di vago lume / rapiti i cieli e l'acque / alla pensosa albeggiatrice piacque» (p. 14), insomma siamo nell'universo delle parole-emblemi che precedono, anzi creano i referenti; l'universo classicistico e petrarchistico, sintetico ovvero rappresentato, per intenderci, dalle *limpide nubi* e dalle *fronde* foscoliane o dal *mare* e il *monte* leopardiani ecc. C'è da dire però che Parronchi è molto più variegato nei suoi gesti poetici, sempre del periodo iniziale, avvicinandosi disinvoltamente anche all'espressivismo pascoliano: «La brina s'è crettata sulle labbra dei campi» (p. 79); «Prima che urti lo scricciolo nei rovi / e di gelo si screpolino i vetri» (p. 93), tutte cose che provengono da arcimodelli come *L'uccellino del freddo*. E inutile ripetere quanto l'andamento analitico-nomenclatorio di Pascoli sia agli antipodi di quello sintetico-emblematico della linea Petrarca-Leopardi.

In ogni caso imitare Petrarca nel Novecento è sempre un gesto carico di senso, non innocente, diciamo, se lo scorso è stato considerato soprattutto il secolo di Dante (Eliot, Pound ecc.); rimando senz'altro (ed anche con un pizzico di personale orgoglio) al ricco volume *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di Cortellessa.⁷ In aggiunta però c'è da dire che il petrarchismo novecentesco è poi in

¹ Gilberto Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.

² Luigi Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002.

³ Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima Serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996; Id., *Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003; mi permetto un rimando, per una discussione bibliografica, al mio *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 10-11 e *passim*.

⁴ Tiziana De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002; comm. a *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 2011 ecc.

⁵ Francesco Bausi, *Verità biografica e verità poetica nei «Mottetti»*, «L'Ellisse», VII, 2012, pp. 63-101: 69 sg.

⁶ Alessandro Parronchi, *Le poesie*, Firenze, Polistampa, 2000.

⁷ *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2005.

realtà pervasivo in plaghe liriche molto estese: a parte il caso clamoroso di Saba, lo stesso ermetismo storico, quello almeno che sopravvive alle «fuoriuscite» e alle varie fughe in direzioni individuali idiosincratiche, si definisce come petrarchismo. Anche se un petrarchismo, come tutti i petrarchismi – incluso quello cinquecentesco – *plurale*, come ormai si è dimostrato. Petrarchismo di Parronchi, dunque, ma appunto un petrarchismo che si incrosta di preziosità lucide, un petrarchismo che ha attraversato i secoli, riportando su di sé concrezioni e formazioni, complicazioni barocche, oscuramenti *à la* Mallarmé e, prima, in stile Góngora. Quest'ultimo, nume dei poeti spagnoli della generazione del '27, in Italia influirà soprattutto sull'ermetico salentino Bodini (ma non si dimentichi Scipione che «declamava i versi di Gongora dall'alto del Campidoglio di notte...», scrive Amelia Rosselli),⁸ mentre di Mallarmé Parronchi traduce il celeberrimo fauno, come fece anche Ungaretti. Ma per un fiorentino come Parronchi parlare di barocco potrebbe sembrare un'eresia, e qui il discorso ci porterebbe troppo lontano. Basti comunque dire che il pur nitido e sempre *compos sui* Parronchi non esita ad arricchire i suoi versi giovanili con sintagmi che puntano al sublime imperioso, e penso ai «tenebrosi allori», al «limpido topazio», ai «lecci amari», «rose notturne», e ancora «mirti acuti» e così via. Qui non si può non sentire la lezione di Montale, delle *Occasioni*, e si tratta di una contemporaneità magari a volte parallela, a specchio, due classicismi diversi ma entrambi perentori nel dichiarare la necessità dello «stile alto», quello del «vago orror dei cedri smossi», per intenderci, che leggiamo nella lirica *Nel sonno* pubblicata da Montale su rivista nell'agosto 1940, esempio massimo di un petrarchismo secentista in cui Eugenio è involto totalmente, mentre Parronchi lo vive più sobriamente, con un senso dell'equilibrio e dello sfumato più prossimo al Petrarca stesso e all'ortodossia, per dir così, dell'ermetismo della sua Firenze (ove l'ospite Montale è anti-ermetico e metafisico senz'altro).

