

*Alla mia banda:
Laura, Petti, Bità,
nonna Maria e Ina*

LORENZO RENZI

COME LEGGERE LA POESIA

Con esercitazioni su poeti italiani del Novecento

IL MULINO

LETTURA DI «A MIA MOGLIE» DI SABA

A mia moglie

- Tu sei come una giovane,
una bianca pollastra.
Le si arruffano al vento
le piume, il collo china
5 per bere, e in terra raspa;
ma, nell'andare, ha il lento
tuo passo di regina,
ed incede sull'erba
pettoruta e superba.
10 È migliore del maschio.
È come sono tutte
le femmine di tutti
i sereni animali
che avvicinano a Dio.
15 Così se l'occhio, se il giudizio mio
non m'inganna, fra queste hai le tue uguali,
e in nessun'altra donna.
Quando la sera assonna
le gallinelle,
20 mettono voci che ricordan quelle,
dolcissime, onde a volte dei tuoi mali,
ti quereli, e non sai
ché la tua voce ha la soave e triste
musica dei pollai.
- 25 Tu sei come una gravida
giovenca;
libera ancora e senza
gravezza, anzi festosa;
che, se la lisci, il collo

30 volge, ove tinge un rosa
tenero la sua carne.
Se l'incontri e muggire
l'odi, tanto è quel suono
lamentoso, che l'erba
35 strappi, per farle un dono.
È così che il mio dono
t'offro quando sei triste.

Tu sei come una lunga
cagna, che sempre tanta
40 dolcezza ha negli occhi,
e ferocia nel cuore.
Ai tuoi piedi una santa
sembra, che d'un fervore
indomabile arda,
45 e così ti riguarda
come il suo Dio e Signore.
Quando in casa o per via
segue, a chi solo tenti
avvicinarsi, i denti
50 candidissimi scopre.
Ed il suo amore soffre
di gelosia.

Tu sei come la pavida
coniglia. Entro l'angusta
55 gabbia ritta al vederti
s'alza,
e verso te gli orecchi
alti protende e fermi;
che la crusca e i radichii
60 tu le porti, di cui
priva in sé si rannicchia,
cerca gli angoli bui.
Chi potrebbe quel cibo
ritoglierte? chi il pelo
65 che si strappa di dosso,
per aggiungerlo al nido
dove poi partorire?
Chi mai farti soffrire?

86

Tu sei come la rondine
70 che torna in primavera.
Ma in autunno riparte;
e tu non hai quest'arte.
Tu questo hai della rondine:
le movenze leggere;
75 questo che a me, che mi sentiva ed era
vecchio, annunciavi un'altra primavera.

Tu sei come la provvida
formica. Di lei, quando
80 escono alla campagna,
parla al bimbo la nonna
che l'accompagna.
E così nella pecchia
ti ritrovo, ed in tutte
le femmine di tutti
85 i sereni animali
che avvicinano a Dio;
e in nessun'altra donna.

Casa e campagna (1909-1910)

Chi propone, come una forma di critica, la «lettura» di un testo è sempre sospetto di volerlo isolare. Ma una «lettura» può benissimo affrontare il compito di dare a un testo il suo contesto. In questo caso la lettura di *A mia moglie* di Saba vuole essere un tentativo di trattare un tema che, in un altro stile critico e con il favore di un approccio meno diretto ai testi, avrebbe potuto dare origine a un titolo come: Il tema della donna in Saba; o, meglio: L'Eterno Femminino e il Femminino storicamente condizionato in Saba.

Il primo mito da sfatare è quello della *tabula rasa*, cioè che una lettura critica parta, per pretesa di purezza, da zero. Programmaticamente perciò anticiperò qui alcuni giudizi critici su *A mia moglie* che si devono allo stesso Saba lettore e critico di se stesso, e che mi sono serviti di guida nel tentare una critica della poe-

87

sia. La critica stilistica, a partire da Leo Spitzer, è sempre stata impegnata a trovare il luogo concreto del testo nel quale un giudizio già formulato si applica. Richiamerò al momento opportuno le osservazioni che riporto qui:

Noi pensiamo (...) che *A mia moglie* sia una poesia «infantile»; se un bambino potesse sposare e scrivere una poesia, scriverebbe questa. (*Storia e Cronistoria del Canzoniere*, p. 57).

La poesia fa pensare (...) a un improvviso ritorno all'infanzia; un ritorno però che non esclude la contemporanea presenza dell'uomo (*ibid.* p. 59).

La poesia (...) ricorda (...) una poesia «religiosa»; fu scritta come altri reciterebbe una preghiera (*ibid.* p. 57).

Il secondo, e più pericoloso, mito da sfatare, è quello per cui una «lettura» si esercita sulla «forma», essendo anzi già di per sé un esercizio formalistico, mentre il «contenuto» resta il dominio di un'altra critica. Ma la stessa dicotomia di «forma» e «contenuto» è il frutto di un equivoco. Le pagine che seguono dovrebbero mostrare al lettore il cammino dal dettaglio tecnico alla considerazione generale.

La forma metrica della poesia è quella della canzone leopardiana, con versi di lunghezza disuguale, ma con prevalenza di settenari e endecasillabi, variamente rimati. Solo di tanto in tanto ci sono accenni a una metrica più «moderna», più libera dalla tradizione, come nei versi sciolti, che appaiono con una certa frequenza.

Inoltre due volte appare il quinario («le gallinelle», v. 19; «di gelosia», v. 52); quanto a «s'alza», del v. 55, con il verso precedente forma un novenario, e «Tu sei come una gravida / giovenca», è solo un trucco tipografico: i vv. 25 e 26 formano assieme un endecasillabo. Complessivamente Saba ha scritto questa poesia nel rispetto della tradizione aulica italiana. Saba è proba-

bilmente l'ultimo autore di raccolte di sonetti: per es. i giovanili *Versi militari*, consacrati alla vita di caserma, la psicoanalitica *Autobiografia*, ecc. Come ha generalizzato Contini: «Alla nascita del suo verso presiede sempre non so che solenne atto d'omaggio a elementi, purchessia, tradizionali»¹. Un contrasto costante appare a prima vista tra aulicità della «forma» e quotidianità del «contenuto». Questo si può osservare, in campione, anche nella nostra poesia. Nella strofa della coniglia (v. 54 ss.), la sintassi è complicata con cura classica: «e verso te gli orecchi / alti protende e fermi»; il vocabolario umile e quello aulico vengono in contatto: la «gabbia»... «angusta»². Nel complesso tutto il vocabolario del cortile invade il classicistico edificio, fino a quella *pointe* deliziosa che è la rima ai vv. 22-24:

ti quereli, e non SAI
che la tua voce ha la soave e triste
musica dei POLLAI

Ma non si può identificare «vecchio» e «aulico» con forma, e «nuovo» e «quotidiano» con contenuto. In modo generale, in poesia, forma e contenuto, per essere più precisi il significante e il significato (i saussuriani *signifiant* e *signifié*), non sono aspetti diversi e separabili, e tantomeno possono essere opposti. La relazione tra i due aspetti del segno non è più arbitraria, ma diventa necessaria: *come dico è quello che dico*.

Voglio tentare perciò qui un approccio che colga assieme significante e significato: passando dalla descrizione formale degli aspetti istituzionali, alla struttura *sui generis* della poesia.

Il disegno leopardiano della canzone apparirà allora non già tradito sul piano del contenuto, ma come attraversato da un altro disegno formato da certi «ritorni regolari» sintattici e semantici.

Nella poesia si osserva facilmente una configurazione che può essere rappresentata così:

Tu sei come

str. I : una... pollastra
II : una... giovenca
III : una... cagna
IV : la... coniglia
V : la rondine
VI : la... formica
la pecchia

In questo *parallelismo*³, una struttura formale semplice organizza in modo particolare degli speciali rapporti semantici, quelli degli animali della poesia: gli animali ai quali è affidato il messaggio finale della poesia. Tutte le strofe, dunque, cominciano con una similitudine introdotta anaforicamente da: *Tu sei come...* Così ogni strofa presenta un animale; la VI ne presenta due. Ma anche l'organizzazione interna delle strofe presenta ritorni regolari: ogni animale è presentato prima in una serie di caratteristiche, espresse da: (I) Aggettivi: «pollastra», «giovane» «bianca»; «giovenca», «gravida» «libera...», ecc. ecc.; (II) Frasi relative: «giovenca» «che... il collo volge»; «cagna» «che sempre tanta dolcezza ha negli occhi...», ecc. ecc.; (III) Frasi indipendenti dove il soggetto, *patiens* o *agens*, è l'animale: «pollastra» «le si arruffano al vento le piume, il collo china per bere...»; «coniglia» «s'alza», ecc. ecc. A ogni animale è attribuita una o più d'una di queste determinazioni, generalmente più d'una; solo la «pecchia» della strofa VI, l'ultimo degli animali, non ha nessuna determinazione. Sono tre modi di determinazione diversi: ma senza entrare nei dettagli tecnici, mi pare importante osservare che, per grammatica generativa, si può trattare di tre tipi di determinazione solo «superficialmente» diversi, ma riconducibili in realtà alla stessa «struttura profonda». Questo per accennare che la loro simmetria, ovvero il

fascio di parallelismi che corre attraverso la poesia, è maggiore per il grammatico delle strutture profonde che per quello che resta alle strutture superficiali; e se le strutture profonde hanno un qualche fondamento mentale, come si può credere, questo fatto non è irrilevante. Entro ogni strofa c'è poi un'altra sezione, formalmente più libera, nella quale compare qualche volta il poeta, come nelle strofe II, III, IV, V. Queste sezioni presentano situazioni interpersonali, con il poeta che parla e, con un gioco sottile di pronomi, dice: *tu* alla moglie; *lei* dell'animale; *tu* a se stesso; *io* di se stesso. Le stesse persone sono dunque termine del dialogo e referente dello stesso. Nello sdoppiamento la moglie, *tu*₁, si oggettivizza nell'animale femmina, *lei*; il poeta *io* ha il suo *alter ego* in un altro uomo, in ogni uomo, *tu*₂. Asimmetria significativa! Inoltre nella I strofa, tra la prima e la seconda sezione c'è la «moralità», come la chiamerebbe Saba: la femmina è superiore al maschio, che sa avvicinare a Dio; la moglie ha le sue pari in questi animali (vv. 11-17). Questa moralità è ripetuta poi abbreviatamente nella chiusa, ai vv. 83-86. Così la prima strofa concentra già in sé tutto il messaggio della poesia nella forma:

- (1) paragone con un animale; sue determinazioni
- (2) moralità
- (3) sezione libera.

La seconda e le altre strofe ripetono questa stessa struttura, senza la parte mediana: tipo (1) (3); la strofa VI ha la forma: (1) (3), (1) (2).

