



Casa Editrice  
Leo S. Olschki

---

SABA - UNGARETTI - MONTALE

Author(s): Antonio Girardi

Source: *Belfagor*, 30 settembre 2004, Vol. 59, No. 5 (30 settembre 2004), pp. 545-556

Published by: Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l.

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/26150193>

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l. is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Belfagor*

JSTOR

## SABA - UNGARETTI - MONTALE

La strategia è nota. Per legittimarsi se non altro come voce eccentrica rispetto alla cultura postsimbolista allora dominante, Saba si atteggia a tradizionalista, passatista irrecuperabile, nato in una Trieste culturalmente ferma al Romanticismo, non aggiornato sulla poesia recente (compresa quella di Gabriele D'Annunzio) e così via, tracciando di sé un'immagine di atardato che ha fatto presa. E in netta contrapposizione si colloca, naturalmente, rispetto ai "rivali" di sempre, Ungaretti e Montale, nel famoso passo che si legge all'inizio della *Storia e cronistoria*:

La rivolta contro l'endecasillabo classico che, dopo il naufragio del Futurismo (ricordate *Parole in libertà?*) si espresse con ben altri risultati nella "tecnica" di Ungaretti e di Montale (specialmente del primo Montale) rimase sempre estranea a Saba (1964, 407).

Ecc. ecc. Fissata drasticamente l'opposizione di campo, nel resto della "tesi di laurea" Saba-Carimandrei rifà varie volte, e spesso in coppia, i nomi di Ungaretti e Montale, senza però marcare altrettanto la diversità, e anzi qui e là segnalando qualche somiglianza o convergenza. Veramente non avrebbe

---

\* Rielaboro una lezione tenuta per il seminario «Aspetti della lirica», Gargnano del Garda, 27-29 marzo 2003. Questi, nell'ordine in cui appaiono, i libri consultati: Umberto SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Prose*, a cura di Linuccia Saba, Milano, Mondadori, 1974, pp. 399-657; ID., *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara e con introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988; Giuseppe UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969; Eugenio MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980 (dell'osso di cui parlo ha fornito una magnifica analisi Pier Vincenzo MENGALDO in *Prima lezione di stilistica*, Bari, Laterza, 2001, pp. 65-68; ho dovuto tornarci sopra, dicendo a tratti cose simili com'è ovvio, perché nessun'altra lirica del primo libro montaliano si prestava allo stesso modo per i confronti del caso); Antonio GIRARDI, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001; Luigi BALDACCI, *Novecento passato remoto*, Milano, Rizzoli, 2000; Pier Vincenzo MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, terza serie, Torino, Einaudi, 1991.

potuto fare in altro modo all'altezza di *Parole* e dintorni, contestando peraltro la diceria di «una collusione fra Montale e l'ultima poesia del Nostro» (599). Meno ovvio il riferimento a Ungaretti nel commento a *Cuor morituro*, dove vengono segnalati i prodromi di quel processo di scarnificazione:

Per ora diremo che già in *Cuor morituro*, la parola «in se stessa presa», è molto più valorizzata che nelle poesie precedenti [...]. Non si tratta, bene inteso, di una “imitazione” (Saba – è pacifico – non imitò, non ebbe mai bisogno di imitare nessuno); ma qualcosa della maniera secca ed incisiva, «corrosiva del superfluo», che fu propria della “tecnica” di Ungaretti, sembra averlo – al di là di qualunque “poetica” – impressionato (vedi, come esempio, “Il borgo”; vedi anche “Il caffelatte” [...]) (516).

Il tornare sulla terna, sottolineando quanto c'è di comune o almeno di compatibile tra la sua poesia e quella degli altri due, man mano alleggerisce il divario iniziale. Sicché sorprende fino a un certo punto che la conclusione della *Storia e cronistoria* incoroni Ungaretti e Montale, ovviamente insieme a Saba, poeti massimi della generazione (in questo modo facendo un po' invecchiare il poeta ligure):

[...] siamo lieti di constatare che la poesia italiana contemporanea si chiama, per rimanere agli uomini, circa, della generazione di Saba [...] e procedendo per anzianità (questo anche... per non toccare suscettibilità immedicabili): Saba – Ungaretti – Montale. Sappiamo che non solo Saba ammira Montale e Ungaretti, ma che la sua ammirazione ha preso più di una volta la forma della gratitudine. Se la sua concezione della poesia è antitetica alla loro (forse lo fu meno di quanto sembri, e il tempo rivelerà qualche inaspettata concordanza), egli considera il piacere di aver letti i versi dei suoi due “rivali” come una di quelle rare nietzscheane “gocce d'oro”, delle quali abbiamo avuto spesso occasione di parlare in questo studio e di constatarne, nella vita, l'innegabile esistenza [...]» (1964, 640).

