

OFFICINA



n. 1
maggio 1955

Officina n. 1
maggio 1955

NUMERO 1 – MAGGIO 1955

La nostra storia
P.P. Pasolini. *Pascoli*
(a cura di M. Marcolini)

Testi e allegati
R. Roversi. *Il margine bianco della città*
(a cura di E. Danese, E. Chironi, S. Giorgio, F.
Moliterni, F. Ristagno, A. Ronga)
F. Leonetti. *La nuda primavera*
(a cura di F. Francucci, G. Lo Monaco, N. Nagy, F.
Santucci, L. Stefanelli)

La cultura italiana
A. Romanò. *Analisi critico-bibliografiche*
(a cura di M. Rossi Sebastiano)
G. Scalia. *Un paradigma: l'attualità di De Sanctis*
(a cura di V. Cavalloro)
F. Leonetti. «*Due versi sulle viole*»
(a cura di D. Varini)

Appendice
C.E. Gadda. *Il libro delle Furie [I]*

(a cura di G. Gherzi, L. Mazzocchi, G. Perosa, C.
Rossi, S. Vandi)

La nostra storia

Pier Paolo Pasolini.

Pascoli

Nota e commento al testo a cura di Marina Marcolini

Nella storia di «Officina» il saggio di Pasolini su Pascoli riveste una particolare importanza: è il testo che apre il primo numero della rivista nel maggio del 1955, anno che coincide con il centenario della nascita del poeta. In una lettera a Francesco Leonetti e Roberto Roversi, Pasolini chiarisce la funzione della sua scelta. Piuttosto che presentare un programma in modo diretto, ritiene più efficace esprimere la posizione della rivista indirettamente, attraverso un'analisi critica fondata su un tema specifico e su una base testuale concreta, capace di offrire uno sguardo ampio sulla letteratura contemporanea:

Quanto al mio articolo per il primo numero, ho pensato questo: dare una poetica o un programma, o fare in qualche modo il punto, nel primo numero è una cosa che rompe le scatole: è troppo aspettato e ovvio, se fatto direttamente e ufficialmente. Ho pensato allora che tutte le cose che avrei voluto dire, la nostra posizione ecc., sarebbero state più efficaci e concrete se dette indirettamente, mediatamente: avrei pensato cioè di inaugurare con un articolo sul Pascoli

(nel centenario): è intanto un importante avvenimento letterario e culturale (si entra così senza preamboli in medias res), poi il Pascoli è emiliano, e una certa colorazione emiliana non sta male in una rivista che vuol essere mordente sullo storico, e non un fatto che Gramsci chiamerebbe decadente o cosmopolita: infine, e soprattutto, il Pascoli, se esaminato in funzione dell'istituzione linguistica specie futura, è un pretesto ottimo per dare uno sguardo panoramico su tutto il novecento, con giudizi dedotti dai fatti, e non coi soli effata polemici o pamphlettistici da editoriale¹.

L'articolo sarà successivamente incluso in *Passione e ideologia*² in cui apre la seconda sezione dell'opera (significativamente intitolata *Dal Pascoli ai neo-sperimentali*) e assume un ruolo centrale, tanto che può essere definito “la chiave di volta del volume”³. Delineando una traiettoria critica che collega l'esperienza pascoliana alle forme di sperimentazione novecentesca, Pasolini restituisce Pascoli alla complessità della sua innovazione poetica, riconoscendone la portata innovativa sul piano linguistico e stilistico.

Al centenario Pasolini attribuisce un valore non meramente celebrativo ma programmatico: lo definisce una “data eccezionale”, che rappresenta per il “gruppo di ideologi” della rivista una “stupenda possibilità di descrizione”, e riconosce al proprio

intervento un'“intima forza paradigmatica”, nella convinzione che “vi si può fondare una revisione di tutta l'istituzione stilistica novecentesca”. Per la storia della critica pascoliana, l'anno assume, secondo Pasolini, il valore di uno spartiacque: la fine di una prima epoca e l'avvento di una nuova che il suo intervento inaugura; al “nuovo critico è data finalmente una ‘oggettiva possibilità di revisione’ di quanto prodotto fino ad allora”. Dalle stroncature di Croce (1907) fino agli studi più recenti, oltre mezzo secolo di critica viene accomunato in un'unica prospettiva; pur riconoscendo differenze interne, Pasolini attribuisce a tutti l'incapacità di superare un medesimo “sistema estetico e ideologico”. «Officina» è dunque inaugurata da un Pasolini in veste di “nuovo critico”, fuoriuscito dal sistema di cui denuncia i limiti, e perciò in grado non solo di rivoluzionare l'interpretazione della poesia pascoliana, ma anche di applicarne le linee di fondo alla rilettura di tutta la poesia del Novecento, in lingua e in dialetto.

Nell'articolo Pasolini attua una sintesi tra la critica marxista, nella sua declinazione gramsciana, e l'analisi stilistica della tradizione di Leo Spitzer, Gianfranco Contini e Giacomo Devoto. Nel 1954 era stata pubblicata per la prima volta la raccolta tradotta

di saggi di Spitzer *Critica stilistica e storia del linguaggio*; nel 1951 erano usciti i *Preliminari sulla lingua del Petrarca* di Contini e nel 1950 gli *Studi di stilistica* di Devoto, che contengono un intervento su Pascoli (ma il primo intervento pascoliano di Devoto, *Pascoli e la lingua italiana moderna*, risale al 1937). La stilistica permette a Pasolini un'indagine dettagliata sui testi, mentre il gramscismo fornisce il quadro teorico generale. Questo approccio gli consente di elaborare un'analisi socio-politico-linguistica che collega la riflessione sullo stile e sul linguaggio alla storia degli intellettuali e delle classi sociali: secondo tale interpretazione, lo sperimentalismo pascoliano rimarrebbe confinato alla dimensione linguistica, privo del sostegno ideologico che caratterizzava Manzoni o Verga. L'interpretazione militante di Pasolini produce una serie di opposizioni schematiche, che non rendono conto della complessità e della varietà della produzione pascoliana. Tra queste, l'opposizione "ossessione / sperimentalismo" emerge come chiave interpretativa centrale, destinata a esercitare un'influenza significativa sul dibattito critico successivo.

Il 1955 rappresenta effettivamente un anno di svolta nella storia della critica pascoliana, aprendo

una nuova fase di studi sul poeta romagnolo; fondamentale in questa evoluzione è la conferenza di Contini (del 1955, ma pubblicata tre anni dopo), prima indagine di taglio scientifico di una certa ampiezza sul linguaggio pascoliano. Contini rinnova l'approccio critico alla poesia di Pascoli con un rigore metodologico, un'acutezza interpretativa e una padronanza degli strumenti della stilistica che Pasolini, per formazione e impostazione, non poteva possedere. Come osserva Mengaldo (*Pasolini critico*, p. 446), la critica stilistica pasoliniana non ha carattere sistematico e perciò, accanto a intuizioni originali, mostra anche punti deboli; nonostante questo, l'articolo su Pascoli resta uno dei suoi interventi più efficaci ed esercitò un notevole influsso sugli studi pascoliani posteriori, in particolare nelle interpretazioni di Giorgio Barberi Squarotti (*Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'Anna, Messina-Firenze 1966) e di Luigi Baldacci (*Introduzione a Giovanni Pascoli, Poesie*, Garzanti, Milano 1974). Negli anni successivi la ricerca su Pascoli si orienterà prevalentemente lungo due direttrici principali: da un lato, l'indagine linguistica, che produrrà risultati significativi; dall'altro, lo scavo psicologico, spesso caratterizzato da un'eccessiva insistenza sull'autobiografismo e sulla presunta

morbosità patologica del poeta, con conseguente produzione di letture riduttive e a volte fuorvianti, in parte diffuse ancora oggi. A partire dagli anni Ottanta, si apre una terza fase della critica pascoliana, caratterizzata da un ampliamento dell'orizzonte interpretativo. L'attenzione si estende a tutta l'opera pascoliana, sia in versi sia in prosa, e l'analisi dei significanti viene affiancata da una più attenta considerazione dei significati; di conseguenza il poeta, non più ridotto alla figura di un uomo segnato da nevrosi e traumi personali, è riconosciuto nella sua statura d'intellettuale. In questo nuovo contesto, l'opera di Pascoli trova finalmente collocazione nel più ampio quadro della cultura europea del tempo.

Pier Paolo Pasolini. Pascoli

Ricorre quest'anno il centenario della nascita del Pascoli⁴. Nel campo letterario, si tratta di una data eccezionale, che va considerata degna di qualcosa di meglio che una semplice celebrazione di circostanza. Si consideri la stupenda possibilità di «descrizione» che presenta il fenomeno stilistico pascoliano, per un

gruppo di ideologi, come è il nostro, che si definisce fuori dal campo d'una morale ontologicamente letteraria, tipica del Novecento. «Descrizione» anzitutto oggettiva, da laboratorio (se impostata secondo il folgorante schema di Contini, delle due categorie letterarie del «monolinguismo» – petrarchistico – e del «plurilinguismo»⁵) e poi, per una sua intima forza paradigmatica, soggettiva e di tendenza⁶. E ciò nel senso che vi si può fondare una revisione di tutta l'istituzione stilistica novecentesca (da farsi in gran parte risalire appunto alla ricerca pascoliana).

Bisogna dire anzitutto che la bibliografia sul Pascoli è già ricchissima (basti pensare alle 281 voci, circa, che contano gli «Spogli di bibliografia biografica e critica» di G. Briganti e M. Ferrara, in *Studi pascoliani*, I-IV, che pure vanno soltanto dal '12 al '22⁷) sebbene non siano poi molte le opere che veramente contano⁸. Gli scritti coevi, o immediatamente posteriori, mostrano i segni della polemica troppo fresca, o, nei casi più liberi, si limitano a descrivere i fenomeni più direttamente accettabili dello stile pascoliano (come con particolare finezza l'ancora troppo giovanile lavoro di Cecchi⁹): finché, attraverso il poco produttivo dilemma tra letteratura pascoliana semi-agiografica e polemica

anti-pascoliana, si giunge alla «stroncatura» del Croce [in *La critica* del 1907, ma con l'importante postilla del settembre 1919; e in volume nel '20¹⁰] e alla «discussione» della Ronda [novembre 1919, dopo un Pascoli e noi dell'ottobre, provocata dalla postilla crociana¹¹]. Quanto agli ultimi saggi usciti sul poeta, sono da notarsi per il riordinamento operato tra i diversi e contrastanti motivi, estetici e ideologici, che hanno dominato l'esegesi pascoliana, ma non fuoriescono dal sistema estetico e ideologico in cui questa si è svolta.

Ora a noi sembra che – appunto con la stroncatura crociana e rondista e col disinteresse dei non specializzati di questi ultimi dieci o quindici anni – un primo stadio, o addirittura una prima epoca, della critica pascoliana si sia concluso, e che perciò, in questo momento, al critico nuovo si presenti una possibilità oggettiva di revisione.

Visto quasi a sé per l'eccesso di intimismo che la sua personalità poetica comporta, oppure visto in relazione a una storia stilistica complessa e generale (mettiamo il romanticismo e il decadentismo europeo, da Wordsworth, a Poe, a Baudelaire¹²), si è trascurato finora di circostanziare esaurientemente il Pascoli in un ambiente culturale più immediato e specifico: l'ambiente culturale, cioè, in cui egli si era

formato e operava, e che del resto era forse molto meno provinciale e in certo senso molto più europeo di quanto la posizione marginale e ritardataria di un Pascoli rispetto al post-romanticismo europeo possa far pensare¹³.

È vero che, per ridurre questo quadro complesso a una sua parcella esemplificativa, il Jeanroy poteva ironizzare lecitamente [«*Les origines de la poésie lyrique en France au moyen age*», Parigi, 1889] – sulla linea del Diez [«*La poésie des troubadours*», Paris et Lille, 1845¹⁴] e coi favori recensivi del Paris¹⁵ – a proposito degli studiosi italiani di quello scorcio di secolo che con irrazionalismo romantico ritardatario e ritardatario rigore filologico, si accanivano su un surrettizio «problema delle origini», cercando certificati d'italianità ai generi letterari e certificati di benemerenzza e precedenza all'italianità. Ed è vero anche quello che annota Gramsci in un appunto di «*Letteratura e vita nazionale*» a proposito dell'attività culturale di quello stesso scorcio di secolo: «Si può forse affermare che tutta la vita intellettuale italiana fino al 1900 (e precisamente fino al formarsi della corrente culturale idealistica Croce-Gentile), in quanto ha tendenze democratiche, cioè in quanto vuole (anche se non ci riesce sempre) prendere contatto con le masse

popolari, è semplicemente un riflesso francese, che ha avuto origine dalla Rivoluzione del 1789: l'artificiosità di questa vita è nel fatto che in Italia essa non aveva avuto le premesse storiche che invece erano state in Francia. Niente in Italia di simile alla rivoluzione del 1789 e alle lotte che ne seguirono; tuttavia in Italia si «parlava» come se tali premesse fossero esistite...»¹⁶. Sicché sono fin da quel tempo internamente in atto (per quella legge che Trotsky chiama, ci pare, dello sviluppo ritardato¹⁷) quelle tendenze involutive di cui noi in questi ultimi decenni abbiamo goduto i risultati.

Comunque si era, bisogna dire, in pieno, e qualificato, fervore: nel fervore di una nazione che si era appena istituita e di una classe sociale che si apprestava a farsene dirigente. Non si dimentichi che è in quei due o tre decenni che si gettano (bene o male, ma con radicata onestà) le fondamenta filologiche su cui impiantare una interpretazione della storia letteraria italiana; e non si dimentichi – dato il periodo di esperienze coatte e omologate, politicamente e linguisticamente, che abbiamo appena superato – la varietà e la libertà delle ricerche erudite di quel tempo: dal De Sanctis al Nigra, dal D'Ancona al Pitrè, dal Comparetti al Rajna, per non fare che qualche nome¹⁸. Questa è l'origine

necessaria, e per così dire professionale, di tanta ricerca e inquietudine linguistica del Pascoli, che è stata spiegata finora attraverso un esclusivo esame della sua psicologia¹⁹.

Aperto dunque meglio il Pascoli sul suo tempo (compreso quello immediatamente antecedente: dal Tommaseo delle traduzioni popolari a certo Carducci naturalistico), studiando il più analiticamente possibile i suoi rapporti con esso, ci troveremo – e lasciamo al lettore ogni beneficio d’inventario – di fronte a questa prima formulazione teorica a proposito della sua storia psicologico-stilistica: nel Pascoli coesistono, con apparente contraddizione di termini, una *ossessione*, tendente patologicamente a mantenerlo sempre identico a se stesso, immobile²⁰, monotono²¹, e uno *sperimentalismo* che, quasi a compenso di quella ipoteca psicologica, tende a variarlo e a rinnovarlo incessantemente²². In altri termini coesistono in lui, per quanto meglio ci riguarda, una forza istintiva che lo costringe alla fissità stilistica, e una forza intenzionale che lo porta alle tendenze stilistiche più disparate.

Adottato questo schema di profilo psicologico – in funzione specialmente dell’intervento innovativo del Pascoli sull’istituzione delle forme poetiche contemporanee – ne potremo trarre la seguente,

altrettanto schematica, deduzione: all'antipatia riscossa dal Pascoli²³, a causa della sua immobilità e uniformità umana, corrisponde una più che complementare simpatia derivante dal suo sperimentalismo e dalla sua appassionata velleitarietà di ricercatore: e quante sono le *tendenze* stilistiche che si possono analizzare in lui²⁴, in contraddizione con la morbosa immobilità di tono della sua produzione, altrettante sono le sezioni letterarie in cui si eserciterà il suo influsso²⁵. Ne abbozziamo un semplicistico schema, che abbia valore di pura indicazione.

- 1) Introducendo nella lingua poetica la lingua parlata sotto forma di koinè (qualche tentativo in tal senso s'era già visto nel Carducci, nel Ferrari, e specie negli «scapigliati») il Pascoli prefigura l'intero organismo stilistico dei crepuscolari e degli epigoni di questi²⁶.
- 2) Quando tale immissione di lingua strumentale nella poesia, anziché apportarvi una riduzione al tono dimesso e nostalgico, vi accentua intenzionalmente la violenza espressiva, prelude a certa disperata sordità di Sbarbaro²⁷ e soprattutto a certe crudezze autobiografiche falsamente ingenuie di Saba²⁸.

- 3) Quando ancora tale immissione di lingua strumentale si arricchisce – ed è questa la più cospicua novità pascoliana – di lessico vernacolare («il cavagno pieno di ghiomi», l' «arregidore», l' «accallato», l' «asprura», lo «strino», ecc. da uno spoglio del Devoto²⁹) configurandosi metricamente in una un pò cascante terza rima d'ambiente paesano e campestre³⁰, ci troviamo di fronte allo schema della poesia media dialettale del primo Novecento³¹ (dall'abruzzese De Titta³², al piemontese Costa³³, al friulano Lorenzoni³⁴, ecc.).
- 4) In certa ricerca impressionistica (di cui sono esempio le celebri lirichette del «Lampo» e del «Tuono»³⁵) è per intero implicito il mondo formale govoniano.
- 5) In certa ricerca squisita tendente a una aprioristica poetizzazione (ma qui bisognerà essere molto cauti) sono impliciti alcuni embrioni d'invenzione analogica, tipica di Ungaretti: «sazio di memorie», «sbanda», «pianto disusato», «cartocci strepitosi», «l'orlo dell'ombra», «s'annuvola», «botro», sono i termini di tono ungarettiano che risultano, prima che ad uno spoglio, sfogliando le *Myricae*.

- 6) Tutto il vocabolario della metafisica regionale o terrigena di Montale (e quindi di tutta la vastissima area montaliana) è sia pur rozzamente elaborato dal Pascoli. Ecco l'esempio minimo di un verso delle *Myricae* che si potrebbe attribuire agli *Ossi*: «*Due barche in panna in mezzo all'infinito*»³⁶, e di uno stilema che si potrebbe leggere nelle *Occasioni*: «*Virb... disse la rondine. E fu - giorno*»³⁷. Del resto tutto il procedimento stilistico montaliano che si definisce nel caricare di un senso cosmico, di male cosmico, illuminante, un umile oggetto – la poetica dell'oggetto, insomma – è implicita nella pur candida teoria pascoliana del «particolare»³⁸. E così la tipica funzione della memoria montaliana è un pò preannunciata da quella che il Pascoli, con immagine appunto montaliana *ante litteram*, chiamava «tecnica del cannocchiale rovesciato»³⁹, e del resto – scandito dall'arido e insieme smanioso «ricordi?» – quanto del tono stupendamente evocativo e gnomico della *Casa dei Doganieri* è avvertibile già nel *Vischio*⁴⁰.
- 7) Certa religiosità tanto sfumante e imprecisa quanto sfarzosamente evidenziata negli endecasillabi esoterici dei *Conviviali*, passa agli «orfici» novecenteschi, in specie a Onofri.

8) La poetica del Fanciullino e la conseguente freschezza nel cogliere i particolari del reale, in un lirismo insieme ingenuo e sapiente, immediato e squisito, prefigura stilisticamente tutta un'ala dell'ermetismo (compresi certi dialettali): il lettore può avvertire certamente subito le tonalità pascoliane in questa quartina di Betocchi, per esempio: «*Semplici, candidi, fuggitivi - sui prati morbidi di brina - danzano volano giulivi - bambini in bianca mussolina*»⁴¹. Oppure in questo frammento di Gatto: «*La tua tomba, bambino - vogliamo sia biancata - come una cameretta - e che vi sia un giardino - d'intorno e l'incantata - pace d'una zappetta*»⁴². O ancora in questo attacco di Bertolucci: «*Ora dolce e nebbiosa - col solo tesoro - della tua pallida chioma d'oro...*»⁴³.

Come si vede, assai ricco e complesso è l'importo del Pascoli alle forme poetiche del Novecento: determinante, anzi, se in definitiva la lingua poetica di questo secolo è tutta uscita dalla sua sia pur contraddittoria e involuta elaborazione⁴⁴. E quello che conta è che tale influenza si presenti esercitata non sui poeti extravaganti, ritardatari o marginali, o almeno non soltanto su questi: ma proprio, come dicono i testi, sui poeti che si

collocano nel filone centrale della poesia del Novecento: su quella «Storia della Parola», come la definiscono i critici più qualificati e compromessi, che indubbiamente appare della poesia novecentesca – malgrado gli scontenti del dopoguerra – come il momento più autentico e necessario. Sì che, per uno storico, il salto qualitativo che noi avvertiamo ancora acutamente tra la materia linguistica del Pascoli e quella dei contemporanei – ci si consenta la supposizione – finirà lentamente col farsi sempre più lieve e insensibile; infatti: se dopo aver analizzato, come qui sopra schematicamente, gli esiti delle sue libere *tendenze* stilistiche, retrocediamo a esaminare quell'*ossessione* (psicologico-sessuale⁴⁵) che le determina, ci troveremo di fronte a una vita sentimentale viziata, a una affettività di continuo protestata ma senza oggetto, a una bontà informe e infantile che per rendersi in qualche modo plastica necessita di nominali applicazioni cristiane o socialistiche: a una vita, insomma, *ridotta alla funzione poetica*. Che è poi il limite dell'intera produzione novecentesca dalla *Voce* – solo in parte esclusa – alla reazione rondista e ermetica; e che è, in definitiva, una accezione borghese, o piccolo-borghese, post-romantica, della figura tipica dello scrittore della società italiana dal Rinascimento a noi

(salva una certa zona risorgimentale, liberale e protoidealistica⁴⁶). Quella figura che il Manzoni [citato da Vigorelli in «*Il Manzoni e il silenzio dell'amore*», Roma, Macchia, 1954] descrive: «Scorrendo le poesie di più di due secoli, vi si vede predominare una stima preponderante per la poesia stessa e dei poeti quali essi siano, non mancando il poeta quasi mai di parlare di sé come di un uomo sovrumano. Il parlare coi fati, l'alzare monumenti indistruttibili, il dar da fare al tempo edace, il farsi beffe della morte, sono le solite canzoni che ci si trovano per entro. Nello stesso tempo si parla con disprezzo quasi di ogni altra cosa, salvo sempre i potenti vivi...»⁴⁷. E che il Gramsci [*op. cit.*] circostanza, con nuovo ma profondamente simile moralismo d'eteronomo: «Gli intellettuali concepiscono la letteratura come una *professione* a sé, che dovrebbe rendere anche quando non si produce nulla immediatamente e dovrebbe dar diritto a una pensione...»⁴⁸. In cui non va naturalmente sottolineato il carattere finanziario, ma quello mistico: sicché se ne potrebbe formulare la conclusione che, così com'è nella nostra coscienza, la letteratura italiana è una letteratura d'élites intellettuali, la cui storia stilistica è una storia d'individui protetti, nell'*inventio*, da una *koinè* già

«per letteratura», da una parte, e dall'altra da una condizione sociale preservante l'io nella sua passione estetica a coltivare o le abnormità di tipo religioso o intimistico o l'otium classicheggiante e squisito⁴⁹.

Il «plurilinguismo» pascoliano (il suo sperimentalismo anti-tradizionalistico, le sue prove di «parlato» e «prosaico», le sue tonalità sentimentali e umanitarie al posto della casistica sensuale-religiosa petrarchesca) è di tipo rivoluzionario ma solo in senso linguistico, o, per intenderci meglio, verbale: la figura umana e letteraria del Pascoli risulta dunque soltanto una variante moderna, o borghese nel senso moderno, dell'archetipo italiano, con incompleta coscienza della propria forza comunque innovativa. Maggiore coscienza sarà da registrare nell'anti-borghesismo anarchico di certa Voce, nella sua più europea e coraggiosa posizione ideologica⁵⁰: ma per pochissimi anni, se l'involuzione, già operante negli ultimi decenni dell'Ottocento – come s'è visto – in una borghesia di tradizione provinciale e marginale rispetto alla grande borghesia europea, si fa sempre più grave nei primi decenni del novecento: dato lo spirito reazionario determinato nelle élites dirigenti dalla nascente lotta di classe, fuso, nei gruppi culturali d'avanguardia, con l'assimilazione, sempre

marginale, del decadentismo europeo (da Nietzsche, per fare due limiti e due piani, ad Apollinaire).

Sicché, anche se con una squisitezza e una coscienza formale che vorrebbero addirittura far pensare a un salto di qualità, a un'altra storia, i nuovi letterati italiani dalla Ronda⁵¹ all'Ermetismo in realtà si iscrivono in quel primo modulo umano nuovo di letterato ch'è fornito dal Pascoli: e anzi, con qualche regresso verso un più tetro apoliticismo e misticismo tecnico (corrispondente appunto al più grave stato d'involuzione del periodo fascista⁵²). «Agli scrittori italiani – annota un po' frettolosamente il Gramsci – ha proprio nuociuto l'apoliticismo intimo, verniciato di retorica nazionale verbosa. Da questo punto di vista sono stati più simpatici Enrico Corradini e il Pascoli col loro nazionalismo confessato e militante, in quanto cercarono risolvere il dualismo letterario tradizionale tra popolo e nazione, sebbene siano caduti in altre forme di retorica e di oratoria»⁵³.

E perciò, data nel Pascoli la solo apparente interezza e accessibilità dei contenuti e degli interessi pietistici o civici, sarebbe errato fare di lui (come fanno i pascoliani, e come vorrebbe forse qualcuno dei neo-dissidenti di cui dicevamo in principio) una specie di modello perduto e da rimpiangere, per una poesia che sia eccentrica e polemica rispetto alla

storia «centrale» delle forme novecentesche. E infatti – attenendoci sempre alla crudezza dello schema – per concludere: la convivenza, su descritta, nel Pascoli dell'*ossessione* e delle *tendenze* risolve l'apparente inconciliabilità – com'era fatale, data la fragilità psicologica del Pascoli – col prevalere della prima sulle seconde: in modo che l'allargamento linguistico prodotto da queste ultime – in senso innovativo e per definizione antipetrarchesco⁵⁴ – è solo quantitativo, in fondo: non è l'allargamento linguistico di un Manzoni o di un Verga: dovuto com'è, questo, a un realismo di origine ideologica, a una visione del mondo presupponente un punto di vista portato fuori dal mondo e da cui quindi il mondo risulta ingrandito e insieme unificato nella sua immensa complessità (nella fattispecie complessità linguistica⁵⁵).

Nel Pascoli quell'allargamento linguistico è sempre in funzione della vita intima e poetica dell'io, e, quindi, della lingua letteraria nel suo momento centralistico e in definitiva ancora tradizionale⁵⁶.

Testi e allegati

Roberto Roversi.

Il margine bianco della città

Nota ai testi a cura di Fabio Moliterni

Le otto poesie che Roversi pubblica sul primo numero di «Officina» (maggio 1955) seguono il saggio fondativo di Pasolini su *Pascoli* che inaugura l'attività della rivista. In una lettera del marzo 1955 scritta da Roma e indirizzata a Francesco Leonetti e Roversi, Pasolini passa in rassegna il materiale del primo numero e si sofferma sui testi dei suoi due amici che confluiranno nella sezione “Testi e allegati”: “Delle vostre poesie, che mi sono piaciute moltissimo, sceglierei: Roversi: *Il cavallo, Uomini all'osteria, Periferia*”⁵⁷. Roversi seguirà solo in parte il suggerimento di Pasolini, sacrificando il secondo testo e aggiungendone altri che verosimilmente risalgono agli anni del lungo dopoguerra, stando alle sue dichiarazioni rilasciate in occasione dell'uscita, nel 1960, sul n. 2 del «Menabò», della silloge *La raccolta del fieno*: “Delle poesie qui pubblicate – molte inedite, altre apparse in riviste, sparsamente – alcune risalgono al '49, poi ce ne sono del '51, infine degli anni '54-55. Poche sono recenti; tutte

entreranno in un volume che sarà pubblicato dall'editore Feltrinelli". Il riferimento è al volume *Dopo Campoformio*, stampato in una prima edizione per Feltrinelli nel 1962, che recupera con varianti il primo poemetto pubblicato su «Officina» (*Oltre le vecchie mura*, che già nella *Raccolta del fieno* muta il titolo in *Muratori*) e *Domenica sul Po*. Tutti gli altri testi pubblicati sul primo numero di «Officina» non verranno mai più ripresi da Roversi, a eccezione del terzo, *La gru*, presente (anche in questo caso con varianti, espunzioni e aggiunte di versi) nella *Raccolta del fieno*.

L'andamento o la struttura poematica, che sarà un'istanza decisiva per le scelte macrotestuali dell'opera successiva di Roversi fino all'*Italia sepolta sotto la neve*, è presente in queste prove giovanili ma naturalmente in forme ancora incerte, precarie e appena abbozzate. Mi riferisco ad alcuni aspetti che interessano, nel loro insieme, le strutture metriche e stilistiche, il piano tematico e la presenza di vere e proprie isotopie disseminate nei testi del *Margine bianco della città* (il fiume e il mare, il cielo, uccelli e cavalli, carri e automobili, temporali o tempeste). Alla presenza degli endecasillabi corrisponde l'alternarsi e l'infittirsi di versi più brevi (dal novenario al settenario alle misure minori), che

insieme alla frequenza ricorsiva degli enjambement e a una punteggiatura irregolare, compongono una veste metrica e formale disomogenea che in parte verrà corretta nelle prove degli anni Sessanta, nella direzione di una maggiore concentrazione e allungamento della struttura versale. Ma al di là delle varianti accertabili tra le poesie pubblicate su «Officina» e quelle successivamente presentate in rivista e in volume, si può concludere che in questa prima fase della sua opera poetica (da *Le poesie per l'amatore di stampe*, pubblicate nel 1954, fino alle due edizioni di *Dopo Campoformio* del 1962 e del 1965), Roversi opera per cristallizzazioni e sedimentazioni continue, per cui ogni libro o abbozzo di poema è (anche) montaggio di prelievi da testi precedenti, affiancati a nuovi stimoli, disposti a comporre nuove armoniche, nuove sequenze discorsive. Questa compresenza di elementi difformi (ad esempio la tendenza al verso breve e al versicolo di chiara ascendenza classicheggiante o ermetica, e all'opposto il tentativo di realizzare un andamento più narrativo, dalla matrice pascoliana o comunque extra-novecentesca) trova un riscontro nell'alternanza che attraversa tutti gli otto componimenti del *Margine bianco della città*, un'alternanza tra i poli (complementari) dell'idillio e dell'elegia. Precisava

Fortini che la “contraddizione” della scrittura di Roversi non sta tra questi “residu[i] novecent[eschi] e [le] novità comunicativo-razional[i], ma fra tipo di organizzazione e tipo di espressione nella singola immagine”⁵⁸. Perché, a vedere bene, le poesie che qui si presentano sono attraversate, secondo una strategia testuale che assume i tratti della ridondanza, da alcuni contrasti esibiti che appunto esorbitano dall’aspetto metrico-stilistico e riguardano direttamente l’*imagery* e il paesaggio rappresentato (tra alto e basso, interni ed esterni, luci e ombre; giovani e vecchi, passato e presente; naturale e artificiale, città e campagna).

Un paesaggio, quello italiano osservato dalla specola emiliano-padana che è l’*humus* della scrittura e dello sguardo di Roversi, in bilico storicamente tra residui agresti, bucolici o arcaici e modernità tecnologica incalzante e impetuosa, all’ombra del tradimento degli ideali della Resistenza e del clima di restaurazione serpeggiante nell’Italia dei secondi anni Cinquanta. Ed è un paesaggio appena riemerso dalle devastazioni della guerra, che nel simulacro della scrittura assume i tratti ambivalenti della rinascita e allo stesso tempo conserva una carica negativa non del tutto smaltita che viene ulteriormente turbata, in direzione espressionistica e deformante,

dall'apparizione (spesso straniante) di simboli, figure ed elementi antropici, o direttamente meccanici, che minacciano le possibilità dell'idillio (*La gru* dell'eponimo poemetto, la "città frenetica" di *Golden smoked Herrings*, la fabbrica in *Giorno di sciopero*, l'autostrada di *Giugno*, e in generale tutto ciò che si annuncia oltre il *margin*e, il confine, la periferia urbana: *Oltre le vecchie mura*).

Della sua poesia giovanile Fortini metteva in risalto l'adozione di "scherm[i]", "mascher[e]" convenzionali e formule tipiche di Pascoli, Leopardi, Carducci e dell'Ottocento classico-romantico, ovvero del novecentismo classicheggiante che guardava "più a Quasimodo che a Ungaretti", ai vociani, Penna, Saba e Montale piuttosto che agli ermetici, con "funzione di distanziamento, di allontanamento decorativo" "fra idilliaco e stupefatto", rispetto a una materia "ostentatamente antiletteraria, strapaesana [...] che fu del 'verismo', paesi e persone, famiglie e passioni di una provincia fuori della storia"⁵⁹. Il dialogo stratificato con i modelli (italiani ed europei) di una poesia classica ed essenziale, severa e "petrosa", dall'andamento tendenzialmente prosastico ma attenta alla finitezza formale, è all'origine di quella che Fortini definisce la "servitù volontaria alla 'letteratura'" della pronuncia

roversiana come testimonianza del superamento in atto di un'educazione letteraria precedente. Che si coniugava con un sentimento negativo del presente storico, con un moralismo risentito (la “generosa bile”), che maturerà presto in opposizione frontale, senza più mediazioni: una “torva malinconia”, una “spina di furore”, in quanto la “mozione allo scrivere” di Roversi va registrata, sin dal primo numero di «Officina», come “traslato [di] furor d'impotenza, furore impotente; [...] questo dato psicologico è a sua volta traslato d'una repressione storica, quella successiva al '45”⁶⁰. È questo, in altre parole, lo sfondo unitario delle poesie del *Margine bianco della città*, il “grande paesaggio padano spolpato ogni giorno di qualcosa; masticato, aggredito, vomitato, sconciato, sopraffatto; macchina fredda di ferro per produrre soldi, senza più acque e cielo”⁶¹.

I. OLTRE LE VECCHIE MURA

Nota e commento al testo a cura di Anna Ronga

Nota metrica e fonetica

Un'unica lassa di 36 versi liberi e sciolti, con una notevole prevalenza di endecasillabi (significativa in particolare la sequenza di tre endecasillabi tra i versi 13 e 15). Rispetto ai minimi legami metrici si segnalano: una sola rima, povera (25 incalzato : 26 addormentato), due assonanze in fine di verso (14 calce : 16 battaglie; 17 fioriva : 18 meschina) e sporadiche assonanze interne (6 mattone : 7 muratore; 8 gronda : 12 ombra; 36 gara : africana). Ne scaturisce nel complesso una certa antimusicalità, un andamento franto, con una tendenza alla rottura tra piano sintattico e intelaiatura metrica. Abbastanza numerosi gli *enjambement* che esacerbano questa spezzatura tra metro e sintassi (vv. 17-18, 20-21, 21-22, 27-28, 33-34). Il ritmo è affidato all'avvicinarsi delle immagini e delle loro associazioni, scandite dalla punteggiatura, in particolare da un uso insistito delle pause forti determinate dal punto e virgola e dal punto fermo. Si noti la ripetizione dei sostantivi "rondine" (vv. 6 e 36) e "calce" (vv. 8 e 14), che enuclea già due concetti chiave del testo. Dal punto di vista fonetico spiccano le allitterazioni delle liquide /l/ (1 Steli, salgono, 2 imprevedibili; 4 col polpaccio, lievi, 5 sul, del; 6 sale il, la, lo alza, 7 col, al; 9 lassù nel cielo, 10 l'anima; 15 tegole leggere la;

17 Sale il palazzo dal; 31 esulta la, 32 alta) ed /r/, talvolta in associazione con la ripetizione di intere sillabe o gruppi di lettere (4 *marmo*, 5 *margin*e, Reno; 6 *rondine*, 8 *gronda*, 10 azzurra, 12 ombra, 13 sudore; 15 leggera, bandiera, 16 irride, 17 prato, fioriva, 18 erba, 21 fremiti, 22 strada, 23 magre; 35 carrucola, stride, 36 gara, rondine africana).

Osservazioni generali

Il titolo evoca un passato il cui superamento è simboleggiato dall'espansione del centro urbano rispetto alla cerchia delle antiche mura. Incentrato sul tema della costruzione, il poemetto intreccia immagini di progresso, fatica umana e natura, sullo sfondo mutevole di un paesaggio antropico in evoluzione. Lo sguardo disincantato, polemico e ironico dell'intellettuale si muove in una perenne, ambigua oscillazione tra celebrazione e critica e registra un curioso sinolo tra condizione umana e naturale, al di là di ogni apparente opposizione dicotomica. I versi privi di struttura metrica regolare assecondano la fluidità e la dinamicità dei quadri che si susseguono, in uno stile di stampo quasi prosastico dall'andamento narrativo, che procede per campate visive, per sezioni per lo più descrittive entro cui si innestano riflessioni implicite, in un'interconnessione

tra realtà esteriore e interiore, dimensione geografica ed esistenziale. La tendenza all' "abbassamento della densità figurale" (Moliterni 2021⁶², 72) è tuttavia controbilanciata da alcune punte di spiccato lirismo.

Steli d'oro salgono
a imprevedibili altezze
trascinati da un vento misterioso⁶³;
col polpaccio di marmo donne lievi
sciacquano sul margine del Reno⁶⁴.
Sale il mattone – la rondine lo alza
col becco al muratore⁶⁵;
gronda acqua e calce
lassù nel cielo
l'anima sua azzurra⁶⁶.
Mattone con mattone
ombra con ombra
nel sudore dell'uomo che si china⁶⁷;
muro con muro, nembi rossi, calce⁶⁸;
su tegole leggere la bandiera
irride alle battaglie⁶⁹.
Sale il palazzo dal prato, dove fioriva
l'erba meschina,
dove gemeva il topo⁷⁰.
Vena bianca, gonfia
di fremiti, si stende
la strada, a notte illuminata
da magre lampade⁷¹.
E chi stanco riposa, chi s'agita

dagli incubi incalzato,
e l'uomo addormentato
con la testa sul braccio, l'improvvisa
allegria di un ragazzo
e la voce di un vecchio che ricorda⁷²;
il tremendo silenzio della notte⁷³.
Ma in quest'ora esulta la bandiera
alta fra nubi e foglie⁷⁴,
il barbaglio del muro intonacato
gioiosamente⁷⁵,
e la carrucola che stride
a gara con la rondine africana⁷⁶.

II. IL CAVALLO

Nota e commento al testo a cura di Elettra
Danese

Nota metrica

Il componimento è composto da 22 versi liberi con una predominanza di versi brevi (4 quinari e 4 settenari) che, rispecchiando il contenuto della lirica, creano un clima concitato, convulso, e un ambiente astratto, sospeso in uno spazio-tempo indefinito. Il

verso più esteso è quello conclusivo, in antitesi al primo, che risulta il più breve. Gli enjambements ricorrono nella quasi totalità dei versi (vv. 3-4; 6-7; 7-8; 10-11; 12-13; 14-15; 15-16; 18-19; 20-21), accentuando l'idea di una mistica sospensione. Il ritmo è spezzato dall'adozione di segni di interpunzione forti; i punti interrogativi esasperano la frangibilità ritmica e partecipano alla creazione di un'atmosfera dubbiosa le tre domande (vv. 14,15: v. 16; vv. 20, 21), lasciate aperte, sospese. Il componimento non presenta rime, ma si riscontrano due assonanze (vv. 3,4; vv. 6,7). Si segnalano due dittologie (v. 4, "avido e ampio", e vv. 14, 15, "arcana artefice"). Gli elementi naturali sono rappresentati tramite personificazioni (v. 1, "Freme la fonte", v. 9, "Gioioso vento"; v. 14, "Maestà della natura") e una sinestesia (v. 7, "aria dorata"). La lirica sembra avere una composizione circolare, in quanto nei primi dieci versi i verbi utilizzati ("freme", "succhiando", "trasalisce", "spinge", "inarca" e gli aggettivi "avido", "ampio", "muso grondante") contribuiscono a creare un clima di tensione; assistiamo poi ad una distensione nei versi centrali del componimento, tramite un innalzamento, un ingentilimento dei toni, preannunciato dal verbo "ascolta". Nella parte centrale si legge infatti

“sfioro”, “morbido dorso”, “voce che lieve”, “s’insinua”. Il tono si abbassa nuovamente nei tre versi finali, quando alla voce lieve si contrappone repentinamente il sapore aspro della femmina. L’ultimo verso chiude il cerchio restituendo nuovamente l’idea di un clima frenetico, dinamico, sfuggente: “S’avventa con un nitrito per il sentiero”.

Freme la fonte,
s’abbevera il cavallo.
Fra il cavallo che beve, succhiando
avidamente e ampio, e io che guardo
non c’è differenza alcuna⁷⁷.
Anch’egli trasalisce
a quest’aria dorata che si spinge
neghittosa, verso la campagna.
Gioioso vento d’aprile⁷⁸.
Alza il muso grondante, inarca
le orecchie e ascolta⁷⁹.
Con una mano sfioro
il suo morbido dorso⁸⁰.
Maestà della natura, arcana
artefice. Quali tempeste⁸¹
o gioie lo agitano?
quali richiami?
la voce che lieve
si insinua fra l’erbe,
o l’odore, il sapore aspro
della femmina⁸²?

S'avventa con un nitrito per il sentiero⁸³.

III. LA GRU

Nota e commento al testo a cura di Elena Chironi

Nota metrica e fonetica

La poesia è costituita da un'unica lassa di 22 versi liberi e sciolti. Non contando su uno schema metrico tradizionale, il ritmo è affidato a assonanze (1 "essa" : 2 "addenta"; 6 "terra" : 7 "impenna"; 13 "muove" : 13 "sole" : 15 "paurose"), consonanze (4 "cala" : 7 "sale" : 11 "vola" : 13 "sole"; 5 "affloscia" : 10 "nasce"; 6 "terra" : 12 "torri" : 17 "ferro"; 15 "case" : 15 "paurose" : 16 "chiese") e allitterazioni (1-2 "essa / che s'alza"; 9 "il fianco è sfiorato"; 20 "s'alzano" : 21 "danza" : 22 "forza e speranza"). La sola rima perfetta presente è quella che lega i due versi conclusivi (21 "danza" : 22 "speranza"), chiudendo il componimento con un ultimo echeggiante guizzo di musicalità. Consistente è la presenza di *enjambement* (vv. 1-2; vv. 2-3; vv. 4-5; vv. 5-6; vv. 7-8; vv. 9-10; vv. 17-18). Oltre che dalle figure retoriche foniche e

sintattiche, il ritmo è scandito dai numerosi segni di punteggiatura forte e debole, i quali conferiscono alla poesia un andamento spezzato. Il continuo altalenare metrico dei versi, dal più lungo endecasillabo (v. 13) al più breve quaternario (v. 3), asseconda i movimenti fluttuanti espressi dalle scelte lessicali e restituisce visivamente il moto ondulatorio proprio della gru meccanica, simulando sul piano orizzontale della pagina il tipico salire e scendere verticale del braccio oscillante.

Osservazioni generali

Sulla scia della poesia precedente, il titolo di questo terzo tassello de *Il margine bianco della città* sembra preludere a un componimento incentrato, ancora una volta, su una imperturbata e arcana presenza animale. Esattamente come ne *Il cavallo*, in cui la voce poetante si domanda “quali tempeste / o gioie” (vv. 15-16) e “quali richiami” (v. 17) agitano l’animale, anche ne *La gru* la creatura è “mossa da un ignoto spirito” (v. 14), che contribuisce a caricare di mistero le impenetrabili forze della natura. Ma l’impressione di corrispondenza e prossimità tra i due testi è destinata ad avverarsi soltanto parzialmente, nella citata impenetrabilità degli istinti primitivi dei due animali e in alcuni movimenti riflessi e capovolti

(“alza il muso grondante” nel primo, “affloscia / il muso sulla terra” nel secondo). *La gru*, infatti, allude già nel titolo non solo all’uccello migratorio – il secondo, dopo la rondine del poemetto d’apertura – ma anche alla macchina edile che solleva, sposta, costruisce instancabile (già evocata velatamente nei versi incipitari di *Oltre le vecchie mura*: “Steli d’oro salgono / a imprevedibili altezze / trascinati da un vento misterioso”) e che deve il nome alla somiglianza tra i movimenti del suo braccio aereo e mobile e quelli del collo longilineo dell’uccello. Pian piano, dunque, la poesia si apre a un’interpretazione alternativa che porta ad accostarla in maggior misura, più che a *Il cavallo*, al testo inaugurante la sezione apparsa sul primo numero di «Officina», per via del suo nucleo concettuale e della tensione tra l’alto e il basso prodotta dal dinamismo delle descrizioni roversiane. Le affinità tra i due testi risultano ancora più evidenti nella successiva silloge *La raccolta del fieno*, apparsa nel 1960 sul numero due del «Menabò». Roversi, infatti, decide di riproporli con delle lievi variazioni e mutando il titolo di *Oltre le vecchie mura* in *Muratori*, lì subito seguito da *La gru*: eliminato l’intermezzo dato da *Il cavallo*, ne risulta una leggera incrinatura del già esile equilibrio tra il naturale e l’umano o l’artificiale, con una

complessiva prevalenza del secondo sul primo. Accostata in questo modo alla poesia precedente, *La gru* sembra costituirne una spontanea prosecuzione. Il finale di *Muratori*, infatti, già cita un elemento costitutivo della macchina (“una carrucola stride / a gara con la rondine africana”), suggerendo così il significato altro del titolo attiguo, che sembra fondere in sé i due elementi conclusivi del componimento precedente. Se la rondine di *Oltre le vecchie mura* irrompe nello spazio poetico come rappresentante simbolica di un mondo naturale e preindustriale costretto a fare i conti con la città in espansione (vv. 6-7: “Sale il mattone – la rondine lo alza / col becco al muratore”), qui l’elemento naturale e quello artificiale appaiono persino racchiusi in un unico significante. La commistione compie dunque un passo ulteriore, grazie alla finissima costruzione di un’immagine lenticolare, in grado di restituire un soggetto differente a seconda del punto di vista e della chiave interpretativa adottati.

Felice, libera, essa
che s’alza nel cielo e addenta
le nuvole;
si volge, cala
furtiva, affloscia

il muso sulla terra⁸⁴.
Rianimata si impenna e sale
gloriosamente⁸⁵
– il fianco è sfiorato
dai raggi del sole che nasce.
Oltre i tetti vola,
più alta delle torri⁸⁶;
lenta si muove e sfiora nembi, sole.
Mossa da un ignoto spirito⁸⁷,
fra case paurose,
uomini dormienti, chiese,
solo essa di lucido ferro⁸⁸
è viva e freme:
squilla nel primo mattino⁸⁹.
Voci, fresche voci s'alzano⁹⁰
alla sua danza.
Mi dà forza e speranza⁹¹.

IV. GIUGNO

Nota e commento al testo a cura di Simone
Giorgio

Nota metrica

Una sola strofa di venti versi. Non vi sono rime,
sebbene alcuni versi presentino assonanze finali

(“gonfiano” / “scompaiono”, vv. 1-2; “limoni” / “lontani”, vv. 5-7; “desidera” / “ancora”, vv. 16-18). Schema metrico irregolare, caratterizzato dalla presenza principalmente di settenari, novenari ed endecasillabi, con due versi ipermetri e due quinari.

Commento

Le due parti della poesia sono in netto contrasto tematico e stilistico, e l'unica caratteristica formale che le accomuna è il ricorso in entrambe a versi classici della poesia italiana, principalmente settenari e novenari, con la presenza di qualche endecasillabo. La prima sezione presenta la voce autoriale di Roversi che si imparerà a conoscere, anche se con debite differenze. Lo stile maturo di Roversi sarà infatti caratterizzato dall'alternanza lessicale tra preziosismi e aggettivi comuni, qui non apprezzabile; ma il recupero di scarti linguistici dell'italiano colloquiale che si avvicinano a vere e proprie “fenditure di marca espressionista”⁹² è invece dispiegato con forza. L'espressionismo, in questa poesia, è tutto concentrato fra i versi 4 e 10, corrispondenti alla descrizione dei viaggiatori benestanti: le immagini che si susseguono, alquanto icastiche per le analogie che istituiscono, sembrano persino non estranee alle avanguardie storiche, così

come l'attenzione alla tecnologia di trasporto utilizzata, ovvero l'automobile, trasfigurata con espressione particolarmente carica analogicamente ("luminose ali d'acciaio", v. 9), nonché anticipazione di un tema che sarà molto caro al Roversi futuro.

Viceversa, nella seconda parte, la descrizione degli uomini che restano è caratterizzata da un'aggettivazione povera e da nessun estremismo stilistico. L'assolutezza dei verbi adoperati conferisce anzi un tono metafisico alla scena; si assiste qui all'espressione di un sentimento tipico della poesia di Roversi, quel "presagio inquieto e sentimento funebre, disarmonia nei confronti della realtà", "un mondo geografico ed esistenziale che vive in un contrasto (anche cromatico) tra il vitalismo delle percezioni, dei sensi e della visione e un senso di 'inedia' e disfacimento, abbandono, appassimento e morte"⁹³. La dicotomia tra il vitalismo dei ricchi in partenza e il senso di disfacimento di chi rimane si riproduce anche qui, sebbene con una sfumatura diversa: l'abbandono non provoca infatti una sensazione di appassimento ma di violenza, dovuta probabilmente alla presenza del temporale e all'uso del verbo "uccide". La descrizione del temporale è particolarmente significativa, dato che procede per sottrazione: Roversi rifugge qualsiasi coloritura

espressionista e sceglie anzi una descrizione semplice e puntuale, con l'unica concessione costituita dalla personificazione del fenomeno atmosferico.

Detto della dicotomia, rimane da segnalare che a conferire unitarietà al componimento (oltre all'eleganza della precisa simmetria in cui si suddivide) è il tessuto sonoro. È da sottolineare, infatti, la ripetizione insistente della sibilante, che attraversa e innerva tutta la poesia, aparendo in 14 versi su 20, e in alcuni casi più volte: essa esprime la natura strisciante del desiderio di possesso imposto dal neocapitalismo e dal consumismo; in accordo però con la situazione presentata nella poesia, sembra evocare anche lo scrosciare della pioggia estiva. Le due classi di persone qui ritratte si ritrovano pertanto legate nel desiderio consumistico e nella situazione atmosferica: i due concetti sembrano quindi imprimersi l'uno sull'altro, a significare che tutta l'umanità è esposta al temporale del capitalismo, e che le differenze stanno nella possibilità materiale di reagirvi fuggendo⁹⁴.

Questa poesia anticipa alcuni dei temi che Roversi svilupperà nella sua stagione matura, negli anni Sessanta. È noto, infatti, come molti motivi presenti nel *Margine bianco della città* torneranno, con una padronanza stilistica maggiore, in *Dopo*

Campoformio (1962); come ha scritto Gian Carlo Ferretti, “sulle pagine di «Officina», in sostanza, si coglie proprio il momento di iniziale maturazione del Roversi poeta”⁹⁵.

Strade assolate; la polvere ristagna;
in cielo si gonfiano
nuvole terribili e scompaiono⁹⁶.

Sulle autostrade fiorite
di sangue e di limoni
— fra attoniti mendicanti —⁹⁷
oh con le vele per lidi lontani
per amori improvvisi vanno,
su luminose ali d'acciaio,
donne d'anfora e biondi lottatori⁹⁸.

Chi resta ascolta
il temporale di giugno che risale
l'arco del monte e urla⁹⁹.

Gli uomini, gonfi di vento,
battono i piedi fra sassi e sentieri¹⁰⁰;
l'ansia arde e chi non ha desidera
e chi possiede
uccide per avere ancora¹⁰¹;
i visi sono arsi
come il garbino
sull'Adriatico incostante¹⁰².

V. GIORNO DI SCIOPERO

Nota e commento al testo a cura di Elena Chironi

Nota metrica e fonetica

La poesia è costituita da un'unica lassa di 41 versi liberi e sciolti, pertanto è priva di uno schema metrico tradizionale e di rime perfette. Sono invece presenti rime interne (1 “quella” : 2 “nella”; 10 “mali” : 11 “primordiali”; 15 “martello” : 18 “cancello”; 34 “infuriati” : 38 “corrucciati”; 39 “tempesta” : 41 “resta”), assonanze (10 “sentimenti” : 12 “incendi”; 27 “lama” : 27 “sfoderata”; 27 “sfoderata” : 30 “sagomava”; 36 “tristezza” : 39 “tempesta”) e consonanze (20 “vento” : 21 “canto”; 24 “sventura” : 26 “splendore”; 30 “torceva” : 30 “sagomava”). Le rime interne e le frequenti assonanze e consonanze mettono in relazione versi talvolta distanti tra loro, conferendo alla poesia una musicalità propria, pur senza il ricorso alle rime regolari. La musicalità è rafforzata anche dall'uso di allitterazioni (5 “ricoprirà” : 6 “crolleranno”; 8 “smarrirsi” : 9 “mare”; 10 “oscuri” : 11 “sconosciute” : 13 “sconvolgono”; 13 “affiorano” : 14 “fiotta”; 14 “fiotta” : 15 “batte”; 23 “silenzio” : 26 “occhio”; 31

“incastrì” : 31 “stringe”; 33 “lanciano” : 35 “avventano” : 35 “colpiscono” : 38 “guardano”) e dalla ripetizione doppia del sostantivo “sangue” (vv. 13-14), del predicato “stride” (vv. 18-19) e della preposizione impropria “contro” (vv. 24-25). È significativa la presenza di *enjambement*, che contribuiscono alla creazione di legami sintattici e sonori tra i versi. Nonostante la mancata regolarità delle rime, il ritmo della poesia è dunque battente e sostenuto, spezzato dalla frequente presenza di segni interpuntivi, che generano pause forti (reiterato è l’uso del punto e del punto e virgola) e brevi (abituale sono le coppie aggettivali e verbali formate per giustapposizione asindetica; nella poesia più tarda di Roversi, le coppie aggettivali saranno spesso non solo asidentiche ma anche prive dei segni di punteggiatura, conferendo ai poemetti un andamento ritmico ancora più accelerato e travolgente).

Osservazioni generali

Il titolo del componimento, *Giorno di sciopero*, chiarisce sin da subito il proposito mimetico-realistico e polemico di Roversi, che registra qui uno dei motivi di crisi interna al margine periferico della città, in uno spazio naturale ambiguo e liminare, oramai intaccato da innervazioni industriali. Centrali,

infatti, sono le trasformazioni e le conseguenti tensioni generate dal neocapitalismo incalzante degli anni Cinquanta, che già antropizza il paesaggio incontaminato e già rende contraddittori i sentimenti originari della comunità nei confronti della fabbrica (“Quella che tutti amano”), potenziale fonte di sviluppo e benessere ma, al contempo, luogo di attriti e contrasti. Preziosa, a questo proposito, è la testimonianza di Volponi, che riporta così la propria personale epifania circa la reale natura della fabbrica, ben diversa dalle illusioni generate dalle speranze riformistiche:

Io vivevo una “cieca” stagione di fiducia, negli anni 57-60, lavorando tutto il giorno per far andare bene la fabbrica nella quale credevo come fonte di benessere, di energia civile, di insegnamenti per la pubblica amministrazione, per l’università, per i comuni, che si avviassero a una revisione delle loro strutture, sistemi e risultati proprio per la giustizia e per la libertà. Ho incominciato dopo a intravedere, anche se dal primo giorno ho capito la sofferenza e l’umiliazione che accompagnavano molti lavori della fabbrica, e anche se lavoravo appunto per attenuarne almeno le conseguenze, la logica del tutto interiore, autoalimentata ed autoesaltantesi, del potere industriale. Di come tale potere fosse solitario, egemone, e di come ogni suo gesto fosse proprio per la sua natura oltre che per la sua meccanicità contrario ad ogni bene sociale¹⁰³.

Le manifestazioni di insoddisfazione (“i motivi? le carte, il materiale / attrezzatura nuova, / vogliono anche denaro non le pare?”¹⁰⁴) sfociano infine nelle giornate di protesta e astensione dal lavoro, nelle quali si palesa una tenace e crescente coscienza di classe (“La mano poderosa che ieri / torceva il ferro e sagomava / arditi incastri, si stringe”), la cui espressione culminerà poi nelle rivendicazioni operaie degli anni Sessanta. Il titolo è, inoltre, sintomatico del taglio prosaico e antilirico caratterizzante l’intera poesia. Gli otto componimenti racchiusi ne *Il margine bianco della città*, infatti, condividono uno sviluppo poematico e narrativo qui appena abbozzato, che risulterà ancora più incisivo e strutturato nelle successive raccolte roversiane.

Quella che tutti amano,
nella pianura, fra l’erba alta
e il fiume torbido che scorre,
è silenziosa¹⁰⁵.
Polvere la ricoprirà.
I muri crolleranno¹⁰⁶.
Da esili ciminiere
non esce il fumo che andava a smarrirsi
nel mare¹⁰⁷.
Allora oscuri sentimenti, mali

primordiali, ire sconosciute,
odi caldi come incendi
affiorano, sconvolgono il sangue;
fiotta il sangue alle tempie;
batte come il martello¹⁰⁸.
Sul ciglio della strada, taciturni
e all'erta, gli uomini¹⁰⁹.
Stride il cancello; il passo
sulla ghiaia stride¹¹⁰;
il vento fra i fili accenna
a un canto triste¹¹¹.
Calano fra le rughe ombre di fiamma.
Voci basse, ingiurie; e silenzio.
I corpi premono contro la sventura
come contro una porta;
l'occhio ha lo splendore
della lama appena sfoderata
– vive, si espande, illumina¹¹².
La mano poderosa che ieri
torceva il ferro e sagomava
arditi incastri, si stringe¹¹³.
Sull'asfalto divampa la battaglia¹¹⁴.
Ebbre, impazzite, macchine si lanciano
sibilando; uomini infuriati
s'avventano, colpiscono.
I volti sono rosi dalla tristezza;
il mondo è tutto fuoco e cenere¹¹⁵.
Dall'alto, dèi corrucciati guardano¹¹⁶.
Così è la tempesta in mare, quando scuro
scende il tramonto e senza sole più
resta, nuda, la terra¹¹⁷.

VI. PERIFERIA

Nota e commento al testo a cura di Federico Ristagno

Nota metrica e fonetica

Il componimento è costituito da un'unica lassa di 23 versi liberi e sciolti, in cui è possibile individuare un'ampia varietà metrica: da misure brevissime, come il ternario del v. 9, si arriva a versi eccedenti la misura dell'endecasillabo, come il dodecasillabo (v. 6) e il tredecasillabo (v. 19). Risultano quantitativamente rilevanti novenari (vv. 1, 5, 7, 12, 16) e decasillabi (vv. 10, 14, 15, 18, 22), seguiti da settenari (vv. 8, 11, 17) ed endecasillabi (vv. 3, 20, 23), secondo un tipo di metrica molto frequente nel versoliberismo novecentesco¹¹⁸. È degno di nota il fatto che a chiudere la poesia sia un endecasillabo (v. 23), a testimonianza della centralità di questo verso (e del dialogo con la tradizione metrica) nella polimetria di Roversi. Il piano fonico si presenta

ricco e complesso: si trovano rime imperfette (6 carri : 7 ferri; 6 mucchi : 11 occhi), omoteleuti (14 splende : 14 grande; 18 rode : 18 strade), consonanze (13 cuore : 15 primavera; 21 pozza : 22 ragazzi) e diverse assonanze (4 iroso : 5 sporco; 5 nubi : 6 mucchi; 6 carri : 7 sassi; 8 topi : 11 occhi; 9 erba : 10 senza; 10 voce : 13 cuore; 11 cielo : 12 arcobaleno; 17 bianche : 18 strade; 18 rode : 19 scuote; 22 barca : 23 pirata). Numerose sono le allitterazioni, soprattutto quelle riguardanti suoni aspri e duri, che riflettono l'asprezza del contenuto del componimento. Basti osservare, ad esempio, il ricorrere della /r/ e della /t/ nei vv. 1-2, alle quali si somma la /s/ nei vv. 5-8, così come avviene nei vv. 16-19, in cui si aggiunge anche la /k/.

Osservazioni generali

Nella poesia, il tema della città come paesaggio negativo, misero e degradato, si manifesta attraverso il topos (abusato nella poesia del dopoguerra) della periferia. In questo spazio urbano marginale, agli occhi del poeta, s'intersecano il passato preindustriale e il presente postbellico, in parte animato da nuove speranze, ma oscurato da una delusione storica: il tradimento dei valori resistenziali, l'avanzare del neocapitalismo. La

periferia si mostra quindi come un luogo abbandonato dalla società contemporanea, popolato da poche figure umane evanescenti, e che però esiste. Roversi lo descrive con ferma oggettività, mantenendo uno stile prosastico (con alcuni picchi d'innalzamento stilistico) e non lasciando spazio all'io lirico afflitto e rabbioso che abiterà la sua produzione poetica futura; ma non per questo vengono meno le istanze civili e moralistiche che caratterizzano la sua scrittura. Queste emergono negli squarci espressionistici che rompono la fissità dell'impressionismo di stampo pascoliano, rendendo chiara la prospettiva da cui le immagini della periferia sono osservate: Roversi è partecipe del dolore e della miseria che le contraddistinguono.

È un deserto con croci dune
pietre annerite,
con logore bandiere ai davanzali¹¹⁹.
Un fiume iroso
scorre, sporco di nebbia e nubi;
sulla riva carri capovolti, mucchi
di sassi, di terriccio, ferri
arrugginiti, topi¹²⁰.
Fra l'erba
esili bambini senza voce
hanno il cielo negli occhi

e l'arcobaleno d'aprile¹²¹
(così a volte il cuore
splende per una grande speranza).
Oh temporali di primavera¹²²!
Un fiume vecchio come il tempo,
le case bianche, enormi;
la miseria rode queste strade;
il vento scuote i tendoni delle osterie,
trascina la carta per i viottoli¹²³.
In una pozza
tre ragazzi varano una barca;
ha lo stendardo nero, da pirata¹²⁴.

VII. DOMENICA SUL PO

Nota e commento al testo a cura di Simone
Giorgio

Nota metrica

La poesia presenta un'unica strofa di 24 versi, dallo schema metrico irregolare, in cui si alternano versi di varia lunghezza, con una prevalenza di novenari e settenari. Il componimento è privo di rime, tuttavia si apprezzano diverse assonanze e consonanze, come “estiva” / “sospira” (vv. 1-2),

“volano” / “mani” (vv. 11 e 13); “questa” / “festa” (vv. 19 e 23). Il tessuto sonoro della poesia è generalmente piano, con l’insistenza del suono sibilante associato a parole neutre o positive, a imitare probabilmente l’atto di sussurrare. Si segnala un’intensificazione di dentali nella descrizione degli astanti, ma l’effetto ricercato non sembra la produzione di tensione quanto l’evidenziazione della concretezza del quadro raffigurato.

Commento

La poesia esprime bene l’adesione del giovane Roversi alla rappresentazione non idealizzata e assoluta di idilli agresti, più temperata, rispetto a quella degli ermetici, sul richiamo concreto alla vita quotidiana e a un realismo vagamente esistenziale. Alla fine della poesia viene denunciato l’evidente debito leopardiano (“osteria di campagna” [...] / “in una sera di festa”, vv. 21 e 23), ma più generalmente il testo sembra vicino al modello pascoliano, che, com’è noto, viene recuperato dalla poesia degli anni Cinquanta proprio in reazione all’oscurità ermetica. Accanto a esso, Roversi sembra qui muoversi nell’ambito di un classicismo che, scrive Moliterni, “veniva esperito in funzione per lo più anti o extra-novecentesca, intrecciandosi spesso a una esigenza di

maggiore apertura realistica e narrativa”¹²⁵. Ne sono conferme innanzitutto la metrica, che presenta l’uso di versi classici della nostra letteratura (principalmente settenari e novenari); la scelta del soggetto e della situazione, un’osteria campagnola nei pressi del Po, dove alcuni lavoratori si trovano a riposare nel giorno di festa; infine, l’assenza di un uso simbolico forte degli elementi ritratti nella poesia. Troviamo infatti ben poche figure retoriche di pensiero, e comunque di scarso livello espressionistico: ai vv. 2 e 24 il Po, personificato, “sospira”; al v. 5 la luna, personificata anch’essa, si “siede” assieme agli uomini; al v. 14 le mani dei personaggi sono paragonate a delle “foglie” per via del gesto di stringersi attorno alle ginocchia; infine, al v. 20, l’osteria – unico luogo illuminato artificialmente nel buio serale dei campi – diventa metaforicamente un “sole”, con una scelta importante più sul piano cromatico che su quello concettuale. Infatti, anche per via dei particolari movimenti dello sguardo di Roversi in questa poesia, che procede come per pannelli alternando dettagli a vedute e l’esterno all’interno, possiamo affermare che l’aspetto pittorico-visuale del testo è quello predominante.

Come ha recentemente sottolineato Moliterni, le poesie “pre-officinesche, ma anche quelle ospitate dalla rivista bolognese, si presentano come idilli agresti e classicheggianti turbati dal presentimento di un male respinto dagli ermetici e dalle retoriche del neorealismo”¹²⁶: se, come abbiamo visto, il modello ermetico è effettivamente rifiutato, non sembra però esserci traccia (come invece accade in altre poesie del *Margine bianco della città*) del presentimento del male: la sospensione di Roversi sembra qui totale, e il suo sguardo si concentra più sugli aspetti che sembrano porre la provincia emiliana “fuori dalla Storia”, come già notava Fortini¹²⁷. Al tempo stesso, questa poesia sembra costituire un esperimento di giochi cromatici riprodotti in poesia con effetti di luce (artificiali e naturali) che sembrerebbero tradire più di un debito con le lezioni di Roberto Longhi, il celebre critico d’arte attivo a Bologna, noto a tutta la generazione di intellettuali bolognesi a cui apparteneva Roversi. Inoltre, l’uso della luce per sfumare le figure in aria aperta, nonché l’alternanza tra i dettagli e le vedute di cui si è detto, pare evidenziare anche la ricezione dell’estetica della pittura di Giorgio Morandi.

Questa poesia giovanile illustra una strada che Roversi abbandonerà negli anni successivi, attraverso

l'adozione di tecniche di montaggio lessicale e immaginifico più estreme, utilizzate per esprimere un *furor civilis* in cui la percezione del male oscuro della Storia è ben più presente; presentimento che peraltro cominciava a manifestarsi già in altre scritture coeve. Resta a testimonianza dell'interesse giovanile di Roversi per la rappresentazione dell'idillio, nonché come prova di un suo certo gusto plastico-cromatico nella raffigurazione paesaggistica attraverso la scrittura poetica.

Deserti campi nella sera estiva,
verso il Po che sospira.
La canapa si tinge
di malinconica polvere;
la luna siede con gli uomini all'osteria¹²⁸.
Sul volto di questi eroi
c'è una forza antica.
Pace sui casolari¹²⁹;
il fumo stringe la terra
a un cielo rosso, sconfinato¹³⁰.
Speranze volano
fra campanili e tetti¹³¹;
a occhi socchiusi, con le mani
piegate sui ginocchi come foglie,
quante speranze da questi
duri sedenti sui legni dell'osteria
col vuoto bicchiere toccato

dal fremito di una campana¹³².
Silenziosi sedenti in questa
fra il verde, unico sole,
osteria di campagna,
scoperta col suo gregge
in una sera di festa,
verso il Po che sospira¹³³.

VIII.

«GOLDEN SMOKED HERRINGS»

Nota e commento al testo a cura di Anna Ronga

Nota metrica e fonetica

Un'unica lassa di 27 versi liberi e sciolti. Si riscontra però una prevalenza degli endecasillabi (particolarmente concentrati tra i versi 22 e 26). I deboli residui metrici consistono in una manciata di assonanze (due in fine di verso [1 panno : 4 grano; 16 alghe : 17 sopraffatte] e alcune interne [9 come : cuore, 11 novembre : 12 scogliere, 16 gialle : 17 mare : alghe]) e sporadiche rime interne (7 dileguare : mare), anche a distanza (22 riposate : 24 strappate; 22 panno : 26 inganno). Nonostante l'assenza di legami rimici sistematici, i versi manifestano una

musicalità sommersa, una certa cantabilità, garantita dalla calibrata disposizione verbale (in particolare delle masse sillabiche e degli accenti) e da un'attenta intelaiatura fonetica e lessicale, che costruisce continui richiami tra le varie parti; le insistite allitterazioni della sibilante percorrono il componimento da cima a fondo (1 stese su un rosso, 2 sognano, 3 socchiuso, 5 corse, 6 abissi, 9 sfrenato, 10 abissi, 12 sulle scogliere, 13 strani, rossa, 14 triste, 15 ossessi, solitudine, 16 stanco, 17 corsa, 18 sopraffatte, 19 soli senza, spettrali, 20 scogli, si insinua, 22 stese su, rosso, riposare, 24 strappate, furiosa, 25 rabbiosi, 26 sorte sfortunata, 27 strappate) come il riproporsi costante di nessi aspri formati, oltre che dalla stessa /s/, da /f/, /r/ e /t/ variamente combinate e talvolta anche geminate (9 sfrenato, 13 strani, 14 triste, l'intero verso 18: fra le terre del nord sopraffatte, 19 spettrali, 23 frenetica, 24 strappate, 26 sorte sfortunata, aperto; l'anafora di "fra", vv. 17, 18, 20 e 23). Rispetto alle scelte lessicali, si segnalano: l'iterazione dei sostantivi "abissi" (vv. 6 e 10) e "canto" (vv. 8 e 14), del participio "strappate" (vv. 24 e 27), alcuni diptoti (5 venti, 11 vento; 5 corsa, 17 corse; 12 scogliere, 20 scogli) e la triplice ripetizione del sintagma "al mare"(v. 27, "mare" che peraltro compare già ai versi 7 e 17). All'elaborazione del

ritmo concorre anche la distribuzione delle pause brevi e forti (come in tutti i poemetti de *Il margine bianco della città*, si denota un uso reiterato del punto e del punto e virgola). Da segnalare poi i tre incisi dei versi 4, 8-9 e 20-21. La cantabilità si iscrive inoltre negli armoniosi *enjambement* tra i versi 5-6, 10-11, 12-13 e 18-19.