E tuttavia questa Firenze così vocazionalmente atticista e armonico-ideale è poi anche la Firenze di un Bigongiari, e ancora le cose si complicano, sfogliando le prime raccolte di questo poeta troppo colto e composito. In particolare nella *Figlia di Babilonia*⁹ la rarefazione ermetica è spesso in via di solidificazione, con le concrezioni (solo in parte mallarmeane) di un petrarchismo raggrumato in gemme: sarà lo «smeriglio», la «giunchiglia», le «ametiste», i «cupi giacinti», gli «spenti smeraldi», quindi le sequenze del tipo *fiamma – cenere – croco*, quel «croco» che più ingenuamente di Montale il nostro Bigongiari fa risuonare più volte, con predilezione anche per l'«oro» e la «fiamma», fino a soluzioni analogiche sintetiche certo ermetiche in linea di principio ma molto molto cariche sul piano dell'accumulo prezioso: «Le serre che diamantano i limoni», e altri esempi si potrebbero evocare, che non sdegnano neppure l'evocazione in stile alto della tragedia tassesca: «dove muore Clorinda?». D'altra parte Bigongiari è uno dei protagonisti della rivalutazione del barocco pittorico fiorentino: nel volume di saggi del 1974,¹⁰ operando un felice

⁸ Scipione, *Carte segrete*, Torino, Einaudi, 1982, p. VII

⁹ Firenze, Parenti, 1942.

¹⁰ *Il caso e il caos. Il Seicento fiorentino. Tra Galileo e il «recitar cantando»*, Milano, Rizzoli, 1974.

incatenamento analitico di arte figurativa, nuova cosmologia galileiana e invenzione dello stile recitativo nel nuovo melodramma, il nostro autore individuava un «nuovo aspetto del barocco che si può definire implosivo o interiore», un teatro sentimentale composto in un apparente equilibrio del gesto ma in realtà indicativo di un ribollire «inconscio»; una dolce razionalità che sottende – e indica peraltro – una zona profonda, una modernità psichica. In ogni caso, considerando le recentissime mostre sulla Firenze barocca e in particolare su Furini, dobbiamo situare Bigongiari, pur nel suo pionierismo, come un profeta di futuri sviluppi storico-artistici assai dinamici. E la sua poesia ne riceve una ulteriore illuminazione, ovviamente.

Dunque rischiamo di allontanarci dalla perfezione dell'idealismo trascendentale petrarchesco di una eventuale koinè ermetica, come era nel Luzi originario, peraltro però a nostra modesta opinione fra i meno vividi poeti del gruppo. Così nel primo Gatto¹¹ rarefatto di *erbe, alba, acque* («sull'alba dell'acque», p. 81), *neve, cielo, aria* ecc., lessemi ermetici che designano assoluti, luoghi geografici eternati e insieme smemorati, allargati e sconfinati, troviamo persino la citazione del Michelangelo più petrarchista e meno petroso: «Forse mi lascerà del tuo bel volto»¹² < «Chi mi proteggerà dal tuo bel volto?», inquisizione finale in un madrigale supremo del Buonarroti. E che dire di Libero De Libero, forse il poeta più fedele al verbo ermetico durante tutta la sua vicenda terrena di grande lirico? In una poesia dei primissimi anni '30 (*Annunciazione*)¹³ cogliamo una sequenza come *boschi, fiumi, astri, sonno, pastore, gregge, sassi* e in una già del '50 *alba, aria, vele, luce, sogni* ecc.¹⁴ La selettività lessicale di De Libero, che chiameremmo petrarchista, ha dell'incredibile, perché nella sua dolce furia combinatoria non risulta e non risulterà mai monotona, come insegna l'arcimodello.

Contro e fuori di tutto questo c'è il realismo metafisico di Montale, abbiamo detto, ma c'è anche la luce che «spolpa selci» e «macina scogli» nel *Sentimento del tempo*, dove la poesia dell'assoluto calcinante è irta di espressivismo extra-ermetico, grazie al cielo. E vorrei aggiungere qui che anche il sopracitato pittore Scipione, in *Estate* del 1928 e in *Solstizio* del 1930, configura un'estasi estiva assai violenta, «di carne e di morte», come introduceva Amelia Rosselli nell'edizione einaudiana delle *Carte segrete*.¹⁵ Roma, dunque, Roma rossa, certo, quella della scuola di via Cavour e del colore dei palazzi ottocenteschi, oggi quasi ormai scomparso. E poi la Roma di Sinisgalli.

Anzi, il caso Sinisgalli. Quasi più niente da dire rimarrebbe sul poeta lucano dopo l'immersione nei due fluviali, spettacolari volumi recentemente curati da Sebastiano Martelli e Franco Vitelli col titolo *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*.¹⁶ Fin dall'inizio dentro e già fuori dall'ermetismo, con la sua tensione alla

¹¹ Alfonso Gatto, *Poesie 1929-1941*, prefaz. di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1961.

¹² Ivi, p. 250, e cfr. «Mortale al suo bel volto», p. 253.

¹³ Libero de Libero, *Poesie*, a cura di Alvaro Valentini, introduz. di Carlo Bo, p. 37.

¹⁴ Ivi, p. 157.

¹⁵ Scipione, *Carte segrete*, cit., p. VII.

