

umani; come una interpretazione critica della poesia dei primi decenni del nostro secolo. Un proposito tanto ambizioso nelle abili mani di Cortellessa trova una naturale attuazione. E la trova in primo luogo grazie al criterio mediante il quale i tanti materiali vengono ordinati (anche se va subito manifestata la discutibilità della definizione "antologia" per un libro nato su un'ispirazione interpretativa così forte; come discutibile è l'occultamento di colui che a tutti gli effetti ne è l'autore dietro la inadeguata qualifica di "curatore"). La martellante ossessività con cui nei capitoli-contenitori si riafferma la presenza ipertrofica della guerra quale protagonista di una simile originale ricostruzione (*La guerra-attesa, La guerra-festa, La guerra-cerimonia, La guerra-comunione, La guerra-percezione, La guerra-riflessione, La guerra-lontana, La guerra-follia, La guerra-tragedia, La guerra-lutto, La guerra-ricordata, La guerra-postuma*) è ingrediente strutturale che rende la cornice tutt'altro che esornativa: autori e testi vi trovano una loro collocazione funzionale alle singole posizioni ideologiche e ai diversi esiti estetici, mentre la storia che ne risulta è storia, insieme letteraria e intellettuale, della generazione delle avanguardie, con tutti gli equivoci e con tutte le ambivalenze inestricabilmente connesse alla letteratura di guerra.

Chi, come D'Annunzio o i futuristi, la guerra la esaltò quale estrema estetizzazione, mediante registri ludico-sportivi, che percorrevano le forme oscure della attuale spettacolarizzazione dell'evento bellico; chi la visse da dentro, nello spazio separato, liminare, incomunicabile della "zona di guerra" e furono i più e i più grandi (Ungaretti e Rebora), e chi, invece (Gozzano), ne fu spettatore e ne scrisse da lontano (Boine o Palazzeschi); chi la pensò mentre vi erano dentro (Rebora), o la ripensò tra "le bianche parentesi quadre" degli ospedali o dei sogni (Ardengo Soffici o Umberto Saba); chi la desiderò quale farmaco e rimedio, chi (pochissimi) seppa subito e senza incertezze rifiutarla, come Sbarbaro, Palazzeschi, Thovez; la guerra per tutti fu un'esperienza radicale, dopo la quale nessuno sarebbe più stato lo stesso; e tanto meno la poesia e l'arte. I testi letterari sono i testimoni di questa metamorfosi generazionale, insieme a tante testimonianze più umili, qui non esplicitamente esaminate, ma comunque presenti sullo sfondo della ricognizione (i riferimenti ai canti di guerra o alla proliferazione delle leggende orali).

Letto nella sequenza che Cortellessa propone, entro uno spazio affollatissimo di parole poetiche, talora alte talaltra modeste, questo insieme di testi mostra come la poesia si misurò con l'estremo; come fu chiamata a esprimere la tragedia della guerra e la sua intrinseca follia, la confusione e la coesistenza della vita e della morte, l'inesprimibile dell'orrore, la mescolanza del corporeo allo stato più degradato e delle più complesse percezioni dei sensi. No, il libro "antologia" di Cortellessa non è una delle tante antologie tematiche: a sfogliarlo, prima di leggerlo, appariva un libro interessante e utile; dopo la lettura è diventato un libro necessario.

Spettacolo trilingue

GIORGIO LUZZI

FERNANDO BANDINI

Meridiano di Greenwich

pp. 129, Lit 29.000

Garzanti, Milano 1998

Forse più ancora che nel precedente *Santi di Dicembre* (Garzanti,

preferisco pensare al lavoro di Bandini in questo secondo modo, talmente alta mi sembra essere la circolarità unificante dei messaggi simbolici. Tema dominante, all'ingresso di una sorta di costante stupore per l'evento che è la sigla creaturale del poeta veneto, è l'orizzonte del *puer*; non il modello pascoliano del veggente astratto, ma proprio il bambino carnale situato nei punti chiave della ricognizione autopedagogica dell'esperienza.

E al tempo stesso siamo provvidenzialmente lontani dall'autobiografismo. Prendiamo la sezione in dialetto dal titolo popolareggiante

la funzione di regolamentare le numerose pause e relativi decolli di tono cui il testo ci fa assistere, e contemporaneamente di porsi sotto la sovranità di un criterio complessivo dello stile, quello della iconicità diffusa. Beati, miracolosi poeti del dizionario: ne esistono ancora, attivatori di memoria. Così il *puer* passa la mano, in "versi di lode", alla filiale evocazione di Gianfranco Folena (*Miracoli*: davvero uno dei testi-base del libro, ctonio e fluviale al tempo stesso). E sono le ragioni definitive del libro: *traditio* e autopedagogia, elementare-tellurico e spettacolo trilingue.

realtà imposseduta e pure sentita come ineludibile riferimento, a individuare proprio nella prosa il terreno ultimo (per sé, naturalmente) della ricerca artistica.

Sereni desiderava che l'esercizio della scrittura "si convertisse in energia del vivere e del vivere con gli altri, per trovare un modo diverso di affrontare il futuro". Un'idea pragmatica e in qualche modo "servile" della letteratura e dell'arte che permette di rivalutare le componenti di relativismo e scetticismo che sono sempre state negativamente imputate alla "debolezza" delle teorie estetiche sereniane.

