

Novecento concavo e convesso

di Giorgio Bertone

è mai evocata in tutto il libro. C'è in Gadda l'avversione per il fascismo d'operetta inventato da quel povero (in tutti i sensi) Starace: sabati, parate, fez e altro sinistro corredo. Lo spettacolo non piaceva neanche a lui. È il Kuce aborrito e insultato non è quello della Repubblica Sociale, tragedia contemporanea ignorata. Bensì quello dei film Luce e dei millesimi più pregiati: il Kuce che conciona da Palazzo Venezia, quello dell'Impero del finto petrolio e del fiore vero del carcadè. Con una dura condanna, a onor del vero, della "bambinesca scipioneria" delle guerre d'Africa e d'Albania, e forse anche di Grecia (riferimenti alla Russia non ne ho visti). Mussolini come assoluta metafora e incarnazione del Male: o anche, il che paradossalmente per Gadda è più grave, dell'imprevidenza, della faciloneria irresponsabile, del cattivo gusto e, se dio vuole, della sopraffazione certa. Le pagine sul pugnale fascista, "strumento osceno della rissa civile", detto (e sarà per parlar forbite) "coltello del principe Maramaldo", sono tra le più forti di una maledizione senza fine.

Il guerriero e l'amazzone nella redazione su "Paragone" (1959), ben illustrata da Gavazzeni, è più sapido che nel volume (1967), come sa anche il curatore. Non so se avrei rispettato la volontà ultima d'autore: nozione, come si è visto, controversa in Gadda, stanco alla fine, condizionato dagli editori e in preda a mille scrupoli e reticenze assurde. Tanto più se l'edizione del 1967 è in sostanza un copione teatrale, con tagli e adattamenti di comodo. Il guerriero sarà anche, secondo taluni, uno scherzo quasi goliardico per tono e contenuto. Per parte mia mi ostino a credere che è una fortuna, per le nostre lettere, l'essersi inoculata questa "conversazione" parodica. Nella più seria, poetica e retorica tradizione letteraria d'Europa è un buon vaccino.

Nei *Luigi di Francia* le fonti, ben individuate da Gaspari, sono importanti. Ma è poi la riscrittura gaddiana che le trasforma: e la traduzione, quando di traduzione si tratti, non è mai e poi mai fedele. La deformazione opera senza ritegno. In ciò Gadda è storico di antica tradizione umanistica: le fonti sono un a-priori e quel che preme è lo stile. Un tema che andrebbe svolto è l'autoidentificazione con Luigi XV, "allievo-ufficiale modello" decorato di belle virtù e ben radicati complessi gaddiani.

Le *Favole*, a cura di Vela, che già le aveva commentate (Mondadori, 1990), sono un libro intelligente, nuovo e coraggioso per genere: ma sono davvero poche quelle memorabili, di un'oscurità franta che mal si converte in sentenza folgorante. Nessuna vale la prosa che le accompagna, finto-Tre e pseudo-Cinquecento come un mobile "in stile" di Brianza. Tra i modelli immediatamente efficaci vedrei anche il Dossi di *Note azzurre* dell'edizione Linati, uscita il 30 agosto 1944.

Chiudono il bel volume le poche rime pubblicate vivente l'autore, a cura della Terzoli. Tranne l'assoluta riuscita di *Autunno*, vetta del Gadda elegiaco, modesta cosa. Ma preziose in senso, direi, psicoanalitico: idee del Gadda più grande si enucleano già da imparatici giovanili, come un viatico inesorabile e doloroso.

PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 397, Lit 42.000.