¹⁶ Salerno, Edisud, 2012, 2 voll.

figurazione piuttosto che alla trasfigurazione? Alla descrizione (più o meno trascendentale) piuttosto che alla concentrazione? I lavori sulle varianti genetiche delle poesie di *Vidi le Muse*¹⁷ mostrano il procedere da un'istintiva concretezza a un adeguamento alla koinè ermetica smaterializzante (cfr. gli studi di Vitelli, della Martignoni ecc.). Poi quelle Muse *appollaiate* (e non *apollinee*). Che Muse sono? Già compagne della musa decrepita del secondo Sinisgalli, se non già quelle del secondo Montale? E qui l'insistere sulla meraviglia è una parodia barocca, o addirittura una parodia dell'ermetismo stesso visto in una chiave barocco-sfumata e sfumante? Quindi i *Nuovi Campi Elisi*: ecco Roma, soprattutto l'*Elegia romana*. Un ambiente rievocato, e studiato attentamente da Giuseppe Lupo,¹⁸ dove campeggia Scipione, ovviamente, e quel che comporta Scipione. Apriamo una brevissima parentesi fuori cronologia, o quasi: Scipione amato dalla Rosselli, e anche Calogero amato e prefato dalla Rosselli, Lorenzo Calogero che probabilmente alla fine è il più grande isolato poeta ermetico (anche se dobbiamo nuovamente citare Sinisgalli fra i suoi supporters). Tra Scipione e Calogero dunque una poetessa – la più grande del Novecento italiano – che nella sua cultura internazionale coglie in Italia due opposte tensioni, una verso la carne allucinata e l'altra verso l'allucinazione dell'assoluto, e vi si pone in mezzo optime. Chiusa parentesi.

Un confronto fra la lirica *Lazzaretto (Vidi le Muse)*¹⁹ e i modelli montaliani indica coerentemente una *imitatio* che però vira in direzione tutt'altro che metafisica: il *girasole* e la *muraglia* sinisgalliani sono assolutamente non protesi a un oltre alluso o perseguito, risultano elementi di una descrizione poetica, accorata. Cos'è *descrizione*? Un acquetarsi della parola sul descritto senza forte tensione che non sia al referente? Certo nella lirica si può avere realismo senza metafisica; anche se il dato è quasi ovvio, mi piace citare qui una poesia di Borgese nella raccolta mondadoriana del '22, la lunga *Mottarone*: durante una passeggiata montana, alla compagna del poeta si rompe un tacco delle sue inadatte scarpine, e l'accidente diventa una tragicomica catastrofe per l'amante che sprofonda nell'imbarazzo, tra divertenti adozioni di un linguaggio aulico e brutali raffigurazioni di un realismo deprimente. Il rompersi di un tacco poteva anche trasfigurarsi in una occasione enigmatica, ma non accade.

La forma sinisgalliana dell'*elegia* distanzia poi progressivamente l'assetto poetico dall'ermetismo inteso quale sintesi serrata al massimo, slargandosi invece con forza volitiva in una rammemorazione, narrativa quanto può esserlo una lirica negli anni '30. La direzione è quella che porta poi al citato capolavoro dell'*Elegia romana* del secondo libro di Sinisgalli, *I nuovi Campi Elisi*. Qui il barocco e ancor più il caos romano come cumulo diastratico di testimonianze e bellezze ospita anche l'io dell'autore che rievoca il suo rapporto con la capitale, pure mettendo in evidenza squarci di realismo da quadro di genere secentesco se non da poema eroicomico vernacolare, quelle figurazioni violente e materiche che Gadda adibirà bene per il suo

¹⁷ Di cui vd. l'ediz. moderna a cura di Renato Aymone, cava dei Tirreni, Avagliano, 1997.

¹⁸ Giuseppe Lupo, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana*, Milano, Vita e Pensiero, 2002. L'autore ha anche curato di De Libero *Racconti surreali*, Torino, Aragno, 2002.

¹⁹ Vd. anche Leonardo Sinisgalli, *L'ellisse. Poesie 1932-1972*, a cura di Giuseppe Pontiggia, p. 43.

Pasticciaccio: «Mi ricordo una sera / che vidi spaccare in via Baccina / un agnello sul tagliere». ²⁰ Sul barocco poi Sinisgalli avrà un appunto davvero lampante nell' *Età della luna* (e siamo leggermente oltre il 1956, che è l'anno di uscita della precedente *Vigna vecchia*): qui Barocco è inteso come «travaso dell'intelligenza nella materia», come «contrario preciso dell'indefinito, dell'approssimativo», anzi «percezione acuta del reale» ecc. (rimando da ultimo alle belle pagine di Battistini nel primo volume de *Il guscio della chiocciola*, cit.). Insomma, Sinisgalli va oltre tutte le viete banalità sulla categoria storico-astorica del barocco – follia, delirio, decorazione pura ecc. – mentre ha chiara la natura precisa del peculiare realismo barocco, citando Borromini per la sua esattezza e non certo per la sua presunta stramberia, e tutta questa intelligenza si riversa sul Sinisgalli delle precedenti raccolte, illuminandole appieno.

