

◀ In pratica. La diresi è in sostanza

riportata, col vecchio intramontabile D'Ovidio, a un fenomeno di latinismo (o, si può aggiungere, di pseudolatinismo). E forme come *viale*, *viaggio*, *consueto* e *persuaso*, rispettivamente tri- e quadrisillabe nella tradizione, perché così articolate in toscano, non vanno considerate diresi; notevole sarebbe semmai l'inverso, cioè la riduzione sillabica (sineresi), e questa sola sarebbe da notare. Proposizioni che possono parere ovvie, ma preziose di fronte a studi metrici che solevano usare la stessa parola come esempio, secondo i casi, di diresi o sineresi. Certamente nel Novecento le cose si intaccano, con lo sgranarsi delle leggi tradizionali e soprattutto con l'acquisto di prestigio da parte delle pronunce settentrionali. Montale articola *viale* ora trisillabo ora, alla settentrionale, bisillabo (io non faccio mai diversamente), e un suo *neanche* bisillabo risente certo di una prosodia settentrionale da cui scaturiscono forme dialettali del tipo di *gnanca*. Pure Ungaretti ha un *neanche* di due sillabe: viene da metterlo in relazione col lucchese *gnanco* (dunque si avrebbe un'opposizione periferia Toscana - Firenze, e non solo Nord-Toscana).

I meriti di questo trattato non si fermano certo ai due settori accennati. Su tutto Menichetti fa fare un passo avanti alle questioni, anche per esempio alla conoscenza di un fenomeno pertrattato come l'*enjambement*. Certo bisognerà decidersi a distinguere i casi (autori, generi, epoche) in cui l'artificio di norma è eccezionale e puntuale, perseguendo effetti stilistici locali, da quelli in cui è abitudinario, è insomma un tipo di fraseggio (penso alla poesia in sciolti o alle traduzioni): per questo secondo caso mi viene in mente la memorabile frase con cui un grande direttore spingeva i suoi orchestrali a ottenere un dato fraseggio: "non bisogna suonare dentro le battute, ma attraverso le battute".

Il revisionismo di Menichetti tocca anche la terminologia in uso, quasi sempre con sostituzioni del tutto convincenti, e spesso derivanti da una diversa concezione della cosa che il nome indica. Ad esempio al cattivo termine di "rima ipermetra", mettiamo nel montaliano *asoli*: caso (dov'è l'ipermetria?), sostituisce, rima *eccedente* o *crecente*: l'eccezione riguarda la rima, non il sillabismo del verso.

Il lato metodicamente più importante di questo gran libro è il continuo innesto dei problemi metrici in quelli di altre discipline, e viceversa. Qui la metrica è in ottima salute, se la buona salute di una disciplina non consiste affatto nel chiudersi in sé, ma all'opposto nel coltivare i rapporti sociali con le altre, dissodando terreni comuni, indicando incastri. Più ovvio, ma opportunissimo, è quanto Menichetti pratica all'interno della metricologia stessa, risolvendo tutte le volte che è possibile le classificazioni formali in spaccati di storia degli usi metrici. Anche qui i precedenti manuali restano a gran distanza. Ecco le pagine (416 sgg.) di stilistica storica sull'uso dell'endecasillabo. Storicizzando, l'autore non rimanda solo, per le origini, alla metrica provenzale e antiofrance-

se e mediolatina, come tanti fanno, ma per l'epoca moderna confronta sempre, come si fa molto meno, con la Francia. Chissà che da questo studenti e, sì, professori imparino che in genere la letteratura italiana, se non per un breve periodo, non si può studiare senza Francia. Ancora: metrica e stilistica. Naturalmente Menichetti non eccede da questo lato, non era questo lo scopo del suo trattato, risolutamente post-se non anti-idealistic; vorrei però rimandare i lettori, fra l'altro, alla bella analisi della prima strofa del *Natale* manzoniano (p. 125). Ma dove l'autore insiste di più, e più sistematicamente, è sulla connessione tra problemi metrici e problemi di critica testuale. A buon diritto, perché questa

## Omosessuali in rivolta

di Silvano Sabbadini

STEPHEN SPENDER, *Il Tempio*, Anabasi, Milano 1994, ed. orig. 1988, trad. dall'inglese di Bruno Osimo, pp. 240, Lit 29.000.

STEPHEN SPENDER, *Diari 1939-1983*, Il Mulino, Bologna 1994, ed. orig. 1985, trad. dall'inglese di Alessandro Gentili, pp. 476, Lit 50.000.

