

La vaghezza del termine *verso libero* fa sí che spesso lo si riferisca a qualunque forma della poesia contemporanea. Il Mengaldo suggerisce di limitarne l'uso all'ambito della versificazione e propone di parlare, a un livello piú ampio, di *metrica libera*, quando si verificano simultaneamente le seguenti condizioni: perdita di funzione della rima; libera mescolanza di versi di misura regolare e di versi irregolari; mancanza di regolarità nella struttura delle strofe. Il Di Girolamo suggerisce di distinguere le seguenti forme di libertà metrica: 1. polimetria (uso di versi di misura diversa); 2. irregolarità nel numero delle sillabe dei versi; 3. riadattamento della metrica barbara; 4. versi costruiti non sul numero delle sillabe, ma su una particolare successione di accenti; 5. versi variabili che seguono il ritmo di una frase sintattica; 6. versi «lineari», la cui misura è determinata solo dalla linea tipografica.

Va comunque tenuto presente che la poesia moderna oscilla tra forme di metrica libera che si basano su leggi interne e trovano liberi principî di codificazione, e forme assolutamente aperte, in cui la scansione dei versi segue solo il ritmo del pensiero, dell'emozione, del procedere casuale della parola. La stessa condizione della metrica è qualcosa di ambiguo e di aleatorio: le misure e i ritmi dei versi possono spesso essere sentiti e interpretati secondo punti di vista variabili. Molto spesso il ritmo può essere affidato soltanto al caso, a rumori e a contesti esterni, ma spesso la presenza di versi tradizionali o di misure che ad essi somigliano serve a costituire criteri di organizzazione anche per le strutture piú aperte e irregolari.

possibile la vita insulsa di quel mondo di profittatori: ma quando Lucini, in altre poesie della raccolta, tenta di fare «storia positiva», di commemorare ed esaltare in tono commosso tutti coloro che, dal passato piú lontano, hanno lottato per la liberazione dell'uomo, il suo linguaggio cade in una retorica esteriore, in una verbosità ripetitiva, rivelando nettamente la sua incapacità di operare scelte tra materiali diversi e il suo scarso rigore stilistico. Questi limiti vistosi si sentono anche ne *La solita canzone del Melibeo* (1910), in cui la polemica contro il mondo contemporaneo si esprime in modi affettati, rifacendosi alla tradizione arcadica e classicistica (non va d'altra parte dimenticato che Lucini ebbe sempre un culto singolare per il Carducci, a cui dedicò il libretto *Ai mani di Giosue Carducci*, 1907).

9.8.6. *La poesia come scoperta della crisi: il crepuscolarismo.*

Il rifiuto
del poeta-vate

Lo spirito di rivolta di cui si è parlato in 9.8.2, basato sul vitalismo e sull'irrazionalismo individualistico, tende ad esaltare il ruolo dell'intellettuale e dello scrittore, visto come promotore del movimento della storia, come creatore delle forze dell'avvenire: ma negli stessi anni si svolgono, in ambienti diversi, alcune esperienze poetiche che, al contrario, svalutano la funzione del poeta, giudicandola marginale, non collimante con i grandi valori e disegni collettivi. Sono

esperienze che si è soliti indicare con il termine *crepuscolarismo* (cfr. PAROLE, tav. 215), e che muovono in primo luogo da un rifiuto radicale di quel compito sociale, civile, pubblico della poesia che in modi diversi era stato affermato da Carducci, D'Annunzio, Pascoli: a produrre questo atteggiamento concorre la presa di coscienza del logoramento della tradizione e del classicismo, a cui i tre poeti suddetti continuavano a rimanere fedeli.

La condizione della poesia viene ora analizzata e confrontata con i caratteri reali del mondo moderno: i nuovi poeti, di origine borghese o più spesso piccolo-borghese, riconoscono il carattere illusorio di ogni uso ufficiale, celebrativo, vitalistico della parola, avvertono una frattura totale tra gli alti raggiungimenti dell'arte e la vorticoso accelerazione del mondo moderno; ma non credono nemmeno più che l'arte possa attribuirsi la missione di combattere contro il mondo borghese e suggerire valori alternativi e assoluti. Cercano un linguaggio che non falsifichi l'esperienza presente, che non la mascheri sotto forme del passato ormai consuete: ma nello stesso tempo evitano ogni partecipazione al movimento del mondo, ogni proiezione costruttiva verso il futuro; sono lontanissimi dal magnificare le forze della «vita» e non credono più che la poesia debba assurgere (come pretendeva il D'Annunzio delle *Laudi*) a guida per la conquista di un nuovo mondo umano.

