

Dello stesso autore

*Il romanzo del Novecento* (1971)

*Niccolò Tommaseo* (1973)

*Poesia italiana del Novecento* (1974)

*Verga e il naturalismo* (1976)

*Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»* (1979)

*Quaderni di Montaigne* (1986)

D.E./FR.m/XVIII/C/264

D.E./25242

GIACOMO DEBENEDETTI



# Poesia italiana del Novecento

QUADERNI INEDITI



GARZANTI

In questa collana  
Prima edizione: marzo 1980  
Seconda edizione: gennaio 1988

**INTRODUZIONE**

ISBN 88-11-59925-3

© Garzanti Editore s.p.a., 1974, 1980, 1988  
Printed in Italy

La scrittura critica di Giacomo Debenedetti affascina subito perché in essa coesistono gli elementi di una conversazione — divagante, frammentaria e sproporzionata — e gli elementi — contrari — di un racconto ben costruito in cui la trama e la « suspense » hanno per protagonisti i « motivi stilistici » in divenire drammatico. Tuttavia tale scrittura perde, a un suo livello più profondo, ogni brillantezza e ogni tensione romanzesca, rivelandosi di una severità quasi dolorosa.

Il fatto è che Debenedetti interroga la letteratura e i suoi testi facendone un simulacro della realtà. Il suo impegno a capire diventa dunque questione di vita e di morte, perché, appunto, la realtà per lui è stata drammatica fino allo spasimo, come per tutti gli esclusi e i perseguitati. Come un bambino che si sente perduto se non svolge alla perfezione il suo compito, così Debenedetti si è sentito obbligato — come per giustificarsi, con orgoglio pari alla mitezza, davanti a coloro che, alle origini, l'hanno escluso e perseguitato — a rivendicare a sé il diritto di capire la *loro* realtà. Anzi, a capirla meglio di *loro*. Ha dovuto, con caparbietà e ostinazione disperatamente infantile, impadronirsi di ciò di cui, alle origini, era stato spossessato. Egli si presenta alla fine come un grande « possessore » (della realtà trasformata in cultura letteraria), ma senza che la sua disperazione cessi mai di tormentarlo, a causa di una terribile incertezza (sulla stabilità del suo possesso) che diviene incontentabilità conoscitiva. (È il conoscere senza fine che gli consente di mantenere il dominio sui territori conosciuti).

Nel seguire — stavolta, in questo libro di lezioni che coinvolgono quasi morbosamente il lettore — l'evolversi del fenomeno letterario da una condizione (l'ermetismo) ad una condizione contraria (la poesia impegnata) — egli si impone la fatica improba, mortale, di affermare, testimoniare e provare la sua conoscenza di tutti i fatti fondamentali di tale evoluzione (Mallarmé, Montale, Ungaretti, Saba...): di affrontare la loro convenzionalità e di riesprimerli, con un'abbondanza schiacciante di argomenti e di scoperte.

Assistiamo così alla sua — fintamente paziente — aggressione

dei testi, al fine di ricostruirli e, soprattutto, al fine di cercarne i legami *veri* coi testi precedenti (o con quelli futuri). Ora, i legami convenzionali (cioè quelli della critica professionistica e, spesso, universitaria) sono grossolani e quindi limitati: i legami *veri*, al contrario, sono sottili, profondi e quindi illimitati.

Quasi a esorcizzare questa illimitatezza schiacciante del suo ricercare, Debenedetti allora abbassa il volume della voce, trasforma il suo dialogo in una specie di sordo e ostinato discorso monologante, ben sapendo che gli ascoltatori sottraggono autorità a chi si pone obbiettivi praticamente irraggiungibili. Tale monologare di Debenedetti non poteva naturalmente che essere colmo di una trepidazione e di un'ansia contagiose: cosa che lo tradisce. Ciò non toglie che egli, imperterrito, una volta impostato il « registro del monologo », si lasci quasi provocatoriamente trasportare dai « raptus » che lo portano a cercare fonti e analogie dei testi nei luoghi più tortuosamente segreti. Ma esorcizza anche questo: attraverso l'istituzione — peraltro pienamente giustificata — del terreno comune di una cultura specialistica (quasi fino all'esoterico) condivisa da lui, dal suo lettore, dai suoi autori e dai lettori dei suoi autori. Ne deriva una assoluta parità di dignità culturale tra lui e i poeti oggetto della sua ricerca: li ammira svisceratamente, certo, ma rifiuta la posizione di inferiorità che hanno di solito i critici e gli insegnanti: egli condivide coi suoi poeti l'intensità e la tensione culturale, l'iniziazione, le scelte conoscitive e esistenziali: non solo, ma anche i loro manierismi, la loro gergalità mondana, il loro modo di fare dello spirito, e magari addirittura una certa loro accademicità. È un loro complice. Nelle sue mani, un loro testo è esaminato con la loro stessa sensibilità, e con la stessa potenziale inesauribilità del loro rapporto con esso. Quando Debenedetti si attacca a un testo — o a un suo frammento significativo — non lo lascia più. Perché se la sua analisi non fosse infinita, non sarebbe.

Non sono questi i connotati professionali e ufficiali di un critico. Ciò è la grande qualità, ma anche l'angoscia di Debenedetti. Egli non è mai riuscito a teorizzare il suo modo di leggere. Ciò non toglie che esso sia teorizzabile, e che anzi sia di una coerenza addirittura ossessiva. Non c'è il benché minimo iato epistemologico, non solo nell'intero corso della sua critica, ma nemmeno all'interno dei singoli saggi o addirittura delle singole proposizioni. Debenedetti è stato di un estremo rigore nel porsi il traguardo irraggiungibile di una totalità di lettura senza specializzazioni: totalità

coincidente dunque con l'inesauribilità della ricerca, e realizzata attraverso un metodo non metodico. Lo ripeto, a causa dell'oggettiva mancanza di un metodo, tutto il continuo, testardo e geniale ragionare sui testi di Debenedetti, è pervaso di un invincibile senso di colpa: eppure egli si è sempre rifiutato, con tutto se stesso, di commettere la colpa di adottare un metodo.

*Pier Paolo Pasolini*

AVVERTENZA

I quaderni che qui si pubblicano servirono di base per le lezioni tenute da Giacomo Debenedetti all'Università di Roma nell'anno 1958-59 — servirono di base, nel senso chiarito dall'Avvertenza premessa al *Romanzo del Novecento*, Garzanti 1971 (ultima edizione nella collana « Saggi blu », Garzanti 1976).

I criteri seguiti per la presente edizione sono gli stessi esposti nella citata Avvertenza, alla quale rinviamo, come già abbiamo rinvio nell'Avvertenza premessa al *Tommaseo* (Garzanti 1973).

Basti qui notare che i nove quaderni oggi in questione si presentano molto meno tormentati che non quelli relativi al *Romanzo del Novecento* e al *Tommaseo*: non mancano certo le correzioni e aggiunte successive, con altro inchiostro, ma, mediamente, non si riscontrano forti accavallamenti nella linea del discorso (non si riscontra un ricorso alle « pagine a fronte » dei singoli quaderni, frequente e massiccio come negli altri casi citati).

Ancora, a differenza dal *Romanzo* e dal *Tommaseo*, il discorso ha meno parentesi e riflussi, procede per via di argomenti che « si succedono » più di quanto, altrove, si incastrassero e si sovrapponevano.

Anche in questi quaderni non compare nessuna divisione in capitoli: ma la divisione in capitoli che è stata abbozzata da noi, per comodità del lettore (e con titoli nostri) ci sembra rispondere con maggior facilità a cesure immediatamente avvertibili: sette nuclei dedicati alla lettura di sette poeti (Montale, Ungaretti, Luzi, Saba, Penna, Noventa, Sereni: e siano pur nuclei di svariatissime dimensioni, come svariatissime erano le dimensioni dei « capitoli » del *Tommaseo*), più una introduzione (sull'ermetismo e Mallarmé) e due intermezzi (sulla possibilità di razionalizzazione e di storicizzazione della poesia ermetica, e sul sorgere della poesia impegnata).