Non è dunque il solo parallelismo iniziale (*Tu sei come...*) a caratterizzare la poesia come una «ripetizione» con variazioni; ma tutta la poesia, strofa per strofa è costruita su un parallelismo di sezioni formali. Questo parallelismo organizza le opposizioni del significato, alle quali vengo adesso. La celebre aneddotta di questa poesia, alimentata da Saba stesso nella *Storia e Cronistoria*, fa centro sullo «scandalo» (anche questa

è una parola di Saba) di *A mia moglie*: quanti lettori si meravigliavano e si meravigliano che una donna, la moglie, sia identificata, affettuosamente, ad animali, e per lo più ad animali da cortile! Un rapporto tra questo scandalo e il significato della poesia c'è. Fuori del testo, per cominciare, che cosa richiamano questi animali? La gallina evoca la stupidità; la vacca (ingentilita in giovenca), la cagna, la coniglia evocano sessualità. Questi sono i significati della lingua comune che rendono *tabú* il loro uso riferito alla donna, *tabú* che è violato qui da Saba. Ebbene, nessuno di questi significati è evitato nel testo, anzi è ripreso nelle determinazioni e nelle sezioni libere: la stupidità è suggerita nei movimenti della gallina; il sesso, volta a volta, dalla maternità (M), dalla dipendenza (D), dall'amore (A), rappresentati dai diversi animali. L'interpretazione della poesia è, direi, sfidata a passare per la violazione del *tabú*, non a ignorarlo. Molti lettori troppo gentili «rimuovono» immediatamente questi significati. I lettori che si scandalizzano dimostrano di riconoscerli, anche se non sanno andare oltre. Per concedere ancora un po' all'aneddotica, Saba ha raccontato che Lina, la moglie, che evidentemente faceva parte, come tutte le persone di buon senso, del secondo gruppo, rimase «molto male» quando il poeta le lesse la poesia appena scritta. È vero che Saba riuscì a farla passare nel primo gruppo! A continuare la ricerca si trovano altri riferimenti sessuali, o, almeno, che si possono intendere come tali, come il «dolce lamento» (L) delle strofe I e II. Graficamente:

gallina	(stupidità)	(L)
giovenca		(L)
cagna) sesso	(A)
coniglia		(D)
rondine		(M)
formica		
pecchia		

La violazione di *tabú* sociali è conforme alla funzione che Saba attribuisce alla poesia, come forza liberatoria: liberatoria dal «malessere della civiltà». Ma questa violazione non è, come ci si aspetta, un atto di *ybris*, non è compiuta da nessun superuomo. È un'affermazione di umanità ingenua e integrata nella natura, prima del peccato, dunque anche prima del *tabú*. Siccome, allora, Saba appare a se stesso *al di qua* del *tabú*, non *al di là* di esso, la poesia gli appare «infantile». Si ricordino le due prime citazioni da *Storia e Cronistoria*. Quella di «infantile» è una definizione complessa, che comprende sia grazia e candore, sia soprattutto una «regressione» (in senso psicanalitico), ma voluta e controllata: «un ritorno all'infanzia che non esclude la contemporanea presenza dell'uomo».

Con movimento inverso, gli attributi della bellezza femminile si riflettono sugli animali. Come ha notato il filosofo del linguaggio Max Black, nella similitudine il termine di paragone è sí inteso come «figurato», ma continua anche ad essere se stesso⁴. Così questa è anche una poesia di animali. La gallina ha «passo di regina» «voce dolcissima», la giovenca mostra una carne di «rosa tenero», la cagna ha «denti candidissimi», «dolcezza negli occhi, e ferocia nel cuore», solo la coniglia non è umanizzata metonimicamente: il che non vuol dire che non sia umanizzata affatto. Ogni animale riceve da Saba il dono della grazia femminile, e questo è ottenuto anche con le raffinatezze letterarie della tradizione, come nel diminutivo «gallinelle», che è da Leopardi. Insomma Saba ha reso questi animali *Salonfähig*: il salotto è, naturalmente, quello della poesia⁵. *sono invece accettabile*

Non ho parlato finora dei tre ultimi animali. I tre ultimi animali — la critica e lo stesso acutissimo Saba critico non l'hanno notato — non sono femmine! E non sono, come i precedenti, animali «impuri». Sono piccoli, buoni animali che in italiano sono grammati-

calmente di genere femminile. Hanno un ruolo speciale nella poesia, che vedremo presto.

Saba ha parlato di una «poesia 'religiosa', (...) scritta come altri reciterebbe una preghiera». Dove trovarla? È la struttura parallelistica di tutta la poesia in quanto tale a avere un significato in questa direzione. La forma classicistica, vagamente leopardiana, attribuiva alla poesia come un'apparenza di rispettabilità; la struttura a ripetizioni contiene la «poesia 'religiosa'», la «preghiera» (vedi la terza citazione). Non si tratta della forma di una preghiera particolare, ma di una preghiera qualsiasi, dal contenuto tradizionale: quello dell'elogio. Posso mettere avanti una preghiera celebre della letteratura italiana come il *Cantico delle creature*. Il nucleo del *Cantico* è dato da una struttura parallelistica che si può rappresentare come:

Laudato sie, mi' Signore	v.5	cum tucte le tue creature...
		... messor lo frate sole...
	10	per sora luna e le stelle
	12	... frate vento
	15	... per sor'acqua
	17	... frate focu
	20	... sora nostra matre terra
	23	... quelli ke perdonano
26	... sora nostra morte corporale	

S. Francesco non è una fonte di Saba. Quello che conta è che la forma ripetitiva, cioè il parallelismo chiamato a reggere l'intera composizione, rimanda naturalmente alla preghiera. C'è una relazione tra ripetizione e pratica della magia attraverso la parola. La poesia evolve dalla magia e dalla religione, e non rompe, come si sa, tutti i fili. È interessante notare che dietro alla elegante elaborazione classica dello stile di Saba, dunque dietro a una limpida mondanità, ci sia proprio questa forma elementare e primigenia del parallelismo: è un'altra coscienza «regressione» di Saba. Di qui si ricava che il classicismo non è solo un

omaggio, ma anche un riparo e un coscienza compromesso con le buone maniere sociali. Troppo buone in Saba, per essere innocue.

Ogni preghiera suppone una teologia, ed è naturalmente qui una teologia che riserva un posto speciale alla donna. Dicendo una «teologia», e non tanto una «mistica», voglio sottolineare che vi sono coinvolti i rapporti tra l'uomo e tutto il mondo, e in un modo abbastanza complesso e, per così dire, gerarchico. Un termine di paragone esterno può essere offerto dalla dottrina di Amor Cortese, dove è pure la donna l'asse di un sistema intero.

Nell'Amor Cortese in alto c'è Dio; sotto, appunto, la donna-angelo; ancora sotto l'uomo che, attraverso la donna-angelo, si innalza a Dio; in fine all'ultimo gradino la natura, con l'istinto e il sesso.

In questo schema, nel Dolce Stil Novo italiano più che nei Provenzali, il Femminile è come spezzato e, da un lato si incarna nella donna-angelo, dall'altro, in quanto partecipa dell'esperienza sessuale, occupa anche un secondo posto, quello più basso, non illuminato dalla Ragione e da Dio: e Eva viene opposta alla Vergine. Saba riconcilia, con molta grazia, la donna e il sesso. Sotto il segno di Eros, il sistema mostra al vertice Dio, come Vita; al centro la donna-animale che «avvicina a Dio», perché la sua femminilità è in accordo con la Vita (la «moralità» della poesia!); infine l'uomo che, di nuovo, dalla donna è portato a Dio. La Vita che è al culmine di questa mistica piramide è quella che Saba una volta ha chiamato «qualche cosa che (...) si muove, e illude col soave viso» (*In riva al mare*): ha un soave viso, un viso di donna! Ma diversamente dalla teoria di Amor Cortese, che ha solo un nemico esterno (i «villani» che non conoscono quel sistema di valori), la mistica di Saba è minacciata dall'interno da un antagonista negativo. Sotto il segno di Thanatos, l'uomo ha sotto di sé l'immobilità della Ma-

teria, che lo attira vertiginosamente a sé. Nella poesia ricordata *In riva al mare*, il poeta si assomiglia dolorosamente a un coccio. Di questa attrazione delle tenebre testimoniano molte poesie; e, sotto forma di motto, alcuni versi come: «Felice il non nato» (nel *Patriarca*), o: «Chi mi ripagherà d'esser vissuto?» (in *Caffé Tergeste*). Questo non fa che accentuare il ruolo della donna come salvatrice: ed è, nella nostra poesia, la rondine della V strofa che ridà la forza di vivere all'uomo, come la primavera rinnova la natura. La donna che salva l'uomo dalla morte volontaria, come ritorno alla natura cieca, è anche quella che perpetua la specie intera attraverso la generazione. Nella sua teologia personale, Saba opera la riconciliazione tra donna e maternità. Così si rivolgono in valori positivi le accezioni tabuistiche degli animali. Saba riconcilia donna e matrimonio, un altro binomio già respinto risolutamente nella dottrina d'Amor Cortese (naturalmente ci sono state nel frattempo esperienze letterarie del tutto diverse).

Proprio attraverso l'esperienza irrazionale la donna conduce l'uomo alla completa razionalità dell'ordine sociale, alla famiglia. Qui è la chiave della presenza degli altri due animali non-impuri della poesia. La formica «provvida» è la donna nella famiglia, massaia: ed è un anello nella continuità delle generazioni. Il quadro che segue alla presentazione della formica, la «parte libera», e che pare così poco allusivo, è invece carico di allusività. Tra la nonna e il bambino che escono alla campagna, si inserisce naturalmente la mamma. Così attraverso la formica è mostrata la presenza femminile nella vita quotidiana, il suo ruolo grandioso perché modesto nella famiglia. La pecchia, l'ultimo animale, rappresenta la laboriosità: è un'altra virtù sociale della donna come massaia. C'è perciò una ragione per cui questi animali sono femminili, non veramente femmine di animali.

Questa donna di Saba, valutata in quanto vicina alla Natura e intermediaria tra l'uomo e la società, è allontanata dalla ragione, che è ritenuta da Saba il grande e terribile privilegio dell'uomo. E in realtà del maschio. È lui l'animale malato, secondo la definizione di Nietzsche: malato della ragione. La donna è meno malata, più vicina alla Natura. Dio è appunto Natura, non, come nell'Amor Cortese, Intelligenza. C'è qualcosa di comune tra il terribile Nietzsche che, come dice Adorno, «soggiaceva alla vertigine di dire "la femmina" parlando di "donne"», e il gentile Saba con le sue femmine di sereni animali.

In conclusione possiamo vedere ora in sintesi quali sono i due disegni, ambedue partecipi sia del *signifiant* che del *signifié*, dei quali parlavo all'inizio. Uno mostra una forma metrica quasi-tradizionale, una sintassi elaborata classicamente, un lessico della grazia a contatto con un lessico quotidiano: i *tabú* evocati cerca di «rimuoverli». L'altro mostra il generale parallelismo delle strutture compositive interne, che organizza e mette in evidenza le infrazioni dei *tabú*, e dà a queste un significato superiore religioso: e siccome questo è, in sostanza, positivo — per il valore sotterologico che possiede — la poesia finisce elevandosi in grazia e serenità.

L'ambiguità del messaggio di Saba può ricordare il caso di Freud, che il poeta riconoscerà più tardi come suo maestro (Saba, come ha scritto Contini, «nasceva psicanalitico prima della psicanalisi»)⁶. Da un lato mette in discussione alcune convenzioni fondamentali della sua società, rimuove i suoi *tabú*; dall'altro riconduce quegli elementi così discussi e minati all'ordine prestabilito. Così può anche presentarsi come il campione d'una saggezza tradizionale, conquistata con la discesa agli Inferi. Ma a questa saggezza il lettore di tutto Saba sa che poi è meglio non credere.

¹ G. Contini, «Tre composizioni», o la metrica di Saba, in *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942.

² Per tutti questi aspetti: L. Polato, *Aspetti e tendenze della lingua poetica di Saba*, in F. Bandini e altri, *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966.