Piuttosto dovrebbe sorprendere l'eventualità affacciata che i tempi futuri rivelino «qualche insospettata concordanza», con ciò riducendo ulteriormente lo spazio della diversità... Questi suggerimenti sono significativi, persino dialettici rispetto alla strategia conflittuale con cui parte il libro. E se fosse giunto il tempo di verificarli spassionatamente dentro ai testi? In fondo siamo già entrati nel terzo millennio. Ma vanno scelti bene luoghi e tempi sui quali fare la verifica. Se negli anni Trenta Saba si fa palesemente più ‘moderno’ con *Parole* e Ungaretti nel *Sentimento del tempo* si fa più classico e tradizionale, alcune somiglianze esteriori diventano ovvie, insignificanti. Al contrario bisogna vedere se e che cosa rivelano di comune i momenti più personali e in nessun modo intercambiabili, come quel-

lo, per ciascuno, della prima splendida maturità: il Saba tra *Casa e campagna* e *Trieste e una donna*, l'Ungaretti dell'*Allegria*, il Montale degli *Ossi*. Vediamone tre campioni esemplari, da antologia, su un tema, il male nel mondo, molto simile se non proprio uguale.

Rispettando noi pure l'ordine anagrafico e, insieme, l'età di composizione, partiremo con la lirica del triestino, lirica al solito non isolabile dall'articolazione romanzesca del tutto.

Saba la spiega bene quando comincia a parlare di quel piccolo romanzo nel romanzo che è *Trieste e una donna* (infatti uscito in precedenza nel 1912 come libro a sé, sotto il titolo *Coi miei occhi*). Se le singole poesie non sono fogli autonomi ma paragrafi di capitoli che a loro volta fanno crescere un "romanzo" appunto, vanno lette anche per quel che significano all'interno della loro sezione e in ultima analisi nel libro intero. *La capra*, della quale ci occupiamo, va perciò vista come pagina di una narrazione, *Casa e campagna*, che nel *Canzoniere* in certo senso fa da preludio a *Trieste e una donna*: dove, come e più di chi parla in prima persona, tengono il campo le donne, l'adulta e la bambina, Lina e Linuccia, e gli animali come *La capra* o, nel primo *Canzoniere* del '21, anche *Il maiale*. Emergono – tra specie umana della casa e animali della campagna – somiglianze profonde, che attenuano o addirittura cancellano le distinzioni tra l'una e gli altri. *A mia moglie* canta lodi d'amore per una donna paragonandola a vari animali, da una «bianca pollastra» a una pecchia, ovvero «tutte / le femmine di tutti / i sereni animali / che avvicinano a Dio». Per converso questa capra non ha il muso, ha un *viso* di fattezze umana (meno conta, a detta di Saba, che quel viso sia specificamente *semita*: «un colpo di pollice», dice la *Storia e cronistoria*, «impresso alla creta per modellare una figura») e come gli uomini questa capra soffre:

Ho parlato a una capra.  
Era sola sul prato, era legata.  
Sazia d'erba, bagnata  
dalla pioggia, belava.

- 5 Quell'uguale belato era fraterno  
al mio dolore. Ed io risposi, prima  
per celia, poi perché il dolore è eterno,  
ha una voce e non varia.  
Questa voce sentiva
- 10 gemere in una capra solitaria.

In una capra dal viso semita  
sentiva querelarsi ogni altro male,  
ogni altra vita.