RENATA DEBENEDETTI

I • L'ERMETISMO E MALLARMÉ

La prima intenzione era di dedicare questo corso alla nostra poesia contemporanea, intendendo come tale quella che si svincola, in apparenza, dalla grande triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio, fa il suo lavoro di rottura mediante l'impressionismo frammentista e col futurismo per assumere, subito dopo la prima guerra mondiale, quella fisionomia che, suppergiù, tentò di darsi una carta di riconoscimento in una famosa antologia uscita nel 1920, compilata dall'allora celeberrimo Giovanni Papini e dall'allora giovane critico Pietro Pancrazi, intitolata *Poeti d'oggi*. Era un'antologia che dava in qualche modo la stessa sensazione che può dare il rinascere della vita democratica e poi parlamentare all'indomani della dittatura. Aveva escluso di proposito i tre grandi capi, i tre dominatori della scena, che praticamente si erano trasmessi il predominio: Carducci, Pascoli, D'Annunzio. Era cominciata una letteratura senza capi, si sarebbe detto; quell'antologia, con tutte le sue arie di apparire sicura di sé, severa, guidata da un preciso concetto della poesia, poteva dare invece una sensazione emaciata, di squallore, di testimoniare più che altro il grigio, afflosciato indomani della grandezza.

La letteratura della nuova Italia, quella dell'Italia uscita una dal Risorgimento, aveva preso una specie di abitudine: quella di avere alla testa un primo poeta d'Italia. Era come se quel titolo fosse una carica ufficiale, corrispondesse a una mansione, a un posto nella gerarchia della nazione.

L'antologia dei *Poeti d'oggi* nel 1920 sembrava venisse soprattutto a dire che quel posto era vacante, che nessuno per il momento, tra i numerosi cultori di poesia, si presentava per occuparlo, che forse quel posto doveva essere abolito. Ugo Ojetti, che era allora uno dei principi del giornalismo, e un uomo di molta influenza nel campo tra l'arte e la pratica, tra la poesia e il successo, concluse, davanti all'Antologia: « Tutto questo bolle, ma non coagula ». Come dire che da quell'informe borbottio di tentativi poetici non usciva una voce di poeta. Era un modo, ancora una volta di dire, sia pure con tutta l'intelligenza e il

senso pratico della realtà che contraddistinguevano un Ojetti, uomo intelligentissimo e munito di forte senso pratico, era un modo di riconoscere che quell'Antologia di poeti nuovi non solo era ben lungi dall'indicare, ma perfino dal lasciar sperare, l'affermarsi di un nuovo poeta numero uno. Abbastanza significativo poteva anche essere che la coscienza culturale della nazione, ammesso che proprio dovesse eleggere uno scrittore numero uno, non lo andava più cercando tra i poeti, ma dava quel posto a un filosofo e storico e critico come Benedetto Croce.

Tutto questo, beninteso, è un modo piuttosto mitico e pittorresco di fare la storia, o piuttosto di rappresentare come stavano le cose nel momento che si potrebbe prendere come punto di inizio di una storia della poesia contemporanea.

Da quel momento, man mano che si procede, pare di assistere a una specie di viaggio di Cristoforo Colombo. La schiera, gli Argonauti, gli irregolari imbarcati sull'antologia dei *Poeti d'oggi* pareva che andassero a buscare il vecchio Oriente, le Indie Orientali, l'usata poesia che doveva riassetarsi dopo alcune scosse anarchiche datele da quegli stessi giovanotti non abbastanza assistiti da una cultura con le carte in regola, viceversa stavano raggiungendo le Indie Occidentali, una specie di Nuovo Mondo, del quale vediamo oggi alcuni contorni, ma non tutti; e possiamo tentare di dare una carta geografica, ma piena ancora di zone indicate con un sommario tratteggio, che ci potrebbero rivelare sorprese, soprattutto insospettati passaggi che le collegano ad altri paesi, ad altri continenti.

Questo è il punto. Di mano in mano che da quel traguardo di partenza (convenzionale come tutti i traguardi di partenza, quando si vuole fare della storia), veniamo verso di noi e incontriamo via via alcuni fatti più caratterizzati: lo scandaloso affermarsi di Ungaretti con l'*Allegria*, le abbastanza rapide, e quasi subito giuste, accoglienze ottenute dal giovane maestro Montale con gli *Ossi di seppia*, qualche anno dopo la veramente primaverale promessa di un epigono, Salvatore Quasimodo, soprattutto per la poesia *Vento a Tindari* nella raccolta *Acque e terre* pubblicata dalle Edizioni di Solaria, già ci domandiamo da dove uscissero questi neoteri di allora. E allora riscopriamo dietro le loro spalle poeti che sempre meglio si definiscono, ma che allora, anche nell'estimazione di coloro che li stimavano, sembravano soprattutto apparizioni sporadiche, autori di poesie più interlocutorie che definite.

Chi è stato e, oltre quello che ha fatto, come ha agito sulla nostra poesia un Dino Campana? Qual è la vera posizione di un Corrado Govoni, che si era mostrato dapprima come un crepuscolare di provincia, come un cantastorie, un giullare baroccheggianti-fantasia, attraversato da rapimenti infantili e da qualche cosa che poteva far pensare a un estemporaneo balenare di illuminazioni, prive tuttavia del dramma, della tragica iniziazione che questa parola — illuminazione — implica nella storia della poesia? Che stava facendo Arturo Onofri, che dai suoi frammenti impressionistici era destinato a convertirsi a una poesia misteriosofica e che si preparava il passaggio, lavorando anche come critico, a un approfondimento del simbolismo?

E tutte queste domande si fanno nell'ipotesi che la letteratura italiana fosse una letteratura localizzata all'Italia, da spiegarsi con le correnti e coi fermenti reperibili nella provincia Italia. Ma è chiaro che l'Italia era, lo sapesse o no, una provincia della poesia occidentale. Bisogna allora vedere quale fosse lo spirito, quali le direzioni della poesia occidentale: per quale circolazione osmotica, per quale lavoro di esempi diretti e di suggestioni indirette quelle spinte arrivassero a operare tra noi. Per Ungaretti, la cosa è abbastanza facile. Ungaretti ci era venuto anche dalla Parigi soprattutto di Apollinaire. Ma per Montale? La sua tradizione ligure-ligustica, come la chiama Giorgio Caproni, che se ne è fatto lo storico, gli forniva gli esempi di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi con le poesie così diverse, tra il tradizionalismo e l'esplorazione del nuovo (giochi di sillabe e ombre), alcune liriche intense e presaghe, davvero straordinarie di Mario Novaro, le scoperte di mondo e di linguaggio fatte, sugli stessi orizzonti liguri, sullo stesso scenario direi montaliano, da Camillo Sbarbaro, il quale, soprattutto in certe sue prose stravaganti, tentava di avventurare il linguaggio per vie bizzarre, un po' avventurose,<sup>1</sup> e tuttavia promettenti a chi sapesse coglierne i presagi germinativi. (Avvertimento a Polidoro.) Ma che cosa c'era d'altro in Montale? Anche lui prendeva i nutrimenti esotici attraverso quella grande fabbrica di prodotti predigeriti che era la Francia. Chi avvicinava allora Montale, l'avrebbe supposto più un lettore di Verlaine e di Laforgue, che di Baudelaire o di Mallarmé. Ma il suo primo tentativo di grande componimento poematico, il poemetto *Mediterraneo*, se per la relativa ampiezza strutturale, e il modo tra simbolico o allegorico di evocare le immagini, di dedurle sul movimento conduttore del tema

centrale, può far pensare ai componimenti lunghi di Valéry, al frammento del *Narcysse* più ancora che alla *Jeune Parque*, certa visionarietà lirica e il sentimento del mare lasciano anche sospettare certi passaggi celebri del primo canto del *Maldoror* di Lautréamont. Ma come succede poi che gli *Ossi di seppia* si trovino in parallelo con Eliot e la *Terra desolata*? Ma ecco che in questi accenni sul tipo dei problemi che nascono in una storia della poesia contemporanea, abbiamo trascurato quello che pare il più facile, ed è in realtà il più paradossale: il problema posto da Saba. Il quale sembra attaccarsi al mondo vecchio, al linguaggio sentimentale della poesia media italiana, sembra sliricare<sup>2</sup> le cose di quel mondo per riconciliarle con la poesia attraverso un'umile mediazione affettuosa: appiattare, sdorare, quasi umiliare quel linguaggio per portarlo a teneri ricuperi di una cantabilità musicale proprio attraverso l'umiltà di quel terra a terra, la trepidazione di rasentare il canto col timore di rimanergli sempre un po' al di sotto. La storia del viaggio del salmone.