Sotto l'insegna di un titolo a cui l'autore rimane per la terza volta fedele, anche a rispondere a chi da più parti gliel'ha contrastato (soprattutto per la declinazione singolare: "la tradizione") Mengaldo raccoglie ben 15 saggi. La cadenza è più ravvicinata, quasi incalzante (*Tradizione I:*

metro che Pascoli ricondusse a un ruolo centrale e consegnò al Novecento poetico perché anche attraverso di esso il nuovo secolo potesse giocare le carte che ne contraddistinguono il destino formale: carte ritmiche e versoliberiste. (Ma già nel saggio su Govoni di *Tradizione II*, Mengaldo suggeriva, e qui riprende, il termine ritenuto più comprensivo, rispetto a "verso libero", di "metrica libera", distinto ulteriormente da "metrica [in vario grado] liberata";

una volta di più — per via di quegli indizi e dettagli in cui Mengaldo è convinto si celi qualche bandolo di verità — un tratto speciale e "continuo" della lirica novecentesca; pp. 14-17).

Né viene meno la fiducia metodologica (ch'è gusto di immersione piena) nell'analisi o bilancio su un sol uomo o su una singola poesia. Segnalo, almeno, due cose: 1) la recensione a "tutto Sbarbaro", in cui il poeta ligure ascende a "piccolo classico della



ci indurrebbe a ricordare tutta quella lunga fase di sperimentazione plurilinguistica che, a cavallo fra gli anni cinquanta e sessanta, condusse la Rosselli ai margini del Gruppo '63 con il quale intrattenne qualche distratto commercio. Ma nella parodica prosodia di Palermo '63, nei già citati Primi scritti, ella preconizzava lucidamente la sua estraneità di fondo a quell'entusiastico aggiornamento: "Morirò nel vecchio stile preoccupandomi ancora per l'avvenire".

Ed ecco allora che il segreto della sua rivoltosa profezia ci si rivela in una lingua conosciuta, alla lettera, né in cielo né in terra, prima delle usuali distinzioni fra zone nominali e segmenti verbali, estetica ed etica. Quasi una mente sconnessa dalla devozione alle connessioni, imparate a cose fatte, finita ormai l'innocenza dell'infanzia, come spesso capita a chi è tenuto a battersimo da molte madri. Una lingua avverbiale, di moncherini e tizzoni ardenti, sillabari per esuli e parole di pietra scagliate con ira a scardinare il vincolo del linguaggio, tanto più autoritario quanto più colto al suo stato nascente. Ma per restarci, senza bruciarsi, in questa corrente alternata che, come la luce delle più lontane stelle, arriva a noi da una defunta tradizione che nell'oscurità aspira alla luce o alla smaterializzazione della parola nella musica (vedi l'impervia sfida di Amelia di equiparare la sillaba alla gravidanza della nota) oggi, il suo gran poema va inghiottito così, nella sua collosità, nella sua materica indigeribilità di sintassi innaturale, divaricata all'infinito fra l'argomentazione capziosa del delirio e la grandezza eroica della vita. Bisogna proprio non essere in sé, oggi, dice questa poesia ai suoi malcapitati, e ahimè numerosi imitatori, con la crudele ironia della sua violenza. Il "sublime" è un lapsus, ma non del solo connettivo linguistico, come intuì Pasolini che poteva quindi aggiungere nella sua famosa nota sul "Menabò" del 1963: "ora finto, ora vero". Perché se il lapsus è dell'anima, allora, quell'epica battaglia non si combatte più solo con le armi della lingua. Da cui il rischio costante di perdere la partita. Dal 1981 — cioè da Impromptu (*S. Marco dei Giustiniani*) e la sua più scheletrica e cigolante dizione, quasi "un resto delle mie ossa che / si rifiutavano di seccarsi / al sole" — la Rosselli tace. Ma dalla lussureggiante e abnorme vegetazione del suo giovanile laboratorio arriva ora in libreria, salvato e tradotto da