L'aneddoto è imprevedibile, persino un po' "scandaloso". Un uomo per scherzo si mette a dialogare con una capra e passa a farlo sul serio quando intuisce che il dolore è iscritto nel destino di tutti i viventi e si esprime con una voce che in fondo è la medesima, in ogni tempo, in ogni luogo. Da qui la sentenza finale, che sancisce l'universalità dell'esperienza singola. Più sorprendenti ancora i modi del racconto, a partire dall'attacco «Ho parlato». Molto simile al passato prossimo di *Trieste* – «Ho attraversato tutta la città» –, ha maggior forza perché là il verbo riferisce l'antefatto, qui porta di colpo nel cuore della vicenda. E per brevi frasi essenziali, perlopiù paratattiche, procede tutto il microracconto, senza di norma entrare in conflitto con l'estensione versale (salvo le inarcature, per le medie sabiane non troppo marcate, tra i vv. 3-7 e 9-10). Il tutto intessuto di vocaboli comuni, stilisticamente neutri (piccola eccezione il letterario *querelarsi* del v. 12, e più piccola ancora, il morfema un po' vecchiotto della prima singolare, *sentiva*). Nel complesso per l'epoca – 1912 – un'articolazione lirico-narrativa e una lingua di discreta modernità: comunque niente male per un poeta che si dipingeva tutto immerso nella tradizione.

D'altra parte, poco o nulla di tradizionale si può vedere nel metro, che si snoda col movimento della sintassi. Saba, infatti, riparte dalla canzone libera di Leopardi, ovvero dalla forma ottocentesca più avanzata, in Italia, in direzione del verso libero *tout court*. Il triestino, qui come sempre, il verso libero lo evita. Peraltro rende più libero ancora il metro leopardiano, utilizzando misure differenti dall'endecasillabo e dal settenario: nel caso il quinario che curva in direzione discendente il finale. Non solo. Se questa articolazione in tre strofe rende stabile una struttura che nei *Canti* era episodica (*La quiete dopo la tempesta*, *Il passero solitario*), poi la fa molto propria, contraendo le dimensioni di quelle strofe, rispettivamente quattro, sei e tre versi.

Vaghi e complessi i rapporti fonici, dove spicca subito la coppia anaforica del v. 2, *Era ... era*, che incrementa il *pathos* della predicazione. La prima rima perfetta e 'facile', la verbale *legata: bagnata*, sta al centro delle imperfette *capra* e *belava* («*bagnata*» e «*belava*» inoltre allitterano, e tutte insieme assuonano con «*sazia*»). *Legata: bagnata* fa pure rima imperfetta con l'interna *parlato: prato* (anch'essa allitterante), completata, sempre all'interno, v. 5, da *belato*. Poco diversamente nella strofa centrale le due perfette, *varia: solitaria* (vv. 8-10) spartiscono il materiale vocalico con *prima* e *sentiva* in punta ai versi 6 e 9 e, all'inizio del v. 7, con *celia*, poi con la rima identica, o iterazione, *sentiva: sentiva*, parte in punta parte a inizio, rispettivamente, dei vv. 9 e 12, e con l'assonanza orizzontale, a contatto diretto, «*capra solitaria*». Tutto questo si lega con *semita: vita* del terzetto conclusivo, dove invece *male* resta irrelato (troppo distante e interno, e

quindi non percepibile come rimante, *uguale* del v. 2): *male*, dunque, risulta l'unico elemento disarmonico in una tessitura dove tutto il resto si tiene!

Quel che accade a fine verso è la punta di un intreccio fonico come si diceva più complesso, dove una parte primaria è tenuta dalle iterazioni. Di alcune già s'è detto. *Capra*, che si affaccia nell'*incipit*, è ripetuta alla fine della lassa centrale e all'inizio dell'ultima; *dolore* appare al v. 6 e ritorna immediatamente al v. 7, mentre nei successivi 8-9 si replica *voce*, dalla quale si dirama l'allitterazione sulla labiodentale -v «ha una voce e non varia. / Questa voce sentiva». Stringente poi, nel finale, la formula iterativa che fissa l'equivalenza tra *male* e *vita*: «ogni altro male / ogni altra vita». Leopardi, dunque, a Saba non aveva dato solo spunti metrici.