I poeti cosiddetti «crepuscolari» (le cui prime esperienze si svolgono proprio negli anni della pubblicazione delle *Laudi*) rendono quindi conto nel modo più coerente di una condizione di «crisi» della poesia e dell'arte nel mo-

Svalutazione
del ruolo
della poesia

Contro il sublime

Poesia del grigiore
quotidiano

PAROLE tav. 215

Crepuscolarismo

Il primo a usare il termine come categoria critica fu Giuseppe Antonio Borgese (cfr. 10.3.16), in un articolo apparso su «La Stampa» il 1° settembre 1910, *Poesia crepuscolare*, dedicato a raccolte poetiche di Moretti, Martini e Chiaves. Scegliendo la metafora del crepuscolo per indicare una situazione di spegnimento e di declino, il predominio di toni smorzati e attenuati, il critico parlava di «lirici che s'annoiano e non hanno che un'emozione da cantare: la torpida e limacciosa malinconia di non aver nulla da dire e da fare». Borgese vedeva in questa poesia «una voce crepuscolare, la voce di una gloriosa poesia che si spegne», ne indicava le distanze dalla poesia precedente e riconosceva sue essenziali ascendenze nel D'Annunzio del *Poema paradisiaco* e nel Pascoli. Nel 1911 Scipio Slataper (cfr. 10.3.2) riprendeva dal testo stesso della *Signorina Felicita* di Gozzano l'espressione «perplexità crepuscolare». Il termine prese così subito a circolare ampiamente nella critica e diventò abituale per definire un gruppo di poeti che non costituivano peraltro una vera e propria «scuola», ma erano collegati da temi e scelte linguistiche e da un comune rifiuto di ogni forma di poesia eroica e sublime.

mento di maggiore accelerazione della modernità: a questa crisi essi non rispondono con una ribellione veemente (come, in un contesto tutto diverso, aveva fatto la Scapigliatura), ma con una coerente scelta linguistica e porgendo attenzione a realtà dimesse, elementari, di breve respiro. Si pongono fuori del- guardando alle piccole cose (ma senza attribuire ad esse quei valori segreti che vi cercava il Pascoli), a frammentarie presenze, agli oggetti umili o dimenticati, a situazioni banali, alla «grigia» quotidianità.

L'altra faccia
della modernità

Nel 1904, in una lettera a Lucini, Corrado Govoni, uno dei primi poeti crepuscolari (cfr. 10.3.14), offre un esemplare elenco di temi di questa poesia: «le cose tristi, la musica girovaga, i canti d'amore cantati dai vecchi nelle osterie, le preghiere delle suore, i mendicanti pittorescamente stracciati e malati, i convalescenti, gli autunni melanconici pieni di addii, le primavere nei collegi quasi timorose, le campagne magnetiche, le chiese dove piangono indifferentemente i ceri, le rose che si sfogliano su gli altarini nei canti delle vie deserte in cui cresce l'erba...». Il rifiuto dei valori più vistosi del mondo borghese e delle forme più rumorose della modernità si traduce in adesione agli aspetti «minori» di quello stesso mondo borghese, a tutto ciò che nella vita di ogni giorno appare incerto o secondario, all'orizzonte appartato della provincia.

Arte, malattia,
fragilità

Il poeta si sente vicino a questa realtà proprio perché annulla il peso del proprio io (nel quale d'altra parte sente venir meno ogni vitalità) ed è sospeso fra tetra malinconia e distaccata ironia; l'arte stessa è sentita come qualcosa di precario, di arbitrario, di futile: spesso essa è segno di malattia (ma della malattia non si fa romantica ed estetizzante esaltazione), indice di debolezza e fragilità ed espressione di vite precarie (e molti furono i poeti crepuscolari che morirono in giovane età).