³ Vedi R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1967.

⁴ M. Black, *Models and Metaphors*, Ithaca, N.Y., 1968, 4^a ed., p. 38.

⁵ Cfr. le osservazioni di F. Chiappelli, *Langage traditionnel et langage personnel dans la poésie italienne contemporaine*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 1951, p. 40 e L. Polato, *op. cit.*, p. 67.

⁶ G. Contini, *op. cit.*, p. 91. Su Saba «psicoanalitico» vedi particolarmente G. Debenedetti, *Saba e il grembo della poesia*, ora in «Galleria», 10, 1960, pp. 114-121, e il bilancio di M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.

LETTURA DI «VENTO SULLA MEZZALUNA» DI MONTALE

Saba ha scritto una volta a proposito della poesia ermetica: «Parole incrociate. Più — in Montale — la poesia di Montale...»¹.

La poesia di Montale si presenta a prima vista come un enigma, qualcosa che nasconde un senso. L'interpretazione critica consiste naturalmente in una spiegazione. La spiegazione nel mettere in relazione i singoli pezzi della poesia. Tutto deve essere spiegato. Perciò il compito della critica è facile quanto la poesia è difficile. Coi poeti facili la critica spesso non sa che cosa dire, perché dimentica il principio che in un testo *tutto* deve essere spiegato, non solo quello che «non si capisce»².

Ai critici di Montale si presenta dunque il compito ovvio di capire e di far capire ai lettori³. Una volta i critici, per vedere se avevano capito bene, telefonavano a Montale a Milano. Montale qualche volta precisava. Spesso del resto Montale aveva chiarito da sé molte cose nei libri stessi, in fondo alle poesie: cioè aveva fatto lui stesso le note. Alle volte lo faceva correggendo quelle degli altri. Nella *Bufera*, commentando *Madrigali fiorentini* scriveva per es.: «un *Bedlington (terrier)* dunque un cane, non un aeroplano come fu creduto...».

Io cercherò di spiegare qui la poesia *Vento sulla mezzaluna*. La composizione fa parte, con altre di argomento britannico, della sezione «*Flashbes*» e *dediche*, in *La bufera*.

Eccone il testo:

- 1 Il grande ponte non portava a te.
2 T'avrei raggiunta anche navigando
3 nelle chiaviche, a un tuo comando. Ma
4 già le forze, col sole sui cristalli
5 delle verande, andavano stremandosi.
- 6 L'uomo che predicava sul Crescente
7 mi chiese «Sai dov'è Dio?» Lo sapevo
8 e glielo dissi. Scosse il capo. Sparve
9 nel turbine che prese uomini e case
10 e li sollevò in alto, sulla pece.

(Edimburgo)

I critici più recenti di Montale hanno riconosciuto che la sua ultima poesia è diventata ancora più difficile. Con più precisione un critico acuto, Angelo Jacomuzzi, nota che nel primo Montale gli oggetti della poesia sono ben identificati e chiari, ma è ambiguo il «messaggio»; nel Montale della *Bufera* — da cui è tratta la nostra lirica — si fanno oscuri i riferimenti «intorno agli oggetti e agli accadimenti comuni»; «l'ignoranza» (...) si addensa ora sul versante delle cose...» mentre si fanno più chiari i significati: *significati religiosi «attinti espressamente alla tradizione cristiana»*. Certamente nella nostra lirica si parla apertamente di Dio, che M. menzionava prima molto raramente, e sempre in modo indiretto⁴. Tuttavia proprio sulla «chiarezza» di questo punto non possiamo farci illusioni. «Sai dov'è Dio?» Lo sapevo / e glielo dissi» (vv. 7-8). Che cos'avrà detto Montale all'interlocutore? L'ho chiesto a parecchi amici, e mi sono convinto che non è solo per me che la sua risposta restava misteriosa. Bisognerà quindi ricostruire le cose e anche il messaggio.

Vediamo quindi di provare a chiarire cose, messaggi e il rapporto cose e messaggi. La poesia di Mon-

tale è infatti fatta di «rapide 'corrispondenze' sepolte nella zona intuitiva», come ha riconosciuto Solmi⁵. Le cose. La scena si svolge a Edimburgo. La conoscenza di questa città singolare e bellissima chiarisce subito molti particolari del testo: *Mezzaluna* e *Crescente* sono le vie (o piazze) a forma semiellittica, che costituiscono un elemento tipico dell'architettura georgiana frequente nell'architettura sette-ottocentesca di questa città (come di Londra, Bath, ecc.). Nel secondo caso Montale si diverte a italianizzare forzatamente l'anglismo, come fa in altri casi, e non solo in poesia (per es. una volta, parlando di Bellow, dice: «Questo Saulo...»)⁶. Perché? È uno dei tanti modi *indiretti* di esprimersi, di nascondersi dietro le parole. «Snobismo» di Montale per Avalle; «desiderio di deformare» e «astuzia del pudore» per Contini⁷. Per Montale vale il principio che una cosa si può chiamare con molti nomi, tranne che con il suo. È una forma di sfiducia nelle apparenze (dalla quale si può anche partire per capire la presenza del «religioso» in Montale). Il «grande ponte» (v. 1) è il *Forth Bridge*⁸, uno dei più grandi ponti del mondo: porta fuori Edimburgo, verso Nord, ai Highlands — e alla fine della terra abitata. A Edimburgo, città dal clima quanto mai inclemente, le case sono costruite dal Settecento, quando è stata eretta la New Town, con grandissime finestre, che non si oscurano quasi mai con tende: a questo alludono certo «i cristalli delle verande» (vv. 4-5). Infine Edimburgo è effettivamente una città ventosa, come molte città di mare: e il vento è ricordato nel titolo e, penso, nel *turbine* (v. 9).

È inutile rilevare queste corrispondenze? Non credo: anzi mi pare interessante notare che tutti i particolari della scena sono veri e sono coerenti.

Questo non stupisce certo i lettori di Montale abituati a riferimenti precisi: date, nomi di località, di strade e di alberghi, scritte, nomi di amici occasionali,

ecc. Dice Montale: «Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla»⁹.

I riferimenti che ho dato avrei potuto ricavarli invece che direttamente, anche da un breve racconto di Montale stesso, *Sosta a Edimburgo* (o *Il viaggiatore solitario*). In questo racconto Montale non solo parla del «crescente» o «mezzaluna», precisa che a Edimburgo «tira sempre un grande vento» e accenna ai grandi cristalli delle finestre, ma racconta un episodio che ha dei vistosi punti di contatto con la seconda strofa della nostra poesia. Eccone in breve il contenuto.

Trovandosi a Edimburgo, Montale osserva che sul perimetro poligonale di una curiosa chiesa c'è una lunga scritta. A ogni lato è scritto «dove il Capo celeste *non* si trova»: *God is not where...* Tutti i luoghi dove «la vita si presenta facile gradevole e umana» sono ricordati, con la precisazione che Dio *non è lì*. Attratti da Montale, che osserva a lungo la scritta, diversi passanti — primo un vecchio colonnello munito di Bibbia — si interessano al suo contenuto e alla domanda del poeta: «Ma insomma, dov'è Iddio, dov'è?». Ne nasce una discussione che coinvolge passanti diversi di età e di professione, e che paiono a Montale quasi rappresentare le diverse fedi e confessioni religiose. Ma una risposta precisa non ne esce. Montale resta turbato: «*God is not where...* Dov'era? Lo avevano dunque trovato? Mi sentivo in grande ansia e mi rimproveravo di non essermi posto per tanti anni, nel mio paese, il problema in termini precisi». Né sono concludenti le parole del vecchio colonnello, che accompagna alla fine Montale commentando i diversi pareri emersi nel corso della discussione¹⁰.

Come si vede, gli elementi sono gli stessi, ma le differenze nel senso generale nella poesia e nel racconto sono sostanziali. Nel racconto Montale *non sa affatto* dov'è Dio, anzi si rimprovera «di non essersi posto per tanti anni, nel suo paese, il problema in termini precisi». Le parti tra lui e il predicatore-colonnello della poesia sono quasi invertite. Ricordiamo an-

cora che il racconto mostra contatti solo con la seconda strofa della poesia; che il rapporto tra prima e seconda strofa della poesia è oscuro. Infine restiamo col più grave enigma, per il quale il racconto non ci serve: quale è la risposta che Montale sostiene di aver dato alla domanda: «Dov'è Dio?».

A questo punto, vediamo se l'analisi interna della poesia può darci qualche lume. La condurrò con un metodo che risale a Roman Jakobson e che porta il nome di «grammatica della poesia»¹¹.

La poesia è formata da due parti simmetriche di cinque versi endecasillabi ognuna. I versi sono sciolti (cioè senza rime), e spesso non rispettano il ritmo previsto per essere «veri» endecasillabi. In compenso ci sono molte rime «nascoste» (rime «ipermetre», secondo Avalle): vv. 2-3-5 *-ando*; v. 3 *-ando ma*; v. 5 *-andosi* (più le quasi-rime interne: v. 1 *grande*; v. 5 *verande*). La vocale tematica è sempre *a*, tranne al v. 1, *e (te)*. Nella seconda strofa, insistenza su *e* e poi su *a* tematiche, dunque sulle stesse vocali, anche se non c'è nessuna regolarità paragonabile alla prima: in rima, per *e*, v. 6 *-ente*, v. 7 *-evo*, v. 10 *-ece* (nel mezzo, v. 7 *chiese*, v. 8 *glielo*, ecc.); per *a*: vv. 8-9 *-arve*, *-ase*. Dunque a dispetto della prima apparenza, *le due strofe non si ignorano*. Se cerchiamo gli elementi differenziatori, uno di particolare evidenza appare proprio nell'ultima parola: / tʃ / in *pece*. L'affricata palatale compariva solo, ma sonora, nei vv. 2 e 4, in *raggiunta* e *già*. *Raggiunta* è in netta antitesi semantica con *pece* (come vedremo dopo).

Passando al piano semantico, dunque, vediamo che la prima strofa è la strofa degli oggetti (statica), del *ponte* (v. 1), delle *chiaviche* (v. 3), dei *cristalli delle verande* (vv. 4-5). La seconda strofa è narrativa (dinamica). Ma anche qui la differenza non è assoluta, anzi forse non è nient'altro che apparente; tutte e due le strofe contengono il giudizio del poeta, l'intervento

dell'*io*: prima strofa v. 2 *t'avrei raggiunta*; v. 4 *le forze* (= le mie f.); seconda strofa: v. 7 *mi chiese*, ecc.