Certo se parliamo di «fuoriuscite dall'ermetismo» sembrerebbe singolare non accennare al primo Sereni, ed ora lo possiamo fare con ancor più dettagliata cognizione di causa mercé l'edizione di *Frontiera e Diario d'Algeria* commentatissima da Giorgia Fioroni, volume della «Fondazione Pietro Bembo» appena uscito. ²¹ Un apparato, dicevamo, quasi ipertrofico, come però del resto si richiede ormai a una collana di classici scientifica. Indubbiamente talora qualche eccesso si rileva, come quando ai vv. di *Memoria d'America* «Quattro zoccoli; / e sento nitrire / di ritorno / la cavalla che ieri ho perduto» si evoca ridondantemente il Virgilio di *Quadrupedante putrem* ecc. o il Pascoli della *Cavalla storna*, ma poco male, melius abundare quam deficere, anche se oggigiorno si discute se l'optimum siano proprio quei commenti che impaginano due versi di testo e 50 di note... In ogni caso tra i loci paralleli sfornati con dovizia straordinaria emergono importanti e questa volta calzanti echi ad es. di Carducci, soprattutto del Carducci ferroviario, per un poeta come Sereni che è ossessionato dai treni, oltre che dai battelli, giustamente. Davvero prezioso il commento a liriche cruciali come *Nebbia*, sempre in *Frontiera*, dove l'inizio e la fine sul motivo del semaforo rosso e poi verde incorniciano una immaginalità assolutamente non ermetica, nonostante il fiorire di metafore o di allusività talora di sapore oscuro-montaliano come le «volpi gentili» e i «feltri verdi» della strofa centrale, che la Fioroni ben si sforza di chiarire con richiami esegeticamente autorizzati al vestiario dei passeggianti per viali luminosi postpluviali.

La curatrice sa sottolineare con grande ampiezza di rimandi il motivo mortuario, che cresce in climax ascendente nel corso di *Frontiera* sino alla finale *Proserpina*, anche qui con consonanze montaliane ma tutte virate in direzione leopardiana, cioè non metafisica ma materialista e compatta, se pure con in più una vitalità che si embrica ossimoricamente con la *vanitas* della cenere, della polvere e persino dei «cinerei prati» dell'Eliso (nella memorabile *Strada di Zenna*). L'uso dei futuri in prima persona plurale («Ci desteremo...torneremo...non saremo che un suono» ecc.) offre alla Fioroni occasioni per indicare intelligenti intertesti, fra cui immancabile la Pozzi, così vicina a Sereni, e pensiamo all'esito che questo modulo avrà sull'estremo Pavese

²⁰ Ivi, p. 58.

²¹ Parma, Guanda, 2013.