Una rivoluzione
stilistica

Questa autoemarginazione del poeta esclude espliciti programmi ed elaborazioni teoriche: il crepuscolarismo non è un movimento o un gruppo compatto, ma un insieme di autori accomunati in primo luogo dal rifiuto dei clamori e delle ambizioni della poesia ufficiale e dalla non partecipazione alla battaglia intellettuale contemporanea. Ma, su questa base, esso opera una vera rivoluzione stilistica, dando uno sbocco reale a quella esigenza di nuovo che percorreva la poesia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento; con i poeti crepuscolari la rottura con il linguaggio poetico della tradizione è totale: vengono definitivamente abbandonate le forme auliche e classicistiche (che persistevano ancora entro il tessuto pur così nuovo della lingua di Pascoli), si immettono nella poesia materiali e toni di tipo prosastico. Si tratta di una conquista anche linguistica del mondo quotidiano, poiché «si nominano» anche gli aspetti normali e banali della vita piccolo-borghese: ora il linguaggio della poesia italiana non vuol essere a un livello «più alto» di quello dell'esistenza, si sottopone a una trasformazione che fa della prosa, del comune parlato quotidiano, una propria forza interna, capace addirittura di produrre nuove musicalità. Questo desiderio di prosa porta a una piena affermazione del *verso libero* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 214) e agisce anche quando vengono esteriormente rispettate le forme metriche tradizionali.

Verso il parlato

I modelli

Alle radici di questa rivoluzione «crepuscolare» stanno vari orientamenti della poesia di fine Ottocento, in primo luogo alcune tendenze del tardo simbolismo francese e fiammingo, che avevano insistito proprio su immagini di realtà «grigia», su un mondo minuto e sfumato, malinconicamente ripiegato su se stesso (molti crepuscolari ricavano temi e spunti da poeti come Francis Jammes, 1868-1938, Mauri-

ce Maeterlinck, 1862-1949, Jules Laforgue, 1860-1887); ma determinante è poi il riferimento ad alcuni aspetti della Scapigliatura (soprattutto alla poesia di Praga, cfr. 9.2.4), ai vari tentativi «realistici» di età carducciana, da Betteloni a Stecchetti (cfr. 9.3.8), al D'Annunzio del *Poema paradisiaco* (cfr. 9.6.5), e soprattutto al Pascoli delle *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio*.

Rispetto ai loro modelli, i crepuscolari conquistano una capacità tutta nuova di far parlare e respirare le semplici cose, senza operare discriminazioni tra cose poetiche e cose non poetiche e senza cercare in esse valenze segrete, ma scoprendo la poesia di ciò che è usuale, comune, mediocre; ciò comporta, qualche volta, il rischio di un certo compiacimento per quel limitato orizzonte, la chiusura entro un repertorio elementare di oggetti e di situazioni. Ma se si guarda alla cultura italiana all'alba del nuovo secolo, alle roboanti e distruttive ambizioni vitalistiche che in essa prendevano corpo, si deve comunque riconoscere il rilievo dell'esperienza crepuscolare, della sua riduzione della poesia a misure così tenui e marginali: dalla sua essenziale rivoluzione linguistica prenderà le mosse gran parte della poesia del Novecento.

I primi testi definibili come «crepuscolari» nascono tra il 1903 e il 1904, per opera di Govoni (di cui si parlerà però in 10.3.14) e di un gruppo romano che si raccoglie intorno al giovane Corazzini (cfr. 9.8.7); parallelamente comincia la propria attività un gruppo torinese, che trova in Gozzano il suo maggiore esponente (cfr. 9.8.8). Ma, fuori di questi due gruppi, anche se in stretto contatto con essi, operano altri autori, come Moretti (cfr. 9.8.9) e, per una breve fase, Palazzeschi (cfr. 10.3.15).