Tutte e due le strofe contengono un riferimento a un'altra persona: che è un *tu* nella prima strofa: *t'avrei raggiunta* (dunque una donna); ma *lui* nella seconda: «Dov'è Dio?». Se numeriamo ogni volta daccapo le due strofe abbiamo che il secondo verso è sempre il verso della ricerca: di una donna (prima strofa); di Dio (seconda strofa). La prima è irraggiungibile: il «grande ponte» non porta a lei. Del secondo, Dio, il poeta dice di sapere dov'è. Lui solo lo sa, e lo dice (gli altri disapprovano). C'è qui il principale enigma, dalla cui soluzione dipenderà gran parte della interpretazione che daremo di questa poesia. C'è un'ultima corrispondenza, che appare al principio reggersi per antitesi. Confrontiamo le prime parole della prima strofa e l'ultima parola della seconda, cioè i due capi assoluti della poesia: *il grande ponte* e *la pece*. Il ponte è il segno del passaggio. Il lettore di Montale sa quante volte il «passaggio», il «varco» ritornano nella sua poesia: sono i punti di accesso a qualcosa di diverso dalle apparenze insignificanti della vita. La *pece* (v. 10) materia vischiosa, impedisce il movimento. Col ponte, appaiono nella prima strofa i raggi del sole sui cristalli. Nella seconda strofa il colore inequivocabile è il nero della *pece*: ed è il cielo che è nero, evidentemente, se il turbine (un movimento vorticoso, senza scopo) sembra portare ogni cosa e persona lì «in alto». Ma non c'è solo antitesi: ci sono corrispondenze. I vv. 2-3 con le *chiavi* anticipano la presenza del detrito (detrito umano, questa volta, visto che si tratta delle fogne) e dell'oscurità già dentro la prima strofa. Così la novità della seconda strofa non sarà di introdurre questi elementi, ma di scaraventarli al cielo (v. 10): un orribile schizzo di detriti! Ecco la *pece* (detrito del petrolio) all'ultimo verso, la cui importanza semantica è segnalata sul piano del significante dalla posizione finale

e dalla eccezionalità fonica ricordata. Questo cielo non ospita certo Dio. Da questo cominciamo a sapere che cosa *non* ha risposto il poeta al v. 8.

A questo punto possiamo concludere che *l'estraneità della prima strofa rispetto alla seconda è apparente*.

Sul piano formale e su quello semantico, una serie di contrasti e di corrispondenze lega strettamente le due parti. Possiamo allora chiedere alla prima strofa (dal significato meno minacciosamente ermetico) di chiarirci la seconda?

Nella prima strofa ci è presentato il tema dell'impossibilità del passaggio: il grande ponte non porta alla donna. Il cammino profondo, per il quale il poeta è disposto a farsi «topo», dunque a contaminarsi con le cose della vita («Uscito appena dall'adolescenza / per metà della vita fui gettato / nelle stalle d'Augia», *Le stalle d'Augia. Botta e risposta*, II, 1-3)¹², a trovare un passaggio pur diverso da quello desiderato, neppure si realizza. Non per scelta, ma per mancanza di forze (vv. 4-5). Come si vede, le immagini di questa poesia si riportano facilmente a delle costanti del «simbolismo privato» di Montale. Una loro visualizzazione è offerta nella tavola data qui di seguito.

Opposizioni fondamentali

+ A	movimento	:	immobilità	- A
+ B	passaggio	:	ostacolo	- B
+ C	alto	:	basso	- C
+ D	luminoso	:	buio	- D
+ E	vita	:	detriti organici	- E

Loro presenza nella poesia

str. 1, v. 1	ponte	+ A + B
3	chiavi	+ A + B - C - D - E
4	forze	+ E
4	sole	+ C + D

str. 2, v. 9	turbine	+ A - B + C
10	alto	+ C
10	pece	- A - B - D - E

(I segni + e - indicano la presenza dell'elemento positivo indicato da una lettera oppure la sua negazione, indicata dal membro di destra della coppia).

Tuttavia questo agevola solo fino a un certo punto l'interpretazione, per la quale è necessario fare ancora un altro passo.

In realtà i passi che si possono fare sono due, ma in direzione diversa, e danno origine a due soluzioni contrastanti.

Prima soluzione (o della «teologia negativa»). Dalla prima alla seconda strofa vediamo continuarsi la ricerca, prima della donna, poi di Dio. L'unico che sa la risposta alla domanda del predicatore sulla mezzaluna è il teologo negativo. Avrà risposto: «Dio non è in nessun luogo». Il predicatore scuote la testa. Nella prima strofa il passaggio aereo non conduceva alla donna; nella seconda il cielo stesso, verso il quale il vento sembra trasportare tutte le persone e le cose della vicenda, è occupato dal vischio della pece. Il cielo stesso è detrito delle cose, e nero come la chia-vica. Le due strofe contengono un crescendo: nella prima c'è lo scacco della ricerca dell'amore umano, nella seconda quello della ricerca di Dio.

Seconda soluzione («nestoriana»). So che sarà difficile da accettare. Vorrei perciò introdurla con una apparente divagazione, cioè col caso di un parallelismo sconcertante.

In un racconto che non ha niente a che fare con le mezzalune, e solo per coincidenza con l'Inghilterra, Montale racconta di un «signore inglese» (questo è il titolo del racconto, ora in *Farfalla di Dinard*) che ama

farsi passare, nelle vacanze, per un *gentleman*. La realtà del falso inglese è rivelata a Montale in una forma, per noi, interessante. Sentiamo le sue parole. «Il falso inglese reclina la testa, legge, nuota nel fumo, dorme, sogna. Domani partirà. *Per dove? Io solo lo so*» (notata la somiglianza formale?). L'inglese è in realtà «un loquace infastidito cittadino ambrosiano», che Montale distingue a volte per le strade di Milano. Ma c'è ancora qualcosa d'altro, che trasforma il racconto umoristico in un motivo di incertezza nel lettore (stava scherzando o no? devo divertirmi o no?). Montale ammette di essere lui stesso un «falso inglese». Nell'immaginaria associazione dei falsi inglesi, uno dei due — conclude Montale — dovrebbe essere presidente, l'altro vicepresidente.

Abbiamo constatato dunque una coincidenza formale: *io solo lo so... / Lo sapevo*. Questa coincidenza può rivelarci qualcosa? Io credo di sí. Può ricordarci che non è bene attribuire a Montale certezze metafisiche, né positive né negative — dunque nemmeno di «teologia negativa». Sapere che Dio non è in nessun luogo sarebbe sapere molto. Montale sa, *ma sa poco* — sa un'altra cosa. Sa delle cose concrete e forse insignificanti, per es. sa che l'inglese è di Milano. Invece quanto alle cose divine, la condizione del poeta è veramente di ignoranza e di incertezza, come dice nel racconto. Qual è dunque la piccola cosa che Montale sa? Fin dal primo verso, *egli sa dov'è raggiungibile la donna*, anche se sa che il ponte non ci porta (e confessa di non poter affrontare la navigazione nella fogna che potrebbe portare da lei). La meta della prima e della seconda strofa può allora essere la stessa, e cioè *sempre la donna*. La donna è spesso, per Montale, in particolare nella *Bufera*, un pezzo di divinità. Spesso è un angelo. Jacomuzzi (p. 70) ricorda: «la donna può costituire una occasione di esperienza del divino» (e riporta nove esempi dalla *Bufera* in cui la donna ha attributi

angelici o comunque soprannaturali e divini). Montale stesso ha scritto una volta: «Hölderlin (...) credeva nell'esistenza di divinità terrestri, viventi in incognito tra di noi. Ma non è facile incontrarne qualcuna; solo ai poeti è concessa tale possibilità. Ed è questo ancor oggi l'unico modo di avere un'esperienza concreta del divino»¹³.

Direi quindi che siamo di fronte a un aspetto fondamentale di quello che Montale ha definito il proprio «nestorianesimo»: il nestoriano è quello «che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate...»¹⁴. Dal punto di vista formale, e per tornare alla «grammatica della poesia», questa interpretazione permette di conquistare una nuova frontiera dell'*isotopia* poetica¹⁵. Tutte e due le strofe parlano della donna, e non una della donna e una di Dio. O meglio: in tutte e due le strofe il poeta parla della donna — e dunque anche di Dio. Dunque il poeta, in risposta alla domanda: «Sai dov'è Dio?», avrà risposto *dicendo il luogo dove sapeva che si trovava la donna*. Avrà detto, per es.: «A Londra» (oppure: a Liverpool, o: a Bath, o in un'altra località inglese ancora). Si sa infatti che la donna, italiana, era pure a quel tempo in Inghilterra. In Inghilterra: dunque a Sud, nella direzione inversa a quella in cui porta, imboccato da Edimburgo, «il grande ponte». Il predicatore, naturalmente, non avrà capito e tantomeno approvato questa risposta («scosse il capo»). (Naturalmente il racconto sarà più vero, per quel che riguarda l'effettivo andamento delle cose, della poesia. Montale non avrà *veramente* dato la risposta geografica che io immagino. Queste risposte vengono sempre in mente dopo. In tempo, per Montale, per immaginare il resto e fare una poesia.)

Vento sulla mezzaluna è, allora, se preferiamo — come proporrei — questa seconda soluzione alla prima, una «freddura nestoriana». È anche un «madrigale» in negativo alla donna: fin che questa non può

essere raggiunta, l'invasione del fango umano si alza come una marea e tutta la natura si fa buia. *Vento sulla mezzaluna* raggiunge così la poesia precedente, pure di ambientazione scozzese, *Argyll Tour*. Lì un paesaggio sgangherato, ora grazioso ora sinistro, e comprendente gli stessi elementi («nafta a nubi», «sonno, lunghe strida / di sorci, oscene risa»), stava davanti al poeta prima che la donna «apparisse al suo schiavo».

Chi è la donna di *Vento sulla mezzaluna*? C'è ragione di credere che sia la stessa che nella raccolta vicina *Madrigali privati* è detta «mia volpe» (*Da un lago svizzero, Anniversario*). Guardiamo un'ultima volta il v. 7: «'Sai dov'è Dio?'. Lo sapevo...». «*Lo sapevo*» contiene anagrammata la parola VOLPE¹⁶.

APPENDICE

Simbolismo privato e simbolismo naturale. Il livello simbolico della poesia

Nell'interpretazione della poesia ho fatto ricorso al «simbolismo privato» del poeta¹⁷. In effetti tutta l'interpretazione, compreso il rilevamento dell'affinità tra la donna e Dio, è consistita in un lavoro attorno ai simboli montaliani. Si tratta di simboli «privati» in quanto non fanno parte di un repertorio culturale comune, valido per tutti o per molti poeti, o per un genere letterario, come avveniva invece in altre età. Per questo per la poesia moderna il richiamo a simbolismi «pubblici», come quello biblico o indiano, ecc., è generalmente poco pertinente (a meno che tale simbolismo biblico indiano, ecc., non sia entrato a far parte del simbolismo privato del poeta, ma in questo caso il simbolismo è stato, appunto, privatizzato). Oggi ogni poeta ha i suoi simboli. Non per questo i simboli sono

gratuiti, anzi. Non ogni cosa può diventare simbolo d'un'altra cosa. Nel simbolismo «privato» c'è normalmente più rispetto della «naturalità» che non nel simbolismo «pubblico». Il simbolismo «pubblico», essendo patrimonio di molti e fruendo di un'accettazione di principio, può andare parecchio in là nella direzione dell'arbitrarietà. Così l'«emblematica» può raggiungerli questi confini: la palma è «segno» della fedeltà, come può essere, ed effettivamente è, anche segno della vittoria, e potrebbe esserlo anche di molte altre cose: dell'astuzia, per es., o del commercio, ecc. ecc.¹⁸. Il simbolismo privato, come quello dell'inconscio, non garantito da convenzioni esterne, ha le sue leggi interne: è più «naturale» in quanto è meno «culturale». Non c'è da meravigliarsi se il poeta moderno è difficilmente immaginabile senza il suo simbolismo privato, visto che la sua opera è, da Baudelaire in qua, in cattivi rapporti con la «cultura» del suo tempo (e naturalmente col suo tempo in generale). E, naturalmente, il simbolismo privato, come quello psicanalitico, è *profondo*.