Ma è possibile tenerci dentro i confini italiani, anche se l'ermetismo vuole presentarsi come un'esperienza italiana, determinata da speciali ragioni italiane? A sentire le descrizioni più accreditate e più generalmente ammesse di questo fenomeno, le descrizioni medie e senza pericolo di interpretazioni troppo personali, originali o tendenziose, la descrizione, per esempio, accolta dal recente *Dizionario enciclopedico italiano*, il nostro ermetismo si è sviluppato in due tappe. La prima, intorno al 1930, quando si comincia a chiamare « ermetica » la cosiddetta poesia « pura », e questa denominazione di « ermetica » ha una portata polemica: gli avversari vogliono rilevarne soprattutto le difficoltà, l'inaccessibilità, derivate dal fatto che ai nessi logici, discorsivi sono sostituiti in questa poesia i rapporti segreti e le associazioni analogiche di cosa in cosa. L'identificazione quasi completa di ermetismo con analogismo rimane una delle tesi fondamentali e, direi, più ostinate di Francesco Flora nel suo libro sulla *Poesia ermetica*. Ma già il fatto stesso di aver nominato la cosiddetta poesia « pura » ci fa varcare i confini d'Italia. La famosa poesia « pura » era stata oggetto di dibattiti e discussioni molto celebri, da parte dei critici e dei poeti francesi, negli anni di poco precedenti, cioè nel decennio 1920-1930. Il libro più famoso sull'argomento fu quello dell'abate Henri Bremond: a provocarne la nascita erano state ed erano soprattutto le poesie e la poetica di Paul Valéry. È difficile rias-

sumere in due parole i ricchi, sinuosi argomenti e deduzioni di Bremond; ma, all'ingrosso, egli intendeva per poesia « pura » quella che non si presta ad essere risolta, esposta, in un discorso logico, parafrasata in altre parole, quella insomma della quale non si può dare un equivalente discorsivo, esattamente come la musica, in ciò che ha di veramente musicale, non si presta ad essere raccontata: come raccontare, per esempio, una fuga di Bach, o uno studio di Chopin? Quando la poesia italiana, prima ancora di chiamarsi o di essere ermetica, obbedì alle esigenze di essenzialità lirica, di intraducibilità in altre forme e organismi verbali, e prese coscienza di tali esigenze fino al punto di chiamarsi e volersi poesia « pura » manifestò la sua solidarietà con la restante poesia occidentale, e specialmente francese. Il che non diminuiva la sua originalità, significava semplicemente che certe fasi o correnti dell'arte, appunto perché non gratuite, perché storicamente motivate, non nascono a capriccio, qui sì e là no, come per un seme portato da un vento arbitrario.

La seconda tappa « ufficiale » dell'ermetismo, allorché la parola divenne d'uso comune, e battezzò una vera e propria poetica consapevole dei suoi modi e dei suoi fini, sebbene quella poetica, quella dottrina e magari precettistica di una poesia ermetica fosse e dovesse naturalmente essere anch'essa una poetica ermetica, si produsse verso il 1938, accompagnata anche da una critica dello stesso nome. Questa simultaneità di ermetismo poetico e ermetismo critico fu una delle caratteristiche del movimento e potrebbe anche essere qualche cosa di peculiare, contrassegnarne l'originalità. Ma, di nuovo, fino a che punto l'ermetismo italiano è o non è una deduzione da premesse simbolistiche, che più o meno, e quasi contemporaneamente, forse con qualche anticipo, si manifesta in tutta la poesia occidentale?

Da noi si diedero spiegazioni italiane dell'ermetismo, tratte da condizioni particolari della vita italiana, che altrove fortunatamente non si ebbero a deplorare. Si disse che in quel periodo di fascismo, in cui la censura impediva di parlar chiaro, l'unico partito che rimaneva, per salvare in sé l'uomo, era di parlare oscuro. Enunciata così, la cosa parrebbe superficiale, una sorta di commedia di rivincite e di ripicchi, mentre comica non era affatto. L'uomo, escluso da una società a cui non si sentiva di appartenere, cercava il fondo di se stesso, magari un fondo individuale, asociale. Fu subito famosa, in quegli ultimi anni del fascismo, una famosa polemica tra Russo e De Robertis, nella

quale si tendeva a stabilire se gli ermetici fossero anche antifascisti. Ma c'era pure un altro paese, dove imperversava un fascismo più paurosamente e ferocemente consequenziario, la Germania; eppure, in Germania, non si vide un fenomeno analogo all'ermetismo, e altrettanto pronunciato e netto. O forse si vorrà dire che proprio le crepe e i lassismi della dittatura italiana, quel totalitarismo mescolato di pose e velleità paternalistiche, permisero di contrabbandare almeno l'ermetismo?

È abbastanza significativo che il nostro ermetismo, per originale che fosse, non si trovò da sé il proprio nome. Ermetismo, come si sa, è il nome dato a certe dottrine e speculazioni sapienziali-iniziatiche, a una dottrina e a una gnosi, cioè a una mistica, fiorite nel periodo ellenistico, tra il II e il III secolo d.C. Esse si erano espresse in certi trattati attribuiti a Ermes, in quanto equivalente greco del dio egiziano Toth, adorato come inventore dell'astrologia, dell'alchimia e della scrittura. Si noti subito il paradosso profondo; la scrittura è una tecnica per comunicare, e viceversa diventa, a iniziativa stessa del dio che l'ha creata, un sigillo in cui custodire i misteri. Il più celebre trattato di quelle dottrine ermetiche era il *Poimandros* (che un umanista italiano tradusse in *Pimandro*); il suo misterioso e divino autore era chiamato Trimeghistos, tre volte grandissimo: Ermete Trimegisto. Questo non ha ancora nulla da vedere con la nostra recente poesia, se non per il generico carattere arcano che contraddistingueva quelle dottrine e il carattere arcano che velava l'immediata comprensibilità di quella nostra poesia, la quale si chiamò anche arcanista.

Ci riguardano invece molto più direttamente i rapporti dei grandi poeti novatori francesi con l'occultismo e la magia. In particolare, biografi e critici ricordano che Mallarmé lesse i libri di magia di Eliphas Lévy e che fu in corrispondenza con quel Michelet (V. E., non lo storico Jules) che diffondeva i trattati e gli scritti attribuiti a Hermes Trimeghistos, insistendo affinché i poeti ne tenessero conto. Mallarmé fu tutt'altro che restio a questa esortazione. Va notato che Michelet dava a quelle dottrine il nome di « ermetismo », e che alla parola *hermétisme* è rimasta in francese l'accezione di occultismo, alchimia eccetera. Queste cose, e soprattutto la presenza di Mallarmé tra queste, ci fanno capire che, per spontaneo che sia in Italia, l'ermetismo italiano è difficile da sradicare dall'insieme della poesia occidentale, soprattutto come si manifesta nelle determinanti creazioni

francesi e attraverso l'attivissima mediazione francese. (Sarebbe noioso ripetere ancora una volta che, soprattutto nei fatti artistici e letterari, la cultura francese rimase fino a ieri, a un ieri molto recente, prima della seconda guerra mondiale, la cultura egemone di occidente.) Ora, fino a che punto la nascita, il pronunciarsi dell'ermetismo italiano, le sue imprese e il suo linguaggio, possono essere studiati qui, motivati o dedotti in base ai loro precedenti nazionali: come rivolta alla tensione eloquente di Carducci-Pascoli-D'Annunzio, crepuscolarismo e ripiegamenti sulla malattia, umiliazione o antironizzazione della poesia in Sergio Corazzini e soprattutto in quel primo dei poeti minori che fu Guido Gozzano, « il nostro bel Guido », come lo chiamava Renato Serra, e a tutti gli altri precedenti già ricordati: impressionismo, frammentismo, futurismo? Fino a che punto, invece, questo nostro ermetismo trova i motivi e il coraggio di essere se stesso, di tentare la sua impresa ai limiti dell'ineffabile, proprio nella più coerente, motivata di queste imprese per l'ineffabile, cioè in Mallarmé? Generalmente parlando, di tutto quello che vediamo negli sviluppi più o meno recenti non solo della poesia, ma nei raggiungimenti estremi della pittura e scultura astratta e informale, della musica dodecafonica o concreta o persino elettronica, si può sempre ancora ripetere la spiritosa battuta di Jean Cocteau: Rimbaud e Mallarmé furono l'Adamo ed Eva dell'arte moderna. Cézanne è la mela.