Osservazioni generali

Il titolo in inglese e tra virgolette, in quanto marchionimo, allude subito alla dimensione commerciale, focalizzando l'immagine cardinale del testo, la visione del prodotto esposto che ha ispirato il poeta. Come implicitamente suggerito già nella scelta del titolo, il tema centrale è la critica al progresso industriale e alla mercificazione della natura, in opposizione al vagheggiamento del mondo naturale, incontaminato prima dell'intervento dell'uomo; l'autore porta avanti così un "attacco contro il cosiddetto progresso neocapitalistico che ha distrutto e violentato la natura, riducendola alla sua logica spietata, alla sua razionalità irrazionale e illiberale" (Lavezzari 1974-75¹³⁴).

Il poemetto si distingue per la peculiarità straniante dell'oggetto poetico e per l'assunzione di un punto di vista minimo, antieroico, di vinti e

vittime, insolito e non umano, all'insegna di un superamento dell'antropocentrismo. Sul versante stilistico, la "levigatezza formale" coesiste con un "fondo di espressionismo" (Moliterni 2021¹³⁵, 72) in un'apertura plurilinguista.

Stese su un rosso panno
le aringhe sognano¹³⁶
con l'occhio socchiuso¹³⁷
– gialle, opime di grano¹³⁸.
Venti lontani, corse
precipiti in abissi di cielo¹³⁹,
dileguare di mare¹⁴⁰
– e il canto delle pinne
come il battere di un cuore sfrenato¹⁴¹.
Abissi dove non giunge
il vento di novembre¹⁴².
Sulle scogliere nidificano uccelli
strani, con la piuma rossa¹⁴³
o bianca e con il canto triste¹⁴⁴;
ossessi dalla solitudine¹⁴⁵.
Gialle, con l'occhio stanco¹⁴⁶
dopo la corsa in mare, fra le alghe,
fra le terre del nord sopraffatte
da soli senza vita, da alberi spettrali¹⁴⁷
– ma fra gli scogli si insinua l'onda¹⁴⁸
e canta¹⁴⁹.
Stese su un rosso panno riposare¹⁵⁰,
fra il verde neon, nella città frenetica¹⁵¹;

voi strappate a una furiosa vita,
voi viandanti sotto rabbiosi cieli¹⁵²;
per sorte sfortunata, per inganno¹⁵³
strappate al mare, al mare, al mare aperto¹⁵⁴.

Francesco Leonetti.
La nuda primavera¹⁵⁵

Nota ai testi a cura di Luca Stefanelli

1. Non conosciamo le carte delle poesie di Leonetti pubblicate nel primo numero di «Officina» sotto il titolo *La nuda primavera* (1° maggio 1955¹⁵⁶). Possiamo però ricostruirne la lunga e intricata storia testuale, che ha come estremi la stampa dei *Poemi* (Libreria Palmaverde, 1952), in cui escono cinque dei sette componimenti poi editi in rivista con varianti cospicue e con altri titoli; e *La cantica* (Mondadori, “Lo Specchio”, 1959), dove una nuova redazione delle poesie confluisce tra altri testi nell’ultima sezione, intitolata *La primavera*. Va subito precisato, anche se ci concentreremo meglio su questo aspetto più avanti, che *La nuda primavera* non è un semplice florilegio per la pubblicazione in rivista, ma è pensata come un vero e proprio macrotesto (un “poemetto”), e rappresenta dunque a tutti gli effetti una fase di intersezione nella genesi di due sillogi assai più estese, e ben distinte l’una dall’altra; genesi che possiamo seguire di riflesso attraverso i carteggi custoditi presso il Centro manoscritti di Pavia. Il

fondo Leonetti si è arricchito recentemente di un nuovo e preziosissimo *corpus* epistolare (dal '51 al '77) che si aggiunge ai nuclei della prima acquisizione, relativi all'attività redazionale per «Officina» e al progetto per la rivista internazionale «Gulliver»¹⁵⁷. Leonetti è un buon archivista di sé stesso, e conserva in ordine pressoché cronologico non solo le missive altrui, ma spesso anche le minute delle proprie, talvolta scritte sui margini o sul *verso* delle lettere ricevute. Questa corrispondenza, perlopiù inedita, interseca naturalmente quella con/di Pasolini, pubblicata nell'importante volume delle *Lettere* a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini¹⁵⁸, che ne tiene perlopiù conto e ne trascrive alcuni passaggi essenziali, limitatamente alla sezione di «Officina». La rete di rapporti di Leonetti è vastissima e del massimo rilievo per interlocutori e tenore degli scambi: tra gli altri corrispondenti, come vedremo, Emilio Cecchi, Italo Calvino, Vittorio Sereni, Attilio Bertolucci etc.

Il bandolo iniziale della nostra matassa è rappresentato da Emilio Cecchi, cui Leonetti scrive una prima volta il 17 ottobre 1951 per chiedergli di essere ricevuto a Roma la settimana successiva (CMS). L'incontro, come si intuisce dalla lettera successiva (31 ottobre, CMS), ottiene l'esito sperato:

Leonetti è commosso per la lettera di presentazione che Cecchi gli ha inviato, e che conferma di aver fatto pervenire all'editore Guanda assieme al manoscritto della silloge (*Poemi*). In questa lettera (26 ottobre), una copia della quale si conserva presso il Centro manoscritti, Cecchi riferisce l'impressione "strana e suggestiva" che gli hanno fatto i versi di Leonetti: ne scrive a Guanda con calore e convinzione, come all'editore più attento nei confronti dei poeti giovani, certo che la "scoperta" non lo deluderà. Guanda comunica a Leonetti che è lieto di pubblicare la raccolta (6 novembre), e questi accusa ricevuta il giorno dopo, aggiungendo con entusiasmo che la missiva gli ha fatto fare "un bel balzo nel letto, dove dormicchiava".

Il 19 novembre Guanda chiede però un contributo per la pubblicazione nella collana "Falena", e Leonetti ne riferisce con sorpresa a Cecchi pochi giorni dopo (23 novembre, CMS; EC.I.1121.8): sarebbe onesto accettare? È possibile indebitarsi per sostenere la spesa? Oppure è il caso di rivolgersi ad altri editori come Vallecchi o Sansoni? Cecchi risponde il giorno dopo che "non bisogna mai pagare un editore", e chiede tempo per pensare a un'alternativa, escludendo l'ipotesi Sansoni. Acclude alla sua la lettera ricevuta il 3 novembre, dove

Guanda esprimeva apprezzamento per le poesie di Leonetti, con riserve analoghe a quelle manifestate da lui: stava cercando proprio di “sviluppare una seria collana di poeti giovani che rappresentassero voci autentiche”, e Leonetti era senz’altro idoneo a figurarvi (CMS).

Ma i rapporti con Guanda non si interrompono. Alcuni mesi dopo, il 17 aprile '52, l'editore fissa per il sabato successivo un appuntamento richiesto da Leonetti: lo vedrà con piacere perché ricorda bene le sue poesie e la presentazione di Cecchi. Leonetti (23 aprile, CMS) serberà del loro breve colloquio una viva impressione; senonché un “giovane editore di Bologna (ma tanto ardito, forse, quanto inesperto!) *gli offre*” nel frattempo “condizioni insperate”: dovrà solo acquistare un certo numero di copie invendute dei suoi *Poemi* un anno dopo la pubblicazione. Si tratta, naturalmente, dell'amico Roversi, fondatore nel '48 della Libreria Antiquaria Palmaverde. Leonetti declina dunque l'offerta di Guanda, pur riconoscendo che il suo nome gli garantirebbe un “migliore avvio”, e chiede la restituzione del manoscritto.

Nella lettera del primo luglio '52, Leonetti annuncia a Cecchi che le sue “operette” (*Poemi* e *Antiporta*) sono composte (CMS; EC.I.1121.11), e ne

promette l'invio al più presto: le stampa l'amico editore che gli ha presentato, autore nella stessa collana del volumetto di racconti intitolato *Ai tempi di re Gioacchino* (edito nello stesso anno). A quanto pare di capire, dunque, dopo il fiero diniego Cecchi aveva tardato a trovare un'alternativa (o si era disinteressato della questione); e Leonetti, dopo un ultimo tentativo con Guanda, aveva dovuto ripiegare con rammarico sull'unica opzione meno onerosa. Cadrà nel vuoto anche la promessa di una recensione da parte di Cecchi, attendendo la quale Leonetti ritarda al gennaio '53 la diffusione dei suoi "volumetti" (lettera a Pasolini, CMS 1/1¹⁵⁹). Il 22 febbraio Pasolini comunica che li ha ricevuti, e che ne ha scritto sul «Giovedì»¹⁶⁰; consiglia di mandarli a Vigorelli, a suo nome anche a Sereni, Spagnoletti, Caproni e Bertolucci; infine a Pampaloni e a Fortini, che non conosce di persona (*Lettere* 755). A Sereni può scrivere presso Mondadori, a Fortini presso «Comunità»; per Bertolucci può inviare a lui (16 aprile, *Lettere* 771, in risposta a Leonetti, 13 aprile, CMS I/7). L'articolo *Il bolognese Leonetti* esce con un mese di ritardo: a Leonetti che ringrazia il giorno dopo (16 maggio, CMS I/5, *Lettere* 778), apprezzandone l'acutezza e sorvolando sugli appunti più aspri, Pasolini risponde che tornerà con più calma

sulla critica, placandola e chiarendola (20 maggio, *Lettere* 777-778¹⁶¹).

2. Due anni dopo, in una lunga e importante lettera a Pasolini a proposito della futura rivista, Leonetti annuncia anche per conto di Roversi l'invio delle loro poesie, selezionate per la pubblicazione nel primo numero: sono "già decise perché, così, ci pareva superato il dubbio nella scelta. La mia *Primavera* è fatta di quattro o cinque vecchi *Poemi*, nel '50 a un punto significativo, ora giunti o riportati tutti diversamente ad ultima elaborazione insieme col nuovo" (27 febbraio '55, CMS II/13; *Lettere* 899-900). Nella responsiva, senza data ma risalente a fine febbraio-inizio marzo '55, si legge: "Delle vostre poesie, che mi sono piaciute moltissimo, sceglierei: Roversi: *Il cavallo*, *Uomini all'osteria*, *Periferia*. Leonetti: *Canzone sul violino*, *Coro degli operai*, *Congedo* (*Lettere* 898)". Assieme a poche primizie, Pasolini legge dunque una stesura di "quattro-cinque" *Poemi* che Leonetti colloca in una fase creativa nuova e diversa rispetto all'assestamento pregresso; e l'indicazione, per quest'ultimo, di una data che precede la prima stampa di ben due anni ("nel '50") appare non approssimativa, ma riferita proprio al momento in cui l'elaborazione della silloge era

giunta in tutto o in parte a compimento. Si osservi inoltre che a questa altezza *Il cammino nella città* mantiene il titolo del '52, *Coro di operai*. Leonetti e Roversi interpretano in senso esclusivo le preferenze di Pasolini, e l'8 marzo (CMS II/12, *Lettere* 901) rilevano il carattere macrotestuale delle rispettive “serie”:

Per quanto riguarda la “serie” di Roversi, essa non è chiusa, ma contiene e segna un suo giro; e se ne può dire come della mia “Primavera”, la quale sarebbe, senza la moglie borghese [di *Un borghese*] e l'alluvione [della poesia eponima] (cioè sventura non condizione umana) e i brevi raccordi, incompleta. Meno o più felice il risultato: ma si tratta di un modo di articolare un intero poemetto.

Come Leonetti dirà meglio nell'allegato alle poesie pubblicate sul numero 7 di «Officina (novembre '56), i componimenti della *Nuda primavera* non hanno dunque statuto autonomo, ma costituiscono un “intero poemetto” che si regge su calibrati “raccordi” interni.

A questo punto salta un tassello: il 5 aprile Leonetti e Roversi ricambiano l'accusa di essere “umorali”, tacciando l'amico di “cupezza”; quindi minimizzano l'oggetto della disputa: in fondo “tutto si riduce a: il poemetto di Leonetti intitolato *La nuda*

primavera (che ora reca alcune correzioni culminanti)” (CMS II/22). Nella lettera del primo aprile si leggono sì varie “crudezze epistolari”, di cui Pasolini si scuserà, ma nulla che riguardi gli “umori” di Leonetti e Roversi, né *La nuda primavera*: bisogna dunque supporre che Pasolini avesse obiettato in qualche modo alla pubblicazione o alla scelta delle poesie di Leonetti, suscitando la reazione veemente dei bolognesi. Più interessante, per noi, è il riferimento tra parentesi alle nuove “correzioni culminanti”, forse introdotte proprio a seguito della polemica. Pasolini evidentemente arretra su quel fronte, ma attacca a tutto spiano sugli altri: contesta in particolare l’allegato (qui siglato ALL) che dovrebbe accompagnare *La nuda primavera*, come concordato per i testi letterari pubblicati nella rivista. Leonetti si è già “sfogato” altrove, nello scritto *Due versi sulle viole* che pure comparirà in quel numero, e lì appare non molto impegnato e vago. Occorrerebbe dunque “fondere l’‘allegato’ con le ‘viole’” (*Lettere* 910-911). La replica di Leonetti è pacata ma negativa (12 aprile, CMS):

Il mio allegato. È vero magari che è vago, che è poco, ma: io dissi a Roma di destinare gli allegati agli altri, perché se le mie ragioni io ho poste, come dici, nelle “viole”, anche

tu le poni, in certo modo, in Pascoli, Roversi le porrà, le torneremo a porre ecc. nel senso che la rivista in ogni suo atto, “tendenziale”, meno o più è anche un nostro allegato. Perciò feci un allegato relativo alla poesia che vi si produce, e non affatto generale, come dagli “esterni” si pretenderebbe (e magari in confronto a noi). [...] Adesso non mi sento poi di propinare al lettore, dopo il poemetto in varie pagine, “le viole”: non mi sento, esattamente, così forte da poterlo fare, né che qui convenga.

Pasolini insiste: “anche ridotto alla seconda parte”, l’allegato gli “sembra solo una nota esplicativa al testo, non una ragione del testo, un testo teorico o polemico di fiancheggiamento [...]. Meglio niente addirittura” (15 aprile, *Lettere* 914). Lui stesso darà *I campi del Friuli*¹⁶², “ma non l’allegato: è bene che siamo chiari e rigorosi”, scrive, e fa implicitamente sua un’osservazione di Leonetti: “noi tre redattori, ci spendiamo subito, coi testi: l’allegato ai nostri testi è la rivista stessa” (21 [aprile], *Lettere* 915-916). Lo stesso giorno, con esplicite riserve, la “questione” viene chiusa (Leonetti e Roversi a Pasolini, CMS II/29, *Lettere* 916):

L’allegato Leonetti soppresso per accettare il tuo punto di vista (L. lo difende postumo, così “esplicativo” e condensato, argomentando che, chiedendo allegati, si

dovranno accettare dei più svariati modi, ciascuno ha qualcosa di diverso da dire oltre la sua poesia, dall'“esposizione” campanelliana ai “pareri” e alle prose carducciane di rinfacciamento critico [...]).

Ci soffermeremo più avanti su questo primo allegato, dove Leonetti riprende in parte l'introduzione-“manifesto” per «Officina»¹⁶³, anch'essa scartata e sostituita dal *Pascoli* di Pasolini, e di cui restano alcune tracce nell'altro allegato a corredo delle poesie *Da “Le miserie” e “La vita comune”*¹⁶⁴. Pasolini è molto critico anche su quest'ultimo, ma rimedia di proprio pugno (5 ottobre 1956, *Lettere* 1028¹⁶⁵).

Questo secondo allegato certifica che le cinque poesie pubblicate sul n. 7 della rivista “appartengono a un libro ora compiuto, e in gran parte inedito”, di cui Leonetti vuole “dichiarare [...] l'ordine e la ragione”:

In questo libro ogni singola poesia, mentre può stare a sé con un senso intero, ha il suo luogo dentro una struttura: che significa ciò che sono valso a intendere della realtà. E suppongo, e mi sta soprattutto a cuore che una unità vi sia: continua, diffusa, e pur fondata altrimenti che nell'atto di una raccolta o canzoniere. È essa solo che mi ha dato infine una certa pace, riguardo al mio tentare una nuova poesia, in una vicenda di volontà e di amarezza cominciando

addirittura quattordici anni fa, e rifacendo le cose stesse che avevo pubblicate¹⁶⁶.

Leonetti, ahilui, non lo sa, ma la “vicenda di volontà e amarezza” sarebbe durata ancora tre anni, oltre i “quattordici” che la fanno risalire addirittura alla raccolta di esordio del ’42, *Sopra una perduta estate*¹⁶⁷. Ma ciò che più conta è che in questo breve testo si trova enunciato, con estrema e matura chiarezza, il concetto di “macrotesto”, che Maria Corti esplorerà per la prima volta in Italia solo nel ’78, a proposito dei racconti di *Marcovaldo* di Calvino¹⁶⁸. Leonetti descrive una dimensione strutturale continua e diffusa, fondativa di una unità testuale diversa da quella del canzoniere, e la identifica *tout court* con la forma conoscitiva della sua poesia. Nel primo allegato, la “struttura” era stata definita non a caso “il problema grave del nostro nuovo genere, il poemetto”; legando così il titolo rematico dei *Poemi* alla diversa consapevolezza maturata, in convergenza (barra forse competizione) con i pascolismi pasoliniani. Non a caso i testi pubblicati nel ’56 recano ciascuno, accanto all’indicazione della sezione di pertinenza, l’ordinale che ne definisce la posizione nella serie, come avverrà nella *Cantica*. Prima sezione: *La vita*

*comune*¹⁶⁹; seconda: *Le miserie*¹⁷⁰; terza: *La primavera*. A proposito di quest'ultima Leonetti riprende e articola meglio il primo allegato:

L'ultima rappresentazione, della vita in una Natura indifferente nel suo ciclo, insieme ho cercato che fosse intima e costruita: usando il recitativo: così in particolare, per dire i pensieri di una donna incinta, come un avvenimento di esterna evidenza qual è un'alluvione [...]. Mi sembra di calare qui, nella redazione definitiva di tale poemetto [...] un concetto dell'arte come quella che vivifica la vita [...]: contenendo, e dunque dominando, la negativa o struggente malinconia che si annida in noi e sente un bene solo in ciò che è perduto.

Ciascuna parte o sezione costituisce un "poemetto": l'ultimo dei tre supera dialetticamente (implica e assieme toglie) il precedente, riferibile alla "coscienza infelice" hegeliana (e in Italia petrarchesca), dopo che il primo ha impostato la questione in termini non lirico-intimistici ma di una necessaria estroflessione. Ciascun poemetto, a sua volta, è scandito dagli ordinali che affiancano i titoli.

Salvo, come vedremo, il titolo del volume e quello della prima parte (solo più scopertamente declinato nei termini di un *Erlebnis* fenomenologico-esistenzialista: *L'esperienza*), l'accanito lavoro

variantistico degli anni successivi potrà riguardare solo i singoli testi, tutt'al più la loro *dispositio*.

3. Con l'“*affaire*” degli allegati leonettiani termina la vicenda della *Nuda primavera*; di lì a poco hanno inizio le trattative per la pubblicazione in volume delle liriche. Il 24 gennaio '57 Leonetti si rivolge a Calvino, che stava dando su «Officina» il romanzo mai più riedito *I giovani del Po*¹⁷¹, e che aveva seguito poco prima la pubblicazione di *Fumo, fuoco e dispetto* nei “Gettoni” Einaudi (1956), assieme a Vittorini: Leonetti non ambisce a figurare nell' “aurea collezione einaudiana di ‘Poeti’”, ma constata come non vi siano alternative per il suo libro di “difficile natura”, e “nuovo per tre quarti” (CMS). Il 25 febbraio Leonetti riferisce a Pasolini, che ha da poco incontrato Calvino a Torino, di avergli inviato “direttamente una insinuante proposta di riaprire o meglio ricominciare la collana “Poeti” einaudiana, citandogli (non autorizzato)” *Le ceneri di Gramsci*, e offrendo il suo libro: “In quanto ora sarebbe davvero finito, da giugno vi ho lavorato senza tregua, naturalmente ci credo, il vecchio ms. della primavera scorsa non ne dà un'idea sufficiente; è qualche cosa” (CMS II/141). Si intende da queste ultime parole che una seconda fase di elaborazione decisiva della futura *Cantica*, dopo quella che aveva preceduto le due

pubblicazioni in rivista, cade tra la primavera del '56 e l'inizio del '57: ora Leonetti può dire di “credere” fino in fondo nel suo lavoro.

Calvino risponde negativamente all' “insinuante proposta” (20 febbraio, CMS): l'ipotesi di aprire ai poeti nuovi, sull'esempio dei “Gettoni”, era stata già considerata e scartata dalla casa editrice, a causa dell'insuccesso commerciale della collana. Nessuno si sentiva di tentare miglior fortuna con la poesia, “genere ancora più aleatorio”. “Ogni libro”, del resto, “è un'impresa industriale”. Pur contento di aver letto il dattiloscritto, Calvino lo rimanda al mittente: preferisce la vena caricaturale di Leonetti, perché altrove il suo “gusto dell'eloquenza” lo porta a un certo spessore, non leopardiano questo, oppure del Leopardi più spesso”; ma gli consiglia di pubblicare la raccolta avendo lui la fortuna di non essere legato alla grande editoria e di poter fare dunque “edizioncine agili, poco impegnative”. Il tentativo di far entrare il suo libro nel recinto sacro dei “Poeti” Einaudi attraverso il “cavallo di Troia” dei “Gettoni” per la poesia, e con *Le ceneri di Gramsci* come testa di ariete, non aveva sortito buon esito: se “il libro (che oltretutto è ‘pagano’) non si avvia pur lentamente a qualche stampa, (e sta tutto insieme)”, aggiunge Leonetti nella lettera a Pasolini del 25

febbraio, “mi si guasta il macchinario”. E si notino la qualificazione della raccolta come “oltretutto pagana”, evocante forse un rapporto di estraneità non assoluta alla dimensione del sacro, ma relativa alla sua declinazione cristiano-cattolica; e il rinnovato accento sulla necessità, per il volume, di “stare tutto insieme”. Lo stesso 25 febbraio Leonetti esprime la sua preoccupazione anche a Calvino, inutilmente (CMS: riguardo alle poesie, pensava di poterne discutere: il suo problema “si aggrava”); e ricorre a Pasolini: “hai qualche idea o direzione [...] per cui saggiare non troppo malamente la sorte? Ciò mi sta a cuore tanto”.

Dal canto suo Pasolini, che non aveva ancora sciolto il nodo del precedente contratto con Mondadori, annuncia due giorni dopo l’uscita del suo “libro di poemetti intitolato *Le ceneri di Gramsci* [...] alla fine di primavera da Garzanti”, che inaugura con Penna una collana di poeti: farà tutto il possibile per farvi pubblicare il libro di Leonetti (27 febbraio, CMS II/129, *Lettere* 1067¹⁷²). La risposta tradisce sconcerto e irritazione: Pasolini fa cadere con *nonchalance* la notizia (*scilicet*: mentre Leonetti pochi giorni prima aveva proposto le *Ceneri* a Calvino per Einaudi, e gliene aveva subito scritto!); avrebbe potuto sponsorizzare con migliori ragioni gli

amici, meno introdotti di lui. Ma la proposta della nuova collana è ad ogni modo allettante, e Leonetti chiede a chi si debba rivolgere: forse a Bertolucci? (20 marzo, CMS II/145). Pasolini replica giustamente che la pubblicazione del suo libro era nota e scontata da tempo, e non c'è dunque alcuna ragione di risentimento per i modi e i tempi della sua comunicazione: farà di tutto perché anche i libri di Leonetti e Roversi escano nella stessa collana, “con molte probabilità di riuscita” (25 marzo, *Lettere* 1072-1073). Leonetti è placato: la rassicurazione di Pasolini ha avuto effetto (a Pasolini e a Romanò, 2 maggio 1957, CMS III/13¹⁷³).

Al rientro dal viaggio in Russia¹⁷⁴, Pasolini scrive a Leonetti di aver letto in aereo i suoi “versi”, e di averli trovati “tanto belli”, quanto alle “singole parti”, da fargli “venire le lacrime agli occhi, soprattutto il primo discorso del padre”¹⁷⁵; non risparmia tuttavia la consueta, crudele critica: “l’insieme, come struttura drammatica o narrativa” gli pare “un po’ facile e ingenuo” (agosto 1957, *Lettere* 1097). Ossia, se la struttura significa per Leonetti tutto “ciò che è valso a intendere della realtà”: il libro è un fallimento.

Di lì a poco Leonetti invia il dattiloscritto a Bertolucci, e ne avverte lo stesso giorno Pasolini (23

settembre, rispettivamente CMS; CMS I/40). Vale la pena di soffermarsi sulla “lunga lettera di accompagnamento”, ricca di dati e spunti:

Ho fatto un esame di coscienza, prima di vincere il ritegno a mandartelo; chiedendomi se è buono o no; sono sicuro che è “buono”, ma, solo e proprio, nel senso che ripetiamo: ignoro il “valore” poetico e penso che vi si esprime una certa intelligente elaborazione di contenuti ideali-sentimentali comuni. | È un po’ vero che ho fatto, sopra a questo, i capelli grigi, specie nell’ultimo anno e mezzo in cui non l’ho lasciato mai; certo è un libro finito (né, se l’ho da dire, ha a che fare con la posticcia raccolta di anni fa mandata per una scelta di qualcosa) e lo avevo in corpo da tanto – anni prima di me molti coetanei pubblicavano, ma io non dormivo affatto –. | Suppongo o credo (secondo se son depresso o lieto) che i giudizi che toccano il mio lavoro noto fin qui, così perplessi [...] debbano essere indotti da questo libro a superare i dubbi sul mio lavoro [...]. | Ti accorgerai che la “sorpresa”, nel libro, rispetto alle intenzioni più diffuse e alle cose stesse già date [...], sta o vuol stare nella misura e nello sviluppo dei temi, riattaccandosi a quelli propri della coscienza contemporanea nell’anteguerra. Perciò, e per le mie cure appassionate a tal fine, ti prego relativamente di leggerlo nell’ordine.

Il lavoro di revisione, iniziato nella primavera del ’56 non si era arrestato al principio del ’57, quando Leonetti si era fatto avanti con Calvino: ne è risultato

un libro compiuto e affatto diverso dalla *Nuda primavera*, definito ora “posticcia raccolta [...] mandata per una scelta di qualcosa”. Sappiamo che Leonetti contraddice così le ragioni da lui stesso sostenute a più riprese, forse sentendosi lontano da quella fase creativa e volendo dare risalto alla novità della silloge, che finalmente si decide a licenziare dopo una gestazione lunghissima. Con questa raccolta spera di dissipare definitivamente i dubbi della critica, mai persuasa dei suoi lavori precedenti. La novità del libro (e qui si legge una *captatio benevolentiae* nei confronti dell’interlocutore, non priva peraltro di convinzione intima) consiste nello “sviluppo” senza rumorose soluzioni di continuità di “temi [...] propri della coscienza” della poesia ermetica, per non nominare la quale Leonetti ricorre a un lungo eppure inequivocabile giro di parole. Significativa la preghiera finale di leggere l’opera “nell’ordine”, assecondando l’appassionata *intentio* costruttiva dell’autore.

Nelle more di un responso da Bertolucci¹⁷⁶, Pasolini attiva un canale alternativo con Longanesi attraverso il cugino Nico Naldini, al fine in primo luogo di trovare un editore per la nuova serie di «Officina», ma approfittando dell’eventualità anche per agevolare la pubblicazione di Leonetti e Roversi.

Longanesi sta per inaugurare “una nuova collana di poesia”, e i due bolognesi sarebbero “in programma”; ma “c’è da tentare tutto prima con Garzanti” (17 ottobre, *Lettere* 1099). Leonetti e Roversi nicchiano (Pasolini ai redattori di «Officina», 19 ottobre, *Lettere* 1100), e il 21 ottobre Roversi scrive a Leonetti che trova “interessante la ‘strada’ di Longanesi”, ma ritiene opportuno rifletterci meglio e riparlare “con indicazioni più precise” (senza l’indicazione dell’anno, CMS I/35). Naldini nel frattempo contatta direttamente Leonetti: forse Pasolini gli ha scritto della loro intenzione di pubblicare una collana di poesia e di “iniziarla con il Suo libro”; anche Sereni, cui si è rivolto per averne “consigli e suggerimenti”, gli ha fatto il nome di Leonetti tra i primi (28 ottobre, CMS). Le trattative per «Officina» tuttavia non vanno in porto: Mario Monti, da poco succeduto a Longanesi nella direzione della casa editrice (1956), non ha dato l’assenso “definitivo e senza tante storie” che Pasolini si attendeva sulla base del colloquio avuto con Naldini (Pasolini a Naldini, 30 ottobre, *Lettere* 1101). Probabilmente inconsapevole delle difficoltà insorte, il 3 novembre Leonetti risponde a Naldini che accetta con piacere il suo invito: la raccolta è un po’ voluminosa, di “un buon centinaio di pagine”, e

ha “solo lievissimi ritocchi sospesi”, ma si impegna a inviargliela al più presto (CMS). Dalla lettera a Bertolucci del 1 dicembre si comprende però che non si tratta di pochi “lievissimi ritocchi”, e che gli interventi più importanti riguardano proprio l’“ultima parte della *Primavera*”. È probabile tuttavia che Leonetti tendesse anche a enfatizzare la questione per indurre Bertolucci a pronunciarsi, consentendogli di decidere in un senso o nell’altro. Del resto il 5 novembre Pasolini gli aveva consigliato di considerare “che presso Garzanti tirava per lui (tramite Bertolucci) aria favorevole” (*Lettere* 1106). Anche in questo caso la missiva a Bertolucci è preziosa, e giova riportarne una buona parte. Vi apprendiamo tra l’altro che alla fine del ’57 *La cantica* ha un altro titolo, *Il senso delle cose*, ancora legato a un’istanza di concretezza (per quanto vaghissima) di gusto officinesco:

Ci sono, riguardo al mio Ms. del “Senso delle cose”, due novità. | Primo: mentre credevo di averlo finito mi è accaduto in novembre di ritornarci e compiere un certo numero di varianti, che – come a tutti capita – sembrano migliorare con la massima delicatezza il testo, mentre poi non sono sostanziali affatto (eccetto che nell’ultima parte della *Primavera*, che tu hai in una stesura assolutamente rozza al confronto). Già nel saggio dato in Officina. II

forse, se l’hai guardato, hai notato ciò (e le varianti toccano anche la “Adolescenza” che mandai a [«]Palatina[»]¹⁷⁷) Un testo poetico ha sempre questa sorte. Ora, per esattezza lo dico: e perché: io non intendo opprimerti con una copia seconda; ma se hai da prendere o riprendere in considerazione il ms. preferisco naturalmente abbi[a] sotto gli occhi quest’altra copia, e con correzioni dirette e con diverse pagine inserite. La mando a parte – non importerà comunque che me la rendi. | Secondo: il Naldini per conto della Longanesi mi ha chiesto un 15 o 20 giorni fa il libro per cominciare una collezione di poesia, al principio di primavera (distintamente da Officina). Te ne dico anzitutto con questo scopo: se per qualunque ragione tu fossi imbarazzato – solo un poco – di fronte a un libro apprezzabile ma che per motivi diversi non va, questa cosa ti solleva da preoccupazioni amichevoli e sentimentali [...]. | Quanto a me, penso: la proposta di Longanesi è una tranquillante riserva, che però non posso portare avanti a lungo [...].

A seguito della morte del padre, Bertolucci sta attraversando una profonda crisi nervosa che lo costringerà di lì a poco al ricovero in clinica¹⁷⁸. Leonetti non ne sa ancora nulla, e interpreta il suo silenzio come un segno di imbarazzato rifiuto: da una parte il libro di un amico, dall’altra una collezione che ha, “editorialmente, richieste estrinseche di prestigio più fermi”. Si decide allora a chiedere la restituzione del manoscritto, contando di consegnarlo

a Naldini (27 gennaio 1958, CMS). Ma un mese dopo Pasolini riferisce che Citati gli “dà come probabile (salvo restando l’isterismo di Livio) la pubblicazione de *Le miserie* da Garzanti”. Altrimenti resterebbe aperta l’opzione Feltrinelli, cui preferirebbe tuttavia le “edizioni eccezionali e bellissime” di Longanesi (27 febbraio, *Lettere* 1121). Anche il titolo è cambiato, a meno che Pasolini non si riferisca sbrigativamente alla raccolta per eponimia. Nel frattempo (non sappiamo quando, perché questa lettera a Bertolucci purtroppo non è datata) Leonetti ha appreso da Pasolini dei suoi problemi, e gli domanda se l’“affare” del suo manoscritto ha avuto sviluppi: è utile che, andando a Milano per le feste, faccia visita a Garzanti? Per quanto riguarda il titolo, considerata la vocazione storicista dell’opera, Pasolini non è “convinto che funzioni il richiamo” a Tommaso Campanella (cui Leonetti aveva dedicato la tesi di laurea). Preferendo un titolo “attuale”, riterrebbe “ottimo il ripiegare su *La vita comune*”. Questo, come sappiamo, era il titolo della prima sezione del libro (dato per “compiuto”) da cui erano tratti i testi apparsi nel novembre ’56 su «Officina»; promosso ora a titolo della raccolta, Leonetti pensa però di sostituirlo nella sezione con *I sentimenti*, e interpella in merito Bertolucci.

Il titolo che a Pasolini non piace è evidentemente *La cantica*, dall'opera poetica di Campanella *Scelta d'alcune poesie filosofiche di Settimontano Squilla cavate da' suo' libri detti La Cantica, con l'Esposizione* (1622¹⁷⁹): si ricorderà che, nelle proteste a proposito del primo allegato soppresso di Leonetti, Roversi (o lo stesso Leonetti attraverso di lui) aveva parlato *en passant* proprio di “esposizione” campanelliana, con chiaro riferimento alla struttura della *Scelta*, che alla poesia (diremmo) allegava l'*Esposizione*. Ma lo faceva, la *Scelta* di Campanella, in una diversa “stagione”, nella quale “il servizio autocritico necessario all'artista” non era divenuto ancora “sottile e rigido e ostile fino a essere nemico del proprio signore; e dunque [...] naturalmente armato contro gli scopi-miraggi dell'immediata poesia comunicante, o partecipante, sia di affabile tono o muova verso il discorso e il ragionamento lirico, o un genere di epica o addirittura, all'altro polo, la zona dimenticata della canzone civile, e il populismo”¹⁸⁰.

Torniamo a Bertolucci, che Pasolini ha visitato trovandolo “quasi guarito”: gli ha subito parlato delle poesie di Leonetti, e ritiene che Garzanti si deciderà favorevolmente (25 marzo, *Lettere* 1124). È troppo ottimista: il 16 aprile Citati, evidentemente chiamato

a intervenire per conto di Bertolucci, scrive a Leonetti scusandosi per la difficoltà di convincere l'editore, e chiede ancora un mese di tempo. Nel frattempo la salute di Bertolucci migliora, e potrà presto giovare del suo appoggio (CMS¹⁸¹). Un mese dopo nulla è cambiato: Citati non può continuare a tenere in sospeso Leonetti, e promette a stretto giro la restituzione della sua copia e di quella di Bertolucci. Per la sua collana di poesia, Garzanti vuole nomi "affermati": non è disposto a rischiare come con i romanzi. Citati ritiene che sia un errore, perché malgrado le sue «ineguaglianze» il libro "è uno dei pochissimi vitali" in circolazione. Suggerisce però di togliere qualche poesia, e aggiunge una considerazione critica interessante: nelle poesie di Leonetti c'è sempre sia una materia psicologica, sia una materia stilistica, entrambe di grande interesse, ma che sembrano non interagire: "sicché uno ha di frequente l'impressione di trovarsi un momento prima, ma solo un momento prima, della nascita dell'espressione". Citati promette anche che tornerà a perorare la causa presso Garzanti, ma Leonetti non deve contare sul suo successo, e tentare altre vie (19 maggio, CMS). Come non di rado accade nei materiali epistolari del fondo, sul verso della missiva si trova appuntata con penna rossa la risposta di

Leonetti, dispiaciuto dell'esito negativo, ma grato a Citati per essersi attenuto con precisione agli impegni presi. Ha bisogno al più presto delle copie del manoscritto, e chiede un'indicazione sulle poesie che Citati gli consiglia di escludere. A causa di impedimenti ed equivoci la risposta arriverà in ritardo, come pure i dattiloscritti, il 6 giugno: Citati non li ha più in mano e non è in grado di indicare i testi che ritiene più deboli; in ogni caso ci ha ripensato, perché perdendo alcune sue parti il libro guadagnerebbe forse in "densità", ma potrebbe perdere "in sistema" (CMS).

Già a maggio Leonetti si era attivato per cercare una soluzione alternativa, venute meno a quanto pare anche le opzioni Longanesi e Feltrinelli, e aveva inviato una copia del libro ("giunto alla redazione definitiva") a Giuseppe Ravegnani, allora condirettore dello "Specchio" assieme ad Alberto Mondadori¹⁸². Nella lettera di accompagnamento, Leonetti annuncia la chiusura di «Officina», e si dice amareggiato perché la rivista "non è stata fin qui bene intesa nella sua doppia polemica, verso il novecentismo minore o inautentico, e verso la cultura subito politicizzata". Anche per questo "Lo Specchio" gli pare il terreno ideale, "libero e insieme tradizionale" per pubblicare e concludere così la sua

quasi decennale produzione (dopo il 26 maggio, CMS¹⁸³). Ravegnani risponde dapprima che è meglio inviare il manoscritto alla Segreteria, per evitare illazioni maliziose (5 giugno, CMS); ma intuendo di aver dato così a Leonetti “l’errata impressione” di disinteressarsi al suo lavoro, gli comunica che ne ha già parlato ad Alberto Mondadori, e gli chiede ora di inviare il “manoscritto di poesie” direttamente a lui: lo leggerà assieme a Mondadori; e se, come crede, il giudizio sarà positivo, il libro figurerà tra le novità del ’59 (24 giugno, CMS).

Il testo, ancora una volta dato per definitivo nella lettera di accompagnamento, non è però tale: a causa di problemi di salute Leonetti non è ancora riuscito ad apportare al “manoscritto ormai più che decennale le [...] varianti cui ha lavorato” negli ultimi mesi. Lo farà al più presto, e spedirà entro la prima decade di luglio la copia del libro a Ravegnani e a Mondadori, riservandosi di far loro visita in settembre. Nel frattempo Leonetti ha accolto la proposta di Vittorini, che aveva letto il libro “nella incompleta stesura del 1957”¹⁸⁴, di pubblicarlo eccezionalmente per intero o quasi nella “sua nuova rivista presso Einaudi”, il «Menabò», “nel prossimo inverno” ’58. Al libro, spiega Leonetti, “è legata interamente la mia ‘fortuna’”: si tratta di un “atto di ‘fedeltà al

Novecento' che ho caro, a chiarire che la mia polemica è sempre stata in nome di un misurato sviluppo dei sentimenti e delle idee e non in una preconcepita critica delle opere o in una propria volontà di malinteso realismo". L'anticipazione sul «Menabò» gli assicurerebbe "un certo lancio", di cui ha bisogno anche "per i suoi [del libro] modi alquanto inaspettati e aldilà della prima «Officina»". In coda leggiamo che in piena estate del '58 (la lettera è datata 27 giugno, CMS), Leonetti si è risolto contro l'opinione di Pasolini per il titolo campanelliano, *La cantica*, ma tenendo ancora "di riserva" quello più "attuale" suggerito da lui, *La vita comune*, e *Senso delle cose*.

Dopo l'estate la mediazione editoriale passa da Ravegnani a Vittorio Sereni, che il 28 settembre comunica di aver ricevuto il "testo" di Leonetti presso Mondadori, ed esprime un parere molto positivo, non motivato dall'amicizia. Lo prega quindi di non impegnarsi con altri sinché non avrà ricevuto una risposta da Mondadori, che per quanto dipende da lui sarà senz'altro positiva (CMS). Di lì a poco Sereni comunica di avere ricevuto il parere di Mondadori, che gli estenderà: Leonetti può considerare praticamente accolta la sua proposta (7 ottobre, CMS). Il 27 marzo '59 Ravegnani si rallegra

di vedere *La cantica* nello “Specchio”: sarà il primo dell’annata. Il 9 giugno Mondadori esprime il suo compiacimento per la pubblicazione, e dà il benvenuto al suo autore nella casa editrice.

Calvino, che aveva rifiutato per primo il libro, scrive di aver letto tutta *La cantica*: Leonetti è uno dei suoi poeti preferiti; il suo discorso gli “torna a fagiolo da tutti i punti di vista”, tra gli altri come “particolarissima ripresa leopardiana” (30 giugno, CMS). Il 15 settembre Sereni annuncia che Leonetti ha buone probabilità di vincere un premio importante. Si tratta del Premio Selezione Marzotto, che nei mesi successivi viene assegnato alla *Cantica*: lo si ricava da una “dichiarazione” che Sereni invia su richiesta di Leonetti il 5 dicembre¹⁸⁵.

Purtroppo, ne accenniamo molto in sintesi (e del resto è un fatto noto), all’uscita della *Cantica* è legato anche un incidente che causa la rottura – poi ricomposta solo in parte – tra Leonetti e i compagni di strada di «Officina»: nel profilo biografico sul risvolto del volume, si legge che l’autore “nel 1955 ha intrapreso con Pasolini, che era stato suo compagno di liceo, e con altri la rivista «Officina»”. *E con altri*. Il 14 giugno Roversi scrive a Pasolini per dichiarare finita l’esperienza della rivista: non può accettare il risvolto della *Cantica*. Nella responsiva,

che chiede di estendere a Scalia, Pasolini concorda: Leonetti lo ha “malamente tradito”, ma Roversi deve ridimensionare la questione, per poter proseguire nel lavoro comune (26 giugno, *Lettere* 1172-1173). Nel frattempo Leonetti ha scritto agli amici per giustificarsi, e si dichiara umiliato dalla vicenda (16 giugno, *Lettere* 1173-1174). Pasolini è severo con Leonetti: ha commesso una “brutta e sgradevole indelicatezza”, ma giudica eccessiva d'altra parte la reazione di Roversi (fine giugno 1959, *Lettere* 1174).

Con questa sgradevole coda la lunga vicenda della *Cantica* si può considerare conclusa.

Ricapitolando: dopo il primo assestamento in *Poemi*, pubblicata nel '52 ma forse già chiusa due anni prima, una nuova fase creativa e di rielaborazione si avvia in vista della pubblicazione in rivista ('55), dove Leonetti dà due testi nuovi e cinque testi profondamente mutati, forse recependo anche critiche venute da Pasolini. Permane e si approfondisce in direzione macrostrutturale la poetica del “poemetto”: se ne ha un riscontro evidente nel novembre '56, con la pubblicazione nel n. 7 di «Officina» di una nuova selezione di poesie che si intendono tratte da una silloge compiuta, divisa in tre “serie” (*La vita comune*, *Le miserie*, *La primavera*) di cui l'allegato esplicita partitamente

temi e ragioni, ed entro le quali i testi occupano una posizione definita da un ordinale, come avverrà nella stampa del '59. Il lavoro si prolunga intensamente sino all'estate del '57, quando Leonetti consegna una copia che considera definitiva prima a Pasolini, poi a Bertolucci. Alla fine dell'anno la raccolta ha assunto il titolo *Il senso delle cose*, ed è ancora bisognosa di ritocchi che riguardano soprattutto l'“ultima parte della *Primavera*”. Nell'inverno-primavera del '58 Pasolini, con cui prosegue il confronto sul titolo, ne indica altri due, eponimi rispettivamente della seconda sezione, *Le miserie*; poi della prima, *La vita comune*: li preferisce a quello campanelliano ipotizzato da Leonetti, che vede in contraddizione con la matrice storicista della silloge: *La cantica*. Siamo giunti al maggio '58. Alla fine del mese il “manoscritto ormai più che decennale” è arrivato a Ravennani con le varianti che Leonetti si riservava di apportarvi nel dicembre '57. A fine giugno '58 prevale infine *La cantica*, ma vivono ancora gli alternativi *La vita comune* e *Senso delle cose*; il testo è ancora bisognoso di interventi (questa volta davvero ultimi), su cui l'autore si concentra verosimilmente in estate, prima di consegnare la silloge a Sereni.

4. Rinviano al commento dei singoli testi un esame più analitico della *Nuda primavera*, ci limitiamo qui ad alcune considerazioni di ordine generale.

Dai farraginosi sciolti di *Poemi* all'alternanza più mossa degli imparisillabi nella *Nuda primavera*, il lavoro di Leonetti è volto alla concentrazione e allo snellimento, ma al prezzo spesso di complicazioni e impacci che si scioglieranno in parte più avanti, nella *Cantica*; dove il dettato, senza rinunciare alla predilezione leonettiana per i giri sintattici contorti e *à bout de souffle*, acquista una distensione maggiore, di cui si avvantaggia anche lo sviluppo tematico. Varrà, complessivamente, quanto scrive Francucci a proposito dell'*Alluvione*: “sintassi, interpunzione, *ornatus*, tutto dice che Leonetti vuole parlare di eventi reali e drammatici in modalità antimimetica e ‘difficile’, orchestrando un dispositivo di rappresentazione non trasparente in cui i portati della ricerca simbolista e poi anche, in Italia, ermetica (quello che lui chiama decadentismo, e la sua eredità novecentesca) vengono trapiantati, con operazione tutta intellettuale, in un terreno a loro culturalmente estraneo, la realtà materiale e la realtà di classe”. Come si legge nella lettera a Bertolucci del 23 settembre '57, la “sorpresa” dei suoi versi consiste

per Leonetti proprio “nella misura e nello sviluppo dei temi [...] propri della coscienza contemporanea nell’anteguerra”. E lo “Specchio”, nella lettera citata a Ravagnani di fine maggio-inizio giugno ’58, costituisce la sede ideale per *La cantica* perché compone libertà e fedeltà alla tradizione. Se la “maledizione” decadente è una “vacanza” divenuta inaccettabile, il poeta attraversa d’altro canto quella che potremmo chiamare con Sarraute l’“età del sospetto”¹⁸⁶, ed è “naturalmente armato contro gli scopi-miraggi dell’immediata poesia comunicante, o partecipante”¹⁸⁷. Nettissima dall’inizio alla fine, in Leonetti, e sintomatica di questo doppio distanziamento, è l’opzione antimelodica, che lo oppone da questo punto di vista a molti esiti “antinovecentisti” (Betocchi, Penna, Caproni), ma anche dell’ermetismo (pensiamo in particolare a Gatto): ad essa andranno ricondotti il rifiuto pressoché sistematico della rima, anche leopardianamente casuale o approssimativa, e l’aspra sfasatura tra metrica e sintassi. Del resto Leonetti parla di “recitativo”, a proposito delle sue poesie, non solo per alludere all’introduzione, qua e là, di locutori altri dall’io lirico (di “interposte persone”, per dirla con Testa¹⁸⁸: la donna incinta-Primavera dei *Pensieri notturni*, il musicista di *Canzone sul violino*, il

becchino-poeta di *Congedo*); ma anche, se non soprattutto, per alludere all'andamento non cantato, calcolatamente prosastico dei suoi versi, lontanissimi peraltro da autentiche movenze oraleggianti¹⁸⁹: una inimicizia dichiarata per l'orecchio che andrà ricondotta in ultima analisi al magistero brechtiano, cui Lo Monaco si riferisce opportunamente a proposito del *Cammino nella città*.

Veniamo ora alla macrostruttura, che per Leonetti costituisce l'essenza del suo "poemetto". La dominante stagionale, soggetto allegorico dei *Pensieri notturni*, viene ripresa nell'*incipit* del secondo componimento (una rispondenza cataforica: *Per la strada*, 1-3: "L'improvviso tepore che dà smania | (e c'era un giorno | polvere a rotolare in una via)"; *I pensieri*, 1-2: "Lungo viali correndo quasi un gemito, | tiepido vento viene". Ma il tempo è amleticamente slogato, e la primavera non rinnova il suo andamento ciclico (4-6: «... Il mondo | non è più quello, è sregolato, insano, | non è più quello del ricordo»): è il "principio della storia" che si afferma (citiamo dall'allegato del '56), e con esso la "*Selbstveränderung*¹⁹⁰ [...] per cui lo spirito si esterna, e, così in tutti avviene, insieme ci si muta e si muta il mondo della nostra vita". È la fine del "mondo lirico o soggettivo, malinconico e nella

nostra tradizione petrarchesco”: l’uomo deve abbandonare l’idea poetica di un “rapporto immediato della vita in sé” e confrontarsi edipicamente e mediatamente con la “realtà storica”, che ha “le sue condizioni” ed “è altra – e fuori” di lui, “o di una supposta serena Natura”. L’ingresso nell’inautentico (in senso heideggeriano, la dimensione ontica del “Sì” e della “chiacchiera”) si esprime immediatamente nella virata stereotipica affidata alla voce dell’“uomo nel caffè” (7-8: “... Ah le giuste | stagioni di una volta!”), e ai titoli dei giornali propalati dagli strilloni. Nell’*Alluvione*, terzo pannello anticipato dalle “lunghe piogge” primaverili di *Per la strada* (v. 3), la Natura manifesta leopardianamente la sua estraneità crudele alle ragioni umane. Per contrasto il *Borghese*, nello scherzoso quadretto successivo, trova nelle preoccupazioni materne della moglie un rimedio ai mali inflitti dalla natura matrigna, ridotti comicamente a “malanni” di stagione: basta proteggersene con “l’ombrello” e con la “maglia dell’inverno”. È per gente così, l’unica a credersi ancora al riparo dall’inquietudine storica (l’hegeliana “*Unruhe*”), che il musicista di *Canzone per violino* rammemora sul suo strumento le primavere *d’antan* (10-13: “o puliti borghesi, in buona quiete |

passeggiare, e godete. Ed è per voi | che le passate primavere, almeno | ricordo, sul violino”): solo ai borghesi è ancora dato baloccarsi e gioire delle illusioni evocate nella poesia iniziale (1-3: “ La primavera in cielo | e dunque a illudersi | si può ricominciare”); mentre d’inverno l’“arido vero” leopardiano incontra (idealmente) la canzone partigiana *Fischia il vento* (6-9: “La terra si colora e si profuma; | e tutto è scherzo | di primavera; è peggio nell’inverno | quando ha fischiando il vento il suo diritto”). Il musicista, poeta senza più aureola, sa che il cerchio è rotto, e che anche lui presto se ne andrà: le baldorie di una volta sono passate per sempre, come la vecchia moglie Rosa. La primavera autentica è quella rossa che si festeggia il primo maggio, nel corteo del *Cammino nella città*, culmine ideologico del poemetto. L’“orazione” finale del *Congedo* non può che essere postuma, in una “sera” che assomiglia molto a una “domenica della vita” di memoria hegeliana. Il poeta non ha più la funzione di alimentare le liete illusioni della classe dominante, come faceva il violinista, ma di seppellirla secondo il detto citato del *Manifesto* (16-19: “La sera, al colmo | della giornata, | fra i compagni il becchino | egli è il poeta”). La notte sopraggiunta gli suggerisce il ricordo di un uomo che segue il corteo funebre

dell'amata, senza riuscire a distaccarsene: chiaro riferimento non solo e non tanto alla Rosa della *Canzone sul violino*, ma a due momenti fondativi della lirica moderna quali la morte di Beatrice in Dante e di Laura in Petrarca. Il poemetto, scrive Leonetti, vuole proporre un'idea "dell'arte come quella che vivifica la vita [...]: contenendo, e dunque dominando, la negativa o struggente malinconia che si annida in noi e sente un bene solo in ciò che è perduto". Il "bene" sta altrove, recita l'*explicit* di ispirazione mahleriana (pensiamo al *Lied von der Erde*): nella "presenza", sulla "terra | in quello che è più lieve a primavera".

Si danno a testo i componimenti della *Nuda primavera*. La complessità della rielaborazione rispetto a *Poemi* e nella *Cantica* è tale da rendere perlopiù necessaria la trascrizione integrale delle redazioni pubblicate lì, in appendice a ciascuna lirica. Nelle poche eccezioni, le varianti sono registrate nella fascia di commento. Così anche nel caso di *Congedo*, per cui si dispone di una stesura intermedia, dattiloscritta con interventi autografi. Accanto alle lezioni si indica tra parentesi quadre la numerazione dei versi, se differente dalla stampa del '55. Di seguito, le sigle utilizzate nel commento.

SIGLE

ALL₁ = Ds. di corredo alla *Nuda primavera* per «Officina», inedito

SPE = *Sopra una perduta estate*, Libreria antiquaria Landi, Bologna 1942

DEC = *Il decadentismo come problema contemporaneo*, in «Officina», 6, II, 1956, pp. 211-227

LC = *La cantica*, Mondadori, Milano 1959

NP = *La nuda primavera*, «Officina», 1, maggio 1955, pp. 17-13

P = *Poemi*, Palmaverde, Bologna 1952

PL = *Percorso logico del 1960-75*, Torino, Einaudi, 1976

I pensieri notturni

Nota e commento al testo a cura di Luca Stefanelli

Prosopopea della Primavera. “La mia rappresentazione di una primavera senza vesti primaverili, o meglio delle umane passioni nel

mondo di ogni giorno e di questo giorno, è fondata su di una ‘voce interiore’ di ciascun individuo o folla (può essere anche questa una soluzione); così che ogni parte è un recitativo silenzioso, segreto, e, dentro le varie riprese sentimentali di dolore o di forza, le parole sono, via via, quelle lucide e tutte mentali di un’inquietudine notturna – in una donna incinta – (ALL₁)¹⁹¹”.

Pubblicato in P (pp. 59-61) con il titolo *Pensieri ansiosi*, il componimento confluisce in posizione incipitaria nell’ultima sezione di LC, *La primavera* (pp. 109-110). La differenza fra i tre momenti che scandiscono la storia del testo è considerevole.

Nella fase intermedia, qui a testo, i nuclei tematici-figurativi di P restano perlopiù invariati, ma è evidente il lavoro di asciugatura e di ristrutturazione semantica e formale. Interventi principali: in NP cade lo sviluppo tematico compreso in P all’incirca tra i vv. 15-31; in P la transizione da “notte-freddo” invernale a “giorno-tepore” primaverile si concentra nei primi versi e segue l’ordine cronologico, che invece viene rovesciato in NP, dove i due momenti sono distribuiti rispettivamente nella seconda strofa (vv. 15-17) e nella prima (vv. 1-6). Sul piano formale, alla struttura poemica in endecasillabi sciolti di P (con un

quinario in chiusa) subentra una distribuzione in tre strofe, dove si alternano liberamente misure imparisillabiche. In LC le varianti si concentrano soprattutto nella prima, nella terza e nella quarta strofa, e paiono tendere nel complesso all'impedimento sintattico e semantico. Le strofe, in cui si mantiene la coincidenza tra campata metrica e campata sintattica, diventano quattro, in una successione simmetrica di 11-10-11 versi, seguiti da una coda di 6.

L'ispirazione complessivamente leopardiana emerge con particolare evidenza nella chiusa, dove la "facile verità" della nuova nascita primaverile alimenta le false «speranze» dell'umanità; ma è già adombrata dal titolo, tra *Pensiero dominante* e *Canto* (o *Spavento*) *notturmo*. E per il tema primaverile, oltre che all'ambientazione di *A Silvia* e del *Passero solitario*, si penserà ovviamente ad *Alla primavera, o delle favole antiche*.

Pensieri notturni traduce, forse per caso, *Night-Thoughts*, titolo del poema in nove parti del poeta pre-romantico Edward Young (1742-1745).

Il componimento consta di tre strofe, autonome dal punto di vista sintattico, rispettivamente di 11+10+21 versi. Va rilevata, in questa struttura,

l'equivalenza quantitativa esatta tra le prime due (peraltro quasi isometriche) e la terza. Con le eccezioni di cui si dirà, i versi sono tutti imparisillabi regolari: in prevalenza endecasillabi e settenari, cui si aggiungono svariati quinari e due novenari contigui (vv. 29-30). Assenti le rime, se non consideriamo l'imperfetta "desta" : "Presto" (vv. 16-17); e la pseudo-ipermetra ai vv. 12-14 ("stringe" : "fingere"), il primo ripreso in anafora al v. 18.

Varianti di LC:

1-10 Lungo ... mezzo ad] Tiepido vento viene /
dalle colline, rami / stendersi vidi / teneri in cielo,
gonfi di promesse: / un giorno esplodono / l'estate e
le candele / d'ippocastani; che odorose ai viali... / io
che improvvisa / mi sento già languire, / allora mi
ritrovo / come in mezzo a [1-11]

13-14 disse, ... un'altra] disse; / un'altra [14-15]

19 sorridente ... o] la gente sorridente, o

22-34 Credere ... alla] Poi torna il tempo /
dell'orso, del coniglio, e la pallina / che sfugge dalle
dita, / a rimbalzare. E tenta / con le sue mani, al
mondo / incerto si avventura / continuamente,
attenta... / e sul piatto, alla [22-29]

37-42 figlio. ... grigie] ancora dagli strilli, un
altro figlio. // E noi sorrideremo; / come caduti negli

inganni, spinti / nuovamente a imbiancare / di letizia
le nostre mura grigie. / Oh verità, tu taci. / O forse io
ti ho perduta? [32-38]

Lungo viali correndo quasi un gemito,
tiepido vento viene¹⁹²,
rami stendersi in cielo
teneri, gonfi di promesse: esplodono
poi, alte, con l'estate, le candele
d'ippocastani; che odorose tanto... Viali
dove smarrita camminavo, io che mi sento
già a tratti languire¹⁹³,
e allora mi ritrovo
in mezzo ad una serra, l'aria è fradicia.

E si gonfiano i polsi,
ogni nastro mi stringe.
«Perché sei triste, e taci?» egli mi disse,
e ho sussultato, io pronta a fingere:
e un'altra notte
io sono ancora desta,
piena di freddo. Presto
ogni nastro mi stringe; guarda un giorno
la gente sorridente e si rallegra, o sbircia appena
il ventre enorme con il quale io passo¹⁹⁴,
e le socchiuse palpebre.

Credere, cedere vorremo, a tanto
facile verità?

e prestarsi al suo giuoco:
sorridendo, obbligati¹⁹⁵.
Ecco il coniglio, l'orso, e la pallina,
che ad un tratto gli sfugge
a rimbalzare.
Ed io non voglio, forse, correre
quando mi chiama? e con le mani
tentando, vuole il mondo; poi gli va incontro,
continuamente, o contro, e
lo prende, o l'urta, piange;
e sul piatto alla sera
gli occhi si chiudono¹⁹⁶.
Ora un altro m'è dato, incominciando
ancora dagli strilli,
un altro figlio¹⁹⁷. E noi sorrideremo,
vita è speranza, caduti negli inganni
e risospinti,
a volontà, a imbiancare
di letizia le nostre mura grige¹⁹⁸.

Appendice

Ansiosi pensieri (P)

– Un'altra notte, sono ancora desta
Piena di freddo. Intorno, camminando
Teneri i rami, gonfi di promesse
Mi apparivano: il vento così tiepido
Dalle colline, e il fremito che toglie
Per i viali, mi è odioso. Io che mi sento
Tutta languire, e ad ogni odore in viso
Vorrei gridare, presto mi ritrovo
Come in mezzo a una serra, e l'aria è fradicia.

Presto i polsi si gonfiano, vacillo
E ogni nastro mi stringe. Un giorno guarda
La gente sorridente e si rallegra
O sbircia appena questo ventre enorme
Con cui io passo e le socchiuse palpebre.
E lungamente errando, andando persa;
Piena di male, nell'unirmi al giuoco
In quel giardino, a salti con la corda,
Ho cercato sottrarmi: sorridevo
Alle bambine: orribile il sorriso
Che mi sentivo. E inquieta ora mi volto;
Ingiusta io sola mi ribello, forse.
Oppure io corro, e non è vero questo,
Questo che io fingo quasi con un volto?
Mi avvenne già che sparve, come un sogno:
Vita non era e subito fu un'ombra.
Perché non resto, invece, nell'attesa
Guardando innanzi e sopportando, lieta
Il sonno, e la stanchezza, doloroso
Tutto il mio corpo. Il male; è forse al male
Che mi ricuso? Quante cose incontro
Posso buttarvi! E le conosco e vedo:
Ecco il coniglio, l'orso e la pallina
Che scappa dai suoi diti a rimbalzare.
Non voglio dunque correre alla culla
Quando si sveglia? E presto con le mani
Tentando, vuole il mondo, e poi sul piatto
La testa cade: un altro ora m'è dato,
Incominciando ancora dagli strilli,
Un altro figlio. —

Per la strada

Nota e commento al testo a cura di Francesca Santucci

Secondo della serie, *Per la strada* abbozza uno scenario stagionale destabilizzante, la promessa di un “tepore” sferzata da “lunghe piogge”: la “primavera senza vesti primaverili” (ALL₁)¹⁹⁹. Presa coscienza della fine di un mondo mitico originario, il testo non indugia sul ripiegamento interiore, anzi coniuga la nostalgia alle reazioni naturali e umane registrate “per la strada”. A contrastare la deriva lirica che rischia di fare del reale un simbolo straniato (Leonetti 1956), si tenta una narrazione elegiaca quale dispositivo collettivo: l’indugio sul luogo comune, sulla malinconia ha per obiettivo la presa di coscienza del decadentismo insito in ognuno (cfr. DEC: “con il riconoscere che anche il decadentismo è in noi, come intendeva per esempio Maiakowski”). La chiusa enigmatica (vv. 9-10) sembra ripristinare la cesura tra pubblico e privato con ironia: si ha l’impressione che siano le trivialità (*Ah le giuste stagioni, di una volta!*) a assumere dignità di titolo di giornale, tanto brusco è il passaggio dall’esterno con

le sue attività atmosferiche, all'interno del caffè dove l'uomo proferisce una verità pubblica, e di nuovo *per la strada*, dove gli strilloni vendono i giornali.

Pubblicato per la prima volta in ND, la redazione successivamente confluita in LC (pp. 111-112), anche lì in seconda posizione, presenta un testo fortemente mutato: oltre al titolo divenuto *L'ordine*, la sola strofa di NP è lì diluita in un testo di 6 strofe (di 4, 6, 6, 7, 9, 5 versi l'una). Le corrispondenze più forti con *Per la strada* si riscontrano tra i vv. 5-19, nella seconda, terza e quarta strofa de *L'ordine*. LC espande il bozzetto ponendo i segni della stagione e gli incerti eventi atmosferici sotto più minuziosa osservazione, ma meglio esplicitandone la natura di simbolo o allegoria di ben altro *ordine* rovesciato: una deviazione fuori norma, il turbamento della "pigra sera dei borghesi" (v. 17), l'indugio su quelle "virtù alle quali ogni società falsa crede come alla propria quiete" (Leonetti 1956), con accento politico più vistoso che in NP. In LC si perde la pronuncia interiore-collettiva sulle perdute stagioni; e si inserisce la scena di una passeggiata con elucubrazioni di fronte a una vetrina: questa restituisce il riflesso del soggetto sovrapposto ai gioielli in vetrina, mestamenti intesi come "ornamenti ... di oziosa vita bella" (vv. 29-30), mentre la

passeggiata si affretta e conclude per la minaccia di pioggia (il testo successivo è titolato, per continuità poematica, *Alluvione*).

Una sola strofa decastica composta per lo più di endecasillabi (vv. 1, 3, 5, 6, 9, 10, tutti canonici), ma anche da un quinario (v. 2), due novenari (vv. 4, 7, in quasi isoritmia) e un settenario (v. 8).

Il “mondo ... sregolato, insano” (vv. 4-5) è restituito da alcune tensioni formali: si pensi all’ictus ribattuto di 9a e 10a, nelle sedi di *dà smania* (v. 1); alla sintassi sospesa dall’inciso parentetico (vv. 2-3), o dalle numerose inarcature (vv. 2, 4, 6, 7, 9), dalle ripetizioni (“non è più quello”, anaforico e cataforico, vv. 5-6). Ai vv. 7 e 9 la pausa sintattica forte sembra coincidere con una dialefe, che restituisce rispettivamente un novenario (“il nostro cuore. ~ Ah le giuste”) e un endecasillabo (“diceva un uomo nel caffè. ~ Enormi”). Nel primo caso, tra i vv. 7-8, laddove è più acuto il lamento per l’equilibrio perduto del passato, si noti la formazione di un endecasillabo intersversale, franto dall’inarcatura ma riunito dal discorso diretto, come un residuo di regolarità conchiuso tra segni diacritici. Si consideri infine come, dopo una prevalenza di parole piane, il testo si chiuda con una parola sdrucchiola in punta di

verso, “gridano” (ma all’interno dei versi si incontrano anche “polvere”, v. 3, e “titoli”, v. 10).

L’improvviso tepore che dà smania²⁰⁰

(e c’era un giorno

polvere a rotolare in una via)

quindi le lunghe piogge²⁰¹.

Il mondo

non è più quello²⁰², è sregolato, insano,

non è più quello del ricordo, e uguale

il nostro cuore²⁰³. «Ah le giuste

stagioni, di una volta!»

diceva un uomo nel caffè²⁰⁴. Enormi

titoli nei giornali che si gridano²⁰⁵.

Appendice

L’ordine (LC)

Ufficio, fondo

neghittoso e vigliacco e intrigo vecchio;

assurda della sorte

vendetta o burla.

L’improvviso tepore ci dà smania,

mette nel giorno usato

l’antica di ragazzo

irrequietudine. E si vide, fuori,

una piccola foglia;

polvere a rotolare nella strada.

Traverso i giorni, e nella solitudine

discendono
le piogge. Il mondo è vuoto,
nulla vi appare
dell'intimo, o divino
essere, che s'accende a tratti, lampo...

La pigra sera dei borghesi dentro
il Veneto, la sera provinciale;
titoli nei giornali che si gridano.
La Chiesa salva noi, ogni tumulto
è tacitato... e l'abito è un silenzio
che a vicenda s'apprende,
ognuno qui tenuto è a sprofondare.

L'angolo degli Orefici svoltavo.
Me stesso ai vetri ho visto
vecchio di tutti gli anni
guardarmi; e un pugno di gioielli, freddi
sopra il velluto. E sono
monili femminili ed ornamenti
questi, pensai, di oziosa vita bella
oh disperatamente...
ecco mi più che vinto.

E in cielo nubi,
il passeggio s'affretta, va disperso
il serale diletto, non è dato
che astratti lievemente, si rifacciano
naturalmente i medesimi passi.

L'alluvione

Nota e commento al testo a cura di Federico Francucci

Terzo pannello del poemetto, di respiro lungo come il primo, incorniciato dai succinti quadretti urbani e piccolo-borghesi del secondo e del quarto. Riprende un motivo della sezione precedente (rispetto alla quale è in rapporto dialettico di continuità/discontinuità), le “lunghe piogge”, trasferendolo nell’aperto delle campagne e convocando in scena il gruppo sociale degli agricoltori-allevatori, che praticano ancora un’economia di sussistenza o quasi. Nella gamma di “riprese sentimentali di dolore o di forza” costruita da Leonetti, il testo presenta il “senso di distruzione ingiusta, cieca e di smarrimento che la sventura dell’alluvione dà, oltre la lotta del lavoro quotidiano che è la nostra condizione, dura e accettabile” (ALL p. 1).