(«scenderemo nel gorgo muti»). Ancora nella mirabile interconnessione di termini vaghi e realistici («torpediniera») in *Terrazza* la Fioroni avvicina quel «murmure», che Sereni predilige, a Pascoli e quindi a Montale, ma è parola anche assai ungarettiana, in un cortocircuito che è emblema della poesia degli anni trenta italiani, dove aure e stilemi si distinguono e si intrecciano in un continuo vortice, dentro e fuori l'ermetismo inteso come brodo koinonale o meglio stella gassosa con pianeti che ruotano attorno e vengono attratti e poi espulsi in continua dinamica pulviscolare. Sereni e gli oggetti: come sappiamo gli oggetti possono essere emblemi petrarcheschi, quindi astratti e perciò squisitamente ermetici, oppure oggetti accidentali e reali, e allora antiestrattivi e pascoliano-montaliani. Prendiamo alcuni tricola, che la Fioroni commenta a dovere: «dai balconi dagli orti dalle torri» (p. 85), e come non evocare appunto Leopardi, ma in un discrimine tra materializzazione e smaterializzazione araldica molto arduo da percorrere. D'altra parte se scendiamo al *Diario* leggiamo di «qualche rediviva tenerezza / di laghi di fronde» (p. 260, e subito dopo «polvere e sole»!): sì, sarà questo paesaggio natio lacustre, come Fioroni chiosa seguendo Isella-Martignoni, ma le due parole sono doverosi emblemi della linea pura petrarchesca-petrarchista, cosa che non avvertivamo così lampante nel tricolon di *Frontiera* precedentemente cit. Ancora un altro verso del *Diario*, «strade fontane piazze», asindetico, che di nuovo «condensa i luoghi cari del passato e della giovinezza presenti nella prima raccolta» (p. 354), giustissimo, ma ci riporta inflessibilmente, anche se meno fulminantemente, alla tendenza estrattiva. Intendiamo dire, e qui concludiamo provvisoriamente un discorso che l'ottima edizione della Fioroni potrà farci approfondire, che la più ermetica *Frontiera* risulta più antiestrattiva del bellico doloroso *Diario*, ospitante liriche addirittura ermetiche in un senso storico, ma è proprio la Storia col suo orrore a giustificare questo paradosso, probabilmente, nella linea di quella reclusione difensiva nell'io e quindi nell'evocatività aniconica e fantasmatica che ne deriva. Intendiamo dire, in sostanza, che nella collocazione genericamente ermetica di *Frontiera*, eccettuando alcune poesie brevi e accese come *Incontro* o *Maschere del '36*, la tendenza figurativa è costantemente anti-estrattiva, e insistiamo con presenze carducciane precise (*A M. L. sorvolando in rapido la sua città*) e femminilità morte di arida derivazione leopardiana, come, per fare un solo esempio, *Diana*, in cui il rimprovero finale alla morte della donna ha una durezza quasi classica, in questo senso materialistico-leopardiano, mentre la strofa terza con i suoi tavolini da caffè pieni di gente che beve definisce, con in più l'orchestrina dell'incipit strofico seguente, una smagliante iconicità che non vuole peraltro alludere a varchi montaliani di alcun genere. Così per nulla montaliani (cioè realistico-metafisici) sono i difficili «specchi già ciechi» di *Piazza* (v. 4) che non credo siano specchi d'acqua del certo lacustre luinese, ma forse neanche occhi (seguirebbe lo «sguardo d'addio» insopportabile della giovinezza a conforto), anche se in tal caso sarebbero esaltante metafora iperpetrarchistica. Potrebbero essere invece più oggettuali vetrine che si oscurano nella sera, ma senza ovviamente le implicazioni inquietanti della *spera* degli *Orecchini*. (Come gli «insonni girasoli» di *Alla giovinezza* non fanno nulla di montaliani eliotropi). Mentre il pressoché assente D'Annunzio è invece sottilmente e ansiosamente presente

secondo noi almeno nel secondo verso di *Un'altra estate*: «Lunga furente estate / la solca ora un brivido sottile». Tralasciando la variantistica genetica, che la Fioroni ben riporta, ci si lasci dire che il furore estivo virgiliano-ungarettiano-cardarelliano e anche dannunziano si assottiglia però in un dannunzianesimo più sensibile e malioso in quel «brivido» che non può non ricordare il madrigale d'estate *Come scorrea la calda sabbia lieve*, che sarà caro anche a Ungaretti, un intertesto vago ma penetrante che avrei aggiunto ai tanti Cardarelli evocati.

Se frughiamo le poesie più apparentemente ungarettiane o pure che dir si voglia, in *Terrazza* abbiamo una sospensione pensile davanti al lago che però, di nuovo, definisce una situazione, non la sfuma più di quanto sembri, e alla fine la montaliana «torpediniera» addirittura prosasticamente «ci scruta poi gira e se ne va». Ma questi sono rilievi di una banalità assoluta, per chi conosca la critica sereniana. Quello che ci affascina, e sarà ovvietà anche questa forse, e ce ne scusiamo, è che nel *Diario* la tensione smaterializzante e antiatrattiva sia così forte e incoercibile, proprio laddove dovrebbe invece sorgere potente la severa rinuncia al disimpegno stilisticamente fantasmatico. Forse riemerge la memoria ungarettiana della prima guerra, ma non è spiegazione sufficiente. Pensiamo al *murmure* di cui sopra, e rieccolo all'inizio di *Diario bolognese*, «disperato», elevato retoricamente e poi soffiato in una lirica che è tutta endecasillabi ermetizzanti. Alcune poesie brevi sono perfette poesie ermetiche: penso solo a *Villa Paradiso*, in cui pure la «costa bombardata» sembra svaporare in quel «mattino / di glicine». E se veniamo propriamente ai pezzi del *Diario* è quasi inutile citare, tanto il discorso ci sembra omogeneo in quanto teso all'immateriale spesso sublime. E per concludere provvisoriamente, quella che ci sembra il vertice della poesia sereniana, *Non sa più nulla*, è *alto sulle ali*, e che quale evocazione dello sbarco in Normandia è situata nelle antologie scolastiche come poesia di guerra che quindi abbandona ormai dietro di sé i giardini pensili aerati dell'ermetismo, a parte l'esordio ancora ungarettiano, che tutti hanno notato (eliminarci il condizionale dal commento della Fioroni che scrive «potrebbe rievocare l'Ungaretti di *Vanità*», p. 314), è una lirica non certo priva di messa in situazione («qualcuno stanotte / mi toccava la spalla... / Ho risposto nel sonno» ecc.) ma si conclude con una musica anti-angelica che suona tanto più anti-spirituale («tende che sbattono sui pali») quanto più è forte, in sordina e in controluce notturna, la tensione di cui sopra verso non certo un'angelicità ma sicuramente una leggerezza di fronde e di erbe petrarchesche: ricerca di ombra, di un «cono d'ombra» e di «lustrale acqua beata», di chiarezza, di evaporare estivo in una morte più aerea. Sarà il *Male d'Africa* a brutalizzare magnificamente tutto questo e a inaugurare il nuovo Sereni.