Come confrontare un testo che ha per tema il dolore universale dei viventi con una lirica ungarettiana dell'*Allegria*? Si può per la stima che il poeta triestino aveva delle sue poesie di guerra, « in cambio delle quali», sentenza, «daremmo con animo leggero tutto quello che, sullo stesso argomento, scrisse allora il D'Annunzio» (1964, 641). E si può anche per una ragione più specifica, perché quell'allegria, davvero molto particolare, nasce sopra innumerevoli morti ed orrori. Ma proprio qui sta il punto. Il male di Ungaretti non è quello di Saba, tra maledizione biblica e natura matrigna. È un male prodotto dagli uomini, in conflitto per una causa storica, la Grande guerra 1915-18. Diversamente dalle guerre odierne, allora le vittime si contavano per lo più tra i militari, e infatti nella *Veglia* di Ungaretti il *massacrato* è un commilitone, un *compagno* d'armi, e poco distante si parla di *Fratelli*:

Un'intera nottata  
 buttato vicino  
 a un compagno  
 massacrato  
 5 con la sua bocca  
 digrignata  
 volta al plenilunio  
 con la congestione  
 delle sue mani  
 10 penetrata  
 nel mio silenzio  
 ho scritto  
 lettere piene d'amore  
 Non sono mai stato  
 15 tanto  
 attaccato alla vita

Le convinzioni interventiste del fante Ungaretti non ottendono la percezione della morte, tanto vicina, tangibile, da penetrare nella mente togliendole la parola. E quando la voce ritorna, ecco il foglio che appunta in tutta la sua crudezza quello che è accaduto a *Cima Quattro il 23 dicembre 1915* – precisa la datazione annessa. Senonché dall'orrore, nell'antivigilia di Natale rinasce un imprevisto, intenso attaccamento alla vita, che fa scrivere «lettere piene d'amore» (l'atteggiamento, psicologico ed etico, del superstita che «subito riprende / il viaggio», si ritrova nella lirica da cui è mutuato il titolo dell'intera *Allegria di naufragi*). In questa strana 'allegria' da sopravvissuto, Ungaretti brucia le stesse esperienze che ha alle spalle: il vitalistico «Lasciatemi divertire» di Palazzeschi, il magico sperimentare di Apollinaire, e forse, più alla lunga, il taccuino esistenziale di Sbarbaro.

Espressionismo è l'etichetta che, nel caso, basta da sola a designare la forma del contenuto, ossia i fatti nudamente evocati, e anche la lingua. Purché si avverta che quella di Ungaretti ha poco a che fare con i modi caratteristici dei vociani – neoformazioni o deformazioni del vocabolario corrente, forzature analogiche o paralogiche dei significati comuni, ecc. L'espressionismo dell'*Allegria* sta anzitutto nella sintassi del periodo, nella scansione esasperatamente spezzata, isolante, perfino dentro i singoli sintagmi: come chi fatica a collocare le parole in una lingua che non è sua, o un primitivo poco avvezzo a parlare, mentre si tratta di quintessenziata modernità. In questo senso, emblematico il «tanto» che fa da solo il v. 15, separato dalla copula e dal nome del predicato. (Altrove il bisillabo, tronco, sarà costituito dalla preposizione semplice *di*: «[...] modulo / di / somnesso uguale / cuore», *Annientamento*, vv. 7-10).

Sintagmi e pezzi di sintagmi tagliano il discorso in segmenti ultraparattattici minimali, privati per di più anche delle marche interpuntive, e proprio per questo le singole parole acquistano nuova intensità. In particolare impressionano gli aggettivi participiali *massacrato* (v. 4), *digrignata* (v. 6), *penetrata* (v. 10): non, quindi, l'azione presa nel suo farsi con forme verbali narrative, ma fissata nella memoria attonita, annichilita. Poi, nell'*explicit*, ai participiali dell'orrore viene opposto il consimile, ma in positivo, *attaccato*.

D'altra parte questi piccoli segmenti tra un a capo e l'altro (teatralmente sillabati, nella particolarissima esecuzione dell'autore) formano anche i singoli versi, naturalmente molto brevi. Se il bisillabo è un caso limite, poi non manca un trisillabo (v. 12), e il grosso risulta compreso tra le quattro e le cinque sillabe metriche. 'Lunghi', si fa per dire, sono solo i due settenari che aprono e chiudono la lirica, e, più di tutti, l'ottonario che chiude la prima sequenza. In questi versicoli qualcuno ha voluto vedere le sparse membra degli endecasillabi che Ungaretti avrebbe scritto