Parafrasando l'attacco di un celebre

te ad Auden, ma perché pienamente coscienti dei propri limiti e quindi disposta a spendersi nel lavoro più umile del testimone, Stephen Spender (nato nel 1909) entra a Oxford proprio in quegli anni in cui secondo un celebre saggio di Virginia Woolf, per la prima volta "i giovani universitari dovevano per forza essere consapevoli di quel che succedeva in Russia; in Germania; in Italia; in Spagna. Non potevano ridursi a leggere i poeti; dovevano leggere i politici. Leggevano Marx. Così diventarono comunisti; così diventarono antifascisti. Capirono che la loro torre era basata sull'ingiustizia e sulla tirannia; non era giusto che una classe poco numerosa godesse di quell'educazione pagata dagli altri; nella trappola della

guerra e le varie "abdicazioni", di "traditori" e di "pagati dalla Cia": la vicenda di "Encounter" (1953-67) insegna. Pure, se torniamo a quegli anni a Oxford, e precisamente a quel '26 in cui Spender conosce Auden, non è di Marx che si sente parlare in quelle quiete stanze, come vorrebbe la Woolf, ma di poesia, nel nome della quale il giovane Auden, venticinquenne, viene trattato dai coetanei già come un mito: "Far visita a Auden era un affare di stato. Si prendeva un appuntamento. Se si arrivava troppo presto, poteva capitare di trovare la pesante porta della sua stanza, chiamata 'la quercia', sbarrata: segno che non bisognava disturbarlo. Una volta con lui, poteva capitare di venire licenziati bruscamente, sentendosi dire che la conversazione era finita... Mi chiese se scrivevo poesia spesso. Senza riflettere risposi che scrivevo quattro poesie al giorno. Parve stupito, ed esclamò: 'Che energia!'. Gli chiesi ogni quanto tempo scriveva una poesia lui. 'Circa una ogni tre settimane...' (S. Spender, *World within World*, London 1951, pp. 50-52; trad. it. *Un Mondo nel Mondo*, Bompiani, 1954; Il Mulino, 1992).

Ed egualmente, se guardiamo a quella produzione critica di Spender (*The Destructive Element*, 1935; *The New Realism*, 1939; *The Life and the Poet*, 1945; *Shelley*, 1953; *The Creative Element*, 1953; *The Making of a Poem*, 1955; *The Struggle of the Modern*, 1963 — trad. it. *Moderni o Contemporanei*, Vallecchi, 1966) che costituisce forse il *continuum* critico più interessante per chi non voglia appiattare il modernismo inglese sul formalismo di Cambridge o sull'ideologismo leavisiano, troviamo affermazioni del tipo: "Delle attività umane lo scrivere poesie è una delle meno rivoluzionarie... scrivere una poesia, in sé, risolve il problema della poesia... Se una poesia non è compiuta in sé, e il suo contenuto si rovescia sul nostro mondo di confuse emozioni, allora non abbiamo a che fare con una buona poesia..." (*Poetry and Revolution*, in M. Roberts, ed., *New Country*, 1933).

La poesia di Spender, insomma, così come il suo itinerario critico, sono ancora tutti da ripercorrere in chiavi che non siano quelle ormai consuete del rapporto "arte" - "propaganda", ma semmai quelle di un attraversamento di Eliot alla ricerca di un modernismo non ideologicamente reazionario: il tentativo di opporre alla "tradizione" cosmopolita eliotiana incentrata su Dante e gli elisabettiani, i metafisici e il simbolismo francese, una tutta autoctona, capace di tenere insieme Milton con Bunyan, Shakespeare con Blake e Shelley, un'impostazione che, paradossalmente ma poi non troppo, darà i suoi frutti migliori in storici come Hill e Thompson. Ma se per ciò che riguarda poesia e critica Spender è figura tutta da rileggere e la poesia della sua generazione un capitolo tutto da riscrivere, occorre invece segnalare un altro duplice aspetto della sua produzione che sta ottenendo fortuna editoriale, come testimoniano le recenti pubblicazioni de *Il Tempio* e dei *Diari 1939-1983*.

*Il Tempio* fa parte dei non numerosi tentativi spenderiani di sperimentazione narrativa (*The Burning Cactus* [1936], *The Backward Son* [1940], *Learning Laughter* [1952], *Engaged in writing* [1958]), e come quelli, in realtà, ha ben poco del "romanzo", oscillando sovente tra il semplice montaggio di ricordi o la satira costruita sull'aneddoto spiritoso e la deformazione comica — *Engaged in writing*, in questo senso, ricostruzione comica d'una delle tante conferenze europee tra gli intellettuali dell'Est e quelli occidentali all'epoca della guerra fredda, è il risultato migliore —: ciò che ha favorito la sua traduzione italiana è pro-

## Un'aula di scuola elementare in una baracca

*Via dalle onde, lontani dal vento, questi volti infantili.  
Come erbacce sradicate i capelli torti attorno al loro pallore.  
La ragazza è alta, la testa piegata sotto un peso. Il ragazzo  
sembra fatto di carta, ha gli occhi d'un topo. Il rachitico,  
sfortunato erede di ossa contorte, recita la malattia paterna,  
piena di grinze la sua lezione dal suo banco. In fondo alla classe buia,  
inosservato, uno dolce e tenero. I suoi occhi vivono come in un sogno  
di scoiattoli in gioco, uno spazio d'alberi diverso da questo.*