Fuoriuscite e rientrate, dunque. Ma se adesso citiamo il nome di Quasimodo, allora parlare di ermetismo sembra un obbligo storico-critico. Eppure la natività magno-greca di Quasimodo, pre-ermetica quindi, è ormai un dato acquisito della critica: rimando solo all'intervento di Giovanna Ioli negli atti del convegno di Princeton del 2001:²² «Quasimodo non è un poeta ermetico, né un poeta civile, e non è neppure un

²² Salvatore Quasimodo nel vento del mediterraneo, a cura di Pietro Frassica, Novara, Interlinea, 2002.

poeta moderno: è semplicemente un poeta siculo-greco» ecc. (p. 65). E si vedano poi i saggi di Bart Van den Bossche e di Aurélie Gendrat negli atti del convegno di Lovanio²³ (oltre ai contributi classici di un Natale Tedesco,²⁴ di un Marcello Gigante²⁵). E dopo l'acquisizione dei materiali quasimodiani al fondo pavese, si vedano i due ampi cataloghi delle carte del poeta e particolarmente *Salvatore Quasimodo e gli autori classici*,²⁶ con l'introduzione puntualissima della curatrice Ilaria Rizzini, che invita fra l'altro a «riflettere su come il repertorio di lessico e di immagini della prima poesia quasimodiana – quella della memoria dell'infanzia, della Sicilia, dei suoi paesaggi e dei suoi miti – si prestasse all'incontro con la lirica antica e a una reciproca trasfusione di parole e di motivi» (p. LXIX).

Si riformula quindi il problema del suo ermetismo.²⁷ Possiamo parlare di anticipazione poetica delle sue traduzioni di lirici greci come *forma di una originarietà*. Il primo Quasimodo (magari non il primissimo delle sperimentazioni tardosimboliche adolescenziali, di recente ristudiate) è greco prima di essere ermetico, o meglio traduce in emigrazione verso il centro-nord, cioè in ermetismo storico sul piano della sodalitas, una *originarietà* straordinariamente e accecantemente mediterranea: «Tindari, mite ti so» deriva ritmicamente da «Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἀδεῖν v», prim

metrica suona: *Týndaridáis te philóxeinóis hadéin* (devo il suggerimento alla collega Claudia Chierichini, che ringrazio; può essere curioso, inoltre, rammentare che il maestro di Quasimodo durante il suo periodo di studio matto e disperatissimo di greco e latino, si chiamava Mariano Rampolla del Tindaro, ed era fratello dell'insegnante di italiano che Quasimodo aveva avuto all'Istituto Tecnico di Messina.); la celeberrima *Ed è subito sera* ha dietro naturalmente la Saffo del tramonto della luna e delle Pleiadi col verso «e io dormo sola», che il poeta tradurrà nei *Lirici greci* fondendo diversi frammenti ecc. Insomma, sarà da approfondire ulteriormente non solo l'investimento dell'*usus* poetico quasimodiano nelle sue traduzioni e poi l'influsso di quelle stesse traduzioni sulla sua lirica posteriore, ma anche l'*originaria* possibile influenza di quei versi antichi, già studiati negli anni '20, sulla prima poesia di Quasimodo.

Certo questo non è solo un problema di meridionalità, altrimenti si tornerebbe serenamente alle vecchie geografie dell'ermetismo a seconda dei luoghi (sud, Firenze, Milano ecc.) o a seconda delle generazioni, tutte classificazioni lecite ma ora non più qui in questione. Si tratta di intendere questo Sud come ermetico ma anche talora nativamente autonomo dall'ermetismo storico.

E quindi, a proposito di un altro uomo del sud, la fuga precoce dall'ermetismo da parte di Vittorio Bodini non sarà solo un problema, ancora di meridionalità, ma

²³ *Quasimodo e gli altri*, a cura di Franco Musarra, Bart Van den Bossche, Serge Vanvolsem, Firenze, Cesati, 2003. Meno recente ma imprescindibile: *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di Gilberto Finzi, Roma-Bari, Laterza, 1986.