in seguito, nel *Sentimento del Tempo*. Posto che insistere su queste somme ha molto di arbitrario e tende a sminuire la natura sperimentale dell'*Allegría*, una lirica come *Veglia* non si presta molto a operazioni del genere: solo sommando i vv. 10-12 o 12-13 si ottengono endecasillabi (quello tra i vv. 8-9 avrebbe accento di quinta). Nel caso, anzi, le due rime – *notata: digrignata: penetrata* (vv. 1, 6, 10) e la consimile, spartita tra inizio e punta di verso, (*buttato*): *massacrato: stato: attaccato* (vv. 2, 4, 14, 16; in consonanza *scritto*, v. 12, e *tanto*, v. 15), tutto questo sa piú di omeoteleuto che di rima in senso proprio. Tanto da far pensare, piuttosto che a endecasillabi scissi, a una piccola prosa, o a un piccolo *poème en prose*, poi tagliati in versetti.

In realtà, col petrarchismo, il barocco e altro ancora, l'endecasillabo sarebbe stato proprio della seconda stagione ungarettiana, quella del *Sentimento del Tempo*. E lí si sarebbe trattato, comunque, di endecasillabi spesso estranei agli andamenti ritmici tradizionali. Chi nasce, come poeta, in versi relativamente canonici, è Montale. Ci nasce e ci cresce perché, fino alla svolta senile di *Satura*, le sue formule, metriche e linguistiche, in sostanza restano quelle. Bisogna ricordare che il primo libro, *Ossi di seppia*, è frutto di un'attività tutta posteriore alla prima guerra mondiale. Posteriore, quindi, agli anni piú accesi delle avanguardie. E d'altra parte, se negli *Ossi* non manca qualche aggancio con Keats (*Sarcofaghi*) o col nostro Cardarelli (*Falsetto* che in parte reinterpreta *Adolescente*), Montale non cederà neanche in seguito a tentazioni veramente neoclassiche; in sostanza continuerà a restare, anche nelle *Occasioni* e nella *Bufera*, il conservatore moderato o il cauto riformista degli inizi. D'altra parte perché cambiare se tutto fin da subito funziona a perfezione, come dimostra questo celebre *osso* breve sul dolore nell'accezione piú tipicamente montaliana, il dolore come «male di vivere»:

Spesso il male di vivere ho incontrato:  
era il rivo strozzato che gorgoglia,  
era l'incartocciarsi della foglia  
riarsa, era il cavallo stramazzato.

- 5 Bene non seppi, fuori del prodigio  
che schiude la divina Indifferenza:  
era la statua nella sonnolenza  
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

Quattro endecasillabi tutti *a maggiore* nella prima quartina, primo e terzo *a minore* e secondo *a maggiore* nella successiva, com'è comunque accentato sulla sesta l'alessandrino finale, che assomma un settenario sdrucchiolo e uno piano: l'ampliamento della misura segue l'allargarsi dello sguardo nel

cielo, su cui si stagliano nuvola e falco. Saturo o arcisaturo l'intreccio fonico, che si apre e si chiude circolarmente con la rima verbale *incontrato: stramazato: levato*, piú, a metà del v. 2, *strozzato*. La figura ciclica della rima ripropone nell'interezza del testo lo schema abbracciato delle singole quartine, dov'è notevole pure la comunanza della *-i* tra *gorgoglia: foglia* della prima, e *prodigio*, con la corrispondente imperfetta *meriggio*, all'inizio del settenario sdrucchiolo. Piú la trama di suoni 'petrosi' della strofa iniziale, diramata in ogni direzione dalla vibrante *-r*, «vivere», «incontrato», «rivo strozzato», «gorgoglia», «incartocciarsi», «riarsa», «era», «stramazato». Si direbbero, nell'insieme, due quartine di sonetto, se non fosse compiuto già nel trapasso dalla prima alla seconda il movimento dialettico che, in un sonetto sul serio, si ha – di norma – tra la fronte e la sirima. Quanto alla rappresentatività del metro, c'è da dire che le due quartine tornano di frequente in questa sezione: le ritroviamo in *Mia vita, a te non chiedo lineamenti* (qui il quarto verso è il settenario «sapore han miele e assenzio»), *So l'ora in cui la faccia piú impassibile, Forse un mattino andando in un'aria di vetro, La farandola dei fanciulli sul greto*. Le ritroveremo, in seguito, anche tra i *Mottetti* delle *Occasioni*, da *Molti anni, e uno piú duro sopra il lago a Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, a *Non recidere, forbice, quel volto*, fino al conclusivo *Ma cosí sia. Un suono di cornetta*.