Questo livello simbolico del discorso è quello che ingloba e subordina, secondo il principio praghese della «dominanza», gli altri¹⁹. Per es. la metafora finale «sulla pece», che è metafora del cielo nero, vale poi come simbolo di ciò che è scuro, adesivo e che arresta il movimento vitale. Così «la pece» si mette sullo stesso piano del «ponte» o delle «chiaviche» che non sono metafore, ma che, come la pece, *simboleggiano* qualcosa: cioè, questa volta, il movimento diretto a un fine (passaggio aereo, o sotterraneo e negli escrementi). Dunque questa poesia di Montale ha la sua «dominante» nel livello simbolico.

È singolare come ben raramente le «letture strutturali» abbiano considerato questo piano, privilegiando invece quello metaforico. Credo che sia successo che il livello simbolico del discorso, apparso

come extra-linguistico, sia stato sospettato di misticismo a causa delle associazioni fascinose e vaghe insite nel simbolo. E sarà per questo che la poetica di estrazione formalista, formatasi proprio nella lotta con le mistiche nebbie del Simbolismo, se ne è tenuta lontana. Penso che le ragioni di questo sospetto non siano delle buone ragioni. Per quel che riguarda il timore delle associazioni vaghe e fascinose, le associazioni della metafora, per es., che sono acquisite stabilmente alla poetica, anzi alla linguistica generale, possono essere altrettanto fascinose e vaghe di quelle del simbolismo.

Mettendo da parte i pregiudizi, vediamo allora che cos'è questo piano simbolico del discorso. La sua caratteristica fondamentale è di fondarsi sulla «compatibilità» di due piani di lettura, mentre nella metafora i due piani si escludono. Nella metafora il senso figurato di «Achille era un leone» è il solo vero: cioè che Achille è valoroso; Achille *non* diventa un leone. Nel simbolo si ha invece un «cumulo semantico»²⁰, sia che si tratti delle letture plurime del sacrificio di Isacco, sia di queste scene di vita privata e scozzese. Queste sono e restano scene di vita scozzese, ma sono anche la ricerca frustrata di una donna, che è anche una ricerca frustrata del divino.

Dunque ci sono molti sensi. Ma — nemmeno nel simbolo — ci sono infiniti o indefiniti sensi. Seguire il piano simbolico del discorso non vuol dire aderire all'affermazione, disastrosa per il critico, ma forse anche per la poesia, di Valéry: «mes vers ont le sens qu'on leur prête».

Postilla con una lettera di Montale

Dopo aver ironizzato su quei critici che, immaginando io, telefonano a Montale per chiedergli lumi, non

ho resistito neanch'io (era il 1976) a scrivergli. Montale mi rispose subito con una lettera che mi pare interessante riportare qui, e sottoporre all'attenzione dei lettori. Per quanto riguarda la mia interpretazione, direi che ne esce smentita l'identificazione della donna nella Volpe, ma forse anche confermata l'interpretazione generale riguardo alla ricerca di «divinità o semidivinità di varia estrazione», come dice Montale stesso.

Ecco il testo della lettera (del 26 novembre 1976):

(...) data la mia origine antiluviana io non mi sono aggiornato sulle ricerche strutturalistiche: ma questo non mi ha impedito di leggere con vivo piacere il suo saggio. Mi farebbe piacere vederlo pubblicato. Purtroppo sono stato sempre hanté da divinità o semidivinità di varia estrazione. Bisognerebbe vedere se in quella serie la visitante-assente sia sempre la stessa. In genere la piú angelicata non parrebbe nostra conazionale. Ma da troppi anni non mi rileggo, anche perché non ne ho il coraggio (...).

In una lettera successiva (del 30 gennaio 1977), Montale mi autorizzò a pubblicare qui la lettera precedente («non ho memoria della lettera che le ho scritto ma consento senz'altro alla pubblicazione. Spero di non aver detto troppe sciocchezze»). È quello che faccio per l'interesse e il piacere dei lettori.

Poscritto

Presentando oralmente la mia tesi dell'identificazione, almeno tendenziale, della donna con Dio, pensavo di fare una cosa molto ardua. Ma già l'accoglienza di montaliani piú esperti di me, che l'hanno trovata plausibile, e anzi quasi ovvia, mi ha convinto che ero stato meno originale di quanto credevo. Un'interpretazione simile alla mia di *Vento sulla mez-*

zaluna è stata avanzata nel frattempo da S. Valentini nel suo *Lettura di Montale. «La Bufera e altro»*, Roma, 1977, e forse la si poteva già leggere, in una forma piú attenuata, nel *Montale* di Manacorda²¹ (p. 47). È naturale che, anziché indispettirmi di non aver trovato niente di nuovo, mi rallegri dell'accordo.

NOTE AL CAPITOLO QUINTO

¹ *Scorciatoie e raccontini*, 37.

² Nel caso della critica di testi ermetici non c'è opposizione tra le due maniere che Schleiermacher contrapponeva tra loro, facendo rilevare come l'ermeneutica moderna dovesse nascere dal superamento della prima nella seconda:

«In materia di comprensione, ci sono due massime opposte:

1. Capisco tutto fino a che non urto a una contraddizione o a un controsenso.

2. Non capisco niente se non quello di cui vedo la necessità e che io stesso non possa costruire» (da P. Szondi, *L'herméneutique de Schleiermacher*, in «Poétique», 2, 1970, p. 145).

³ Naturalmente non voglio dire che questo esaurisca i compiti della critica in generale, o di quella montaliana. Un compito fondamentale della critica resta quello di correlare la serie letteraria con serie non-letterarie, come ricorda con particolare energia lo strutturalista ceco Mu-kařovský. È del resto l'insegnamento, non dimenticabile, della «storia letteraria» idealistica, da Fr. Schlegel a De Sanctis.

⁴ A. Jacomuzzi, *Sulla poesia di Montale*, Bologna, Cappelli, 1968, p. 56 e pp. 60-61.

⁵ S. Solmi, *La poesia di Montale* (1957), in *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 292.

⁶ In «L'Espresso», 31 ottobre 1976.

⁷ D'A.S. Avalle, *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1970; G. Contini, *La personalità e l'arte di Montale*, in *Notizie culturali italiane*, I, Bucarest, 1976, p. 22.

⁸ La precisazione appare in un'edizione inglese di Montale a cura di G. Singh, con prefazione di Montale (che deve aver visto le note, dove c'è questa precisazione, assieme a altre che sono del poeta stesso). Non è il *New Bridge*, come ho sostenuto nelle lezioni (invano contraddetto da mia moglie, che aveva ragione), che congiunge dal Settecento l'*Old Town* con la nuova Edimburgo, il *New Town*.

⁹ Cit. in Avalle, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰ *Sosta a Edimburgo* (del 1947) è apparso in *Farfalla di Dinard*, pp. 238-240, e poi, col nuovo titolo *Viaggiatore solitario*, in *Fuori di casa*, pp. 17-18.

¹¹ Vedi R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Ed. du Seuil, 1973.

¹² Vedi A. Jacomuzzi, *op. cit.*, p. 83; M. Alinei, *Semantica e fonetica in Montale*, «Quaderni di semantica», 3, 1982, pp. 189-195. Franco Fortini mi ha fatto notare che la metafora dello sterco non ha necessariamente, e non ha qui, significato negativo: esso richiama l'argilla creatrice, la materia da cui l'uomo «fa».

Se, inoltre, — ha pure notato Fortini — il *grande ponte* è metafora sapienziaria, e indica qualcosa che avvicina alla via principale, allora il poeta viene a dire che nessun cammino, né quello maggioritario (il ponte), né quello minoritario e sotterraneo (le chiaviche), gli permettono di raggiungere la donna. Ambedue i suggerimenti mi sembrano da accogliere.

¹³ *Auto da fé*, p. 350 (cit. anche da A. Jacomuzzi, *op. cit.*, p. 62).

¹⁴ Da *Intervista immaginaria*, per la prima volta apparsa in «La Rassegna d'Italia», 1946; vedi F. Zambon, *Il sogno del Nestoriano*, in «Studi Novecenteschi», 3, 1974, pp. 66 ss.

¹⁵ Per il concetto di isotopia, A. Greimas, *Semantica strutturale*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1969, pp. 83 ss.

¹⁶ Ci sono tre lettere di «resto». Ma i resti sono abituali negli anagrammi.

Non intendo arguire la presenza cosciente di questo anagramma nella poesia. Al contrario. Credo che Montale *non* debba saperlo! La sua importanza sta proprio nel giacere nelle sue «strutture subliminari» (come le ha chiamate una volta Jakobson).

(Per l'identificazione si veda però la lettera di Montale nella *Postilla* a questo capitolo).

¹⁷ R. Wellek - A. Warren, *Teoria della letteratura*, trad. it., Bologna, Il Mulino, pp. 258-259.

¹⁸ Vedi W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern-München, Francke, 1965¹¹, pp. 74-77 (e *passim*).

¹⁹ Come esempio ovvio, addirittura banale, di «naturalità» del simbolismo, citerò il caso delle associazioni collegate alle stagioni e al buono e al cattivo tempo. (A tutti capita di essere allegri quando fa bel tempo.)

Dai poeti greci ai Trovatori in qua, la bella stagione simbolizza la gioia del cuore, la rinascita della speranza, dell'amore e sim. Nei Trovatori, in Guglielmo IX come in Bernart de Ventadorn, la relazione è fissa; e se il tempo è brutto e il poeta è gioioso, dirà che è gioioso *malgrado* la stagione cattiva (Rambaut d'Aurenga, Bernart de Ventadorn).

Vorrei seguire un momento questo simbolismo in un romanzo moderno, *I cento giorni* di Joseph Roth (trad. it., Milano, Mondadori, 1936, da cui cito). Il romanzo ha come soggetto i cento giorni di Napo-

leone; la scelta dipende solo dal fatto che leggevo questo romanzo nel periodo in cui ho messo giù la prima stesura di questo capitolo.

I cento giorni si aprono con questa descrizione: «Il sole sbucò dalle nuvole, intristito, sanguigno e meschino, poi tornò a sparire nel grigiore freddo dell'alba. Cominciava una giornata uggiosa: era il 20 di marzo, la vigilia dell'inizio della primavera, ma non si avvertiva affatto. In tutto il paese imperversavano acquazzoni e tempeste, e la gente pativa il freddo». Non c'è dubbio che il poeta alluda qui alla sventura che concluderà i cento giorni napoleonici. Leggiamo a riprova un passo poco più lontano: «Un sole fresco e benefico filtrava tra le cime chiare e nuove degli alberi, in tutti i viali e giardini della capitale (...). Vedendo l'imperatore attraversare a cavallo la capitale... (gli uomini) trovavano naturalissimo che il cielo si alleasse a loro e al loro imperatore».

La meteorologia di un romanziere sobrio come Roth non è, dunque, meno simbolica, per es., di quella di Carducci che fa cominciare la vendetta di Huitzilopotli dalle «muggianti collere» delle nuvole e delle onde in tempesta attorno al castello di Miramare (*Miramare*).

Il difficile sarebbe, forse, trovare uno scrittore immune da questo simbolismo meteorologico.

²⁰ S. Alexandrescu, *Simbol și simbolizare. Observații asupra unor procedee poetice argeziene*, in AA. VV., *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1966 (che cita in particolare A. McLeish, *Poetry and Experience*, London, The Bodley Head, 1960).

²¹ G. Manacorda, *Montale*, «Il Castoro», Firenze, La Nuova Italia, 1969.