²⁴ *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito in Quasimodo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

²⁵ *L'ultimo Quasimodo e la poesia greca*, Napoli, Guida, 1970.

²⁶ Univ. di Pavia, 2002.

²⁷ Vd. fra l'altro *Quasimodo e l'ermetismo*, Modica, Centro Nazionale di studi su Salvatore Quasimodo, 1986.

qualcosa di più complesso: «ermetismo barocchizzato», sentenziava Macrì, ma poi ancora oltre, con la *Luna dei Borboni* che è un piccolo grande libro di poesie dei nostri anni fra '40 e '50. Abbiamo la ristampa delle *Poesie* nel 1980, l'edizione delle prose *Barocco del Sud* a cura di Antonio Lucio Giannone, gli studi di Ennio Bonea pubblicati nel 1998 ecc.²⁸ Il barocco salentino di Bodini, legato idealmente alla franosa e polposa pietra leccisa, e il problema del barocco novecentesco italiano si nutrono ancora una volta di traduzioni, dal seicento spagnolo, un raccordo forse impossibile con l'iberica generazione del '27, ma anche una grande esperienza di interrogazione seria di un Quevedo, di un Cervantes ecc.

La realtà e il mito. Il discorso sul mito classico – e quindi sul classicismo novecentesco – è stato finora appena accennato, ma è determinante per comprendere la peculiarità di un altro lirico, Pavese, che se in *Lavorare stanca* offriva un esempio lampante di lirica anti-ermetica, con il suo verso lungo e il ritmo ossessivo anapestico-narrativo, venendo alla sua seconda stagione riapre persino a D'Annunzio: sono state indicate precisamente ad es. le analogie fra i versi pavesiani su Piazza di Spagna e le rime del giovane pescarese.²⁹ L'ultimo Pavese lirico svara dunque coerentemente dal dannunzianesimo romano all'ossame mortuario arido nivale di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Tra le nevi di Cervinia, nel marzo 1950, durante la vacanza con Constance Dowling l'amata americana ed altri amici, Pavese scrive nel diario: «(Cervinia) Stamattina alle 5 o 6. Poi la stella diana, larga e stillante sulle montagne di neve. L'orgasmo, il batticuore, l'insonnia. Connie è stata dolce e remissiva, ma insomma staccata e ferma. Il cuore mi ha saltato tutto il giorno, e non smette ancora» (*Il mestiere di vivere*, 6 marzo 1950). L'ultima, la vera dea bianca, l'americana, è Connie, nel cui nome è iscritto il centro magnifico e tenebroso della donna, il *cunnus*, la vigna, l'estasi e la morte. Questo episodio biografico in Val d'Aosta, questo *décor* innevato, freddo e luminoso, dove sgorga la luce della stella del mattino, spiega probabilmente il verso, poi cassato, che figurava nella suprema poesia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*: «fredda nel sole». Sempre nella raccolta di versi per Connie, la lirica *Hai un sangue, un respiro* mostra nell'autografo una variante significativa: da «cielo di marzo, neve» a «cielo di marzo, luce», come a dire l'identità o quasi di luminosità e di gelo nivale. E ritroviamo nella prima poesia della serie: «frozen snows», «wind of March», insomma un marzo nel bianco nel freddo nella luce. Il ricordo di quei giorni a Cervinia costruiscono poeticamente un paesaggio dove situare l'epifania letale. La dea della morte si eleva in una bianchezza gelata, con la forza di un semplicissimo, attico ossimoro, *fredda nel sole*, secondo quello stile di depurazione mortuaria proprio di una poesia posta al centro del nostro Novecento con un'atrocità ombelicale che non va mai persa di vista per misurare appieno il valore del miglior Pavese poeta. Che ora possiamo studiare a contatto

²⁸ Rispettivamente Galatina, Congedo, 1980; Nardò, BESA, s.d.; Comi, Bodini, Pagano, Lecce, Piero Manni, 1998.

²⁹ Mi scuso rimandando al mio Pavese (*e D'Annunzio*) a Piazza di Spagna, «Sincronie», VII, 2003, fasc. 13, pp. 151-157, poi, leggermente ampliato, in *Spazi, geografie, testi*, a cura di Siriana Sgavicchia, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 141-47.

diretto con le sue carte anche online mercé il magnifico sito *HyperPavese* dell'Università di Torino.