La poesia era già uscita in P, dove occupava la posizione di apertura con il titolo *Maledizione del contadino*, e tutta racchiusa fra i trattini del discorso diretto: l’epigrafe faceva comprendere a chi attribuire le parole di questo io che parla in nome di un

riconoscibile noi comunitario. Tale peculiarità enunciativa viene ristrutturata e decisamente complicata nel percorso evolutivo del testo. Che dopo NP confluirà in LC (come *Alluvione*), mantenendo l'ordine di comparizione nel poemetto. Considerevoli le differenze tra le redazioni, con interessanti rapporti di variazione ma anche di ripresa. Da P a NP si modifica per prima cosa l'ordine di un insieme di temi, figure e riflessioni che rimane sostanzialmente immutato nei suoi elementi. L'amara e paradossale "beatitudine" ("Beato è quello che semina a una rupe..."), ovvero la maledizione a cui si intitola la poesia in P, lì sta, coerentemente, in posizione incipitaria, e porta con sé il soggetto enunciatore-personaggio e le sue considerazioni, che invece in NP compaiono soltanto a metà della prima strofe, non più nella voce dell'io ma in quella del poeta, precedute da un tratto di resoconto narrativo. La materia dei vv. 17-23 di P "risale" dunque all'inizio di NP (dando vita a un *incipit* molto più ellittico), e provoca così la discesa del blocco iniziale di P, che nel movimento tra una redazione e l'altra perde varie tessere (i vv. 5-6, 9-11, 13, 15-16, 19); cadono inoltre, nella seconda metà della poesia, i vv. 26, 31-34, 44-45. In virtù di alcune aggiunte e soprattutto di una diversa conformazione metrica (alla serie

indivisa di endecasillabi sciolti subentra un insieme bistrofico di endecasillabi, settenari e quinari) NP ha all'incirca lo stesso numero di versi (44 contro 45) di P. La redazione di LC, sensibilmente più lunga (61 versi) e articolata in tre strofe, reinstaura con qualche ritocco segmenti di P cassati in NP (vv. 6-7: *veniva l'acqua di foga sì fatta, / con un volume che spezzava tutto*; vv. 26-32: *è meglio, / meglio di questo / la zolla screpolata, che ricasca / sabbia, per chi / la pesta con sua rabbia, invano guarda / il cielo placido, indifferente*), e aggiunge due versi (25-26: *nella fatica / e nel dolore stesso, è una ragione*) che riformulano un passaggio di ALL citato in precedenza (*la lotta del lavoro quotidiano che è la nostra condizione, dura e accettabile*), agendo sul pedale più didascalico-sentenzioso del testo. In linea generale, LC scioglie un po' la forte contrazione di senso e il groviglio sintattico di NP, dando una poesia relativamente più dispiegata e comunicativa. Le versioni di P e LC si forniscono in appendice.

Due strofe di 22 versi, endecasillabi settenari e quinari, con due soli versi trisillabici, uno per strofa ("il fiume", v. 8; "travolta", v. 37), che al di fuori dell'articolazione degli enunciati restituiscono la forza bruta naturale e il suo effetto, motore

evenemenziale della poesia. Non ci sono rime (salvo quella identica “fiume-fiume”, vv. 5 e 8) ma le numerose assonanze, consonanze, allitterazioni, anafore, polisindeti, rendono il testo fonicamente molto coeso. Numerosi gli enjambements, anche molto marcati, e i segni interpuntivi forti (punto, punto e virgola, due punti) all’interno del verso, a testimonianza di un voluto disallineamento tra frase e metro. Al quale si contrappone, in zone contigue del testo, l’incalzare di un verso ritmicamente battuto. Ne sono esempio i primi quattro versi, tre endecasillabi e un settenario, filanti e senza inarcature. Già il quinto verso, però, endecasillabo solo a patto di postulare una doppia sinalefe, fa zoppicare il ritmo dei precedenti. Anche metricamente, abbiamo a che fare con una poesia imperniata sulla contraddizione.

E chi per ira si graffiava il viso,
nella sua casa, presa in quelle braccia.
Quando poi cieco, violento, distorto
e spinto alla rapina,
quando poi ruppe, al Poggio, il fiume.
La nebbia, e la campana; e l’ore, prima
quando si alzava sempre
il fiume:
chi si fuggiva, chi restava a piangere²⁰⁶.
Beato è quello

che semina a una rupe; e così erto
ha il campo, che se zappa
dritta ha la schiena e non si mette gobbo.
Adesso con i remi andiamo a forza,
nella pianura; e gli alberi
nell'acqua si raddoppiano. Alle barche
per l'aria persa
richiami lunghi, tristi
ora si passano,
cercando i vivi.
Chi ritrovando qualche roba a galla
se la ripesca, è guasta, la rituffa²⁰⁷.

«Ma sulla via
un giorno» dice
«col nostro carro»
chi è vecchio. E che la vita è alterna;
lo dice con sapienza,
non con insulto, e non l'insegna dunque
e non lo dice come questo fango²⁰⁸.
E si ripensa a quando noi peccammo:
fu ballando, ogni giugno,
sull'abbondanza, uscita dall'affanno:
e ne scende il castigo, ora, lo scorno.
Ritorneremo. Ma la bestia è morta²⁰⁹;
e la mia bestia è morta
a pancia gonfia, ho udito che muggiva
travolta.
Si mangia un pane, all'altro, al proprio
restando a ripensare,
masticando, che buono è questo e insieme
amaro. Delle donne il lamento;

ognuna stringe
il suo fagotto (là
ora si fosse, al lume della sera).

Appendice

Maledizione del contadino (P)

– Beato è quello che a una rupe semina
O così erto ha il campo che se zappa
Dritta ha la schiena e non si mette gobbo.
Nel nostro piano, con le giuste siepi,
l'anitra passa, su un'enorme guazza.
Non vi è una pozza che ad un tuffo è adatta
Nel caldo, ma coi remi andiamo a forza;
e gli alberi nell'acqua si raddoppiano.
Oh quando all'ombra stesi, un poco stanchi,
E a tratti il vento trascolora i campi,
Si mangia un filo d'erba, e il mondo è semplice...
Richiami lunghi, tristi ora si sentono,
E l'orizzonte è senza fine aperto
Così, davanti ad ogni sguardo, adesso,
Veniva l'acqua di foga sì fatta,
Con un volume che spezzava tutto:
E chi per ira si graffiava il viso
Nella sua casa presa in quelle braccia.
Piovve a traverso i giorni, e in ogni notte,
Finché poi ruppe al Poggio, urlando, il fiume
Cieco, distorto, messo alla rapina;
Quell'ore, prima, quando alzava sempre,
Chi si fuggiva, chi restava a piangere:
E chi vedendo la sua roba a galla
Se la ripiglia, guasta, e la rituffa.

L'impeto adesso è fermo nel suo lago.
E noi pensiamo a quando noi peccammo:
Per anni, già, trionfanti, coi forcali
Prendemmo il bene, i carri andando pieni:
E il castigo ne scende, ora, lo scorno.
Meglio sarebbe che in sabbia cascasse
La zolla screpolata, a chi la pesta,
Come quando si scruta, ansiosi, il caldo
E poi si guarda il cielo a faccia a faccia.
Chi è vecchio dice che la vita è alterna
Ma non lo dice come questo fango.
Poi sulla via ritorneremo un giorno
Col nostro carro. Ma la bestia è morta.
Come nell'occhio è piatto e storto, tutto.
Quando ne abbiamo sempre: a ripensare
Ora, mangiando, ci si ferma, e a piangere.
Finché non passa tanto che un inverno
Poi si confonde, a ricordare, all'altro
Non strapperemo, a sera, quelle foglie
Alle pannocchie, allora, in mezzo ai grilli –

Alluvione (LC)

E chi per ira si graffiava il viso,
nella sua casa, presa in quelle braccia.
I giorni persi
ed ogni notte
poi sgomenta, paurosa, tutta d'ansia...
Veniva l'acqua di foga sì fatta,
con un volume che spezzava tutto,
quando poi cieco, violento, distorto
quando fu messo alla rapina, ruppe
al Poggio il fiume.

La nebbia, e la campana; e l'ore, prima
quando si alzava sempre
il fiume; intanto
chi si fuggiva, e chi restava a piangere.

Beato quello
che semina a una rupe; o così erto
ha il campo che se zappa
dritta ha la schiena e non si mette gobbo.
Nella fatica
e nel dolore stesso, è una ragione;
e qui non più. È meglio,
meglio di questo
la zolla screpolata, che ricasca
sabbia, per chi
la pesta con sua rabbia, invano guarda
il cielo placido,
indifferente.
Ed ora con i remi andiamo a forza,
nella pianura: gli alberi
nel lago si raddoppiano.
Per l'aria lunghi
richiami tristi
ora si passano,
cercando i vivi.
Chi ritrovando qualche roba a galla
se la ripesca, è guasta, la rituffa.

«Ma sulla via
un giorno» dice
«col nostro carro»
dice chi è vecchio. Che la vita è alterna;

con sapienza ne parla,
non con insulto, e non l'insegna dunque
e non lo dice come questo fango.
E ci si chiede quando noi peccammo...
forse, ballando a giugno
sull'abbondanza, usciti dagli affanni;
ne discende il castigo, ora, lo scorno.
Ritorneremo. Ma la bestia è morta;
e la mia bestia è morta,
a pancia gonfia; udivo che muggiva...
ormai travolta.
Si mangia un pane, all'altro, al proprio
restando a ripensare,
masticando, che buono è questo e insieme
amaro. Viene
dal gruppo delle donne, a volte, un umile
lamento, c'è qualcuna
che con singulto le sue cose numera
lasciate, in pugno
tiene il fagotto. Là
ora si fosse, al lume della sera...

Un borghese

Nota e commento al testo a cura di Noemi Nagy

Ritratto di *Signore che passeggia*, la cui condizione – secondo ALL₁²¹⁰ – è quella dura e accettabile del lavoro quotidiano: “Intento nel

produrre [...] con anni di prove e di pazienza”, come si legge nella versione del testo confluita in LC, con titolo *Un passante*. Il testo risulta esemplificativo del ricorso da parte di Leonetti a strutture sia orali sia letterarie. Le forti torsioni metrico-sintattiche (costituite perlopiù da anastrofi e inarcature) si innestano su un discorso sì colloquiale, ma fitto di incisi e di stilemi lirici alti, nonché su una trama metrica composta in prevalenza da endecasillabi e settenari, portando così in primo piano quello che Cataldi ha definito “il carattere razionale (costruito, non ispirato) della ricerca espressiva” leonettiana.

La redazione confluita nella terza e ultima sezione di LC, *Primavera*, presenta varianti cospicue, sin dal titolo: *Un passante*, con eco forse baudelairiana (*À une passante*). Il componimento si estende poi lungo sei strofe di varia lunghezza (11+6+7+4+4+5). Di queste, le prime due coincidono – pur con varianti – con lo sviluppo della stesura edita in «Officina». Le restanti quattro sono invece frutto di un’aggiunta successiva, che muove nella direzione dell’esplicitazione e della distensione semantica. *Un passante* viene riportato integralmente qui di seguito in Appendice.

Testo monostrofico composto da 14 vv. di misura irregolare, con una prevalenza di settenari ed endecasillabi, a cui si aggiungono un novenario (v. 2) e tre quinari (vv. 1, 11, 13). Risulta assente uno schema rimico, sostituito in tutto il componimento da una fitta rete di legami fonici e assonanze. Tra queste: *andrebbe* (v. 3) : *piovesse* (v. 4); *saldo* (v. 2) : *farlo* (v. 8) : *bagno* (v. 12) : *malanno* (v. 14); *tempo* (v. 5) : *smesso* (v. 6) : *inverno* (v. 7) : *presto* (v. 9) : *ombrello* (v. 11).

Questo al passeggio
reca, prudenza è un bene saldo,
l'ombrello²¹¹. Quasi andrebbe
scoperto: se piovesse
in leggera cadenza, e dolce tempo²¹².
E così presto, ha smesso
la maglia dell'inverno²¹³.
«Oh, sei quasi imprudente! ma non farlo,
non lasciare la maglia così presto»
dice moglie gentile; e «abbi sempre
con te l'ombrello»²¹⁴.
«È giusto, se mi bagno
può, con il sole
giungere un malanno»²¹⁵.

Appendice

Un passante (LC)

Signore che passeggia, e reca in mano
per la prudenza, che è quel buongoverno
che la vita richiede con rovesci
sui sogni inermi, reca
l'ombrello in mano.
E quasi se ne andrebbe
Scoperto, se in leggera
Cadenza e dolce tempo ne venisse:
oh fosse quella
pioggia sul viale della verde terra.
Invece picchia.

Egli lasciato ha già,
tanto è tranquillo che è passato il peggio,
la maglia dell'inverno,
«oh sei quasi imprudente! se poi serve»
la moglie disse, «attento
che ti tradisce, aprile.»

Ci valga per esempio. Indifferente
in sua gran parte agli altri,
un uomo che cammina; è un poco tronfio
nella sua posizione, appena assunta,
il busto eretto
col braccio avanti e in pugno
l'ombrello aperto.

Di umane relazioni egli sussiste:
è parte di una macchina
che è comoda, civile e ha belle piste,
rotative esattissime. Così

lavora il dì e non ha noia; è desto.
È sofferenza, pianto e sentimento
di fratellanza, poi,
quando il dolore proprio gli riscopre...

Intento nel produrre
(il vero, crede, è religione, in quanto
un uomo è solo e niente)
sta, con anni di prove e di pazienza,
questo campione.

Canzone sul violino

Nota e commento al testo a cura di Noemi Nagy

Secondo l'intenzione autoriale, dichiarata in ALL₁²¹⁶, le parole vengono qui espresse “dalla persona di un mendicante e dal suono del suo violino straziato”. L'io locutore si identifica così con la figura di un “proletario cencioso”, che batte le campagne e suona nelle trattorie. Il testo – dal tono giocosamente colloquiale – si distende lungo una serie di contrapposizioni e di parallelismi tematici (stagionali, temporali, di classe) ed è esemplificativo delle soluzioni “narrative” adottate dall'autore, “capaci [...] di offrire una forma argomentante

composta da una serie di enunciati sintatticamente correlati” (Rustioni 2010). La mobilità della sintassi è data da un ragionato uso delle misure metriche della tradizione (endecasillabo e settenario), pur con un ampliamento delle combinazioni possibili. L’autore inserisce infatti alcune misure brevi (come il quinario), per ottenere – come sottolinea Rustioni a proposito della prima fase della produzione poetica leonettiana – “ulteriori effetti di discorsività”.

Il primo nucleo edito del testo si individua nel componimento intitolato *Cieco che suona il violino*, in P. (pp. 96-97), molto lontano dalla redazione di LP e dunque riprodotto in appendice. Il testo confluirà poi, con lo stesso titolo di NP, nell’ultima sezione di LC, *La primavera*.

Testo monostrofico e anisosillabico di 39 versi, con netta prevalenza di imparisillabi e – in particolare – di endecasillabi e settenari. La versione confluita in LC, pur conservando il medesimo titolo, presenta cospicue varianti. Si estende la lunghezza complessiva del testo (42 versi), come anche la lunghezza media delle unità versali. La lirica è priva di schema rimico, ma sono numerosi i legami fonici. Tra questi, quello maggiormente significativo lega *Rosa* (in punta dei vv. 23, 38; con rima inclusiva al v.

39; internamente al v. 27) *scontrosa* : *rosa* : *morta* (in punta del v. 22, in apertura del v. 23). La trama di assonanze è rafforzata poi da *allora* (in chiusura del v. 27) e – internamente – da *ora* (v. 22). Un’anticipazione fonica di *morta*, in quasi assonanza, si individua poi in *storia* (al v. 4). Ulteriori riprese foniche si hanno tra *scherzo* (v. 7) : *inverno* (v. 8); *almeno* (v. 12) : *offeso* (v. 16); *passo* (vv. 14, 15) : *vado* (vv. 15, 19). Si registra poi una marcata trama allitterativa in rotica e vocale aperta in corrispondenza dei vv. 20-27, la sezione del componimento che presenta le misure versali più brevi: *bRAndA* (vv. 21, 26) : *oRA* (v. 22) : *moRtA* (vv. 22, 23) : *RosA* (v. 23) : *ERA AltRettAnto duRA* (v. 24) : *ARRugginitA* (v. 25) : *eRA* (v. 27) : *RosA AlloRA* (v. 27).

Varianti di LC:

1-5 cielo ... pensiero).] La primavera in cielo: | E dunque a illudersi | si ricomincia, forse, | forse a intrecciare andremo | (donne in mente non fanno altro pensiero) | un’impetuosa storia. [1-6]

6-9 La terra ... diritto] La terra si profuma e si accalora. [7]

10-15: o puliti ... vado.] O puliti borghesi in buona quiete | passeggiate e godete. E stride infine | il

mio violino, | scusate, ha qualche acciaccio | per le
passate primavere. E passo, | e passo io stesso; [8-13]

16-19: Che non ... vado;] oh come offeso | stando
sul marciapiede | è l'osso sacro, oh non c'è molto, e |
io me ne vado; [14-17]

20-21: mia... ... che] mia... che [18]

23-25: Rosa. ... stanca,] Rosa. Era altrettanto
dura, | sconfitta, [20-21]

28-39: E quando, ... diavolo,] Io non avendo
mezzi per gli affari | ma ricco dell'istinto, a stare
sopra | avevo la mia pace. Oh miserabile, | io non
pensavo, allora; | oh forza della vita che da sola | al
nulla arriva, al Nulla intero e trino: | non è perfetta la
baldoria ma | non ci è concessa la baldoria ma | il
fatto mesto che non molto dura. | Ora che il modo c'è
| né in voi supplisce al resto... | E la campagna
andando, | in qualche trattoria, vi fosse pranzo | o
semplice bevuta che finiva | nella solennità, | io con
ogni strumento, indi col mio | suonavo come il
diavolo. La Rosa, | la relazione buona, | il muso mi
teneva, era scontrosa... [24-42]

La primavera in cielo
e dunque a illudersi
si può ricominciare, ed intrecciare
tutta una storia
(donne in mente non hanno altro pensiero²¹⁷).

La terra si colora e si profuma;
e tutto è scherzo
di primavera; è peggio nell'inverno
quando ha fischiando il vento il suo diritto²¹⁸:
o puliti borghesi, in buona quiete
passeggiate, e godete. Ed è per voi
che le passate primavere, almeno
ricordo, sul violino.

E passo,
e passo anch'io; che presto me ne vado²¹⁹.
Che non resisto più; offeso
è l'osso sacro in me, e piena
soltanto ho la vescica. Oh, non c'è molto, e
io me ne vado²²⁰;
intanto a casa mia...
che in una branda
ora sta tutta, è morta,
morta è la Rosa²²¹.
Era altrettanto dura,
e stanca, arrugginita,
che la branda, ma oh!
era una rosa allora²²².
E quando, e quando forte
e ricco solamente
di quel diritto,
di star di sopra voglia avevo e modo,
battendo le campagne,
ad ogni trattoria, ci fosse pranzo
o semplice bevuta, che finiva
sempre solenne, ed ero
con qualunque strumento, e anche col mio,
suonando un diavolo²²³,

oh la baldoria; e la mia Rosa
un po' teneva il muso, era scontrosa —²²⁴

Appendice

Cieco che suona il violino (P)

- La terra si colora e si profuma
E pensi ognuno agli occhi senza gioia
Che queste bende coprono. Il cartello
Che ho qui per terra, dice che fu in guerra
La mia disgrazia. E su un gradino, suono
Suono il violino. Allegri dunque fatevi
Dicendo: «Olà! costui perse la guerra,
La vista ci ha lasciato». E tutto è scherzo
Di primavera; è peggio nell'inverno
Quando ha fischiando il vento il suo diritto:
Ora a far bene ci si può fermare,
Poi manca il modo, presto io vado altrove,
Se mi piacesse ancora di restare
Proprio non posso, che è maligno il monco
Della chiesa, qui accanto, e mi sospetta.
Dunque venite a me, senza la fretta
Né lasciatelo ad altri, è un vostro affare
Codesto male che vedete al suolo.
Non sono monco, io sono cieco, è peggio,
L'orbite vuote copro con le bende,
Darle a vedere è vero che può offendere.
Poi, borbottando, pace in ogni modo
Anch'io per voi, mentre borbotto, invoco.
E se qualcuno pensa, mentre Passa:
«Che fai tu lì? Non sai come si suda?
Nulla tu rendi altrui, perché non muori?»
Di tale scortesia non faccio conto

Perché mi affanno, invece, per suonarvi.
Poi vado triste, col cappello, a casa;
Vi suonavo una volta allegramente
E più non serve, chè la lotta è bassa,
Troppa è la gente che ogni guerra lascia,
Cieco mi faccio in più. Ma poi che cosa,
Che cosa prendo, dopo tanto strazio?
Più fortunato il monco, con quell'occhio
O gente sporca, che vi mette dentro
E vi stanca con quello, mentre è inerme
E al vostro giuoco un cieco abbandonato. —

Il cammino nella città

Nota e commento al testo a cura di Giovanna Lo Monaco

La primavera assume ne *Il cammino nella città*, penultimo testo della serie NP, una chiara connotazione politica. Le parole sono da intendere, spiega lo stesso Leonetti, come il “recitativo silenzioso” espresso “dal passo” all’unisono e “dalla fierezza di un cammino di uomini per la città, con le bandiere al sole”. Si tratta di una folla in marcia ritratta nel giorno della propria festa, il Primo Maggio, Festa dei Lavoratori e inizio di primavera, che rappresenta un proletariato “cosciente”, con “in

cuore il sentimento della propria ragione e del proprio destino” (ALL), mentre avanza verso la rivoluzione.

La voce poetante si identifica qui con quella dell'intera classe attraverso l'adozione di un soggetto plurale – *noi* – che comporta un processo di diluizione dell'io lirico all'interno della collettività ed è da leggere come declinazione ulteriore di quel soggetto “democratico, installato in un flusso di vita comune” (Barilli 1995, 87) che sempre caratterizza la poesia leonettiana.

Il testo è scandito in tre strofe, nelle quali vengono ripercorsi gli elementi chiave che concorrono a formare la coscienza di classe, propedeutica, secondo la teoria marxista, al momento rivoluzionario. Il discorso assume così un carattere pedagogico che deriva a Leonetti, principalmente, dalla lezione brechtiana. La prima strofa presenta il proletariato in protesta contro le classi dominanti, insistendo sulla prospettiva storicista e l'internazionalismo. Nella seconda vengono illustrati i principi dell'accumulazione del capitale, della divisione del lavoro, della forza-lavoro come merce, facendo riferimento ai *Manoscritti* di Marx. Nella terza viene sottolineata l'opposizione tra un passato di costante sfruttamento dei subalterni da parte delle

classi dominanti, che assume i tratti di una dimensione mitico-sacrale immutabile nel tempo, e una prospettiva rivoluzionaria che invece colloca in un futuro certo l'istaurazione di un nuovo sistema sociale.

Il nucleo tematico del testo si sviluppa originariamente in *Coro degli operai* di P (pp. 48-49), ma all'interno una struttura compositiva che vede un'unica ampia strofa. Dal testo di P proviene anche una buona parte di versi (circa 14), alcuni con varianti minime, altri, invece, fortemente rimaneggiati per essere inseriti nel sistema metrico-sintattico, decisamente meno lineare, de *Il cammino nella città*. Cospicue parti del testo di NP confluiscono in seguito, con significative varianti e aggiunte, nella poesia *Marcia di festa* della sezione *La primavera* di LC. La poesia di LC è chiara rielaborazione del testo del '55 in cui la sintassi ellittica e contratta di alcuni passaggi originali lascia spazio a un andamento più prosastico e la misura strofica subisce un significativo ampliamento. *Coro degli operai* e *Marcia di festa*, che si costituiscono come testi autonomi, vengono riportati integralmente in Appendice.

Il componimento consta di tre strofe di diversa misura (rispettivamente di 13, 10 e 16 versi) composte in prevalenza da endecasillabi e settenari, liberamente alternati a quinari nella prima e nella terza strofa. Serie di omoteleuti, consonanze e allitterazioni garantiscono la coesione interna alle singole strofe, che tendono a costituirsi come elementi autonomi: si noterà, tuttavia, una serie di similarità tra prima e terza strofa sotto l'aspetto metrico-sintattico, quali il rimando speculare tra i vv. 10 e 24, composti entrambi da un settenario e un quinario, posti, però, in ordine inverso.

Bandiere aperte
è il giorno grave della nostra festa,
in marcia nella folla²²⁵...
e vi avvertiamo,
voi se cercate chi mutando i tempi
riunisse la miseria con la forza²²⁶.
Non ci saranno fiumi, né fortezze,
a un'altra guerra,
non ci saranno fossi
per separarci: armi riunite, assalti,
poi moriranno i re, e quanti, sempre
mandano genti
per un giuoco di terre ad una morte²²⁷.

Noi diamo ogni giornata alla fatica,
dove si batte, lima, sforza, incastra:
escono quindi i cavi,
le sfere, i mozzi, i pani,
gli spilli con la punta e la capocchia²²⁸.
Ma chi vanta in un marchio
il suo cognome, accresce,
accresce con le vendite i suoi zeri e
quanto gli assicuri, a noi dà questo,
le nostre forze, il giorno, per picchiare²²⁹...

I secoli passarono – ma non è tardi –
e ad un tiranno amante di prodigi
noi mandammo in preghiera, alte, soavi,
i nostri gridi²³⁰.

Se non si tiene in conto la moneta
è veramente chiaro,
se ne tocca abbastanza. E la moneta
anch'essa è merce: tale
che si cambia con lei
ogni altra e si converte:
come i selvaggi fanno
con i denti di cane²³¹.

Noi vogliamo salire al vostro regno,
ove il fanciullo è grasso; e la ricchezza
non si pretende già
ma il nostro corso nella vita certa²³².

Appendice

Coro di operai (P)

– Tra la fatica, ogni giornata, è vinta
la materia che strugge la fornace,

che si ribatte, sforza, inchioda, stringe:
i perni ricavando ed i cilindri,
gli spilli con la punta e la capocchia;
e il nostro affanno ha fatto il loro prezzo.
Ma chi vanta in un marchio il suo cognome
esce con le vendite i suoi zeri;
dando per gli altri poi quanto rinfreschi
le nostre forze, al giorno, per picchiare.
Se non si tiene in conto la moneta
vuol dire che è abbastanza se ne tocca;
ed è quella una merce in cui si cambia
ogni altra e si converte, come i denti
di cane tra i selvaggi: non vogliamo
vana ricchezza, richiedendo quella,
ma il nostro corso, per la vita certa.
E ora si cerca chi mutando i tempi
riunisse la miseria con la forza,
pentiti, adesso che noi siamo saldi:
Ma a chi ci disse, in Francia, che nei campi
ti dava da brucare anche ai Villani,
noi risponderemmo, con la nostra fame
di lui portando i resti su una lancia;
ed ecco, siamo pronti. Ed ora, a un passo
andiamo, tutti, con bandiere aperte;
ne più servono adesso le segrete
dove una volta si strozzava un grido.
Noi siamo troppi, esperti delle forme
della miseria, insieme degli effetti:
non ci saranno fossi né castelli
a separarci, e rivolgendo l'armi
poi moriranno i re, e ci conducono
un giuoco di terre ad una morte. —

Marcia di festa (LC)

Miserie non portiamo, ma ragioni
è in mezzo a voi
in marcia vi avvertiamo... E nel salario
una vita migliore
ché dove quello basti
a questa il suo valore. E della classe
ecco le mire:
essere uguale
e più in alto soffrire, non da vile.
Se ora il turno è più corto
se la giornata non è tutto il giorno;
secchi sangue trova nel suo sputo,
e chi si strazia, stanco ha un ingranaggio,
non deve più offrirsi
al mondo con i cenci per convincere
pietà negli insolenti... non fu grazia
e ricordiamo quanto
occorsi affanno, già non si dimentichi!
E si festeggia questo bene scarso,
non un parto regale, ho un macello;
e si ricordano
i morti sul selciato
e lentamente
andiamo, uniti, con bandiere aperte.

Noi vi avvisiamo
col nostro passo
che se cercate chi mutando i tempi
il lavoro riunisse all'obbedienza,

non c'è forza che giova.
È il giorno pieno della nostra festa;
né ci saranno fiumi, né fortezze,
noi v'avvisiamo,
in altra guerra di nazioni; più
a separarci
non ci saranno fossi;
e moriranno i capi, e i loro servi,
che mandano le genti
per un giuoco di terre a fare morte.

Noi diamo la fatica ogni giornata
voi dove si batte, lima, sforza, incastra:
ed escono di qui
le sfere, i mozzi, i cavi,
gli spilli con la punta e la capocchia.
È lavoro la vita;
a chi vanta in un marchio il suo cognome
felicamente iscritto,
accresce con le vendite i suoi zeri;
e quando gli assicur
avremo forze
utili al giorno poi, dà tanto a noi...

La vecchia frode; e la coscienza assegna
un mondo a cui marciamo, un mondo nuovo,
a cui marciamo
noi forniti di lucide ragioni.
In parte ora s'afferma,
ora sbaglia e riprova, in parte vasta
va della terra; e verità si rende.
Qui se il potere ancora

che all'ordine si Lega ed alla quiete
di quanti sono buoni
stringendo i loro beni; se il potere
con noi vuol sani accordi,
come obbedienti alle sue leggi abbiamo
escluso dall'Italia
il re, e insieme
decisa un'altra carta: avremo, forse,
senza speranza doppia, uguale fame.
Si può dimenticare la passata
Malizia secolare,
per cui a un Dio che riferito fu
ansioso di prodigi
noi mandammo in preghiere, alte, soavi,
i nostri gridi. Ma
se la moneta in conto non si tiene,
a tutti è chiaro, fra prebende e lasciti
se ne tocca abbastanza... è la moneta
anch'essa merce, tal che si cambia
con lei ogni altro bene:
come i selvaggi fanno
con i denti di cane. Né benessere
è bastante per noi, ma si pretende
il nostro corso nella vita certa.
Se l'amore di questa, in noi, ancora
all'odio si rovescia
e non appare amore che converta
avvilita umiltà in vera vita...
dell'esperienza viene, che il contrasto
insegna estremo, estraneo
alla pietà; e non si spera sempre
e senza maledire

non si sa più nutrire speranza.

Congedo

Nota e commento al testo a cura di Francesca Santucci

Congedo è posto in chiusura di NP, i cui «recitativi silenziosi, segreti» giungono «fino a una scena di scorcio, col poeta, che è un becchino, e al suo doppio discorso, civile e poi dato alla poesia, come a quella che “vivifica” e semplicemente esalta la vita» (ALL). L'intera sequenza si chiude sull'immagine di un livellamento sociale finalmente compiuto dalla morte (*un morto ... grande e potente, /... / non varia più / dal cretino che pure ha cranio enorme*, vv. 3-8), sul simbolo del poeta-becchino che costruisce il testo-orazione non tanto celebrando i trapassati, piuttosto rallegrandosi della vita che prosegue. Il discorso interiore è estroflesso in una lunga e *solenne / orazione* (vv. 1-2) che copre l'intera prima strofa, un brindisi del becchino-poeta a quanto di vita sussiste (*e mi rallegro / che sono vivo, e ancora godo e piango*, vv. 14-15) pure nella contemplazione del nulla. I vv. 16-25, incastonati tra

due discorsi diretti, sono stacco oggettivante in cui sono contestualizzate l'orazione e il brindisi iniziali (*fra i compagni il becchino / egli è il poeta*, vv. 18-19).

Un topos di tradizione simbolista è qui calato con leggera ironia su frangente secolarizzante (*la sera, al colmo / della giornata*, vv. 16-17): come la figura canonica del poeta, infatti, anche il becchino sembrerebbe ispirato da un altrove (*insieme al bere / a suggerirgli / è, dalla porta, la notte leggera / che a tratti viene*, vv. 22-25), ma la sua è orazione-creazione atta a ratificare la morte e a risolverla nella constatazione di *presenza in quello che è più lieve a primavera* (vv. 33-34).

Una redazione molto diversa, con il titolo *Ragionamento di un becchino*, era già uscita su P; un'altra redazione, successiva al *Congedo* di NP, è pubblicata in LC con il titolo *Meditazione sul nulla*, in penultima posizione nella sequenza titolata *Primavera*. All'altezza di NP, invece, *Congedo* chiude la serie poematica facendosi esemplare del discorso che sarà quello cui tenderà, in generale, la sezione *Primavera* di LC: «un concetto dell'arte come quella che conosce e intanto vivifica la vita [...]: contenendo, e dunque dominando, la negatrice o struggente malinconia, che si annida in noi e sente

un bene solo in ciò che è perduto» (Leonetti 1956). La malinconia *negatrice*, in particolare, assume un ruolo rilevante in questo testo e nelle redazioni che lo precedono e seguono: il tema della negazione, della sottrazione, del vuoto, che però accentua l'attenzione su quanto resiste sulla terra. Ad alcune tematizzazioni della negazione o della sottrazione proprie della redazione di P (la morte toglie «la festa e il giorno di fatica», v. 10; il brindisi è alla salute perché «soltanto chi non l'ha la tiene tanto», v. 21; l'accento sulla «nudità delle spoglie», sugli ornamenti da togliere ai vv. 33-34) e di quella di NP (dove l'unico modo di rinvenire presenza è focalizzarsi su ciò che di lieve in primavera si rinviene sulla terra), si giunge a una messa a fuoco lessicale più precisa in LC (e già dal titolo, con menzione del *nulla*) in cui la stessa parola *negazione* occorre due volte (vv. 2 e 11), accanto a *interruzione*, *squarcio* (v. 1), *vuoto* (v. 6), o versi come *la morte morde ciò che è vacuo* (v. 37). Ancora, in LC (come del resto in P), è attenuato il parallelismo tra il becchino e il poeta; dopo tanto avere sottolineato i momenti di vuoto e sottrazione, si insiste qui sulla *breve eternità* (v. 44) del motivo della vita.

Del testo di NP si possiede una redazione, da qui in poi indicata con C, ds. con interventi ms. di poco

anteriore alla pubblicazione, per la quale si rinvia all'apparato di varianti.

Due strofe di 15 e 19 versi l'una, tutti imparisillabi largamente canonici. La prima strofa a prevalenza di endecasillabi (vv. 3, 4, 8, 10, 13, 14), un buon numero di settenari (vv. 1, 2, interno all'endecasillabo del 3, 6, 12), due novenari (vv. 5, 11), due quinari (vv. 7, 14), un trisillabo (v. 9); la seconda strofa mantiene la dominante endecasillabica (vv. 21, 22, 24, 25, 27, 31, 33), aumenta il numero dei quinari (vv. 16, 17, 19, 20, 23, 34), stabili i settenari (vv. 18, 26, 28, 29, 30), un solo novenario (v. 32). Il testo è mosso da un andamento giambico che, oltre a farsi particolarmente vivace in situazione di dittologia (*e all'aureo sole, al caldo giorno* v. 11, *che sono vivo, e ancora godo e piango*, v. 15, *Non qui, non qui, ma sulla terra*, v. 32), crea inerzia sostanziale sulle sedi pari e parrebbe suggerire la doppiezza stessa del personaggio becchino-poeta. Frequente il caso di settenari iscritti nell'endecasillabo, rilevati sintatticamente e per mezzo di punteggiatura (vv. 3, 13, 15, 21, 22, 25, 27, 31), in un caso anche con ictus ribattuto di 6a e 7a a rafforzare lo stacco (*un morto occorre a me, grande e potente*, v. 3). Appena due rime al mezzo (vv. 6-7 giù

: *più*, e vv. 13-15 *valgo* : *piango*), ma una sottile trama di corrispondenze foniche in apertura (oratore, occorre, corone) e in chiusura (*stoltezza*, *tenerezza*, *terra*, *primavera*).

APPARATO DI VARIANTI

Si forniscono le varianti di C, stesura di Congedo precedente a NP, testimoniata su due cc. dss. con interventi ms. Il documento è conservato presso il Fondo P.P. Pasolini, Corrispondenza di "Officina" II.1.70, foglio n. 9. Il testo di C è monostrofico, e consta di 35 versi contro i 34 di NP.

Queste le norme di trascrizione:

Ø testo assente

testo cassato

˘testo nell'interlinea superiore˘

/ testo in linea con il verso /

I

1-2. «Per ... ufficiale] Per un discorso degno [1]

12-13. amici ... piedi)] amici, in breve, ~~qui~~ / io bevo ancora (~~tanto~~ / e ormai / ~~che~~ a stento valgo, a stare in piedi) [11-13]

II

16. La sera, al colmo] —~~Fra gli amici~~ ^v— Alla sera,^v alla fine

18. fra ... il becchino] fra i compagni il becchino
'(ed ascoltate)'

20. Ed egli parla] E tale, può parlare

21. su questo tavolo] Ø

22. abbandonarsi ... bere] ~~messo~~ ^vstando^v a sedere, abbandonarsi/, e forse/

23. a suggerirgli] e a suggerirgli/, più che il bere/

24-25. è ... viene.] è, dalla porta / ~~spalancata~~, la notte che ne arriva, / ora, leggiadra. [24-26]

25-28. «Ed io ricordo ... squallore] — Ed io ricordo / il modo in cui seguiva un uomo [26-27]

31. stoltezza ... tenerezza] stoltezza e folle / e folle tenerezza. [30-31]

32. Non qui ... terra] Non qui, non qui e resta / amore sulla terra; e troverai [32-33]

«Per essere un solenne
oratore ufficiale,
un morto occorre a me, grande e potente²³³,
e le corone che poi vanno putride²³⁴,
come va lui, mentre io l'affosso,
in giù per sempre, dove
non varia più
dal cretino che pure ha cranio enorme²³⁵.

All'uomo
giusto, perfetto, e tormentato e onesto,
e all'aureo sole, al caldo giorno,
amici, io bevo²³⁶, ancora
(e ormai a stento io valgo, a stare in piedi)
e mi rallegro
che sono vivo, e ancora godo e piango»²³⁷.

La sera, al colmo
della giornata,
fra i compagni il becchino
egli è il poeta.
Ed egli parla²³⁸
inutilmente²³⁹ e può, su questo tavolo
abbandonarsi, e forse, insieme al bere
a suggerirgli²⁴⁰
è, dalla porta, la notte leggera
che a tratti viene. «Ed io ricordo il modo
in cui seguiva un uomo
(deformità, e l'onta e la rapina,
consunzione, squallore)
l'amata, con le braccia
alla sua bara; io dissi:
stoltezza, e folle, e folle tenerezza.²⁴¹
Non qui, non qui²⁴², ma sulla terra
in quello che è più lieve a primavera
la sua presenza²⁴³.

Appendice

Ragionamento di un becchino (P)

– Come è quel tale che diciamo dotto,

Come è infine il cretino che i parenti
Videro sano con sottile pena,
Come costoro è l'uomo che è perfetto,
Simile a tanti, tormentato, onesto:
È ferma la sua sega, e la sua pialla,
I bambini non giuocano alla palla
Né la moglie si leva, per stirare
Una camicia, se l'aurora è in cielo:
Tolta è la festa, e il giorno di fatica
A chi va in fondo, nella cassa, in fondo,
Tolta è l'azzurra tuta, e la sua squadra.
Che cosa stringi più? Che cosa mangi?
Posso sapere quello che mi spetta;
Ma ho lasciato il mestiere, quando infetto
Stetti, una volta, come un altro morto,
Steso con la preghiera sulla testa
Senza potermi rivoltare ad essa.
Ho chiesto di servire come usciere.
Io bevo ancora, e alla salute io bevo,
Soltanto chi non l'ha la tiene tanto!
Ché sono vivo, ancora godo e piango
Ma non sono più quello, stando in piedi.
Stoltezza e folle tenerezza è il modo
In cui veniva un uomo seguitando
Con le braccia, io ricordo, a quella bara,
L'amata, forse, spenta da un veleno.
Ma quale, invece, mentre giace, è fatta
La vita umana, che si scorre appena
Stare immobile là, e nulla più.
Quando si veste lei, si passa il pettine
Non si è pietosi? O amico, indubbiamente;
Ma a quella nudità che è in ogni spoglia

Chi tolga, tolga tutti gli ornamenti:
Qualunque cosa che si strappi è pura;
L'occhio non splende più, e non si perda
Lo splendore che invece per un velo
Ha la propria bellezza, in una perla. –

Meditazione sul nulla (LC)

Interruzione, squarcio dove sgorga
la negazione... negli erbosi spazi
con lapidi levate
e pareti di loculi e solenni
raccolte famigliari di corrose
avversioni, legami; e vuoto in cui
con i segni impietosi
decadiamo domani;
l'anima che nel fare, e nelle cure,
cui si dà sempre con giusta passione,
è intenta e folta, negazione ha qui...
dove si viene, sorgono
confusi sentimenti in noi più grandi
che la pietà, che i nuovi fiori porta.
Chi fu potente, scaltro
e arriva avvolto
dalle corone
si affossa quindi giù, discende dove
non varia più...
ugualmente si perde
un uomo onesto, e tormentato e onesto.
Sale di qui, ad ogni palco dove
stridulo gridi
oratore ufficiale, s'interpone
tra le sue fasi questo

puro silenzio.

Un uomo che seguiva
(deformità, e l'onta e la rapina,
consunzione, squallore)
sua donna, con le braccia a quella bara,
io mi ricordo, e forse era in quel gesto
stoltezza e folle, e folle
tenerezza... In un'altra
e in tutte l'altre vite
è l'essere indivisi, non mortali,
umani, e più umani...
La morte morde ciò che è vacuo: quando
dominatrice appare
inquina, intacca, tutto ciò che è vero
come se fosse vanità ribalta...
Le sfrenate cagioni
invece in noi si affinano;
la vita ha nel rispondere con altri
la breve eternità del suo motivo.

Bibliografia

Leonetti 1956 = Leonetti, F., *Allegato a* Da «Le miserie» e «La vita in comune», «Officina», 7, II, 1956, pp. 280-282.

Barilli 1995 = Barilli, R., *Leonetti e "L'incompleto"*, in «Baldus», n. 2, 1995, pp. 95-87.

Cataldi 1995 = Cataldi, P., *La poesia straniente di Leonetti tra Palla di filo e Le scritte sconfinite*, in

Per Francesco Leonetti, a cura di C. Martignoni e B. Cepollaro, «Baldus», n. 2, 1995, pp. 92-94.

Policastro 2008 = Policastro, G., «*Una vita senza ricambi*». *Lepoardi in Leonetti*, in Leonetti, F., *Sopra una perduta estate. Poesie scelte 1942-2001*, a cura di A. Nove, No Reply, Milano 2008, pp. 116-126.

Rustioni 2010 = Rustioni, M., *Il «caso Leonetti». Utopia e arte della trasformazione*, Pacini, Pisa 2010.

Stefanelli 2016 = Stefanelli, L., *Il verso delle «Muse»: sulla metrica del primo Sinisgalli*, in S. Ramat, C. Martignoni, L. Stefanelli, *Tra ghiande e coccole. Omaggio a più voci per Leonardo Sinisgalli*, a c. di B. Russo, Osanna, Venosa 2016, pp. 137-199.

Vitelli 2020 = Vitelli, F., *Notizie filologiche sulle raccolte e sui testi*, in Sinisgalli, L., *Tutte le poesie*, a c. di F. Vitelli, Mondadori, Milano 2020, pp. 417-455.

La cultura italiana

Angelo Romanò.
Analisi critico-bibliografiche

Nota e commento al testo a cura di Michela Rossi
Sebastiano

Nella prima delle *Analisi critico-bibliografiche* Romanò imposta il suo lessico critico, presentando i concetti e le coordinate che sosterranno in modo costante i suoi contributi officineschi. La sua griglia interpretativa isola anzitutto una serie di opposizioni concettuali, cui è sotteso un giudizio di valore morale e letterario. La prima polarizzazione individuata da Romanò è quella tra letteratura estetica e letteratura pre ed extra-estetica, ovvero tra “poesia che ha finito per costituirsi in categoria formale” e poesia ad “efficacia culturale”. Il critico riconosce nella contemporaneità letteraria la tendenza a costruire “l’espressione poetica” per “elaborazione e combinazione di preesistenti dati poetici”, avallando perciò una concezione di autonomia dell’arte che, a detta di Romanò, sgancia l’attività compositiva dalla sfera dei significati storici e culturali. A partire da questa prima opposizione Romanò deriva un sistema binario per interpretare la tradizione letteraria

italiana. La letteratura cosiddetta estetica è associata a uno sperimentalismo formale considerato sterile e autoreferenziale, incapace di “rigenerare i contenuti”. Il critico associa quindi la ricerca linguistica, stilistica e formale a una sfera del lavoro intellettuale che elude il contatto con i “sentimenti e le idee storicamente vitali”. In questa direzione, Romanò arriva di fatto a negare il valore letterario dello sperimentalismo stilistico (o, meglio, delle scelte stilistiche interpretate come sperimentali), creando un’opposizione tra forma e contenuto e rinvenendo nello sperimentalismo formale il principale ostacolo alla nascita di una “vera letteratura nazionale”.

In quest’ottica, Romanò delinea due ulteriori opposizioni: la prima tra razionalità e sentimento e la seconda tra realtà e poesia (in cui il primo elemento è sempre ascrivibile alla poesia pre/extra-estetica, il secondo a quella estetica). Il critico sostiene infatti che “l’equazione poesia-vita di specie decadentistica” implichi la “liquidazione degli schemi” razionali; la creazione artistica diventa in tal modo un atto astratto e tautologico, imperniato unicamente sui sentimenti (ovvero su contenuti astratti e a storici); incapace, in ultimo, di partecipare al piano storico, culturale e morale della realtà. Romanò difende invece la letteratura che, in accordo alla sua prospettiva,

rinviene la propria funzione e insieme il proprio valore nella compartecipazione storica. Quest'idea di poesia presuppone un dialogo costante con le coordinate culturali del presente, in virtù del quale s'invera il potere conoscitivo della scrittura.

Così descritte, sia la poesia che accetta il dialogo con la realtà storica sia quella che, all'opposto, si chiude in un circuito di autoreferenzialità estetica costituiscono due opzioni trasversali al tempo e allo spazio letterari. È quindi possibile, per Romanò, argomentare il proprio discorso attingendo a fasi diverse e successive della storia letteraria italiana. Il barocco seicentesco viene paragonato al decadentismo di inizio Novecento: in entrambi i casi, un movimento artistico connesso a un ambiente storico-sociale specifico e circoscritto si è evoluto in senso deteriore verso “una forma depurata e non contingente” di letteratura. Per il critico, infatti, i limiti espressivi del decadentismo – ma il discorso può essere esteso ad altre stagioni letterarie – insorgono a partire da una deviazione di natura destoricizzante che tradisce il contesto storico-letterario di partenza. A questo proposito, Romanò nota infatti che “il decadentismo, appena si stacca dall'ambiente psicologico-morale ottocentesco, cessa di esistere come momento autonomo, e torna ad essere la

reincarnazione, aggiornata, dell'antica tendenza astrattiva e accademica verso poetiche illustri”.

Romanò connette perciò l'indagine storicizzante, tesa a spiegare l'identità, l'evoluzione e l'esito delle correnti artistiche a partire dalle connotazioni socioculturali del periodo storico di riferimento, a un sistema tipologico applicabile in modo trasversale alla storia letteraria italiana. È in questa direzione che il critico imposta un'equazione tra il barocco, il decadentismo e il “vocianesimo” (cui Romanò dedica la seconda *analisi critico-bibliografica*, pubblicata sul secondo numero di «Officina»). La declinazione in chiave esclusivamente estetica dell'atto letterario rappresenta infatti un rischio connaturato ad ogni iniziativa artistica: appartiene anche ai movimenti che, nella loro fase costitutiva e programmatica, appaiono saldamente ancorati ai contenuti sociali, etici e morali della realtà (come avviene nel caso del neorealismo: cfr. A. Romanò, *Di qua e di là del neorealismo*, in «Officina», Nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 7-9).

Romanò si avvale inoltre della testimonianza di Giaime Pintor (è significato che il critico scelga Pintor, a tutti gli effetti un “martire” del fascismo e della Resistenza) per proiettare sul campo letterario della seconda metà degli anni Cinquanta un'idea di

letteratura e un progetto di impegno intellettuale precisi: “Posta di fronte a dei problemi vitali, educata fra avversità precise e sensibili, l'ultima generazione non ha tempo di costruirsi il dramma interiore: ha trovato un dramma esteriore perfettamente costruito. Solo sfruttando le armi di questa sua esperienza, unendo una estrema freddezza di giudizio alla volontà tranquilla di difendere la propria natura, essa potrà sfuggire alla condizione di servitù che si prepara per le minoranze inutili”. Intendendo con “minoranze inutili” i “mostri di un tempo che ha sofferto molte crisi”, come ad esempio “critici letterari che scrivono di Eugenio Montale in termini agiografici”. Romanò proietta dunque lo scenario tracciato da Pintor nel '41 sul presente del tardo dopoguerra, attribuendo alla generazione intellettuale che ha attraversato l'esperienza del fascismo, della guerra e della Liberazione il compito di riabilitare l'urgenza del dato storico, ovvero di predisporre l'atto narrativo in funzione delle esigenze culturali, sociali e morali della contemporaneità.

È alla luce di quest'idea di letteratura, incentrata sulla collaborazione del dato artistico e di quello storico, che Romanò imposta le sue *Analisi critico-bibliografiche*, accentuando in modo preponderante gli esiti negativi e le tendenze decadenti²⁴⁴ della

recente storia letteraria italiana e collaborando, in questa direzione, alla creazione del “terreno di verifica critica e polemica”²⁴⁵ di «Officina».

Analisi critico-bibliografiche

Qualche indicazione per ricerche particolari nell’ambito di una storia della poesia italiana: istituzioni letterarie; analisi linguistiche (sull’esempio dello Spitzer prima maniera, pre-crociano²⁴⁶); analisi di contenuti ideologici. Il solo modo di restituire alla nostra tradizione poetica quell’efficacia culturale che solo raramente ha manifestato dovrebbe consistere nel definirne e nel rimetterne in circolazione i valori pre-estetici ed extra-estetici. Non tanto per colpa dei poeti, infatti, quanto per colpa dei teorici, dei critici, degli storiografi, degli “intellettuali” in genere (ed eventualmente dei poeti in quanto intellettuali), la poesia ha finito per costituirsi in categoria formale, in remota sfera di cristallizzazione ed obliterazione dei concomitanti processi storici.

Conseguentemente a questo fenomeno astrattivo si viene a costituire anche un metodo di genesi interna della poesia, di “partenogenesi” (per riprendere il termine crociano, che servì a suo tempo

al Gramsci), per cui l'espressione poetica nasce per elaborazione e combinazione di preesistenti dati poetici; come prodotto, in sostanza, di sperimentazioni puramente letterarie, e non come rigenerazione in termini estetici di contenuti via via rinnovati. Tale metodo, confortato e giustificato da secolari riflessioni, determina il "comportamento della parola" fino ai nostri giorni, impedendo che si formi una letteratura media capace di assorbire e rimettere in movimento sentimenti ed idee storicamente vitali.

Esempio, le critiche del pur grandissimo Galileo al Tasso definiscono a rovescio l'insegnamento ideale che l'uomo di cultura del Seicento intende ricevere dall'opera d'arte; e in un certo senso contengono, pur essendo con quelle in forte contrasto, i medesimi errori delle coeve esperienze poetiche, che sciupano l'eccezionale carica affettiva del secolo barocco in un giuoco di piccole operazioni d'aritmetica formale; non tanto per mancanza di energia morale o per disonestà intellettuale, quanto perché, entrata definitivamente in crisi la civiltà del rinascimento, viene a mancare una efficiente strumentazione dei rapporti tra mondo poetico e mondo delle rimanenti realtà. Così la poesia barocca è, in un secolo straordinariamente denso di contenuti e ricchissimo

di potenze vitali, priva del tutto di contenuto e di vitalità: non possedendo i mezzi per entrare organicamente a contatto col tempo. Errore dei poeti? Anche; ma, prima ancora, errore e colpa di tutta la cultura, la quale, com'è noto, se non crea i poeti, crea però le condizioni per la poesia e gli strumenti stessi della poesia. Onde le ragioni per cui la poesia del Seicento (che in altri paesi europei è grandissima, è anzi la più grande) non varca in Italia i limiti di uno sperimentalismo a volte audace, ma quasi sempre astratto e specioso, vanno ricercate nella contemporanea condizione della nostra cultura.

Analoga, per quanto con caratteri diversi, la configurazione del rapporto poesia-cultura tra Otto e Novecento: con in più l'aggravante della subalternanza rispetto ad esperienze altrove maturate organicamente e quindi, almeno in un certo senso, già risolte. L'equazione poesia-vita di specie decadentistica costituisce la formulazione limite nella vicenda attraverso cui viene vanificandosi l'elemento di controllo razionale sulle manifestazioni del sentimento. La fenomenologia poetica decadente tenta un'estrema e in apparenza insuperabile liquidazione degli schemi e ne annulla la funzione mediatrice; la parola come assoluto sostituisce gli assoluti mentali ed etici. Di qui il dissolvimento della

realtà nella poesia, elevata ad ente, promossa ad un'autonomia senza appello. Di qui, anche, il moto di riscossa, che le enunciazioni neo-illuministiche con cui si presenta ricollegano alla più aristocratica tradizione prerisorgimentale e risorgimentale. “Il fiume del genio da Coleridge a Rimbaud e da Rimbaud al surrealismo, scriveva Giaime Pintor, ha percosso tutti gli argini e a noi resta se mai la cura di ricostruire e moderare”. E altrove [nel corpo della memorabile risposta a un referendum della rivista *Primato sul Nuovo romanticismo*] ribadiva le sue proposte in termini più espliciti e ragionati: “Che l'attuale generazione abbia sete di trascendenza, di lotta col demone, di miti eroici e di sublimi orrori, io non credo. Essa lascia ai vecchi intellettuali delusi questa confusione di propositi; le conversioni religiose e il distacco del mondo. Posta di fronte a dei problemi vitali, educata fra avversità precise e sensibili, l'ultima generazione non ha tempo di costruirsi il dramma interiore: ha trovato un dramma esteriore perfettamente costruito. Solo sfruttando le armi di questa sua esperienza, unendo una estrema freddezza di giudizio alla volontà tranquilla di difendere la propria natura, essa potrà sfuggire alla condizione di servitù che si prepara per le minoranze inutili... Gli autori politici che parlano del

Mediterraneo in termini spirituali, i critici che scrivono di Eugenio Montale in termini agiografici sono gli ultimi mostri di un tempo che ha sofferto molte crisi. Il rosso crepuscolo di questi dèi non riuscirà a commuoverci, quando la chiarezza delle idee e l'onestà dei propositi avranno ancora una volta ragione dei mistici, dei taumaturghi e dei profeti"²⁴⁷.

Questo nell'ordine di una generale problematica europea, a cui Pintor aveva l'occhio scrivendo. Nell'ambito più ristretto della situazione italiana, il problema si presenta in termini leggermente diversi: il decadentismo, appena si stacca dall'ambiente psicologico-morale ottocentesco, cessa di esistere come momento autonomo, e torna ad essere la reincarnazione, aggiornata, dell'antica tendenza astrattiva e accademica verso poetiche illustri, verso una forma depurata e non contingente. Così il dilemma forma-contenuto si ripresenta da noi ad ogni stagione con un peso ed una evidenza che altrove non ha.

E quindi riconduce a un nostro motivo costante: la mancanza di quel "campo conduttore" costituito, in altre culture, da una zona mediana in cui si producono non capolavori e non opere puramente sperimentali, ma buoni libri e libri mediocri.

Il problema di questo luogo intermedio della vita culturale come problema permanente per la costituzione di una vera letteratura nazionale²⁴⁸ era presente a quegli altri illuministi (tardo-illuministi) che erano i romantici del primo ottocento lombardo. Ad esempio, l'autore delle *Avventure letterarie di un giorno*, Pietro Borsieri (che è uno dei meno noti e dei più intelligenti), concludeva le sue amabili divagazioni con queste frasi: “Non si può chiamar fiorente la cultura d’una nazione quando ella vanta soltanto qualche grande scrittore; ma bensì quando, oltre i rari ottimi, ella ne possiede molti buoni, mediocri moltissimi, cattivi pochi; e v’aggiunge infiniti lettori giudiziosi. Allora si forma, dirò così, un’invisibile catena d’intelligenza e di idee tra il genio che crea e la moltitudine che impara; si sente e s’indaga il bello con più profondità; i falsi giudizi sono più facilmente combattuti; ai veri grand’uomini è concessa la gloria e agli ingegni minori la fama”.

Questa “fioritura” culturale costituisce la base di un reale rinnovamento della poesia: un rinnovamento, intendo dire, che non sia un semplice aggiornamento tematico e formale come quello in atto dalla fine della guerra in poi, ma un rinnovamento della coscienza poetica in relazione alla peculiare condizione dell’uomo contemporaneo,

con problemi suoi di ogni ordine, dimensione e natura; e la base di un discorso sulla poesia che esca dai luoghi, ormai esauriti, dell'individualismo romantico, dell'evasionismo decadente, del conformistico anticonformismo dei poeti borghesi. Infatti, solo le società che hanno risolto, in un modo o nell'altro, o anche soltanto accantonato, i loro problemi di vita, possono sopportare una letteratura che abbia caratteri siffatti. Le società impegnate a elaborare nuovi sistemi di rapporti umani, e quindi nuove abitudini fantastiche e mentali, nuovi sentimenti, etc. esigono invece dalla cultura e dall'arte una presenza attiva e funzionale. Ecco dunque definite le esigenze del distacco da "una poesia tesa verso esperienze essenziali nel dominio della parola e della vita interiore", per una poesia tesa verso esperienze essenziali nel dominio della realtà, e della vita di relazione.

Esattamente il contrario del "poeticismo" vociano²⁴⁹.

Angelo Romanò

Postilla bibliografica

partenogenesi: B. Croce, *Cultura e vita morale*, in A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino,

Einaudi, 1950 pp. 10-11. Su questo passo, G. Manacorda e C. Muscetta, *Gramsci e l'unità della cultura*, in «Società», a. X, n. 1, febbraio 1954, pp. 7-8. Di opposto parere E. Falqui, in altra occasione e ad altro titolo: «la letteratura non si serve, non si salva e non si rovina che con la letteratura... La vera letteratura non ha conti da rendere che alla letteratura», in *Tra racconti e romanzi del Novecento*, D'Anna, Messina, 1950, pp. 117-8²⁵⁰.

sulla poesia del seicento, relativamente ai temi qui sfiorati, mi permetto di rimandare alla mia rassegna di *Studi sul Barocco*, in «Letteratura», a. II, n. 10, luglio-agosto 1954, dove sono esaminati i recenti studi del Getto e dell'Anchesi, e di altri si discorre.

equazione poesia-vita: C. Garboli, *Poesia e decadenza*, in «Paragone», n. 56, 1954; anche in rapporto all'endiadi poesia-realtà, specie a p. 58: il problema dei poeti decadenti era quello di esprimere l'assenza di ogni realtà; il che aiuta a comprendere come la poesia «fosse intesa come una sorta di garanzia assoluta e perduta»; e come «si arrivasse a credere nelle sue demiurgiche facoltà di creazione con una fede cieca, che non ammetteva né condizioni né limiti... Certo, la poesia moderna ha percorso fino in fondo il rischio che in sé conteneva: di avvicinarsi

tanto più esistenzialmente alla vita quanto più si allontanava e si estraniava storicamente dalla realtà».

i due brani di G. Pintor da *Il sangue d' Europa*, Torino, Einaudi, 1950, p. 75 e pp. 162-163.

il brano di P. Borsieri da *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza, 1943, vol. I, p. 175. In proposito, M. Fubini, *Romanticismo italiano*, Bari, Laterza, 1953.

l'osservazione sulla «poesia tesa verso esperienze essenziali etc.» appartiene a E. BONORA, *Gli ipocriti di Malebolge*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, p. 124 (nel cap. *Mallarmé, la poesia pura e la critica crociana*). Un altro punto di vista espone l'accento di L. Spitzer (*L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, nel vol. *Critica stilistica e storia del linguaggio*, a cura di A. Schiaffini, Bari, Laterza, 1954, pp. 91-92): «in Mallarmé l'enigmatizzazione simbolica è fuga dalla chiarezza perché chiarezza è banalità, fuga dalla vita nell'espressione oscura, in certo modo per debolezza creativa».

sulla «preoccupazione poetica» dei vociani, la *Nota su «La Voce»* di F. Longobardi, in «Aut-aut», 23 settembre 1954.

possibilista, rispetto alla poesia decadente, lo scritto teorico di R. Assunto, *Le due vie della parola*,

in «L'esperienza poetica», n. 2, aprile-giugno 1954.

Un paradigma: l'attualità di De Sanctis

Nota e commento al testo a cura di Valeria Cavalloro

Publicato significativamente sul primo numero di «Officina» (1955, pp. 28-32), nella sezione *La cultura italiana* dedicata alla discussione, anche polemica, di “problemi letterari” (come indicato nel *Compendio descrittivo della rivista*), il saggio di Scalia segna la volontà della rivista di prendere posizione nel dibattito sull’opera di Francesco De Sanctis, la cui comprensione, nella prima metà del Novecento, era stata compromessa dall’appropriazione deformante di Benedetto Croce e dall’altrettanto deformante reazione anticrociana promossa da riviste come «La Voce» e «Lacerba». Contro la riduzione primonovecentesca del modello desanctisiano a controfigura di Croce e appiattito pretesto polemico, ma anche contro le tentazioni di un ripescaggio strumentale e riduttivo nel dopoguerra, Scalia sollecita una rilettura approfondita ed evoca la mediazione di Gramsci, inaugurando una costellazione critico-ideologica su cui continuerà a tornare nei decenni successivi. La riflessione presentata su «Officina» sulla critica desanctisiana

(intesa sia come modello teorico-ideologico sia come esempio metodologico e pratico) e soprattutto sul ruolo che questa poteva ricoprire nel contesto del dibattito letterario contemporaneo, fonda infatti le premesse che pervadono in modo capillare l'opera di Scalia, non solo nei contributi apertamente dedicati al tema, come *Metodologia e sociologia della letteratura in Gramsci* (parte della raccolta *La città futura*, 1959), *Letteratura e società da Verri a De Sanctis* (1968), *Il metodo desanctisiano* (in *Il punto su De Sanctis*, 1988), e ovviamente l'*Introduzione* agli *Scritti critici* di De Sanctis (1966), ma anche in opere dedicate alla letteratura e alla critica in senso ampio, come i saggi di *Critica, letteratura, ideologia. 1958-1963* (1968) e di *Signor capitale e signora letteratura. 1973-1976* (1980).

Un paradigma: l'attualità di De Sanctis

Su De Sanctis si è aperta in questi ultimi anni una nuova attenzione, e non tocca a noi accennare, qui, alla varia polemica interpretativa²⁵¹. Strumento di interpretazione «ortodossa» o di rinnovata metodologia critica, De Sanctis ripropone la sua

presenza in maniera appassionante e, diremo, improrogabile. Non ci interessa, tanto, la giustezza della lettura crociana, o la solidità di una esegesi marxista solo in parte tentata; è la forza della sua lezione intellettuale e morale che si impone a tutti noi. Fuori dell'equivoco «ritorno a De Sanctis»²⁵², che è stato calcolo interessato, è necessario penetrare più a fondo nella sua figura di maestro di critica e di umanità.

Molte sollecitazioni potrebbero spingere verso la sua opera: un gusto prammatico, appunto; l'esigenza di una nuova «moralità» culturale, su cui non possiamo sollevare dubbi di opportunità, ma, certo, l'invito della intelligenza storica; lo zelo verso una predicazione di virtù letterarie e di eloquenza storica.

Sono esigenze che, così espresse, potrebbero essere fallaci. La fortuna di De Sanctis è legata, da una parte al Croce, detentore ufficiale dell'«estetica della forma», e dell'interpretazione dell'*opus magnum* desanctisiano, e dall'altra parte a un fraintendimento sistematico della sua idea di un'arte vivente, aperta e «reale».

È troppo nota per indugiarvi la freddezza della Voce, di una attività così prammaticamente confusa e astrattamente «totale» da non comprendere quello che di essenziale portava con sé la critica

desanctisiana. Sbagliare la sua opera per quella di un ricostruttore di bozzetti storici o di aneddoti morali²⁵³ fu la più grave colpa di una generazione, espressivamente ricca e intellettualmente poco matura. E di questa colpa portò il peso anche Serra; colpa paradossalmente felice, se è riuscita a penetrare con più raffinata inquietudine nel contegno della parola.

Ma De Sanctis aveva dato una nozione dell'arte, che era insieme figura civile, racconto storico, dramma umano nella realtà; non soltanto le «istituzioni» rettoriche di un'angoscia meta-letteraria.

Il parallelo Carducci-De Sanctis, che in parte si nascondeva sotto quello più temporale e simbolico di Carducci-Croce, era un esempio di un contrasto effimero, più velleitario che realmente operante.

Per tutti gli anni della tutela crociana, nella parte migliore, cioè, della cultura italiana, De Sanctis si identificò con Croce, come dire, un'opera si identificò con la sua interpretazione, una realtà con la sua nozione; un uomo con la sua «fortuna». E non vogliamo continuare la storia degli errori sul critico della *Storia letteraria*. È proprio questo che non ci basta. A farci abbandonare, sia pure dopo averne raccolto tutto l'insegnamento, la metodologia crociana, nella quale siamo cresciuti, sono stati

sufficienti i segni del tempo, la nostalgia di un nuovo ordine, una riconquistata libertà della mente. Un invito di grande peso, pieno di valori etici e politici, più che letterari in senso stretto, ci è venuto da Gramsci²⁵⁴. Richiamo non soltanto alla lotta per una nuova cultura, per un nuovo umanesimo, come dottrina militante, come forza di contraddizione, cioè, di opposizione storica; ma, richiamo alla figura di un uomo intero, di una critica espressiva perché umana, fondata su alcuni principi essenziali, sulla pianta-uomo. Ritorniamo a De Sanctis, forse per una semplice (e essenziale) ragione di libertà.

Si tratta di avere il coraggio di affermare la «novità» di un pensiero, su cui si è troppo poco meditato; di risentirne l'attualità storica ed esemplare, in un tempo di crisi prolungata; di recuperare una tradizione culturale di progresso, al confronto con i più alti risultati della cultura moderna (da Hegel alle sue «opposizioni», Marx, il «realismo» critico russo ecc.²⁵⁵).

Leggere De Sanctis, nei testi che sono offerti dalle più recenti, e preziose, edizioni, significa rendersi conto piuttosto che dell'«immortalità», della «contemporaneità» di una parte fondamentale della sua opera.

Questo atteggiamento mentale non deve subire inclinazioni di maniera, modi apologetici, interessate «rivendicazioni»; deve indicare un nuovo classico, staremmo per dire, un *livre de chevet*, un *vademecum*. (Si farà, così, vera giustizia alla divulgazione didattica di De Sanctis).

Anche recentemente²⁵⁶ si è procurato di distruggere il clichè crociano, il bozzetto del precursore della «*forma*» (*idest* intuizione o fantasia), la figura di un grande «*superato*». Vittime della illusione ambiziosa, avevamo lentamente sostituito il vero De Sanctis con un presunto De Sanctis «moderno» (il De Sanctis crociano, più attento alla presentazione ortodossa che a certe istanze prepotenti): hegeliano, romantico, più o meno traviato da falsi scopi politici o morali, strutturali o «dialettici» (sistematici). Ma tutto questo ritorna, ora, alla lettura critica, limpido di nuovi significati, di nuove urgenti proposte metodologiche.

La riflessione su testi come *La scienza e la vita*, o *Zola e l'Assomoir*, *La scuola liberale e la scuola democratica* o la fine della *Storia della letteratura*, ci dà la sorpresa di entrare in un dominio di pensiero così fitto di domande e risposte contemporanee, che non è più possibile considerare De Sanctis un personaggio «leggendario».

Le nostre esigenze più profonde ritrovano la sua via, ripercorrono le sue preoccupazioni e i suoi acquisti; valutano la sua misura e la sua eredità. Riportare l'arte al suo fondamento umano e alla sua esistenza reale, senza perderne il sapore di vittoriosa invenzione; affermare la vitalità dell'espressione fuori di consuetudini fantastiche e sentimentali, proprio per il suo stesso esser vivo e reale (oltre che «vera», «reale»); riconoscere il dramma espressivo (il concreto processo di formazione) nel racconto stesso che l'uomo fa della sua ricerca realizzatrice di valori; porre il problema dell'arte nei suoi rapporti con la vita, e con tutte le forme del lavoro dell'uomo, fuori di distinzioni interessate, come di indiscriminate unificazioni: tutto questo può accadere attraverso un rinnovato colloquio critico con De Sanctis.