Ma, venendo più strettamente a noi, qui in Italia, vale la pena di ricordare il processo con cui da noi arriva l'ermetismo, in che modo sia stato narrato, storicizzato dall'ultimo e maggiore e più coerente fedele dell'ermetismo, dal poeta Mario Luzi che, ancor due anni or sono, pubblicò un libro di versi, di rigorosa ispirazione e stampo ermetici, un libro che, per quanto vivo, per quanto uno dei più nobili libri di poesia di queste ultime annate, avrebbe potuto uscire, salvo le mutate e approvate occasioni, negli anni del più denso e tenace arroccamento ermetico: un libro, a cui il poeta diede il significativo titolo di *Onore del vero*. Ebbene, il Luzi ha pubblicato in questi ultimi giorni un libretto,<sup>3</sup> mezzo saggio e mezzo antologia, che studia ed esemplifica, in tutta l'area della poesia occidentale e a partire dagli albori del romanticismo, quella che egli chiama l'idea simbolista. Ebbene lui, l'ermetico Luzi, questo fedele della poetica dell'ermetismo, quando arriva al nodo Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé (tralascio, per non complicare la faccenda, gli altri fili che Luzi intreccia

a questo nodo), afferma giustamente: « Eccoci al centro nevraltico della vicenda ».

Insomma, bisogna sempre domandarsi, quando si osserva l'ermetismo (una domanda a cui sappiamo che il Luzi, appunto, ha dato una risposta esplicita), fino a che punto i nostri ermetici furono consapevoli, tennero conto in maniera deliberata della poetica dell'arcano e dell'oscuro, quale l'aveva idoleggiata e attuata Stéphane Mallarmé nelle sue *Poésies* e nelle prose raccolte sotto il titolo di *Divagations*, quale l'aveva anche teorizzata — se teoria si può chiamare una raffigurazione arcana ed essa stessa ermetica, una trattazione figurata e in *aenigmate* — in una specie di racconto *Igitur* e in una specie di trattato *Un coup de dés*. Tanto per dare un'idea di che cosa possano essere queste opere basti ricordare che *Igitur* è proprio la ben nota congiunzione latina *dunque*, e che qui dà il nome a un uomo artificiale (si pensi che anche Villiers de l'Isle Adam, amicissimo di Mallarmé e sollecitato da interessi artistici e umani abbastanza vicini, scrisse nell'*Eve future* il romanzo della donna artificiale): che però non è un uomo e che, in modo solo analogo a quello dell'uomo (importanza dell'analogia) compie un atto spirituale, cioè l'annientamento nell'assoluto del Nulla. Ma oltre che l'opera diretta di Mallarmé, bisogna tener conto che le avanguardie della critica e della poesia italiana, durante il primo dopoguerra e perciò fin dalle prime viglie dell'ermetismo, avevano conosciuto e discusso il libro sulla *Poésie de Stéphane Mallarmé* di Thibaudet.

Preziosa, in questo senso, è una testimonianza, propriamente *de visu*, di Emilio Cecchi su Arturo Onofri, il quale doveva giungere per conto suo a un ermetismo di tipo più strettamente iniziatico e misteriosofico, ma che, insomma, fu un esempio e un incoraggiamento alla poesia « oscura » dell'arcano. Cecchi dice: « L'Onofri fu artista assai colto. Intorno al 1915, chiuso il periodo dei tumultuosi esperimenti giovanili, lo troviamo sprofondata in letture, ricerche stilistiche ed esercitazioni critiche che rientrano nell'atmosfera di gusto della « Voce » di De Robertis e del famoso libro del Thibaudet su Mallarmé. » Questo libro esplora a parte a parte la formazione e la problematica e le idee del poeta, ha, tra l'altro, un capitolo sull'oscurità e sull'ermetismo che continua a far testo, poi procede alla interpretazione e decifrazione dei principali componimenti di Mallarmé.

Non sarò così pazzo da mettermi a cercare di esporre chi sia Mallarmé. Il nostro corso finirebbe molto prima che un simile di-

scorso. Uno degli esegeti di Mallarmé, la signora Noulet inizia un suo libro, appunto, esegetico con queste precise parole: « Vis à vis de Mallarmé on est toujours impie. De quelque façon qu'on le traite ». Empi, per lo meno, nel senso che, a dichiararlo e a chiarirlo lo si deforma e lo si tradisce. L'ermetismo di Mallarmé, quantunque dia anche, in certo modo, le tavole della legge a tutta la poesia futura che si presenterà come ermetica, non è stato più eguagliato né sorpassato da nessuno dei discendenti più o meno diretti, né da alcun poeta arcano del nostro secolo, non dal seguace Valéry né poi da Éluard o St. John-Perse in Francia, non da George né da Benn in Germania, non da Eliot e nemmeno dal diversissimo e spesso indecifrabile Dylan Thomas in Inghilterra, non dagli ermetici spagnoli nemmeno nell'estrema punta rappresentata dal più astrale, generalizzante Guillén non da nessuno dei nostri in Italia, compreso l'Ungaretti dei casi estremi come quello della poesia *L'isola*, non dal più arcano Montale del *Carnevale di Gerti* o di altre *Occasioni*, non dal sensuale e segretamente sentimentale Quasimodo di *Ed è subito sera* e nemmeno infine da certi nostri sistematici e propriamente ingegneri dell'ermetismo come, per esempio, Leonardo Sinisgalli. L'oscurità di Mallarmé ha una motivazione, una determinazione che ormai tutti sono d'accordo nel chiamare ontologica: la poesia per lui è l'unico strumento per raggiungere l'Assoluto, il poema, come egli dice, è « l'explication orphique de la Terre ». Però questo strumento è gloriosamente, desolatamente fallimentare. Il fallimento è duplice: della lingua e della parola di fronte all'Assoluto e dell'Assoluto di fronte alla lingua e alla parola. Mallarmé, proprio di fronte a questo splendido disastro, unico onore del poeta, parla di « angoscia », parla di « scoglio » e di « naufragio », chiama l'uomo « il principe amaro dello scoglio »: è il primo, dopo Kierkegaard, a rimettere fuori, in altro contesto e con motivazioni analoghe ma differenti, le parole che diventeranno poi le parole d'ordine del più recente esistenzialismo. Sol tanto all'uomo è dato di diventare, attraverso il linguaggio, l'organo dell'Assoluto chiuso nella sua « metafisica e claustrale » eternità. In questa contraddizione, tra l'uomo come organo eletto e l'uomo destinato inesorabilmente al naufragio, si constata il tipico paradosso di tutte le imprese mistiche. Ma poi, mentre quel compito contraddittorio tocca all'uomo mediante la poesia, questa poesia abolisce l'uomo, non rivela nel suo arabesco verbale, musicale, sonoro (parola tipica di Mallarmé), nel comporsi delle im-

magini e nella loro suggestività plurivalente, nulla di riconoscibilmente umano: più nulla, direi, di una presenza autrice dai tratti antropomorfici. Vorrei esprimere tutto questo con un'immagine: gli indiani, per rendere perpetua, continua, non mai distratta la loro preghiera non pregano soltanto di persona: trasferiscono il compito di pregare a certi strumenti, i cosiddetti stendardi di preghiera, che sono stracci di tela su un'asta. Esposti all'aria, agitati dall'aria, per gli indiani quegli stendardi pregano. Anche la poesia di Mallarmé è, a suo modo, uno stendardo di preghiera, un oggetto senza forme umane, privo di tutte le consuetudini mentali, morali, psicologiche dell'uomo; ma che, fabbricato dall'uomo, tenta l'impresa unitiva con l'Assoluto. La differenza è che al rozzo materiale adoperato dagli indiani, alla manifattura poveramente artigianale di quelle bandiere, si sostituisce nella poesia di Mallarmé, a torto accusata di stento dai suoi detrattori, la tecnica più sublime e propriamente trascendentale, il materiale più pregiato, tutto memore dello sforzo, dei fulgori, degli splendori glorificati, incensati dal parnassianesimo.<sup>4</sup>