Emmanuela Tandello, *Sleep, una raccolta di poesie inglesi scritte tra il 1953 e il 1966 e di cui conoscevamo solo venti testi con i quali A. Porta, traduttore d'eccezione, aveva già ingaggiato un duello per così dire alla pari* (Rossi & Spera Editori, 1989). Sleep, che solo nel titolo ricorda Sleep and Poetry di Keats, va a pescare il suo tema nelle regioni dell'insonnia, dove il sonno è un dio irraggiungibile e perverso che si gonfia dentro la memoria di un inglese arcaico e perduto, come una creatura mostruosa, un alieno da amare con "la passione di combattimento" di sempre. Una cosa è sicura, nonostante il sinistro manierismo di Sleep: anche in esso pulsa quella che, scrisse una volta Giudici, è "l'umiltà istintuale" necessaria a riconquistare la nostra lingua come fosse straniera. Anzi ancora di più, perché l'inglese, lingua della madre, non fu mai per la Rosselli una lingua materna, ma una lingua imparata sui banchi di scuola, direttamente da Shakespeare e da J. Donne, ma anche da Joyce e dallo slang americano, più crudo e slabbrato. Forse anche per questo privato evento autobiografico, le poesie di Sleep trattennero quel piglio da scossa tellurica: fumate dense e calde di passioni mistiche ed erotiche; vapori che fuoriescono alle più alte temperature corporee; accensioni della mente che squarciano le tenebre della Ragione. E da dentro, anzi un po' a lato, con la smorfia di un piccolo fool, l'italiano seppellito nel substrato manda impulsi beffardi, rivalse, ma anche fantasmi di fosche storie meridionali affogate nel sangue che copiosamente scorre in questo libro. L'amore qua va sempre in coppia con l'odio o con la paura, ma il gioco concettoso delle antitesi e delle punte è poi scompigliato e divelto da un vento di bufera, troppo romantico per durare e sterilirsi. Senza questa poesia impaziente, febbrile, che avanza a passo di corsa, che subisce il canto non come liberazione (to sing è così minacciosamente affine a to sink!), ma come una tortura della mente, che non fa dormire chi la scrive e chi la legge, non si spiegherebbe forse la contrastata natura "paterna" della lingua di Variazioni belle che, tra tutti i libri della Rosselli, è certo il più terribile e il più irripetibile.

1975; *Tradizione II*: 1987) e tale la mole e densità complessiva da indurre l'utente a una prima spartizione con l'accetta, come si trattasse di un bottino o una di quelle enormi prede di cui poi i cacciatori oceanici non buttavano via neanche un'oncia: due terzi alla poesia (ermetica e dintorni; poi Tessa, Sbarbaro, Pasolini), un terzo alla prosa (Primo Levi e Calvino: la parte più nuova; su cui ritorneremo in fondo).

Che la fedeltà sia anche continuità concreta è più che evidente: *Ancora sui novenari di Castelvecchio* è addirittura una sorta di seconda puntata di *Un'introduzione a "Myricae"* (*Tradizione II*), con lo scopo di portare definitivamente in primo piano un

p. 35).

Oltre che nei temi e nelle tesi, evidente nel metodo: con un tasso molto elevato, ancora, di strumentazione metrica (ora applicata a tappeto: *Questioni metriche novecentesche*) rispetto all'originaria, tutt'altro che trascurata, analisi linguistica (si veda l'altrettanto panoramico e fondamentale *Il linguaggio della poesia ermetica*, col corredo di *Titoli poetici novecenteschi*, singolare excursus nella lirica attraverso la peculiarità dei titoli delle poesie, i quali, di solito, col testo instaurano un rapporto non più referenziale, di etichetta, semmai uno scambio di natura analogica, evocativa o tonale, oppure dialogica, di domanda e di risposta, scoprendo

modernità" (p. 123), non per ultime ragioni — ragioni puntualmente mengaldiane — poiché la sua nozione di poesia "come atto antisociale, profondamente radicata nella modernità, conosce la versione forse più radicale del nostro Novecento" (p. 125); e perché il suo *Pianissimo* istituisce "il genere novecentesco del diario lirico" (p. 126; l'uso del termine "genere" non è episodico); 2) la minuta lettura di *Correvo nel crepuscolo fangoso* ('50-'51) di Pasolini, dove la sottigliezza dell'analisi linguistica (in frequenza l'aggettivazione non insistita), retorica (in evidenza l'ossimoro fulmineo per il quale Fortini ha riesumato il termine "sineciosi", del tipo "febbrile silenzio"), me-

trica (strofica, rimica e focalizzata soprattutto sull'*enjambement*) sfocia nella definizione del gusto teatrale e pittorico di Pasolini (complice Longhi e il suo Caravaggio; p. 210) e della natura amarxista o antimarxista della sua discesa nell'"umano" popolare (p. 214).