Dopo troppe esperienze-avventure abbiamo bisogno, appunto, di una fiducia storica e storiografica. La critica deve rifarsi storica, se vuole continuare a essere mediazione umana, ragione di chiarezza e di creazione spirituale. De Sanctis è questo *storico*; insieme scrittore e giudice, interprete e pedagogico profeta.

Storicismo e realismo: ecco i due punti su cui muoviamo, da qualche anno, il discorso sull'arte; che vuol dire, al di là della formula, fede nella realtà e

coscienza della necessità dell'uomo di promuovere una trasformazione della realtà. De Sanctis ha scritto parole fondamentali a questo proposito, ha costruito alcuni simboli ancora necessari: il Faust rifatto giovane, l'azione, contro il pensiero impotente, Amleto; la dialettica di reale e ideale; il rapporto tra scienza e vita; le «persone» del suo racconto storiografico (Manzoni o Leopardi), le «periodizzazioni» storico-militanti della sua *Letteratura*. Simboli pieni, nutriti di storia e di ragione umana, legati all'espressione e all'esperienza. De Sanctis ci insegna a uccidere la «malattia dell'ideale» e ci dà il senso dell'*homo sum*, dell'essere uomo nella realtà e nella società; ci fa ripensare a una nuova fiducia nella ragione mentre corregge la dialettica dell'ideale; ci indica la necessità di un impegno morale e politico mentre determina l'altezza e la grandezza «originale» dell'arte.

Di fronte alle estetiche della parola De Sanctis ci propone un'estetica della realtà, dove le parole sono organismi vivi di un discorso; più che fantasia, rappresentazione; più che rivelazione, intelligenza; più che intuizione, giudizio.

L'arte come rapporto con le realtà umane e naturali è al centro dell'interesse della ricerca

artistica e del pensiero critico. De Sanctis ci ha dato uno degli esempi più alti di un discorso storico fondato sull'arte.

Per tutte queste ragioni è vicino alla nostra meditazione e al nostro lavoro; e ci sembra necessario proporlo, già dall'inizio.

Gianni Scalia

Sono in corso due edizioni dell'*opera omnia* desanctisiana: l'edizione Einaudi e l'edizione Laterza. La prima, diretta da Carlo Muscetta, ha già presentato, con larghe introduzioni e indici analitici, il *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di N. Gallo e con introduzione di N. Sapegno (1952), in due volumi *La scuola cattolico-liberale* e *Mazzini e la scuola democratica*, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro (1953), e *Lezioni e saggi su Dante* (compresi alcuni inediti) a cura di S. Romagnoli (1955).

Il testo Laterza, che sotto le cure direttive di Luigi Russo adempie il piano crociano di edizione, raccoglie già *La scuola cattolico-liberale e la scuola democratica*, a cura di F. Catalano (1953), i *Saggi critici* (L. Russo, 1953), *Giacomo Leopardi* (W. Binni, 1952), *Alessandro Manzoni* (L. Blasucci, 1953), *La poesia cavalleresca* (M. Petrini, 1954), il

Saggio sul Petrarca (E. Bonora, 1954), e la *Storia*, ripubblicata nel testo crociano.

Le due edizioni escono contemporaneamente e vogliamo vedere in questo interesse più che un confronto di correttezza e di definizione testuale, un appassionato contributo alla conoscenza approfondita di un maestro.

Tra le edizioni desanctisiane più o meno diffuse, oltre quella Cortese-Morano inadempita e altre più divulgative, non possiamo tacere la scelta di Gianfranco Contini, per i tipi dell'UTET (1949), importante anche per la introduzione storicizzante, e linguisticamente attenta.

Francesco Leonetti.
Bozzetti e schermi. «Due versi sulle viole»

Nota e commento al testo a cura di Diego Varini

Nei mesi in cui prende avvio l'esperienza di «Officina», Francesco Leonetti dà alle stampe *Carducci e i suoi contemporanei: cronaca bibliografica della critica (1855-1907)*, Sansoni, Firenze 1955: un notevole *excursus* di impianto documentario, che riattraversa la parabola del grande maremmano – con rivelatrice prospettiva militante – dalla spècola della prima coeva ricezione (l'anno della morte del poeta vi assume la funzione di un *terminus ante quem*). Circonfuso di un'aura modellizzante, il profilo intellettuale e polemico di Carducci non smette di campeggiare al centro del paesaggio culturale bolognese nel pieno del secondo dopoguerra, con un'evidenza di rilievo della quale è sigillo esplicito la formula *Bozzetti e schermi*, coniata da Leonetti per «Officina» in continuità con una memorabile insegna del Carducci prosatore (*Bozzetti e schermi*, Zanichelli, Bologna 1889). Vitalmente diffranto fra “tensioni ideali contrastanti” – per dirla con un'osservazione di Gian Carlo Ferretti –, in sospensione febbrile e virtuosistica “tra

puntiglio bibliografico-erudito e piglio militante”, Leonetti traduce la spigolosità aurea e scostante della splendida prosa carducciana in un registro arroventato da elementi di raffinato solipsismo concionante, sottilmente nel segno dell’oscurità e del nervosismo ellittico. Una simulazione di estemporaneità dialogica (il fòmite pseudo-aneddótico inscritto nell'*incipit* del pezzo, col suo richiamo alla sentenziosa “proposizione” di un anonimo contraddittore “intendente”) converge in un movimento di minuziosa orchestrazione controdeduttiva che, modulato in chiave di acuminato paradosso, attua modalità sermocinanti nel registro di un orgoglioso e contundente falsetto. Interrogandosi “sulle ragioni dell’interiorità e su quelle della realtà”, ovvero sulla dialettica che in poesia governa – ha rilevato Marco Rustioni – “le due sfere dell’agire umano a cui l’attività letteraria deve necessariamente rivolgersi, quella pubblica e quella privata”, Leonetti declina un’ipotesi di *impegno* sostanziata gramscianamente di contrappunti e reagenti provocatoriamente inattuali. In opposizione all’ineffabilità ermetica (ivi inclusa la sua filiazione anceschiana coincidente, nel ’52, con la celebre *Linea lombarda: sei poeti*) e alla facilità ricattatoria e pedestre della deriva neorealista, il ragionamento

sigla alleanza con un alfiere insigne, Sergio Solmi, della vecchia generazione formatasi nel clima gobettiano ed europeista dell'altro dopoguerra (in concreto all'altezza di un'esperienza come la rivista «Primo tempo»). “La nuova poesia potrà tornare ad essere discorsiva. Il che non vuol dire eloquente ed oratoria” aveva puntualmente teorizzato Solmi, nel '54, l'anno precedente al varo di «Officina» (si legge nel lucido intervento che ha per titolo *Poesia di ieri, oggi e domani*): “ciò vale anche a dire che un tale discorso, pur piegandosi a tutti i soffi del sentimento e della musica, potrà riprodurre in tutto il suo agevole timbro la naturale sfumatura d'una voce, accogliendo anche i mezzi toni della riflessione e dell'ironia”. In dialogo meditabondo e conflittuale con una tradizione del moderno, quasi l'enunciazione di un vertiginoso (e fecondo) piano di lavoro per i giovani officineschi.

Riferimenti bibliografici:

G.C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975;

M. Rustioni, *Il «caso Leonetti»; utopia e arte della deformazione*, Pacini, Pisa 2010;

S. Solmi, *La letteratura italiana contemporanea*.
II. *Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a c. di
G. Pacchiano, Adelphi, Milano 2000.

Bozzetti e scherne.
«Due versi sulle viole»

«Due versi sulle viole; nonostante le deflagrazioni atomiche, saranno sempre essi, piuttosto, soltanto essi, la poesia»²⁵⁷.

Da tale proposizione, avanzata da un intenditore²⁵⁸ (che volle così concludere, o meglio interrompere, un'accesa conversazione con noi) svolgeremo alcune nostre ragioni, come da quella che ci porge il modo di farlo più semplicemente.

Potrebbe qualcuno accusarmi di avere scelto, con una simile frase, un compito leggero²⁵⁹; perché: chi non è bravo a una tirata contro i poeti dell'*Arcadia*²⁶⁰? Ma non basta. Ed egli, venendo a parlare delle viole, sapeva di dir cosa più grave di quella che conviene a una signora²⁶¹.

Non irridiamo affatto alla sua frase; è grave, non è graziosa²⁶². E pur triste²⁶³ per chi, come lo scrittore, «a chi mi chiama poeta» non dice di essere un fanciullo che piange, ma di essere un porco, un

animale: intrufolato in terra²⁶⁴. È così triste che ci si sente allora giustificati a dichiarare il proprio spregio per la poesia²⁶⁵: o meglio con segreto, segreto disagio²⁶⁶, a pregare²⁶⁷ i presenti di parlare di altro e non di lei²⁶⁸.

Dei giovani un atto di coraggio, una dichiarazione di principi, nessuno ha voluto farlo; sempre si sottintende o si concilia: sono tutti, certo, intelligentissimi, e non vogliono e non possono sbagliare²⁶⁹.

Ebbene, coraggiosamente²⁷⁰: noi definiamo le «poesie», piuttosto, «poetizzazioni»²⁷¹: con ciò che di strapazzato e volgare vi è²⁷². Non c'interessano, in quanto siano composte con lo scopo della forma²⁷³; le rifiutiamo. C'importa il senso di un lavoro, e il suo fuoco²⁷⁴. E la pura bellezza, della quale per tanto tempo si fu smaniosi, la musica (ciò che i simbolisti, il cui pensiero circola da cinquant'anni, cercavano proprio vomitando la realtà²⁷⁵) non è che l'effetto che può risultare, con l'aiuto di dio. Questo ci tocca dire, oggi, per nostro compito²⁷⁶.

Ma vero è che la frase, citata in principio quasi come un tema, è complessa e racchiude verità; a poco a poco la potremo riconoscere. Anzitutto, vi si sente il desiderio e la volontà – naturale in ognuno – di prevedere il futuro secondo la propria idea²⁷⁷. Voglio

dire che augura e aspetta, anche per i nostri tempi, una nuova specie di apolide *poète maudit*: colui che ha in dispregio qualunque società, la presente come la prossima, e vi oppone altro valore (che sarebbe, com'era già, l'arte). Di giusto qualche cosa accade bene che si affermi, con ciò: l'artista è sempre «congiurato» con la parola, contro la società, in quanto la parola è critica della vita nella sua stupidità²⁷⁸.

Ma non si può riaprire il motivo di quel gran rifiuto oggi, in un mondo in cui ci occorre impegno e amore²⁷⁹ semplicemente per «essere», dopo le distruzioni intime dell'angoscia, che ha fatto tutto «inautentico»; un tempo in cui abbiamo alle spalle altro tempo in cui parve essa, la vita, maledetta, e aride le sue fonti²⁸⁰. – E che richiede la serietà; così che noi, stranamente anche per noi (dopo i nostri anni eroici e faticosi che ci dividono dalla comune prima gioventù) insieme ritroviamo per i decadenti, ora, comprensibili le parole così sorde che apparivano su *La critica*²⁸¹.

Continueremmo, considerando «assoluta» la poesia, ad essere gli impotenti «poeti» che vivono in un giardino (ed un giardino è anche, un giardino dei supplizi, la solitudine²⁸²). Non è dato che seguiti ciò ad avvenire a noi, senz'altra preoccupazione, come

agli epigoni e pupilli²⁸³, a causa della nostra cultura: per cui²⁸⁴ non furono dette invano per noi le parole «ermetiche»²⁸⁵. Che vennero importanti, definitive²⁸⁶ – nonostante che i borghesi stessi le credessero un oscuro imbroglio²⁸⁷, andandosene presto per i fatti loro – e perciò non consentono che, dopo lunga ricerca²⁸⁸, un'altra musica²⁸⁹. (Né oggi gli incolti della poesia, i liceali, gli idealisti, i barbieri, scrivono più tanto i sonetti, ma gli «stati d'animo» hanno adottati, per la loro felicità²⁹⁰).

E infatti chi riapre gli scritti di Bo, che fu intorno al 40 la coscienza critica del gruppo fiorentino, il più rigoroso alla formulazione dell'ermetismo, vi trova frequente un procedere per negazioni: non è, non è più, «il poeta riesce... a non prender una parte umana» e le locuzioni di Mallarmé²⁹¹: annullamento, abolizione, assenza ecc. «La critica definisce se stessa e la poesia come le *Enneadi* la divinità» fu osservato²⁹². Il punto estremo²⁹³ a cui si è giunti per noi (mentre ora la più profonda poesia, come in Eliot, non basta a sé, e chi l'ascolta è mutato²⁹⁴, e si accosta a una ortodossia, e accetta le «istituzioni civili», di un mondo o dell'altro²⁹⁵).

La novità, in questi anni in Italia, è racchiusa nella stessa confusione odierna, dove tutti si affacciano alla poesia (mancando pure una pietra di

paragone che li ammazzi²⁹⁶) in un facile e diffuso entusiasmo per il piacere, che nuovamente si concede raccomandando prudenza²⁹⁷, di farsi intendere.

Anche in coloro che sono più compromessi, in un passato in cui la vera poesia fu «difficile», s'è vista una volontà di «rinnovarsi». Ma le loro primizie sono solo frutti cattivi²⁹⁸. E «quella poesia giunge, in un supremo sforzo contro l'afasia, fino a mimare la comunicazione; ma altro non ha finora potuto realmente comunicare, se non quello sforzo» con parole di Fortini [in *Comunità*, ottobre 1954²⁹⁹].

Intorno, specie per opera di giovanissimi, si affolla una «immediata» poesia, che si è volta, addirittura, all'altro polo, dov'è il continente scomparso della canzone civile, e il populismo³⁰⁰. E così il nuovo si fa (ma nello stesso tono, per lo più, che abbiamo tutti all'orecchio, senza inflessioni di sentimentale vigore) rapidamente, con un coraggio malefico³⁰¹.

Diffidenza è legittima, da parte di coloro che la gente (confronto che non riesce a demerito tutto) definì «stitici»³⁰². Da parte di chiunque si tien distaccato, espertamente³⁰³, e diffida, ripeto, dell'«attualismo» che giustifica tutto per non sentirsi fuori dal reale-razionale³⁰⁴. Che razionale non è (e,

soltanto, si muove ad esserlo³⁰⁵) e tanto meno è poetico: ve ne prego, *due versi sulle viole*³⁰⁶.

Volentieri si confondono i tempi³⁰⁷: e ciò che era attuale ci diede i littoriali e la loro polluzione³⁰⁸, e anche «Mussolini, monta a cavallo»³⁰⁹. E che cosa ne verrà, ora? Che cosa, al tempo degli orgosolani di Cagnetta³¹⁰, e, dalla fogna di Trappeto, «Fate presto (e bene) perché si muore»³¹¹? Dunque: ve ne prego³¹².

Tale obiezione, che immagino e prevedo, è magari (maliziosamente troppo) giusta; assicuro: io non voglio opporre nessuna realtà, massiccia, neanche alla troppo delicata, viziata poesia.

Ma, obiettando così³¹³, si diffida allora e non si crede affatto, non si sente che c'è, nuova, una necessità, maturata infine, dello spirito; che non diremo con parole nostre sospette; ma con quelle, mirabili, dell'anziano Solmi³¹⁴: «oggi pretendiamo nuovamente dal poeta che egli ci dica ciò che a noi veramente importa... *De re mea agitur*. E questa urgenza varrà a giustificarci di spazzare il campo, con un colpo della mano infastidita, dalle molte e troppe manifestazioni esornative della naturalezza e della grazia». E ancora: «si deve riflettere a una situazione dell'uomo non sbandata di fronte alle cose, ma nuovamente reattiva ed energica, come quella che si rivela negli esemplari dell'autentica classicità. Non si

vuole certo rinunciare alla scoperta, fatta da decadenti o surrealisti, dei gorgi e delle delicate sfrangiature che imprime sulla nostra passività il flusso delle cose. Ma questa passività, che può anche chiamarsi ispirazione, può ben essere, nell'attimo successivo, posseduta da un pensiero; e che altro è il pensiero se non energia formale?

Può la poesia ancora esercitare la sua presa di possesso sul mondo?» [in *Letteratura*, marzo-giugno 1954].

Il pesante velario tra l'artista e la realtà, egoistico, nulla significa più, non cela un mistero³¹⁵. Una sterile infelicità, da una parte; altrettanto legittima e di nobile derivazione, e di rigorosa conseguenza, che sterile; e, fuori, una tumultuosa battaglia³¹⁶.

Tentando che non sia solo eloquenza commossa una «grande» poesia; ove la parola esprima, cioè tragga in tutto fuori, rappresenti³¹⁷: allora si dirà naturalmente anche ciò che si agita nel cuore degli altri³¹⁸. E dicendo di se stessi per mezzo di «altro», a riscattarsi da quell'interno disordine dal quale può sorgere solo un'evocazione tutta allusiva³¹⁹: in questo modo chi è partecipe del presente, come pure chi sente che sono intorno nate le viole e ricorda, compie infine un simile atto di forza, e quello forse che è suo, e proprio del suo lavoro³²⁰.

F. L.

Appendice

Carlo Emilio Gadda. Il libro delle Furie

Introduzione ai testi a cura di Giulia Perosa e
Carolina Rossi³²¹

La collaborazione di Carlo Emilio Gadda con la rivista «Officina» è significativamente attestata sin dal primo numero del maggio 1955 e segna una tappa fondamentale del posizionamento di questo autore nel campo culturale del secondo dopoguerra. Su questo numero di dichiarazioni programmatiche (in tal senso andrà letto il saggio di Pasolini dedicato a Pascoli in apertura), viene pubblicata la prima delle quattro puntate del *Libro delle Furie*, “poderoso scritto”³²² gaddiano accolto con entusiasmo dai redattori della rivista, che da subito ne esaltano le affinità con le proprie rivendicazioni di poetica³²³. A illuminare le ragioni della presenza di Gadda concorre lo stesso intervento-manifesto pasoliniano che, come ha avuto modo di dichiarare Roberto Roversi, “conteneva più Longhi e più Contini di quanto non ci fossero (non dico Marx) né Gramsci e neanche Gobetti”³²⁴: nel repertorio di autori promosso dalla rivista, Gadda rientra come esponente di una

linea espressionista e plurilinguista che affonda le proprie radici nello sperimentalismo pascoliano e nella lezione continiana³²⁵. Se per i redattori di «Officina» “la rivoluzione in letteratura si compiva attraverso il linguaggio”, “alcune pagine di *Eros e Priapo* o addirittura una semplice cartolina postale di Gadda” sembravano valere, in proposito, “più dell’intero repertorio di realismo socialista”³²⁶.

Il riferimento al pamphlet anti-mussoliniano, pubblicato da Garzanti solo nel 1967, non è casuale: *Il libro delle Furie* proviene, infatti, dal cantiere di *Eros e Priapo* a cui Gadda lavora dal 1944 e i cui esiti erano ancora, all’altezza del 1955, inediti nonostante l’opera fosse già stata inclusa dall’autore, a partire dal 1946, nelle trattative per una pubblicazione nella mondadoriana “Medusa degli italiani”³²⁷. Il testo, a tratti oscuro e a lungo giudicato impubblicabile perché “intollerabilmente osceno”³²⁸, viene inviato da Gadda alla redazione di «Officina» nei primi mesi del 1955 ed è l’esito di una riscrittura parziale del Capitolo III di *Eros e Priapo* (lo stesso capitolo offerto, pochi anni prima, a Bassani per «Botteghe oscure» e a Banti per «Paragone»).

Le pubblicazioni su «Officina» si susseguono, con la continuità di un libro a puntate, fra il luglio 1955 e il febbraio 1956³²⁹. Nonostante la presenza di

motivi che potrebbero far apparire questa solo come una tappa intermedia della complessa storia editoriale di *Eros e Priapo* (primo fra tutti l'inclinazione dell'autore, secondo un uso tipicamente primo-novecentesco, ad anticipare testi su rivista nell'ottica di una possibile, futura pubblicazione in volume), la collaborazione di Gadda a «Officina» segna un momento fondativo per la ricezione critica dell'opera, forse ancor più dell'edizione ufficiale del 1967, soggetta a un *editing* radicale che modifica la struttura originaria del libro e che ne stravolge il testo, disinnescando i luoghi di maggiore invettiva e violenza espressiva³³⁰.

Il libro delle Furie rappresenta dunque una versione progressiva di *Eros e Priapo*, non emendata e anzi contrassegnata, in continuità con il testo originale, da numerose immagini e digressioni poi decurtate, oltre che da una sperimentazione attiva per quanto riguarda i fenomeni della discorsività. Il fatto che la pubblicazione di un testo ritenuto tanto oltraggioso e criptico da risultare insostenibile da un punto di vista editoriale avvenga su una rivista “giovane”, fortemente connotata sul piano politico e culturale oltretutto impegnata in una precisa strategia di distinzione, trova le sue ragioni in dinamiche e interessi di campo specifici che hanno a che vedere

con la storia di «Officina» e che comportano effetti di lettura del tutto autonomi rispetto a quella che sarà l'accoglienza riservata a *Eros e Priapo* da parte del pubblico e della critica alla fine degli anni Sessanta.

Per contestualizzare queste uscite rispetto alla fisionomia della rivista sarà utile tornare al saggio inaugurale su Pascoli che costituisce, in qualche modo, il contrappunto teorico al *Libro delle Furie* ed è “il primo tassello di una reinterpretazione di tutto il Novecento italiano che permette”, tanto a Pasolini quanto agli altri redattori della rivista, “di rovesciare la gerarchia dei valori in auge e di valorizzare il [...] repertorio letterario e linguistico eterodosso”³³¹ promosso da «Officina». Il ricorso ad autori da riscoprire, come Gadda e Pascoli, è funzionale alla riabilitazione di un'idea di letteratura sperimentale marginalizzata o poco valorizzata dalla critica. In quest'ottica Gadda e le sue *Furie* – furie che, scrive Pasolini, in questo scrittore “intimamente conservatore” inducono a una “opposizione di carattere anarchico”³³² ai valori dominanti – assumono una funzione modellizzante in un dibattito pubblico dal carattere fortemente politico-ideologico, in grado di veicolare l'esigenza di un radicale e programmatico rinnovamento di forme e linguaggi.

Nell'anno di *Ragazzi di vita* (1955), Gadda entra pubblicamente nella costellazione degli autori di riferimento di Pasolini e lo fa attraverso l'autorità di Contini, come pretesto e attestazione di validità di una precisa idea di letteratura³³³. A differenza di Contini, tuttavia, Pasolini e gli altri redattori di «Officina», sulla base di una formazione storicistica e gramsciana, guardano al suo sperimentalismo linguistico in senso militante, considerando Gadda tanto epigono di una tradizione che trova nel plurilinguismo di matrice dantesca il proprio mezzo rappresentativo d'elezione, quanto esempio di un realismo lontano dai risvolti semplicistici e populistici del neorealismo.

Attraverso questo tipo di discorso critico, Pasolini concorre a riabilitare la figura di Gadda, a lungo confinata nel perimetro della Firenze di «Solaria» e gravata dal pregiudizio di uno scrittore irricevibile e aristocratico. Questo investimento simbolico, non privo di forzature e atto a connotare, “ad un tempo, il critico e il suo autore”³³⁴, sarà cruciale per la traiettoria di Gadda negli anni del secondo dopoguerra in cui la sua posizione, anche per la passata vicinanza al fascismo, fatica ad allinearsi agli interessi dominanti di un campo sempre più politicizzato³³⁵.

Tuttavia, Gadda entra in «Officina» anche come elemento di crisi: il suo “patronato” è guardato con diffidenza dai collaboratori di area marxista che non riconoscono nella sua opera un modello di realismo narrativo e la sua esperienza è difficilmente assimilabile a quella degli altri scrittori pubblicati sulle pagine della rivista³³⁶. Al divario politico e generazionale (con Ungaretti e Rebora è tra i collaboratori più anziani), si aggiunge il fatto che Gadda viene celebrato su «Officina» come “il più risentito e nuovo narratore del suo tempo”³³⁷ a fronte di un testo che non è narrativo e che appare affine a modelli più pre-novecenteschi che attuali. “Visto così, un po’ forestiero al giro linguistico del suo tempo”, scrive Pasolini, “in una più assoluta gerarchia storica, Gadda può dunque apparire un autentico ‘classico’”³³⁸: uno scrittore considerato alla stregua di autori come Dante o Pascoli, un modello. D’altra parte, se consideriamo che già nel fascicolo del dicembre 1955 era stata pubblicata, al posto dell’attesa puntata, una lettera del 1940 scritta da Gadda a Leone Traverso, con una nota nella quale si leggeva che i redattori, “per non deludere i lettori che si aspettano i forti godimenti delle sue storie”, avevano ripreso questa “sua vecchia pagina”³³⁹, è evidente che il solo nome di Gadda aveva, in

«Officina», il valore di un posizionamento. La forza della rivista risiede appunto nel recupero di autori che sarebbero stati avvertiti altrimenti come inattuali e nella loro attualizzazione strategica all'interno del dibattito.

Con la quarta puntata le pubblicazioni del *Libro delle Furie* si arrestano, probabilmente per l'urgenza, da parte dell'autore, di portare a termine la revisione del “*Pasticciaccio eterno*”³⁴⁰. La collaborazione di Gadda a «Officina» rappresenta comunque un momento fondamentale, sia se si adotta uno sguardo diacronico e si osserva il testo come un precedente importante dell'edizione di *Eros e Priapo*, sia se lo si considera per quello che è, e cioè un'opera autonoma, esito della completa volontà d'autore, diversamente da quel che accadrà per la versione garzantiana del 1967³⁴¹. Tentare di tenere insieme e intrecciare questo doppio sguardo è fondamentale per comprendere la complessità del *Libro delle Furie* e di alcuni snodi cruciali dell'operazione gaddiana, come il rapporto con il fascismo, il dialogo con le teorie freudiane o la costruzione dell'autore dentro al testo, in termini di stile e soprattutto di voce. Se ne offrono, qui di seguito, alcuni ragguagli, utili a introdurre l'opera e la sua problematicità.

Come anticipato, le quattro puntate riprendono, integrandolo e acuendone la violenza, l'originario Capitolo III della versione di metà anni Quaranta³⁴² e indagano i meccanismi libido-narcisistici – “narcissici”, per Gadda – attraverso cui l'individuo forma la propria personalità e costruisce i legami interpersonali; tra questi meccanismi, il funzionamento, nello stato normale e in quello patologico, della carica erotica (o libidica) e autoerotica (o autolibidica; quest'ultima indispensabile per la coesione dell'Io), la necessità di un modello dello stesso sesso per la costruzione del sé e l'imprescindibile componente (omo)erotica che questa mimesi-immedesimazione presuppone. Nell'incipit della prima puntata viene dichiarata esplicitamente l'importanza di queste considerazioni per l'“erologia della banda” fascista, di cui vengono nel seguito ripercorse la provenienza e le deviazioni “ontogenetiche” e sociali, con numerosi accenni al “mentecatto principe Fava”: Mussolini. Offerta questa chiave, le tre puntate successive riducono – ma certo non eliminano – i riferimenti espliciti al fascismo e al duce, e si presentano come un'analisi delle pulsioni dell'io, del narcisismo e degli esiti della sua (de)generazione sul piano della collettività sociale, con una chiusa, la quarta puntata, che

vorrebbe configurarsi come la *pars construens* del discorso e riflettere sugli strumenti che la pedagogia dovrebbe mettere a servizio della formazione dell'individuo per limitarne le devianze estreme.

Come in *Eros e Priapo*³⁴³, anche nel *Libro delle Furie* il dialogo con l'opera freudiana, e in particolare con *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* – che Gadda possedeva nell'edizione francese dal 1942 –, ma anche con le lezioni raccolte in *Introduzione alla psicoanalisi*³⁴⁴, è particolarmente manifesto. Questo dialogo si esplica, però, più che nella definizione delle caratteristiche della massa, oggetto di altri capitoli di *Eros e Priapo* e qui menzionate solamente nella terza puntata, nel modo in cui la libido/libido, parola-chiave tanto della riflessione gaddiana quanto di quella freudiana, condiziona la vita psichica e la crescita dell'individuo, e nella descrizione del rapporto io-modello, basato, come in Freud, sulla suggestione (in particolare della parola) e sull'investimento sessuale.

Piuttosto simile all'autografo – futuro *Eros e Priapo. Versione originale* (2016) –, e per ragioni autoevidenti, è anche il tessuto stilistico delle *Furie*. Gadda lo descrive in questi termini, riferendosi alla versione degli anni Quaranta, in una lettera a Enrico Falqui del 10 luglio 1946:

Stilisticamente, l'impalcatura di fondo la devo un po' (se ci son riuscito) al Machiavelli: ma venato di popolarismi toscani d'oggi, e di qualche raro guizzo romanesco o lombardo. Si tratta di una contaminazione, leggermente caricaturale anche nel contesto e leggermente parodistica: suggeritami appunto dal Machiavelli, il quale su un liccio tacitiano trapunge scappatelle toscane e fiorentine de' suoi giorni e sue. Lui "naturalmente"; io ad arte [...] ³⁴⁵.

Come è stato rilevato da Luigi Matt, ai cui lavori si rimanda per un'analisi puntuale della lingua e dello stile di *Eros e Priapo* ³⁴⁶, accanto agli elementi fiorentini, spesso di derivazione dantesca (come testimonia la seconda puntata) e più frequentemente visibili sul piano fonomorfologico che su quello lessicale ³⁴⁷, e accanto al "corollario" romanesco o lombardo, va aggiunta una serie di altre "intromissioni" linguistiche: arcaismi ("zuffo", "singulo", "ragunati"), espressioni o parole dal latino e latinismi ("de jure pleno", "deinde", "adsimulare"), un lemma greco ("σχιζω"), forestierismi (in particolare dal francese) e tecnicismi ("nefrite", "garbo"). Non mancano, del resto, alcuni neologismi, come "erologia", "eredoalcoloopata", "egutturava". Ricco e articolato è anche il piano retorico, ancora in stretta continuità con la versione "originale": da

segnalare, tra i vari fenomeni, le numerosissime similitudini e metafore, i cui referenti, come spesso accade in Gadda, spaziano tra ambiti diversi – dalla fisiologia all’ingegneria, dalla cucina alla filosofia –, le enumerazioni, che originano dalla volontà di precisare e di restituire il più ampio spettro di possibilità implicate nel discorso, e le ipotiposi. Per i vari esempi e per le strategie retorico-argomentative si rimanda alle note di commento di ogni puntata.

C’è un ultimo aspetto su cui vale la pena soffermarsi, soprattutto perché differenzia la redazione di «Officina» tanto dalla prima redazione di metà anni Quaranta quanto dall’edizione Garzanti: la fisionomia della voce di chi parla. Si tratta di un aspetto di notevole rilievo sia che si consideri l’opera all’interno del percorso che dalla redazione del 1944 porta alla versioneedulcorata del 1967, sia che la si guardi mettendola in relazione con gli altri testi che Gadda ha sul tavolo di lavoro tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, e in particolare con il *Pasticciaccio*. La pubblicazione in rivista mostra infatti una situazione “vocale” più ambigua di quelle proprie della redazione originaria e dell’edizione Garzanti, e sembra in qualche modo allinearsi con l’operazione attuata dal romanzo del 1957³⁴⁸. Se la violenta invettiva della redazione originale è sorretta

da una voce che dice io, che si mette in scena e che si autoriferisce a se stessa con lo pseudonimo “Gaddus”, certo mascherando la funzione autoriale, ma senza scindere la vocalità del locutore, e se l’edizione Garzanti sostituisce al nome “Gaddus” lo pseudonimo-anagramma “Alì Oco de Madrigal”, ispessendo la maschera finzionale, nel *Libro delle Furie* si riscontra una bivocalità sostanzialmente non presente nelle altre due versioni. Nella quarta puntata, infatti, Gadda riporta una serie di citazioni a favore delle proprie tesi e le attribuisce, in consonanza con quanto presente nella redazione del 1944, a “Gaddus”; e tuttavia, mancando la sezione in cui l’autore si riferisce a se stesso con questo pseudonimo, l’impressione è quella di un vero e proprio sdoppiamento di chi parla; in questa divaricazione, però, il processo di mascheramento e quello di disvelamento sono indissolubilmente connessi. Ciò rende fluido lo spazio delle voci che sorreggono il testo e forse rivela l’impossibilità di adottare, a questa altezza, un’unica voce monosituata quando l’oggetto del discorso e la voce che lo sostiene sono o sono stati in qualche modo implicati con il fascismo. Tale tratto sembra porsi almeno idealmente in sintonia proprio con il *Pasticciaccio*, romanzo in cui, come ha mostrato Cristina Savettieri,

la voce narrante è del tutto mobile, instabile e polisituata, in consonanza con “il riconoscimento della somiglianza tra l’estensore dell’invettiva e l’oggetto di essa”³⁴⁹.

In questo discorso si innesta anche una questione di portata più generale, quella cioè dell’autorialità gaddiana, e ciò per almeno due ragioni: anzitutto per lo sviluppo, nell’intera opera dello scrittore, di figure autoriali sempre caratterizzate da innesti autobiografici manifesti e contemporanei mascheramenti del sé, in un gioco di sovrapposizioni e distanziamenti che mina la restituzione di un messaggio univoco e tende, come sempre in Gadda, alla complessità. In secondo luogo, e in senso più ampio, perché uno dei temi portanti del *Libro delle Furie*, il narcisismo, è strettamente connesso alla questione dell’autorialità; lo ha messo in luce Valentino Baldi³⁵⁰, che ha riflettuto in questi termini soprattutto a partire da *Come lavoro*, proponendo una soluzione che mi pare valida anche per interpretare, oltre quanto già detto, la costruzione bivoca dell’edizione su «Officina»: per “sfuggire al narcisismo totalizzante di una creazione letteraria di cui egli stesso è primo *demiurgo colpevole responsabile*”, sostiene Baldi, Gadda opta per una “sistematica negazione dell’autorialità”³⁵¹, negazione

che mi sembra si espliciti, nel *Libro delle Furie*, proprio nello sdoppiamento fittizio e ambiguo della *persona loquens*.

Carlo Emilio Gadda.
Il libro delle Furie

Commento al testo a cura di Luca Mazzocchi

Questo libro, delle mie bizze secondo³⁵², acquista preminente importanza nella erologia³⁵³ della banda³⁵⁴, per due motivi. Primo: per la follia autoerotica³⁵⁵ del capintesta³⁵⁶, derivante da una probabile se pur latente sindrome ipofisaria³⁵⁷ nell'eredoluetico³⁵⁸ ed eredoalcoholòpata³⁵⁹: follia autoerotica che caratterizzò il suo nativo temperamento, indi la sua personalità. Secondo: perchè molti «collaboratori»³⁶⁰ del mentecatto principe Fava³⁶¹ attraversavano ontogeneticamente³⁶² e socialmente la fase narcissico-puberale³⁶³ dello «sviluppo», che nel caso loro fu inviluppo, tetro inviluppo, erano dunque affetti da esplicita, conclamata psicocinèsi esibitiva³⁶⁴.

Ontogeneticamente, cioè quanto alla «evoluzione» individuale (nel lor caso involuzione³⁶⁵) erano giovanissimi, giovani e giovinastri³⁶⁶, talvolta addirittura puberi: in qualche caso bambocci regrediti a tipo Froehlich:³⁶⁷ tutti alunni di giovinezza unicamente esercitati in³⁶⁸ esibizioni pubero-fanfaronesche, dalla faciloneria peninsulare o dalla millenaria malizia³⁶⁹ rese anche più vane, o ingannevoli.

Socialmente provenivano, dico gli arrivati primi, i conti palatini³⁷⁰, la guardia scelta, la coorte pretoria³⁷¹ e quelli che si autodefinivano «élite», e con loro i paradigmi³⁷², i campioni, i manganellatori tipo, senza professione specifica e dunque senza disciplina o morale o civile o tecnica, provenivano dalle squallide lande dell'insipienza e del tedio, dalla sciagura del non aver che fare, dalle brame onnicupienti³⁷³ d'una «infantile» povertà³⁷⁴. Offertosi loro quell'incarico fra tanti e tanto più gravi incarichi che sogliono incombere ai buoni, presentatosi loro quel compito, fra tanti e così difficili compiti³⁷⁵, ad assolvere il quale bastava un legno e una testa (altrui) da ammaccare o da rompere³⁷⁶, li vedevi cader preda come fra' Deodato³⁷⁷ de le grinfie del miracolo! Alati d'una subita impellenza ascensionale cortocircuitante i normali gradini dell'ascendere, e d'una lubido

rapace cortocircuitante le normali fatiche del lavoro e del profitto e del guadagno legittimo³⁷⁸, ecco ecco la lor duplicata levità³⁷⁹ li ha tolti fuori³⁸⁰ dalle parificate lane e parificate groppe del gregge³⁸¹: li ha sublimati³⁸² allo stipendiucolo³⁸³ del bidello³⁸⁴, al premio del sicario «una tantum», alla media agiatezza della spia, all'agiatezza del provocatore o del ruffiano³⁸⁵, al sedente fasto della sanguisuga³⁸⁶, ai sommi onori del pacco di merda: corporativo o non.

In simil fase sociale ascensionale, così come nella corrispondente ontogenetica, è massima la ingenuità, la peninsularità, voglio dire la fatuità e la grullagine³⁸⁷, minima la eticità: sviluppatissima la tendenza al furto e alla indebita appropriazione, veduti come un diritto del vivere, come una «qualitas»³⁸⁸ delle energie nuove del mondo: (banda del nanerottolo di Aiaccio³⁸⁹ dopo il Montenotte³⁹⁰): l'arrivismo è incoercibile³⁹¹, la tendenza a motorizzarsi³⁹² infrenabile: a incutere³⁹³ gloriosamente istrombazzando³⁹⁴ contro paracarri di granito di Baveno³⁹⁵. Donde, tra parentesi, le eventuali buone ragioni addotte dai filosofi a sostentamento e a conforto dei «buoni» reggimenti aristocratici³⁹⁶: senonchè il signore vero, il «signore di razza» non ha bisogno di rubare, in quanto i suoi bisnonni hanno già rubato per lui: egli detiene ormai di diritto colmo, de

jure pleno³⁹⁷, i profitti del furtarello atavico³⁹⁸: ha disimparato a rubare, ha libri nella biblioteca, pensieri nel cranio, una nobile stanchezza dipinta nel volto, un'esperienza nel cu...ore³⁹⁹.

Ma quando si tratti della sullodata⁴⁰⁰ fase ascensionale, e cioè acquisitiva delle fortune e sperimentatrice dei perigli⁴⁰¹, allora è fortissima nel dodicenne scapato⁴⁰² l'attitudine e la tendenza a rubar frutta, che poi risulta incommestibile, oppure onninamente⁴⁰³ indigesta nell'evacuato: e ciò non tanto in conseguenza d'una lubido bucco-faringo-esofagica⁴⁰⁴ scatenata (déclenchée⁴⁰⁵) in esso dodicenne dalla mela acerba del vicino, che di pomo d'Eva che colà sospeso gli parve, da poi vi morse e n'ebbe tolto in bocca, gli legò i denti e fu atroce mal di panza e fu scarica, da ultimo, fetidissima di noduli⁴⁰⁶ e di bucce verdi indigeste; quanto perchè all'atto e all'impresa dello scavalcare il muro e del rampicare il melo della sora Nana⁴⁰⁷ gli piacque imitare lo scoiattolo, o un uomo di Sandokan.

Tutto, in una propria e classica lubido narcissico-imitativo-esibitiva⁴⁰⁸. I compagni ammirano e vorrebbero emulare l'eroe⁴⁰⁹.

Questi altri qua di cui diciamo⁴¹⁰ si esibivano nelle scempie lor parate, e nelle «fotografie collettive». La loro infantilità e il loro cupido⁴¹¹

arrivismo si manifestavano, tra l'altre mille occasioni, in una fisica e clownesca «gara di corsa» coi colleghi stivaluti⁴¹², o mal panzuti, ogniqualevolta si trattasse di precederli a farsi fotografare a paro col Grinta⁴¹³ nelle sue corse mattutino-energetico-sculazzanti⁴¹⁴ verso il monumento da inaugurare, il tubercolosario⁴¹⁵ da benedire, l'arco di trionfo da passarci sotto: arco di trionfo di marmo eterno elevato in anticipo sulle più sacramentate batoste⁴¹⁶.

Parentesi: il Grinta, voglio dire il Batrace⁴¹⁷, non ebbe alcuna dignità d'incesto⁴¹⁸, nè maschile nè altra. Non fu camminatore: non fu (nemmen sognarselo!) alpinista. Nonostante la sua iattanza⁴¹⁹ verbosa e la «virilità», e la «maschilità» di cui si gargarizzava⁴²⁰ a ogni viril tocco del pendolo⁴²¹, e' l'andava per lo innanzi arrancando di gomita e di culo, con la prosopopea infantile del nano che pigia l'uve a cottimo⁴²², naticando dallo svergolato suo bacino⁴²³: peggio che una troia sfatta non arriverebbe fare⁴²⁴. Ciò, molto probabilmente, in causa del rachitismo ingenito⁴²⁵, conseguenza della eredolue regalatagli dal fabro⁴²⁶ genitore, attraverso il noto meccanismo del contagio della genitrice Rosa.⁴²⁷ Chiusa la parentesi.

Oltre all'eretismo⁴²⁸ tipico e alla tipica bramosia, al tipico appetito di potenza e di gloria che caratterizza la fase narcissica (onto e socia⁴²⁹) da loro

attraversata, v'è da portare in calcolo il fatto più importante: le reclute puberi e minorili della ganga⁴³⁰ non conoscevano ancora la disciplina d'un mestiere, di una professione. Codesta disciplina non è soltanto abilità tecnica, manuale o mentale, è dedizione della psiche ai compiti gravi e alle non meno gravi responsabilità del lavoro. Quei ragazzi, quei giovani appartenevano spesso alle categorie (non intendo classi) più inculte ed oziose della «compagine nazionale»⁴³¹; e la «compagine» eran loro, beninteso, quando si debba chiamare compagine un'accozzaglia di indolenti e di scioperati sigarettieri⁴³², pronti a ogni uva⁴³³. Senza il tumultuario⁴³⁴, e fragoroso e vano, ribollimento e sciaguattamento⁴³⁵ che li ha portati a galla come la risacca il turacciolo, molti di essi e' sarebbero seguitati o riusciti que' liceali trombati a mezzo che erano di fatto⁴³⁶, quegli universitari malinconici e titubanti con diciotto esami da smaltire fuori corso: o indocili perdigiorno a vivacchiare d'espediti, agenti pubblicitari della Farfalla d'Amore⁴³⁷, susurranti venditori, per la strada, di fotografie gabellate⁴³⁸ per pornografiche e di poi in pratica atrocemente vestite, distributori di stupefacenti finti al bicarbonato di soda, giocatori di poker professionisti, da campar la vita alle spalle dei merli⁴³⁹, bari di provincia, maquereaux⁴⁴⁰ di ragazze

da cento lire, biscazzeruzzi⁴⁴¹ dalle tre carte su l'ombrello⁴⁴² ne' chiassetti⁴⁴³ reconditi, cartomanti con la tigna⁴⁴⁴, tosanani dilettanti a ora persa, procacciatori di turisti e di pellegrini di terza categoria ai meublés⁴⁴⁵ di quinta, contrabbandieri di dadi di pollo avariati, prestatori del pene a vecchie femmine remuneranti. Orbacevestiti⁴⁴⁶, stivaluti, speronati⁴⁴⁷, tripputi⁴⁴⁸, incrostati di medaglie-marcia⁴⁴⁹ e di medaglie alla medaglia, insigniti di laurea fasulla più o meno corporativa⁴⁵⁰ o scienzepolitichessa⁴⁵¹, furono eroi magnanimi e magnanimi federali e prefetti: centurioni dell'ideale magna magna: imprenditori-grattugia⁴⁵²: militi del ciai⁴⁵³ una sigaretta⁴⁵⁴. Coltello alla cintola: mille contr'uno.

Per lo più tentavano, e taluni felicemente espressero nella propria fortuna⁴⁵⁵, quello che io chiamo «il corto circuito politico della carriera professionale». Esso consiste nello scavalcare i gradi d'obbligo, massime⁴⁵⁶ quelli di più penoso e macerante⁴⁵⁷ alunnato, di disciplina preparatoria, di sperimentata maturazione, di abilitante esercizio, spendendo la moneta magica, e falsa, dei cosiddetti «meriti politici», che, in realtà, l'è la moneta delle aderenze e delle ammanigliature⁴⁵⁸ politiche. I meriti politici risultano, pressochè in ogni caso, d'una

forma verbilouente-basedowica⁴⁵⁹ di zelo simulato con agitazione, battitura dei tacchi sull'attenti, strabuzzamento dei globi oculari, a chi l'Italia?, a noi! alalà, saluto romano e se n'annamo⁴⁶⁰: spaghettaggi. Merito politico il bercio eja⁴⁶¹ egutturato⁴⁶² a ogni mosca che vola, a ogni can che piscia: merito il nodoso randello: proprio l'asse di bastoni⁴⁶³. Merito la grinta⁴⁶⁴ oscura e minace⁴⁶⁵, satura di tutte le micidia⁴⁶⁶ della consorteria⁴⁶⁷, di tutto il nerume de' capegli, adeguata al ceffo cafonico⁴⁶⁸, alle quadrate mascelle d'asino, alla iattanza fottuta del principale⁴⁶⁹. Merito i fiocchi, i nastri, le coccarde, i cartelli col vedoppio capovolto⁴⁷⁰. Evviva e morte: i muri imbrattati: lo schiamazzo peninsulare, il peninsulare tumulto. Presenza fisica ai raduni, lingua presta a ejaculare⁴⁷¹ un eja al tu per tu⁴⁷², soli nella sala vuota con il federale: «sì federale!» e subito dipoi e senza provocazione: «eja eja eja alalà!»: che t'è venuto?, di far l'ovo⁴⁷³? Se si pensa a certi nanonzoli racchi⁴⁷⁴ con una vocetta di fregna⁴⁷⁵... «Eja eja eja». Che t'ha preso? ciai un ovo da scodellare? «Coccodè, coccodè, coccodè!» fallo qui. Sì. Qui.

Alle segrete comminatorie⁴⁷⁶: «che volete che si dica in vostro nome all'illustrissimo signor Don Rodrigo⁴⁷⁷?» «Il mio rispetto...» «Spiegatevi

meglio!» «Disposto... disposto sempre all'ubbidienza». Tacchi tàc⁴⁷⁸. E via.

Prestazioni sbirresche⁴⁷⁹, attitudine spiccata e ingenua⁴⁸⁰, e di poi disciplinata e selezionata, a far la spia: provenienza dal vivaio-pepiniera⁴⁸¹ delle spie, il guf⁴⁸². Esami all'orbace, laurea in scienze politiche male scilinguata⁴⁸³, col più coglione dei professori dell'ateneo, quello che ha ottenuto la cattedra d'assalto, con un volume di cinquantatrè pagine sul Principe⁴⁸⁴, occhielli compresi⁴⁸⁵: in cui si dimostra che il Principe, a suo tempo, ha fatto rizzar la minchia a Giuseppe Mazzini⁴⁸⁶. Speroni finti, ossi di morto in croce sul fez, sul berretto: come sui pali della corrente. Hai da giuntarvi, come appunto ho detto, la grinta, il cipiglio, la voluta villania (dopo la connaturata e comune⁴⁸⁷), la prepotenza, a imitazione del cafone principe⁴⁸⁸, il saluto romano, il giraculo greco⁴⁸⁹, la «maschilità» o «virilità» scenografica, il coraggio dei cento (armati) contr'uno (inerme), insomma tutto il tetro apparato in cui veniva dì in dì manifestandosi, e vaniron gli anni in codesto⁴⁹⁰, la funeraria «corsa al più nero»⁴⁹¹.

Tutte le aggregazioni e collettività operanti, sì come industrie, banche, piccole officine, amministrazioni, gestioni di servizi pubblici, dalla centrale del latte alla nettezza urbana, dal Banco di

Mezzaterra⁴⁹² ai banchi del lotto, avevano a subire in una o in altra forma lo stivaluto becero fumasigarette imposto dal di fuori e dall'alto⁴⁹³ (sic⁴⁹⁴) e pagato o a far nulla o a far la spia, e in ogni modo a intralciare il lavoro degli operatori tecnici. Là dove è gran legge tecnica che ogni industria, ovvero «organizzazione operante», possa e debba scegliersi da sè o da sè formarsi i suoi uomini propri sulla base di un giudizio di valore, e non subir gente venuta dal di fuori per cagioni extra-tecniche. In tal caso l'ovulo-industria non introita il vivificante spermio⁴⁹⁵, il vibrante propagatore della vita, ma l'insidioso e letale spirocheta⁴⁹⁶. Codesta imposizione avveniva per «pressione diretta» del fiduciario di gruppo o del federale, o di altro anche più gallonato⁴⁹⁷ e ingrugnato⁴⁹⁸ capo-brigante: e la «pressione» era di tipo camorristico-ricattatorio⁴⁹⁹ e cioè clandestino e impudente nello stesso tempo. Il papabile si trovava impapato in seggiola⁵⁰⁰ come se ciavesse un merito pure che fosse: l'unico merito era quello d'aver un culo, sotto al quale si potesse collocare una seggiola.

(continua)

¹ P.P. Pasolini, *Lettera a Francesco Leonetti e Roberto Roversi*, Roma, 28 febbraio 1955, in *Lettere 1955-1975*, con una cronologia della vita e delle opere, a c. di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, pp. 22-23.

² Id., *Pascoli*, in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, pp. 263-271.

³ M.A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, Carocci, Roma 2022, p. 119.

⁴ L'interesse di Pasolini per Pascoli è documentato fin dagli anni universitari. Per la sua tesi di laurea, dopo essersi inizialmente orientato verso la storia dell'arte, opta per una ricerca sulla poesia e scrive una tesi sulla lirica pascoliana, composta da uno studio e un'antologia commentata, discussa nell'Università di Bologna nel novembre del 1945, relatore Carlo Calcaterra. Il proposito di pubblicare la tesi, che Pasolini esprime nell'epistolario (lettere a Giacinto Spagnoletti del gennaio 1953, in P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a c. di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, pp. 519, 526, 538), non fu realizzato; l'autore ne ricavò soltanto un articolo dal titolo *Pascoli e Montale*, pubblicato in «Convivium» nel 1947 (ora in P.P. Pasolini, *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Cronologia a c. di N. Naldini, Mondadori, Milano 1999, t. I, pp. 271-281). La tesi è stata pubblicata postuma: P.P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a c. di M.A. Bazzocchi, con un saggio di M.A. Bazzocchi ed E. Raimondi, Einaudi, Torino 1993.

⁵ L'influenza di Contini sul saggio di Pasolini, dichiarata dall'autore fin dalla prima pagina, è determinante. Secondo Roberto Roversi, l'articolo "conteneva più Longhi e più Contini di quanto non ci fossero (non dico Marx) né Gramsci e neanche Gobetti", R. Roversi, *Presentazione. Un lavoro*, in «Officina» (1955-1959), a c. di K. Migliori, pres. di R. Roversi, con interventi di D. Marchi e G. Scalia, Istituto per gli studi di letteratura contemporanea, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1979, p. 16.

Pasolini riprende dalla stilistica l'idea di un'analisi "oggettiva, da laboratorio" e lo schema oppositivo plurilinguismo dantesco / unilinguismo petrarchesco, derivato dal saggio di Contini di quattro anni prima, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in «Paragone», aprile 1951, poi in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1984², pp. 169-192. Contini allarga il concetto di plurilinguismo in Dante attraverso quattro passaggi: non solo il bilinguismo latino e volgare ma la "poliglottia" di stili e generi letterari, la compresenza di una "pluralità di toni e pluralità di strati lessicali", la presenza di una "filosofia linguistica", cioè un "interesse teoretico" di Dante per i problemi linguistici, e "la sperimentabilità incessante" (pp. 171-172). Petrarca, invece, è collocato nel "bilinguismo con frontiere ben segnate"; "Pertanto, se non è monoglottia letterale, è certa l'unità di tono e di lessico, in particolare, benché non esclusivamente, nel volgare"; inoltre, "Nessun lacerto teoretico sulla lingua si può avellere da Petrarca" e "nessun esperimento, ove non sia quello di lavorare tutta una vita attorno agli stessi testi fondamentali", con l'eccezione dell'unico esperimento non concluso dei *Trionfi* – (pp. 173-174). Si può quindi parlare di "unilinguismo petrarchesco" (p. 187). Pasolini fa riferimento esplicito al saggio di Contini in *La poesia dialettale del Novecento* (1952), che apre *Passione e ideologia*, spiegando che si servirà della sua terminologia per descrivere la tensione tra "un canone monolingustico, complesso e mediato, di origine petrarchesca, e venuto a comporre la costante più tipica della letteratura italiana", e la pressione "lievitante dagli strati bassi della lingua [...] che si origina dalla più realistica delle opere poetiche italiane, la *Divina Commedia*". Afferma poi che "Uno studio così impostato sulla letteratura in lingua [...] si risolverebbe in definitiva in un processo alle società italiane, alla nostra storia politica [...]", P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, p. 8.

⁶ L'intento di Pasolini di attribuire una "forza paradigmatica" alla propria analisi limita la possibilità di formulare giudizi sfumati. A differenza di

Contini, le cui valutazioni nel saggio petrarchesco derivano da un'indagine più approfondita e articolata (si veda, per es., la concessione a Petrarca di un "poliglottismo minimale e classicistico" accanto al "poliglottismo massimale di una Comedia", G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, cit. p.189), Pasolini adotta un approccio netto, sintetico e di parte, privilegiando una lettura che aspira a una valenza programmatica ed esemplare piuttosto che a una minuziosa disamina critica. Questo traspare anche da una sommaria analisi linguistica del saggio, per esempio nell'aggettivazione enfatica: la data dell'anniversario è "eccezionale", la possibilità di descrizione stilistica della poesia pascoliana "stupenda", lo schema di Contini "folgorante"; in queste scelte linguistiche la rappresentazione dell'esagerazione della realtà corrisponde più ai criteri di stile di un manifesto programmatico che non a quelli di un'oggettiva "descrizione da laboratorio".

⁷ G. Briganti e M. Ferrara, *Spogli di bibliografia biografica e critica*, in *Studi pascoliani*, a c. della Società italiana Giovanni Pascoli, vol. I, Zanichelli, Bologna 1927, pp. 62-70; vol. II, 1929, pp. 76-80; vol. III, 1933, pp. 91-96; vol. IV, 1936, pp. 108-111.

⁸ Tra i pochissimi autori citati per nome da Pasolini nel suo breve *excursus* sulla critica pascoliana, non compare Renato Serra, al quale dava invece rilievo Contini, in particolare per l'"intuizione geniale" della "differenza specifica pascoliana, [che] consiste precisamente nella dilatazione a scopo fonosimbolico, a scopo non semantico, di elementi semantici", G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, Conversazione tenuta a San Mauro nel 1955, trascritta dal nastro e stampata in *Studi pascoliani*, Lega, Faenza 1958; poi in *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 230. Nel saggio del 1952 *La poesia dialettale del Novecento*, in cui Pasolini giudica la presenza di Pascoli sulla scena letteraria negli ultimi decenni dell'Ottocento come "un fatto decisivo", il giudizio sulla critica coeva al poeta è più sfumato e sono nominati molti più autori: "[...] una nutritissima bibliografia critica che

comincia proprio in quegli anni (nel '12, in cui morì il poeta, abbiamo importanti interventi di Bellonci, Borgese, Borsi, Cecchi, D'Annunzio, Gargiulo, un numero unico del «Marzocco», Valori, Gandiglio, Zilliacus, R. Serra, ecc. ecc.)», *Passione e ideologia*, cit., p. 50.

⁹ Fino al 1912, anno della morte di Pascoli, Emilio Cecchi pubblicò i seguenti interventi sul poeta: E. Cecchi, *Preliminari a una rassegna di poesia*, in «La Voce», 8 luglio 1909; *Giovanni Pascoli*, I, in «La Voce», 9 settembre 1909, pp. 158-159; II, in «La Voce», 16 settembre 1909, pp. 161-162, poi in «Quaderni della Voce», con il titolo *Nuovi Poemetti di Giovanni Pascoli*, in «La Voce», Firenze 1909; *Arte provvisoria*, in «La Voce», 27 aprile 1911, pp. 557-558; *I Poemi Italici di Giovanni Pascoli*, in «La Tribuna», 27 maggio 1911; *Eloquenza pascoliana*, in «La Tribuna», 1 febbraio 1912; *L'opera* [di G. Pascoli], in «La Tribuna», 7 aprile 1912; *Giovanni Pascoli è morto*, in «La Tribuna», 7 aprile 1912; *Poesie varie di Giovanni Pascoli*, in «La Tribuna», 12 giugno 1912; *La poesia di Giovanni Pascoli. Saggio critico*, Ricciardi, Napoli 1912.

¹⁰ B. Croce, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX, XXII - Giovanni Pascoli, I, II, III*, in «La Critica», 20 gennaio 1907, pp. 1-31; *XXII - Giovanni Pascoli, IV, V, VI*, in «La Critica», 20 marzo 1907, pp. 89-109; *Postille. Rileggendo il Pascoli. Le impressioni del rileggere. Le ragioni della fortuna del Pascoli*, in «La Critica», 20 settembre 1919, pp. 320-328, p. 392; *Giovanni Pascoli. Studio critico*, Laterza, Bari 1920. Il giudizio crociano, espresso nel saggio del 1907 e poi confermato negli interventi successivi, si può sintetizzare in due punti: la produzione di Pascoli è poesia riuscita solo a tratti, in frammenti d'ispirazione idillica, in particolare in *Myricae*; le raccolte in cui il poeta mira a cantare “*paulo maiora*” sono un fallimento, non solo *Odi e inni*, libro ritenuto comunemente dalla critica la sua prova più debole, ma anche i *Poemi conviviali*, un'opera di finissima letteratura ma non di vera poesia, perché mancante di organicità. Una panoramica della critica pascoliana,

pubblicata nello stesso anno del saggio di Pasolini, è offerta da S. Antonielli, *Pascoli*, in *I classici italiani nella storia della critica*, diretta da Walter Binni, vol. II. *Da Vico a D'annunzio*, La Nuova Italia, Firenze (1955¹, 1961²), 1970⁴, pp. 654-655.

¹¹ Tra l'ottobre del 1919 e il gennaio del 1920, *La Ronda* promosse un dibattito su Pascoli che fu stimolato dall'intervento di Croce del 1919 (*Postille*, cit.). Il confronto si sviluppò su quattro fascicoli della rivista attraverso una serie d'interventi: di V. Cardarelli (ottobre 1919); A. Angelini, R. Bacchelli, E. Cecchi, A. Gargiulo, N. Scalia (novembre 1919); P. Misciattelli, L. Pietrobono, A. Soffici (dicembre 1919); V. Cardarelli, E. Thovez, F. Biondolillo, S. D'Amico (gennaio 1920). Il dibattito ospitò qualche intervento favorevole a Pascoli, come quelli di Pietrobono e Scalia (quest'ultimo affermava che "si può trovare in Pascoli la fonte di tutta la poesia moderna", N. Scalia, *Discussione su Pascoli*, in «La Ronda», I, 7 novembre 1919, p. 19), ma la posizione di Cardarelli e, più in generale, della rivista, si orientava in senso del tutto contrario, negando tanto il valore della poesia pascoliana quanto la sua capacità di rinnovare la tradizione stilistica italiana.

¹² Contatti con questi tre poeti erano proposti da Pasolini già nella tesi di laurea (dove ne nomina anche molti altri: Verlaine, Rimbaud, Coleridge, Shelley, Keats, Novalis, Tennyson, Hugo, Heine, Wagner): "[...] si potrà accennare anche qualche gratuito confronto con lo stesso Baudelaire: quello di *Correspondances*, come è già stato notato, di certi paesaggi significativi posti ai margini dell'aldilà e su esso trasparenti come un velo. Ma oltre la poesia francese, e oltre Poe, nei laghisti (dove il romanticismo non si è ancora risolto nelle due correnti, delle quali l'una arriverà appunto a Baudelaire, e giù giù fino a Valéry e Ungaretti, e l'altra, più ampia, darà il romanticismo propriamente ottocentesco) troviamo una definizione di Wordsworth agevolmente riferibile al Pascoli: adattare alle leggi metriche una scelta del linguaggio reale degli uomini in uno stato di vivida

sensazione”, P.P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, t. I, cit., pp. 95-96.

¹³ Mengaldo vede nello sguardo rivolto solo al panorama italiano del Pasolini critico (comune a tutti i saggi raccolti in *Passione e ideologia*) un “netto limite nazionalistico dello sguardo storiografico. [...] Vengono così sopravvalutate le capacità di rinnovamento della nostra letteratura di fine Ottocento [...]; e inoltre questa viene separata dal suo contesto europeo, senza vederla come momento, anche arretrato e provinciale per buona parte, di un processo più vasto”, P.V. Mengaldo, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, in *La tradizione del Novecento*, Nuova serie, Vallecchi, Firenze 1987, pp. 449-450.

¹⁴ *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen age*, Thèse présentée à la Faculté des lettres des Paris par Alfred Jeanroy, Ancien élève de l’École normale et de l’École des hautes études charges du Cours de langue et littératures méridionales à la Faculté des lettres de Toulouse, 1889; F. Diez, *La poésie des Troubadours*, traduit par le baron F. de Roisin, Paris et Lille 1845. Jeanroy fa riferimento in particolare a M. Bartoli, *Storia della letteratura italiana*, t. II, Firenze 1879 e A. D’Ancona, *La poesia popolare italiana*. Studj, Vigo, Livorno 1878; cfr. A. Jeanroy, op. cit., pp. 234-239.

¹⁵ G. Paris, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge* par Alfred Jeanroy, «Journal des Savants», novembre 1891, pp. 674-688; décembre 1891, pp. 729-742; mars 1892, pp. 155-167; juillet 1859, pp. 407-429.

¹⁶ A. Gramsci, *Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana*, in *Letteratura e vita nazionale*, Nuova ed. riveduta e integrata sulla base dell’ed. critica dell’Istituto Gramsci a c. di V. Gerratana (Torino 1975), Editori Riuniti, Roma 1987, p. 75. “La commistione con la linguistica e

stilistica mi appare essenziale per comprendere meglio i caratteri del gramscismo stesso, o ‘semigramscismo’, di Pasolini. Semplificando un poco, si può dire che l’aspetto che maggiormente lo attrae nella visione della storia culturale italiana propria di Gramsci, è appunto l’attenzione alla questione linguistica come fattore costitutivo di una letteratura nazionale-popolare (o piuttosto dell’assenza di questa) e del rapporto fra classi dirigenti e subalterne. Assai più marginale è il suo interesse per quel nodo fondamentale dei *Quaderni dal carcere* che consiste nel considerare i problemi letterari come problemi, anzitutto, di organizzazione della cultura, e la funzione letteraria come assunzione di un ‘ruolo’ intellettuale all’interno della politica del consenso attuata dalle classi che sono o aspirano a divenire dirigenti”, P.V. Mengaldo, *Pasolini critico*, cit., pp. 432-433.

¹⁷ Pasolini applica alla storia culturale dell’Italia la “legge dello sviluppo combinato” formulata da Trotsky nelle prime pagine della *Storia della Rivoluzione russa*: “La caratteristica essenziale e più costante della storia della Russia è la lentezza dell’evoluzione del paese, con l’arretratezza economica, la struttura sociale primitiva, il basso livello culturale che da tale lentezza derivano. [...] Un paese arretrato assimila le conquiste materiali e intellettuali dei paesi avanzati. Ma ciò non significa che li segua servilmente, ripercorrendo tutte le fasi del loro passato. La teoria del ripetersi dei cicli storici – propria del Vico e, successivamente, dei suoi discepoli – si basa sull’osservazione dei cicli compiuti dalle vecchie culture precapitalistiche e in parte sulle prime esperienze dello sviluppo capitalistico. Il carattere provinciale ed episodico di tutto questo processo comportava effettivamente un certo ripetersi delle fasi culturali in centri sempre nuovi. Ma il capitalismo segna il superamento di tali condizioni. Esso ha preparato e, in un certo senso, realizzato l’universalità e la continuità del progresso umano. Di conseguenza, resta esclusa la possibilità di un ripetersi di forme di sviluppo da parte di paesi diversi. Costretto a mettersi a rimorchio dei paesi avanzati, un paese arretrato non segue lo

stesso ordine di successione: il privilegio di una situazione storicamente arretrata – perché esiste tale privilegio – autorizza o, più esattamente costringe un popolo ad assimilare tutto quello che è stato fatto prima di una determinata data, saltando una serie di fasi intermedie. I selvaggi rinunciano all'arco e alle frecce per prendere immediatamente il fucile, senza percorrere la distanza che nel passato ha separato queste armi. [...] Lo sviluppo di un paese storicamente arretrato porta necessariamente a una combinazione originale delle diverse fasi del processo storico. L'orbita acquista, nel suo insieme, un carattere irregolare, complesso, combinato. La possibilità di saltare le fasi intermedie, va da sé, non è affatto assoluta: in ultima analisi, è limitata dalle capacità economiche e culturali del paese. Un paese, arretrato, d'altronde, spesso peggiora quello che prende a prestito dall'estero, per adattarlo alla propria cultura primitiva. In questo caso, lo stesso processo di assimilazione assume un carattere contraddittorio. Così, l'introduzione di elementi della tecnica e della scienza occidentali, in primo luogo dell'arte militare e della manifattura, sotto Pietro I, ha aggravato la legge della servitù come forma essenziale dell'organizzazione del lavoro. L'armamento all'europea e i prestiti contratti in Europa – risultati incontestabili di una cultura più elevata – hanno condotto analogamente a un rafforzamento dello zarismo che, per parte sua, frenava lo sviluppo del paese. La legge razionale della storia non ha nulla a che vedere con schemi pedanteschi. L'ineguaglianza di sviluppo, che è la legge più generale del processo storico, si manifesta con maggior vigore e complessità nelle sorti dei paesi arretrati. Sotto la sferza delle necessità esterne, la loro cultura in ritardo è costretta ad avanzare a salti. Da questa legge universale dell'ineguaglianza deriva un'altra legge che, in mancanza di una denominazione più appropriata, può essere definita 'legge dello sviluppo combinato' e che vuole indicare l'accostarsi di diverse fasi, il combinarsi di diversi stadi, il mescolarsi di forme arcaiche con le forme più moderne. Senza questa legge, considerata, beninteso, in tutto il suo contenuto materiale, è impossibile comprendere la storia della Russia, come, in generale, di tutti paesi chiamati alla civiltà in seconda, terza o decima fila”,

L. Trotsky, *Storia della Rivoluzione russa*, trad. di L. Maitan, introd. di G. Frasca, Mondadori, Milano 2018, pp. 11-14.

¹⁸ Pasolini raggruppa una serie di studiosi illustri, attivi negli anni della vita di Pascoli, che rappresentano un quadro di grande vivacità culturale negli anni tra Otto e Novecento (Francesco De Sanctis, 1817-1883; Costantino Nigra, 1828-1907; Alessandro D'Ancona, 1835- 1914; Domenico Comparetti, 1835-1927; Giuseppe Pitrè 1841-1916; Pio Rajna, 1847-1930). Alcuni di loro influenzarono il pensiero e l'opera di Pascoli in versi e in prosa (in particolare, per l'ambito degli studi sulla poesia popolare, Nigra e D'Ancona; per il folklore Pitrè, per la riflessione sulle "fonti" delle opere letterarie Rajna e per la conoscenza dell'antica epopea finnica Comparetti). A Nigra e D'Ancona Pasolini fa riferimento con molte citazioni, lunghe intere pagine, nell'ampio saggio *La poesia popolare italiana* (1955); insieme a Pitrè, compongono la "grossa triade di fine Ottocento" degli "studi demopsicologici italiani", *Passione e ideologia*, p. 147.

¹⁹ "Non va dimenticato che gli ultimi decenni del secolo XIX, che sono quelli della formazione e delle prime realizzazioni del Pascoli, sono per l'Italia anni di assiduo sperimentare, sia nell'ambito della ricerca letteraria di temi e schemi, sia in quello della ricerca di nuove esperienze linguistiche; e che sono questi gli anni in cui, nonostante l'apparente provincialismo, meglio si sente il bisogno di abbracci con le letterature d'oltralpe", G. Venturelli, *Pensieri linguistici di Giovanni Pascoli. Con un glossario degli elementi barghigiani della sua poesia*, Accademia della Crusca, Firenze 2000, p. 2.

²⁰ La diagnosi della psicologia pascoliana, l'ossessione di rimanere sempre identico a se stesso, è "una formula che equivale al narcisismo verificato anche in alcuni dialettali come Di Giacomo", M.A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, cit., p. 119.