Così intesa, l'idea della "prosa" ha solo il difetto di estendersi ben al di là del piano "di genere" per attingere metaforicamente a quella di "vita" o di "realtà" *tout court*: confusione che non è certo gratuita, ma che forse dal punto di vista letterario rischia di essere impro-

RENATO NISTICÒ

Nostalgia di presenze.

La poesia di Sereni verso la prosa

pp. 166, Lit 25.000

Manni, Lecce 1998

LUCA LENZINI

Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci

pp. 218, Lit 25.000

Temi, Trento 1998

duttiva. Del resto, il lavoro di Nisticò si qualifica forse più per le sue ambizioni teoriche (critiche ed estetiche) che per quelle di aderenza al testo, e non a caso pare soprattutto apprezzabile nelle pagine dedicate al Sereni critico e autocritico, e al suo farsi in qualche modo "postumo" alla "postmodernità", non prigioniero dei vezzi e dei vizi dell'età sua.

Più aderente a un'idea "letteraria" di prosa è il discorso di Lenzini. Ma Sereni è qui solo la tappa di un percorso che attraversa vari altri autori, tutti partecipi di un doppio piano di scrittura ma i cui testi poetici risultano in particolare segnati da un'esigenza che è difficile definire altrimenti che "narrativa".

Ciò vale per Gozzano non solo per il suo rifarsi alla novella in versi ottocentesca, ma per la trama di rimandi che i suoi versi stabiliscono dall'uno all'altro componimento, e per il suo gusto tutto moderno di "contaminatore di codici"; e vale per Giudici non solo in quanto traduttore di un "romanzo" quale è l'*Evgenij Onegin* di Puskin (Garzanti, 1975), ma in quanto creatore egli stesso "di persone nel senso etimologico", e da sempre interessato a una pratica "impura" della lirica.

Fine e continuo il richiamo di Lenzini al dibattito e alla tradizione critica, e interessanti soprattutto le pagine su *In rima e senza* (Mondadori, 1982) di Bassani e sulla *Camera da letto* di Bertolucci (Garzanti, 1984-88), anche per il loro situarsi in una bibliografia meno folta. Del primo libro, Lenzini definisce la complessiva coerenza "nella misura in cui *Senza* è la parodia di *In rima*, cioè fino a dove la seconda parte rovescia e punisce la poesia della prima con il controcanto della prosa"; del secondo si sofferma a indagare il difficile rapporto tra l'istanza dichiaratamente narrativa e la continua dispersione/diffrazione con cui l'io lirico irrompe nella storia.



1994), in questo nuovo libro di Bandini le forme dello straniamento agiscono sui tre piani linguistici: lingua nazionale, idioma dialettale, lingua latina. Si tratta di un caso pressoché unico di disponibilità idiomatica così al tempo stesso divaricata e complanare: la prima delle domande che ci si pongono di fronte a *Meridiano di Greenwich* è se l'una lingua abbia inizio dove finisce l'altra, così che il basso, il medio e il sublime possano venire individuati attraverso la orizzontalità del libro e riaccatastati gerarchicamente come *exempla* di modi espliciti della metamorfosi dell'io nelle sue fasi alterne di intonazione, di pacificazione/conflitto con il mondo.

Ma se ci si pone autenticamente questa domanda non si può fare a meno di neutralizzarla con un'altra, cioè quella relativa ai punti di vista unificatori che eventualmente attraversino i tre strati e ne smontino la rigida gerarchia. Dirò subito che

Oga Magòga (una sorta, per dirla con Gian Luigi Beccaria, di "latino di chi non lo sa"): vi si agita, assieme a un clima da schedario sensoriale, un'atmosfera vicina allo spirito arcaico degli ipogei (*La ciupinara*, "la talpa"), costellato da sogni e incubi di violenza e assediato molto da vicino dalla presenza del perturbante, dell'altro (*Guera*). In quella sorta di Io corale che è dalla parte della pseudonarrazione, o meglio monologo interiore, è proprio la ragione infantile quella che va a scovare gli strati di maggior spessore simbolico, e ciò avviene a tratti con un grado di visionarietà persino apocalittica che lascia letteralmente interdetti e sospesi, propriamente indecisi sulle quote reciproche di realtà e di irrealtà da investire, identificandosi, nell'evento.

Da Pascoli deriva una mirabile esattezza. E questa precisione nominale, inclusa in contesti non spettacolari, discreti e smorzati, ha

Lirici e narratori

EDOARDO ESPOSITO

Il nome di Vittorio Sereni è al centro di entrambi questi lavori critici, inteso il primo a valutarne l'originalità della posizione intellettuale nel panorama novecentesco, e volto l'altro a situarlo all'interno di una costellazione (Gozzano, Giudici, Bassani, Bertolucci) in cui il fare poetico non appare mai completamente disgiunto dalla "tentazione della prosa".

Anche il lavoro di Nisticò insiste del resto sull'importanza per Sereni della dimensione della "prosa", delineando addirittura un percorso che dal disarmato lirismo giovanile giunge, attraverso un progressivo confronto e scontro con una