Ma soprattutto ribollono le nuove inquisizioni sul mito; a parte i *Dialoghi con Leucò*, libro senza eguali carissimo all'autore, e di cui manca ancora un'edizione critica commentata, pensiamo alle traduzioni dal greco, di cui si occupò come analista ed editore Dughera³⁰ anni addietro ma poi abbandonò il campo; ora ritorna agguerrita a verificare la complessità delle ricche conoscenze pavesiane dietro al suo lavoro privato di traduttore la studiosa Eleonora Cavallini, di cui cito almeno il saggio sull'*Inno a Dioniso* nel volume miscelaneo significativamente intitolato *Cesare Pavese, un greco del nostro tempo*.³¹

Il caso della versione di Odissea XI ad esempio risulta lampante, come ho potuto verificare di persona. Le varianti fra la traduzione incompleta nel quaderno calabrese dei soli primi 203 vv. (AP.VI.1, cc. 68 sgg.) e la traduzione in fogli sciolti posteriore e integrale (AP.VI.5) dimostrano che quest'ultima va datata dopo il 1948, anno in cui esce il volume Omero, *Odissea*, libro XI, col commento di Mario Untersteiner, Firenze, Sansoni, 1948, con dedica autografa a Pavese datata maggio o luglio 1948, libro presente nella biblioteca dello scrittore conservata all'Università di Torino. Che la *nèkyia* o comunque l'evocazione dei morti rappresenti un'ora topica per Pavese maturo è in via di chiarimento luminoso.

Questi esempi sono una costellazione intorno-contro l'ermetismo storico; la pratica della traduzione risulta sempre determinante, specie quando è anch'essa una traduzione dentro-contro: oltre al caso di Montale che traduce Guillén, di cui ci siamo occupati, segnalo solo l'altro ben noto ma comunque incredibile della *Phèdre* di Racine tradotta da Ungaretti, clamoroso esempio già esaminato da Ossola³² (cfr. poi Baroncini,³³ ma si veda peraltro *Ungaretti e il Barocco* a cura della Zingone³⁴). Anche qui, e concludiamo, un caso di traduzione contro: la clarté – pure ombrata da *une flamme si noire* – dell'alessandrino viene torturata dalla versione ungarettiana, anche solo con anastrofici sommovimenti: «E, fiamma tanto nera, Alla luce sottrarre», dove basta una virgola dopo «E» col cuneo dell'iperbato a dislocare in irrazionali profondità un turbamento raciniano già così paradigmatico (su cui Spitzer offrì pagine celebrate).³⁵ E concludendo davvero, questa «luce nera» che è presente nel *Sentimento* (*Ti svelerà* v. 5) si riflette anche nel «sole / tenebroso» di Sinisgalli (*Ventoso* 3-4), come puntualmente la Martignoni rammenta nel suo saggio che apre il secondo volume de *Il guscio della chiocciola*, cit. Quasi un buco nero al centro della «troppa luce» che si oppone alle aeree acque del petrarchismo ermetico. Ed era proprio Ungaretti nella prefazione alla sua *Phèdre* a storicizzare i petrarchismi,

³⁰ Attilio Dughera, *Tra le carte di Pavese*, Bulzoni, Roma 1992.

³¹ A cura di Antonio Catalfamo, Santo Stefano Belbo, I Quaderni del CE.PA.M, 2012. La ricerca dei rapporti fra Pavese e gli antichi è in corso: segnalo almeno recentemente l'ottimo volume *Le odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*, a cura di Giovanni Barberi Squarotti, Firenze, Olschki, 2013.

³² Carlo Ossola, «*Nell'abisso di sé*»: *Ungaretti e Racine*, in *Miscelanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, II, a cura di Bianca Maria Da Rif, Claudio Griggio, Firenze, 1991, pp. 343-371.

³³ Daniela Baroncini, *Ungaretti Barocco*, prefaz. di Andrea Battistini, Roma, Carocci, 2008.

³⁴ *Ungaretti e il Barocco*, Firenze, Passigli, 2003.

³⁵ Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1965, pp. 67 sgg.

individuando un petrarchismo barocco e infine un estremo, sofferto petrarchismo (e racinismo) novecentesco.³⁶ D'altra parte la chiarezza raciniana o in genere del *Siècle Louis XIV* sarebbe altro dalla *distinzione*, come ci illustrava il grande Bally citando Cartesio: *un'idea è chiara quando la si discerne da ciò che essa non è; è distinta quando si distingue ciò che è in essa*. Quindi «In opposizione alla chiarezza, la precisione (Descartes direbbe la «distinzione») è una tendenza a approfondire le cose, a penetrarle e a stabilirsi in esse, con il rischio di perdersi».³⁷ Ungaretti non fa che inverare la *precisione* infinita (ossimoro) devastando una *clarté* superficiale e optando per una profondità terremotata, una carsicità psichica in cui risiedere, in cui ci si può perdere (*s'égarer*, diceva Voltaire a proposito di chi non imita i perfetti autori) anzi ci si deve perdere, in un gorgo di buco nella luce a picco.

³⁶ Giuseppe Ungaretti, *Fedra di Jean Racine*, Milano, Mondadori, 1950, pp. 20 sg.

³⁷ *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 217-218