Dense di simmetrie, e insieme di sottili variazioni, anche la sintassi, l'interpunzione, la costruzione retorica del discorso. Prima quartina: una dichiarativa con oggetto astratto anteposto per inversione al predicato, due punti e poi tre predicazioni nominali parallelistiche, tutte e tre introdotte dall'anafora *era il*. Seconda quartina: altra dichiarativa con oggetto astratto in posizione invertita rispetto al predicato, espansione relativa (che è l'elemento variato) e di nuovo due punti; ennesimo *era* ripetuto a inizio del verso e della frase; l'iterazione è poi prolungata dalle due congiunzioni *e*. Simmetrie del periodo e simmetrie retoriche localizzano e danno volto al *male* e al *bene*, o meglio alle immagini, tre + tre, che impersonano, rispettivamente, la sofferenza e quel bene opposto per modo di dire che è la «divina Indifferenza», qualcosa tra atarassia e apatia. In altre parole, gli «oggetti» che incarnano la visione negativa di Montale, nonché il suo personale leopardismo. Si tratta, notiamo tra parentesi, del Montale splendido «trovatore d'immagini» al cui confronto l'immaginario per antonomasia risultava agli occhi di Saba «un cafone» (1964, 641).

In definitiva, se la «poetica degli oggetti» – equivalente del correlativo oggettivo eliotiano – sarà piú sistematicamente perseguita nelle *Occasioni* anche per l'approfondirsi delle sue ragioni teoriche, la vediamo già attiva negli *Ossi* e ben oltre lo stato di potenza. Come risulta definito il sistema lessicale per nominare quegli stessi oggetti, facendo tesoro dei vocabolari

pascaliano e dannunziano, tesi alla precisione fino a ricorrere normalmente ai linguaggi settoriali. Ma nel caso si segnala piuttosto la proprietà, si direbbe fisica, e insieme la forte espressività di aggettivi e verbi, specie nella strofa iniziale: «strozzato», «gorgoglia», «incartocciarsi», «riarsa», stramazza-to». Proprio i vocaboli al centro dell'ordito sonoro di cui sopra.

Che cosa ricavare da questi *exempla*? Che malgrado le tante profonde diversità, non mancano i minimi comuni multipli. Inoltre – aspetto più rilevante ancora – quei multipli corrispondono a tendenze istituzionali dell'intera poesia del Novecento. O in altri termini, se le tre esperienze si confermano del tutto autonome e personalissime nello stile – questo vale sempre, per tutti i grandi –, non lo sono altrettanto sul piano dei codici espressivi e culturali dove possono agire in sinergia.

Partiamo dalle differenze, con una rapida considerazione su sostanza e discendenza della triade. Che i tre vertici e i tre lati si assomiglino poco, lo riprovano le figliolanze ideali: una linea sabiana che va da Penna a Giudici, quella ungarettiana o analogica (dal *Sentimento del Tempo* all'ermetismo e dintorni), la montaliana o dell'*oggetto*. Peraltro, se in queste linee genealogiche qualcosa di vero sembra esserci, la loro consistenza si dimostra infine piuttosto esile e impura: basta considerare che la pur diffusa linea montaliana allo stato puro è difficilmente isolabile, in quanto spesso mescolata con la seconda, specie tra gli ermetici, o con la prima, come negli stessi Penna e Giudici, o anche in certo Caproni. A margine si può osservare, e deprecare, che spesso venga associato ad altri anche chi in sostanza aveva percorso strade solitarie, anche molto solitarie. D'altra parte non sempre avevano strette parentele i poeti che in gruppo si muovevano sul serio. I gruppi, i poeti autentici li frequentavano, o li usavano, in modo molto personale. Restando nei paraggi della triade, il Govoni svagatamente futurista di *Poesie elettriche*, che moltiplicava divertito i suoi incantesimi visivi, era ben lontano dai divertimenti sarcastici, a volte orditi *more geometrico*, di Palazzeschi. E ambedue seguivano poco o niente i programmi, precetti, esempi paroliberisti di Marinetti. «La Voce» era sí una rivista di tendenza ad alta temperatura morale, ma chi vi si avvicinava – Jahier con il rigore della sua 'prosa' e il visionario Campana, il desolato, afono Sbarbaro e l'acceso Rebora – lo faceva percorrendo strade tutte proprie. In definitiva si registra sempre uno scarto profondo tra le singole esperienze concrete e le poetiche dei gruppi, quelli realmente costituiti e anche quelli ritagliati dalle storie letterarie per larghe, generiche astrazioni.