*Sulle pareti di panna acida, i regali. La testa di Shakespeare,  
serena all'alba, una cupola civile che sovrasta tutte le città.  
Campanili, fiori, una valle tirolese. Una carta geografica aperta  
concede al mondo il suo mondo. Ma per questi ragazzi  
queste finestre, non il mondo, sono il mondo,  
dove tutto il loro futuro è dipinto nella nebbia,  
una strada stretta sigillata da un cielo di piombo.  
Via dai fiumi, lontani dai promontori, dalle stelle di parole.*

*Certo, Shakespeare è cattivo, la carta geografica un cattivo esempio,  
con quelle barche, e il sole, e l'amore che li spinge al furto —  
per delle vite che si girano di nascosto in buchi ristretti passando  
dalla nebbia a una notte senza fine. Sul loro mucchio di scorie  
questi ragazzi portano pelli da cui spuntano le ossa, occhiali  
d'acciaio con lenti rabberciate, cocci di bottiglia su delle pietre.  
Il loro tempo e il loro spazio sono baracche piene di nebbia.  
Ecco perché macchiano le carte con baracche grandi come il destino.*

*A meno che, preside, maestro, ispettore, visitatore,  
questa carta non diventi la loro finestra,  
e queste finestre che rinchiudono le loro vite  
come catacombe, non s'aprano, si rompano, schiudano  
città mostrando campi verdi ai ragazzi, facendo scorrere  
il mondo azzurro su sabbie d'oro, le loro lingue nude  
sui libri, mentre foglie e fogli bianchi e verdi  
aprono la storia di chi ha per linguaggio il sole.*

Stephen Spender

(da *A Heaven - printed World*, 1939)

connessione è poco affermata in linea di teoria, e soprattutto perché — diciamo pure — non tutti gli editori di testi poetici hanno la necessaria preparazione e sensibilità metrica. Eppure io non vedo ragione alcuna perché una scelta fra due varianti lessicali sia di rango superiore a quella fra una diresi e una dialefe d'eccezione.

Non si finirebbe di festeggiare quest'opera egregia, dopo la quale gli studi di metrica italiana sono incalcolabilmente più avanti di prima. E la metrica non serve solo a chi studi poesia (voglio dire a chi pubblichi e analizzi testi, sì, ma anche a chi analizzi tradizioni, come hanno ad esempio mostrato Dionisotti e soprattutto Santagata studiando il petrarchismo del Quattrocento). Serve anche ai generalmente sprovveduti attori, ai critici musicali, ai cantanti (perché non solo ai primi ma anche ai secondi è utile capire — che so — che la melodia infinita di "Casta diva" travolge le deboli barriere testuali delle quartine come acqua di mare fa coi castelli di sabbia); e chissà a quanti altri.

romanzo d'un autore amico e carissimo a Spender — che quando dovrà definirsi nei suoi diari non troverà di meglio da dire che "Ho sempre pensato d'essere metà Wilcox e metà Schlegel" —, possiamo cominciare con una poesia della raccolta del '33: "I miei genitori m'han sempre tenuto lontano / dai ragazzi grossolani, che parole scagliavano / come sassi e vestivano stracci. Tra gli strappi / s'intravedevano le cosce. Correvano per le strade, / s'arrampicavano sui colli e si spogliavano / nudi lungo i ruscelli di campagna" / (*My parents kept me from children who were rough*, in *Poems*, Faber and Faber, London 1933).

Troviamo qui, in questa autorappresentazione d'un'infanzia appartata, ma già carica di miti, tutti quegli elementi che costituiranno l'orizzonte dello Spender intellettuale: il patito distacco dalla calda vita, la costruzione del proletario come divinità naturale, l'attrazione omosessuale.

Figura centrale, non perché la più creativa della sua generazione, che questo ruolo toccherà indubitabilmente

loro educazione, incatenati dal loro capitale, dovevano rimanere in cima alla loro torre pendente, e di conseguenza il loro pensiero... era pieno di amarezza e discordia, di confusione e compromessi..." (*The Leaning Tower*, 1940).

La lettura in chiave sociopsicologica della Woolf ha trionfato, e di quella generazione ci si ricorda nelle storie letterarie, sempre a parte il caso Auden, come di quella dei "fallimentari": dei "compagni di strada" o degli "utili idioti"; la generazione per la quale "Dio ha fallito" (dalla celeberrima raccolta di saggi di Koestler, Spender, Silone, Wright, Gide, Fischer, uscita nel 1949 a cura di R. Crossman, una delle poche cose ancora leggibili della produzione propagandistica della guerra fredda); destinata persino a entrare nelle mitologie massmediatiche soprattutto tramite le figure delle grandi "spie" Blunt, Burgess, Philby, Maclean; diversamente stimata ma sempre costretta nelle reti della politica, prima ridotta al rango di "propagandisti", poi, dopo la