LA POESIA FRIULANA DI PASOLINI

«Se l'Ascoli non vuole il fiorentino, pigliamo magari il bergamasco, purché ci teniamo a un linguaggio vivo e intero». Da questa frase, pronunciata, pare, da Manzoni ormai vicino alla morte, in risposta alle critiche dell'Ascoli alle sue teorie linguistiche¹, si possono prendere le mosse per il «caso Pasolini». Nelle posizioni del Manzoni, Ascoli aveva visto il pericolo del «popolanesimo» fiorentineggiante; Pasolini, la lingua come espressione del popolo, la cercava. Il caso Pasolini è quello di un giovane poeta che incomincia a scrivere nella convinzione che una lingua «senza letteratura» e senza tradizione come il friulano di Casarsa, piccolo centro del Friuli occidentale, possa esser una lingua migliore dell'italiano per far poesia.

L'italiano non gli sembrava «un linguaggio vivo e intero», per usare le parole del Manzoni, ma una convenzione consumata dall'uso letterario, senza risonanza intima². Il friulano invece era lingua adatta per la poesia, perché aveva le radici in una «piccola patria» romanza autentica. Pasolini, studente di Lettere all'Università di Bologna e sfollato in Friuli con la famiglia durante la guerra, rimpasta originalmente i termini dei suoi studi di italiano e di filologia romanza; per lui il friulano sta all'italiano come, secoli prima, prima che ci fosse Dante, l'italiano stava al latino. Lingua parlata, solo parlata ma intanto viva («ma intant lui al è vif, e se vif!») il friulano, mentre l'italiano è una lingua morta, solo letteraria³. Ci si spiega così perché Pasolini scriva il friulano, e perché, aumentan-

do col tempo la coscienza della sua scelta, scriva il *friulano di Casarsa*, varietà periferica, ma «viva e intera», allontanandosi dal friulano della koinè⁴.

Il friulano infatti una tradizione letteraria l'aveva, e anche una lingua letteraria consacrata, anche se di uso ristretto, con a base il dialetto di Udine. Ma da questo punto di vista, per Pasolini, la tradizione letteraria friulana era inferiore a quella italiana: una piccola tradizione letteraria provinciale, rappresentata dal poeta borghese dell'Ottocento Pietro Zorutti, autore di graziosi bozzetti cittadini⁵. Che cosa vale questa piccola tradizione locale — Pasolini lo riconoscerebbe, o lo riconoscerà, volentieri — a confronto della grande tradizione antica italiana?

Apriamo la *Nuova gioventù* alla seconda pagina. Da *Poesie a Casarsa* (1941-43) ci viene incontro una piccola grande poesia⁶:

Il nini muàrt

Sera imbarlumida, tal fossal
a cres l'aga, na femina plena
a ciamina pal ciamp.

Jo ti recuardi, Narcís, ti vèvis il colòur
da la sera, quand li ciampanis
a súnin di muàrt.

[Il fanciullo morto. Sera luminosa, nel fosso cresce l'acqua, una donna incinta cammina per il campo. Io ti ricordo, Narciso, avevi il colore della sera, quando le campane suonano a morto.]

Troviamo qui alcune delle immagini-chiave della poesia di Pasolini: non solo il titolo, ma l'associazione

della figura del ragazzo con la morte (vv. 4-6 «ti vèvis il colòur / de la sera, quand li ciampanis / a súnin di muàrt»). Se poi Narcís è il poeta, allora è la propria morte che Pasolini suggerisce indirettamente qui⁷. In effetti Narciso è un'immagine di sé nella quale Pasolini concretizza bellezza, gioventù, eros — e peccato che porta alla morte. Ma nella prima terzina c'è la vita: vita prima che sia vita, la «femina plena», e l'acqua del fosso. L'acqua per Pasolini è la vita, è vita la pioggia leggera; mentre il sole può essere «funebre»: «le soleil noir» di Nerval lo ritroviamo nel «soreli scur di fun», nel sole «cisindeli di na muàrt di pur amòur»⁸. La prima strofa suggerisce la vita, la seconda la morte. I campi, i fossi, il suono delle campane accennano l'umile e vero paesaggio contadino della bassa friulana, che torna in tutte queste composizioni.

E così ritorna il poeta ragazzo, come Narcís, ma anche come semplice ragazzo: «frut» — e ancora trent'anni dopo «veciu frut» (*Dili*, 1974). Un ragazzo che si raffigura e vorrebbe essere come gli altri semplici ragazzi, figli di contadini.

Con il ragazzo, può comparire sempre, anche se solo per brevi istanti, la madre. E la madre amatissima ridiventa in ogni poesia, anche lei, ragazza: «fruta». Significativa metamorfosi! In *Fiestis di me mari* è «chista frututa» («questa bambina»); in *Aleluja* «to mari tal soreli / a tornava fruta» («tua madre nel sole tornava fanciulla»). E questa madre-ragazza sta quasi sempre, come in una Pietà, col figlio morto in grembo: è la madre-Madonna della *Domenia Uliva*, è la «fruta c'un fí muàrt» «bambina con un figlio morto», di *Li ciampanis dal Gloria*.

Dietro a tutto questo c'è non un triangolo, ma un quadrato psicoanalitico: il padre (l'ufficiale che comparirà nella scena iniziale del film *Edipo re* di Pasolini) negato, dimenticato; la madre, che così può tornare ragazza, e vergine, e essere identificata con la Madon-

na; il figlio maggiore, Pier Paolo, e il figlio minore, Guido, partigiano ucciso da altri partigiani in quegli anni. A me pare che il Pasolini ossessionato dall'idea della propria morte, sia Pier Paolo che si sostituisce nella fantasia mille volte al fratello Guido, per sacrificarsi e morire al suo posto: per sacrificarsi e morire lui al posto del fratello, *davanti alla madre*. E questo già prima del 1945, anno della morte effettiva del fratello.

Alle sue immagini profonde, pensiamo di averlo mostrato, si può davvero chiedere molto. E tuttavia sono immagini reperite tutte, secondo l'insegnamento del Pascoli, nella realtà locale. Gli alberi sono gli alberi della bassa friulana, e così le siepi, gli interni e gli esterni contadini (cucina, pozzo), con i quotidiani lavori domestici e contadini. Ci sono i giorni della settimana, le ore battute dalle campane (*sunia mesdí o èspui* «suona mezzogiorno o vespero» *Rosari, Ave* o *Aimaría* «Ave-maria»), Pasqua e gli altri giorni di festa. Fiori e frutti veri, come il *piersul crut* («pesca acerba»), che mangia il ragazzo contadino. Come nel Pascoli, poi, molti uccelli, chiamati coi loro nomi: *sisila* («rondine»), *gardilin* («cardellino»), *passaruta* («passerotta»), *ódula* («allodola»), *lújar* («luccherino»), *checa* («gazza»), e i *colomps* di memoria lorchiana (*palomas*) — «quando già tutti avevano scordato / i nomi delle specie e i piú non capivano i calchi / di Linneo in lingua lagunare» (come scrive un altro poeta «fedele» di Pascoli, Fernando Bandini)⁹.

Torniamo alla questione: perché lirica in friulano?

Il caso Pasolini è particolarmente complesso perché Pasolini non era davvero friulano. Forse non sapeva nemmeno parlare friulano. Quelli che l'hanno sentito parlare, anche solo alla televisione, com'è il mio caso, ricordano che aveva l'accento emiliano, del poco amato padre (in realtà la lingua dei compagni) — non dell'amatissima madre! Qui siamo al punto. Il friulano era per Pasolini la lingua materna, nel senso

che era la lingua della madre. La critica psicoanalitica ha sottolineato con energia questo fatto: il friulano era una lingua che permetteva a Pasolini di discendere, o, psicanaliticamente, di «regredire» fino al centro biologico dell'essere¹⁰.

C'è anche una terza e ultima spiegazione.

Pasolini fa il suo apprendistato in un contesto culturale dominato in Italia dagli Ermetici. Da questi ha recepito l'idea fondamentale della *creazione della parola poetica*. Valéry o Ungaretti, o gli amati spagnoli (Machado di cui si nota la presenza nelle poesie citate, particolarmente nel *Lújar*, García Lorca, Jiménez), gli suggerivano solidariamente di *creare la sua lingua*. Certo, non si era trattato per quei poeti di cambiare mezzo, ma di ri-crearlo: di usare un italiano, un francese, uno spagnolo inediti, non di fare un non-italiano, o un non-francese, o un non-spagnolo. Ma certo l'idea di una lingua privata poteva anche spingere a valorizzare una lingua nuova, come nel caso di Pasolini (respingendone però sempre i precedenti letterari, modesti in questo caso). E Pasolini era, in clima ermetico, già uno sperimentale che s'ignorava ancora. Per questa lingua nuova Pasolini doveva compiere da solo, *quasi* da solo, il lavoro enorme di costruire una convenzione poetica: elaborare forme metriche, costituire un repertorio di rime, ecc., ecc.

Ho dato tre ragioni a spiegazione del fatto che Pasolini abbia scritto poesie in friulano: 1) che il friulano era la lingua «viva e intera» di una piccola patria: è una spiegazione che possiamo dire già «sociale», benché solo piú tardi Pasolini identifichi il friulano con *lingua di popolo, lingua popolare*; 2) che il friulano era la lingua della madre: è una motivazione «individuale» e «profonda», nel senso della psicologia del profondo; infine: 3) che era una lingua che Pasolini poteva creare: è la motivazione «letteraria»¹¹, che sboc-

cherà nel tempo nello «sperimentalismo» tipico di Pasolini.

Le diverse ragioni non si escludono tra loro. In particolare non sarebbe giusto nel caso di Pasolini voler distinguere tra ragione individuale e ragione sociale. Quella che può sembrare una opposizione irriducibile illumina invece una caratteristica fondamentale di Pasolini. *Passione e ideologia* è il titolo di una raccolta di saggi di Pasolini: si chiosa — spiega Pasolini stesso — così: «Prima passione, e poi ideologia», o meglio «Prima passione, ma poi ideologia»¹². E cioè: prima c'è qualcosa che si vive dentro profondamente, e poi diventa complesso di idee, arma polemica con la quale combattere nella società degli uomini: dei letterati e dei politici.

Il Pasolini che fonda l'*Academiuta di lenga furlana*, che diventa segretario del partito comunista di S. Giovanni di Casarsa, il Pasolini che scrive manifesti politici in friulano¹³, è un Pasolini che vuole «socializzare» la propria esperienza.

Non c'è dubbio che nel primo Pasolini la motivazione prevalente sia quella individuale: ma dalla rappresentazione, pur piena di simbolismo, di questo mondo umile dei poveri, che sono «veri», quanto ci vuole per arrivare alla denuncia sociale? Certamente molto poco.

Ora Pasolini *identifica il friulano nella lingua del popolo, opponendola alla lingua dei signori*.