Insomma, s'è già toccato con mano: se Mengaldo ci ha smistato nel tempo i tre numeri della *Tradizione* al posto di una compiuta storia letteraria del Novecento, non sarà certo per il culto esclusivo delle analisi formali neutre, concluse in sé. Sarà per un'altra ragione. Anzi, ribolle continuamente in lui un senso acuto della storia e della storia culturale e delle idee. In più nelle sue mani di intellettuale dialettico (di una formazione che indicherò segnaleticamente con la rotta Hegel-Lukács-Adorno — [con qualche accresciuta riserva, p. 25] -Szondi-Cases-Fortini; e poi, poco o niente citato, ma sospetto fermentante, Benjamin) reagisce la nozione, non sto a dire quanto storiograficamente fertile, di "genere". È proprio questo il maggiore punto di divaricazione, forse, da Contini; di cui un necrologio teso a cavarne tutte le migliori e più utili lezioni (*Preliminari al dopo Contini*): "la celeberrima definizione [continiana] della lingua del Petrarca soffre, e riesce un po' appiattita, a causa del paragone perpetuo con quella di un testo appartenente a tutt'altro genere dai *Rerum vulgarium fragmenta*, la *Commedia* dantesca; a una comparazione con un corpus congenere, come quello stilnovistico, la lingua di Petrarca risulterebbe infatti, certamente, non più ma meno monolingvistica" (p. 171).

Altra è la ragione, dunque: e sta in parte in una miscredenza (ben continiana, questa) nella storiografia narrativa e, più profondamente, in un senso forte della Storia ma come qualcosa di discontinuo, intrinsecamente contraddittorio, pluridirezionale, "a più binari"; oltretutto nella già ribadita predilezione per carpire "la storia nell'opera anziché l'opera nella storia" (la formula credo sia del suo Szondi). Di più. La scommessa di un Novecento coeso e persino passibile di essere fissato in una tradizione — scommessa, va detto, a questo punto molto difficile da perdere — si basa su un appiccio a tagli parziali, scorcio e contrapposizioni di tipo linguistico e metrico; di cui c'è traccia pure in uno stile che ti raggiunge secco, tutto scatti e lanci obliqui di rampini per catturare le prede e mettertele sotto i denti. Quasi paradossalmente un metodo apparentemente dispersivo guadagna una funzione precisamente storiografica: ciò che di norma lo studio delle poetiche e delle inflessioni psicologiche divarica e a volte impedisce di connettere nella rincorsa delle personalità, l'analisi materiale, linguistica del testo riunisce.

Così l'ermetismo, per la prima volta, ci può essere restituito nel concreto come una "scuola" soprattutto in quanto *koimé* (pp. 150-55) con una uniformità sovraperonale della *langue* così forte da essere paragonabile al petrarchismo. Sulla base della "scuola" si diramano poi tutte le differenziazioni dei singoli; differenziazioni che vengono fuori pure nella prediletta esplorazione delle traduzioni d'autore (si veda *Confronti tra traduttori-poeti contemporanei*. Seregni, Caproni, Luzi).

Sui due saggi per questo verso centrali e più nutrienti (i citati *Questioni metriche novecentesche* e *Il linguaggio della poesia ermetica*) un flash per ciascuno. 1) Mettendo a frutto passate indagini (per esempio palazzeschi) Mengaldo coglie una novità della tradizione novecentesca: la tendenza a emergere di "una versificazione non più isosillabica bensì basata su *ictus* di numero o posizione fissa" (p.