²¹ La “monotonia”, dopo la formulazione pasoliniana, diventa sigla di Pascoli negli scrittori di «Officina»: “il segretamente tormentato e monotono Pascoli”, scrive Francesco Leonetti in *Il decadentismo come problema contemporaneo*, in «Officina», 6 aprile 1956, in G.C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*. Saggio introduttivo, antologia della rivista, testi inediti e apparati, Einaudi, Torino 1975, p. 227.

²² Il ricorso alla psicologia accanto alla critica stilistica da parte di Pasolini, che parla di “storia stilistico-psicologica” di Pascoli, può essere stato influenzato dal saggio di Contini su Petrarca: “Psicologia: è proprio in questi paraggi che si rivela il paradosso di Petrarca. L’innovazione riduttiva per pacata rinuncia agli estremi è consentita a Petrarca dalla sua introversione”, G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, cit., p. 175. La “descrizione” pasoliniana della poesia di Pascoli giunge a un’aporia: il “contrasto fra il netto ridimensionamento ideologico e l’attrazione verso una poesia che appare, come rimarca Pasolini stesso, un oggetto privilegiato per un’analisi ‘da laboratorio’, e verso la fertilità storica dello sperimentare pascoliano”, P.V. Mengaldo, *Pasolini critico*, cit., p. 451.

²³ “Si direbbe che, fino a nuovo ordine, lo spazio vitale della critica pascoliana sia inesorabilmente chiuso tra i limiti fissatigli da Benedetto Croce; quando, nelle prime battute del suo famoso saggio [...] definiva il proprio atteggiamento con le parole di Catullo: *odi et amo*”, G. Debenedetti, *Pascoli: la “rivoluzione inconsapevole”*, Garzanti, Milano 1979, p. 9.

²⁴ In *La lingua della poesia* (1956) Pasolini elenca le diverse direzioni dello sperimentalismo del Pascoli “produttore di novità linguistiche” impiegando la terminologia di Contini (*Il linguaggio di Pascoli*, cit.): “dalla pre-grammaticalità (le interiezioni, le onomatopee) alla pre-grammaticalità depressa (le umili epiche quotidiane) alla iper-grammaticalità (le acutezze e

i giuochi da *pasticheur* dei *Conviviali* o della *Canzone di Re Enzo*)”, P.P. Pasolini, *La lingua della poesia*, in *Passione e ideologia*, cit., p. 273.

²⁵ “[...] Pascoli è visto da Pasolini come lo snodo principale nella storia della lingua letteraria del Novecento, in quanto massimo promotore di una reazione antimonolinguistica, e perciò antitradizionale: che si dirama poi in direzione poetica con il dialettismo di Giotti, in direzione prosastica con l’espressionismo di Gadda. [...] Per quanto riguarda la poesia in dialetto, si può dire che, secondo Pasolini, essa porta a termine la battaglia antimonolinguistica del Pascoli in vittoriosa competizione con la linea ‘Ronda’-ermetismo, che è ancora monolinguistica”, C. Segre, *Vitalità, passione, ideologia*, in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, tomo I, cit., p. XXIX.

²⁶ “La lingua maggiore, in effetti, era già stata ridotta dal Pascoli, dall’Ottocento secondario, e poi, nel nostro secolo, dalla rivoluzione crepuscolare e proto-vociana, a lingua minore: era già stata abbassata di tono fin quasi a raggiungere il parlato come recente *koinè* nazionale, o addirittura come dialetto. Sussistendo però in essa, ineliminabili, le sue caratteristiche secolari di lingua letteraria”, P.P. Pasolini, *La lingua della poesia*, cit., p. 276. Giacomo Devoto – una delle fonti da cui Pasolini attinse – ricorda che, mentre ai tempi di Pascoli si discuteva ancora su una questione della lingua intesa in modo astratto (la contrapposizione tra la visione di Manzoni e quella di Ascoli), a Pascoli interessava risolvere il problema concreto dello scrittore davanti alla scelta del linguaggio, come emerge chiaramente dai suoi scritti in prosa: “Qual è la lingua dell’uso d’oggi? Si dice che la questione è risolta da un pezzo; e invece ricomincia con ogni scrittore che si metta ora a scrivere, pensandoci su; e a ogni momento, lo ferma e lo fa rimanere pensoso e dubbioso. Molti si appagano, per il parlare, del dialetto del loro paese; per lo scrivere, d’una *διάλεκτος κοινὴ* molto generica e incolore, molto artificiale e convenzionale, e molto dura, alla cui formazione e divulgazione hanno contribuito e assiduamente

contribuiscono principalmente i giornali, che sono, come è naturale, la nostra principale lettura. Molti, sì; pochi, non se ne appagano; e questi pochi sono quelli che noi chiamiamo, e soli reputiamo, scrittori. I quali, appunto, rivendicano a sé, anche a sé, quel diritto che è consentito a tutti gli altri, specialmente agli scrittori che noi non chiamiamo scrittori, di partecipare alla formazione e divulgazione della lingua d'uso comune. Ma essi, le parole che credono necessarie o utili, non le derivano solitamente da lingue straniere o non le gettano in una forma inespressiva; ma o le prendono al popolo vivo, che è così buon fabbro, o le chiedono ai grandi morti, dei quali son vivi i pensieri e perciò non sono ancor morte le parole: lampadine che possono essere raccese anche in un sepolcro, se esse hanno l'olio di vita", G. Pascoli, *La mia scuola di grammatica*, in *Tutte le opere, Prose*, vol. I. *Pensieri di varia umanità*, premessa di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1971⁴, pp. 248-249; cfr. G. Devoto, *Pascoli e la lingua italiana moderna*, in *Lecture pascoliane*, a c. di J. De Blasi, Sansoni, Firenze 1937. Nel 1943 Contini, prendendo in considerazione le analisi stilistiche di Devoto, afferma che questi, "[...] di professione indoeuropeista fra i più illustri, è quasi l'unico ad aver praticato in Italia indagini del genere" e che esse meritano molta attenzione "per la sua oggettiva portata, per la ricchezza d'intelligenza che vi si dispiega", G. Contini, *L'analisi linguistica di Giacomo Devoto*, in «Lettere d'oggi», marzo-aprile 1943, poi in *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 661.

²⁷ Nel saggio dedicato a Sbarbaro in *Passione e ideologia* Pasolini parla di "abrasione linguistica" e sul rapporto con Pascoli scrive: "Una forza che verrebbe voglia di chiamar colloidale lega le parole all'unico possibile umore del poeta [Sbarbaro]: alla loro funzione monotona e ossessiva a esprimere l'intima sfiducia e quasi l'impotenza a vivere. Forza che permane anche nel rifacimento recente di *Pianissimo*, malgrado le attenuazioni e le correzioni in senso anti-espressionistico e la pulizia esteriore e letteraria. Di sperimentale – all'aspetto tipografico e metrico – non c'è in *Rimane* che 'Occhi nuovi'. Il resto ha assorbito ogni forma di innovazionismo, con un

accanimento che ha riscontro forse nel solo Pascoli, con la stessa furia pascoliana, se non di pre-grammaticali, di grammaticalità depressa, usata sordamente per giungere il più dentro possibile nei ‘particolari’, negli oggetti o nei gesti quotidiani: determinati fino all’eccesso di evidenza, ma (come osserva il Contini per il Pascoli) contro un fondo *sempre indeterminato*”, P.P. Pasolini, *Sbarbaro* (1957), in *Passione e ideologia*, cit., p. 375.

²⁸ In *Saba: per i suoi settant’anni* (1954) Pasolini aveva già toccato l’argomento: “È lì che si spiega l’odio-amore che lega a Saba i suoi lettori: il malessere davanti all’inganno di una sottigliezza spinto fino all’abnormità e la gioia davanti al sapore di sentimenti assolutamente non letterari, ‘ingenui’ fino alla meravigliosa inverecondia di certe confessioni e sfoghi della più indifesa giovinezza”, *Passione e ideologia*, p. 377. L’analogia con Pascoli è istituita su elementi di taglio psicoanalitico: “certa ricercata ‘bassezza’ di tono poetico si spiega ugualmente in ambedue i poeti proprio attraverso argomenti freudiani che Saba tanto ama: un desiderio di auto-umiliazione, inebriante, immediatamente complementare all’orgoglio, come l’altra faccia di un medesimo complesso”, *ibidem*, p. 378.

²⁹ “Cavagno”: paniere; “ghiomi”: gomitoli; “arregidore”: capoccio, capofamiglia contadino; *accallato*: socchiuso (detto di porta o finestra); “asprura”: “quando l’erba è secca, e vi si scivola su” (G. Pascoli, *Note alla 2^a ed. dei Canti di Castelvechio*, agosto 1903, in *Canti di Castelvechio*, introd. e note di G. Nava, Rizzoli, Milano 1983, p. 432); *strino*: “Bella parola (da *strinare*) per dire ‘peronospora’” (*ibidem*, p. 436). Decisivo per l’uso del dialetto da parte di Pascoli, fu la familiarità con l’ambiente rurale del Barghigiano (Lucca) a partire dal 1895, dove il poeta venne a contatto con un linguaggio inedito, a metà tra lingua (antica) e dialetto: “[...] linguaggio, che io direi Appenninico e Apuano, che non ha a che vedere col linguaggio di Lucca, e che invece assomiglia al rude fiorentino del dugento o trecento [...]”, G. Pascoli, *I castagni di Val di Serchio*, in *Limpido rivo*.

Prose e poesie di Giovanni Pascoli presentate da Maria ai figli giovinetti d'Italia, 2^a ed., 3^a tiratura, Zanichelli, Bologna, 1916, p. 140. Pochi ancora e incompleti gli strumenti linguistici a disposizione dello studioso all'altezza del saggio pasoliniano; oltre ai lavori di Devoto e ai glossari pascoliani posti in appendice alle raccolte di poesia – in particolare le *Note* alla 2^a ed. dei *Canti di Castelveccchio* – si ricordano: L. M. Capelli, *Dizionario pascoliano*, Giusti, Livorno 1916; G.L. Passerini, *Il vocabolario pascoliano*, Sansoni, Firenze 1915; Id., *Il vocabolario carducciano con due appendici ai vocabolari dannunziani e al pascoliano dello stesso autore*, Sansoni, Firenze 1916.

³⁰ Pascoli fa ampio uso della terzina dantesca in testi di ambientazione e genere diversi, dal romanzo georgico dei *Poemetti* a componimenti di tema cosmico come *Il Ciocco* e *Il Bolide* (*Canti di Castelveccchio*), fino alla poesia d'intonazione civile di *Odi e Inni*, configurando spesso il metro in sezioni, chiuse da un endecasillabo in rima con il secondo verso della terzina che lo precede. La specificazione “d'ambiente paesano e campestre”, che Pasolini aggiunge, limita l'ambito del riferimento in particolare ai *Primi* e *Nuovi poemetti*. Tra le forme metriche pre-novecentesche riprese da Pasolini poeta, la terza rima si fa spazio in *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957, *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 1961 e *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964, ma in un modo libero rispetto alla forma metrica tradizionale adottata da Pascoli (“Written in terza rima in a descriptive form but without the traditional rhythm and rhymes of the glorious past [...]”, U. Liberatore, *Pier Paolo Pasolini, Le ceneri di Gramsci*, Books Abroad, vol. 32, n. 4, Autumn 1958, p. 439).

³¹ Uno dei punti di maggior rilievo in *Passione e ideologia* è l'importanza assegnata alla componente pascoliana nei dialettali, “la loro capacità di proseguire – grazie al ‘ritardo’ culturale stesso – quelle indicazioni di gusto plurilinguistico, di rivolta anti-letteraria ecc. che Pascoli aveva posto così

fortemente e che la poesia in lingua a lui successiva si mostrava meno capace di sviluppare per la sua natura in gran parte classicistica e restauratrice”, P.V. Mengaldo, *Pasolini critico*, cit., p. 443. Nel saggio *La poesia dialettale del Novecento*, che precede cronologicamente l’articolo su «Officina» (1952) e apre *Passione e ideologia*, Pasolini scrive: “La reazione al Pascoli di Croce e della Ronda, e in genere di tutto il neotradizionalismo del dopo-guerra, post-vociario, – il ritorno all’ordine che darà poi l’accademia ermetica – fermeranno sul piano più alto del gusto letterario questa influenza, che continuerà allora sotterraneamente, e proprio in quelle zone, che, com’è naturale, si trovavano rispetto a essa in ritardo e ai margini, cioè le zone dialettali”, P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., pp. 50-51, p. 55.

³² “[...] nell’abruzzese De Titta – uno dei più attendibili pascoliani dialettali – è difficile trovare qualche sapore pascoliano prima della sua produzione coincidente col periodo di maggior fortuna del Pascoli nella letteratura in lingua. [...] E anche dopo, De Titta cercherà sempre di conciliare il Pascoli che più l’ha suggestionato (un ibrido tra la ‘durata’ della ‘myrica’, con la sua perfezione metrica contaminata da ambiguità, arguzie, invenzioni che a quella perfezione attentano con profonde ma attutite irregolarità, e la ‘durata’ narrativa del ‘poemetto’ pieno di ‘bontà’ campestre), o i poeti classici di cui egli era qualificato intenditore (ma sempre con gusto pascoliano, come attestano i suoi poemi in latino), con una limpidezza, una leggerezza e una spensieratezza che fossero d’ispirazione popolaristica”, P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 51.

³³ Giovanni Costa, detto Nino (Torino 1886-Torino 1945) è considerato da Pasolini, come De Titta, tra i “primi pascoliani” dialettali, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 86.

³⁴ “Lorenzoni si è [...] sospinto fin proprio nel cuore della sua lettura pascoliana – per essere esatti, dei *Poemetti* pascoliani – portando a

coincidere il mondo ‘paesano’ del Pascoli con quello della sua infanzia, e con il Friuli operoso, onesto e arguto che egli – falsificando senza volerlo, per amore – vedeva intorno a sé: e da questo Friuli contadino traeva contemporaneamente motivi più vecchi, popolari-non narrativi, ma lirici con la scherzosa e sentimentale brevità della villotta – onde fiancheggiare e completare il suo lavoro: il cui prodotto ideale era dunque un poemetto perfettamente dettato nell’allure di una metrica tradizionale, rientrando ormai nella tradizione – immedesimata con una apodittica salute locale di sentimenti – anche le innovazioni pascoliane”. Giovanni Lorenzoni, “n. a Gradisca d’Isonzo nel 1884, M. a Capriva nel 1950. Professore di scuole medie e provveditore agli studi. Ha un’ampia attività letteraria locale. Opere: *Vôs dal Friul* (Gorizia 1910); *Versi friulani* (Udine 1926); *Versi friulani. II serie* (Gorizia 1949)”, P.P. Pasolini, *La poesia dialettale del Novecento*, cit., pp. 126-127 e 126 n.

³⁵ In *Myrica*.

³⁶ *Myrica*, *Dalla spiaggia*, II, v. 4.

³⁷ *Myrica*, *Alba*, vv. 12-13. La citazione esatta è “*virb...* disse una rondine; e fu / giorno [...]”, G. Pascoli, *Myrica*, a c. di G. Nava, Salerno editrice, Roma 1991.

³⁸ “La poesia consiste nella visione d’un particolare inavvertito, fuori e dentro di noi. Guardate i ragazzi quando si trastullano seri seri. Voi vedete che hanno sempre alle mani cose trovate per terra, nella loro via, che interessano soltanto loro e che perciò sol essi sembrano vedere: chioccioline, ossiccioli, sassetti. Il poeta fa il medesimo”, G. Pascoli, *Il Fanciullino*, in *Prose*, vol. I, cit., p. 42.

³⁹ “Avete un binocolo? Puntatelo verso una campagna, verso una casa, verso un borgo. Guardate per il suo verso: ecco la prosa. Guardate al

contrario: ecco la poesia. Più particolari nella prima e meglio distinti. Più visione nella seconda e più... poesia. Provate!", G. Pascoli, *Il Fanciullino*, cit., p. 50 n.

⁴⁰ "Tu non ricordi" compare in incipit e poi iterato due volte in anafora (vv. 1, 10, 21) nella *Casa dei doganieri* (*Le occasioni*, Einaudi, Torino 1939). Nel *Vischio* (*Primi Poemetti*) si trova, in incipit di componimento e di strofa, la forma interrogativa: "Non li ricordi più [...]?", I, 1; "Ricordi?", III, 1; "[...] non ricordi?", IV, 1 (G. Pascoli, *Tutte le opere. Poesie*, con un avvertimento di A. Baldini, Mondadori, Milano 1978¹³). Secondo Giampaolo Borghello, "La calibrata analisi stilistica di Pasolini riesce a cogliere la sottile analogia tra i due testi a più livelli: l'asse rievocativo, il tono gnomico-aforistico, l'esclusione del lettore, la dialettica segreto-espresso", G. Borghello, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Mursia, Milano 1986, p. 207. Il confronto testuale tra le due liriche, a partire dal comune elemento del tono epistolare su cui si innesta la memoria, è già impostato da Pasolini nell'articolo del 1947 *Pascoli e Montale*, cit., che si conclude così: "Con questo nostro discorso non vogliamo attribuire a Montale una lettura molto importante del Pascoli; certo, un Pascoli, letto con nuova coscienza, può essere considerato come colui che ha contribuito a render possibile l'italiano in cui Montale ha inserito il suo linguaggio", p. 281. Lo scorcio su Montale nel saggio di «Officina», in cui Pasolini "tende a ricondurre per intero la poesia oggettuale montaliana (specie nel primo Montale) sotto il patrocinio di Pascoli", è, secondo Mengaldo, "conforme a una certa sordità, anche procurata, e presa di distanza polemica rispetto al poeta ligure e alla sua grandezza [...]"; per questo è la parte meno persuasiva del suo discorso, P.V. Mengaldo, *Pasolini critico*, cit., p. 447.

⁴¹ C. Betocchi, *Musici, giocolieri, bambini, gioia*, vv. 13-16, in *Realtà vince il sogno*, Edizioni del Frontespizio, Firenze 1932; poi Vallecchi, Firenze 1943.

⁴² A. Gatto, *Lelio*, vv. 1-6, in *Poesie*, Vallecchi, Firenze 1941.

⁴³ A. Bertolucci, *Periferia*, vv. 1-3, in *Fuochi in novembre*, Minardi, Parma 1934.

⁴⁴ Contini spiega il ruolo giocato dal linguaggio pascoliano nell'evoluzione della poesia novecentesca evidenziandone gli elementi che lo rendono unico e allargando lo sguardo a un orizzonte europeo: "[...] qualcosa è unico in Pascoli, cioè il fatto che esperisca contemporaneamente i due settori: il settore pre-grammaticale e il settore grammaticale e post-grammaticale. Poeticamente il settore post-grammaticale, quello, diciamo, delle lingue speciali, era un settore molto battuto, e per esso Pascoli s'inserisce nella più frequentata cultura del suo tempo, ma per il settore pre-grammaticale no: egli è un innovatore. Le esperienze futurista, dadaista e surrealista vengono tutte dopo di lui, e se direttamente o polemicamente l'avanguardia italiana non si concepirebbe senza il suo precedente, le stesse esperienze fatte in lingua francese presuppongono il futurismo, e quindi in ultima analisi sono, sia pure mediatemente, postume all'esperienza pascoliana. Essa è radice e matrice di molta parte degli esperimenti europei. Ma ciò che è unico in Pascoli, è meno il fatto di essere stato il primo a esperire, almeno parzialmente, il linguaggio pre-grammaticale, che quello di avere messo sullo stesso piano il linguaggio a-grammaticale o pre-grammaticale e il linguaggio grammaticale e il post-grammaticale", G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, cit., pp. 224-225. Sempre nello stesso anno del centenario, Alfredo Schiaffini attribuisce alla poesia pascoliana una forza dirompente sul linguaggio della tradizione, A. Schiaffini, *Forma e rivoluzione poetica di Giovanni Pascoli*, in *Studi in onore di Salvatore Santangelo*, in «Siculorum Gymnasium», N.S., a. VIII, n. 2 luglio-dicembre 1955, pp. 509-521; Id., *Giovanni Pascoli disintegratore della forma poetica tradizionale*, in *Omaggio a Giovanni Pascoli*, a c. di M. Valgimigli e A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1955, pp. 240-246. Nei quaderni delle lezioni

universitarie di Giacomo Debenedetti, tenute nell'Università di Messina negli anni 1953-1954, 1954-1955 e pubblicate postume, Pascoli è considerato un precursore della modernità letteraria. Debenedetti gli attribuisce un'influenza determinante sulla poesia novecentesca e sviluppa questa intuizione attraverso una "rassegna del post-pascolismo", sottolineando come le sperimentazioni pascoliane abbiano aperto la strada tanto alle avanguardie futuriste quanto alla poesia ermetica e si spinge fino a Saba e Montale: "E i futuristi non avrebbero potuto, in italiano, gridare entro i loro megafoni le parole in libertà, se prima il Pascoli quelle parole non le avesse liberate [...], e non avesse mostrato che ciascuna di loro poteva isolarsi, diventare un apice espressivo, se non avesse messo la poesia in piena, anche troppa, confidenza con le onomatopée. Né gli ermetici, più tardi, avrebbero potuto organizzare le loro strutture di immagini come tessuti di richiami, di occhiate capaci di invitarci a una mistica unione con la sostanza segreta che in quelle immagini era infusa e celata, se la poesia del Pascoli non avesse già utilizzato procedimenti analogici, se nel frequente allegorizzare del Pascoli non fosse già stato, moltissime volte, allusivo [...]. Quegli stessi ermetici non avrebbero potuto forzare la grammatica per ottenere dalla frase il massimo di significatività, di invito allusivo; né avrebbero potuto spostare la funzionalità delle parole, come per esempio la transitività o intransitività dei verbi, sì da cavarne articolazioni pregnanti o enigmatiche o sibilline, che invitassero ad andare a cercare ciò che era riposto nel loro entroterra; né avrebbero potuto, col gioco della punteggiatura e delle pause, creare corrispondenze seminascoste, a distanza nel giro del periodo, né suscitare l'intrigo di concordanze reali sotto sconcordanze apparenti, e viceversa, in quegli stessi periodi: nessuna di quelle loro conquiste, autentiche o sedicenti tali, avrebbero forse potuto conseguire, se la frase poetica non fosse già stata sconvolta dal Pascoli, e frantumata, e dove occorreva ricomposta con le più acrobatiche e irrequiete e inaspettate connessioni. Potremmo seguire, in questa rassegna del post-pascolismo, nella quale ci hanno buttati certe ingiustizie del Croce [...]. Nella rassegna, troveremmo anche Umberto Saba [...]. Leggiamo, ancora in

Myrica, la prima strofa de *Il piccolo bucato*: ‘Come tetra la sizza che combatte / gli alberi brulli e fa schioccar le rame / secche, e sottile fischia tra le fratte!’. Questo con trent’anni e più di anticipo, è già un ‘osso di seppia’, è già il primo, e tuttora più vivo Montale [...]”, G. Debenedetti, *Pascoli: la “rivoluzione” inconsapevole. Quaderni inediti*, cit., pp. 140-142.

⁴⁵ Tra i critici precedenti a Pasolini, era stato Chimenz a dare particolare accento alla psicologia sessuale di Pascoli, trovando nella sua poesia “un’ambigua sovrapposizione d’immagini erotiche e sororali”, S.A. Chimenz, *Nuovi studi su Giovanni Pascoli. L’amore. Il dramma della famiglia*, Edizioni Italiane, Roma 1942 (1952²; 1954³).

⁴⁶ “«Officina» impostò fin dall’inizio una parte fondamentale del suo discorso sulla revisione della tradizione ermetico-novecentesca, [...]. Il saggio pasoliniano di apertura su Pascoli è fondamentale in questo senso” perché assume “un significato dichiaratamente programmatico [...] nella critica officinesca al novecentismo italiano”, G.C. Ferretti, «Officina», cit., pp. 10-11. La polemica contro l’ermetismo, “Il vero motivo ricorrente di *Passione e ideologia*”, è centrale sia nel Pasolini critico, sia in *Le ceneri di Gramsci* e *La religione del mio tempo* in cui il Pasolini poeta “tenta con decisione e con risultati comunque cospicui, in parallelo ad altri coetanei (i più notevoli dei quali appunto redigono – o collaborano a – «Officina»), una strada radicalmente diversa dalla tradizione ermetica e dal suo retroterra simbolistico-decadente, e diversa anche dal recente neorealismo”, P.V. Mengaldo, *Pasolini critico*, cit., pp. 435, 433. In questa direzione, la componente pascoliana gioca un ruolo importante anche per la poesia di Pasolini: “il critico e il poeta si implicano”; “[...] è sufficiente ricordare appena che questo programma, insieme operativo e critico, si inseriva con funzione di punta, e caratteri suoi specifici, nel dibattito letterario tipico di quel decennio in Italia, soprattutto, ma non solo nell’ambito marxista, che comportò precisamente una lotta su due fronti: polemica radicale e tentata

liquidazione nei confronti dell'esperienza ermetica e della prosa d'arte dell'epoca fascista, con relativa opposizione a tutta la tradizione "decadentista", e insieme revisione critica delle basi e dei risultati del neorealismo", *ibidem*, pp. 434-435, p. 446.

⁴⁷ G. Vigorelli, *Il Manzoni e il silenzio dell'amore*, Macchia, Roma 1954, pp. 41-42, che cita da A. Manzoni, *Materiali estetici. Frammenti sulle materie trattate nella prefazione alla tragedia "Il Conte di Carmagnola" e nella lettera a M. C... sur l'unité de temps etc.*, in *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni*, pubblicate a c. di P. Brambilla da R. Bonghi, vol. III, Fratelli Rechiedei, Milano 1887, p. 169.

⁴⁸ A. Gramsci, *Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana*, cit., p. 78.

⁴⁹ "Gli attacchi insistenti che Pasolini porta all'ermetismo non si distaccano nella sostanza da quelli allora e anche in séguito correnti. Così gli ermetici vengono accusati di evasione aristocratica e 'mistica' in un ideale astratto di poesia pura, di ridurre la vita alla sola funzione poetica, di esaurire l'atto del conoscere in quello del poetare ecc.; linguisticamente, di praticare un monolinguisimo d'élite chiuso ad ogni comunicazione col sociale", P.V. Mengaldo, *Pasolini critico*, cit., p. 436.

⁵⁰ "Veduto dall'esterno, 'vociano' indicò per molti qualche cosa di simile alla parola 'contestatore' di oggi [...]. Crediamo che il sentimento comune avvertisse i 'vociani' ad avere a noia la cultura borghese o ufficiale [...]", G. Prezzolini, *La Voce 1908-1913. Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, con la collaborazione di E. Gentile e di V. Scheiwiller, Rusconi, Milano 1974, pp. 53-54. "Il fatto è che la parte più viva della letteratura dell'Italia giolittiana sta in un istinto eversivo e anarchico che non sa e non può, eppure vorrebbe, incanalarsi, tendere a uno scopo: sarà la guerra a dargli uno sbocco in senso apertamente borghese, a riassorbirlo, quasi

sempre definitivamente, in una prospettiva antisocialista e antipopolare, a cui nessuno (né Jahier, né Slataper, né Serra, né Boine, né Salvemini) seppe sottrarsi”, R. Luperini, *A proposito della critica sulla «Voce» e di alcuni giudizi di Gramsci sul futurismo*, in *Letteratura e ideologia nel primo novecento italiano. Saggi e note sulla «Voce» e sui vociani*, Pacini, Pisa 1973, p. 29.

⁵¹ Il comitato redazionale della rivista «La Ronda letteraria» all’inizio della sua pubblicazione (aprile 1919) era composto da Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Bruno Barilli, Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi, Lorenzo Montano e Aurelio E. Saffi. Nell’aprile del 1920 la direzione della rivista passa a Cardarelli e Saffi, che la manterranno fino alla chiusura, avvenuta con un numero straordinario nel dicembre 1923. Il gruppo fondatore della rivista si riconosceva in un programma che mirava a tutelare l’arte e la cultura, con la figura dell’artista al centro della società. Il manifesto del gruppo si articolava intorno ad alcuni principi fondamentali: in primo luogo, una strenua difesa dell’autonomia dell’artista e dell’arte, concepita come un’attività autonoma, il che implicava una netta separazione tra letteratura e politica. A questo si accompagnava il recupero della tradizione letteraria classica, sia nei contenuti sia nella costruzione formale. Inoltre, «La Ronda» si proponeva di contrastare l’isolamento culturale italiano, opponendosi alla tendenza nazionalistica e provinciale delle arti attraverso una costante attenzione alla letteratura straniera; un altro elemento distintivo del programma era il rifiuto dello sperimentalismo. Per quanto riguarda il giudizio sulla contemporaneità, «La Ronda» si allineava alle posizioni crociane, opponendosi non solo a ogni forma di sperimentazione, ma anche alla produzione di autori come D’Annunzio, Pascoli e i futuristi, considerati responsabili di una deviazione dalla linea di sviluppo letterario tracciata da Manzoni e, soprattutto, da Leopardi prosatore, considerati maestri di stile. Le critiche più severe erano rivolte a Pascoli.

⁵² Nel saggio del 1957 *La confusione degli stili* Pasolini riconosce al “linguaggio per élites” della linea «Ronda» - ermetismo di essere stato durante il periodo fascista “depositario dei valori democratici contro la fazione dominante, che richiedeva invece, in letteratura, quei dati di chiarezza e di semplicità che almeno esternamente definiscono il carattere di un linguaggio nazionale-popolare”, in *Passione e ideologia*, cit., pp. 332-333.

⁵³ A. Gramsci, *Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana*, cit., p. 70. L'accostamento, proposto da Gramsci, di Pascoli a Corradini, uno dei più attivi propugnatori del nazionalismo e di una politica estera aggressiva ed imperialistica nel periodo che coincide con gli ultimi anni di vita del poeta, riguarda in particolare il concetto di nazione proletaria, teorizzato da Corradini e al centro del discorso pascoliano *La grande proletaria si è mossa* (1911, anno dell'inizio della guerra alla Libia). L'espansionismo attraverso la conquista militare è interpretato sullo schema della lotta tra classi trasposto alla lotta tra nazioni. Gramsci porta a documentazione del suo discorso molti stralci di lettere di Pascoli inviate a Luigi Mercatelli, corrispondente dall'Eritrea per la «Tribuna», e uno scritto pascoliano in prosa risalente al 1897, *Allecto* (pubblicato per la prima volta in «Nuova Antologia», 1 dicembre 1927, ora in G. Pascoli, *Prose disperse*, a c. di G. Capecchi, R. Carabba, Lanciano 2004, pp. 361-364) nel quale il concetto è già formulato: “Non è essa [l'Italia] la nazione povera, il proletariato tra i popoli?”. È Pascoli, dunque, conclude Gramsci, “il creatore del concetto di nazione proletaria e di altri concetti svolti poi da E. Corradini e dai nazionalisti di origine sindacalista: questo concetto in lui era molto antico”, A. Gramsci, *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino 1949, pp. 204-208.

⁵⁴ La riflessione di Pascoli sul linguaggio poetico della tradizione si sofferma in particolare sugli elementi della natura e della campagna, un dato importante che Pasolini nel suo saggio non rileva. Si veda la critica

rivolta a Leopardi sulla genericità e convenzionalità del suo linguaggio botanico: “Rose e viole nello stesso mazzolino campestre d’una villanella, mi pare che il Leopardi non le abbia potute vedere. A questa, viole di marzo, a quella rose di maggio, sì, poteva; ma di aver già vedute le une in mano alla donzelletta, ora che vedeva le altre, il Poeta non doveva qui ricordarsi. Perché il Poeta qui rappresenta a noi cose vedute e udite in un giorno, anzi in un’ora; e bene le rappresenta, come non solevano i poeti italiani del suo tempo e dei tempi addietro. [...] io sospetto che quelle rose e viole non siano se non un ‘troppo’, e non valgano, sebbene speciali, se non a significare una cosa generica: fiori. E io sentiva che in poesia così nuova, il Poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune alla poesia italiana anteriore a lui: l’errore dell’indeterminatezza, per la quale, a modo d’esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i rosolacci con quello di fiori, le capinere e i falchetti con quello di uccelli. Errore d’indeterminatezza che si alterna con l’altro del falso, per il quale tutti gli alberi si riducono a faggi, tutti i fiori a rose e viole (anzi rose e viole insieme, unite spesso più nella dolcezza del loro suono che nella soavità del loro profumo), tutti gli uccelli a usignuolo” [...], G. Pascoli, *Il Sabato*, in *Prose*, vol. I, cit., pp. 58-59. In senso più ampio, l’argomento è trattato nel *Fanciullino*: “Ma poi, per la poesia vera e propria, a noi manca, o sembra mancare, la lingua. [...] Pensate ai fiori e agli uccelli, che sono de’ fanciulli la gioia più grande e consueta: che nome hanno? S’ha sempre a dire uccelli, sì di quelli che fanno ‘tottavì’ e sì di quelli che fanno ‘crocro’? Basta dir fiori o fioretti, e aggiungere, magari, vermigli e gialli, e non far distinzione fra un greppo coperto di margherite e un prato gremito di crochi? Ora se vi provate a dire il nome proprio loro, ecco che il nome di Linneo non va, per cento ragioni, e il nome popolare varia, quando c’è, da regione a regione, anzi da contado a contado. Se il popolo italiano badasse a queste tali cose, fiori, piante, uccelli, insetti, rettili, che formano per gran parte la poesia della campagna, il nome che esse hanno in una terra avrebbe finito per prevalere su quello dominante in altre. Ma gl’italiani, abbarbagliati per lo più dallo sfolgorio dell’elmo di

Scipio, non sogliono seguire i tremolii cangianti delle libellule”. G. Pascoli, *Il Fanciullino*, in *Prose*, vol. I., cit., pp. 42-43.

⁵⁵ Il confronto tra Manzoni, Verga e Pascoli è trattato da Pasolini più distesamente in *La confusione degli stili* (1957), in un passo che si collega al saggio di «Officina»: “L’abbassamento linguistico verso il parlato – nel Manzoni tendente a una ‘mescolanza degli stili’, di tradizione biblico-cristiana, in cui, però, la semplicità del tono sostituisca la tipica paratassi di tale tradizione; nel Verga tendente a una ‘separazione degli stili’, nel senso che il regresso nell’anima del parlante non ammetteva interventi dell’autore, appartenente alla classe alta, se non attraverso una assoluta, rigida, ‘mimesis’ del parlato, il discorso libero indiretto rigidamente desunto dai protagonisti umili – tale abbassamento linguistico alle soglie del Novecento si effettua specialmente nella lingua poetica, e nella fattispecie, nella ricerca pascoliana. Ma già in fase di decadentismo europeo – seppure più o meno marginalmente rispetto ad esso – già al di qua delle grandi ideologie manzoniane e verghiane che trasformavano linguisticamente il mondo perché trasformavano il mondo. Era quello il momento della formazione della democrazia europea, dell’avvento del liberalismo, della presa di possesso del potere da parte di una classe nuova: della rigenerazione politica, con tutto quello di ancor più vasto e profondo, nell’individuo, che essa implicava. Il Pascoli opera quando tutto questo è già accaduto: nella provincia italiana, per di più. Nelle democrazie borghesi già affermate si è affermata e consolidata la nuova classe dominante: una nuova aristocrazia ordinante il mondo dall’alto. Strana è la mescolanza degli stili in Pascoli, se pur prevale e conta in lui (per noi) il *sermo humilis*, o addirittura *piscatorius*, o tali almeno apparentemente: ma come dicevamo in altra sede, parlando specificamente del Pascoli, le sue ‘tendenze’ (che giustapponevano poi, per così dire, anziché mescolare gli stili) erano un’estrema remora di classicismo che si mescolava a un’irrazionale (e appunto pregrammaticale) inventività romantica; ma in definitiva l’allargamento e il conseguente abbassamento linguistico così ottenuto, non

era che una dilatazione dell'io, non un ingrandimento del mondo se non apparente, e tendeva a costituire una nuova letterarietà linguistica, una nuova forma di 'fissazione'. E lo si vede poi, nei risultati dell'ala pascoliana della poesia novecentesca o addirittura ermetica: nel rigoroso e chiuso pascolismo di Montale, o in quello più dolce e attutito, ma meno linguisticamente già 'fissato' di un Betocchi o un Bertolucci", P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., pp. 333-334.

⁵⁶ Questo giudizio riduttivo di Pasolini non coglie nel segno, perché non tiene conto della profonda riflessione svolta da Pascoli sulla valenza conoscitiva del linguaggio poetico nei confronti della realtà, che si articola sul cardine "la realtà che canta intorno a noi" (G. Pascoli, *La mia scuola di grammatica*, cit., p. 253). Per Pascoli la poesia è nelle cose e il poeta è colui che vede e ascolta; questa concezione della poesia implica necessariamente un'attenzione costante verso le cose, che, per chi parla e scrive, si manifestano attraverso le parole. La lingua, infatti, si configura come il segno della realtà, mentre la realtà stessa si rivela come un processo di scoperta continuo, inesauribile e mai del tutto classificabile in modo definitivo.

⁵⁷ P.P. Pasolini, *Le lettere*, con una cronologia della vita e delle opere, nuova edizione a c. di A. Giordano e N. Naldini, Garzanti, Milano 2021, p. 898.

⁵⁸ F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, 1960, poi in *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974, pp. 88-137, p. 94.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 138.

⁶¹ R. Roversi, *Conversazione in atto*, intervista con G. D'Elia, in «Lengua», 10, 1990, poi in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose, Testi 1959-2004*, a c. di M. Giovenale, Sossella Editore, Roma 2008, p. 492.

⁶² F. Moliterni, *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Quodlibet Studio, Macerata 2021.

⁶³ “Steli d’oro... un vento misterioso”: la poesia si apre su un’immagine di altezza, di vertigine. Gli steli d’oro, apparentemente elementi naturali, sono in realtà analogia per indicare le gru. I primi versi già intonano la lirica, imperniata proprio sul tema dell’altezza (e quindi sulla dicotomia alto-basso) e sulla compenetrazione tra naturale e artificiale. Il “vento misterioso” e travolgente si impone come una forza primordiale, dinamica, un ambiguo elemento di connessione tra naturale e innaturale, fisico e metafisico (peraltro il vento, tipico del repertorio di Roversi, è presente in quasi tutti i poemetti de *Il margine bianco della città*).

⁶⁴ “col polpaccio di marmo... margine del Reno”: le figure femminili, prima epifania umana del componimento, sono dipinte per mezzo di un’ossimorica convergenza tra un dettaglio di forza muscolare (il “polpaccio di marmo”) e una generale impressione di levità (riverberata nell’allitterazione della liquida laterale). Il “margine del Reno” pare richiamare contrastivamente l’eponimo “margine della città”, preparando il prosiegua del testo: da un confine delineato dagli elementi naturali si passa a quello fabbricato e delimitato dall’intervento umano. È interessante notare che il Reno comparirà anche, per due volte, in *Dopo Campoformio* (nella sezione *Lo Stato della Chiesa*): “l’acqua del Reno è ancora imbrigliata di fuoco” (III. *La tomba di Kesselring*); “che ha la freccia del Reno nel fianco” (VII. *Cara terrea natale*).

⁶⁵ “Sale il mattone... col becco al muratore”: dopo l’escursione fluviale, avviene il trapasso di rientro al contesto urbano. Il poeta mette in scena una

sorprendente collaborazione, una sintonia cooperativa tra uomo e natura, liricizzando il lavoro edile (anche le donne, intente nel loro sciacquo, erano in un rapporto positivo con la componente naturale). Si ripete un altro movimento di innalzamento dopo quello inaugurale.

⁶⁶ “gronda acqua... l’anima sua azzurra”: alla salita dei versi precedenti corrisponde il moto discendente del “grondare”, che avviene ancora da un’altezza, stavolta sconfinata: «lassù nel cielo». L’azzurrità slitta dal cielo all’anima, generando una di quelle immagini che si distinguono per lirismo e potenza evocativa, in un tessuto tendente all’andamento prosastico. Sembra difficile stabilire a chi sia riferito il “sua” (se all’anima della rondine o del muratore), ma forse l’ambiguità è voluta e l’indecidibilità significativa per portare avanti la commistione umano-naturale.

⁶⁷ “Mattone con mattone... dell’uomo che si china”: con la stessa struttura anadiploica compare prima l’elemento puramente fisico, concreto del «mattone» – materia grezza e cellula basilare della costruzione – poi quello più lirico e astratto dell’“ombra”. Si accampa qui, dominando questa sezione, l’immagine della fatica del muratore, del «sudore» dal quale nasce il palazzo. È significativo il dilatarsi della misura del verso (in endecasillabo) proprio in corrispondenza di questa decisiva epifania dell’uomo, dopo una sfilza di cose inanimate o astratte condensate in quinari, senari e settenari (vv. 7-12). L’uomo “che si china” si oppone chiaramente all’edificio che si innalza, insinuando sottilmente la concezione critica del poeta.

⁶⁸ “muro con muro, nemi rossi, calce”: per la terza volta l’autore adopera la medesima struttura reiterante, che richiama e allarga nel “muro” il precedente affastellarsi di mattoni. Proprio i muri vengono subito dopo metaforizzati come “nemi rossi”, soluzione che ripropone la mescolanza tra natura e lavoro umano. L’enumerazione asindetica si conclude poi con una nuova occorrenza di «calce» (dopo quella del verso 8), stavolta senza

coordinazione né altri attributi, nominata nella sua assoluta purezza, per riaffermarne l'essenzialità accanto al mattone.

⁶⁹ “su tegole leggere... irride alle battaglie”: l'allitterazione della /e/, su cui battono tre accenti, e il ripetersi consecutivo della sillaba /le/ concorrono alla leggerezza soave dell'immagine, quasi mimando lo sventolio della bandiera. Quest'ultima si configura come il simbolo sommo del progresso dell'uomo, del suo rivendicare gli spazi, appropriarsi del mondo, affermare il proprio predominio. Se “le tegole leggere” sono il culmine aereo delle costruzioni, la bandiera è il vertice assoluto, la vetta dell'asse verticale attorno a cui ruota tutta la poesia. Il verso 16, in quanto settenario posto in coda a una serie di tre endecasillabi, conferisce un senso di chiusura, di caduta del movimento metrico-sintattico. L'uso del verbo “irridere” suggerisce un atteggiamento ironico, polemico e disincantato. Le “battaglie” potrebbero forse alludere non solo alle lotte sociali della classe operaia, e quindi allo schiacciarsi vicendevole degli uomini, ma in scala maggiore anche allo scontro tra uomo e natura, inevitabile per la costruzione dello spazio urbano; nell'evocazione di una conflittualità sommersa ma sempre operante, la bandiera, rimandando a una dimensione socio-politica e collettiva, fa riemergere l'agonismo – sopito nella cooperazione tra muratore e rondine – che inquina i rapporti tra simili e che alimenta l'antropocentrismo cieco ed egoistico della società capitalista.

⁷⁰ “Sale il palazzo... gemeva il topo”: un nuovo movimento ascensionale si colloca a compimento di un percorso climatico che porta dai mattoni al palazzo, passando per i muri. Il verso 17 è il più esteso del poemetto (13 sillabe) e si protende anche nell'inarcamento: in questa faticosa configurazione trasmette così tanto lo sforzo umano dell'edificazione quanto l'invasione dello spazio naturale. I versi successivi completano la denuncia dell'antropico che sottentra alla natura, dell'urbanizzazione espropriante che spoglia la terra dove “fioriva / l'erba” e “gemeva il topo” (con i verbi all'imperfetto che si perdono nell'indefinito, trasognato

passato). Pur nel loro essere meschini, esseri minimi, l'erba e il topo – esponenti esemplificativi della flora e della fauna – rimandano a una pienezza sotterranea e dolce della vita naturale, schiantata dall'irruzione del progresso.

⁷¹ “Vena bianca... da magre lampade”: l'irruzione della metafora avviene in coincidenza con un accavallarsi di *enjambement* che conferisce frenesia, imprimendo un'accelerazione al ritmo, ed evoca proprio il distendersi della strada (tale effetto è ottenuto in particolare dal più forte inarcamento tra i versi 21 e 22). Solo dopo l'accurata costruzione metaforica si esplica il referente reale, enfatizzato inoltre dalla posposizione al predicato; inoltre, l'organicità della “vena” crea un nuovo cortocircuito tra paesaggio antropico, inanimato, e biologia. I “fremiti” che gonfiano la strada sono gli uomini che vi brulicano, affaccendandosi. Il brusio della vita urbana prosegue, violando le leggi della natura, anche di notte, grazie all'accensione delle “magre lampade”, definite “magre” proprio perché la loro luminosità artificiale non può sopperire all'assenza di quella naturale ed è destinata a rimanere un surrogato, una pallida imitazione; nel suo complesso perciò l'immagine della strada, amplificando l'idea dell'espansione dello spazio antropizzato (persino nella direzione di un'appropriazione anche temporale), condensa splendori e miserie della modernità, ribadendone l'illusoria grandezza e svelandone la reale, fragile consistenza.

⁷² “E chi stanco riposa... un vecchio che ricorda”: l'autore snocciola un elenco di figure umane, proseguendo sulla china del ritmo incalzante prima istaurato. Si precisa in questa enumerazione di casi il fremere vorticoso solamente alluso nella proposizione immediatamente precedente; dopo aver percorso lo spazio condiviso e pubblico della strada, ogni individuo appare solo nel momento del riposo che suggella la giornata. Nella messa a fuoco di questa dimensione domestica, il poeta caratterizza ognuna di queste comparse con una diversa pennellata, catturandone un singolo connotato; se

le prime tre figure variano tutte il tema del sonno (il primo sereno, il secondo inquieto, turbato da incubi, il terzo non focalizzato su un fattore psicologico ma puramente fisico, corporeo), le ultime due rompono lo schema aggiungendo una più forte venatura emotiva: “l’improvvisa / allegria di un ragazzo”, la cui esplosione subitanea è mimata dall’*enjambement*, “e la voce di un vecchio che ricorda”, soffiata dall’allitterazione della fricativa labiodentale. Gioia e spensieratezza giovanili da un lato e rammemorazione nostalgica dall’altra, sono i due poli entro i quali appare inquadrata l’esperienza umana, colta nel momento del raccoglimento notturno attraverso questa folgorante galleria di esempi rapidamente tratteggiati, con progressiva discesa nel dettaglio individuale: il generico pronome “chi” lascia spazio al precisarsi progressivo prima nell’ “uomo” (di età indefinita), infine nel “ragazzo” e nel “vecchio”, dei quali risuonano, baluginando fugacemente, la risata e la voce. Se quindi l’illuminazione artificiale rischiarava la notte, è lo spettro del sentire umano, che si manifesta in quel momento di solitari bilanci, a rappresentare, agli occhi del poeta, la più significativa conquista notturna degli uomini. Ogni quadro straborda la misura del verso, determinando una sfasatura tra andamento metrico e sintattico che rende il fluire dinamico delle immagini, lo sfumarsi dell’una nell’altra.

⁷³ “il tremendo silenzio della notte”: il frenetico carosello di figure umane si spegne di colpo in questo verso: dopo il punto e virgola che impone una pausa forte, tutto crolla nel silenzio della notte. L’umanità assopita non è più rumorosa come di giorno e il silenzio in cui cade appare tremendo, insostenibile e alienante.

⁷⁴ “Ma in quest’ora... fra nubi e foglie”: l’avversativa riaccende il movimento poetico, sottraendolo allo scacco del silenzio: nell’ora in cui l’umanità rallenta e tace, l’inanimato invece, incurante dei ritmi biologici e dell’alternanza giorno-notte, continua inevitabilmente a svolgere il suo ruolo, nel mutismo delle attività antropiche. Ecco che si staglia il ritorno

conclusivo della bandiera, issata nel cielo, circondata dagli elementi naturali delle nubi e delle foglie (sospesa quindi tra celeste e terreno, atmosferico e vegetale). La bandiera prima, nella luce e nel frastuono del giorno, irrideva, ora, nel silenzio tremendo della notte, “esulta”. Esulta forse proprio per la sua solitudine, per la sua separatezza rispetto alle cose umane, per la sua indifferenza al tutto, immersa com’è nella pura naturalità.

⁷⁵ “il barbaglio... gioiosamente”: la personificazione prosegue attribuendo un sentimento di esultanza anche al “barbaglio del muro intonato”, con l’aggiunta, marcata dall’*enjambement*, dell’avverbio che solitario si distende nel verso 34 (“gioiosamente”), unico a essere ridotto a una sola parola. Ciò che l’uomo ha fatto di giorno, di notte si schiude segretamente, si abbandona alla pace e alla gioia, si fa oggetto di un traslare emotivo dalle persone alle cose; ma mentre la condizione umana è apparsa travagliata da pulsioni contrarie, i sentimenti delle cose sono esclusivamente positivi.

⁷⁶ “e la carrucola... la rondine africana”: l’allitterazione della vibrante mima lo stridore e veicola fatica. Il verso 35 è inoltre reso sghembo, franto e particolarmente aspro dalla misura inusitata (è infatti l’unico novenario del componimento). La poesia si chiude, in *ringkomposition*, sulla contrapposizione tra carrucola (che ricorda le gru adombrate negli “steli d’oro”) e rondine (apparsa in apertura come inattesa aiutante), con il macchinario della realtà antropica che sfida il regno naturale; i due universi appaiono però ancora mescolati, compenetrati in una visione sinergica in cui il garrito e lo stridio si uniscono e si rispondono misteriosamente. Lasciati soli, gli strumenti del lavoro umano dispiegano la loro vera essenza, esultano e stridono nel silenzio, gareggiando con le voci del creato. Lo sventolio della bandiera (visivo e uditivo), lo scintillio sul muro (visivo), lo stridio della carrucola (uditivo), sono i segni, visivi e uditivi, del passaggio dell’uomo, in che solo nella sua assenza trovano una curiosa ricomposizione, mentre nessuno li osserva né li ascolta (a eccezione del poeta). La personificazione che attribuisce alla bandiera, al barbaglio, alla

carrucola qualità e sentimenti umani appare così sostanzialmente paradossale: lo loro gioia scaturisce proprio dal non sentire, dal non essere, dall'opposizione al mondo umano, che invece si trova immerso nella ridda di tormenti e nell'alternanza di sensazioni positive e negative, specialmente in fondo al giorno, nel momento della riflessione notturna, propiziata dal tremendo silenzio di tutte le cose, umane e inanimate. La nuova menzione della rondine è qui accompagnata dall'aggettivo "africana" che allude a una favolosa lontananza, a un "oltre" davvero remoto, ben al di là delle "vecchie mura". In conclusione, quel "vecchie" che campeggia nel titolo del poemetto, congiungendosi alla dimensione del ricordo incarnata dalla figura anziana, evoca un passato sorpassato dall'espansione dell'abitato, misurato sul superamento dell'antica cinta muraria, in una costante tensione tra ciò che è andato distrutto e ciò che viene costruito. Ma, al di là di questo primo livello letterale, fisico, della geografia urbana, la dimensione ulteriore cui rimanda il titolo è anche quella del non umano, dell'inanimato che l'umano ha innalzato, che alberga tra le nuove mura e spinge verso un'alterità irriducibile, uno spazio di estraneità. Questa tensione spaziotemporale (tra passato, presente e futuro, e tra esterno e interno, alto e basso) costituisce una direttrice fondamentale per l'interpretazione testuale.

⁷⁷ "Freme la fonte... non c'è differenza alcuna": nei primi quattro versi è rappresentata l'immagine di un cavallo che beve avidamente da una fonte. Già nel primo verso è resa esplicita la centralità dell'elemento naturale all'interno del componimento. Si tratta di una natura impetuosa che "freme", concetto rafforzato dall'allitterazione della /f/. L'accostamento del verbo "fremere" alla fonte le conferisce un'intenzionalità vitale, eppure non viene fornita alcuna indicazione che possa specificarne la natura. Potrebbe trattarsi di una sorgente, elemento naturale la cui acqua freme per lo sgorgare genuino e generoso dalla roccia, o di una fontana, opera dell'uomo, la cui acqua è scossa dall'attingere irruento del cavallo. Ma la distinzione diviene irrilevante quando ci si volge al significato allegorico. La fonte, posta come figura inaugurale della poesia, si apre infatti al più

ampio significato di origine e principio, scintilla che attiva il desiderio, l'attesa, la ricerca, i moti dell'animo che scuotono il cavallo come l'uomo. La frenesia dei primi versi, preannunciata dal verbo "fremere", è accentuata dalla spiegazione dettagliata del modo in cui il cavallo si abbevera (succhiando avido e ampio). La dittologia "avidamente e ampio" rende tangibile una tensione crescente che sfocia nella sensazione di instabilità diffusa per tutto il componimento. Il cavallo che beve l'acqua suggerisce un'allegoria per cui l'acqua in movimento potrebbe essere il tempo che scorre, e l'animale, bevendo, fagociterebbe avidamente il tempo nuovo. L'io poetante entra in campo al verso 5 e si paragona al comportamento irrequieto del cavallo. Il legame tra i due è rafforzato dall'assonanza dei versi 4 e 5 ("succhiando", "guardo"). L'inversione del verso 5 ("differenza alcuna") contribuisce a rafforzare la profonda connessione tra il poeta e l'animale. L'entrata in scena dell'io è quindi laterale, è un io che guarda il cavallo senza avanzare. Ma cosa rappresenta la scelta del cavallo come protagonista centrale del poemetto? Il cavallo è simbolo di ciò che viene prima del progresso tecnologico ed è allo stesso tempo da sempre soggetto privilegiato nell'espressione artistica, a partire dai cavalli delle grotte di Lascaux sino alle rappresentazioni futuristiche in cui diviene simbolo di vigore e velocità. Ma egli è anche il modello dell'animale estremamente fedele e però vulnerabile. Si pensi a Guernica e al cavallo, figura centrale del quadro, che si volta prima di stramazzone al suolo; l'animale è reso con un'espressione grottesca che ne accentua la drammaticità.

⁷⁸ "Anch'egli trasalisce... Gioioso vento d'aprile": l'animale trasalisce alla percezione dell'aria che spira verso la campagna. L'aria neghittosa è contrapposta al gioioso vento d'aprile, il vento che lega come un *fil rouge* i componimenti roversiani de *Il margine bianco della città*. Al vento primaverile di novità si oppone l'aria torpida che instilla l'idea di un passato mitico. Si tratta di una contraddizione che ha caratterizzato la stessa rivista «Officina» dal punto di vista politico, sociale, letterario. La linea poetica della rivista è l'esternazione di un dramma irrisolto, di una

sospensione tra ermetismo e neorealismo, tra impegno e autonomia, tra mondo arcaico, agreste, e società post-tecnologica.

⁷⁹ “Alza il muso grondante... e ascolta”: l’immagine del “muso grondante” mette in evidenza l’avidità del cavallo nel bere l’acqua, ma rende anche il senso della subitanità e ineluttabilità del richiamo indefinito che la natura esercita. C’è un prima, in cui il cavallo gode del presente bevendo più di quanto sarebbe necessario per placare la sua sete, e un dopo, in cui il bere diviene improvvisamente privo di interesse e l’animale è completamente assorbito dalla potenza del richiamo; le orecchie tese divengono così protagoniste e il muso, levatosi dalla fonte, rimane sospeso grondante acqua.

⁸⁰ “Con una mano... morbido dorso”: l’io, che fino a questo punto si era palesato solo in quanto spettatore, si identifica ora con il cavallo, attraverso il contatto diretto con l’animale. Il dorso “morbido” si contrappone agli altri aggettivi attribuiti fino ad ora al cavallo (avido e ampio) e alla durezza del muso grondante; ora il dorso è morbido, quasi ad indicare la possibilità che la mano dell’io lirico possa diventare tutt’uno con l’animale: è il punto di fusione tra uomo e natura (animale). Da questo momento l’identificazione tra l’io spettatore e il cavallo è irreversibile: assistiamo alla creazione di un terzo soggetto poetico che ingloba i tormenti dell’uomo e l’animale, un io “diverso, contrario o avverso al suo tempo, non ‘contemporaneo’ alla sua società, e scisso nella sua appartenenza, di diritto e di fatto, alla sua classe, nella ricerca di altra identità” (G. Scalia, *Di Officina, di Pasolini e d’altro*, in *Officina [1955-1959]*, a c. di K. Migliori, Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri, Roma 1979, p. 85).

⁸¹ “Maestà della natura... Quali tempeste”: in questi versi la natura si configura, con un chiaro rimando ai valori leopardiani, come “arcana e artefice”. Il richiamo ai pilastri della letteratura ottocentesca (Manzoni, Leopardi, De Sanctis) è ricorrente nei primi numeri di «Officina». A partire

dall'insegnamento di Falqui, si evince la necessità di “fare prima i conti con i Padri” (P.P. Pasolini, *La posizione*, «Officina», n. 6, aprile 1956) per “mettere ordine nel passato” (*Ibidem*). Il terreno battuto dai Padri sembra quindi agli intellettuali officineschi un punto di partenza per la ricerca del nuovo (D. Marchi, *Introduzione*, in «Officina» [1955-195], a c. di K. Migliori, cit., p. 47).

⁸² “o gioie... della femmina”: il cavallo, simbolo di una natura arcana e primitiva, è agitato da tempeste. Ciò suggerisce l'idea dello sconvolgimento vissuto dagli intellettuali tra gli anni Cinquanta e Sessanta, quando l'Italia vive gli anni più significativi della sua crescita industriale e assiste allo sviluppo della società di massa. I poeti e gli intellettuali di «Officina» affrontano questa situazione con sentimenti contrastanti, anche se ancora distanti da una piena consapevolezza ecologica. Pasolini ne *Le ceneri di Gramsci* volge la sua attenzione alle periferie degradate di Roma, mentre Nelo Risi in *Polso teso* scrive delle fabbriche che distruggono il paesaggio attorno a Milano. La riflessione ecologica di Roversi, ancora embrionale nel primo periodo dell'attività poetica, acquisisce maggiore consapevolezza nella raccolta *Dopo Campofornio*, soprattutto nella sua seconda edizione, in cui compare il componimento *Iconografia ufficiale* (scritta in seguito al disastro ambientale del crollo della diga del Vajont). La natura per Roversi appare sempre più minacciata dall'intervento umano, e l'umanità stessa risulta minacciata dalla propria natura distruttiva (cfr. A. Volpi, *Dal cuore del miracolo. Poeti italiani di fronte al boom*, in «Semicerchio», nn. 58-59, 2018). La voce che si insinua tra le erbe potrebbe essere la voce del progresso che si fa spazio nel paesaggio naturale, mentre il “sapore aspro della femmina” suggerisce l'idea di una tensione verso un mistero arcano, primitivo, un ritorno alle origini. Ciò rimanda ancora al dramma dell'intellettuale borghese italiano negli anni Cinquanta, tormentato dalla sua contrastata ricerca (o disperata impossibilità) di un rapporto tra la sua coscienza interiore e il mondo esterno, tra le sue angosce private e i conflitti

della società, tra il suo “dentro” e il suo “fuori”. Si tratta di una ricerca che si risolve nella disperata impossibilità di una sintesi.

⁸³ “S’avventa con un nitrito per il sentiero”: l’ultimo verso, di 13 sillabe, è il più esteso, ed è in evidente opposizione al primo verso, breve, impattante, di sole 5 sillabe. La contrapposizione tra il primo verso e l’ultimo crea un effetto di accelerazione, che culmina nel momento di massimo conflitto, quello del cavallo che nitrisce e si allontana. L’uso della /s’/ riflessiva si reitera nell’uso dei verbi riferiti al cavallo (v. 2, s’abbevera; v. 22, s’avventa) e contribuisce a rafforzare l’idea della frenesia e della violenza con cui l’animale si allontana dalla scena poetica. Il cavallo ha subito un processo, assetato si è avvicinato ad una fonte e ha teso le orecchie, con il muso ancora grondante, ad una voce, o un richiamo, misteriosi. L’animale ha probabilmente subito una presa di coscienza. Ma cos’è il nitrito che emette quando si allontana? Il componimento, percorso da una serie di domande, si conclude con un finale aperto, perché insinua nel lettore il dubbio che il nitrito possa essere un segnale di accettazione, una risoluzione del dubbio che accompagna i versi in questione, ma potrebbe anche essere un atto di ribellione a quanto appreso abbeverandosi alla fonte. L’interrogativo sollevato dal nitrito apre il testo poetico a una riflessione più profonda sulla possibilità di risoluzione del conflitto interiore vissuto dall’animale e, in un processo allegorico, dall’io poetico. La piena identificazione tra i due sembra essere compiuta.

⁸⁴ “Felice, libera,... sulla terra”: il testo si apre con un’impressione di levità, suggerita dal movimento liberatorio di un soggetto che, esplicitato nel titolo, non verrà mai nominato direttamente nel corpo del testo. Già dai suoi versi iniziali, dunque, il componimento è improntato a un dinamismo spaziale che ne caratterizzerà l’intera lunghezza e che genererà una costante tensione tra l’alto (il “cielo”, le “nuvole”, i “nembi”, il “sole”, ma anche i verbi “s’alza”, “si impenna”, “sale”, “vola”) e il basso (la “terra”, le “case paurose”, le “chiese” e i verbi “cala” e “affloscia”). I sinuosi movimenti

spaziali sono inoltre messi in risalto dalla loro posizione testuale e dalla rottura prodotta dall'*enjambement* ("cala" e "affloscia" chiudono rispettivamente i versi 4 e 5, ma lo si potrà notare anche nei successivi e antitetici "sale" al v. 7 e "vola" al v. 9). Il dettaglio che illumina la possibilità di una lettura secondaria (ma forse, poi, dominante), è per il momento ancora lontano (lo si troverà soltanto al v. 17) ma è già possibile, con l'ausilio del titolo, intravedere nella filigrana dell'immagine un soggetto doppio e multiforme. Nel poema *L'Italia sepolta sotto la neve*, iniziato già a partire dagli anni Ottanta e poi pubblicato nel 2010 per AER Edizioni, Roversi citerà esplicitamente le gru "di ferro" come "abitatrici dei cieli" che "discutono con le nubi immobili e adirate" (lassa 194). E ancora, nella lassa 205, esse costituiranno la scena in cui si levano gli anacronistici discorsi di rivoluzione degli operai bolognesi: "La città emiliana è antica antiche sono le viscere della terra. / Irta di porti, di torri. / Ha ciminiere dipinte di rosso. / Gru tralicci e sopra camminano camminano / fumando cantano camminano parlano / di rivoluzione i vecchi operai che / hanno ancora la speranza di qualcosa".

⁸⁵ "gloriosamente": l'avverbio "gloriosamente" non è privo di una certa risonanza biblica ("sale / gloriosamente", con un "al cielo" sottinteso) e costituisce l'unico caso in cui, nel componimento, una sola parola occupa da sé lo spazio di un intero verso. Sarà poi del tutto eliminato nella versione apparsa sul «Menabò», in cui i vv. 7-10 verranno condensati e muteranno in "Rianimata si impenna e sale / toccata dai veli dell'alba". In entrambi i casi, a ogni modo, i due segmenti consentono la definizione di una precisa contestualizzazione temporale, permettendo di collocare la scena nel primo mattino. Nella seconda versione della poesia, inoltre, l'eco biblica sarà comunque presente in tre versi del tutto assenti nella prima stesura: "Forma possente armonica distende / sull'attesa del giorno / manna giuliva, d'oro".

⁸⁶ "Oltre i tetti vola / più alta delle torri": irrompono per la prima volta i riferimenti agli elementi antropici, che rivelano come cittadino quello che

avrebbe potuto essere, fino a questo momento, un paesaggio del tutto naturale. Da qui in poi, lo sguardo indugerà sempre di più su figure umane e artificiali: le “case paurose” (v. 15), gli “uomini dormienti” (v. 16), le “chiese” (v. 16), il “lucido ferro” (v. 17), le “voci, fresche voci” (v. 20).

⁸⁷ “Mossa da un ignoto spirito”: si noti come “l’ignoto spirito” che qui anima le gru entri in risonanza con il “vento misterioso” che nei versi incipitari di *Oltre le vecchie mura* sollevava “steli d’oro” trascinandoli “a imprevedibili altezze”: come si è detto, nell’immagine vertiginosa appariva già, evocato velatamente, il profilo della macchina costruttrice.

⁸⁸ “solo essa di lucido ferro”: è senza dubbio il verso che apre le porte alla seconda interpretazione ma, per il gioco di prospettive abilmente creato da Roversi, potrebbe lontanamente alludere anche ai toni grigiastri del piumaggio del volatile. Allo stesso modo, la fluttuante “danza” (v. 21) aerea nel primo mattino e lo squillo (v. 19, verso proprio delle gru ma anche segnale acustico emesso dai macchinari nei cantieri edili) possono essere aspetti caratterizzanti tanto l’animale quanto la macchina. Da una parte, dunque, è tratteggiata l’immagine di una creatura organica che si libra “felice, libera” sui tetti della città, foriera di un idillio bucolico ritenuto ancora possibile; dall’altra, si delinea chiaramente la sagoma ferrea di una creatura meccanica che ha rivestito un ruolo emblematico nelle mutazioni paesaggistiche dell’Italia del “miracolo” economico, elemento moltiplicatore di ulteriori e sempre nuovi elementi antropici. A questa altezza delle poesie roversiane, però, questo non sembra destare eccessive preoccupazioni. Infatti, a proposito della sua poesia degli anni Cinquanta, lo stesso Roversi sostiene che essa “nasceva dalla speranza che si potesse passare dall’Italia bucolica all’Italia industriale (già in atto) con violenza sì, ma senza trauma rivoluzionario”. Nelle poesie officinesche, dunque, le due creature possono forse ancora convivere, senza escludersi necessariamente a vicenda (del resto, il finale della poesia è certamente positivo). Ma le modifiche testuali apportate alla versione uscita sul «Menabò», pur

mantenendo il verso finale invariato, conferiscono maggior peso alla seconda lettura e sono significative di una crescente (non ancora del tutto compiuta) disillusione.

⁸⁹ “squilla nel primo mattino”: il riferimento allo squillo della gru (come detto, non solo suono acustico diffuso nei cantieri edili ma anche verso caratterizzante il volatile) tradisce una certa educazione poetica pre-novecentesca “alternativa” (F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un’idea di letteratura*, Edizioni dal Sud, Bari 2003, p. 26.) alla linea della poesia pura e riverbera un’eco del Pascoli di *Myrica*. La pascoliana *In cammino*, in particolare, è imperniata proprio sul canto dell’uccello migratorio, richiamato nel testo per ben quattro volte. Come nei versi conclusivi della poesia roversiana, anche lì lo squillo “tremulo di tromba” delle gru in volo rinvigorisce e incoraggia, infondendo nuova forza in un pellegrino stanco, che seguendo il loro esempio “tranquillamente seguì il cammino / dietro lo squillo che vanì laggiù”.

⁹⁰ “Voci, fresche voci s’alzano”: il verso è occupato dalla figura retorica dell’epanodo, per cui l’aggettivo “fresche” riprende e amplia il precedente termine “voci”, che sono così puntualizzate come proprie di uomini appena svegli.

⁹¹ “Mi dà forza e speranza”: soltanto nell’ultimo verso si palesano la voce e lo sguardo dell’io poetante, denunciando il punto di vista da cui, fino ad allora, è stata osservata la “danza” aerea della gru. Il finale, del tutto positivo, recupera il simbolismo benaugurale dell’animale, diffuso soprattutto nelle culture orientali, e pone l’accento sulle ancora fiduciose aspettative nel progresso. La gru di Roversi, infatti, “è viva e freme” (v. 18), quasi animata dall’impellente frenesia della costruzione e della trasformazione, ma come insegnerà Pasolini soltanto un anno dopo col suo *Il pianto della scavatrice* (1956), che pare antitetico rispetto al trionfo squillo della gru, il cambiamento di “ciò che muta, anche / per farsi

migliore” lascia sempre dietro di sé una scia di dolore e perdita. Per questo, la sua scavatrice “Piange ciò che ha / fine e ricomincia. Ciò che era / area erbosa, aperto spiazzo, e si fa / cortile, bianco come cera, chiuso in un decoro ch’è rancore”.

⁹² F. Moliterni, *Una “spina di furore”. Le poesie giovanili di Roberto Roversi*, in *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 65-80, a p. 77.

⁹³ *Ibidem*, p. 75.

⁹⁴ Per questo tema, vedi A.M. Lavezzari, *Alienazione e rivolta nei saggi di Roberto Roversi*, Tesi di laurea in Letteratura italiana moderna e contemporanea, Università degli Studi di Roma, “La Sapienza”, Facoltà di lettere e filosofia, A.A. 1974-1975.

⁹⁵ G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, in «*Officina*». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, p. 66.