Questo è tanto più vero, in quanto al confine occidentale del dominio friulano, il veneto si è infiltrato e ha conquistato dapprima le borghesie locali. Così il friulano è restato lingua dei contadini; i «signori», da quelle parti, e in realtà anche a Udine, a Gorizia, e in altri centri, parlano veneziano¹⁴. Pasolini lo ricorderà in un passo del romanzo di soggetto friulano *Il sogno di una cosa* (pubblicato nel 1962, ma scritto in precedenza), che descrive le lotte dei braccianti friulani: il

padrone esce con la doppietta, e parlando in veneto, come tutti i signori da quelle parti. Tuttavia il «secondo tempo» di Pasolini non è il tempo della poesia politica. Si fa centrale la figura del povero, del ragazzo del popolo, contadino. Pasolini pensa che solo il popolo, nella sua semplicità e genuinità, conservi la verità dell'essere profondo; mentre il ricco, il borghese, il signore l'hanno persa. Il popolo, privo di cultura, è incoscienza, ma mantiene viva con la sensibilità morale profonda, la nostalgia dei valori morali veri, la bontà e la giustizia — ha non la cosa, ma come dice Marx, «il sogno di una cosa» (ed è il titolo del romanzo ricordato). Il borghese, che è sempre alla ricerca di un falso valore, la ricchezza, uccide ogni giorno in sé l'essenza più interiore e la passione morale. I criteri cristiani si coprono del tutto, come si vede, con quelli marxisti: l'uomo capitalistico fa il male, ed è il Male; lo sfruttato, il povero del Vangelo porta il segno positivo: per lui «i poveri — come commenta Tommaso Anzoino — più che una "classe", sono una "natura", una forma di vita innocente»¹⁵.

Ancora nel 1973 Pasolini scrive (e sembra un commento alla sue poesie di quasi trent'anni prima): «il sotto-uomo (il vecchio bracciante miserabile e arcaico) è, mentre gli "altri" non sono (...). La realtà in cui da sempre vivono i poveri è (...) realtà: mentre gli altri vivono nell'irrealtà»¹⁶.

Dal *Testament Coran* vedremo subito un ritratto di ragazzo povero, ma allegro, uno dei ragazzi ai quali i signori rubano la sola cosa che hanno, il loro «puòc timp / de zoventùt e de belessa» («poco tempo di gioventù e di bellezza») (*I dis robàs*). Commenta Anzoino: «anche la presenza dei ricchi, più che un fatto sociale, è un fatto morale: lo sfruttamento cui sono sottoposti i poveri coincide con la privazione della libertà di vivere la loro vita di bellezza, di gioventù»¹⁷.

Mi contenti

Ta la sera ruda di Sàbida
mi contenti di jodi la int,
fôr di ciasa ch'a rit ta l'aria.

Encia il me côr al è di aria
e tai me vuj a rit la int
e tai me ris a è lus di Sàbida.

Zòvin, i mi contenti dal Sàbida,
puòr, i mi contenti da la int,
vif, i mi contenti da l'aria.

I soj usât al mal dal Sàbida.

[*Mi accontento.* Nella nuda sera del Sabato mi accontento di guardare la gente che ride fuori di casa nell'aria. Anche il mio cuore è di aria e nei miei occhi ride la gente e nei miei ricci è la luce del Sabato. Giovane, mi accontento del Sabato, povero, mi accontento della gente, vivo, mi accontento dell'aria. Sono abituato al male del Sabato.]

Pasolini non va confuso con un poeta spontaneo. Questa incantevole poesia, per es., è un esercizio paraprovenzale: tre parole-rima *Sàbida, int e aria* tornano in ogni strofa, nell'ordine *a b c; c b a; a b c*. C'è una piccola coda, pure con la parola-rima *a: Sàbida*. C'è un intero gruppo di poesie di questo tipo¹⁸.

Per studiare Pasolini non si può trascurare né la metrica, né la lingua. A questo proposito, notiamo che c'è un gruppetto di poesie che non sono scritte nel dialetto di Casarsa. *Mi contenti* è scritto nel friulano di Valvasone (un piccolo centro a pochi chilometri da Casarsa); *Vegnerà el vero Cristo* non è in friulano, ma nel veneto di Pordenone (zona ex-friulana, interamente venetizzata). *El testament Coran* è nel friulano d'un al-

tro piccolo centro del pordenonese, Bannia. Localizzazioni precisissime, quasi Pasolini avesse interlocutori reali: in realtà c'è in lui, direi, un desiderio ancora più intenso d'una «lingua viva e intera», dunque diversificata paese per paese, quasi chilometro per chilometro. Pasolini aveva negato fin dall'inizio, come abbiamo ricordato, la koinè friulana. Ora gli pare che la «violenza» linguistica [del 1° periodo] (...) *tendesse* a fare del parlato casarsese una koinè friulana e una specie di linguaggio assoluto, inesistente in natura»¹⁹. A questa apertura della lingua al mondo, che resta il mondo dei paesi, delle loro tradizioni, partecipano le forme poetiche: nelle raccolte *El testament Coran* (1947-52) e nel *Romancero* (1953), Pasolini svolge temi narrativi riprendendo da vicino la forma e, in qualche modo, anche lo stile del canto epico-lirico narrativo italiano, dunque di un genere tradizionale, folcloristico²⁰.

Pasolini torna sorprendentemente al friulano negli ultimissimi anni.

Ci sono due episodi. Il primo è la composizione di un gruppetto di poesie in friulano e in italiano, *Tetro entusiasmo* (1973-74) che trattano temi di polemica politica di attualità. Qui il friulano torna a esser usato come *lingua proletaria*. Ma di quali proletari? Di nessun proletariato reale. Il friulano è, direi, lingua di sentimenti proletari, lingua metaforicamente proletaria²¹. È la parte visceralmente proletaria di Pasolini che ora parla in lui friulano. Pasolini, solo con i suoi miti personali e con i suoi messaggi politici, dialoga con se stesso.

In questo periodo in quasi quotidiane polemiche sul «Corriere della Sera», Pasolini denuncia crudelmente il processo di «imborghesimento» del popolo, di quelli che erano stati i «poveri». Scrive in *Tetro entusiasmo*²²:

Il pòpul al era il furmínt ch'a no'l mòur.
Adès al scumínsia a murí...

Pasolini non poteva guardare al fenomeno con freddezza scientifica: per Pasolini il popolo era stato l'unico depositario del bene, dell'allegria di vivere — di ciò per cui vale la pena, giorno per giorno, di vivere. Trent'anni di «sviluppo senza progresso», come suona la celebre formula di Pasolini, hanno trasformato negativamente la società italiana, dissipando le virtualità insite nel popolo²³. Ora il popolo vende, come il borghese che vuole imitare, l'anima al diavolo del denaro, del consumismo, del capitalismo. Diventa cristianamente «cattivo».

Ed ecco quello che abbiamo chiamato il secondo episodio. Nel 1974 Pasolini riscrive una parte del suo canzoniere friulano: *La meglio gioventú* diventa *La nuova gioventú*.

La riscrittura della *Meglio gioventú* è una ritrattazione: è tolto al popolo quello che il popolo non è piú. Non sono le «varianti d'autore» che ci si potevano aspettare. Come Francis Bacon ha ridipinto il ritratto di Papa Innocenzo X di Velázquez sfigurandolo con l'orribile smorfia della bocca urlante, così Pasolini riscrive e *rovina* le sue proprie poesie. Ma ciò che vuole rovinare non sono le poesie, è l'idea che c'era dietro: «Bisogna scandalizzare e tradire quel mondo (...) bisogna sporcarlo / perché decada — perché si muova / e non dia piú rimorsi», fa dire Pasolini alla protagonista del dramma *Orgia*²⁴.

Vediamo un caso: *Ploja tai cunfíns* («Pioggia nei confini») diventa *Ploja fòur di dut* («Pioggia fuori di tutto»).

Ploja tai cunfíns

Fantassút, al plòuf il Sèil
tai spolèrs dal to país,
tal to vis di rosa e mèil
pluvisín al nas il mèis.

Il soreli scur di fun
sot li branchis dai moràrs
al ti brusa e sui cunfíns
tu i ti ciantis, sòul, i muàrs.

Fantassút, al rit il Sèil
tai barcòns dal to país,
tal to vis di sanc e fièl
serenàt al mòur il mèis.

[*Pioggia sui confini*. Giovinetto, piove il Cielo sui focolari del tuo paese, sul tuo viso di rosa e miele nuvoloso nasce il mese. Il sole scuro di fumo, sotto i rami del gelseto, ti brucia e sui confini, tu solo, canti i morti. Giovinetto, ride il Cielo sui balconi del tuo paese, sul tuo viso di sangue e fiele, rasserenato muore il mese.]

Ploja fòur di dut

Spirt di frut, a plòuf il Sèil
tai spolers di un muàrt país,
tal to vis di merda e mèil
pluvisin a nas un mèis.

Il soreli blanc e lustrì
sora asfàlt e ciasis novis
al ti introna, e fòur di dut
no i ti às pí amòur pai muàrs.

Spirt di frut, al rit il Sèil
ta un país senza pí fun,
tal to vis di pis e fèil,
mai nassút, al mòur un mèis.

[*Pioggia fuori di tutto*. Spirito di ragazzo, piove il Cielo sui focolari di un paese morto: nel tuo viso di merda e miele, pioviginoso nasce un mese.

Il sole bianco e lustro, sopra asfalto e case nuove, ti rintrona, e tu, fuori di tutto, non hai piú amore per i morti.

Spirito di ragazzo, ride il Cielo, su un paese senza piú fumo: nel tuo viso di piscio e fiele, non mai nato, muore un mese].

Si è parlato per il primo Pasolini di un «Friuli come Provenza dello spirito»: dunque forza creativa, freschezza, luce. Quasi secondo un procedimento della tarda lirica trobadorica, ogni cosa bella è rovesciata in una cosa brutta e odiosa: il *plazer* è trasformato in *enuég*. Ma non è come nei Provenzali, un gioco. Pasolini distrugge il «mito friulano». Il primo verso della prima poesia, *Casarsa. Dedica*:

Fontana di aga dal me país
[Fontana d'acqua del mio paese...]

diventa

Fontana di aga di un país no me...
[Fontana d'acqua di un paese non mio].

Con il «mito friulano» Pasolini distrugge una parte del «mito popolare». Come commenta Enzo Siciliano: «... il sentimento della morte dell'oggi non è piú ritualità di poesia o approdo estremo del narcisismo stilistico della giovinezza; quanto un accertamento fattuale: qualcosa di umano è finito».

Certo, *La nuova gioventú* non è solo una ritrattazione. È anche un'opera creativa. Ma anche in questo caso è sempre un bilancio tirato trent'anni dopo. Cosí *Dili* del '74 non ha nessun legame, almeno apparente, con *Dili* del 1941-43, ma è — se vedo bene — un autopiетoso ritratto di Pasolini (che va da Roma a Ostia in macchina, in una giornata di grande esodo al mare):

Veciu frut di Ciasarsa
e dal mond, mijàrs di òmis
a van fra Roma e il mar.

Nissún no ti somèa.
Nissun a sa che tu ti sos il siun
di un cuàrp, capa cuntra il mal.

[*Dilio*. Vecchio ragazzo di Casarsa e del mondo, migliaia di uomini vanno tra Roma e il mare. Nessuno ti assomiglia. Nessuno sa che sei il sogno di un corpo, conchiglia contro il male].

Ora che il Friuli non c'è piú, Pasolini continua a cercare il nucleo di un'umanità migliore, non contaminata dallo spirito borghese. Lo cerca nell'Italia piú povera del Mezzogiorno. Lo cerca a Napoli. Pasolini ne ha nuovo vagheggiamento linguistico, quasi una nostalgia delle origini: «il mio sogno... caro Gennariello, sarebbe di parlare napoletano»²⁵.