E ora finalmente i tratti in qualche modo comuni che a tanto tempo di distanza, come profetizzava Saba, si vedono meglio, e assumono maggior peso storico. Malgrado tutte le differenze che abbiamo visto, i nostri

campioni condividono aspetti di fondo talmente importanti da rappresentare bene i tratti comuni dell'età. Rivediamo metro e lingua. Il poeta di Trieste apre nuove maglie in un genere, la canzone libera, già molto lasco in partenza. Montale si inventa architetture ben personali, in cui le allitterazioni contano quanto e anche più delle rime. Da versoliberista radicale la decisione ungarettiana di fare in modo nuovo non solo le strofe ma gli stessi versi. Ciascuno a proprio modo, e in gradi differenti, questi campioni del Novecento entrano in conflitto con i canoni plurisecolari della nostra tradizione. Succede in Italia quel che succede dappertutto, specie per la fortissima pressione, teorica e pratica, del versoliberismo. Anche in chi non vi aderisce, i generi tradizionali entrano comunque, e definitivamente, in crisi (com'è noto, l'unico a resistere in qualche modo è il sonetto). Alla fine ciascuno, Saba compreso, deve *inventarsi* volta per volta il metro più consono alle proprie necessità, combinando in modo del tutto inedito ingredienti tradizionali, o utilizzandone di nuovi.

Si aggiunga che in Italia, come accennato, tra fine Ottocento e inizio del secolo successivo entra in crisi – l'abbiamo verificato in tutte e tre le liriche – anche la lingua a sé stante di una plurisecolare tradizione petrarchesca: circostanza, questa, priva di rispondenze con le altre letterature europee, le quali non si servivano di un vero e proprio sottocodice poetico. Al più tardi dopo la prima guerra mondiale, si fanno versi in una lingua che in sostanza è l'italiano base, non più quello speciale invalso nei primi secoli e codificato come poetico per eccellenza da Pietro Bembo (ne ho parlato in un lavoro di qualche anno fa). La novità, rilevantissima, segna un confine molto più netto che altrove tra i linguaggi della poesia novecentesca e quelli del passato. Quasi inutile aggiungere che in ambedue i versanti in seguito si sarebbero dati più che altro aggiornamenti e reinvenzioni. In altri termini, metrica e lingua della poesia italiana tutt'oggi continuano a muoversi entro quelle traiettorie, evidentemente molto elastiche, vitali: a conforto di chi pensa che nel secolo appena trascorso le esperienze decisive, Baldacci sosteneva anche le più importanti in assoluto, si danno perlopiù nel corso dei primi decenni.

Ancora per via di lingua, è notevole che si formino dei nuclei comuni sovranazionali: pensiamo alla sintassi "indeterminata", quella studiata da Leo Spitzer, che dai simbolisti di lingua francese si diffonde a poeti di analogo orientamento in altre letterature, molta sintassi del genere si trova ad esempio in Sergio Corazzini, fino a diventare, negli anni Trenta, il comune fondamento degli ermetici di casa nostra (su cui vedi lo studio approfondito di Mengaldo). Di striscio, il fenomeno interesserà lo stesso Saba di *Parole*, che ermetico proprio non era. Nondimeno, ciascuno continua a scrivere nella propria lingua nazionale o magari in un suo dialetto.