⁹⁶ “Strade assolate... e scompaiono”: il quarto componimento del *Margine bianco della città* si apre, similmente ad altri, con l’immagine di un paesaggio in cui l’elemento umano è soltanto suggerito: siamo nell’ambito di un territorio antropizzato sebbene solitario, data la presenza nell’incipit di “strade assolate” (v. 1); la polvere che “ristagna” e le nuvole che si “gonfiano” (v. 2) e “scompaiono” (v. 3) producono una sensazione d’attesa continuamente tradita, mista al sentore di una minaccia impalpabile (le nuvole sono, infatti, “terribili”). Questo incipit, che occupa i primi tre versi, introduce il tema della poesia, che riguarda il contrasto fra i ricchi benestanti che si dirigono al mare per le vacanze, sfrecciando sulle autostrade appena costruite, e altri “uomini”, che invece rimangono nella località di cui si parla, in balia della tempesta che si annuncia. In virtù di questa dicotomia, il componimento è suddivisibile in quattro microsezioni:

all'incipit (vv. 1-3) segue la presentazione dei viaggiatori sulle autostrade (vv. 4-10); in un intermezzo che occupa i versi dall'11 al 13, la minaccia presentata all'inizio della poesia si concretizza, scoppia il temporale: segue perciò la descrizione (vv. 14-20) degli uomini che rimangono.

⁹⁷ “Sulle autostrade... fra attoniti mendicanti”: comincia la seconda sezione, costituita da un unico periodo, retto dal semplice verbo “vanno” (v. 8) collocato in posizione forte, alla fine del verso. Significativamente, le donne appaiono solo affiancate ai personaggi benestanti, associate alla spensieratezza vacanziera: esse, assieme ai loro compagni, percorrono le “autostrade” (v. 4), termine appartenente al nuovo lessico tecnico e più preciso rispetto al neutrale “strade” che apre il componimento. In questi versi troviamo gli unici riferimenti a una realtà altra, più cupa e violenta: le autostrade “di sangue” sono forse un’allusione alle morti sul lavoro nella costruzione di queste opere; la presenza dei limoni è un possibile debito montaliano (“qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza / ed è l’odore dei limoni.” (E. Montale, *I limoni*, vv. 20-21), opportunamente riorientato su istanze non solo esistenziali ma sociali, in una declinazione personale del “montalismo funebre” della poesia italiana fra anni Quaranta e Cinquanta di cui parlava Fortini. Così, pure i “mendicanti” sono ridotti ad elemento del paesaggio dall’aggettivo “attoniti”, ad indicare non solo la mancanza di parola (d’altronde non vi sono discorsi diretti nella poesia), ma anche l’immobilità o l’impossibilità di una fuga.

⁹⁸ “oh con le vele... biondi lottatori”: tale immobilità è in contrasto con la velocità e la leggerezza con cui le donne e gli uomini attraversano l’autostrada. Infatti, nei versi successivi troviamo termini legati al vento che trasfigurano il mezzo con cui queste persone si spostano, ovvero le automobili, altro simbolo del boom economico nonché tema centrale nella poesia di Roversi: al v. 7 si allontanano “con le vele”, sineddoche per indicare la trasfigurazione delle auto in imbarcazioni; al v. 9 l’immagine è mutata, e i personaggi si spostano “su luminose ali d’acciaio”: il riferimento

al volo richiama la leggerezza e l'agilità, mentre "luminose", da leggersi in associazione al complemento di materia "d'acciaio", ribadisce la natura meccanica di tale mezzo, che fa pensare quasi agli aeroplani, più che agli uccelli. "Lidi lontani" (v. 7) è espressione volutamente vaga, a sottolineare che ciò che importa a Roversi non è tanto la destinazione finale dei personaggi quanto il loro movimento, ossia la possibilità che essi hanno di sottrarsi al paesaggio immobile della provincia. È qui che troviamo il sintagma più ambiguo della poesia: "per amori improvvisi" (v. 8). La sua importanza è evidenziata dalla prossimità con l'unico verbo di questo lungo periodo; la sua ambiguità è dovuta alla possibilità di interpretarlo come complemento di causa, nel qual caso i personaggi viaggierebbero spinti dalla frenesia dell'amore subitaneo che vivono fra loro, o come complemento di fine, per cui invece essi si muoverebbero alla ricerca di relazioni amorose fugaci. In entrambi i casi, comunque, l'aggettivo "improvvisi" sembra aggiungere una nota di fretteolosità e incoscienza al filo conduttore della velocità: acquista perciò nuova importanza l'enunciazione finale del doppio soggetto espresso in chiave ironica. Coloro che viaggiano, "donne d'anfora e biondi lottatori" (v. 10), sono presentati in un chiasmo che pone al centro le caratteristiche a loro attribuite. Se il denotativo "donne" è subito trasformato dal sintagma "d'anfora", che indica metaforicamente la forma del loro corpo, gli uomini vengono indicati con il termine "lottatori": assieme all'aggettivo "biondi" la descrizione sembra alludere, anche se soltanto sul piano fisico, alle caratteristiche degli eroi greci, in una nobilitazione ironica del culto cosmetico del corpo che proprio negli anni Cinquanta cominciava ad affacciarsi nella società italiana, per effetto della diffusione del benessere economico. L'ironia, connessa per contrasto alla serietà lugubre dei riferimenti al "sangue" e ai "mendicanti", incornicia la descrizione prevenendo la possibilità che essa suoni come un ingenuo elogio della spensieratezza della gioventù: la leggerezza qui descritta è, infatti, cieca incoscienza, o superficialità. Si affaccia qui una delle tematiche principali di Roversi, ovvero la falsa coscienza della classe sociale benestante e della borghesia italiana più e meno giovane, che

rimuove sistematicamente l'origine della propria ricchezza: lo sfruttamento della classe proletaria. Associandosi al consumismo, tale rimozione si estrinseca nell'ignorare chi materialmente produce i beni di consumo con cui la borghesia esibisce il proprio status.

⁹⁹ “Chi resta ascolta... l'arco del monte e urla”: Roversi sposta il focus della poesia sulle persone che rimangono nel paesaggio introdotto in fase iniziale. I tre versi in questione presentano più verbi, tutti alla terza persona: i primi due, “resta” e “ascolta”, sono collocati uno dopo l'altro alla fine del verso 11, legati logicamente dall'appartenenza allo stesso soggetto e foneticamente dall'allitterazione delle s e delle t, a sottolineare l'identità fra le due azioni: “chi resta” non può far altro che ascoltare il temporale montante. Come detto, tale situazione naturale presenta la concretizzazione del senso di minaccia con cui il componimento si era aperto; nonostante la personificazione del temporale che “urla” (v. 13), l'evento atmosferico, che peraltro appare anche in altre poesie giovanili di Roversi, passa subito in secondo piano, ed è soltanto accennato senza nessun espressionismo. L'attenzione di Roversi è tutta per i rimanenti, messi in contrasto con chi è partito: a loro sono dedicati appunto gli ultimi versi, dal 14 al 20.

¹⁰⁰ “Gli uomini, gonfi di vento,... fra sassi e sentieri”: il vento, concetto a cui si faceva allusione nella prima parte della poesia, è qui convocato come elemento principale della descrizione di questi uomini, peraltro alquanto spoglia: tutta la sezione ha un'aggettivazione molto povera, con soli tre attributi, “gonfi” al verso 14, “arsi” al verso 19 e “incostante” al verso 20. Se gli uomini e le donne che si allontanano lungo le autostrade sembrano sfruttare il vento e paiono mossi dalla velocità, coloro che restano sono invece, in opposizione, “gonfi di vento” (v. 14), a richiamare per contrasto la difficoltà dell'incedere con un'immagine che evoca goffaggine e scomodità. Tuttavia, il termine “gonfi” attiva anche la percezione di un eccesso, che è la caratteristica principale degli uomini rimasti: la frivolezza dei viaggiatori si rovescia qui in un desiderio che si esprime in modo

violento, caricando e talvolta rovesciando le immagini proposte nella prima parte. Innanzitutto, il vento sembra ostacolarli perché, al contrario dei viaggiatori, essi sono in cammino; al tempo stesso, il loro progredire è segnato dall'impazienza, dato che "battono i piedi" (v. 15), un'immagine che esprime l'atto di impuntarsi con ostinazione e insieme il camminare con difficoltà. Difatti ciò avviene non sul comodo asfalto delle autostrade, ma "fra sassi e sentieri" (v. 15): sintagma che presenta un'interessante allitterazione delle s, a evocare la natura subdola del desiderio.

¹⁰¹ "l'ansia arde... uccide per avere ancora": in questi versi osserviamo la rappresentazione di una maggior frenesia, anche per il tramite di una diversa tessitura sintattica: nella sezione precedente, tutto il peso del periodo era sul verbo "vanno"; in questa, si susseguono una serie di predicati verbali che pur essendo in paratassi sottendono un legame di consequenzialità delle azioni, come già accade nel verso "chi resta ascolta" (v. 11): si noti al v. 16 "chi non ha desidera", dove l'assenza di beni causa automaticamente il desiderio; o ancora ai vv. 17-18, "chi possiede / uccide per avere ancora". Si tratta di rapporti consequenziali che dipendono tutti dall'iniziale "l'ansia arde" (v. 16), che evoca l'immagine del fuoco poi ripresa in poliptoto, al v. 19, dai visi "arsi". Tutti i verbi, inoltre, sono caratterizzati dalla ripetizione della dentale d, che esprime anche dal punto di vista sonoro il ritmo serrato del desiderio di possessione.

¹⁰² "i visi sono arsi... sull'Adriatico incostante": nella conclusione, i volti delle persone sono stati ormai trasfigurati dalla corrosione dovuta all'ansia di possedere, che li ha appunto "arsi", e vengono paragonati a ciò che ha causato il temporale, ossia il garbino, vento di libeccio che caratterizza l'Adriatico: la volubilità dei desideri è d'altronde sottolineata dall'immagine del mare, definito appunto "incostante". Se la classe benestante può darsi alle vacanze con spensieratezza e agio, coloro che rimangono sono portati a inseguire gli stessi sogni della borghesia, e a soffrire l'impossibilità di realizzarli; o più precisamente, partecipano alla

corsa al benessere in una modalità necessariamente più isterica, con riferimento esplicito all'uso della violenza nel verbo "uccide" (v. 18), sia esso reale o metaforico.

¹⁰³ P. Volponi, *Officina prima dell'industria*, in «Belfagor», 30, 6, 30 novembre 1975, p. 724.

¹⁰⁴ R. Roversi, *Il sogno di Costantino*, in *Dopo Campoformio*, Feltrinelli, Milano 1962. I versi citati si riferiscono a uno sciopero avvenuto a Ispra, dove nel 1957 ebbe inizio la costruzione del primo reattore nucleare di ricerca italiano, denominato ISPRA-1. Ne *Il sogno di Costantino*, infatti, Roversi continua: "se a Ispra non si prova / non si fabbricano bombe per le tombe. / Dunque anche l'Italia avrà nel cielo / il fungo turbolento grande quanto / un giorno di primavera sul Cervino?".

¹⁰⁵ "Quella che tutti amano... è silenziosa": l'apertura del poemetto ne consente sin da subito la contestualizzazione spaziale, inquadrando un perifrastico e non meglio identificato soggetto in quella che, a prima vista, sembrerebbe una quieta cornice bucolica. Nelle poesie officinesche di Roversi, d'altronde, lo sguardo indugia ancora, malinconicamente, sul paesaggio rurale preindustriale, percepito come autentico. L'esitazione nostalgica svanirà gradualmente nei componimenti degli anni successivi, sino a lasciare completamente il posto alla sferzante denuncia della "fagocitazione neocapitalistica", per dirla con Fortini, in *Dopo Campoformio*. La suggestione arcadica qui presente, però, si infrange presto sull'attributo ("torbido") qualificante il fiume che marca la pianura. Sebbene la presenza dell'"erba alta" faccia affiorare alla mente la visione di una natura selvaggia e incontaminata, la limpidezza del fiume non è offuscata dalla sospensione del fango e neppure dallo scorrere turbolento delle sue acque, bensì, come rivelato poco dopo, da un inquinamento del tutto antropico. Per il momento, il poeta crea un clima di attesa e incertezza, portando il lettore a chiedersi chi o cosa si celi nella perifrasi "Quella che

tutti amano” e per quali ragioni sia, insolitamente, silenziosa. Alla sospensione contribuisce la brevità del quarto verso, costituito unicamente da un predicato nominale a completamento della proposizione principale. L’attributo in risalto, “silenziosa”, proietta sull’intero componimento la percezione di un silenzio teso e, assieme al suono evocato dal fluire del fiume, ne inaugura la significativa dimensione sonora: l’ovattamento generale consente di enfatizzare suoni che di norma risulterebbero secondari e che, invece, scandiscono il testo (il battere del martello, lo stridore del cancello e del passo sulla ghiaia, il canto del vento tra i fili d’erba, le voci basse degli uomini, il sibilo delle macchine – l’aspetto sonoro dell’industria sarà, com’è noto, al centro del poemetto di Vittorio Sereni *Una visita in fabbrica*, poi raccolto nel 1965 negli *Strumenti umani*). Tutt’altro che legato a una condizione di quiete, dunque, il silenzio evocato è anzi carico di tensione e tipico del clima d’attesa che prelude alla battaglia.

¹⁰⁶ “Polvere la ricoprirà. / I muri crolleranno”: l’improvvisa irruzione del piano oracolare provoca uno sfondamento temporale in avanti che oscilla tra la predizione di una futurità remota, legata a uno sguardo temporale profondo e lungo, e l’anticipazione di una futurità immediata, legata alle conseguenze dirette dello sciopero già citato nel titolo (difatti, per via dello scontro che si consumerà più avanti, il mondo sarà descritto come “tutto fuoco e cenere”). La visione inattesa dal tono profetico squarcia dunque il velo del tempo, lasciando intravedere una enigmatica posteriorità cronologica. Le due sentenze laconiche, scandite dalle pause forti che contribuiscono al ritmo battente del componimento, generano una tensione oracolare che concorre alla creazione di un’atmosfera rarefatta e sospesa tra l’ordinarietà e l’epica. Al contempo, la polvere diventa il segno distintivo delle tangibili e frastornanti mutazioni del presente. Alcuni decenni più tardi, in appendice al volume *«Officina»*. *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, ricordando gli anni della rivista, Roversi scriverà infatti: “Completo la solfa dicendo che vivevo accompagnato da una

sensazione di frastuono degradante, di polverone ribollente dentro a una geografia di spacchi aperture frane; sentivo o mi pareva che *tutto* crollasse per cambiare, a causa di un mutamento forsennato; dentro i tonfi mi accorgevo d'essere partecipe e complice di un preordinato sfracello. Crollava, si rovesciava la campagna; la campagna si riempiva di polvere. Si ingozzava la città stravolgendosi; la città si riempiva di polvere” (R. Roversi, *Mi ricordo questo futuro*, in G.C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, p. 478).

¹⁰⁷ “Da esili ciminiere... nel mare”: la menzione delle “esili ciminiere”, simbolo della fabbrica e del neocapitalismo incipiente, consente lo scioglimento del soggetto perifrastico in apertura, attribuendogli un’identità inequivocabile. In abbinamento al titolo, inoltre, ciò permette il pieno disvelamento delle circostanze ritratte dal testo. L’inconsueto silenzio che pervade la pianura è dunque spiegato dall’inattività delle ciminiere, la cui esilità è forse per Roversi, ancora una volta, segno di una loro futurità incerta e debole (che tale, però, non si rivelerà). Dopo l’immagine del “fiume torbido” al terzo verso, affiora qui nuovamente lo sguardo ecologico del poeta, che indugia sull’inquinamento marino e atmosferico determinato dalla fabbrica, i cui fumi si disperdono in mare. L’intera sezione apparsa sul primo numero di «Officina», d’altronde, gioca sull’antinomia che oppone le tenaci presenze naturali a quelle sempre più invasive del presunto progresso capitalistico. Il gruppo di poesie qui raccolte, però, inscena già una progressiva preminenza delle seconde sulle prime: se i versi di *Oltre le vecchie mura* presentano ancora un fragile equilibrio tra il paesaggio rurale e quello industriale (“Sale il mattone – la rondine lo alza / col becco al muratore” e poi “e la carrucola che stride / a gara con la rondine africana”), le aringhe del poemetto conclusivo sono ormai prive dell’agonismo dell’uccello migratorio, inerti sui panni rossi di un banco ittico (“Stese su un rosso panno riposare, / fra il verde neon, nella città frenetica”). L’interruzione dell’ottavo verso (“non esce il fumo che andava a smarrirsi”) rimarca infine il movimento dispersivo delle emissioni industriali e mette in

risalto l'effetto paronomastico prodotto col successivo verso breve ("smarrirsi / nel mare").

¹⁰⁸ "Allora oscuri sentimenti... batte come il martello": il *climax* espressivo restituisce l'emergere progressivo e impetuoso della rabbia operaia interiorizzata, tanto oscura e sconosciuta quanto primordiale, quasi fosse stata tramandata, accumulandosi e acuendosi, di generazione in generazione. È quindi spontanea la conseguente messa in discussione dell'affermazione incipitaria: ben lontana dall'essere "Quella che tutti amano", la fabbrica è anzi il fulcro di quel sistema industriale che suscita sentimenti contraddittori, arrivando persino a stimolare la rinascita di "odi caldi come incendi" che "affiorano, sconvolgono il sangue". I versi, dapprima cromaticamente cupi per via del cenno agli "oscuri sentimenti", si tingono gradualmente di rosso per il richiamo alla rabbia ("ire sconosciute"), agli incendi ("odi caldi come incendi") e, in maniera doppia e chiastica, al sangue ("affiorano, sconvolgono il sangue; / fiotta il sangue alle tempie; / batte come il martello"). L'iterazione delle fricative /f/ e /s/ rende foneticamente lo scroscio montante degli odi impetuosi e del sangue gorgogliante. Il battere del martello, evocato per simulare metaforicamente il pulsare cadenzato del sangue alle tempie, si concretizza nella frequenza delle pause forti e nell'allitterazione della consonante geminata /t/ (14 "fiotta" : 15 "batte"), dando forma visiva al ritmo percussivo del poemetto (ancora ben lontano, però, dall'andamento sincopato caratterizzante le raccolte più tarde).

¹⁰⁹ "Sul ciglio della strada... gli uomini": l'immagine del subbuglio introspettivo degli uomini si scontra con la loro rappresentazione esteriore: la trepidazione, destinata a esplodere più avanti, è per il momento ancora contenuta in una attesa inquieta e guardinga. I suoni del periodo precedente, resi fragorosi dalla vicinanza della messa a fuoco, restano quindi sospesi e si attenuano gradualmente, fino a essere quasi del tutto assorbiti dall'attributo qualificante gli uomini come "taciturni", che rilancia il

silenzio propagatosi in apertura. La strada, descritta in *Oltre le vecchie mura* come una “vena bianca, gonfia / di fremiti”, è anch’essa – al pari delle ciminiere – una presenza artificiosa, indicativa delle rapide trasformazioni in corso nel paesaggio circostante. L’enunciato nominale, infine, partecipa al ritmo accelerato del poemetto.

¹¹⁰ “Stride il cancello... sulla ghiaia stride”: nodale è la struttura chiasmica dei due versi, in cui la ripetizione doppia del predicato “stride” evidenzia il suono fuori chiave prodotto dalla presenza umana in un contesto ancora prevalentemente rurale. Nel sostantivo “cancello”, in rima interna col “martello” al verso 15, risuona un’ultima eco dei precedenti suoni percussivi.

¹¹¹ “il vento... un canto triste”: in opposizione al silenzio degli uomini e allo stridore delle cose umane, stonate nell’ambiente naturale, il vento intona invece una dolente melodia, assumendo una caratterizzazione antropomorfica e divenendo partecipe delle vicende umane. Accordandosi ai sentimenti degli uomini “taciturni”, infatti, il vento dà loro voce modulando un “canto triste” tra i fili dell’erba alta tratteggiata in apertura. Lo stesso lamento ritornerà poi nel componimento finale della sezione, dove però sarà affidato a uccelli “strani, con la piuma rossa / o bianca e con il canto triste; / ossessi dalla solitudine”.

¹¹² “Calano fra le rughe... si espande, illumina”: la locuzione ossimorica “ombre di fiamma” riproduce ancora, come nei vv. 10-15, un gioco cromatico che si muove tra l’ombrosità della sofferenza e la luminosità ignea dello slancio agonistico, ripresa anche dalla successiva inquadratura stretta sul luccichio dell’occhio operaio. L’evocazione della lama sguainata, accostata per bagliore allo sguardo, rafforza la tensione epico-tragica sottesa al componimento sin dai suoi versi iniziali e consente finalmente il materializzarsi del campo semantico dello scontro e della battaglia, anticipando in parte la conflagrazione dei versi successivi. La

contrapposizione visiva tra luci e ombre, inoltre, è nuovamente combinata con le contrastive composizioni sonore, giocate sull'equilibrio e la variazione tra i suoni tenui, accentuati dalla sommestà circostante, e il silenzio, qui enucleato tra un punto e virgola e un punto.

¹¹³ “La mano poderosa... si stringe”: lo stringersi della vigorosa mano operaia si apre a una duplice interpretazione, rendendo visibile da una parte l'immagine del pugno serrato per via della rabbia e del malcontento, pronto ad avanzare le proprie istanze e a manifestare per la rivendicazione dei propri diritti; dall'altra, prende forma la visione della sinergica stretta di mano tra i compagni scioperanti, uniti da una crescente coscienza di classe. Il fatto, poi, che “ieri” quella mano lavorasse il ferro per creare “arditi incastri” rimanda a una *officina* che ancora conserva in sé una certa componente artigianale e preindustriale (ritorna qui, appena evocato, il battere del martello, con un'eco forse di Dino Campana), prima di essere ingurgitata dalle violente modernizzazioni neocapitalistiche (non a caso, il conflitto pronto a esplodere opporrà gli operai alle macchine).

¹¹⁴ “Sull'asfalto divampa la battaglia”: è questo il punto di svolta del componimento, in cui finalmente l'attesa si disintegra e la tensione esplode (“divampa”) nello scontro fisico tra gli operai e le macchine “ebbre, impazzite”.

¹¹⁵ “il mondo è tutto fuoco e cenere”: sembra qui avverarsi, con l'immagine di un mondo “tutto fuoco e cenere”, il futuro di rovine e macerie profetizzato in apertura (“Polvere la ricoprirà. / I muri crolleranno”). Dopo il riferimento agli “odi caldi come incendi” (v. 12), alle “ombre di fiamma” (v. 22) e al divampare della battaglia (v. 32), Roversi attinge per la quarta volta alla medesima sfera lessicale, utilizzando in questo caso il suo nucleo semantico per descrivere la desolazione seguita al combattimento tra gli operai e le macchine.

¹¹⁶ “Dall’alto, dèi corrucciati guardano”: l’irruzione delle divinità, che distanti e irritate contemplano il mondo devastato dallo scontro, attua uno straniamento e un improvviso slittamento prospettico verso l’alto, contribuendo al potenziamento della dimensione epica.

¹¹⁷ “Così è la tempesta... resta, nuda, la terra”: negli ultimi tre versi del poemetto, di lunghezza metrica decrescente fino al settenario conclusivo, Roversi opta per un mantenimento della prospettiva dall’alto, dando vita alla suggestiva immagine di una tempesta marina notturna. I giochi cromatici presentano, in questo caso, una disposizione inversa rispetto ai precedenti, muovendosi dalla luce al buio: esauritosi il dinamismo energetico propedeutico alla battaglia, non resta che fare i conti con la disillusione e la tristezza, constatando il tramonto delle speranze riformistiche.

¹¹⁸ “Nel verso libero sono spesso affiancati versi tradizionali brevi: da un lato ottonari, novenari e decasillabi; dall’altro, il ‘nesso leopardiano’ settenario-endecasillabo” (P. Giovannetti, G. Lavezzi e J. Galavotti, *Che cos’è la metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2024, p. 83).

¹¹⁹ “È un deserto... bandiere ai davanzi”: la poesia si articola in tre tempi ben distinti: un’introduzione, una prima parte (vv. 4-15) e una seconda parte (vv. 16-23); queste ultime entrambe scomponibili in due metà tematicamente differenziate (vv. 4-8 e vv. 9-15; vv. 16-20 e vv. 21-23). I versi d’apertura rappresentano l’introduzione, e mettono in luce due procedimenti fondamentali nel componimento: la focalizzazione su simboli e oggetti negativi (luttuosi, cupi, angoscianti) che segnano il paesaggio periurbano, e la loro accumulazione coordinante, che ne accresce la carica negativa. In questi tre versi si susseguono “croci”, “pietre” e “bandiere”, in un contesto desertico, frequente nella poesia del secondo Novecento che è metafora di una desolazione umana ed ecologica, dell’isolamento della periferia (per il nesso città-deserto occorre considerare, nel caso di Roversi, oltre al noto e sempre rilevante poemetto di Eliot, *La terra desolata*, testo

cardine del secolo, anche l'immaginario simbolista francese trasmesso dalla produzione vociana, centrale per la formazione dei poeti officineschi. Come ricorda Ferretti, “‘Noi siamo i vociani minori’, si dicevano polemicamente essi in quegli anni”, G.C. Ferretti, «*Officina*». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, p. 42). I tre simboli sono direttamente collegati alla guerra, cioè all'esperienza resistenziale di Roversi, da lui sempre considerata come un momento nodale della sua esistenza (Roversi ha ben presente e tiene viva per lungo tempo “l'eredità' della Resistenza, ‘punto di partenza per elaborare tutta una serie di rovesciamenti’”, F. Moliterni, *Roberto Roversi. Un'idea di letteratura*, Edizioni dal Sud, Bari 2003, p. 80; cfr. l'intervista con G.C. Ferretti, in «l'Unità», 19 giugno 1966): le “croci” sono i morti, le “pietre” la durezza e il peso di tale evento, le “bandiere” l'appartenenza alla nazione e la speranza della liberazione. Essi sono radicati nella memoria del luogo, che perciò si mostra intriso di passato. Si tratta però di un passato ormai “logor[o]” e tetro (le “pietre” sono infatti “annerite”), dimenticato, i cui propositi sono stati disattesi.

¹²⁰ “Un fiume iroso... arrugginiti, topi”: la prima metà della prima parte si apre con l'immagine di un fiume “iroso” (da intendersi come “impetuoso”, perché ingrossato dalla pioggia), che è molto probabilmente il Po, visto il componimento successivo (*Domenica sul Po*) e il legame tra *Periferia* e *Pianura padana*, poemetto centrale della raccolta *Dopo Campoformio* in cui il Po svolge il ruolo di protagonista. Come in *Pianura padana*, il fiume rappresenta il luogo e il popolo che vi abita, essendo pregno di storia, del passato bellico ma anche contadino, rurale (Roversi lo esplicherà al v. 16, con la similitudine “Un fiume vecchio come il tempo”). La visione del fiume non è però chiara, a causa della “nebbia” e delle “nubi”, coppia quasi paronomastica di fenomeni meteorologici tipici dell'ambiente padano. Si delinea così un paesaggio grigio e triste, in cui si affastellano elementi antropici (“carri capovolti”), inorganici (“sassi”, “terriccio”, “ferri”) e organici (“topi”), sintatticamente accumulati per asindeto e disposti in modo

da formare un anticlimax (dall'elemento più grande a quello più piccolo). Fatta eccezione per i "topi", animali notoriamente legati a condizioni di vita di povertà e sporcizia, si tratta di elementi concernenti l'ambito lavorativo manuale, che paiono abbandonati e in disuso (ad esempio, i "carri" non sono più usati per il trasporto, sono "capovolti", e i "ferri" non possono essere utilizzati perché "arrugginiti"), così com'è stato abbandonato quel passato preindustriale che essi rappresentano, a causa dell'insorgere del neocapitalismo. Il senso di accumulazione è accentuato dagli *enjambements* forti ("mucchi / di sassi", "ferri / arrugginiti"), che non consentono pause significative a fine verso, e dall'assenza di verbi, per cui sostantivi e aggettivi sono posti in serie l'uno accanto all'altro senza soluzione di continuità. Proprio come avverrà in *Pianura padana*, emerge, con questi versi, la sensazione di una vita che si è fermata, di un luogo che è stato dimenticato e in cui restano solo scarti che degradano il paesaggio.

¹²¹ "Fra l'erba... l'arcobaleno d'aprile": la seconda metà della prima parte è occupata, invece, dall'elemento umano, positivo. Nel grigiore di prima si staglia il verde dell'"erba" (nel verso più breve del componimento), e appaiono l'azzurro del "cielo" e i colori dell'"arcobaleno" riflessi nello sguardo dei "bambini". È da notare che, sul piano stilistico, Roversi usa un'espressione ("negli occhi") diffusissima nella poesia neorealista italiana, spesso combinata, come avviene anche in questo caso, con "un tema tipicamente conciliatore come quello del 'cuore'" (W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Einaudi, Torino 1980, p. 139). Otteniamo, con questi versi, delle informazioni importanti (è aprile, è appena terminato un temporale), grazie alle quali la periferia acquista vitalità; simboleggiata, sul piano umano, dalle figure dei "bambini". Così come la stagione primaverile segna il momento in cui la natura risorge e fiorisce (e a ciò si deve ricondurre la visione iniziale dell'"erba"), i "bambini" rappresentano la viva speranza di un futuro rigoglioso. Resta tuttavia il fatto che questi ultimi si presentano "esili" e "senza voce", cioè smagriti e deboli, privati,

nel contesto periferico, della forza necessaria per rendere concreta tale speranza di rinnovamento della società contemporanea.

¹²² “(così a volte il cuore... temporali di primavera!”: in questa seconda metà c’è spazio perfino per un indugio sentimentale, attentamente collocato in posizione parentetica: il “cuore”, sede antonomastica dei sentimenti, è acceso dalla “speranza” (ulteriore nota cromatica in opposizione all’oscurità dei primi versi). Chiude infine questa parte del componimento un’esclamazione, che coincide con la lunghezza del verso e irrompe fulminea nel discorso. Essa mette in evidenza l’io lirico defilato dei versi precedenti e successivi, rendendone visibile lo stato emotivo, tanto gioioso quanto malinconico: vi è la gioia della primavera, ma anche la malinconia del temporale e della consapevolezza che probabilmente la promessa di un futuro migliore non potrà realizzarsi. Ambiguità, questa, che del resto si è già riscontrata nei confronti delle figure infantili. Si registra, sul piano lessicale, un notevole calo della tensione plurilinguistica (cominciato nei versi antecedenti e ora continuato con termini propri della tradizione poetica, cioè “cuore”, “splende”, “speranza”), certamente dovuto al momentaneo allontanamento dal realismo severo e antisentimentale che caratterizza la poesia.

¹²³ “Un fiume vecchio... per i viottoli”: la seconda parte ripropone, in modo simmetrico, la struttura sopra analizzata. Troviamo quindi in apertura nuovamente un sintagma nominale riferito al Po (v. 4 “Un fiume iroso”, v. 16 “Un fiume vecchio”), di cui si coglie l’importanza geologica: è antico, “vecchio come il tempo”. E seguono immagini di desolazione relative alla periferia, anche qui poste in serie asindetica, messa in rilievo dalla coincidenza tra verso e sintassi. Roversi si concentra sul vuoto, sull’assenza che domina questi luoghi desertici, in cui vi sono le “case” ma non le famiglie che le abitano, le “strade” ma non la gente che le attraversa. Le prime appaiono svuotate, prive di vita come dei monumenti caduti nell’oblio (complice il fatto che si tratta di una frase nominale, che ne

accentua la fredda staticità). Le seconde sono abitate solo dalla “misericordia” (povertà, rovina) che le consuma. Regna il silenzio, è un paesaggio spettrale, animato esclusivamente dal rumore del vento che, leopardianamente, agita i “tendoni delle osterie” e muove “la carta per i viottoli”. La vaghezza che ne risulta non ha però nulla di piacevole, accresce soltanto la misera solitudine che caratterizza l’intera periferia, che si estende dall’ambiente domestico (le “case”) ai luoghi di ritrovo (le “osterie”), passando per le vie che li collegano (“strade”, “viottoli”). Come nella prima parte del componimento, il paesaggio negativo del presente va osservato in rapporto al passato che lo attraversa (si ricordi il nesso fiume-tempo): se i vv. 6-8 riguardavano il lavoro, si legge in questi versi la restante parte della vita quotidiana dell’Emilia rurale, cioè i momenti dedicati alla famiglia e alla socialità. Una vita ormai perduta nella periferia, percepita come assenza, e che ha sempre avuto un ruolo centrale nella poetica di Roversi. Si legga ad esempio la seguente testimonianza: “Il dopoguerra finiva [...] e si metteva in moto una diversa violenza [...] meno manifesta ma atroce perché non lasciava scampo... dato che era finalizzata a compiere uno sterminio da anno zero contro la civiltà, il mondo, la cultura contadina. In brevissimo tempo fu spazzato via [...] un mondo che rappresentava l’unica montagna contro l’invasione del nuovo capitalismo” (R. Roversi, *Conversazione in atto*, intervista con Gianni D’Elia, in «Lengua», 10, 1990, pp. 18-52, poi in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose, Testi 1959-2004*, a cura di M. Giovenale, Sossella Editore, Roma 2008, pp. 492-493).

¹²⁴ “In una pozza... da pirata”: anche in quest’ultima sezione lo sguardo si posa su delle figure umane, che non sono più i “bambini” ma “tre ragazzi”. Al contrario dei vv. 9-15, però, la costituzione di un polo positivo da contrapporre al tipico paesaggio periurbano non sembra possibile. Alla vitalità vegetale della primavera corrisponde qui un infimo residuo del temporale (la “pozza”), posizionato significativamente in un quinario con *enjambement* che spezza l’andamento discorsivo. E la visione dei “ragazzi”,

intenti a giocare con una “barca”, non genera moti sentimentali. Resta così un’immagine un po’ pietosa, che il verso finale trasforma in lugubre: lo “stendardo nero” è l’ultimo dei simboli negativi del componimento, l’elemento con cui terminano le opposizioni cromatiche che vi sono apparse, ed è in stretta connessione con le “pietre annerite” dell’incipit. Queste facevano parte di una riflessione sul passato, lo “stendardo” riguarda il presente e il futuro (i “ragazzi”), che si confermano oscuri.

¹²⁵ F. Moliterni, *“Una spina di furore”*. *Le poesie giovanili di Roberto Roversi*, cit., p. 70.

¹²⁶ Id., *Roversi, un libro aperto*, in «L’ospite ingrato», 16, II (2024), pp. 1-15, a p. 4.

¹²⁷ F. Fortini, *Roversi e Volponi*, in *Saggi italiani*, De Donato, Bari 1974, p. 93.

¹²⁸ “Deserti campi... all’osteria”: la poesia si apre con l’asserzione del luogo in cui è ambientata, ossia la campagna padana. Colpisce subito l’utilizzo del termine “verso” (v. 2) per indicare la posizione geografica: tale avverbio può significare l’indirizzarsi verso il Po, notoriamente uno degli elementi naturali con cui ci si orienta nella Pianura Padana, ma può esprimere altresì una posizione nello spazio di indefinita prossimità a qualcosa, in questo caso appunto al Po, unico nome proprio della poesia. I “campi” di cui si parla sono di canapa, il che aiuta a collocare la poesia nelle campagne fra Bologna e Ferrara, dato che la coltivazione di questa pianta era molto diffusa in queste zone prima della proibizione della cannabis. I campi si “tingono” di polvere, un verbo che richiama la dimensione pittorica; siamo al momento del tramonto, perché la luna si rivela in cielo con la personificazione di cui abbiamo già detto, cioè si “siede” assieme agli avventori dell’osteria descritta nel componimento.

¹²⁹ “Sul volto... sui casolari”: con un passaggio repentino alla dimensione del dettaglio, Roversi si sofferma sui volti di queste persone, presumibilmente contadini. Sono definiti “eroi”, si scruta nella loro espressione una “forza antica”: se il sintagma sembra vicino al lessico pasoliniano, d’altra parte contribuisce (assieme alla “polvere” del verso 4) a immergere la scena in un’atmosfera sospesa e fuori dal tempo, ulteriormente sottolineata dalla “pace” che caratterizza i “casolari” (v. 8).

¹³⁰ “il fumo... sconfinato”: il senso di solitudine e precarietà è ulteriormente rafforzato dal riferimento al cielo del tramonto, “rosso” ma soprattutto “sconfinato” (v. 10): la presenza del fumo sembra schiacciare ulteriormente il paesaggio della pianura sulla sua orizzontalità, in contrasto con l’ampiezza della volta celeste. Roversi sembra qui prefigurare la fotografia paesaggistica di artisti come Luigi Ghirri, che negli anni Ottanta renderà celebre la pianura emiliana attraverso i suoi scatti; al tempo stesso, è possibile che un riferimento più immediato, data la località, possa essere il documentario di Michelangelo Antonioni, *Gente del Po* (1947).

¹³¹ “Speranze volano / fra campanili e tetti”: se nella prima parte della poesia Roversi sembra soffermarsi sul paesaggio, nella seconda approfondisce invece la rappresentazione dei personaggi che ha nominato fugacemente nei versi iniziali. Sebbene l’atmosfera sembri legarsi a quello che Walter Siti ha definito “classicismo petroso” (W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)*, Einaudi, Torino 1980, p. 200), non siamo propriamente davanti agli idilli cupi che caratterizzano molta parte degli esordi poetici di Roversi. La seconda metà della poesia si apre infatti con il termine “speranze” (v. 11), ripetuto poi al v. 15 come “sedenti”; ma è soprattutto il movimento dello sguardo di Roversi, prima a restringere e poi a riallargare, che conferisce al componimento un’idea di immobilità in cui il giudizio negativo sul futuro che aspetta questi personaggi è solo molto timidamente accennato: le “speranze”, infatti, “volano fra / campanili e

tetti” (vv. 11-12), nel cielo in cui si era chiusa la prima parte della poesia. Ma ancora più interessanti sono le presenze dei sostantivi astratti: essi, infatti, hanno significato generalmente positivo, come la già citata “forza” rintracciabile sui visi dei lavoratori; in due casi, “pace” e “speranze”, sono anche collocati spazialmente in una posizione elevata rispetto agli elementi concreti della scena, come a vegliare su di essi. Siamo però in uno spazio più delimitato dalla vita della piccola comunità, in cui non c’è soluzione di continuità fra la dimensione collettiva (i campanili) e individuale (i tetti). L’unico termine astratto di segno potenzialmente negativo, il “fremito”, che apparirà nei versi successivi, produce conseguenze minime (il tremolio dei bicchieri).

¹³² “a occhi socchiusi... dal fremito di una campana”: Roversi procede nuovamente obbedendo all’alternanza tra dettagli e vedute, passando all’interno dell’osteria e soffermandosi sugli “occhi socchiusi” e sulle mani riposte sulle ginocchia, in una posa che esprime forse il riposo dopo una settimana di lavoro (vv. 14-15); poi ancora restringe il campo del dettaglio al bicchiere scosso sul tavolo dal suono improvviso della campana (vv. 17-18). Ci si riferisce per due volte agli agricoltori col termine “sedenti” (v. 16 e v. 19), una scelta lessicale che appare subito inconsueta dato l’uso non comune del participio presente di questo verbo. È probabile che Roversi abbia voluto utilizzare, attraverso quel termine, suoni più secchi: a “sedenti” segue in un caso l’espressione “sui legni dell’osteria” (v. 16) e nell’altro “questa” (v. 19), riferito sempre a osteria, un deittico dai suoni duri che richiama la concretezza del quadro di Roversi e insieme ne sottolinea la durezza coi suoni dentali.

¹³³ “Silenziosi sedenti... il Po che sospira”: la ripetizione di “sedenti”, oltre a uniformare come abbiamo visto la tessitura sonora della poesia, avvia il movimento a uscire con cui Roversi torna a raffigurare l’osteria e infine, conferendo circolarità al componimento, il Po. La dimensione pittorica della poesia è ulteriormente confermata in questi versi dalle scelte

cromatiche effettuate da Roversi. La trama lessicale principale trasmette colori a dominante scura: oltre all'ambientazione serale, infatti, troviamo diverse parole che evocano il colore verde nelle tonalità scure: i "campi", la "canapa", le "foglie" a cui vengono paragonate le mani piegate; il paesaggio agricolo stesso, alla fine della poesia, sfuma indistintamente attraverso l'uso diretto del lessema "verde" (v. 20). A questi termini si aggiungono quelli che invece richiamano il marrone, "terra" e "legni".

Fra questi toni scuri emergono delle 'isole' di colori più accesi: oltre al "cielo rosso" si segnala la sola metafora della poesia, l'"unico sole" rappresentato dall'osteria che spicca in mezzo al "verde", metafora su cui è richiamata l'attenzione del lettore attraverso l'iperbato che spezza la consequenzialità del sintagma "questa osteria di campagna". L'afflato impressionistico è ulteriormente rafforzato dall'uso del termine "scoperta" (v. 22): esso può significare sia che l'osteria è stata ritrovata dal poeta, come se fosse appunto una scoperta domenicale, sia che l'osteria è qui rappresentata in un'esposizione inerme, nuda, senza coperture. Per quanto tale ambiguità sia rilevante, è più facile propendere per la seconda interpretazione, data l'atmosfera di sospensione, precarietà e attesa che governa la poesia: si tratta delle uniche concessioni a quella "disforia o [...] *souffrance* che incombono con un sentimento di angoscia sullo sguardo rivolto alla condizione umana e naturale" (F. Moliterni, "*Una spina di furore*". *Le poesie giovanili di Roberto Roversi*, cit., p. 74). Anche qui, è la distribuzione lessicale a rivelare tale effetto: gli avventori dell'osteria sono definiti "gregge" (v. 22), con un rimando alle pecore, notoriamente animali docili.

¹³⁴ A.M. Lavezzari, *Alienazione e rivolta nei saggi di Roberto Roversi*, Tesi di laurea in Letteratura italiana moderna e contemporanea, Relatore Prof. G. Manacorda, Correlatore Prof. W. Pedullà, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", a.a. 1974-1975.

¹³⁵ F. Moliterni, *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Quodlibet Studio, Macerata 2021.

¹³⁶ “Stese... le aringhe sognano”: l’inaspettato e insolito soggetto (“le aringhe”) viene enfatizzato dalla posposizione al secondo verso, mentre il primo verso ne prepara l’apparizione, costruendo la cornice. L’inversione “rosso panno” è il primo indizio della conservazione di “formule più letterariamente marcate” (Moliterni, 69) che, come in tutta la produzione roversiana, convive con la tendenza a un linguaggio più prosastico e per certi versi anti-lirico.

¹³⁷ “le aringhe sognano / con l’occhio socchiuso”: dal punto di vista fonetico si può notare l’allitterazione di suoni stridenti e scricchiolanti, in particolare nel sintagma paronomastico “occhio socchiuso”, con effetto di rafforzamento dell’amarezza latente nell’immagine delle aringhe (significativa in tal senso è anche la successione dissonante dell’occlusiva gutturale /gh/ e della nasale palatale /gn/).

¹³⁸ “– gialle, opime di grano”: l’attenzione ai dettagli cromatici, cara a Roversi, concorre all’icasticità della scena d’esordio: il giallo della doratura delle aringhe spicca sul rosso caravaggesco del panno. Il preziosismo “opime” (che significa grasse, pingui), termine puramente letterario, si iscrive nell’ “aggettivazione ricercata”, in quegli “scarti dal linguaggio comune” (Moliterni, 69 e 73) che intridono il dettato roversiano. Il ricorso a questo lemma aulico, insieme con il tono di tutto l’*incipit*, determina una nobilitazione dell’oggetto poetico, lyricizzato senza che tuttavia ne risulti uno straniamento grottesco; l’impennata del linguaggio non appare innaturale e non dà vita a un cortocircuito crepuscolare, volutamente spiazzante, poiché le tessere lessicali preziose si inseriscono naturalmente, senza stridori, in una lingua semplice e limpida ma non dimessa.

¹³⁹ “Venti lontani... abissi di cielo”: dopo il punto la scena cambia, con l’irruzione di una lontananza spazio-temporale e il trapasso improvviso nel sogno delle aringhe. La voce poetica, penetrando questo scorcio onirico, si proietta in luogo altro, in un passato memoriale, la cui vastità e vitalità si oppongono subito alla ristrettezza mortifera del panno rosso. L’*enjambement* “corse / precipiti” rende proprio il tuffo delle aringhe, il frenetico precipitare del nuoto vorticoso. L’allitterazione della /i/ (“precipiti in abissi”) concorre al medesimo effetto di precipizio, di capofitto. L’espressione “abissi di cielo” realizza una fusione cielo-mare che evoca immediatamente l’impressione di una sconfinata vastità, prima dell’epifania effettiva nel verso successivo del mare.

¹⁴⁰ “dileguare di mare”: la rima interna (“dileguare” : “mare”) ribadisce la massima apertura, lo spalancamento del paesaggio marino, mentre “dileguare” risponde al precipitare precedente, accelerando il moto convulso e battente del banco di pesci, attraverso l’assunzione della loro prospettiva: il mare muta vorticosamente, si dilegua sotto gli occhi delle aringhe.

¹⁴¹ “– e il canto... un cuore sfrenato”: per descrivere il rumore del nuoto si compenetrano una similitudine e una metafora: la prima, con l’accostamento al tumulto del cuore, insiste sul battito accelerato delle pinne, il quale è metaforicamente reso come “canto”. Le due componenti retoriche appaiono così complementari: mentre la similitudine rende il ritmo reale, la metafora infonde un’immaginata melodia.

¹⁴² “Abissi... di novembre”: l’agente atmosferico del vento (ricorrente nell’opera di Roversi), già introdotto in precedenza nella vaga formulazione dei “venti lontani”, torna in questo breve distico che funge da intermezzo e da appendice all’immagine sopra tratteggiata; analogo è il riproporsi degli “abissi”. Il rilancio di questo binomio si inserisce in questo caso in una formulazione negativa: la ribollente, informe materia abissale è

irraggiungibile, impenetrabile per il «vento di novembre», che possiamo immaginare burrascoso e sferzante (in tal caso l'abisso sembra dunque garantire una protezione ai suoi abitanti). Tale inattingibilità è resa inoltre dall'allitterazione della /v/ che suggerisce lo sfumarsi, il disgregarsi, l'allontanarsi del moto ventoso.

¹⁴³ “Sulle scogliere nidificano uccelli / strani”: gli “uccelli / strani”, enfatizzati dal forte *enjambement*, potrebbero forse contenere una reminiscenza dantesca delle arpie che affollano la selva dei suicidi: “Quivi le brutte Arpie lor *nidi* fanno [...] fanno lamenti in su li alberi *strani*” (*Inf.* XIII, vv. 10 e 15, corsivi miei). Il riferimento alla nidificazione e soprattutto l'uso dell'aggettivo “strani” sembrerebbe indicare un legame con i versi danteschi; la stranezza che nel potenziale ipotesto connota gli alberi, in Roversi slitta invece dal paesaggio sugli uccelli stessi.

¹⁴⁴ “con la piuma rossa”: torna ancora un dato cromatico, in un gioco di rimandi che si muove sempre in senso contrastivo e ossimorico: il “rosso” che era morte sul panno dei primi versi, è ora quello vivo delle piume, accostato tuttavia (anche fonosimbolicamente) alla tristezza e alla solitudine del canto. Al dato fisico, esteriore del piumaggio si salda così quello interiore e psichico.

¹⁴⁵ “Sulle scogliere... dalla solitudine”: l'allitterazione della /s/, che si snoda per tutta la lirica, è particolarmente marcata in questa porzione, dove segnala l'insinuarsi di una nota dolente, il prorompere di un canto triste che esprime l'ossessione della solitudine, incrinando la vitalità edificata dalle immagini precedenti (ma forse già “strani” era la spia di una sofferenza occulta e serpeggiante). Il lemma “canto” torna dal verso 9 con una significativa variazione semantica: se il “canto delle pinne” sfruttava il senso traslato del termine, qui esso, attribuito agli uccelli, rientra propriamente nell'uso letterale, ma risulta rovesciato al negativo, in un

lamento che appare un lugubre presagio di morte (laddove invece il tumulto dei pesci era simbolo di vita).

“Ossessi dalla solitudine” (v. 15) subentra con *acris iunctura* come clausola della figura malinconica degli uccelli, emergendo come a fatica, dopo un breve ripensamento e uno stacco (segnalato dal punto e virgola) a completare la descrizione aggiungendo profondità al versante puramente emotivo, suggellandola su una nota di disperazione. In quest’espressione culmina inoltre l’accumulo di sibilanti.

¹⁴⁶ “Gialle, con l’occhio stanco”: riprende in *variatio* l’*incipit*, invertendone l’ordine (“con l’occhio socchiuso / – gialle”) e sostituendo a “socchiuso”, “stanco”: si passa dunque da un dato fisico a uno psicologico, in analogia con il ritratto degli uccelli marini.

¹⁴⁷ “dopo la corsa... da alberi spettrali”: anche il paesaggio incontaminato dei mari del Nord, finora apparso sostanzialmente positivo – sebbene incrinato dalla tristezza del canto –, sembra rovesciarsi in ambiente ostile e mortifero, in cui si realizza la sopraffazione di una natura rivelatasi algida e inospitale. L’affastellarsi di suoni rauchi, di stremo (l’anafora di “fra”, le allitterazioni di /f/, /r/ e /t/), suggerisce l’irrompere ansiogeno della furia naturale. Anche il susseguirsi delle vocali aperte – in particolare nella catena assonantica “gialle” : “mare” : “alghe” : “sopraffatte” –, calato in un coagularsi di nessi stridenti, veicola un senso angoscioso di precipizio, favorendo l’affermazione di un ritmo convulso e affaticato. V. 19. Il verso appare particolarmente spezzato, tagliato da una netta cesura, e rappresenta l’apice della frastagliatura che corrode tutta la sezione. I due complementi di causa efficiente, responsabili della sopraffazione, sono immagini di prosciugamento e sovversione della vita naturale.

¹⁴⁸ “– ma fra gli scogli si insinua l’onda”: il “ma” avversativo segna lo strappo, aprendo un distico riposante dopo il travaglio dei versi precedenti. La nuova ripetizione della preposizione “fra” marca una continuità nella

discontinuità, ripristinando il flusso della vita selvatica. Il presente atemporale (“si insinua”, “canta”) è il tempo del ricordo nostalgico che continua in qualche modo a sgusciare nel presente, addolcendo la sorte di morte, attraverso il trasognato pensiero delle aringhe immaginato dal poeta.

¹⁴⁹ “Gialle, con l’occhio stanco... e canta”: si realizza in questo segmento la fusione morte-vita, presente-passato, realtà-sogno: il richiamo all’occhio stanco, fisso delle aringhe si mescola al ricordo tumultuoso dell’esistenza precedente.

v. 21. Fondamentale è il verso 21, che spicca già in quanto unico così breve e che contiene la svolta decisiva, posta in inciso. Nel cuore di una sezione tormentata della lirica, quando anche il ricordo sembra precipitare in un abisso di morte e oscurità, in una negatività soffocante, la dolcezza armoniosa dell’onda recupera una dimensione di vitale bellezza, infrangendosi morbidamente sulla spigolosità dello scoglio. Per la terza volta torna il canto, risemantizzando ancora, stavolta in modo pienamente positivo, il “canto triste” degli uccelli e recuperando la valenza traslata, metaforica che era del “canto delle pinne”, allargato finalmente nella sconfinatezza marina. Inoltre, in questo terzo e determinante *locus*, l’elemento canoro non è più sostantivo ma verbo, a sottolineare l’azione propositiva, la volontà personificante dell’onda. L’accostamento tra l’insinuarsi, azione reale, e il cantare, azione simbolica, è amalgamato e reso naturale dalla semplice coordinazione che le pone sullo stesso piano. La posposizione e l’isolamento nel verso garantiscono però una certa enfasi al secondo termine, che accende una nota quasi fiabesca e scioglie in armonia le contraddizioni che si sono inseguite nell’andirivieni dei versi precedenti.

¹⁵⁰ “Stese su un rosso panno riposare”: il verso 22 è del tutto identico al primo, prolungato da una lieve ma significativa *variatio*: l’aggiunta del participio “riposare”; il canto dell’onda ha trasmesso anche alla morte delle aringhe un senso di pace e di riposo.

¹⁵¹ “fra il verde neon, nella città frenetica”: l’autore si sofferma ancora su un dettaglio di colore: il “verde neon”, tipicamente antropico, rinvia, per analogia cromatica e contrasto concettuale, a un verde naturale adombrato, seppure non esplicitato, in riferimenti paesaggistici come “fra le alghe” o “fra le terre del nord”, con la nuova occorrenza di “fra” a mediare il rimando. Allo stesso modo, la “città frenetica” richiama in senso analogico e contrastivo la frenesia delle corse natanti.

¹⁵² “voi strappate... rabbiosi cieli”: l’anafora di “voi” dà vita a un’allocuzione di una certa solennità, che tuttavia non appare bizzarra o eccessiva perché il poeta ha costruito profondità alla prospettiva altra, spingendo a un’empatia reale; lo strazio e l’angoscia del presente, la malinconica nostalgia che attiva il ricordo, la ricerca di pace e sollievo sono infatti le cifre di uno stato d’animo condiviso tra soggetto poetante e oggetto poetico. Il *pathos* che ne deriva risulta quindi misurato, pacato, piuttosto lontano da quello “esclamativo e petroso, quasi espressionista” delle primissime prove poetiche (Moliterni, 69). L’io poetante svela solo qui la sua presenza, rivolgendosi direttamente alle aringhe di cui finora ha assunto il punto di vista, intrecciandolo e sovrapponendolo al proprio, immergendosi nell’immaginazione del loro sogno. La “furiosa vita” si rifà ancora alla vita selvaggia delle aringhe e rinsalda la contrapposizione con la frenesia cittadina, precisandosi poi, con una discesa dal generale al particolare, nei “rabbiosi cieli”. La furia della natura e la rabbia dei cieli rientrano in una concezione ormai armonizzata e positiva del creato, in una condizione di adesione pure all’esistenza burrascosa, a tratti ineluttabilmente dolorosa ma sempre vitale. È invece lo strappo ingiusto, malvagio e incomprensibile della cattura a sottrarre le aringhe a questo flusso turbinoso per condurle sul banco del pesce. La condizione nomadica (“viandanti”) ribatte nuovamente sull’evocazione di una mobilità inesausta e convulsa, anche per mezzo dell’allitterazione della fricativa che istilla levità e dinamismo.

¹⁵³ “Stese su un rosso... per inganno”: ci troviamo in presenza di una sequenza segnatamente distesa, composta da tutti endecasillabi e un decasillabo: la metrica, con questo isosillabismo quasi perfetto, riflette così la solennità e il *pathos* che caratterizzano l’ultima sezione del poemetto, traghettando il lettore fino all’apertura nel lungo verso finale.

¹⁵⁴ “strappate al mare, al mare, al mare aperto”: la ripetizione di “strappate” insiste sulla violenza distruttiva ed espropriante del gesto umano. Si pone ancora nel solco di una solenne ma pacata tragicità, come la precedente allocuzione vocativa, il sintagma “per sorte sfortunata”. L’allitterazione della /a/ veicola una progressiva apertura, mentre l’addensarsi delle liquide traspone il moto ondoso; in particolare, l’ultimo largo verso — uno dei più lunghi della lirica — approda allo spalancamento finale con la triplice iterazione per asindeto (uno dei “riflessi formali *dello* sguardo ansioso [del poeta] che registra lo stravolgimento degli elementi naturali” [Moliterni, 76]) di “al mare”, l’ultima variata con l’aggiunta decisiva e conclusiva di “aperto”.

¹⁵⁵ Chi scrive desidera esprimere la propria gratitudine agli Eredi e/o ai titolari dei diritti di Attilio Bertolucci, Italo Calvino, Emilio Cecchi, Francesco Leonetti, Alberto Mondadori, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Ravegnani, Vittorio Sereni, Giancarlo Vigorelli. Un sentito ringraziamento va anche al Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell’Università di Pavia; alla Regione Toscana, e al Gabinetto G.P. Vieusseux – Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” di Firenze. Grazie anche a Clelia Martignoni e a Felice Milani per l’aiuto sempre prezioso. L’autore ha compiuto ogni ragionevole sforzo per reperire gli altri detentori dei diritti d’autore sulle lettere citate in questa introduzione. Resta comunque a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, nonché per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti.

¹⁵⁶ Con la parziale eccezione di *Congedo* (prima *Ragionamento di un becchino*, P; poi *Meditazione sul nulla*, LC), per cui disponiamo di una stesura ds. con interventi aut. precedente a NP: si rinvia a questo proposito al commento di F. Santucci.

¹⁵⁷ La cui vicenda è ricostruita nel n. 21 di «Riga», «*Gulliver*»: *progetto di una rivista internazionale*, a c. di A. Panicali, Marcos y Marcos, Milano 2003.

¹⁵⁸ Nuova edizione Garzanti, Milano 2021. D'ora in avanti ci riferiremo alle lettere pubblicate qui con l'abbreviazione *Lettere*, seguita dal numero di pagina. Le lettere del fondo Leonetti di recente acquisizione sono tuttora in attesa di catalogazione: le contrassegneremo con la sigla CMS, seguita dalla numerazione d'archivio per la sezione «Officina», che la reca già. Per le lettere parzialmente edite si daranno entrambi i riferimenti. Per il carteggio di Leonetti con Emilio Cecchi, di cui il Centro manoscritti di Pavia conserva sia le missive di Cecchi, sia le minute di Leonetti, si fornisce anche la sigla delle copie corrispondenti nel fondo Emilio Cecchi del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux - Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" di Firenze, di proprietà della Regione Toscana. Ringrazio sentitamente l'amica e collega Giovanna Lo Monaco, cui devo i riscontri tra i materiali pavesi e quelli fiorentini.

¹⁵⁹ Nondimeno Leonetti scriverà nuovamente a Cecchi il 21 giugno 1955 (CMS; EC.I.11.21.13), per ringraziarlo di un colloquio avuto con lui e per annunziargli l'inizio del "lavoro di «Officina»": come si comprende più avanti, Cecchi ha già ricevuto il primo numero della rivista, e ha espresso riserve sullo scritto di Gadda. A mo' di "riparazione", Leonetti gli invia "a parte l'estratto con il suo poemetto *La nuda primavera*", elaborazione ulteriore di alcuni dei *Poemi*. Nel frattempo, gli ha anche spedito il suo "lavoro più recente", l'*Arlecchinata*, pubblicata nello stesso anno da

Salvatore Sciascia di Caltanissetta. L'uscita nei "Gettoni" Einaudi di *Fumo, fuoco e dispetto*, che considera la sua opera più matura, è prevista per l'autunno o per l'inverno (uscirà invece nel 1956).

¹⁶⁰ «Giovedì», II, n. 19, 7 maggio 1953, poi in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960; ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1999, vol. I, pp. 1185-1192: cfr. Leonetti a Pasolini, 13 aprile 1953 (CMS I/7) e Pasolini a Leonetti, 16 aprile 1953 (*Lettere* 771).

¹⁶¹ Lo stesso giorno Leonetti invia un ringraziamento anche a Giancarlo Vigorelli, fondatore nel '52 del settimanale, per avervi ospitato con "grande rilievo" lo scritto "tanto spregiudicato e sottile" di Pasolini (CMS).

¹⁶² «Officina», n. 2, luglio 1955, pp. 59-66.

¹⁶³ Allegata alla lettera di Leonetti e Roversi a Pasolini del 27 febbraio '55 (CMS II/13b).

¹⁶⁴ «Officina», n. 7, novembre 1956, pp. 280-282. Qui Leonetti pubblica poesie poi confluite nelle prime due sezioni della *Cantica*, la seconda con il primo titolo indicato in rivista: *Le miserie*; la prima intitolata *L'esperienza* (in rivista: *La vita comune*). Come vedremo *Le miserie* e *La vita comune* rientreranno tra le ipotesi per il titolo complessivo della raccolta.

¹⁶⁵ Cfr. la lettera a Leonetti e Roversi del 5 ottobre 1956 (*Lettere* 1028): «Sull'allegato di Leonetti continuo a essere un po' turbato: vi permane una certa ingenuità e assurdità, che, in questo cattivo mondo letterario, rischia di essere derisa: vi permane qualche "estro" ("buono e bello mi pare") da lasciare agli stravaganti ecc. Ma sono certo che con le cancellature e le correzioni che (crudelmente e presuntuosamente) ci ho fatto possa andare più che bene».

¹⁶⁶ «Officina», n. 7, p. 281.

¹⁶⁷ Bologna, Libreria antiquaria Landi, 1942; poi con un'antologia di poesie di Leonetti e con un'appendice di testi critici sulla sua opera nel vol. *Sopra una perduta estate. Poesie scelte. 1942-2001*, a c. di A. Nove, No Reply, Milano 2008.

¹⁶⁸ *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, nel *Viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978, pp. 185-200.

¹⁶⁹ Trascriviamo una parte del brano, molto denso concettualmente, che riguarda questa sezione, «Officina», n. 7, pp. 280-281: «Nella prima delle sue parti [*La vita comune*], mentre di un uomo dico in diversi momenti il divenire (il *werden*, che è piuttosto un cambiamento attivo, un farsi, o meglio far-sé-altro) dai vaghi ideali andando al periodo concreto e affaticato dell'esistenza, mi sembra che si esprima la intimità come in tutti è: profonda e contrastante, disordinata, senza smarrire però il centro di forza, per il quale non ripiega mai in sé. Dal proprio segreto si esce infatti, correndo a realizzare se stessi. | Il punto è qui; e se questa *Selbstveränderung* (per cui lo spirito si esterna, e, così in tutti avviene, insieme ci si muta e si muta il mondo della nostra vita), se questo movimento ove è il principio della storia, non si afferma, avremo l'uomo, il poeta, che vuole dare sempre un rapporto immediato della vita in sé: che presto o continuamente si rovescia in angoscioso, nell'avvedersi che il mondo reale, la realtà storica con le sue condizioni, e nelle sue relazioni, è altro – e fuori di se stesso, o di una supposta serena Natura, egli nulla trova autentico (che provenga dall'Autore), ogni esperienza si risolve amara, vuota di valore –. | Il mondo lirico o soggettivo, malinconico e nella nostra tradizione petrarchesco, poi [...], vorrebbe dunque essere [...] portato dal dentro al mondo fuori».

¹⁷⁰ A proposito della seconda sezione (ivi, pp. 281-281): «Sull'altra parte dell'opera ho da dire che la miseria, la condizione di privazione che è dell'uomo nel mondo reale, e si fa motivo dell'azione pratica e della vita comune di ognuno, e può farsi volontà sociale di una giustizia nella più alta considerazione, non è per se stessa, naturalmente, cosa della poesia. Della quale è piuttosto oggetto, se l'ispira pure un'indignazione morale, la risposta diversa degli animi alla miseria: il coraggio, l'evasione, la bestemmia, la rassegnazione, la preghiera, la disperazione, la viltà, la coscienza politica [...]. A una poesia oggettiva o realistica [...] mi provo con questo gruppo di dodici componimenti [*Le miserie*]: in uno stile misto [...] con situazioni drammatiche e narrative».

¹⁷¹ N. 8, gennaio 1957 (I) - n. 12, aprile 1958 (V).

¹⁷² Gli editori delle *Lettere*, qui e in un altro caso, leggono «Leon.» come «Léon», mentre è chiaro dal contesto che si tratta del nome abbreviato del destinatario.

¹⁷³ Di lì a poco Leonetti firmerà il risvolto di copertina per *Le Ceneri*, su richiesta di Pasolini (cfr. Pasolini a Leonetti, 21 maggio 1957, *Lettere* 1082-1083).

¹⁷⁴ Dove andò per conto del periodico comunista «Vie nuove» in occasione del VI Festival Internazionale della Gioventù e degli Studenti.

¹⁷⁵ Da identificare probabilmente con *La voce del padre*, secondo componimento della seconda sezione nella *Cantica*, forse in posizione incipitaria nella copia di Pasolini.

¹⁷⁶ Bertolucci invia nel frattempo una cartolina a Leonetti che non si conserva nel suo archivio; ne reca traccia però la minuta della breve responsiva, datata 10 ottobre 1957.

¹⁷⁷ La poesia di Leonetti fu pubblicata, con il sottotitolo (*idillio*), nel n. 8 della rivista, ottobre-dicembre 1958, pp. 40-42. «Palatina» era stata fondata nel '57, e cesserà nel '66. Bertolucci ne fu ispiratore e redattore, assieme a Roberto Tassi, Giancarlo Artoni, Francesco Squarcia, Giorgio Cusatelli, Giuseppe Tonna. Al gruppo si aggiunsero poi Giancarlo Conti e Mario Lavagetto, di cui si conserva al Centro manoscritti una lettera inviata a Leonetti (s.d. ma risalente a fine '60-inizio '61) per invitarlo a pubblicare una scelta di poesie nel numero 17 della rivista (gennaio-marzo 1961). Il numero, a c. e con una presentazione di Lavagetto e di Enzo Siciliano (*Stile nuovo e tradizione*), avrebbe ospitato poesie di D'Arrigo, Zanzotto, Pasolini, Erba, Artoni, Roversi, Volponi, Leonetti, Conti, Ferretti, Ponzini, Debenedetti e Bertolucci. Le poesie di Leonetti, nell'ordine *Lettera antica*, *La messa di mezzogiorno*, *I pensieri notturni*, si leggono alle pp. 66-70.

¹⁷⁸ Cfr. la *Cronologia* a cura di P. Lagazzi nel "Meridiano" delle *Opere* di A. Bertolucci, a c. dello stesso Lagazzi e di G. Palli Baroni, Mondadori, Milano 1997, p. LXXXI.

¹⁷⁹ Ora in *Opere letterarie*, a c. di L. Bolzoni, Utet, Torino 1977, pp. 97-333.

¹⁸⁰ Così Leonetti nel testo programmatico per l'apertura di «Officina» (CMS II/13b). Leonetti sembra leggere qui lo sdoppiamento del poeta e del suo discorso nei termini della dialettica servo-padrone della *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel, mettendo però il linguaggio-oggetto (la poesia) nella posizione del «signore», il metalinguaggio nella posizione del servo, pervaso da un odio di classe di ascendenza marxiana. Il tema del "doppio discorso" poetico compariva già alla fine del primo allegato, in riferimento all'ultima poesia della *Nuda primavera*, *Congedo* (in *Poemi: Ragionamento di un becchino*), dove al poeta è assegnata la funzione postuma del becchino (vv. 18-19): che è quella *mutatis mutandis* della filosofia come "nottola di

Minerva” in Hegel (cfr. *Lineamenti di filosofia del diritto*, Laterza, Bari, 1965, pp. 14-17); ma soprattutto quella del proletariato rispetto alla borghesia, nella nota tesi del *Manifesto del partito comunista* secondo cui (corsivo nostro) “Lo sviluppo della grande industria toglie [...] di sotto ai piedi della borghesia il terreno stesso sul quale essa produce e si appropria i prodotti. *Essa produce innanzi tutto i suoi propri seppellitori*” (trad. it. di P. Togliatti, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 75).

¹⁸¹ L’anno, omesso nell’intestazione di questa lettera e delle seguenti, si ricava con certezza dal riferimento di Citati al suo articolo *Il romanzo delle analogie. Note sul “Dottor Zivago”*, in «Tempo presente», III, n. 4, 1958, pp. 309-312.

¹⁸² Leonetti era già in contatto con Ravagnani dal marzo ’56, come attestano due lettere precedenti a quelle menzionate qui, sempre presso il Centro manoscritti.

¹⁸³ Il numero 26 è cancellato nella minuta: come pure in altri casi, questa è probabilmente la data in cui Leonetti scrive la lettera, ritardandone però l’invio.

¹⁸⁴ Quella inviata a Calvino e da lui rifiutata.

¹⁸⁵ Cfr. a questo proposito F. Del Zoppo, *L’editore come critico. I giudizi editoriali di Sereni sulla poesia contemporanea*, in «Le parole e le cose», che consulta i materiali della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano. Questa la “dichiarazione”, trascritta anche da Del Zoppo: “Francesco Leonetti è uno dei più apprezzati autori nuovi della nostra Casa Editrice. A un suo libro di versi edito nella nostra collana dello “Specchio”, *La Cantica*, è stato quest’anno assegnato un premio Selezione Marzotto. Alla pubblicazione presso la nostra Casa Editrice Francesco Leonetti è giunto attraverso la sua precedente attività di scrittore e di critico. Le sue

collaborazioni a varie riviste letterarie e di cultura ci avevano interessato al suo nome ed avevano fatto maturare in noi il desiderio di poter annoverare Francesco Leonetti fra i nuovi autori della Casa. Egli rappresenta ai nostri occhi uno dei valori più solidi della nuova letteratura italiana”.

¹⁸⁶ *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Gallimard, Paris 1956, trad. it. *L'età del sospetto. Saggi sul romanzo*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1959.

¹⁸⁷ Riprendiamo un passo già citato dal testo programmatico per «Officina» (CMS II/13b).

¹⁸⁸ *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.