Ma non vogliamo perderci, ripeto, in una digressione su Mallarmé. Noi stiamo mostrando la doppia faccia della nostra poesia contemporanea, storicamente considerata. La cosa più proficua a questo punto, sarà di paragonare le diverse oscurità, il diverso ermetismo, diverso e tuttavia apparentato, di una poesia di Mallarmé e di qualcuna dei nostri ermetici: Ungaretti o Montale, per mostrare che cos'ha di suo questo nostro ermetismo, ma come esso non potrebbe spiegarsi da solo, né coi soli precedenti italiani. Di Mallarmé prendiamo una delle ultime, rimasta a lungo seminedita, e considerata dai suoi esegeti come una delle più ermetiche; una poesia che, tra l'altro, simboleggia direttamente uno dei temi fondamentali di Mallarmé, quello del naufragio. È il sonetto in novenari che incomincia: « À la nue accablante tu » (alla nuvola schiacciante taciuto). Esso comparve per la prima volta nella rivista « Pan » di Berlino che, nel numero di aprile-maggio 1895 pubblicò la fotografia dell'autografo. Appartiene all'epoca più inoltrata del lavoro di Mallarmé, che, sicuro della raggiunta perfezione tecnica, e perciò del prodursi delle pause nell'articolazione musicale delle sue poesie, ha soppresso completamente la punteggiatura. Pause, s'intende, anche ambigue, atte a moltiplicare la possibilità di interpretazioni, quanto dire l'oscurità e la suggestività dell'oscuro. Leggeremo e tradurremo letteralmente le prime due quartine, perché solo al termine della

seconda, con un tremendo, audacissimo iperbato è collocato il verbo della proposizione. Sintatticamente esse sono il minimo occorrente a formare un periodo munito di tutto il necessario, soggetto e verbo, sebbene poi il periodo non termini, ma si prolunghi, prolunghi le sue ambagi nelle due terzine.

À la nue accablante tu  
basse de basalte et de laves  
a même les échos esclaves  
par une trompe sans vertu  
quel sépulcral naufrage (tu  
le sais, écume, mais y baves)  
suprême une entre les épaves  
abolit le mât dévêtu.

Alla nuvola schiacciante taciuto  
basso di basalto e di lave  
tra gli echi schiavi  
da una tromba senza virtù  
che sepolcrale naufragio (tu  
lo sai, schiuma, ma vi sbavi)  
uno supremo tra i rottami  
abolisce l'albero spogliato.

A prova che Mallarmé cercava di rendere ancora più difficili le difficoltà inerenti alla sua scrittura ermetica, aggiungendo ambiguità puramente apparenti e superficiali, specie di trappole tese al lettore disattento, basterà ricordare che quel *tu* del primo verso (« à la nue accablante tu », participio passato del verbo tacere) è stato scambiato da uno degli editori del sonetto per il pronome della seconda persona tu, il che portava a una modifica della preposizione *à* del terzo verso nel verbo *as*, tu hai. Ma lasciamo stare queste varianti dell'incomprensione, per quanto il semplice fatto che anch'esse danno un senso, sia pure diverso alla poesia, sta già a indicare come l'interpretazione di Mallarmé è sempre probabile, mai tassativa. Vale per tutto il senso di ogni poesia, ciò che Leo Spitzer ha notato per le singole similitudini di cui le poesie si tessono « esse non sono mai obbligatorie ». Questo è già un carattere comune a tutta la poesia ermetica. Faccio una breve parentesi per dimostrarlo: alla prima lettura della poesia di Montale, *Carnevale di Gerti*, giunto ai versi:

hai ritrovato  
forse la strada che tentò un istante  
il piombo fuso a mezzanotte quando  
finì l'anno tranquillo senza spari.

ricordo che per decifrare quell'inspiegabile « piombo fuso a mezzanotte », che a me non evocava altro, ero stato tentato di pensare al piombo dei giornali, il piombo delle linyotypes che compongono appunto nella notte: a chi sa quale notizia su Gerti uscita su un giornale di Capodanno. Poi Montale, quando raccolse la poesia (che era uscita su una rivista) nel libro *Le occasioni* mise una nota: spiegò che si riferiva a un uso, più noto all'estero e nei paesi nordici che da noi, di trarre l'oroscopo dell'annata, lasciando cadere cucchiariate di piombo fuso in una bacinella di acqua fredda e osservando la forma dei grumi che si sono solidificati. Colle spiegazioni di Montale certo il senso di quella poesia torna meglio. Questo succede anche in poeti moderni non tipicamente ermetici, allorché sono presi dal gusto ermetizzante. Le loro tangenze e momentanei contatti con l'ermetismo sono segnati proprio da queste plurivalenze di significati, dalla uguale plausibilità di varie interpretazioni, tutte, su per giù, altrettanto possibili. Giorgio Vigolo, per esempio, non è un poeta ermetico, semmai tende all'esoterico, all'iniziatico proprio per un certo suo senso che le forme naturali del mondo contengono un'allusione all'arcano che è in loro e che da loro è significato: come se le cose fossero un alfabeto sacro del divino e delle essenze. Poesia, dunque, di una concezione panteistica e platonica. Ma, sebbene Vigolo non sia un ermetico, la sua raccolta *Conclave dei sogni*, pubblicata nel 1937, in pieno ermetismo, può avere risentito degli influssi ermetici, può anche aver tentato qualche volta di rivaleggiare con l'ermetismo. Può darsi anche che, a quel tempo, l'ermetismo ci avesse avvezzato alla sua ottica per leggere qualunque poesia. Fatto sta che alla prima e alla seconda lettura di una certa lirica del *Conclave dei sogni*, quella intitolata *Stazione*, i versi che dicono:

Chiaror di lampi celebra  
sotto l'arco di ferro  
il puro altare delle montuose nevi

avevo pensato genericamente a una stazione, e non specificamente

alla Stazione Termini: alla grande tettoia di ferro sotto cui scoccano le scintille dei pantografi delle automotrici, avevo pensato all'energia elettrica che si genera dalle centrali alpine, dove l'acqua delle nevi, del « puro altare delle montuose nevi » viene forzata nelle turbine a generare l'elettricità. Mi pareva un concetto grandioso, pertinente a quella poesia dove una certa quale solennità di eloquio mira a generare proprio un senso di solennità. Mi pareva che rientrasse nell'ispirazione di Vigolo quel tanto di cosmico, che si produceva dal connettere, dal collegare il piccolo fenomeno di vita quotidiana, le scintille dell'automotrice, ai grandi altari delle montagne. Poi Vigolo mi ha corretto, spiegandomi che l'immagine è molto più semplice e realistica; lui pensava alla vecchia Stazione Termini, coperta da un'immensa tettoia arcuata di vetri e di ferro che, nei giorni sereni dell'inverno, incorniciava con la sagoma del suo orlo la visione dei Monti Albani coperti di neve. Ma qui si tratta di pseudoermetismo; era soltanto la troppa tensione dell'eloquio a far sembrare indiretta, metaforica e, chissà come, grandiosamente allusiva e programmata una visione in se stessa immediata, che più normalmente avrebbe comportato un linguaggio diretto, impressionistico. Qui nasce l'altro tipo di oscurità, o di ambiguità di significati, che tiene più dell'indovinello che della vera chiusura ermetica. Questi problemi — il problema: indovinello e ermetismo — sono stati studiati con intelligenza davvero fosforescente da Leo Spitzer nel saggio sull'*Interpretazione linguistica* (che si può leggere tradotto nella raccolta laterziana *Critica stilistica e storica del linguaggio*). La spiegazione di un indovinello è una sola. Invece quanto più ci si avvicina al vero ermetismo, tanto meno la spiegazione diventa obbligatoria. Nel caso citato di Montale, e anche in quello, che chiamerei paraermetico di Vigolo, essa lo diventa, ma solo da quando è il poeta a darcela, a fissarla. Mallarmé invece non vuole che lo diventi. Hugo Friedrich nel suo libro sulla lirica moderna, a proposito del significato che io chiamerei non univoco, non tassativo delle poesie di Mallarmé, cita queste parole del discepolo Paul Valéry che si possono altrettanto bene riferire al maestro: « I miei versi hanno il significato che gli si dà ». Ma questo non ci autorizza a credere che la poesia ermetica si possa interpretare arbitrariamente, a capriccio, a seconda dello stato d'animo individuale o magari, nello stesso individuo, occasionale con cui la si legge.