L'internazionalizzazione è un fatto d'altro genere, non per questo meno rilevante: amplia e cambia i riferimenti e lo stile intellettuale, le prospettive con cui si guarda la realtà. È un fatto più di sostanza che di forma anche la diversissima ricezione che, a partire dal primo Novecento, si ha di Leopardi. Molti lo citavano, e anche in maniera vistosa, già nel secolo precedente (evocava, con una citazione esplicita, le *Vaghe stelle dell'Orsa* perfino un elegante spirito vaporosetto come Giovanni Prati). Qualcuno riprendeva i suoi metri. Quello che non si voleva comprendere, o semplicemente veniva rimosso, era il pensiero negativo che costituiva la sostanza di quei versi. Ebbene, una ragione – non l'unica, ma certo una delle decisive – per lasciare l'altra triade, Carducci-Pascoli-D'Annunzio, in buona parte dentro l'Ottocento, è che neanche costoro fanno i conti fino in fondo col pensiero di Leopardi. Certo Pascoli gli è molto vicino e lo fa vedere, «rose e viole» a parte! Ma solo i Rebora, i Saba, i Montale i conti con la sua filosofia li fanno fino alle estreme conseguenze: magari per poi andare in altre direzioni, e tuttavia senza aggirare l'ostacolo. Quasi inutile sottolineare che l'inattualità di Leopardi rispetto a un secolo, il suo, volto a luminosi futuri, se non incantato da ori *ancien régime*, quella totale sfasatura si rovescia in attualità strettissima quando gli occhi dei poeti del nuovo secolo vedono orizzonti oscuri; e, in luogo di intonare inni per magnifiche sorti e progressive, mormorano lamenti, elegie. C'è anche chi vuole divertirsi, come Palazzeschi, ma quel *Lasciatemi divertire* sembra più programma o desiderio che gioia posseduta. Ci sarà, altrove e di altro segno, il paradiso amoroso e politico di Éluard: ma come luogo del sogno e dell'Utopia. In generale, in Europa e non solo, lo spirito dei tempi non volgeva al bello. La realtà era fatta di paesaggi naturali sempre più violentati, di città sempre più anonime e disumane, di conflitti sanguinosi tra classi e nazioni diverse. Marinetti la guerra la trovava eccitante. Ungaretti, in trincea, imparava quanto poteva essere crudele. La poesia che cresceva a contatto di queste realtà non poteva assumere come temi centrali altro che il disagio, il dolore, il male: anche il Male con la maiuscola, nel momento in cui si celebrava, o si lamentava sbigottiti, la Morte di Dio. Smessi i panni del Vate – non li aveva indossati solo D'Annunzio, ma lo stesso Pascoli, specie quando cantava *maiora*, cose più alte e nobili delle povere tamerici –, i poeti del Novecento mettono in versi la crisi, la perplessità. *Non chiederci la parola*, proclamava un po' per tutti Montale, «Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo».

Meritano considerazione, per finire, gli agganci culturali che si toccano nei testi. La tradizionale vicinanza con la Francia si rinsalda in Ungaretti per il lungo soggiorno parigino, dove entra in contatto diretto anche con Apollinaire. E nel 1919, anno della prima edizione dell'*Allegria*, il poeta

pubblica a Parigi la raccoltina intitolata *La guerre*. Montale i rapporti decisivi li ha con la cultura anglosassone – a Eliot vanno aggiunti almeno Browning e la Woolf. Saba, per altri versi legato al filo d'oro della tradizione italiana, ha rapporti non meno profondi e decisivi con la cultura mitteleuropea. In particolare Nietzsche e Freud per lui contano moltissimo. Il tutto documenta un non trascurabile commercio con l'estero e il suo diramarsi in varie direzioni: una novità che poi interesserà senz'altro l'intera poesia del Novecento. Il risultato ultimo è quello che vediamo adesso, una poesia tendenzialmente 'globale', che vive e si confronta sotto gli orizzonti di tutto il mondo. Nella più stretta delle ipotesi, la nostra triade si muoveva in un panorama europeo. Il che avrebbe implicato già da allora, come conseguenza tutt'altro che secondaria, anche l'instaurare rapporti diversi con l'ambiente e con la tradizione nazionale, entrare in conflitto con essi o aderirvi, ma in modo consapevole, non più in modo ap problematico. E sempre da allora non si può fare un discorso su un poeta italiano che conti, senza doverne indicare i contatti stranieri. Si dirà: questi rapporti, pochi o tanti, c'erano sempre stati. Ma raramente così continui, sistematici, profondi e proficui. E comunque dal primo Novecento e via via sempre più, sfidando la Babele delle lingue chi scrive poesie si rivolge, almeno come pubblico potenziale, a lettori di tutto il mondo.

ANTONIO GIRARDI