¹⁸⁹ Eccetto fenomeni di scarso momento quali interiezioni, sospensioni, e alcune iterazioni che però appaiono di ascendenza letteraria, segnatamente sereniana.

¹⁹⁰ Termine della psicologia, che indica appunto il cambiamento nella sfera personale e sociale determinato dall'iniziativa dell'individuo.

Questa nuova opera si è svolta ed è fatta di alcuni fra i 'Poemi' usciti nel '52, che, ignorati e anche immaturi, dissero bene la mia ricerca, ed erano materiali ancora per un'altra fatica? Neanche allora fu poesia di "memoria"; ma in quegli anni, in cui non si sapeva più parlare (nell'erosione di un mito, ^{reflessione} ~~ermetismo~~) io m'ero chiuso non in una solitudine ^{interiore} ma in un astratto e sordo rigore. Ora, qui, è ~~questo~~ il punto di attacco al presente, tentando qui che non riesca solo ~~eloquenza~~ eloquenza commossa una "grande" poesia.

E in questo "allegato" (una parte che si riserva piuttosto agli scrittori che ci vorranno esser compagni, e dire accanto al proprio lavoro la coscienza riflessa del proprio lavoro, senza che sia quell'esercizio del potere autocritico divenuto per mezzo secolo signore del proprio padrone) io non voglio brevissimamente toccare che della struttura, che è il problema grave del nostro nuovo genere, il poemetto.

La mia rappresentazione di una primavera senza vesti primaverili, o meglio delle umane passioni nel mondo di ogni giorno e di questo giorno, è fondata su di una "voce interiore" di ^{ciascun} ~~ogni~~ individuo o folla (può essere anche questa una soluzione); così che ^{ogni} ~~ciascuna~~ parte è un recitativo silenzioso, segreto, e, dentro le varie riprese sentimentali di dolore o di forza, le parole sono, via via, quelle lucide e tutte mentali di un'inquietudine notturna -in una donna incinta- e poi del senso di distruzione ingiusta, cieca e di smarrimento che la sventura dell'alluvione dà, oltre la lotta del lavoro quotidiano che è la nostra condizione, dura e accettabile; e sono le parole "espresse" dalla persona di un mendicante e dal suono del suo violino straziato, e ^{quindi} ~~poi~~ (separando una lineetta questo, che è il "proletario ^{all'altro} ~~cosciente~~", da quello "cosciente") dal passo e dalla fierezza di un cammino di uomini per la città, con le bandiere al sole e in cuore il sentimento della propria ragione e del proprio destino; fino ^a ~~al simbolo, suggerito~~ in una scena di scorcio, ^{col} ~~il~~ poeta, che è un becchino, e al suo doppio discorso, civile e poi dato alla poesia, come a quella che "vivifica" e semplicemente esalta la vita.

¹⁹² “Lungo ... viene”: si osservi la *climax* ritmico-sintattica, con soggetto e verbo in omeoarto alla fine dell’enunciato (*vento viene*). Nella lunga circostanziale del v. 1, la connotazione metaforica-antropomorfica del fenomeno naturale è introdotta dal gerundio (*correndo*), e più esplicitamente dal paragone attenuato (*quasi un gemito*), con passaggio dalla sfera dinamica a quella sonora/patemica. Il v. 1 inaugura una ricca serie di sdruccioli, in due casi (vv. 10 e 21) a chiusura di strofa: vv. 4 (... *esplodono*), 10 (... *fradicia*), 14 (... *fingere*), 21 (... *palpebre*), 29 (... *correre*). A proposito del sintagma *vento viene*, vale quanto osserva Policastro 2008: lo «stilema ‘viene + sostantivo’, che, in Leopardi, definiva l’accadimento naturalmente sereno, almeno in apparenza, contrastando apertamente con la percezione sofferente e soggettiva (“viene il vento recando il suon dell’ora”, dalle *Ricordanze*); nei versi di Leonetti, ribadisce una vitalità sofferta, ma insistita». Sintomatici di una non ancora esaurita influenza ermetica, i sostantivi assoluti, sia al plurale (*Lungo viali; rami stendersi*) sia al singolare (*vento viene*).

¹⁹³ “rami ... languire”: l’infinito *stendersi* è sintatticamente incongruo, e sembra impiegato a fini puramente espressivi per dilatare l’azione designata. Notevole in questi versi la torsione metrico-sintattica: tra le inarcature, cfr. in particolare quelle che isolano in punta di verso un costituente della frase nucleare, staccato da pausa forte (vv. 4-5: ... *promesse: esplodono | poi, alte*; vv. 6-7: ... *tanto... Viali | dove smarrita*). Se non vediamo male, questo stilema, che ricorre anche ai vv. 17-18 (... *freddo. Presto | ogni nastro mi stringe*), è di ascendenza sinisgalliana (cfr. Stefanelli 2016): un’attenzione di Leonetti al meno ermetico degli ermetici è confermata dal terzo componimento della silloge d’esordio SPE, dove i primi due versi (*Come un’agnella, timida guardi; volto della vita - | Gridava un fiume dentro di me*) evocano palesemente titolo e incipit dell’*Olona* (un fiume, appunto: *L’alba guarda con occhi d’agnella*), risalente al 1934 e confluita nella terza sezione di *Vidi le Muse* (1943), *Versi per album*, ma già in *Poesie*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1938 (cfr.

Vitelli 2020). Molto interessanti gli esiti a livello metrico: l'ipermetria dei vv. 6-7 e l'incongruo parisillabismo dell'ottavo (un senario) restituisce tre endecasillabi regolari se si considerano le unità sintattiche in luogo delle unità versali: «d'ippocastani; che odorose tanto... / Viali dove smarrita camminavo, / io che mi sento già a tratti languire». L'analogia preposizionale in *enjambement* tra i vv. 5 e 6 (*candele | d'ippocastani*) verte sull'equivalenza “tronco=cilindro in cera”, “chioma=fiamma”, e implica indirettamente la fogliazione e il calore, in crescita/aumento via via che si avvicina la stagione estiva. Con la sospensione della relativa, che riferisce agli ippocastani un ulteriore attributo sensoriale (*che odorose tanto...*), e con la ripresa dell'*incipit* (*Lungo viali ... Viali*), anaforica dal punto di vista sintattico, cataforica dal punto di vista metrico, il momento descrittivo si chiude: entra in scena l'io femminile, che si scopre ambigualmente soggetto sia dell'enunciazione, sia dell'enunciato.

¹⁹⁴ “E ... passo”: è il motivo del turgore legato alla “gravidanza” primaverile, ripreso in anafora forte al v. 18, e dichiarato al v. 20 (*il ventre enorme con il quale io passo*). Il tema insistente del nastro suggerisce una figurazione allegorica di vago sapore botticelliano. Pensiamo naturalmente alla *Primavera* (1480 c.ca): come Zefiro che rapisce Clori nella parte destra della tela, facendo di lei Flora, la sposa dall'abito fiorito e dal ventre rigonfio, il «tiepido vento» del v. 2 manifesterebbe il principio maschile indeterminato che prende la parola al v. 13 (*egli mi disse*), e al quale può essere riferita idealmente la responsabilità della gravidanza. La malinconia silenziosa che questa terza persona rileva dialogicamente («*Perché sei triste, e taci?*»), come pure il «freddo» del v. 18, caratterizzano la veglia della Primavera nella «notte» invernale (15-17: *e un'altra notte | io sono ancora desta, | piena di freddo*), destinata «presto» a finire nell'ilarità collettiva (18-19: *guarda un giorno | la gente sorridente e si rallegra*).

¹⁹⁵ “Credere ... obbligati”: con ripresa polittotica tra v. 19 e v. 25, e poi ancora al v. 38 (*sorridente : sorridendo : sorrideremo*), la terza strofa

imprime una sterzata semantica in direzione leopardiana. Quello del rinnovamento primaverile è un «giuoco» fallace cui ci si consegna per forza: la quasi equivalenza significativa, nell'annominazione incipitaria *Credere, cedere*, si proietta sul piano del significato.

¹⁹⁶ “Ecco ... chiudono”: soggetto di *chiama* (v. 30) e di *piange* (v. 33), e coreferente dei pronomi *gli* (v. 27) e *altro* (v. 36), è *figlio*, introdotto esplicitamente solo al v. 38. Questo lungo differimento determina una sospensione sintattica che allunga lo sviluppo semantico della strofa, sbalzando in primo piano gli oggetti (26-28: *Ecco il coniglio, l'orso, e la pallina, | che ad un tratto gli sfugge | a rimbalzare*), quindi i gesti propri del gioco infantile (30-33: *e con le mani | tentando, vuole il mondo; poi gli va incontro, | continuamente, o contro, e | lo prende, o l'urta, piange*), sino all'istantaneo assopimento serale (34-35: *e sul piatto alla sera | gli occhi si chiudono*). Tra i primi due momenti, l'estrinsecazione dell'amore materno (29-30: *Ed io non voglio, forse, correre | quando mi chiama?*). Notevole la sprezzatura della congiunzione in punta di verso, con la sinalefe che restituisce un settenario (*continuamente, o contro, ^e*).

¹⁹⁷ “Ora ... figlio”: il nuovo ciclo stagionale è come «un altro» figlio, e ogni nascita avviene nel segno del dolore. Ovvio, nell'inciso *incominciando | ancora dagli strilli*, l'eco del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 39-44: *Nasce l'uomo a fatica, | ed è rischio di morte il nascimento. | Prova pena e tormento | per prima cosa; | e in sul principio stesso | la madre e il genitore | il prende a consolar dell'esser nato*.

¹⁹⁸ “E noi ... grige”: la chiusa riprende circolarmente e affermativamente il tema della *speranza* ingannevole, che *risospinge* nella vita e nell'illusione di un'esistenza meno *grigia*; rappresentata quest'ultima, con inversione di determinato e determinante, da una “lieta imbiancatura” delle pareti domestiche.

Questa nuova opera si è svolta ed è fatta di alcuni fra i 'Poemi' usciti nel '52, che, ignorati e anche immaturi, dissero bene la mia ricerca, ed erano materiali ancora per un'altra fatica? Neanche allora fu poesia di "memoria"; ma in quegli anni, in cui non si sapeva più parlare (nell'erosione di un mito, ^{reflessivo} ~~ermetismo~~) io m'ero chiuso non in una solitudine ^{interiore} ma in un astratto e sordo rigore. Ora, qui, è ~~questo~~ il punto di attacco al presente, tentando qui che non riesca soltanto eloquenza commossa una "grande" poesia.

E in questo "allegato" (una parte che si riserva piuttosto agli scrittori che ci vorranno esser compagni, e dire accanto al proprio lavoro la coscienza riflessa del proprio lavoro, senza che sia quell'esercizio del potere autocritico divenuto per mezzo secolo signore del proprio padrone) io non voglio brevissimamente toccare che della struttura, che è il problema grave del nostro nuovo genere, il poemetto.

La mia rappresentazione di una primavera senza vesti primaverili, o meglio delle umane passioni nel mondo di ogni giorno e di questo giorno, è fondata su di una "voce interiore" di ^{ciascun} ~~ogni~~ individuo o folla (può essere anche questa una soluzione); così che ^{ogni} ~~ciascuna~~ parte è un recitativo silenzioso, segreto, e, dentro le varie riprese sentimentali di dolore o di forza, le parole sono, via via, quelle lucide e tutte mentali di un'inquietudine notturna -in una donna incinta- e poi del senso di distruzione ingiusta, cieca e di smarrimento che la sventura dell'alluvione dà, oltre la lotta del lavoro quotidiano che è la nostra condizione, dura e accettabile; e sono le parole "espresse" dalla persona di un mendicante e dal suono del suo violino straziato, e ^{quindi} ~~poi~~ (separando una lineetta questo, che è il "proletario ^{all'altro} ~~coscienzioso~~", da quello "cosciente") dal passo e dalla fierezza di un cammino di uomini per la città, con le bandiere al sole e in cuore il sentimento della propria ragione e del proprio destino; fino ^a ~~al simbolo, suggerito in una scena di scorcio, col~~ poeta, che è un becchino, e al suo doppio discorso, civile e poi dato alla poesia, come a quella che "vivifica" e semplicemente esalta la vita.

²⁰⁰ “L’improvviso ... smania”: l’*incipit* allude all’arrivo tradizionale della primavera, annunciata dal clima mite. La *smania* indica un forte desiderio, l’eccitazione indotta dall’arrivo della primavera, come verrà meglio esplicitato ne *L’ordine*, LC, vv. 7-8, *l’antica di ragazzo / irrequietudine*. Si noti come l’*incipit* radicalmente diverso di LC ponga l’accento, già dal primo verso, sull’accidia dell’istituto borghese cui i riferimenti si moltiplicheranno nelle strofe a seguire (assenti, invece, dalla redazione di NP): e già dall’attacco, *Ufficio*.

²⁰¹ “(e c’era ... piogge”: in un solo periodo che dal v. 1 arriva al v. 4, la materia meteorologica viene distribuita prima e dopo una parentetica (vv. 2-3) che separa il primo sentore di primavera dal suo arresto, e avvita ulteriormente la sintassi al suo interno con un iperbato (*e c’era un giorno / polvere*). Nell’inciso tra parentesi l’immagine che descrive, probabilmente, la tipica lanuggine di polline che si accumula per le strade in primavera; oltre al tepore e al polline, in LC compare anche menzione di un germoglio: *E si vide, fuori, / una piccola foglia* (vv. 8-9). Si noti l’occorrenza del sostantivo assoluto *polvere*, retaggio ermetico che interessa altri luoghi del testo (vv. 9-10) e della serie più in generale. Anche in LC le *piogge* vengono sistemate al termine di periodo, in senso espressionistico, in versi che sembrano dilatarne la durata e che in questo testo vengono già rappresentati dall’aggettivo *lunghe* (in LC sciolto con: *Traverso i giorni, e nella solitudine / discendono / le piogge*, vv. 11-16).

²⁰² “Il mondo ... quello”: anche il tono subisce una caduta improvvisa nel recitativo: la semeiotica ideale della primavera incipiente mostra la propria inconsistenza nel presente, in cui non trova conferma. ~ *non è più quello*: la ripetizione del sintagma dramatizza i versi: se la frase *Il mondo / non è più quello* (vv. 4-5) può apparire autonoma, l’iterazione del sintagma con *variatio* (*non è più quello del ricordo*, v. 6) orienta il verso al dettato interiore, al balbettio interrotto dagli attributi (*è sgretolato, insano*, v. 5).

²⁰³ “uguale ... cuore”: *uguale* con valore avverbiale di *ugualmente*, *parimenti*: anche il nostro cuore, proprio come il mondo *del ricordo*, non è più lo stesso. L’epifrasi rischia di risultare addirittura pleonastica, considerata la figura etimologica che si attiva tra *ricordo* (*recōrdari*) e *cuore* (*cor cordis*), il secondo tradizionalmente inteso quale sede della memoria.

²⁰⁴ “Ah ... caffè”: all’anonimo uomo nel caffè viene attribuita la battuta stereotipica che verbalizza – per ellissi – la nostalgia verso ciò che si è perduto: nel caso specifico, le stagioni originarie mitizzate, la tenuta delle quali non è più verificabile nel presente.

²⁰⁵ “Enormi ... gridano”: gli ultimi versi, sintatticamente torti dall’iperbato, vanno considerati soprattutto in relazione al titolo della poesia: il testo registra una situazione *en plein air*, e quindi cattura simultaneamente i pensieri interni a una coscienza, la battuta dell’uomo nel caffè e, si ipotizza, il rumore degli strilloni che vendono i giornali *per la strada*, gridandone i titoli. Si noti come l’informazione d’interesse pubblico (i *titoli ... che si gridano*) segua immediatamente la battuta emessa da una sorta di coscienza “plurale”, come una sorta di inconscio collettivo. L’incontro vocalico tra la *e* tonica della parola trunca *caffè* e la *e* atona di “Enormi” insinua una dialefe che è stacco concreto tra gli ambienti ritratti: dalla registrazione delle parole dell’uomo nel caffè si passa alle urla in strada. Cfr. *L’ordine* (Appendice), v. 19: *titoli nei giornali che si gridano*, senza l’aggettivo *enormi*. Cfr. anche *Il rapporto di Kruscev* (LC, p. 124), settimo nella stessa sezione, vv. 8-13: *O primavera amara / autunno cupo, di un anno di crisi; / titoli nei giornali che si gridano, / e l’ansia a chiedere, / a leggere domani ancora righe / pagate o vili*. Poiché in entrambi i testi di *La cantica* l’endecasillabo *titoli nei giornali che si gridano* viene usato senza l’aggettivo, è possibile ipotizzare che nella redazione di NP *enormi* sia una zeppa per fare sì che il v. 9 risulti endecasillabico anch’esso (altrimenti, si tratterebbe di un novenario in isoritmia col v. 7). Con aggettivo o meno, in

entrambe le versioni registrate *titoli* occorre come sostantivo assoluto, privo di articolo.

²⁰⁶ “E chi ... piangere”: il fiume esce dai suoi argini e l’acqua allaga i campi e le case. La congiunzione iniziale seguita dal relativo indefinito con funzione di soggetto, in una frase fortemente ellittica e sghemba (effetto a cui concorre l’ulteriore vaghezza allusiva di *quelle braccia*: probabilmente metafora della fiumana d’acqua che si divide all’impatto con la *casa*), rende più permeabile la soglia incipitaria agganciando la poesia al testo precedente, *Per la strada*. Alla confusa e vacua nostalgia dei bei tempi espressa dall’avventore del caffè tramite una frase banale, fa da contrappunto un’emozione ben più forte e corporea, l’ira di chi vede la propria casa sul punto di essere allagata, e, impotente, si abbandona a un disperato gesto autolesionistico. Rispondendo a Pasolini che avrebbe voluto pubblicare sul primo numero di «Officina» solo una scelta delle sue poesie, Leonetti difende, con argomenti che oltrepassano il giudizio estetico, il carattere di sistema della *Nuda primavera*: “la quale sarebbe. senza la moglie borghese e l’alluvione, (cioè sventura non condizione umana) e i brevi racconti, incompleta. Meno o più felice il risultato: ma si tratta di un modo di articolare un intero poemetto” (nella lettera citata dell’8 marzo 1955). Si noti l’interpunzione utilizzata a ostacolare la consistenza logico-sintattica, già allentata peraltro dagli elenchi di aggettivi e di nomi: il periodo dei vv. 1-5 è basato sulla continuità tra la principale (*chi ... si graffiava il viso*) e la temporale (*quando ... rompe*), offuscata però dal punto fermo dopo la relativa implicita (*presa ... braccia*); i due punti dopo *il fiume*, al v. 8, suggeriscono una pausa forte che rende opaco il nesso tra i soggetti indefiniti delle due coordinate successive (*chi si fuggiva, chi restava a piangere*) e il *prima, quando* dei vv. 6-7 che introduce la temporale da esse dipendente. Sintassi, interpunzione, *ornatus*, tutto dice che Leonetti vuole parlare di eventi reali e drammatici in modalità antimimetica e “difficile”, orchestrando un dispositivo di rappresentazione non trasparente in cui i portati della ricerca simbolista e poi anche, in Italia,

ermetica (quello che lui chiama decadentismo, e la sua eredità novecentesca) vengono trapiantati, con operazione tutta intellettuale, in un terreno a loro culturalmente estraneo, la realtà materiale e la realtà di classe. L'operazione, scacciando l'erba cattiva dell'immediatezza illusoria (il contenutismo ingenuo), modifica nello stesso tempo la specie trapiantata, cioè il codice poetico dell'oscurità, dell'ambiguità, iniettandovi a forza la volontà di dire e di testimoniare. Si tratta di una mossa autenticamente dialettica.

²⁰⁷ “Beato ... rituffa”: è felice chi deve coltivare una scoscesa parete di roccia, lavoro improbo e sfiancante, ma preferibile al vedere i propri campi coperti dall'alluvione e i raccolti irrimediabilmente rovinati. La maledizione precede uno scorcio sulla pianura allagata; doverla attraversare in barca, vedere gli alberi raddoppiati dalla loro immagine riflessa sulla distesa d'acqua, diventa l'emblema dello stravolgimento che ha cancellato la solida terra, base dell'economia agricola, e ha tolto tutti i riferimenti consueti ai suoi abitanti, provocando una destabilizzante sospensione del “mondo”, ossia di gesti, comportamenti, *routines*, rapporti, che rendono tollerabile la precarietà dell'esistenza. In questa situazione materiale e emotiva si cercano i vivi (e, implicitamente, si contano i dispersi). Al v. 14 si manifesta il noi collettivo (*andiamo*) che Leonetti fa parlare nella poesia, soggetto che ingloba tutti i “chi” di cui il testo è costellato. Ma nelle modalità espressive di questo soggetto entra anche la cultura e la mano del poeta, che accosta a formule basse e colloquiali (*qualche roba*) memorie letterarie (*aria persa* è calco appena velato del dantesco *aere perso*, Inf. V, v. 89), e combina tracce della astrattiva grammatica ermetica (*alle barche*, con uso incongruo della preposizione) con tensioni sintattiche al limite dell'anacoluto (*se la ripesca, è guasta, la rituffa*, dove quell'è *guasta* quasi riproduce senza virgolette le parole sconsolate di chi ha tratto dall'acqua un oggetto ormai inservibile).

²⁰⁸ “Ma sulla... Ritorneremo”: entra in scena un altro *chi*, il quinto della poesia (*chi è vecchio*), il primo però a prendere la parola. Siamo a uno

snodo concettuale molto importante, sottolineato formalmente dal cambio di strofe. La breve battuta di discorso diretto è intrecciata alle parole del noi, che la presentano, e rimane sospesa. La frase che comincia dopo il punto fermo è ancora retta dal *dice* di v. 24, ma le parole di *chi è vecchio* sono stavolta riferite in un discorso indiretto, che non completa quello rimasto in tronco. Perché questo accada dobbiamo aspettare il *Ritornelremo* che apre il v. 34, ma senza le virgolette del discorso diretto. Leonetti ha ribadito questa configurazione in LC, e non si tratta di un errore; se ne ha conferma leggendo la redazione di P, dove la frase è continua. *Ritornelremo* chiude e dà senso, facendone una promessa più che una semplice previsione, *ma sulla via un giorno ... col nostro carro* dei vv. 23-25: il noi nella sua totalità ha aderito alle parole dei vecchi, che radicati nella loro esperienza della vita possono dirne in maniera fondata, e con accettazione serena, la precarietà e le sorti che si rovesciano. Tutta la comunità parla nella voce dei suoi vecchi prefigurando un ritorno alla terra, e un ristabilirsi dell'ordine, quando le acque si ritireranno e le barche serviranno solo per viaggiare sul fiume. In miniatura, ma è una scena da fine del diluvio universale. Nondimeno, nel noi continua a risuonare anche la voce del poeta e della poesia, in quel nesso dialettico di cui si diceva sopra: la comparazione del v. 24, *e non lo dice come questo fango*, è forte contrazione analogica di una catena ragionativa complessa, e l'*abbondanza, uscita dall'affanno*, è un chiarissimo rifacimento leopardiano. Il soggetto enunciatore di questa poesia sta sempre contemporaneamente su tre piani: è interno alla materia umana del testo, la racconta mettendosene temporaneamente sul limite, è emanazione del poeta, della sua memoria culturale e del suo progetto ideologico. Il sentimento religioso-popolare è espresso chiaramente nel convincimento che la calamità naturale sia comprensibile come punizione per un peccato: essersi troppo compiaciuti dei molti anni di buoni raccolti. Alle danze di giugno (forse quelle della notte di san Giovanni?) segue il *castigo* e lo *scorno*.

²⁰⁹ “Ma la bestia ... sera”: il ritorno all’equilibrio è una promessa che impegna l’avvenire, ma la poesia termina sul presente della sciagura. Il finale è tutto basato sulla perdita concretissima e dolorosa: la bestia morta, il pane altrui e non il proprio, il lamento delle donne. Senz’altro all’*explicit* alluvionale (e alla a parentetica ottativa che si sottrae, solo con i fantasmi dell’immaginazione, alla condizione catastrofica) rispondono per contrasto, nel pannello successivo *Un borghese*, con amarissima ironia autoriale, l’ombrello e la maglia pesante con cui il personaggio eponimo si protegge dagli ultimi morsi dell’inverno.

Questa nuova opera si è svolta ed è fatta di alcuni fra i 'Poemi' usciti nel '52, che, ignorati e anche immaturi, dissero bene la mia ricerca, ed erano materiali ancora per un'altra fatica? Neanche allora fu poesia di "memoria"; ma in quegli anni, in cui non si sapeva più parlare (nell'erosione di un mito, ^{reflessivamente} ~~ermetismo~~) io m'ero chiuso non in una solitudine ^{interiore} ma in un astratto e sordo rigore. Ora, qui, è ~~questo~~ il punto di attacco al presente, tentando qui che non riesca solo ~~eloquenza~~ eloquenza commossa una "grande" poesia.

E in questo "allegato" (una parte che si riserva piuttosto agli scrittori che ci vorranno esser compagni, e dire accanto al proprio lavoro la coscienza riflessa del proprio lavoro, senza che sia quell'esercizio del potere autocritico divenuto per mezzo secolo signore del proprio padrone) io non voglio brevissimamente toccare che della struttura, che è il problema grave del nostro nuovo genere, il poemetto.

La mia rappresentazione di una primavera senza vesti primaverili, o meglio delle umane passioni nel mondo di ogni giorno e di questo giorno, è fondata su di una "voce interiore" di ^{ciascun} ~~ogni~~ individuo o folla (può essere anche questa una soluzione); così che ^{ogni} ~~ciascuna~~ parte è un recitativo silenzioso, segreto, e, dentro le varie riprese sentimentali di dolore o di forza, le parole sono, via via, quelle lucide e tutte mentali di un'inquietudine notturna -in una donna incinta- e poi del senso di distruzione ingiusta, cieca e di smarrimento che la sventura dell'alluvione dà, oltre la lotta del lavoro quotidiano che è la nostra condizione, dura e accettabile; e sono le parole "espresse" dalla persona di un mendicante e dal suono del suo violino straziato, e ^{quindi} ~~poi~~ (separando una lineetta questo, che è il "proletario ^{all'altro} ~~cosciente~~", da ~~quello~~ "cosciente") dal passo e dalla fierezza di un cammino di uomini per la città, con le bandiere al sole e in cuore il sentimento della propria ragione e del proprio destino; fino ^a ~~al simbolo, suggerito in una scena di scorcio, col~~ poeta, che è un becchino, e al suo doppio discorso, civile e poi dato alla poesia, come a quella che "vivifica" e semplicemente esalta la vita.

²¹¹ “Questo ... l’ombrello”: la prima campata sintattica si estende fino a comprendere il primo emistichio del terzo verso, risultando così sfalsata rispetto alla struttura metrica. Il soggetto, coincidente con il pronome dimostrativo (*Questo*), viene posto in apertura del componimento, con successiva anastrofe tra verbo (*reca*) – in apertura del secondo verso – e complemento di luogo (*al passeggio*), in apertura del successivo. L’oggetto (*l’ombrello*) si trova in iperbato e segue l’inciso, che assume la tonalità di una massima universale, giocosamente declinata. Nel testo confluito in LC, il soggetto viene esplicitato e disteso (*Signore che passeggia*), come anche l’inciso, bipartito: *e reca in mano / per la prudenza, che è quel buongoverno / che la vita richiede con rovesci / sui sogni inermi*. Viene così chiarito il ruolo giocato dalla *prudenza* nel cammino esistenziale del soggetto. Nella figura dell’uomo che cammina, inoltre, *un poco tronfio / nella sua posizione*, si può cogliere forse una reminiscenza del montaliano *uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico* (*Non chiederci la parola*, in *Ossi di seppia*, 1925, vv. 5-6). Altra figura camminante, stavolta interna al poemetto officinesco, è la Primavera di *Pensieri notturni*, il cui passo risulta meno certo di quello del borghese (v. 7: *smarrita camminavo*).

²¹² “Quasi ... tempo”: il secondo periodo sintattico – esteso fino alla chiusura del v. 5 – si apre con una ipotetica, che vede la prolessi dell’apodosi (*andrebbe / scoperto*), posta in *enjambement* forte e tuttavia coesa dal punto di vista fonico (per la ricorrenza delle rotiche e delle dentali). Un’inarcatura coinvolge anche il passaggio dalla successiva protasi (*se piovesse*) al complemento di modo, costruito su un parallelismo sintattico esteso per tutto il quinto verso (*in leggera cadenza, e dolce tempo*). In LC, un terzo *enjambement* cade all’interno del complemento di modo (*in leggera / cadenza*), con il verbo della protasi posposto e in iperbato (*ne venisse*, v. 8). Qui si legge anche una porzione di testo aggiuntiva, che muove nella direzione di una maggiore esplicitezza semantica, a chiusura della prima strofa: *oh fosse quella / pioggia sul viale della verde terra. / Invece picchia*. Sul versante lessicale, si registra in

questi versi una forte connotazione letteraria e – in particolare – petrarchesca (*Nel dolce tempo de la prima etade*, XXIII, in *RVF*, v. 1). Il v. 5 – endecasillabo *a maggiore* – corrisponde con il momento di maggiore distensione ritmico-sintattica del componimento.

²¹³ “E così ... dell’inverno”: i vv. 6-7 chiudono la prima metà del componimento e sono legati da una forte assonanza in punta di verso, tra loro e con il verso precedente (*tempo : smesso : inverno*). Coincidono con il terzo periodo sintattico, internamente scisso da inarcatura tra verbo e oggetto. Soggetto del periodo è sempre il pronome *Questo*. In *Un passante* le motivazioni psicologiche vengono esplicitate in un verso intermedio, a frangere ulteriormente l’andatura sintattica del componimento: *tanto è tranquillo che è passato il peggio*.

²¹⁴ “Oh, ... l’ombrello”: la seconda metà del componimento introduce lo stilema del discorso diretto. Valgono qui le osservazioni di Cataldi 1995 relative all’esemplarità del ricorso, frequentissimo nella scrittura poetica leonettiana, alla frase esclamativa retta dall’enfatico *Oh* in apertura. Il ricorso a strutture interlocutorie e a modi del parlato porta in primo piano il “carattere razionale (costruito, non ispirato)” del dettato, interagendo al contempo con reminiscenze letterarie esibite, come l’apposizione aggettivale *gentile* che accompagna il soggetto *moglie*, sostantivo assoluto privo di articolo. Si attesta qui, in chiusura del v. 11, la seconda occorrenza del lemma-chiave *ombrello*. La ripetizione, come anche la presenza dell’aggettivo *gentile*, sono estranee a *Un passante*, in cui la proposizione imperativa al presente viene sostituita da un avvertimento concernente il futuro (*attento / che ti tradisce, aprile*).

²¹⁵ “È giusto, ... malanno”: i tre versi conclusivi del componimento riportano la replica – ancora ricorrendo al discorso diretto – del soggetto “*cogitans*” (Cataldi 1995). L’ipotetica della realtà – la cui apertura coincide con il secondo emistichio del v. 12 e la cui chiusura corrisponde alla

chiusura del testo – presenta una tessitura metrico-sintattica franta dalla fitta interpunzione, da due inarcature e dalla posticipazione dell'apodosi all'ultimo verso. Questa instaura tuttavia un forte legame con la protasi mediante assonanza in punta di verso (*bagno : malanno*).

Questa nuova opera si è svolta ed è fatta di alcuni fra i 'Poemi' usciti nel '52, che, ignorati e anche immaturi, dissero bene la mia ricerca, ed erano materiali ancora per un'altra fatica? Neanche allora fu poesia di "memoria"; ma in quegli anni, in cui non si sapeva più parlare (nell'erosione di un mito, ^{reflessivo} ~~ermetismo~~) io m'ero chiuso non in una solitudine ^{interiore} ma in un astratto e sordo rigore. Ora, qui, è ~~questo~~ il punto di attacco al presente, tentando qui che non riesca solo ~~eloquenza~~ eloquenza commossa una "grande" poesia.

E in questo "allegato" (una parte che si riserva piuttosto agli scrittori che ci vorranno esser compagni, e dire accanto al proprio lavoro la coscienza riflessa del proprio lavoro, senza che sia quell'esercizio del potere autocritico divenuto per mezzo secolo signore del proprio padrone) io non voglio brevissimamente toccare che della struttura, che è il problema grave del nostro nuovo genere, il poemetto.

La mia rappresentazione di una primavera senza vesti primaverili, o meglio delle umane passioni nel mondo di ogni giorno e di questo giorno, è fondata su di una "voce interiore" di ^{ciascun} ~~ogni~~ individuo o folla (può essere anche questa una soluzione); così che ^{ogni} ~~ciascuna~~ parte è un recitativo silenzioso, segreto, e, dentro le varie riprese sentimentali di dolore o di forza, le parole sono, via via, quelle lucide e tutte mentali di un'inquietudine notturna -in una donna incinta- e poi del senso di distruzione ingiusta, cieca e di smarrimento che la sventura dell'alluvione dà, oltre la lotta del lavoro quotidiano che è la nostra condizione, dura e accettabile; e sono le parole "espresse" dalla persona di un mendicante e dal suono del suo violino straziato, e ^{quindi} ~~poi~~ (separando una lineetta questo, che è il "proletario ^{all'altro} ~~cosciente~~", da quello "cosciente") dal passo e dalla fierezza di un cammino di uomini per la città, con le bandiere al sole e in cuore il sentimento della propria ragione e del proprio destino; fino ^a ~~al simbolo, suggerito~~ in una scena di scorcio, ^{col} ~~il~~ poeta, che è un becchino, e al suo doppio discorso, civile e poi dato alla poesia, come a quella che "vivifica" e semplicemente esalta la vita.

²¹⁷ “La primavera ... pensiero)”: l'*incipit* corrisponde all'annuncio della stagione primaverile. Il verbo del primo periodo rimane implicito. L'apertura della coordinata successiva coincide con quella del secondo verso (sdrucciolo). Seguono un'inversione, con dislocazione della principale (e soggetto impersonale) al terzo verso, e un'ulteriore coordinata – con medesimo soggetto –, il cui oggetto è separato dal verbo da inarcatura. La prima campata sintattica del componimento si chiude con una parentetica che occupa l'interezza del quinto verso in forte iperbato. I vv. 1 e 5 sono legati tra loro da un'assonanza in punta di verso (*cielo : pensiero*). I vv. 3 e 5 sono endecasillabi *a maggiore*.

²¹⁸ “La terra ... diritto”: tre brevi archi sintattici chiusi da segni interpuntivi di media intensità. Il primo viene collocato in corrispondenza della chiusura del v. 6 (endecasillabo *a maggiore*), l'unico del passaggio che Leonetti conserverà in LC, ma nella forma: *La terra si profuma e si accalora*, con il verbo *colora* sostituito quasi paronomasticamente da *accalora*, posposto in punta di verso. I successivi due versi verranno invece espunti (*La terra si colora e si profuma; / e tutto è scherzo / di primavera; > La terra si profuma e si accalora*). Tra i vv. 7-8 si registrano un'assonanza (*scherzo : inverno*) e un'inarcatura (*scherzo / di primavera*). L'assonanza viene estesa anche al verso successivo, al cui interno si incontra *vento*. Un *enjambement* si instaura inoltre anche tra i vv. 8-9, entrambi endecasillabi. La chiusura del v. 9 coincide con la pausa sintattica marcata dai due punti.

²¹⁹ “o puliti ... vado”: il passaggio si apre con un'allocuzione rivolta ai *puliti borghesi*, i quali passeggiano e godono *in buona quiete*. Questi ultimi si contrappongono alla figura dell'io locutore, che invece condivide con le primavere l'azione del *passare*. Il v. 10 presenta una disposizione parallela degli elementi aggettivali, facendo essi perno sulla pausa interpuntiva interna (*o puliti borghesi, in buona quiete*). Le tessere verbali vengono portate in apertura del v. 11, con anastrofe, *enjambement* e successiva interruzione sintattica intersversale. Si registra a quest'altezza una rima

interna tra *quiete* (v. 10) : *godete* (v. 11). Seguono altre due inarcature (vv. 11-12, 12-13) e una progressione sintattica per polisindeto. Si rafforza anche la tessitura fonica del testo, con l'allitterazione della bilabiale (*Puliti Borghesi; Buona; Passeggiate; Passate Primavera*), che prosegue ai vv. 14-15 nella duplice occorrenza di *Passo* e di *Presto*. Particolarmente marcata risulta qui la costruzione metrica del passaggio, laddove si susseguono due endecasillabi *a maggiore* (vv. 10-11); un endecasillabo *a minore* (v. 12), un settenario (v. 13), un ternario (v. 14, il verso più breve del componimento) e un endecasillabo *a minore* (v. 15).

²²⁰ “Che non ... vado”: nel passaggio l'io locutore esprime in presa diretta una condizione di affaticamento e di penuria materiale, che lo spinge a compiere l'allontanamento preconizzato ai vv. 14-15. È fitta la presenza di segni interpuntivi di media e forte intensità, ma tutti collocati internamente ai versi: ciascuna soglia metrica presenta infatti inarcatura. Alla frantumazione della sintassi contribuisce poi l'impiego di lemmi dal peso sillabico esiguo e l'anastrofe tra i vv. 17-18. All'interno di quest'ultimo verso – che ha misura endecasillabica – si osserva un rafforzamento del tono discorsivo (mediante l'introduzione dell'interiezione *Oh*), una maggiore frammentazione della sintassi e una forte divaricazione tra quest'ultima e la segmentazione metrica. A chiusura del verso è infatti posta una congiunzione, che instaura una forte inarcatura con il verso successivo, la cui apertura presenta invece – in posizione rilevata – il pronome personale di prima persona. Va rilevata, lungo l'interezza del componimento, la fitta presenza dei segni interpuntivi e – in particolare – del punto e virgola.

²²¹ “intanto ... Rosa.”: la fascia centrale del componimento presenta misure versali complessivamente più brevi. In particolare, ai vv. 20-23 si registra un'alternanza tra la misura settenaria e quella quinarina. Il v. 20 si chiude con i punti sospensivi, corroborando così la tonalità discorsiva del passaggio. Segue, tra i vv. 21-22, un inciso di nuovo in anastrofe con inarcatura, con

successiva dichiarativa (*è morta*), ulteriormente specificata nel v. 23. Viene così introdotto il personaggio di Rosa, figura la cui morte è dichiarata dall'autore in maniera giocosa e allitterativa. Il suo nome sta infatti in legame di assonanza con *morta*, in chiusura del verso v. 22 e ripetuto in apertura del v. 23, in epanalepsi. A rinforzo della trama allitterativa in rotica, dentale, sibilante e vocale aperta si registrano anche *bRAnDA* (v. 21) e *oRA STA* (v. 22).

²²² “Era ... allora.”: viene instaurato un parallelismo tra la figura femminile e la branda, in virtù del comune carattere di durezza, stanchezza e arrugginimento, con una condivisione di attributi parimenti oggettuali e antropomorfi. In luogo della stanchezza, in LC si passerà a una più netta *sconfitta* (v. 21). In corrispondenza del passaggio, la scansione sintattica coincide con quella metrica: ciascun verso costituisce un settenario ed è delimitato da segni interpuntivi. Si rileva, in particolare, il punto esclamativo posto in chiusura del v. 26, a seguire l'interiezione *oh*, incontrata anche al v. 18. Quest'ultima è caratteristica dell'andamento oraleggiante del testo: valgono qui le osservazioni di Cataldi 1995 relative all'esemplarità del ricorso, frequentissimo nella scrittura poetica leonettiana, alla frase esclamativa e all'enfatico *Oh*. Il tempo verbale passa all'imperfetto narrativo, posto in apertura di verso con anafora (vv. 24 e 27). Il passaggio al passato implica una contrapposizione con il presente, in cui la Rosa invece *è morta*. I due versi coinvolti nell'anafora sono inoltre legati da una quasi-rima (*dura : allora*). Si estende a tutto il passaggio la trama fonica fortemente allitterativa – in rotica, dentale, sibilante e vocale aperta – evidenziata anche per i versi precedenti (*ERA AlTReTTAnTo DuRA, STAncA, ARRugginiTA, bRAnDA, eRA, RoSA AlloRA*).

²²³ “E quando, ... diavolo”: prosegue la narrazione del tempo passato – con polisindeto in anafora (vv. 25, 28, 29) –, stavolta dalla prospettiva dell'io, i cui attributi del passato erano costituiti dalla forza e dalla ricchezza *solamente / di quel diritto*. Quest'ultimo lemma compare anche in chiusura

del v. 9, in posizione rilevata, come al v. 30, in riferimento al diritto che ha il vento di soffiare durante la stagione invernale, suggerendo forse un parallelismo con la figura del mendicante che suona il violino. La narrazione prosegue con anastrofe (v. 31) e modalità elencativo-accumulativa, scandita dalle congiunzioni e dalle virgole, in punta di verso o internamente. Le misure versali si allungano progressivamente, passando da un'alternanza di quinari e settenari all'endecasillabo (vv. 31, 33, 34, 36), pur comparso ancora un quinario sdrucchiolo (v. 37: *suonando un diavolo*). In LC si registrerà – in corrispondenza del passaggio – quasi un raddoppiamento nel numero dei versi. Leonetti opererà delle aggiunte nella direzione dell'illimpidimento semantico e narrativo. La mancanza di mezzi economici esperita da parte del soggetto dell'enunciazione verrà ad esempio esplicitata (*Io non avendo mezzi per gli affari*), mentre in «Officina» l'allusione resta più implicita. Si moltiplicheranno anche le esclamazioni enfatiche (*Oh miserabile; oh forza della vita*) che condurranno alla constatazione della prospettiva funebre in conclusione.

²²⁴ “oh ... scontrosa –”: Il testo si conclude con un novenario e un endecasillabo in legame di quasi-rima (stante il diverso grado di apertura della vocale tonica). In rinforzo della trama fonica, si registra anche la quasi assonanza interna con *baldoria* (v. 38). Si registra qui una più forte incidenza del registro parlato, in particolare in corrispondenza dell'espressione *teneva il muso* (v. 39). Si registra anche una terza occorrenza dell'enfatico *oh* e il testo si conclude con un trattino, a chiusura del monologo o «recitativo», come avveniva sempre in P. In LC, il trattino verrà sostituito dai punti di sospensione.

²²⁵ “Bandiere ... folla...”: in posizione incipitaria e isolata su un unico verso, *Bandiere aperte* è locuzione icastica che restituisce immediatamente l'immagine di un dispiegamento di bandiere, le quali, in forma personificata, si muovono assieme alla folla (*in marcia nella folla*). Le bandiere sono, evidentemente, quelle ostentate nel corso dei cortei politici

di ispirazione socialista, le stesse “bandiere rosse” che si ritroveranno ai versi 3-5 della poesia *Il rapporto di Krushev*, accolta nella sezione *La primavera* di LC assieme a *Marcia di festa*. Il termine *festa* rimanda alla probabile occasione del corteo, data dal Primo Maggio, Festa dei Lavoratori, che si pone in concomitanza con le tradizionali celebrazioni per l’arrivo della primavera: allude, dunque, alla primavera del proletariato, che si avvia verso il proprio riscatto. La *festa* è però definita in senso ossimorico come *giorno grave*. L’immagine della folla acquisisce in tal modo una doppia valenza: da un lato, la manifestazione politica è connotata in senso militaresco (*in marcia*), anticipando così lo scenario bellico che vede il proletariato fronteggiare il potere politico-economico – dunque la gravità della battaglia – delineato nel complesso della prima e dell’ultima strofa; dall’altro lato, rimanda alla festa popolare in accezione bachtiniana, che reca in sé la capacità di sovvertire i valori e le gerarchie dello status quo. L’utilizzo di *nostra*, riferito a *festa*, assieme al *noi* più volte ripetuto nel prosieguo del testo, indica un soggetto poetico che si identifica con l’intera classe operaia, ovvero l’istituzione di un soggetto collettivo.

²²⁶ “E vi ... forza”: *vi* è in opposizione netta con il “noi” sottinteso ai versi precedenti e marca la contrapposizione tra due schieramenti. La ripetizione del pronome (*E vi avvertiamo/ voi*) sta a indicare l’atto di sfida, l’avvertimento della classe operaia ai suoi avversari, evidentemente identificati con la classe dominante in campo economico, la borghesia. Il *chi* al v. 5 è invece riferito a un potere politico, benché colluso con quello economico e ad esso sovrapponibile, che possa favorire lo sfruttamento dei lavoratori esercitando la repressione contro le forze rivoluzionarie del proletariato e, dunque, piegare la folla con l’uso della forza (*riunisse la miseria con la forza*): può riferirsi allo Stato moderno così come alle diverse figure autoritarie, detentrici del potere esecutivo nel corso della storia, che compaiono in seguito (i *re*, v. 11; il *tiranno*, v. 25). *i tempi* allude alla stagionalità come metafora del movimento storico ed è ulteriore allusione alla primavera appena iniziata come metafora della vittoria del

proletariato. Secondo il movimento dialettico interno alla storia, proprio della prospettiva marxista, il proletariato è infatti destinato a sconfiggere la borghesia: *mutare*, ovvero invertire i tempi, significherebbe dunque impedire il compimento di un processo storico che nei fatti si intende già avviato e che dovrà ineluttabilmente compiersi, seguendo il corso “naturale” degli eventi.

²²⁷ “Non ci saranno ... morte”: si precisa la situazione bellica prima anticipata. Il proletariato è qui pronto a combattere *un'altra guerra* che però, a differenza del passato, non vedrà i popoli divisi da *fiumi e fortezze*, metonimie che indicano confini e poteri nazionali, né trincee (*fossi*), simboliche e non, che separino i popoli – la cui comune funzione divisiva è rimarcata dall'allitterazione in “f” che lega i termini –, bensì *armi riunite* contro qualunque forma di dominio (*moriranno i re*): la chiara allusione va all'internazionalismo del movimento operaio che prefigura l'unione di tutto il proletariato contro il potere della borghesia. Storicamente, i detentori del potere politico-economico hanno mandato proletari e classi subalterne (*genti*) a combattere guerre sanguinose (*ad una morte*) per conquistare nuovi possedimenti alle nazioni (*per un giuoco di terre*). Tuttavia, in accordo con le strofe successive, la conquista cui qui si allude non è solo territoriale, giacché, secondo la teoria economica delle origini, i possedimenti degli Stati, in termini di ricchezza economica, derivano dalla capacità produttiva interna e, da ultimo, dalla capacità di sfruttamento del lavoro operaio; in tal senso la dimensione storica delle guerre di conquista si lega a quella contemporanea del sistema capitalistico, sotto il segno dello sfruttamento del proletariato e dell'interesse delle classi dominanti che si connotano come elementi costanti e determinanti della storia. Si dovrà notare la forte cesura al v. 10 (*per separarci: armi riunite, assalti*) che contrappone la situazione di sfruttamento e divisione del proletariato a una nuova condizione, prossima all'avvento, di unità e di lotta.

228 “Noi diamo ... capocchia”: ancora una volta parla la voce collettiva del proletariato con cui l’io poetico si identifica (*Noi*) per testimoniare il sacrificio che il lavoro (*fatica*) esige quotidianamente al lavoratore, sacrificio in primo luogo del proprio tempo. In ALL Leonetti fa infatti riferimento alla “lotta del lavoro quotidiano che è la nostra condizione”, ovvero la condizione dei lavoratori. *noi diamo* è da intendere nel senso di “consegnare”, “alienare”, ma anche di “offrire”, come ad una sorta di altare del lavoro. La *giornata* misura la produttività del lavoro operaio, che si calcola come quantità di produzione per persona al giorno. L’accumulazione dei verbi *si batte*, *lima*, *sforza*, *incastra*, unita alla scansione data dalle virgole, restituisce la ritmica ripetitiva del lavoro operaio alla catena di montaggio e, a livello semantico, la durezza, propriamente lo “sforzo” del lavoro stesso. Ai vv. 16-17 viene qui presentato il prodotto del lavoro, costituito da elementi meccanici essenziali a garantire il funzionamento delle macchine, ovvero dalla tecnologia che sta alla base del progresso economico, o da semilavorati indispensabili nelle fasi intermedie del processo di produzione: *cavi*, *sfere* (elementi che riducono l’attrito nei meccanismi rotanti), *mozzi* (elementi che consentono il movimento rotatorio) e *pani* (lingotti di metallo). Il prodotto dell’operaio serve qui a indicare il ruolo di chi produce, ovvero dell’operaio stesso, designato così quale ingranaggio essenziale e indispensabile dell’intero processo produttivo, suo vero motore. Al v. 18 *gli spilli con la punta e la capocchia* sono un riferimento esplicito al noto trattato di Adam Smith, *La ricchezza delle nazioni*, che da questo momento in poi si rivela quale ipotesto dell’intera poesia tanto quanto i *Manoscritti economico-filosofici del 1844* di Marx, per l’appunto incentrati sulla contestazione del pensiero economico liberale che in Smith trova il proprio padre fondatore. Nel *Trattato*, Smith sostiene l’adozione della catena di montaggio per favorire la produttività attraverso la descrizione e l’elogio dell’organizzazione del lavoro da lui osservata presso una fabbrica di spilli e, come già introdotto in merito alla prima strofa, lega la ricchezza delle nazioni alla loro capacità produttiva.

²²⁹ “Ma chi ... picchiare...”: il *marchio* è propriamente quello commerciale, solitamente coincidente con il cognome del proprietario dell’azienda. Gli *zeri* sono quelli delle cifre che, aumentando, indicano un aumento del capitale e della ricchezza del capitalista in rapporto alle *vendite*. La ripetizione di *accresce* alla fine del v. 20 e all’inizio del v. 21, indica il movimento accumulatorio del capitale così come descritto dalla teoria marxiana. Il verbo *accresce* regge *quanto gli assicurati [...] le nostre forze*, indicando così l’acquisto della forza lavoro da parte del capitalista e, nuovamente, la fatica della giornata lavorativa dell’operaio (*il giorno, per picchiare...*). La costruzione sintattica particolarmente franta dei vv. 22-23 sottolinea la profonda ingiustizia insita nel meccanismo che vede arricchirsi il capitalista sulle spalle dell’operaio e la sproporzione iniqua tra il capitale che si *accresce* e quanto poco spetti di questa ricchezza e del benessere ad essa correlato all’operaio (*a noi dà questo*).

²³⁰ “I secoli ... gridi”: l’abitudine allo sfruttamento delle classi inferiori perpetrata nella storia (*i secoli passarono*) può ancora essere fermata (– *ma non è tardi* –); nell’inciso si nota una formula esortativa rivolta alla stessa classe operaia, che invita ad avere fiducia nella prospettiva storicista già presentata nella prima strofa. In forma speculare rispetto al verso 10, dove la cesura cade alla fine di un quinario cui segue un settenario, qui la cesura è posta dopo il settenario ed è seguita da un quinario: la funzione dei due versi è ugualmente quella di segnalare la possibilità di relegare nel passato la condizione di sfruttamento dei lavoratori a favore di un avvenire rivoluzionario. *Tiranno* è ovviamente il capitalista e variante dei re destinati a morire del v. 11. Ai vv. 26-27, le lamentazioni del popolo sfruttato che reclama diritti appaiono come *preghiere* solenni, verosimilmente di clemenza, indirizzate a un tiranno che assume con ciò i tratti della divinità; la sfera sacrale cui in tal modo si allude diviene più evidente negli ultimi versi della strofa. *Prodigio* è probabilmente allusione alle strategie di

mistificazione operate dal potere per occultare il sistema di sfruttamento che soggiace alla società.

²³¹ “Se non si tiene... cane”: ai vv. 28-30, il “tenere in conto la moneta” può essere inteso come “tenere di conto”, propriamente “contare”; *moneta* come una sineddoche per ricchezza, nel senso che la ricchezza si moltiplica esponenzialmente fino a perderne la misura: in tal caso a “toccarne abbastanza”, in senso ironico, sarebbe il capitalista. Questa lettura sembra avallata sia dalla prima versione in P ai vv. 11-12 – “Se non si tiene in conto la moneta / vuol dire che abbastanza se ne tocca” (p. 48) –, nonché dalla variante presente in LC, dove si trova un più specifico riferimento alle *prebende* e ai *lasciti* che alimentano la ricchezza della classe borghese: “se la moneta in conto non si tiene, / a tutti è chiaro, fra prebende e lasciti / se ne tocca abbastanza...” (LC, p. 123). In alternativa, “tenere in conto” si può intendere come “tenere in considerazione”: in questo caso la *moneta* è da considerare propriamente nella sua funzione di sostituto del valore delle merci, compresa la forza-lavoro, così come spiegato ai versi 30-35. In questi ultimi si fa riferimento alla teoria marxiana della riconversione reciproca tra denaro e merce, esplicitamente allusa in una poesia successiva *Fabbrica di Ravenna* (comparsa sul «Menabò» n. 6, 1963, poi ricompresa in PL), che ugualmente dichiara l’impianto ideologico marxista alla base della poetica autoriale. I *denti di cane* venivano utilizzati come monete nelle antiche società tribali (*i selvaggi*): il riferimento rafforza la continuità tra dimensione passata e contemporaneità già stabilito in precedenza (v. 24), ed è probabilmente dovuto alla suggestione degli studi etno-antropologici che dal dopoguerra vedono un momento di grande diffusione, su cui lo stesso Leonetti si soffermerà poco tempo dopo sulle pagine del «Menabò», nel contesto delle discussioni sullo strutturalismo (Rustioni 2010, 45).

²³² “Noi vogliamo... certa”: il *regno* è, evidentemente, quello di chi detiene il potere economico, inteso come un nuovo Olimpo cui la classe operaia aspira ad accedere (*vogliamo salire*) e rimarca la condizione divina, dunque

la superiorità indiscutibile, della classe dominante, delineata a inizio strofa. *il fanciullo* è possibile riferimento al *puer* virgiliano della quarta bucolica che qui non preannuncia più, bensì testimonia l'avvenuta età dell'oro, l'era dell'abbondanza (il fanciullo è qui infatti *grasso*). Col senno di poi, il pensiero del lettore va all'incipiente società dei consumi e del benessere. Subito, tuttavia, il tiro viene corretto: *salire al vostro regno* non indica la volontà di ottenere l'accesso alla ricchezza, all'abbondanza che appartiene alla classe avversa, bensì l'irruzione del proletariato nel regno metaforico del potere, per conquistare la garanzia di una *vita* autentica, non alienata al lavoro. In chiusura del testo, l'obiettivo della lotta è dunque esplicito nell'instaurazione di un nuovo corso storico che conduca alla realizzazione di un sistema economico egualitario, in accordo con l'ideologia marxista. In ipallage, l'aggettivo *certa* è riferito, non alla *vita* autentica, ma al *corso* storico che porterà a tale acquisizione.

²³³ “«Per ... a me”: il testo inizia in presa diretta con un cerimonioso brindisi, che prenderà tutta la prima strofa, proposto dal becchino-poeta. L'agilità dei due settenari in *incipit* è immediatamente sottoposta a rallentamento dall'anastrofe (*un morto occorre a me* v. 3) nonché dall'iperbato (*un morto grande e potente occorre a me* v. 3). La dittologia *grande e potente* inaugura una serie di doppi passi (anche tematici, pensando al tema del doppio ruolo del becchino-poeta, e prosodici, come si è detto rilevando l'andamento marcato di certi endecasillabi, e non solo), e farà sistema con i successivi vv. 10, 11, 15, 26, 30, 31. La sovrapposizione metaforica di becchino-poeta è tematizzata nel Brindisi funebre di Carducci (Rime nuove), pure in contesto diverso rispetto a quello di Congedo: in Brindisi funebre il soggetto “dà sepoltura”, nei suoi pensieri, alle illusioni della gioventù e dell'amore, cercando conforto nei morti a lui cari, ai quali dedica un brindisi («Tutti nel mio pensiero / Tutti sepolti io gli ho; / E al fosco cimitero / Custode fosco io sto. // Ma i nervi ancora ho forti: / Beviam, beviamo ancor: / Beviam, beviamo ai morti; / Con essi sta il mio cuor», vv. 13-20).

²³⁴ “un morto ... putride”: l’ipallage tra il plurale *le corone* e la terza persona singolare del verbo *occorre*, che regge anche *un morto*, sembra instaurare un’ennesima, nascosta, dittologia intersversale, parafrasando: “mi occorrono un morto grande e potente + le corone”. E, d’altra parte, le corone osservano la stessa ciclicità vitale del morto: come lui, le corone *vanno putride*, si decompongono.

²³⁵ “non varia ... enorme”: il tema è quello celebre del livellamento, del *Trionfo della morte*. Viene reso con dovizia di dettagli in P, dove le occupazioni quotidiane sono abbandonate (*È ferma la sua sega, e la sua pialla, / I bambini non giuocano alla palla / Né la moglie si leva, per stirare / Una camicia, se l’aurora è in cielo*, vv. 6-9).

²³⁶ “All’uomo... bevo”: la principale (*io bevo*, come in altri luoghi del testo, è posta in fondo alla frase, con apostrofe agli amici astanti uditori del discorso. Al v. 10 si noti la riduzione timbrica sul fonema /to/, nonché l’epifrasi (dittologica, come prima rilevato) *e tormentato e onesto*. ~ *all’aureo ... giorno*: endecasillabo costruito sulla ripetizione del piede giambico e, parimenti, sulla ripetizione di uno stesso pattern sintattico (preposizione articolata + aggettivo + sostantivo). C’è forse l’intenzione di rovesciare il celebre incipit “invernale” dantesco: *Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra* (*Rime*).

²³⁷ “io bevo ... piango”: a compattare gli ultimi versi della prima strofa, in cui il discorso è franto dalla parentetica e dalla paratassi, è il chiasmo che si instaura tra i vv. 12 e 15. *io bevo, ancora e ancora godo e piango*.

²³⁸ “La sera ... parla”: la seconda strofa inizia con la stessa situazione descritta dall’esterno, quasi una didascalia di scena, da cui scompare il discorso diretto in soggettiva, e nella quale il becchino viene presentato come personaggio osservato da un narratore esterno e per la prima volta

definito *poeta*, di nuovo in fondo al giro sintattico che chiude su un espressivo *ictus* ribattuto di 1^a e 2^a (*egli è il poeta*). La didascalia di scena è stilisticamente caratterizzata da un verso più breve, il quinario (e un settenario al v. 18), che si espande in concomitanza della ripresa di parola del becchino-poeta. Si noti l'anadiplosi tra *egli è il poeta*, soggetto ripreso subito in *Ed egli parla* (v. 20).

²³⁹ “parla ... inutilmente”: tra le inarcature presenti nel testo è particolarmente marcata quella tra *parla* e *inutilmente*, sospendendo l'autorevolezza del poeta e infine negando effetto al suo parlare.

²⁴⁰ “a suggerirgli”: si affaccia il motivo dell'ispirazione classica, del poeta come colui che riceve la voce da un altrove; in questo caso, però, il *topos* è secolarizzato: accanto alla *notte leggera* (v. 22), c'è pure l'effetto del *bere* (v. 24).

²⁴¹ “Ed io ricordo... tenerezza”: l'episodio dell'uomo che segue la bara dell'amata è ricordato in tutte le redazioni del testo; in ognuna si registra l'occorrenza del dittico *stoltezza-tenerezza* (in P: *Stoltezza e folle tenerezza è il modo / In cui veniva un uomo seguitando / Con le braccia, io ricordo, a quella bara*, vv. 24-26; in LC: *Un uomo che seguiva / [...] / sua donna, con le braccia a quella bara, / io mi ricordo, e forse era in quel gesto / stoltezza e folle, e folle / tenerezza...*, vv. 27-33). Il tema della perdita è messo in scena attraverso questo ricordo-bozzetto paradigmatico.

²⁴² “e folle ... qui”: in chiusura, due versi contigui con epanalessi: *e folle, e folle tenerezza* (v. 31) e *Non qui, non qui* (v. 32).

²⁴³ “Non qui... presenza”: Si consideri come sia in NP che nel ds. C manchi la chiusura delle virgolette basse che delimitano il discorso diretto (la chiusura del segnale diacritico è presente, invece, in P), elemento che fa pensare a un lapsus d'autore più che a un refuso di stampa. Il ritardo

nell'informazione già osservato in altri luoghi trova qui la sua prova più esemplare: il testo chiude sulla constatazione dell'assenza materiale della donna amata, la presenza della quale, pure residuale, pure impercettibile, va piuttosto rinvenuta nei segni della primavera. Il testo, e di conseguenza un'intera sequenza, quella di NP, che ragiona di memoria e nostalgia, pubblico e privato, si chiude su una parola che, dopo molti versi, arriva, ed è *presenza* (v. 34), attestata nelle cose *lievi* in primavera.

²⁴⁴ È chiaro a questo punto come nel discorso di Romanò l'attributo "decadente" diventi, con "estetico" e "sperimentale", sinonimo di astratto e autoreferenziale.

²⁴⁵ G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, in «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, p. 12.

²⁴⁶ A questo proposito cfr. il commento di Margherita Martinengo a G. Scalia, *Una prefazione a Spitzer*, in «Officina», Nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 10-13.

²⁴⁷ G. Pintor, *Il nuovo romanticismo*, «Primato», II, 16, 15 agosto 1941, p. 2. La risposta di Pintor si inserisce in un dibattito inaugurato sulla rivista di Bottai da Manlio Lupinacci con l'intervento *Un nuovo romanticismo*, «Primato», II, 5, 15 marzo 1941, pp. 2-3.

²⁴⁸ L'idea di letteratura nazionale e l'attenzione in chiave problematica all'assenza di una letteratura media italiana segnalano l'incidenza del pensiero di Gramsci nel discorso di Romanò e, più in generale, nel sistema di riferimenti teorici condiviso dai collaboratori di «Officina». La "funzione" Gramsci agisce inoltre nell'elaborazione officinesca del sistema idealistico crociano. A questo proposito Ferretti nota: "Dalla lettura dei primissimi numeri, appare inoltre già chiaro come l'orizzonte della rivista sia largamente dominato da uno storicismo che si manifesta con differenze

anche profonde, ma che resta pur sempre ben al di qua di una autentica presa di coscienza gramsciana e marxista; e ciò anche se l'influsso di *Letteratura e vita nazionale* è evidente, esaurendosi tuttavia esso molto spesso nell'utilizzazione di formule gramsciane parzializzate o irrigidite in certi loro elementi di ritardo, proprio perché utilizzate prescindendo dal loro rapporto con il fecondo indirizzo ideale sotteso all'intera opera di Gramsci allora conosciuta. Il limite più grave di «Officina» in questo senso – che finisce per diventare un elemento caratterizzante – è quello di uno storicismo idealistico 'rammodernato' o 'crocio-gramscismo', anche quando si avvale delle posizioni più avvertite della critica post(anti)crociana" (G. C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, in «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, pp. 12-13). Il sistema critico che Romanò sviluppa nelle *Analisi critico-bibliografiche* e in generale nei suoi interventi sulla rivista origina da questioni che animano in modo prioritario il campo letterario della seconda metà degli anni Cinquanta, incentrate sul ruolo e sulla funzione degli intellettuali nel nuovo contesto socioculturale del dopoguerra. In quest'ottica l'opera di Gramsci diventa un riferimento imprescindibile per l'ambiente officinesco, nonché per i critici marxisti che dialogano con l'esperienza della rivista. Non a caso, alla prima voce della *Postilla bibliografica* Romanò dialoga con un intervento di Manacorda e Muscetta uscito su «Società» (a. X, n. 1, febbraio 1954) e dedicato a *Letteratura e vita nazionale* di Gramsci. Qui, a p. 4, si legge: "Ora, se un ceto di intellettuali ha smarrito la consapevolezza della sua funzione di tessuto connettivo di un blocco sociale, e si pone come autosufficiente, se smarrisce, "la coscienza di essere parte di una determinata forza egemonica (cioè la coscienza politica)" (M. S., II), esso si vota implicitamente a vivere ai margini della storia reale per esserne prima o poi travolto o superato". È dunque a partire da quest'idea gramsciana di impegno intellettuale che Romanò analizza la tradizione letteraria italiana e imposta la propria valutazione delle correnti artistiche.

²⁴⁹ Romanò chiude il suo intervento anticipando il focus della seconda analisi critico-bibliografica, che uscirà sul secondo numero di «Officina» e sarà appunto dedicata al “vocianesimo”.

²⁵⁰ In *Di qua e di là dal neorealismo*, «Officina», Nuova serie, n. 1, marzo-aprile 1959, pp. 7-9, Romanò riprende, parafrasandolo, il discorso di Falqui. Nello specifico, si legge (la frase ripresa e parafrasata è trascritta in corsivo): “Se la via del possesso critico e razionale della realtà coinvolge le responsabilità dello scrittore nelle responsabilità dell’intera società degli uomini colti, la mozione degli affetti estetica consente ormai solo di dare un’apparenza di verità al rapporto soggettivo tra lo scrittore e la sua materia. L’affermazione successiva sarà: *la letteratura opera e lotta coi mezzi della letteratura. È un’affermazione che si è già sentita altre volte e in altre congiunture.*”

²⁵¹ “varia polemica interpretativa”: il dibattito intorno alla figura e al pensiero di De Sanctis si può dividere in due fasi principali. La prima fase, che si dipana tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento, è alimentata dal lavoro di Benedetto Croce e dominata dalla sua personale interpretazione dell’opera desanctisiana, e si incarna nella realizzazione di alcune imprese editoriali altamente simboliche, tra cui l’edizione completa delle opere di De Sanctis presso Laterza, iniziata con l’uscita della *Storia della letteratura italiana* nel 1912, e la pubblicazione della prima bibliografia, *Gli scritti di Francesco De Sanctis e la loro varia fortuna*, nel 1917, anno del centenario della nascita dell’autore. Questi volumi, entrambi a cura di Croce, testimoniano non solo l’intenzione apertamente canonizzante con cui il critico recupera e promuove l’opera di De Sanctis (abbandonata negli ultimi anni dell’Ottocento soprattutto per effetto della stroncatura di Carducci), ma anche il suo chiaro obiettivo di appropriarsi del modello desanctisiano, trasformandolo nel proprio precursore e “padre nobile” attraverso un’opera di mediazione tutt’altro che neutra, nella quale gli aspetti che coincidono con la personale estetica di Croce vengono

esaltanti, mentre quelli divergenti o incompatibili vengono sminuiti o addirittura “corretti” in quanto errori o deviazioni accidentali che De Sanctis avrebbe compiuto rispetto al proprio stesso pensiero. Il contraccolpo critico di questa appropriazione, testimoniato dalla polemica anti-crociana e anti-desanctisiana di una rivista come «Lacerba», sarà ricostruito proprio da Gianni Scalia nella lunga introduzione al quarto volume della serie einaudiana *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, dedicato appunto a «Lacerba» «La Voce» (1914-1916). La seconda fase del dibattito intorno a De Sanctis, che si sviluppa invece negli anni Cinquanta, viene innescata dalla pubblicazione del sesto tomo delle *Opere* di Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (Einaudi 1950), nel quale l'autore propone una versione completamente diversa del modello di De Sanctis, presentato come esempio (radicalmente contrapposto a Croce) di una visione della letteratura attenta alla dimensione storica, politica e ideologica: “La critica del De Sanctis è militante, non è frigidamente estetica: è propria di un periodo di lotta culturale; le analisi del contenuto, la critica della ‘struttura’ delle opere, cioè anche della coerenza logica e storica attuale delle masse di sentimenti rappresentati sono legate a questa lotta culturale: in ciò mi pare consista la profonda umanità e l’umanesimo del De Sanctis che lo rende simpatico anche oggi; piace sentire in lui il fervore appassionato dell’uomo di parte, che ha saldi convincimenti morali e politici e non li nasconde e non tenta neanche di nasconderli” (Q4, p. 426). L’effetto della lettura gramsciana orienta profondamente la ripresa del dibattito su De Sanctis, al quale contribuiscono, tra gli altri, i saggi del numero speciale di «Società» del 1953, l’introduzione di Binni alla riedizione del saggio su *Giacomo Leopardi* (1953), l’introduzione di Contini alla *Scelta di scritti critici di Francesco De Sanctis* (1959), e vari interventi di Salinari, Fubini, Getto, e Landucci.