È ora di precisare le cose, chiudendo questo breve inciso e

cercando di interpretare quelle due quartine del sonetto di Mallarmé. Se noi fossimo abili lettori potremmo intanto far constatare le sue suggestioni musicali che emanano da due modi di lettura ugualmente possibili di quel sonetto. A secondare il ritmo isolato di ciascun verso è come se si succedessero, gravi, pesanti, ieratici gesti di una liturgia sconosciuta.

À la nue accablante tu  
basse de basalte et de laves...

Quale divinità di una religione arcana e diversa sta celebrando, o propiziando, quella liturgia? Si intuisce solo che deve essere una severa divinità e che rende doloroso il mistero, oppresso e quasi sgomento, pur nella sua impeccabile perfezione, l'atto del celebrante. C'è qualche cosa di un dolente inno di quel Medioevo che immaginiamo più buio, più catacombale, più dominato dal sacro e dal suo *mysterium tremendum*. È quasi inevitabile qui ricordare che alla poesia in cui ha raffigurato, o emmettizzato, la propria arte poetica, la propria idea della poesia, Mallarmé ha dato il titolo di *Prose (Prose pour des Esseintes)* e che «prosa» è il nome dato agli inni nella letteratura chiesastica. Anche il *Dies Irae* è una di queste prose.<sup>5</sup>

Ma poi c'è l'altra lettura: quella che tiene conto del movimento sintattico della frase, anche di tutti i *rejets* necessari o ingannevoli, cioè di tutti i necessari o ingannevoli proseguimenti di frase nel verso seguente e allora si giustifica l'impressione della signora Noulet che vede in queste due quartine una «frase sinuosa, un arabesco il cui violento snodarsi si addice alla figurazione di un naufragio». Ricordiamoci che la musica è essenziale per Mallarmé, che per lui il compito della poesia è di prendere alla musica il suo bene, e che la musica per eccellenza è quella del dramma di Wagner,<sup>6</sup> dove il gesto, la figurazione scenica, nascono appunto dallo spirito della musica, dalle esalazioni e dagli afflatti sonori del golfo mistico. Se dovessimo citare le pezze d'appoggio, non finiremmo più. Basti ricordare che molte invenzioni verbali e di immagine nascono in Mallarmé dalle suggestioni, simmetrie, vicinanze del suono: e spesso si manifestano in affascinanti, a volte eccelsi, giochi di parole che hanno quel potere fatale di rivelazione, che già Platone attribuiva ai giochi di parole, dei quali ai nostri giorni Freud ha analizzato la carica significativa di messaggeri dell'inconscio.

La prima difficoltà delle due quartine, come subito si nota (ma come ha anche spiegato con molta precisione Henry Charpentier, membro dell'Académie Mallarmé e responsabile degli Archivi Mallarmé, in un saggio apparso sulla «N.R.F.» del novembre 1926), risiede nella dispersione delle funzioni grammaticali, nel calcolatissimo disordine dei numerosi, intricati incisi tutti gravanti, tutti gravitanti verso il lontano centro di attrazione che è il verbo, il tematico verbo *abolisce* (verbo mallarmeiano per eccellenza) che si presenta solo all'ultimo verso della seconda quartina. «Questo sonetto,» disse lo Charpentier «che passa per uno dei più difficili, perde ogni oscurità quando, sopprime le inversioni, si ristabilisce l'ordine delle parole disperse, in modo d'altronde suggestivo, come gli sparsi rottami di una nave spezzata dalla tempesta.» Ed ecco, schematizzata nelle frasi essenziali, la proposizione che risulta dal riordinamento: «che sepolcrale naufragio, taciuto alla nube schiacciante, basso di basalto e di lave... abolisce l'albero spogliato». È già più chiaro, almeno come frase, nel suo senso letterale, e adesso vediamo di arricchire questo nostro primo risultato aggiungendovi qualche altro degli incisi omissi e allineando il verbo subito dopo il soggetto: «Che sepolcrale naufragio... abolisce l'albero spogliato... naufragio taciuto... alla nuova schiacciante... da una tromba senza virtù». Non si capisce però come una visione così banale, rialzata solo da qualche metafora o epiteto abbastanza insufficiente o baroccheggiante (l'albero maestro spogliato perché il naufragio ne ha strappato via le vele, tromba senza virtù quella che non è riuscita ad annunciare il naufragio, che l'ha taciuto anche alla nuvola schiacciante); non si capisce come queste visioni mediocri creino una poesia che intuiamo così pregnante, intensa. Evidentemente era quell'apparente disordine grammaticale, era quella forzatura alla grammatica per fini espressivi e allusivi (ma, a che cosa?) a creare la suggestione della poesia, ad avvertirci di un'alta presenza di poesia. Bisognerà integrare tutta la frase, afferrare punto per punto i significati, per ricostruire il senso di quel disordine. Allora: «quale sepolcrale naufragio taciuto alla nuvola schiacciante, basso di basalto e di lava (questa è un'apposizione a <nuvola>, dà il senso del peso nero, massiccio, come di concrezione lavica, di una nuvola bassa) taciuto da una tromba senza virtù tra gli echi schiavi (che non creano, così incatenati, alcuna possibilità di risonanza a quella tromba senza virtù), quale sepolcrale naufragio (tu, schiuma, lo sai ma ci sbavi), abolisce, sop-

prime l'albero maestro spogliato delle vele, questo più alto di tutti, questo supremo tra i rottami ».

Insisto sulla apparente, o forse, reale banalità dell'immagine disegnata da quelle due prime quartine quando le si riporti alla luce sfacciata della denuncia. Diamo per dimostrato quello che già si accennava: il naufragio è, per Mallarmé, l'immagine del fallimento della poesia, solo organo per raggiungere l'Assoluto, che tuttavia non lo afferra anche perché l'Assoluto è il Nulla, fallimento al tempo stesso dell'Assoluto che non si è consegnato alla parola. Descrivere il naufragio si ridurrebbe semplicemente a dare un'allegoria di quella situazione. Si noti però che, allo stesso modo che è tipico della poesia moderna sopprimere nei paragoni la congiunzione *come*, anche nell'allegoria è soppresso il secondo termine dell'allegoria. E niente ci guida a ricostruire quel secondo termine. Possiamo noi congetturarlo, in base al contesto di tutta l'opera di Mallarmé, la quale ci conduce, per integrazioni vicendevoli di una proposizione con l'altra, di una affermazione con l'altra, a identificare sino a un certo punto il pensiero, la posizione intellettuale e morale di Mallarmé per quanto riguarda i compiti e il destino del poeta e della poesia. Ma quella descrizione di naufragio, così come ci è data, potrebbe anche essere l'allegoria di qualche cosa d'altro; eccoci di nuovo di fronte a quella non obbligatorietà, non tassatività, non univocità di significati che è caratteristica dell'ermetismo di Mallarmé, che vorrei chiamare l'ermetismo puro, assoluto.