Lo cerca nel Terzo Mondo, in Africa o in quell'Oriente asiatico che ci ha fatto vivere in alcuni dei suoi films, e che è evocato cosí, in questa immagine dall'Iran, in un articolo sul «Corriere» del 1973²⁶: «Sull'Isfahan di una decina di anni fa — una delle piú belle città del mondo, se non, chissà, la piú bella — è nata una Isfahan nuova, moderna e bruttissima. Ma per le sue strade, al lavoro, o a passeggio, verso sera, si vedono i ragazzi che si vedevano in Italia una decina di anni fa: figli dignitosi e umili, con le loro belle nuche, le loro belle facce limpide sotto i fieri ciuffi innocenti...». (La comparsa di due capelloni è oltraggiosa, e pare dire, con la semiologia dei capelli: «Noi non apparteniamo al numero di questi morti di fame, di questi poveracci sottosviluppati...».)

Ma il diminuire della speranza è evidente. La figura di un Pasolini *disperato* è quella che ci è rimasta davanti per ultima.

¹ La frase del Manzoni, riportata da Francesco D'Ovidio, è citata, tra gli altri, da Migliorini e da Bruni nelle loro opere, in cui è ricostruita l'intera vicenda Manzoni-Ascoli: B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960², p. 684 ss. (la citazione a p. 688); F. Bruni, *L'italiano. Elementi d'una storia della lingua e della cultura*, Torino, Utet, 1984, p. 140 ss. (la citazione a p. 144).

² La stessa cosa valeva per Pasolini per il francese. Tutte le altre lingue delle «piccole patrie romanze» sembravano a Pasolini vive e adatte all'uso poetico: perfino lo spagnolo! V.G. Ruffinato, *L'ala giovane dell'allodola capelluta*, in *Pasolini in Friuli*, Udine, Arti grafiche friulane, 1976, p. 95.

³ P.P. Pasolini, *Dialet, lengua e stil*, in *Stroligut di cà da l'aga, Casarsa, avril 1944*, S. Vito al Tagliamento, Primon, 1944, pp. 5-7 (la citaz. a p. 5).

⁴ Il distacco dalla lingua della koinè, o piuttosto da un friulano come «lingua inventata», e la conquista del casarsese è un fatto progressivo, che si compie tuttavia prestissimo, tra i primissimi inizi di Pasolini (*Poesie a Casarsa*, 1942) e il primo numero dello «Stroligut di cà da l'aga» (1944). V. l'ottimo lavoro di Piera Rizzolatti, *Pasolini e i dialetti del Friuli occidentale*, «Diverse lingue», 1986, 1, pp. 27-38.

⁵ Pasolini si dichiarava nemico acerrimo di Zorutti e dello zoruttismo, che per lui era sinonimo di poesia arcadica e d'occasione, pensata per il diletto del pubblico borghese provinciale. L'*Academiuta* di cui parleremo subito si chiamò in un primo tempo *Società poetica antizoruttiana*. Certi friulani, come Gianfranco D'Aronco, autore della *Nuova Antologia della letteratura friulana*, Udine, Tolmezzo, Libr. Ed. Aquileia 1960 (utile per la conoscenza della letteratura friulana dell'Ottocento, ma anche prima e dopo), non glielo perdonavano.

⁶ V. anche l'interpretazione di G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Pozza, p. 38 ss.

⁷ Questo tema ritorna insistente nella prima poesia di Pasolini (per scomparire del tutto, se non erro, più tardi), fino a culminare in *Il dì da la me muart* (in *Suite furlana*, 1944-49). Poi *Aleluja* («Gris, ciantàit la me muart! ciantàit a fuàrt par i ciamps / la me muart!») «Grilli cantate la mia morte! Cantate alto per i campi la mia morte!»; *Il diaul cu la mari*, *Il prin svuàl dal lújar*, *Li ciampanis dal Gloria*, *Da li Germaniis*. Pasolini si immagina anche come *revenant*, fantasma o vampiro: *Ciant da li ciampanis*, *Ciants di un muart*.

⁸ «sole scuro di fumo» (*Ploja tai cunfins*); «cero per una morte di puro amore» (*Dansa di Narcís (II)*). Sull'ambivalenza del simbolo del sole in Pasolini, v. E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 245.

⁹ F. Bandini, *Lapidi per uccelli*, XIII, in *Almanacco dello specchio*, 2, Milano, Mondadori, 1973, p. 256.

¹⁰ Questa spiegazione risale particolarmente a poche righe fulminee di A. Zanzotto, *Noventa tra i «moderni»*, «Comunità», 130, 1965, pp. 74-79 (anche in *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. Corti e C. Segre, Torino, Eri, 1970, p. 157).

Ma Pasolini stesso ha scritto della sua poesia friulana: «... egli (P.) si trovava in presenza di una lingua da cui era distinto: una lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente: il suo regresso da una lingua a un'altra — anteriore e infinitamente più pura — era un regresso lungo i gradi dell'essere» (*La poesia dialettale del '900. Il Friuli* (1952), poi in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, la citaz. a p. 137 dell'ed. 1973).

A proposito del legame pre-natale con la madre, si ricordino le polemiche generose e impopolari (nella sinistra) sull'aborto (nel «Corriere della Sera» del 1974).

¹¹ Se ne dovrebbe ricavare che Pasolini non poteva scrivere in italiano! E invece la produzione poetica italiana di Pasolini comincia già nel '43, e non è diversa per temi, metrica ecc., da quella friulana (*L'usignolo della Chiesa cattolica*, 1943-49, 1^a ed., Milano, Longanesi, 1958). La pubblicazione delle *Lettere agli amici* (i poeti Francesco Leonetti, Roberto Roversi e Luciano Serra) a cura di Luciano Serra, ricorda che la maturazione giovanile di Pasolini è bolognese almeno quanto friulana; rivela anche però che Pasolini a Bologna, come con i giovanotti di Casarsa, ha insegnato di più di quanto abbia imparato. Vedi le lettere che segnano il primo distacco dal fascismo, in *Lettere agli amici (1941-1945)* Parma, Guanda, 1976.

Ogni spiegazione, e tanto più quanto sia più persuasiva, si scontrerebbe con questo fatto. Ma la risposta è facile: in Pasolini gli opposti coincidono facilmente, le scelte più radicali non sono esclusive. Ed è proprio questo che gli permette di superarsi continuamente, di continuare a «sperimentare».

¹² Nota finale a *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973, p. 493.

¹³ I manifesti sono pubblicati in «Confronto. Rivista di politica e cultura del Friuli-Venezia Giulia», n. 15-16, dic. 1975, pp. 20-21. V. anche E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1979², p. 109 ss.

¹⁴ Per i rapporti tra friulano e veneto in Friuli: G. Marchetti, *Storia dei rapporti tra il friulano e il veneto*, «Ce fastu?» VIII, 1932, pp. 106-114; H. Lüdtke, *Inchiesta sul confine dialettale fra il veneto e il friulano*, «Orbis» 1957, 6, pp. 122-125; G. Francescato, *Venezia e il Friuli nella storia del linguaggio*, in *Studi linguistici sul friulano*, Firenze, Olshki, 1970, pp. 178-189; id., *Udine: la lingua*, Udine, Casamassima, 1982; L. Vanelli, *Il dialetto veneto tra friulano e italiano a Palmanova*, in *Palme. 53^a Congres*, a c. di L. Ciceri, Udine, Società filologica friulana, 1976, pp. 65-76.

¹⁵ T. Anzoino, *P.P. Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975², p. 19. V. anche su questo tema E. Golino, *Pasolini: il sogno di una cosa*, cit., p. 6 ss.

¹⁶ Introduzione alle poesie inedite di Ferdinando Camon, *Liberare l'animale*, nell'*Almanacco dello Specchio*, 2, 1973, p. 361.

¹⁷ T. Anzoino, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ Vedi F. Brugnolo, *La metrica delle poesie friulane di P.P. Pasolini*, in *P.P. Pasolini l'opera e il suo tempo*, a cura di G. Santato, Padova, Cleup, 1983, pp. 21-65.

¹⁹ *Nota (1954) finale a La meglio gioventù in La nuova gioventù*, p. 155.

²⁰ Pasolini si era fatto folclorista con i fortunati libri *La poesia popolare italiana*, 1^a ed. Parma, Guanda, 1960 e *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, 1^a ed. Parma, Guanda, 1955 (poi, in diverse riedizioni, presso Garzanti).

²¹ Non concordo quindi con l'interpretazione di G.C. Ferretti, per il quale il ritorno al friulano «assume un significato programmaticamente regressivo e nostalgico» (*Pasolini. L'universo orrendo*, Roma, Ed. Riuniti, 1976, p. 96); e non sono d'accordo non solo perché non condivido l'ottica di tipo ideologico di Ferretti, ma anche perché non credo che il ritorno di Pasolini al friulano abbia un significato «nostalgico»: il mito del Friuli è evocato nell'ultimo Pasolini solo per essere negato e «sporcato».

²² *Agli studenti greci in un fiato*, vv. 17-18.

²³ Ed è anche la rovina di un paesaggio e di un'architettura. Ricordiamo che Pasolini aveva descritto il mondo «povero» friulano con retroscena simbolici, ma anche con cura e fedeltà (fin nei dettagli dei fienili, delle fontane, delle povere cucine). Ora «asfalt e ciasis novis al ti introna» (in *Ploja four di dut*, citato nel testo). Per tutto questo vedi *Scritti corsari e Lettere luterane*.

²⁴ *Orgia*, IV episodio, in P.P. Pasolini, *Porcile. Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 1979 (pp. 158-159).

²⁵ Ora in *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 29.

²⁶ *Il «discorso» dei capelli*, ora in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, p. 14. Su Pasolini e il Terzo Mondo, in particolare l'India, v. E. Golino, *Pasolini*, cit., pp. 241-243.

LA PROSA NELLA POESIA DEI POETI
DEGLI ANNI SESSANTA

(testi di Cattafi, Giudici e Erba)

1. *Che cos'è la poesia? Una risposta e un esperimento su
«Corno inglese» di Montale*

Che cos'è la poesia? Ci sono molti che lo sanno. Per es. i librai, che se vogliono collocare i libri per sezioni, hanno poche esitazioni nel riconoscere ciò che è poesia e ciò che non lo è, e sbagliano raramente scaffale. Certo, il sapere pratico del libraio è quasi solo d'ordine tipografico. Il libraio guarda se, a apertura di libro, le righe tipografiche siano irregolari, mancando così di coincidere con lo spazio a loro disposizione (se sí, saranno dei versi), ma se sono raccolte in piccoli blocchi che tengono lontani da sé i blocchi seguenti (e allora ci sono anche strofe). Guarda magari anche se nel libro ricompaiono sempre nuovi titoli, e se la carta bianca predomina su quella stampata. Dopo un esame del genere, in base a tali indizi divide la poesia dalla prosa. Questo sapere pratico non è così peregrino come potrebbe sembrare, come si vedrà avanti al paragrafo 4, in ogni caso è merito del libraio di non cadere nella trappola in cui cade così spesso il filosofo che si occupa di estetica: di voler cercare che cos'è la poesia a partire dalla buona poesia, o piuttosto di cercare l'essenza della poesia nel discriminare tra la buona poesia e quella cattiva. Ma per la buona definizione del gelato non serve a nulla la differenza tra il gelato buono e quello cattivo, serve la distinzione tra il gelato e la cassata, il semifreddo e il pollo arrosto, che non sono gelato. Che poi il gelato possa essere buono o cattivo è un'altra cosa, e così è anche per la poesia.