²⁵² “ritorno a De Sanctis”: la formula “ritorno a De Sanctis” è una delle espressioni chiave del dibattito desanctisiano degli anni Trenta, e quella coinvolta nella strumentalizzazione forse più estrema del pensiero del

critico ottocentesco. Inaugurata da un contributo di Croce del 1932 (*Necessità di “tornare” al De Sanctis*, in «La critica», novembre 1932), l'esortazione viene adottata pochi mesi dopo da Giovanni Gentile (*Torniamo a De Sanctis!*, in «Quadrivio», I, 1, agosto 1933), che la volge in chiave apertamente nazionalista e fascista, cercando di rivendicare una discutibile continuità tra la visione critica di De Sanctis e la politica culturale del regime mussoliniano (deriva che porterà addirittura, nel 1940, a un tentativo di dipingere De Sanctis come sostenitore delle leggi razziali; vd. L. Terzoni, *De Sanctis razzista*, in «La difesa della razza», III, 1940). Paradossalmente, proprio il testo di Gentile è l'occasione che porta Gramsci a interrogarsi su quale possa essere il senso autentico di un “ritorno a De Sanctis”, dando origine alla contro-lettura di sinistra che verrà ripresa negli anni Cinquanta. Contemporanee alla reazione di Gramsci sono anche le risposte anonime di Giovanni Ansaldo, che su «Il lavoro», nella rubrica *Calendarietto*, pubblica per lo meno due pezzi in diretta risposta a Gentile e all'ondata di pubblicazioni allineate che si erano allineate a questo tentativo di appropriazione fascista: “Nel ben numero inaugurale di «Quadrivio» è comparso un articolo del senatore Giovanni Gentile che, per le cose che vi son dette, per la autorità di chi le firma, per la sede, per l'occasione, e quasi per il modo tipografico in cui l'articolo stesso è presentato, rassomiglia molto a un programma, o almeno a una direttiva generale, segnata con particolare solennità” (*Ritorno a De Sanctis*, 1933); cfr.: “Avete visto che pioggia di articoli sul De Sanctis, in questi giorni, sui giornali? De Sanctis filosofo, De Sanctis critico, De Sanctis patriota; l'assortimento completo, squinternato sul banco della bottega in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di quel valentuomo. E tutti, all'improvviso, diventati desanctisiani; un colpo di sole, tra Natale e l'Epifania. Delle firme, in fondo agli articoli... Firme di persone, che si sono svegliate desanctisiane una bella mattina, così, come un altro si sveglia con la bocca impastata; che si sono svegliate desanctisiane in vista dell'anniversario...” (*De Sanctis politico*, 1934). Cfr. N. Longo, *Il ritorno a De Sanctis. Storia,*

ideologia, mistificazione, Bulzoni, Roma 1980; L. Resio, C. Tavella, *Bibliografia desanctisiana (1965-2020)*, Serra, Pisa-Roma 2020.

²⁵³ “ricostruttore di bozzetti storici o di aneddoti morali”: il riferimento è alla posizione antidesanctisiana che la «Voce» aveva assunto come fin dagli anni Dieci come effetto della polemica contro Croce, e in particolare alla contrapposizione tra Carducci, visto come autentico critico dotato di sensibilità letteraria e intima comprensione dei testi, e De Sanctis, visto invece come un appassionato ma approssimativo cantore di una sorta di melodramma morale-letterario. Nell'introduzione al volume Einaudiano su «La Voce» e «Lacerba», Scalia rintraccia la genesi dell'opposizione tra Carducci e la coppia De Sanctis-Croce nel saggio di Renato Serra *Carducci e Croce* («La Voce», 54, dicembre 1910), e individua la genesi dell'interpretazione di De Sanctis come “scrittore di bozzetti morali e polemici” nel saggio *Da De Sanctis a Croce* di Giuseppe De Robertis («La Voce», 4, febbraio 1914), che sarebbe stato profondamente influenzato dalla “corrispondenza, per così dire ‘pedagogica’” con lo stesso Serra: “Era stato lui a suggerire a De Robertis (cfr. lett. dell'11 maggio 1912, *Ep.*, p. 442) la definizione di De Sanctis piuttosto ‘creatore di tipi che... critico’; [Serra] aggiunge: ‘Il D.S. non è un critico in atto, ma un creatore di drammi spirituali profondi e pieni, in cui gli elementi sono piuttosto psicologici e morali [e civili – come nella St.] che letterari e artistici’ (G. Scalia, *Introduzione*, in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, IV, «Lacerba», «La Voce» (1914-1916), cit., pp. 89-90 e 88)”.

²⁵⁴ “ci è venuto da Gramsci”: il riferimento è alla pubblicazione del volume tematico *Letteratura e vita nazionale*, che include tra gli altri il brano d'apertura del Quaderno 23, in cui Gramsci rifletteva sul saggio di Gentile del 1932 contrapponendo al De Sanctis “fascista” un De Sanctis democratico e popolare: “Cosa significa e cosa può e dovrebbe significare la parola d'ordine di Giovanni Gentile: ‘Torniamo al De Sanctis?’ (cfr. tra l'altro il 1° numero del settimanale «Il Quadrivio»)). Significa ‘tornare’

meccanicamente ai concetti che il De Sanctis svolse intorno all'arte e alla letteratura, o significa assumere verso l'arte e la vita un atteggiamento simile a quello assunto dal De Sanctis ai suoi tempi? [...] [De Sanctis] domandava specialmente un nuovo atteggiamento verso le classi popolari, un nuovo concetto di ciò che è 'nazionale', diverso da quello della destra storica, più ampio, meno esclusivista, meno 'poliziesco' per così dire. È questo lato dell'attività del De Sanctis che occorrerebbe lumeggiare, questo elemento della sua attività che d'altronde non era nuovo ma rappresentava lo sviluppo di germi già esistenti in tutta la sua carriera di letterato e di uomo politico" (Q 23).

²⁵⁵ "Marx, il 'realismo' critico russo ecc.": Scalia tornerà sull'argomento, elaborando e in parte ricomponendo il problema della triangolazione tra De Sanctis e i suoi interpreti rispettivamente crociani e marxiani, nel saggio *Realismo e critica letteraria*, pubblicato sul numero di «Nuova Corrente» dedicato al realismo (n. 16, 1959), e poi incluso in *Critica, letteratura, ideologia (1958-1963)*: "La problematica gramsciana, il 'ritorno a De Sanctis', la discussione – con le cautele dovute al caso – su Lukács, divennero, a un certo punto, i temi fondamentali del discorso teorico-metodico sul realismo. Tuttavia il 'ritorno a De Sanctis' fu pregiudicato da due vizî d'origine, eguali e contrari, se si pensa alla comune origine idealistica hegeliana degli interlocutori e dei contendenti" (G. Scalia, *L'ideologia letteraria del realismo*, in Id., *Critica, letteratura, ideologia (1958-1963)*, Marsilio, Venezia 1968, p. 106). Per il ruolo del modello di De Sanctis nel discorso sul realismo cfr. anche N. Borsellino, *Introduzione*, in F. De Sanctis, *Verso il realismo. prolusioni e lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca, frammenti di estetica, saggi di metodo critico*, Einaudi, Torino 1965.

²⁵⁶ "Anche recentemente": Il riferimento è appunto alla discussione desanctisiana generata dalla pubblicazione del testo di Gramsci.

²⁵⁷ Suggestivo è ipotizzare – ma non posso averne certezza – che l’avvio del saggio di Leonetti intervenga sull’abbrivio della tesi enunciata da Theodor W. Adorno in *Critica della cultura e società* (1951): “Scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbaro e ciò avvelena anche la stessa consapevolezza del perché è diventato impossibile scrivere oggi poesie”; l’intervento, inedito al tempo in Italia, fu tradotto solo più tardi in T.W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

²⁵⁸ “Un intenditore”: il lemma è sardonico. In filigrana riecheggia Pascoli, un passaggio (stravolto di segno) de *Il fanciullino*: “gl’intendenti scioccheggiano e pedanteggiano nello stesso tempo”.

²⁵⁹ “Potrebbe qualcuno...”: notevole, nell’ordito prosastico leonettiano, il gioco d’antitesi che struttura e dinamizza il paragrafo (*compito leggero* vs. *cosa più grave*).

²⁶⁰ “Perché: chi non è bravo...”: un poco in chiave di *excusatio non petita*. Per dirla con una formula di Luigi Baldacci (posteriore di qualche anno, sul conto di Robbe-Grillet polemist): “non parte dalla situazione com’è, ma da come gli farebbe comodo che fosse. [...] è facile aver ragione ipotizzando un avversario così docilmente ed utilmente idiota” (*Le idee correnti e altre idee sul Novecento*, Vallecchi, Firenze 1968, p. 42).

²⁶¹ “una signora”: si intenda “la poesia”. Con una venatura di ironia gozzaniana (ma sovviene inevitabile – in chiave di ampliamento di un celeberrimo sintagma marxiano – il memorabile Gianni Scalia, *Signor capitale e signora letteratura* (1973-1976), Dedalo, Bari 1980).

²⁶² “Grave... non graziosa”: sferzante effetto paronomastico.

²⁶³ “E pur triste”: calcolatamente enfatico, “e parimenti foriera di tristezza”.

²⁶⁴ “A chi mi chiama poeta...”: ai ripiegamenti di un sopravvivevole intimismo crepuscolare, idealmente modellato sulle ritrosie lacrimevoli del Sergio Corazzini di *Desolazione del povero poeta sentimentale*, Leonetti oppone una rivendicazione di agonismo pugnace e terragno, intarsiato di fisiologia e materia. Il tono anticipa un rilievo di Roversi sulla poesia di Bertolt Brecht: “quell’ironia ringhiosa, da cane, che graffia la realtà e la esaspera dilatandola, non potendo intanto colpirla a morte o soltanto ferirla” (*La rabbia e la ragione* [1966], in R. Roversi, *Tre poesie e alcune prose*, a c. di M. Giovenale, Luca Sossella Editore, Roma 2008, p. 418). Mette conto osservare che, in Leonetti, la metafora gioca anche su effetti fonici (“intrufolato” accorpa, per contiguità sonora, il “truogolo” e il “grufolare” dei maiali).

²⁶⁵ “il proprio spregio...”: si intenda, “un polemico rigetto della funzione poetica”.

²⁶⁶ “O meglio... disagio”: sul piano retorico, notevole la sequenza di *correctio* ed epanalepsi (con funzione di crescendo patetico).

²⁶⁷ “pregare”: con sottile eufemismo, il verbo vale qui – efficacemente – “diffidare”.

²⁶⁸ “parlare di altro e non di lei”: “non profanarla, menzionandola invano”.

²⁶⁹ “sono tutti, certo, intelligentissimi...”: il sarcastico affondo consuona con Roversi, un passaggio (nel poemetto *Lo Stato della Chiesa*) in *Dopo Campoformio*: “i giovani sapienti deprimenti / (tutti candidati a una cattedra austera)” (*Tre poesie e alcune prose*, cit., p. 93).

²⁷⁰ “Coraggiosamente”: marcando, giustappunto, un “atto di coraggio” (in contrapposizione all’opportunismo dei coetanei).

²⁷¹ “poetizzazioni”: si intenda, “adeguamenti (innalzamenti) del discorso al *decorum* astratto della pratica verseggiante”. Con altra disponibilità, di “una poetizzazione cosciente e una sublimazione astratta” ragionerà anche Pasolini, in un intervento del ’65, quale reazione plausibile alla “mostruosa lingua media parlata”; *L’italiano “orale” e gli attori*, in Id. *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di W. Siti, Mondadori, Milano 1999, p. 1056. Ma il vocabolo, di per sé anfibologico, ha in Leonetti valenza di stigma irridente.

²⁷² “Con ciò che...”: la subordinata è concessiva, “a dispetto della loro sostanza trasandata e frusta”.

²⁷³ “con lo scopo della forma”: idest, “viziate dai limiti del belletterismo”.

²⁷⁴ “il suo fuoco”: il lemma è polisemico: il fuoco prospettico o l’energia della combustione, o anche la compromissione vertiginosa insita in una relazione con la poesia che non sia futile o avventizia. Preannuncia qui il folgorante esordio del Leonetti narratore: *Fumo, fuoco e dispetto*, Einaudi, Torino 1956.

²⁷⁵ “vomitando la realtà”: la matrice dell’immagine è baudelairiana: il “*vomissement confus de l’énorme Paris*” in Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, Rizzoli, Milano 1980, p. 268 (*Le vin des chiffoniers*).

²⁷⁶ “Questo ci tocca dire...”: in funzionale controcanto su Montale – “codesto solo oggi possiamo dirti” – nella celebre apertura degli *Ossi di seppia* (*Non chiederci la parola*).

²⁷⁷ “prevedere il futuro...”: sardonico, “scambiare la realtà con i propri desideri”.

²⁷⁸ “critica della vita...”: l’archetipo rimanda a Gustave Flaubert: “vedere la stupidità umana e non poter più tollerarla” (*Bouvard e Pécuchet*, Einaudi, Torino 1952, p. 182 – nella storica traduzione di Camillo Sbarbaro).

²⁷⁹ “Impegno e amore”: notevole in Leonetti – osservò finemente Gian Carlo Ferretti – è una “accentuazione *viscerale* e *passionale* del momento interiore e di crisi” che recepisce il nesso pasoliniano di *passione e ideologia* nei termini di una enfattizzazione del primo termine («*Officina*». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1975, p. 62).

²⁸⁰ “dopo le distruzioni intime...”: la dialettica di inautenticità e angoscia (parole tematiche) segna il rimando a un orizzonte esistenzialista idealmente raccolto intorno al capitale *Lo straniero* (1942) di Albert Camus.

²⁸¹ “le parole così sorde...”: “l’insincerità rinvenuta da Croce nella produzione lirica e narrativa di Pascoli, D’Annunzio e Fogazzaro non è distante dall’autenticità esibita dagli ermetici” (M. Rustioni, *Il “caso Leonetti”; utopia e arte della deformazione*, Pacini, Pisa 2010, p. 34).

²⁸² “gli impotenti...”: con soppressa violenza, “onanisti in un *hortus conclusus*”. (Consentaneo a tale immagine, subito dopo, anche il riferimento esplicito al *Giardino dei supplizi* [1899] di Octave Mirbeau, dissertazione romanzesca di esibita tinta sadomasochistica).

²⁸³ “senz’altra preoccupazione...”: “con la spensieratezza di orfani ed emuli dell’ermetismo”.

²⁸⁴ “per cui”: “in virtù della quale”.

²⁸⁵ “non furono dette...”: si intenda, “le stesse poetiche ermetiche agirono per noi positivamente in funzione dialettica”.

²⁸⁶ “Importanti, definitive”: si intenda, iscritte compiutamente in una temperie storica (la dittatura fascista).

²⁸⁷ “un oscuro imbroglio”: “un’arcana mistura”.

²⁸⁸ “dopo lunga ricerca”: enfatico, “ricostruendo pazientemente daccapo”.

²⁸⁹ “un’altra musica”: icastico, “un radicale cambio di programma”.

²⁹⁰ “per la loro felicità”: un gioco anagrammatico crudele (*felicità/facilità*) intarsia l’affondo polemico leonettiano: garantita in origine dal magistero di Federico García Lorca, la poetica degli stati d’animo precipita irreparabilmente in una specie di idioletto, degradazione di una remota premessa ermetica (di “stati d’animo entrando dentro ai quali troverai pane o poesia: fame o poesia” ragionava Carlo Betocchi in una lettera a Carlo Bo [4 gennaio 1935], ora in C. Bo – C. Betocchi, *Un’età miracolosa. Lettere (1934-1940)*, a c. di A. Giulietti, Raffaelli, Rimini 2022, pp. 69-70).

²⁹¹ Stéphane Mallarmé (1842-1898), patrono di elezione del gruppo ermetico raccolto intorno a Carlo Bo.

²⁹² “... fu osservato”: tutto il paragrafo è debitore a un intervento di Fortini, del quale Leonetti recepisce le argomentazioni pressoché alla lettera: “Particolarmente importante oggi rileggere una recensione di Carlo Bo ad *Avvento [notturmo]* (“Letteratura”, IV, ott-dic. 1940, pp. 174-178) che segue, quasi a segnare un trapasso di generazioni, quella di [Giuseppe] De Robertis alle *Occasioni*. Bo, che in quegli anni era la coscienza critica del gruppo fiorentino, esalta, com’è prevedibile, l’annullamento del reale, della psicologia e della nostalgia: ‘La parola sfalda interiormente in lui la

resistenza fisica dell'oggetto [...]; la verità infusa ha eliminato lo slancio vitale della realtà'; 'il poeta riesce a non compromettersi, a non prender una parte umana'. Era quella, evidentemente, la più profonda aspirazione cosciente di quella poesia e di quella critica [...]. Ma singolare è scorgere come è costruita quella recensione: non si tratta solo delle consuete locuzioni mallarmeane (vuote, abolita, annullato, respinta, negazione, abolizione, assenza, mancanza, impossibilità) ma di un continuo procedere per via di negazione; circa *cinquanta* locuzioni negative in meno di quattro pagine, e di queste una trentina del tipo di 'non è', 'non è più'. La critica definisce se stessa e la poesia come *Le Enneadi* la divinità. In quei mesi, nell'Europa centro-orientale, la teologia negativa era predicata dalle S.S. con inconsueta larghezza di mezzi"; F. Fortini, *Di Luzi* (1954), poi in *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 48.

²⁹³ "Il punto estremo": "il punto di non ritorno".

²⁹⁴ "la più profonda poesia...": la rivendicazione investe il linguaggio poetico di Thomas Stearns Eliot all'altezza dei *Quattro quartetti* (1945), ma nondimeno la riflessione teorica consegnata agli *Appunti per una definizione della cultura*, Bompiani, Milano 1952.

²⁹⁵ "e si accosta a una ortodossia...": si intenda, "acquista coscienza di vivere in un mondo conflittuale (nel tempo della guerra fredda), e di dover prendere una posizione".

²⁹⁶ "una pietra di paragone": "un termine di paragone, in grado di esercitare una funzione inibente". Il sintagma echeggia curiosamente il Gian Pietro Lucini del *D'Annunzio al vaglio dell'umorismo*.

²⁹⁷ "che nuovamente si concede...": il rilievo incidentale suona in falsetto: "di per sé buona cosa, torno a dire, a condizione non si esageri".

²⁹⁸ “Ma le loro primizie...”: allude naturalmente a M. Luzi, *Primizie del deserto*, Schwarz, Milano 1952.

²⁹⁹ (Vedi *supra*, nota 292)

³⁰⁰ “il populismo”: la matrice sarcastica del vocabolo è inscritta nelle riflessioni dei quaderni gramsciani, segnatamente raccolte per tale riguardo — a quell’altezza temporale — in A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1950.

³⁰¹ “Rapidamente, con un coraggio...”: eufemistico, “con precipitazione e faciloneria”.

³⁰² “Stitici”: il vocabolo è luogo comune per stigmatizzare, nel gruppo degli ermetici fiorentini, pedanteria e aridità sussiegosa.

³⁰³ *Espertamente*: sardonico, “inarcando il sopracciglio”.

³⁰⁴ “dell’‘attualismo che giustifica’ ...”: si intenda, “della tendenza a ricondurre, in chiave di ingenuo progressismo, ogni esperienza nuova del linguaggio al nesso implicato di razionale e reale” (con un riferimento polemico intenzionato all’idealismo attuale di Giovanni Gentile).

³⁰⁵ “soltanto, si muove ad esserlo”: “solo ne fa mostra, in modo velleitario”.

³⁰⁶ “ve ne prego, due versi...”: viziata da scorciatoie ottimistiche, la poesia neorealista legittima per eterogenesi – suona qui l’accusa di Leonetti – un ripiegamento verso forme e strutture discorsive passatiste.

³⁰⁷ “Volentieri si confondono...”: glaciale, “spensieratamente si fanno coincidere l’attualità e il progresso”.

³⁰⁸ “i littoriali e la loro polluzione”: l’ammorbante produzione in versi partorita – negli anni Trenta – dai Littoriali della poesia. Pregnante qui, beninteso, la connotazione insita nel vocabolo: la poesia come soddisfacimento libidico.

³⁰⁹ “e anche...”: si intendano, qui, le ambiguità del camaleontismo e del frondismo (stilizzate, da Leonetti, a partire da Curzio Malaparte e da un suo celebre pseudo-encomio mussoliniano).

³¹⁰ “orgosolani...”: il riferimento è all’antropologo Franco Cagnetta (1926-1999), autore di una *Inchiesta su Orgosolo*, pubblicata su «Nuovi Argomenti», 10, settembre-ottobre 1954.

³¹¹ “dalla fogna di Trappeto...”: allude a Danilo Dolci, *Fate presto (e bene), perché si muore*, De Silva, Milano 1954, celebre *reportage* dal diseredato paesino siciliano.

³¹² “Dunque: ve ne prego”: nel sigillo una connotazione antifrastica: “per favore, adesso basta”.

³¹³ “obiettando così”: “tornando a schierarsi per l'autonomia dell'arte”.

³¹⁴ “dell’anziano Solmi”: con mossa sorprendente, le ragioni di una rinnovata politicità integrale del fatto poetico vengono distillate riconvocando una pagina critica di Sergio Solmi (1899-1981), poeta della generazione anteriore ad «Officina» (dove l’ironico appellativo utilizzato da Leonetti). Davvero Solmi appare qui chiamato ad assolvere – per dirla con Pier Vincenzo Mengaldo – una “funzione, difficilmente sostituibile, di mediatore in atto fra i diritti della nuova poesia e quelli della tradizione” (*Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, p. 622). Nemmeno sfugge che il pezzo citato da Leonetti - *Della grandezza* («Letteratura», marzo-giugno 1954) verrà parzialmente citato anche da Vittorio Sereni nella

sua nota introduttiva a S. Solmi, *Levania e altre poesie*, Mantovani, Milano 1956.

³¹⁵ “Il pesante velario...”: il campo immaginativo è dannunziano (si rammenti il “velario grave” nel capitolo quarto del *Piacere*); un’idea solipsistica della poesia come auscultazione di un teatro interiore.

³¹⁶ “Una tumultuosa battaglia”: la formula evoca un modello carducciano (l’agonismo polemico implicito nei tre volumi di G. Carducci, *Confessioni e battaglie*, a c. di M. Saccenti, Mucchi, Modena 2001).

³¹⁷ “esprima... rappresenti”: il *quid* della poesia sembra coincidere con una forza di adesione plastica alla concretezza della realtà molteplice, traguardata dalla specola del sensorio emozionale e della coscienza politica.

³¹⁸ “nel cuore degli altri”: inscritta in una matrice gozzaniana (vd. *Colloqui*: “mio cuore, monello giocondo”), la metaforologia del cuore, tramata di affettività esplicita, suona paradossale ma non irrelata (specie con riferimento a talune epigrafiche occorrenze nella poesia di Roversi: si rammenti, nelle *Poesie per l’amatore di stampe*, un memorabile “Nel cuore arde fresco il desiderio”).

³¹⁹ “a riscattarsi da quell’interno...”: il punto prospettico appare qui il superamento di un autobiografismo avvertito come parzialità impressionistica (eredità, in primo luogo, del vocianesimo protonovecentesco).

³²⁰ “In questo modo...”: nel segno di un anelito materialistico, la poesia riconnette – articolandosi come forza dispiegata (atto di linguaggio e linguaggio in atto) – le ragioni della bellezza (le viole) con l’intervento nella realtà.

³²¹ Di C. Rossi sono le prime tre pagine (sino a “[...] il solo nome di Gadda aveva, in «Officina», il valore di un posizionamento”); di G. Perosa le successive tre pagine.

³²² P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a c. di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 47.

³²³ “Gadda antinarcisista (idest, anche, antinovecentista) fa sempre meglio corpo con noi”, scrivono Leonetti e Roversi a Pasolini nell’ottobre 1955 (lettera inedita citata in P. Italia e G. Pinotti, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, a c. Di P. Italia e G. Pinotti, Adelphi, Milano 2016, p. 361).

³²⁴ R. Roversi, *Presentazione*, in K. Migliori (a c. di), *Officina, 1955-1959*, Edizioni dell’Ateneo & Bizzarri, Roma 1979, p. 16. Il riferimento è a P.P. Pasolini, *Pascoli*, in «Officina», 1, 1955, pp. 1-8.

³²⁵ Scrive Siciliano, a questo proposito, che Pasolini “era solito congiungere i due [Contini e Gadda] in un’unica, appropriata costellazione” (in E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1979, p. 189).

³²⁶ In questi termini commenta retrospettivamente A. Romanò in *Tre lustri dopo*, in G.C. Ferretti, «Officina»: cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta, Einaudi, Torino 1975, pp. 474-476.

³²⁷ Per la storia redazionale di *Eros e Priapo* si veda P. Italia e G. Pinotti, *Nota al testo*, cit., pp. 345-451.

³²⁸ G. Contini e C.E. Gadda, *Carteggio 1934-1963*, Garzanti, Milano 2009, p. 134. La pubblicazione del *Libro delle Furie* su «Officina» è preceduta da una “sconfortante serie di rifiuti”, come ci informano P. Italia e G. Pinotti in

Nel cantiere del “Libro delle Furie”, in «Testo», 82, XLII, luglio-dicembre 2021, pp. 75-76.

³²⁹ In C.E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., pp. 267-273 (prima puntata); pp. 273-277 (seconda puntata); pp. 277-282 (terza puntata); pp. 282-290 (quarta puntata). Le puntate di «Officina» corrispondono a parte del Capitolo III della versione “originale” di *Eros e Priapo* che si legge ivi alle pp. 135-138; pp. 139-141; pp. 141-146; pp. 146-150.

³³⁰ Per un confronto parziale ma indicativo dei tre testi (versione “originale”, *Libro delle Furie* e *Eros e Priapo*) si veda ancora P. Italia e G. Pinotti, *Nel cantiere del “Libro delle Furie”*, cit., pp. 71-87.

³³¹ A. Boschetti, *La genesi delle poetiche e dei canoni: esempi italiani (1945-1970)*, «allegoria», 55, 2007, p. 68. Cfr. anche T. Toracca, *Un fossile degli anni Cinquanta? Su «Officina» (1955-1959)*, «L’Ellisse», XV, 1, 2020, pp. 105-150.

³³² P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, II, a c. di S. De Laude e W. Siti, Mondadori, Milano 1999, p. 2747: “la visione che ha Gadda della società che lo circonda”, prosegue Pasolini, “cioè la sua idea, è conformista e viene contraddetta dalla sua prosa che conformista non è”.

³³³ Sul rapporto tra Pasolini e Gadda si veda S. Corso, *Gadda e Pasolini*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 4, 2004 disponibile online. Lo stesso Contini riconoscerà il legame tra i due scrittori in G. Contini, *Introduzione alla “Cognizione del dolore”*, in *Quarant’anni d’amicizia*, Einaudi, Torino 1989, pp. 15-35 e in *Espressionismo letterario*, in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1989, pp. 41-105. Su Gadda come “pretesto novecentesco” per la rilettura della tradizione

letteraria da parte di Contini si veda R. Donnarumma, *Gadda. Romanzo e pastiche*, Palumbo, Palermo 2001, pp. 183-218.

³³⁴ G. Bonifacino, *Allegorie malinconiche: studi su Pirandello e Gadda*, Palomar, Bari 2006, p. 115.

³³⁵ Cfr. C. Benaglia, *Engagements de la forme. Une sociolecture des œuvres de Carlo Emilio Gadda et Claude Simon*, Classiques Garnier, Paris 2020, p. 50.

³³⁶ L'espressione proviene da una lettera inviata da Fortini a Pasolini nel 1955 che si legge in P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, cit., p. 51: "La sola cosa che mi sorprende un po'", scrive Fortini, "è la presenza di Gadda; non per la sua qualità di scrittore, naturalmente, che è fuori discussione, ma per il carattere, per gli armonici, direi, che evoca la sua prosa e il suo nome".

³³⁷ A. Romanò, *Osservazioni sulla letteratura del Novecento*, in «Officina», n. 11, 1957, p. 423. Ma si veda anche *infra*.

³³⁸ Così P.P. Pasolini recensendo le *Novelle dal ducato in fiamme* (Vallecchi, 1953) in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, a c. di S. De Laude e W. Siti, Mondadori, Milano 1999, pp. 1054-1055.

³³⁹ La lettera si legge in C.E. Gadda, *Lettere a Leone Traverso (1939-1953)*, a c. di F. Venturi, in «I quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, n.s., 2013, pp. 119-120 ed è commentata, in questa sede, da Francesco Venturi.

³⁴⁰ P. Gadda Conti, *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, Pan, Milano 1974, p. 77. Variamente attestati sono i tentativi, da parte dei redattori di «Officina», di ottenere nuove puntate: cfr. P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, cit., p. 115 e p. 164.

³⁴¹ Sulle diverse “vite” e temporalità delle opere gaddiane rimando al fondamentale C. Savettieri, *Gadda intempestivo*, in V. Baldi e C. Savettieri (a c. di), *Carlo Emilio Gadda. Un seminario*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 191-222.

³⁴² Ricavo queste informazioni dalla *Nota al testo* di *Eros e Priapo*. *Versione originale*, cit., pp. 339-461 (in part., per il *Libro delle Furie*, pp. 360-365 e 400-402) e dalle successive integrazioni pubblicate in P. Italia e G. Pinotti, *Nel cantiere del “Libro delle Furie”*, cit., pp. 71-87.

³⁴³ Lo hanno mostrato Italia e Pinotti, cfr. *Nota al testo*, cit., pp. 376-385.

³⁴⁴ Anche queste conservate in lingua francese nella Biblioteca del Burcardo di Roma. Cfr. G. Alcini e M. Giuffrida (a c. di), *Catalogo della biblioteca di Carlo Emilio Gadda*, Bulzoni, Roma 2022. Per ragioni di spazio, su Gadda e la psicoanalisi, e sulle diverse posizioni in merito a tale rapporto, mi limito a rimandare a V. Baldi, *La psicoanalisi*, in P. Italia (a c. di), *Gadda*, Carocci, Roma 2024, pp. 349-370 (e agli approfondimenti bibliografici lì segnalati).

³⁴⁵ Cito da P. Italia e G. Pinotti, *Edizioni d'autore coatte: il caso di “Eros e Priapo” (con l'originario primo capitolo, 1944-46)*, in «Ecdotica», 5, 2008, pp. 7-103: 11-12.

³⁴⁶ L. Matt, *Il libro delle Furie gaddiane: “Eros e Priapo”*, in «Avanguardia», II, 2, 1997, pp. 128-136; *Fiorentino antico e vernacolo moderno in “Eros e Priapo” di C.E. Gadda*, in «Studi linguistici italiani», XXIV, 1998, pp. 51-89; *Invenzioni lessicali gaddiane. Glossarietto di “Eros e Priapo”*, in «I quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», III, 2004, pp. 97-182; *Gadda. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2006, pp. 125-143; *Tassonomie gaddiane: medicina e psichiatria nell'impasto*

linguistico di “*Eros e Priapo*”, in V. della Valle e P. Trifone (a c. di), *Studi linguistici per Luca Serianni*, Salerno Editrice, Roma 2007, pp. 375-385. A questi va aggiunto il contributo di M. Mazzone, “*Il libro delle Furie*”. *Nuovi aspetti linguistici gaddiani*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», 123, 1, gennaio-giugno 2019, pp. 32-52. Per una panoramica accurata della lingua di Gadda rimando al recente L. Matt, *La lingua*, in P. Italia (a c. di), *Gadda*, cit., pp. 287-306 (e agli approfondimenti bibliografici lì segnalati; tra questi, per *Eros e Priapo* in particolare, cfr. G. Bezzola, *Cenni lessicali su “Eros e Priapo” di Carlo Emilio Gadda*, in *Schede critiche*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1989, pp. 37-59).

³⁴⁷ Id., *Invenzioni lessicali gaddiane. Glossarietto di “Eros e Priapo”*, cit., p. 98.

³⁴⁸ Con una precisazione che rende ancor più chiaro il ruolo delle *Furie* nel laboratorio gaddiano: la prima edizione, parziale, del *Pasticciaccio* esce nel 1946 su «Letteratura», dunque il *Libro delle Furie* costituisce una vera e propria “tappa” della riflessione di Gadda sulla questione delle voci autoriali nel processo che porta all’edizione del romanzo in volume (devo questo suggerimento a Carolina Rossi). Sul rapporto tra la voce narrante del *Pasticciaccio* e il fascismo, cfr. C. Savettieri, *Il “Pasticciaccio” e la logica simmetrica*, in «allegoria», 81, XXXII, 2020, pp. 28-60.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 59.

³⁵⁰ V. Baldi, *Intenzione di Gadda*, in *Cinquant’anni dalla morte. Carlo Emilio Gadda (1973-2023). Gadda Transmissions*, numero speciale di «Strumenti critici», a c. di L. Mazzocchi e S. Vandi, XXXVIII, 163, 2023, pp. 637-658.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 652.

³⁵² “delle mie bizzze secondo”: così Gadda a Roberto Roversi, co-fondatore e condirettore di «Officina», in una lettera del 12 aprile 1955: “si tratta del secondo libro (circa 150 pagine) di una lunga scrittura che aveva per titolo ‘Eros e Priapo’, promessa per contratto a Mondadori” (cit. in P. Italia e G. Pinotti, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, a c. di P. Italia e G. Pinotti, Adelphi, Milano 2016, p. 339-451, n. 91, corsivo a testo). Sulla vicenda redazionale-editoriale del *Libro delle Furie* rimando all’*Introduzione* di G. Perosa e C. Rossi alla presente edizione commentata. “Bizzze” è termine ricorrente in Gadda per malumori e accensioni di stizza o rabbia, usato anche in riferimento a un filone della propria scrittura fortemente umorale e vicino alla satira, di ispirazione swiftiana, come *Le bizzze del capitano in congedo*, edite nel 1940 (cfr. inoltre *Viaggi di Gulliver*, cioè del *Gaddus. Alcune battute per il progettato libro*, editi nel ’70; *I viaggi del capitano Gaddus. Serie I^a. Viaggio nella galassia α*, editi postumi nel 2012 a c. di L. Orlando).

³⁵³ “erologia”: “studio della sfera erotica”, neoformazione (L. Matt, *Invenzioni lessicali gaddiane. Glossarietto di “Eros e Priapo”*, in «I quaderni dell’Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 3, 2004, pp. 97-182: 133).

³⁵⁴ “banda”: termine-chiave in *Eros e Priapo* per i seguaci di Mussolini, parte del primo titolo del *pamphlet* concordato con Enrico Falqui: *Eros e la banda* (cfr. C.E. Gadda, *Lettere a Enrico Falqui e Gianna Manzini (1944-1957)*, a c. di A. Mastropasqua, in «I quaderni dell’Ingegnere. Testi e studi gaddiani», n.s., 5, 2014, pp. 95-186: 100; lettera del 19 maggio 1945).

³⁵⁵ “follia autoerotica”: *Il libro delle Furie* riprende e rielabora il terzo capitolo, *Erotia narcissica o Autoerotia*, della stesura autografa di *Eros e Priapo* risalente al 1944-’45 (*Eros e Priapo. Versione originale*, cit., pp. 135-174); corrisponde dunque alla parte di *Eros e Priapo* maggiormente concentrata su quando il principio di Eros si rivolge al sé, come accade appunto, in forma estremizzata, nel caso di Mussolini. Tra i titoli proposti

inizialmente per *Il libro delle Furie* ci sono anche *Autoerotia del Minchia* e *Autoerotia del Priapo* (cfr. P. Italia e G. Pinotti, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., p. 361).

³⁵⁶ “capintesta”: “capo”, cioè Mussolini, “ha per lo più un’intenzione spregiativa o scherzosa” (*GDLI* s.v.¹)

³⁵⁷ “ipofisaria”: dell’ipofisi, che colpisce l’ipofisi, ghiandola del cervello (anche detta ghiandola pineale) che produce gli ormoni che regolano l’attività di altre ghiandole.

³⁵⁸ “eredoluetico”: affetto da sifilide ereditaria, attestato dal *GDLI* con solo un esempio gaddiano.

³⁵⁹ “eredoalcoloopata”: “affetto da alcolismo ereditario”, neoformazione (M. Mazzone, “*Il libro delle Furie*”. *Nuovi aspetti linguistici gaddiani*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», 123, 1, gennaio-giugno 2019, pp. 32-52: 44).

³⁶⁰ “collaboratori”: le virgolette, numerose in tutta la puntata, segnalano distanziamenti ironici o il prelievo di un termine da un certo campo. Qui indicano l’accezione specifica, quasi tecnica, con cui il termine “collaboratori” è impiegato in riferimento ai seguaci di Mussolini.

³⁶¹ “principe Fava”: principe che non conta nulla, principe coglione, epiteto tra i molti riferiti a Mussolini. La fava è un’“erba annua della famiglia delle Leguminose Paglionate” (*GDLI* s.v.¹), che in uso antico indica anche una “pallottolina per esprimere il proprio assenso [...] o dissenso [...] in scrutini, votazioni o elezioni” o più in generale la “votazione” stessa (*GDLI* s.v.⁴), cui si connettono locuzioni come “non valere o non stimare una fava: non valere o non stimare nulla” (*GDLI* s.v.⁷); in senso figurato, indica anche il “glande” (*GDLI* s.v.³) e per sineddoche il pene, nonché la “vanagloria,

albagia, boria, superbia” (*GDLI* s.v.⁵). Per il termine “fava” come “caso culmine di fluidità semantica” nell’opera di Gadda, con riferimento anche al *Primo libro delle Favole* dove il termine è richiamato, cfr. “Parole di Gadda” in «Centro Studi Gadda» disponibile online, voce a c. di M. Bricchi.

³⁶² “ontogeneticamente”: l’ontogenesi è termine della biologia che indica lo sviluppo del singolo individuo a partire dal concepimento; Gadda si sofferma sul termine nel capoverso seguente.

³⁶³ “fase narcissico-puberale”: fase della pubertà in cui l’individuo – nella visione gaddiana elaborata sulla scorta delle teorie freudiane soprattutto in *Eros e Priapo* – rende l’io il centro principale, se non unico, della propria attenzione. Sul rapporto con Freud rimando alla già citata *Introduzione* di G. Perosa e C. Rossi. “Narcissico-puberale” è il primo di numerosi altri composti con trattino che seguiranno. “*Narcissico* [...] sarà stato formato dall’autore da *narcisso* (variante letteraria di *narciso*), anche per influenza dell’inglese *narcissic*” (L. Matt, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2006, p. 97; cfr. inoltre L. Matt, *Glossarietto*, cit., pp. 155-156 e la voce “narcissico” a c. di F. Venturi in P. Italia [a c. di], *Gaddabolario. Duecentodiciannove parole dell’Ingegnere*, Carocci, Roma 2022, p. 105).

³⁶⁴ “psicocinèsi esibitiva”: fenomeno per cui la necessità di esibizione dell’io è proiettata, freudianamente, altrove o in un altro individuo, qui Mussolini. Il termine “psicocinesi”, che in ambito parapsicologico indica la capacità di spostare oggetti con il pensiero, è risemantizzato e trasformato in un tecnicismo o pseudo-tecnicismo medico-psichiatrico. “Esibitivo”, cioè “esibizionistico”, è una neoformazione (L. Matt, *Glossarietto*, cit., p. 134). Nel Capitolo IV di *Eros e Priapo* Gadda spiega che l’“esibizione”, che risponde alla tensione “narcissica” di affermazione dell’io, si esprime spesso in forma simbolica o analogica: “La esibizione (in genere) è l’atto fondamentale della psicosi narcissica. La trasposizione dell’atto esibitivo

primo in atto esibitivo a contenuto sublimato si determina con una procedura che la è simbolistica ed analogica; avendo cioè ricorso a due delle principali funzioni del meccanismo psichico o addirittura mentale nostro: la funzione simbolistica, la analogica. Tu hai sostituito la esibizione dell'opera buona alla esibizione del genitale e della bella persona: quest'opera è il simbolo inconscio di quello, e il publicarla è operazione 'analogica' al publicar quello" (C.E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., p. 184).

³⁶⁵ “‘evoluzione individuale’ (nel lor caso involuzione)”: la figura etimologica che accosta due termini etimologicamente connessi ma con rovesciamento di significato riprende la figura etimologica di pressoché uguale struttura usata nel capoverso sopra (“‘sviluppo’, che nel caso loro fu inviluppo, tetro inviluppo”, qui arricchita dall’anadiplosi che porta attenzione al termine “inviluppo”) e rimanda al motivo centrale della degenerazione o torsione logico-morale che è stato il fascismo, dovuta all’incapacità di controllare e sublimare in maniera corretta il principio sessuale-priapeo.

³⁶⁶ “giovanissimi, giovani e giovinastri”: Gadda insiste sull’importanza che la giovinezza ha per il fascismo anche altrove e guarda al fascismo come a un regime sconsideratamente affidato ai giovani. Così ad esempio nel capitolo II: “Tutta la nazione è stata posta in mano a questi ragazzacci: con il motivo del ritornello giovinezza giovinezza, primavera di bellezza: con una claque di puttane e di mamillone malchiavate che, naturalmente, al subodorare non dirò qualità ‘maschie’ ma ornamenti fallici e vescicole seminali in quei ventitreenni perdevano completamente le staffe” (C.E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., pp. 36-38). Sul “motivo della giovinezza come costruzione culturale centrale del regime fascista” cfr. C. Savettieri, *Il “Pasticciaccio” e la logica simmetrica*, in «allegoria», 81, gennaio-giugno 2020, pp. 28-60: 34.

³⁶⁷ “tipo Froehlich”: cioè affetto dalla “Sindrome di Babinski o Sindrome di Fröhlic”, menzionata altre volte in *Eros e Priapo* e “nel 45% dei casi [...] ascrivibile”, spiega Gadda nel Capitolo II, “ai postumi della sifilide e della eredo-sifilide”, di cui uno dei principali sintomi è la “grossezza abnorme delle estremità, delle mani de’ piedi e del capo” (C.E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., p. 81).

³⁶⁸ “esercitati in”: esperti in.

³⁶⁹ “dalla faciloneria peninsulare o dalla millenaria malizia”: tratti caratteriali come la “faciloneria” (superficialità, sciatteria) e la “malizia” che si ritrovano negli adepti di Mussolini sono presentati come tratti etnico-culturali dei popoli che hanno abitato la penisola italiana, tratti che per questo sono stati tramandati di generazione in generazione attraverso i millenni. Gadda torna sulla “peninsularità” più avanti in questa puntata.

³⁷⁰ “conti palatini”: il conte palatino è originariamente un alto funzionario del regno dei Franchi (cfr. *GDLI* s.v. conte¹); qui il termine indica chi, tra i seguaci di Mussolini, ricevette importanti incarichi pubblici o politici.

³⁷¹ “coorte pretoria”: propriamente il corpo militare che faceva da guardia all’imperatore romano; qui la cerchia di seguaci più vicini a Mussolini e che verso di lui ebbe funzione di protezione e scorta.

³⁷² “paradigmi”: chi tra i seguaci assunse un ruolo di modello, fu “considerato perfetto, degno di essere imitato” (*GDLI* s.v. paradigma³).

³⁷³ “onnicupienti”: “che desiderano ogni cosa”, neoformazione (M. Mazzone, *Il libro delle Furie*, cit., p. 47).

³⁷⁴ “infantile” povertà: la “povertà”, intesa non solo in senso economico, è “infantile” per i motivi spiegati sopra, cioè perché legata a condizioni di

sprovvedutezza o minorità anagrafico-spirituale (“ontogeneticamente”) o sociale-culturale (“socialmente”).

³⁷⁵ “quel compito, fra tanti e così difficili compiti”: la ripresa della stessa struttura usata appena più sopra, “quell’incarico fra tanti e tanto più gravi incarichi”, evidenza la sproporzione fra i “compiti” difficili che devono assolvere i “buoni” e l’orribile “compito” che non richiede sforzi intellettuali cui rispondono coloro che diventano seguaci di Mussolini.

³⁷⁶ “bastava un legno e una testa (altrui) da ammaccare o da rompere”: riferimento allo squadristo fascista e più in generale alle forme di violenza che hanno caratterizzato il Ventennio.

³⁷⁷ “fra’ Deodato”: Diodato, abate di Montecassino tra 828-834, santo.

³⁷⁸ “Alati d’una subita impellenza ... guadagno legittimo”: i seguaci di Mussolini sono caratterizzati da un improvviso e fortissimo desiderio di ascesa, che non rispetta e anzi salta a piè pari, con conseguenze dannose, i passaggi con cui gli individui percorrono in condizioni normali la scala sociale assumendo di volta in volta incarichi sempre più importanti. La ripetizione di “cortocircuitante” (“che porta a un cortocircuito”, neoformazione, L. Matt, *Glossarietto*, cit., p. 128) e “normale” all’interno di due strutture frasali simili, intensifica l’idea del capovolgimento delle gerarchie e dei percorsi che consentono agli individui di assumere incarichi importanti in modo graduale e meritocratico, con ricadute positive per la società. “Lubido” è altro termine-chiave di *Eros e Priapo*, derivato dalla teoria freudiana.

³⁷⁹ “duplicata levità”: la leggerezza con cui i seguaci di Mussolini percorrono senza merito la scala sociale, come se volassero, è sostenuta due volte: dalla loro “impellenza” e dalla loro “lubido”.

380 “fuora”: fuori, tratto arcaizzante.

381 “parificate lane e parificate grotte del gregge”: tutti quelli che, non sostenendo Mussolini, sono superati dai suoi sostenitori lungo la scala sociale sono per metafora un “gregge” di pecore. Pur se originariamente fra loro diverse, le “lane” e “grotte” sono “parificate” perché rese pari dal fatto che tutti i membri del “gregge” sono ingiustamente superati dai seguaci di Mussolini.

382 “sublimati”: innalzati.

383 “stipendiucolo”: l’irrisione dei seguaci di Mussolini è ancora più feroce perché premi e ricompense che hanno ricevuto sono, come segnala l’uso del peggiorativo, di poco conto.

384 “bidello”: inteso nel senso generico di inserviente, persona di servizio, che svolge compiti poco importanti.

385 “alla media agiatezza della spia, all’agiatezza del provocatore o del ruffiano”: l’anadiplosi con leggera *variatio* rimanda alla gamma di ruoli poco edificanti svolti dai seguaci di Mussolini.

386 “sedente fasto della sanguisuga”: i guadagni di chi si arricchisce a spese altrui sono ottenuti senza sforzi o meriti, come per metafora accade a una sanguisuga che si nutre mentre sta ferma, attaccata al corpo da cui succhia il sangue. Il disgusto associato all’immagine sembra sottolineato, sul piano del suono, dall’allitterazione di s.

387 “grullaggine”: “l’essere grullo; stupidità, semplicioneria, balordaggine” (*GDLI* s.v.¹). Cfr. “grullo”, ““sciocco, stupido”, v. di area tosc.” (P. Italia, *Glossario di Carlo Emilio Gadda “milanese”. Da “La meccanica” a “L’Adalgisa”*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 1998, p. 138).

³⁸⁸ “qualitas”: “caratteristica specifica”; le virgolette segnalano l’impiego quasi tecnico del vocabolo latino per descrivere “la tendenza al furto e alla indebita appropriazione” qui ritenuti tipici delle fasi di sviluppo e ascesa sociale dell’individuo.

³⁸⁹ “nanerottolo di Aiaccio”: Napoleone Bonaparte, nato nel 1769 ad Ajaccio, in Corsica, notoriamente di bassa statura. Gadda si sofferma diffusamente su Napoleone nella nota 10 del secondo “disegno milanese” dell’*Adalgisa* (C.E. Gadda, *L’Adalgisa. Disegni milanesi*, a c. di C. Vela, Adelphi, Milano 2012, pp. 58-64).

³⁹⁰ “dopo il Montenotte”: dopo la battaglia di Cairo Montenotte (1796), in Liguria, combattuta tra le truppe francesi guidate da Napoleone e le truppe imperiali austriache, conclusasi con la vittoria di Napoleone.

³⁹¹ “incoercibile”: incontenibile.

³⁹² “tendenza a motorizzarsi”: la tendenza a “fornirsi di un veicolo a motore” (*GDLI* s.v. motorizzare⁵); in senso lato, il desiderio di avere i mezzi (economici) che consentano di acquistare un veicolo a motore, dunque, il desiderio di accrescere il proprio status socioeconomico.

³⁹³ “incutere”: “v. intr. ‘sbattere, urtare’ [...]. Risemant. gaddiana ottenuta recuperando il signif. di ‘urtare’ del lat. *incutere*” (L. Matt, *Glossarietto*, cit., p. 145).

³⁹⁴ “istrombazzando”: strombazzando, toscano.

³⁹⁵ “Baveno”: la località di Baveno, sul Lago Maggiore, nota per il granito rosa estratto dalle sue cave.

³⁹⁶ “le eventuali buone ragioni ... ‘buoni’ reggimenti aristocratici”: le caratteristiche negative degli individui in sviluppo e in ascesa sociale descritte fino a questo punto offrono un buon argomento, per i filosofi (come ad esempio Platone), a sostegno della bontà dei regimi aristocratici in cui il governo della società sia affidato ai “migliori”.

³⁹⁷ “de jure pleno”: in piena legalità, latino.

³⁹⁸ “atavico”: compiuto dai suoi avi.

³⁹⁹ senonchè il signore vero ... cuore: Gadda critica anche la legittimità di eventuali regimi aristocratici, perché il benessere socioeconomico cui è da legare la presunta superiorità dei “migliori” si basa in realtà su furti e azioni riprovevoli compiute dai loro avi.

⁴⁰⁰ “sullodata”: “detto o citato in precedenza [...]”; ed è spesso usato [...] in tono iron. o scherz.” (*GDLI* s.v. ¹), come accade qui, dove la “fase ascensionale” è descritta in termini fortemente negativi.

⁴⁰¹ “perigli”: pericoli, forma antica e letteraria.

⁴⁰² “scapato”: “che si comporta in modo sconsiderato, dissennato, irresponsabile” (*GDLI* s.v.¹).

⁴⁰³ “onninamente”: del tutto, voce antica e letteraria.

⁴⁰⁴ “bucco-faringo-esofagica”: che coinvolge bocca, faringe ed esofago, composto con trattino.

⁴⁰⁵ “déclenchée”: come scrive appena prima Gadda, scatenata, francese (cfr. Dizionario francese-italiano Garzanti, s.v. déclencher²), forse una traccia del

fatto che Gadda ha le edizioni in francese di alcune delle opere freudiane. Anche su questo cfr. l'*Introduzione* di G. Perosa e C. Rossi.

⁴⁰⁶ “noduli”: le parti della mela rimaste indigeste.

⁴⁰⁷ “sora Nana”: signora Nana, l’ipotetica proprietaria del melo da cui il dodicenne ruba il frutto.

⁴⁰⁸ “narcissico-imitativo-esibitiva”: “relativo al narcisismo imitativo ed esibizionistico”, composto con trattino (M. Mazzone, *Il libro delle Furie*, cit., p. 47). Su “esibitivo”, “esibizione” e il nesso “esibizione”-“narcisismo” cfr. sopra la nota 364.

⁴⁰⁹ “e ciò non tanto in conseguenza ... emulare l’eroe”: il dodicenne ruba la mela acerba che poi non digerisce non tanto perché desidera la mela stessa, che gli è sembrata la mela del peccato tolta dall’albero da Eva nel giardino dell’Eden, quanto piuttosto perché desidera – imitando uno scoiattolo o un personaggio dei romanzi d’avventura di Emilio Salgari con protagonista Sandokan – farsi bello con i compagni, che lo ammirano e vorrebbero a loro volta imitarlo. L’opposizione tra i due desideri è espressa sul piano retorico dalla ripetizione del termine “lubido” accompagnato dai due diversi composti con trattino: prima “bucco-faringo-esofagica” e poi “narcissico-imitativo-esibitiva”. Su Salgari cfr. la nota 6 dell’*Adalgisa*: “‘Sàlgari’ chiamavamo ragazzi Emilio Salgàri da Verona, autore diletto” (C.E. Gadda, *L’Adalgisa*, cit., p. 57).

⁴¹⁰ “Questi altri qua di cui diciamo”: i seguaci di Mussolini.

⁴¹¹ “cupido”: sfrenato, intenso.

⁴¹² “stivaluti”: provvisti di stivali, che indossano stivali, è attributo ricorrente di Mussolini e della sua “banda” in *Eros e Priapo* (“banda

stivaluta”, “Parlò loro, mascelluto, stivaluto”, “un federalastro ventottenne, stivaluto, coltelluto sul ventre”, C.E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., pp. 13, 49 e 52) e si veda anche più avanti, in questa stessa puntata del *Libro delle Furie* (“Orbacevestiti, stivaluti”, “lo stivaluto becero fumasigarette”).

⁴¹³ “Grinta”: un altro dei tanti epiteti riferiti a Mussolini. “Grinta” è “faccia, viso, volto (caratterizzati, per lo più, da un aspetto arcigno, truce, minaccioso)”, “faccia tosta” (*GDLI* s.v.^{1, 2}), ma anche, “nel linguaggio sportivo, accanimento e aggressività nel contrastare con un avversario, propri di un atleta che è deciso a vincere”, nonché “rogna, scabbia” (*GDLI* s.v.^{3, 4}).

⁴¹⁴ “corse mattutino-energetico-sculazzanti”: corse in cui il duce “sculetta con grande energia fisica di mattina”, composto con trattino (M. Mazzone, “*Il libro delle Furie*”, cit., p. 47). Le corse sono una delle tante manifestazioni in cui Mussolini esibisce atleticità e prestanza fisica.

⁴¹⁵ “tubercolosario”: ospedale per malati di tubercolosi.

⁴¹⁶ “in anticipo sulle più sacramentate batoste”: gli archi di trionfo eretti “in anticipo” da Mussolini non corrispondono alla sconfitta subita poi dall’Italia nella Seconda guerra mondiale. “Sacramentato” vale qui “maledetto, dannato” (*GDLI* s.v.⁴).

⁴¹⁷ “Batrace”: altro epiteto riferito a Mussolini. Il “batrace”, voce rara e letteraria per rana, rospo, “meglio di qualsiasi altro animale [...] sintetizza in sé i difetti fisici di Mussolini più stigmatizzati da Gadda e deformati al punto da far perdere al principale bersaglio dell’invettiva gaddiana ogni connotato umano: la testa grande [...], le gambe storte, [...] gli occhi sporgenti” (P. Italia [a c. di], *Gaddabolario*, cit., pp. 31-32, voce a c. di M. Passafaro). Sulle caricature in *Eros e Priapo* cfr. P. Gervasi, *La cognizione*

di Priapo. *Procedimenti caricaturali* in “Eros e Priapo” di Carlo Emilio Gadda, in E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei e U. M. Olivieri (a c. di), *Chi ride ultimo*, in «Between», IV, 12, novembre 2016, pp. 1-32. Sulla caricatura più in generale in Gadda cfr. V. Baldi, *Corpi, metafore e rappresentazioni caricaturali*, in Id., *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 145-202.

⁴¹⁸ “incesso”: incedere, camminare.

⁴¹⁹ “iattanza”: “ostentazione di sicurezza, di superiorità” (*GDLI* s.v.¹).

⁴²⁰ “si gargarizzava”: si riempiva la bocca (cfr. L. Matt, *Glossarietto*, cit., p. 140: “riempirsi la bocca di frasi fatte o paroloni”).

⁴²¹ “a ogni viril tocco del pendolo”: ogni volta che con fare da uomo virile si toccava il pene.

⁴²² “con la prosopopea infantile del nano che pigia l’uve a cottimo”: con l’aria seriosa, tipica dei bambini, che potrebbe avere un nano che pigi l’uva ricevendo un compenso proporzionale alla quantità di uva pigiata. “Prosopopea” vale qui per “atteggiamento improntato a una presuntuosa e talvolta ridicola gravità, non disgiunta da arroganza; aria d’importanza assai sostenuta” (*GDLI* s.v.²).

⁴²³ “naticando dallo svergolato suo bacino”: agitando le natiche dal suo bacino storto. “Naticare”, “dimenare le natiche”, è voce attestata dal *GDLI* con solo esempi gaddiani (L. Matt, *Glossarietto*, cit., p. 156). “Svergolato” è “‘storto, sbilenco’ [...], italianizzazione dell’agg. mil. *svèrgol* (Cherubini), dal verbo *svergolàss*: ‘piegarsi o volgersi d’assi o legname messi in opera’” (P. Italia, *Glossario*, cit., pp. 258-259).

⁴²⁴ “peggio che una troia sfatta non arriverebbe a fare”: uno tra i tanti esempi di feroce misoginia che caratterizza *Eros e Priapo* e che ha contribuito a farlo definire, da Gianna Manzini ed Enrico Falqui, “intollerabilmente osceno” (G. Contini e C.E. Gadda, *Carteggio 1934-1963*, a c. di D. Isella, G. Contini e G. Ungarelli, Garzanti, Milano 2009, p. 134; lettera del 28 ottobre 1946).

⁴²⁵ “rachitismo ingenito”: il tratto del “rachitismo”, considerato una conseguenza della sifilide ereditata dal padre, è riferito a Mussolini qui e anche altrove.

⁴²⁶ “fabro”: il padre di Mussolini, Alessandro (1854-1910), era fabbro di professione.

⁴²⁷ “Rosa”: Rosa Maltoni (1858-1905), madre di Mussolini.

⁴²⁸ “eretismo”: “sovraccitazione, esaltazione delle mente” (*GDLI* s.v.¹).

⁴²⁹ “onto e socia”: ontogeneticamente e socialmente, secondo quanto esposto fino a questo punto.

⁴³⁰ “ganga”: “combriccola, banda (per lo più con intenzione scherz. o spreg.)” (*GDLI* s.v.^{2.1}) dei seguaci di Mussolini.

⁴³¹ «compagine nazionale»: le virgolette indicano forse che si tratta di un’espressione ricorrente o quasi idiomatica nel linguaggio comune del Ventennio per identificare l’insieme dei connazionali italiani. L’espressione “compagine nazionale” compare anche, senza virgolette, nel secondo capitolo di *Eros e Priapo*: “gracidazione verbosa e totalmente inutile alla compagine nazionale” (C.E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., p. 36).

⁴³² “sigarettieri”: “venditori di sigarette”, neoformazione (M. Mazzone, “*Il libro delle Furie*”, cit., p. 49).

⁴³³ “pronti a ogni uva”: pronti a tutto.

⁴³⁴ “tumultuario”: caotico, voce antica e letteraria (cfr. *GDLI* s.v.¹: “affrontato, sostenuto in modo confuso e caotico”).

⁴³⁵ “sciaguattamento”: “l’agitare un liquido; il moto a cui tale liquido è sottoposto” (*GDLI* s.v.¹).

⁴³⁶ “molti di essi e’ sarebbero seguitati o riusciti que’ liceali trombati a mezzo che erano di fatto”: molti di essi sarebbero diventati quei liceali bocciati a metà del loro percorso di studi che erano di fatto. Il soggetto esplicito (“molti di essi”) è richiamato dal pronome (“e’”): è un tratto tipicamente fiorentino (cfr. L. Matt, *Gadda*, cit., p. 34)

⁴³⁷ “Farfalla d’Amore”: forse il nome di un’agenzia pubblicitaria attiva nel Ventennio, forse un nome parlante d’invenzione di Gadda.

⁴³⁸ “gabellate”: spacciate per (*GDLI* s.v. gabellare⁴: “far passare una cosa o una persona per un’altra; spacciare per vero, per giusto ciò che non è”).

⁴³⁹ “merli”: “persona stupida o ingenua che si lascia aggirare e truffare facilmente” (*GDLI* s.v.^{1.4}).

⁴⁴⁰ “maquereaux”: “protettori, magnaccia”, francese (Dizionario francese-italiano Garzanti, s.v. maquereau²).

⁴⁴¹ “biscazzeruzzi”: giocatori d’azzardo (cfr. *GDLI* s.v. biscazziere¹: “chi tiene una bisca; frequentatore di bische, giocatore d’azzardo”).

⁴⁴² “su l’ombrello”: “su” è forse usato qui nel senso di “presso, vicino a, nella zona di, in prossimità di un luogo determinato” (*GDLI* s.v. su⁶), cioè, in questo caso, dell’ombrello presso cui si trovano i giocatori d’azzardo.

⁴⁴³ “chiassetti”: diminutivo di “chiasso”, “vicolo corto e stretto di città o di campagna, poco frequentato, spesso mal selciato e sudicio”, anche “postribolo, bordello” (*GDLI* s.v. chiasso^{1.1, 1.2}).

⁴⁴⁴ “tigna”: “affezione contagiosa del cuoio capelluto” (*GDLI* s.v.¹).

⁴⁴⁵ “meublés”: appartamenti o camere ammobiliate, francese (Dizionario francese-italiano Garzanti, s.v. meubl  ).

⁴⁴⁶ “Orbacevestiti”: “vestito con l’orbace”, neoformazione (L. Matt, *Glossarietto*, cit., p. 158), cioè con la divisa indossata dai gerarchi fascisti.

⁴⁴⁷ “speronati”: con stivali muniti di speroni, risemantizzazione gaddiana (cfr. L. Matt, *Glossarietto*, cit., p. 173, s.v. speronare).

⁴⁴⁸ “tripputi”: “che ha ventre grosso e prominente” (*GDLI* s.v.¹).

⁴⁴⁹ “medaglie-marcia”: medaglie ottenute marciando, composto con trattino.

⁴⁵⁰ “corporativa”: ottenuta per il solo fatto di essere fascista.

⁴⁵¹ “scienzepolitichesca”: “relativo alle scienze politiche”, spregiativo (M. Mazzone, *Il libro delle Furie*, cit., p. 49).

⁴⁵² imprenditori-grattuggia: imprenditori con la faccia a grattuggia, cioè “butterata, ricoperta di pustole e cicatrici” (*GDLI* s.v. grattuggia¹), composto con trattino.

⁴⁵³ “ciai”: ci hai; anche più avanti: “ciai un ovo da scodellare”, “come se ciavesse un merito”.

⁴⁵⁴ “Orbacevestiti ... militi del ciai una sigaretta”: l’accumulo di attributi spregiativi, secondo una tendenza accumulatoria tipica di Gadda e presente anche altrove in *Eros e Priapo*, tratteggia un ritratto caricaturale dei seguaci di Mussolini all’insegna del grottesco e dell’inquietante.

⁴⁵⁵ “felicamente espressero nella propria fortuna”: riuscirono con successo nel loro intento.

⁴⁵⁶ “massime”: massimamente, specialmente.

⁴⁵⁷ “macerante”: consumante, faticoso.

⁴⁵⁸ “ammanigliature”: appoggi, sostegni, dovuti al fatto di essere fascisti.

⁴⁵⁹ “verbiloquente-basedowica”: “prolisso e affetto dal morbo di Basedow” (M. Mazzone, *Il libro delle Furie*, cit., p. 49), composto con trattino che contiene la neoformazione “basedowico”. Il morbo di Basedow colpisce la tiroide e ha tra i suoi sintomi una protrusione degli occhi, tratto che compare anche in altre caricature del duce e dei suoi seguaci. Cfr. ad esempio sopra la nota a “Batrace” (nota 417).

⁴⁶⁰ “se n’annamo”: ce ne andiamo, romano.

⁴⁶¹ “il bercio eja”: il grido “eja eja alalà”, menzionato anche appena prima e più avanti in questo capoverso.

⁴⁶² “egutturato”: “pronunciato con suono gutturale, cupo” (*GDLI* s.v. egutturare¹).

⁴⁶³ “merito il nodoso randello: proprio l’asse di bastoni”: il bastone di legno già menzionato prima (“bastava un legno e una testa (altrui)...”), simbolo della violenza degli squadroni fascisti.

⁴⁶⁴ “grinta”: cfr. sopra la nota a “Grinta” (nota 413).

⁴⁶⁵ “minace”: minacciosa.

⁴⁶⁶ “micidia”: “omicidi, uccisioni” voce antica (*GDLI* s.v. micidio¹).

⁴⁶⁷ “consorteria”: altro termine con cui è designata la “banda” o “ganga” di seguaci di Mussolini.

⁴⁶⁸ “ceffo cafonico”: muso da cafone, con allitterazione di *f* che rafforza il legame tra il sostantivo “ceffo” e il suo attributo, come a rimarcare il carattere minaccioso del muso di Mussolini.

⁴⁶⁹ “principale”: Mussolini.

⁴⁷⁰ “col vedoppio capovolto”: con la doppia vu capovolta, cioè con la lettera M di Mussolini (cfr. M. Mazzone, *“Il libro delle Furie”*, cit., p. 51).

⁴⁷¹ “ejaculare”: gridare, con identificazione oscena – diffusa più in generale in *Eros e Priapo* – tra le parole gridate dai fascisti e lo sperma.

⁴⁷² “al tu per tu”: probabilmente un riferimento al divieto fascista imposto nel 1938 dell’uso del lei come forma di rispetto.

⁴⁷³ “che t’è venuto?, di far l’ovo?”: “eja eja alalà” è ironicamente interpretato come il verso emesso dalla gallina che fa l’uovo.

474 “nanonzoli racchi”: brutti nani; “racchio” è voce di origine romana.

475 “fregna”: fighetta, ancora una voce di area romana.

476 “segrete comminatorie”: riunioni segrete “che minacciano castighi, danni, punizioni” (*GDLI* s.v. *comminatorio*³).

477 “Don Rodrigo”: al proprio superiore o a Mussolini stesso, comparati a Don Rodrigo per il carattere oppressivo del potere da loro esercitato.

478 “Tacchi tàc”: espressione onomatopeica che indica il girare dei tacchi degli adepti di Mussolini alla conclusione delle riunioni cui si fa riferimento qui.

479 “sbirresche”: da sbirri, da poliziotti.

480 “ingenua”: innata.

481 “vivaio-pepiniera”: vivaio-covo, composto con trattino (cfr. *GDLI* s.v. *pepiniera*²: “luogo ideale in cui si immagina riunito un gruppo, una cerchia di persone accomunate da determinate caratteristiche”).

482 “il guf”: i Gruppi Universitari Fascisti, legati al Partito Nazionale Fascista.

483 “scilinguata”: “balbettata”, voce antica e letteraria (*GDLI* s.v. *scilinguare*¹).

484 “Principe”: il trattato *Il Principe* di Niccolò Machiavelli.

485 “occhielli compresi”: pagine bianche che riportano titolo e titoli dei capitoli comprese (cfr. *GDLI* s.v. *occhiello*¹⁰).

⁴⁸⁶ “ha fatto rizzar la minchia a Giuseppe Mazzini”: ha suscitato l’entusiasmo di Giuseppe Mazzini, in quanto Mazzini è stato sostenitore dell’unità nazionale.

⁴⁸⁷ “dopo la connaturata e comune”: cioè oltre a quella dovuta alle ragioni ontogenetiche e sociali spiegate sopra.

⁴⁸⁸ “cafone principe”: Mussolini.

⁴⁸⁹ “il giraculo greco”: il voltafaccia della Grecia, probabilmente un’allusione alla Campagna italiana di Grecia del 1940-’41, conclusasi con il fallimento dell’offensiva italiana e il successivo intervento tedesco.

⁴⁹⁰ “vaniron gli anni in codesto”: in ciò si consumarono gli anni.

⁴⁹¹ “corsa al più nero”: verso la Seconda guerra mondiale.

⁴⁹² “Banco di Mezzaterra”: forse un calco ironico di Midland Bank, una delle più importanti banche inglesi del Novecento.

⁴⁹³ “lo stivaluto becero fumasigarette imposto dal di fuori e dall’alto”: è il tema centrale di quest’ultimo capoverso e più in generale dell’ultima parte di questa prima puntata: con il fascismo c’è la negazione di ogni giudizio di valore e, in ogni ambito della conoscenza e del lavoro, l’imposizione di persone “dall’alto” per il solo fatto che sono vicine al regime.

⁴⁹⁴ “(sic)”: così, latino. Riprendendo l’uso filologico di specificare con la formula *sic* che un’espressione erronea o che può destare perplessità si trova così com’è nel testo originale, Gadda sembra chiarire, e non senza ironia, che l’espressione che qui precede il “sic” appartiene così com’è al linguaggio comune, da cui è prelevata.

⁴⁹⁵ “l’ovulo-industria non introita il vivificante spermio”: l’industria non beneficia degli adeguati apporti esterni per poter crescere, così come un ovulo non fecondato dallo spermatozoo portatore di vita.

⁴⁹⁶ “spirocheta”: batterio a forma di spirale, nominato molte altre volte in *Eros e Priapo*, ad esempio nel Capitolo I: “lo spiritato [*scil.* Mussolini] era imperialmente grattato e messo a prurigine e ad escandescenza dallo spirocheta” (*Eros e Priapo. Versione originale*, cit., p. 14).

⁴⁹⁷ “gallonato”: “insignito di gradi militari” (*GDLI* s.v. gallonare¹).

⁴⁹⁸ “ingrugnato”: imbronciato.

⁴⁹⁹ “camorristico-ricattatorio”: con metodi propri della camorra, cioè violenti e intimidatori, e ricattatori, composto con trattino.

⁵⁰⁰ “il papabile si trovava impapato in seggiola”: colui che ha probabilità di ricevere una certa carica la riceve, come un cardinale che abbia probabilità di essere eletto a papa si trova a essere papa seduto sullo scranno. “Impapato”, voce rara, è “preconizzato come papa; eletto sommo pontefice” (*GDLI* s.v.¹). L’accostamento di “papabile” e “impapato” determina una figura etimologica.

OFFICINA



n. 1
maggio 1955