E tuttavia in quelle due strofe si sente che l'allusione deve essere profonda: allusione a qualche cosa che compromette, che coinvolge il senso della vita sia per il poeta che per tutti gli uomini. Questo senso ci è dato proprio dall'oscurità del dettato. Voglio dire che se tutto ci può parere gratuito — gli aggettivi dati alle cose, le immagini a una a una, le inversioni degli incisi, gli iperbati delle parole e delle funzioni grammaticali — una sola cosa ci si impone come obbligatoria: quell'oscurità. Possiamo non capire il significato di quella rappresentazione di un naufragio, capiamo con certezza che senza l'oscurità quella rappresentazione avrebbe significato qualche altra cosa, o sarebbe bastata a se stessa, ci avrebbe fermato in superficie, trasformandoci in puri e semplici spettatori di uno spettacolo di naufragio. Nell'analisi del sonetto *Le vierge, le vivace* eccetera, Spitzer aveva avuto buon gioco: le notazioni in quel sonetto non gli lasciavano immaginare nessuna realtà esterna, tutto era astrazione

(« l'agonie infligée per l'espace »). Poteva concludere che « è tolta la corporeità a ogni cosa materiale ». Si tratta di un ermetismo più vistoso, perché dandosi come enigma invita a sciogliere l'enigma. Questo è un ermetismo più sottile, perché in apparenza, rimesso in ordine il periodo, se ne appura il significato, per lo meno quello visibile. Eppure, rimane l'invito ad andarne a cercare un altro.<sup>7</sup> Certo qui le cose corporee non perdono la loro corporeità: la nuvola è schiacciante, opprimente come tante nuvole che abbiamo vedute in natura, quel basso di basalto e di lava ce ne descrive l'incombere nelle regioni inferiori dell'aria, a pochi palmi dalle nostre teste, ce ne dà anche la consistenza compatta, pesante, massiccia; giustamente è stato detto che è un'immagine sensoria alla maniera di Rimbaud; gli echi schiavi sono una splendida trovata di aggettivazione, quanto mai plastica, visibile: possono persino far pensare a un balletto mitologico settecentesco, dove le personificazioni degli echi sono tenute in catena, imprigionate, imbavagliate, perché appunto siano ridotte al silenzio, echi messi nell'impossibilità di echeggiare l'evento tumultuoso, scrosciante di quel naufragio. Un naufragio nel silenzio; assurdo esistenziale di quell'apparizione tacita di un evento per sua natura clamoroso.<sup>8</sup> L'oscurità, il disordine grammaticale che la favorisce, aggiungono assurdità inquietante, angosciosa a un fatto che di per se stesso sarebbe riconoscibile e innaturale nel suo silenzio. Tolgono le più normali, risapute, meccaniche determinazioni a un fatto di cui normalmente sappiamo le cause: un naufragio. L'oscurità ci porta fuori dal dominio rassicurante della causalità; quanto dire che ci esilia da quel mondo della sicurezza — da tale causa possiamo star sicuri che procedono i tali effetti — che ci permette di vivere ora per ora, giorno per giorno. Le ragioni dovremo cercarle altrove: in un mondo senza garanzie di ragioni.<sup>9</sup> L'ermetismo, per di più, come dicevamo, complica la problematica di quelle ragioni: appunto perché molte ragioni sono possibili, nessuna è obbligatoria, non abbiamo nessuna conferma che quella o quell'altra ragione sia l'unica e perciò la giusta. È certo nel giusto Hugo Friedrich quando osserva che « lo stile simbolistico moderno trasforma tutto in segni che indicano <un'altra cosa> senza legare questi <altri> in un tessuto di senso coerente ». È nel giusto, ma bisogna subito completare la sua affermazione; quello stile simbolistico, massime nella sua fase ermetica, ci impone prepotentemente il sospetto e il presagio che quel senso coerente ci sia, ma che forse è

introvabile. Tutti sanno che cosa è in geometria un asintoto: la tangente che non arriva mai a toccare la curva, che la tocca, dicono sempre i geometri, all'infinito: cioè in uno spazio fuori delle due o tre dimensioni in cui corrono la curva e quella sua tangente. L'ermetismo ci avvia asintoticamente verso quel senso di cui l'oscurità ci fa balenare il presagio: vera rosa nelle tenebre, cioè la rosa che non si vede, la rosa che è l'assenza della rosa, per usare l'immagine pregnante dello stesso Mallarmé.

Ho detto che, finora, in quelle due quartine, tutto il corporeo — nuvola, basalto, lava, echi, tromba, naufragio, schiuma, albero maestro — rimane corporeo, e gli aggettivi che lo qualificano sono gli aggettivi competenti a quei corpi. Eppure, la loro stessa normalità, presa dentro quei versi, diventa come anormale o peggio paranormale: nel senso che la sua normalità apparente accenna una funzione diversa da quella normale che tutti conosciamo dall'esperienza quotidiana. Conservano — quegli aggettivi, quelle qualificazioni — la loro identità, hanno le carte in regola, proprio quelle che si richiedono per farli entrare nel discorso ordinario, consueto; nello stesso tempo ci appaiono come frastornati. Una tromba che non riesce a squillare l'allarme, ad annunciare l'evento è certo una tromba incapace, impotente; dunque, una tromba senza virtù. Eppure, chiamarla così, è di un preziosismo allarmante, tanto più che il rimanente materiale lessicale della poesia è eletto, ma non prezioso: quel tanto di personificazione che occorre fare della tromba per poterla dichiarare senza virtù,<sup>10</sup> le dà una forza di apparizione troppo sublime e nel tempo stesso spiritata. Ci allarma, è proprio uno di quei richiami a un senso coerente e forse introvabile. Così pure è certo che l'albero maestro sporge più alto tra tutti i rottami; ma perché lo chiama « supremo uno tra i rottami » e non « uno supremo » che pure sarebbe già un modo forzato, sovraccentuato, inquietante per dire il più alto?

Ci sarà la forza d'attacco di « suprême » che staglia il verso in una più altera, regale nobiltà; ci sarà in quella strasposizione grammaticale, in quella sostantivazione del numerale un qualcosa che indica più inesorabilmente la tragica solitudine ed eccellenza di quell'albero tra i rottami, ne fa una di quelle apparizioni che sembrano sul punto di parlare, di dirci il loro perché nell'atto stesso che si rifiutano di parlare e di spiegarsi, chiusi come in uno stupore metafisico e carico di senso sigillato, indecifrabile. Insomma, Mallarmé qui, con un gioco sottile di alterazione del-

le parole, e come diffidandoci di attribuire alle parole il loro significato familiare, conferma i canoni dichiarati della sua poetica; senza necessariamente sconcretizzare le cose che quelle parole nominano, come ritiene il Friedrich, fa un superlativo gioco di prestigio; prende i *mots de la tribu*, quelli di cui ci serviamo per tutti gli scopi pratici nella vita pratica, per comunicare, per chiedere, per comandare, per chiamar pane il pane, e conservandoli in apparenza immutati, ne altera la funzione di *mots de la tribu*; delle parole che nominano fa, come vuole la sua poetica, le parole che suggeriscono. E che cosa suggeriscono? Proprio la tensione verso quell'arcano, quel senso del mondo, quell'Assoluto che la poesia deve andare a conoscere, addirittura a prendere; ma poi, siccome per definizione fallisce l'impresa, indica almeno la presenza di quell'arcano.

Si aggiunga che, per quanto concrete, quasi naturalistiche, siano le singole notazioni (come abbiamo osservato) il loro modo di stare insieme, come respingendosi e nel contempo formando un'armonia, formando un altro ordine del tutto innaturale, antinaturalistico, distruggono lo spettacolo come rappresentazione fine a se stessa; costringono all'inquietante e sempre sfuggente certezza che il loro apparire obbedisce a un'altra finalità. Questo apparente cataclisma, quest'ordine reale e innaturale delle apparizioni, verifica la definizione della nuova poesia, definizione che Lautréamont aveva formulato in una famosa immagine, quando diceva che la poesia nasce dall'apparire di un ombrello su un tavolo da chirurgo.<sup>11</sup> Un'assenza di ragioni nell'ordine della razionalità risaputa; irrefutabile, ma indecifrabile, presenza di altre ragioni.

Terminiamo la lettura e l'esposizione del nostro sonetto, che ci servono, ripeto, a identificare alcuni caratteri dell'ermetismo di Mallarmé, per poi capire quali siano, per somiglianza o per diversità, i caratteri specifici dell'ermetismo italiano. Le terzine dicono:

Où ceta que furibond faute  
de quelque perdition plus haute  
tout l'abîme vain éployé  
dans le si blanc cheveu qui traîne  
avarement aura noyé  
le flanc enfant d'une sirène.

Traduciamo:

O quello che furibondo in mancanza  
di qualche alta perdizione  
tutto il vano abisso dispiegato  
nel così bianco capello che si strascina  
avaramente avrà annegato  
il fianco fanciullo di una sirena.

Ha parlato dell'albero maestro spoglio; adesso fa un'alternativa, avanza un'altra ipotesi, come se, dopo di aver descritto il naufragio di una nave, sottintendesse: il mare ha davvero inghiottito una nave? E il primo verso, pur continuando il periodo precedente, risponde alla domanda sottintesa: una nave oppure ciò che l'abisso furibondo, in mancanza di qualche alta perdizione, cioè non potendo portare alla perdizione qualche cosa di alto, di prezioso, questo abisso vano, così vano che tutto il dispiegarsi della sua collera non si manifesta che nel cappello così bianco che si strascina, cioè nella cresta bianca di spuma, un filo di spuma, un capello di spuma, sulla cima dell'onda quell'abisso non avrà fatto altro che annegare, che inghiottire il fianco infantile di una sirena.

Non solo quell'abisso marino non avrà divorato una nave: esso non sarà riuscito a divorare nemmeno una sirena, nemmeno questo essere immaginario, favoloso, chimerico; ne sta divorando solo il fianco bambino, ancora infantile. Un pezzo di un mito ancora allo stato infantile, in via di formarsi, con solo quel fianco già formato, ma un mito naufragato, prima che dal suo frammento intravisto nascesse l'insieme, la sirena adulta.

Questa aggiunta recata dalle terzine rende molto più pregnante la descrizione di naufragio, già così pregnante nella disposizione delle immagini delle quartine. Non solo un naufragio quello a cui assistiamo; ma, se così si può dire, il naufragio di un naufragio, il fallimento di un naufragio. « Tutto il peso del cielo, [prima strofa] » commenta la signora Noulet « tutta la violenza del mare [seconda e terza strofa], tutte le forze congiunte del vento e dell'acqua — l'abisso furibondo e vano —<sup>12</sup> hanno concorso ad annientare ciò che appena esiste, la forma intravista di un mito nascente. »

Ma, penetrato nella lettera, rimane un'allegoria, di cui sarà bastato trovare la chiave. Grazie all'oscurità, che impedisce all'al-

legoria di dispiegarsi e dichiararsi, la poesia recupera la sua portata di simbolo. Se come allegoria adombra lo scomparire, il naufragio di ciò che non è stato, il suo inghiottirsi nell'abisso, come simbolo comunica direttamente, in modo che dev'essere immediato, intuitivo, una incomunicabilità: quella richiesta, quella petizione volta all'Assoluto, a cui l'Assoluto non ha saputo che replicare, ancora una volta, con la propria inafferrabilità.<sup>13</sup> Il contrasto tra l'evidenza dei particolari, delle singole notazioni, ma un'evidenza tutta alterata proprio per manifestare che esse alludono ad altro — il contrasto tra quelle evidenze e l'ermetismo dell'oggetto, la poesia, che compongono, simboleggia — il destino stesso, la sorte della poesia che, col suo virtuosismo meritorio e indiscutibile, guadagnato attraverso una disciplina addirittura ascetica, con la sua disperata maestria, è riuscita a nominare riconoscibilmente quei particolari di un naufragio, ma nel suo insieme, nel suo bisogno e proposito di suggerire, è riuscita solo a suggerire la propria impotenza di adempiere quel compito.<sup>14</sup> Perciò l'ermetismo, per Mallarmé, è costituzionale, l'ermetismo è la poesia. Nel suo scritto sul *Mistero nella letteratura* egli dichiara esplicitamente: « Stabilisco a tutto mio rischio estetico, esteticamente parlando, questa conclusione... che la musica e la letteratura sono la faccia alterna qui (nelle Lettere) allargata verso l'oscuro: lì scintillante, con certezza, di un fenomeno, l'unico (che) io chiamavo l'Idea ». <sup>15</sup> Non lasciamoci tentare a discutere l'opinione sulla faccia scintillante della musica (non avrebbe impiegato, d'altronde, molti decenni quella faccia a oscurarsi, a trovare gli equivalenti musicali dell'ermetismo), teniamo presente l'equazione intrinseca, costituzionale inderogabile tra poesia e oscurità.

Vorrei però notare, tra quei pezzi di realtà identificabile, riconoscibile visivamente che Mallarmé ha disposto nell'oggetto, nell'insieme oscuro dell'oggetto, della poesia, quello splendido, luminoso frammento di scultura che emerge, più netto di tutti: quel fianco fanciullo di una sirena. A parlare spiccio, parrebbe un frammento di statua greca, affiorato con un nitore abbagliante, da uno scavo. Qui torna a mente un famoso racconto di Balzac: *Un chef d'oeuvre inconnu*. Narra del vecchio maestro Frenhofer, un mago della tecnica, che da dieci anni lavora a un quadro *La belle Noiseuse*, ma non l'ha ancora mostrato a nessuno. Deve riuscire il suo capolavoro, ma Frenhofer non è ancora riuscito a trovare la modella che gli ispiri la perfezione sognata. Il pittore Nicolas Poussin, ancora giovane, nella speranza di potere impadronirsi

del segreto d'arte del maestro, gli offre di far posare la donna che egli ama. Lo splendore di quella creatura permette a Frenhofer di terminare in un baleno il quadro. Finalmente ammette Poussin e un altro giovane a vedere il quadro. Quelli rimangono esterrefatti: « da un caos di colori, » descrive Balzac « di toni, di sfumature indecise, una specie di nebbia senza forme, » esce « un piede delizioso, un piede vivo ». I due sono « impietriti dall'ammirazione davanti a quel frammento sfuggito a un'incredibile, a una lenta e progressiva distruzione. Il piede appariva là come un torso di chi sa quale Venere di marmo pario, che emergesse di tra le macerie di una città incendiata ». Qualcuno ha detto che, in questo racconto del 1830, Balzac profetava inconsapevolmente l'impressionismo. Oso dire che la sua profezia andava oltre, fino a raggiungere quel processo di distruzione del segno che si celebrerà compiutamente attraverso l'impressionismo e il surrealismo. Ma, se non vogliamo andare tanto in là, certo presagiva l'ermetismo. La modella cercata da Frenhofer potrebbe prefigurare l'Idea di Mallarmé (*Gloire del longs derirs, Idées*), l'Assoluto di Mallarmé che promette, annuncia la perfezione della poesia, non lascia raggiungere che un capolavoro indecifrabile da cui emergono frammenti di una sconcertante bellezza realistica e visibile. Vorrei insistere su questa icastica e riconoscibilità dei particolari, ma temo di farmi il gioco facile, creando nessi e addentellati fin troppo persuasivi per essere veri con ciò che troveremo nell'ermetismo italiano, e forse in ogni specie di ermetismo: da quello alessandrino, di Euforione a quello stilnovistico, da quello rinascimentale, specie della scuola di Lione e soprattutto della *Délie* e del *Microcosme* di Maurice Scève, a quello barocco di Gongora e dei metafisici inglesi come Jolan Doune, fino a quello simbolistico e decadentistico, per giungere fino al nostro. Ci riterremmo troppo fortunati se in questo contrasto tra la visibilità dei particolari (concreti o astratti che siano) e l'oscurità dell'insieme avessimo trovato un carattere generale dell'ermetismo. Non perderemmo le occasioni di andare a verificare questo tratto caratteristico e di trarne tutte le deduzioni possibili per la comprensione dei vari poeti.

II • MONTALE\*