9.8.7. Sergio Corazzini.

Nella sua brevissima vita, distrutta dalla tubercolosi, il romano SERGIO CORAZZINI (1886-1907) fu impiegato presso una compagnia di assicurazioni: ma intorno a lui si riunirono alcuni amici poeti romani (come FAUSTO MARIA MARTINI, 1886-1931), a cui si aggiunsero altri crepuscolari che soggiornarono a Roma (come Govoni e Moretti). Ingegno precoce e sensibile, Corazzini pubblicò tra il 1904 e la morte una serie di piccoli volumi di poesie, tra i quali *Dolcezza* (1904), *Piccolo libro inutile* (1906), *Elegia* (1906), *Libro per la sera della domenica* (1906), sperimentando anche, in modo audace e coerente, il verso libero. La sua biografia, la sua vita strozzata dal male e dall'attesa della morte, lo pone in una condizione di poeta-fanciullo, che confronta la sua voce con la prossima fine: ma egli rifiuta il ruolo esemplare che il Pascoli attribuiva al suo «fanciullino», mette la sua esperienza al livello della vita più semplice e ordinaria, come quella di «un piccolo fanciullo che piange», che rifiuta il nome stesso di «poeta» (ce lo dice la sua poesia più celebre, *Desolazione del povero poeta sentimentale*). Egli sembra voler esprimere una pena esile, abbandonarsi a un pianto diretto ed elementare: ma la sua poesia non si risolve (come qualcuno ha creduto) in uno sguardo disperato alla propria condizione, in un lamento vittimistico; la sua attesa della morte è anche un rifiuto della «vita» come esibizione e spettacolo, è partecipazione all'essere più «comune» degli uomini e delle cose, è contemplazione delle «povere piccole cose» di cui è fatta la trama della realtà, «immagine terribilmente perfetta del Nulla».

Il fascino dell'usuale

I protagonisti

La vita e le opere

In attesa della morte

Il silenzio
e l'assenza

La poesia di Corazzini coglie il vuoto che si annida nelle cose, nel tempo, nella parola: sembra volersi svolgere in assenza di pubblico, nella musica di un «organo di Barberia» (figura assai amata dai crepuscolari) che «nessuno ascolta»; cerca un colloquio e una comunione di «anime» che si dia nel silenzio, che riesca a vivere entro la negazione della vita («la bella / Vita immagineremo in una chiara / morte»). In poche essenziali immagini Corazzini insegue questa vita che vive fuori di sé, queste voci inascoltate: vecchie canzoni di cui si è perso il ricordo e il senso, specchi che sembrano conservare la traccia di presenze svanite, sere domenicali piene di stanca tristezza, luoghi abitati da malati che attendono la morte (come in *Toblack*, gruppo di componimenti sulla cittadina tirolese di Dobbiaco, che fungeva da ospedale e sanatorio). E tra le pieghe di questa poesia del silenzio e dell'assenza affiora a tratti qualche baleno più segreto, qualche frammento di un allucinato colloquio simbolico.

9.8.8. Guido Gozzano: vita e opere.

I crepuscolari
torinesi

GUIDO GUSTAVO GOZZANO (che si fece poi chiamare soltanto Guido) nacque a Torino il 19 dicembre 1883 da buona famiglia borghese, che possedeva ville nella zona di Agliè, nel Canavese, dove egli soggiornò a più riprese. Si iscrisse alla facoltà di legge, ma non giunse mai a laurearsi e preferì interessarsi di letteratura, seguendo all'università di Torino i corsi di Arturo Graf (cfr. 9.7.11), insieme ad alcuni giovani, che costituirono con lui il gruppo dei crepuscolari torinesi (GIULIO GIANELLI, 1879-1914, e CARLO CHIAVES, 1883-1919; a loro furono vicini anche il milanese CARLO VALLINI, 1885-1920, e un altro torinese, NINO OXILIA, 1889-1917, che cercò di adattare il nuovo linguaggio elaborato dagli amici a una esaltazione delle macchine e della società moderna).

L'esordio
letterario:
La via del rifugio

Gozzano, che era di salute malferma e non ebbe mai un vero lavoro, partecipò alla vita culturale e mondana della Torino di inizio secolo; dopo appassionante letture di Schopenhauer e di Nietzsche e dopo alcuni tentativi in versi di impronta dannunziana, rivelò la sua nuova poesia nel 1907 con il volumetto *La via del rifugio*: il titolo indicava già chiaramente come egli cercasse nella poesia un «rifugio» dal turbine delle passioni e delle aspirazioni mondane, uno spazio ai margini, fuori da ambiziose prospettive storiche e intellettuali. La figura del poeta vi appariva sotto il segno della rinuncia alla vita (un «gioco affatto / degno di vituperio») e di una sospensione dei desideri («Un desiderio? Sto / supino nel trifoglio / e vedo un quatrifoglio / che non raccoglierò»), spesso con accenti fortemente patetico-sentimentali; ma vi si trovavano anche due dei componimenti più originali di Gozzano, *Le due strade* e *L'amica di nonna Speranza*, che dovevano confluire nella più importante raccolta successiva. Nello stesso 1907 iniziò la sua inquieta relazione con la scrittrice torinese AMALIA GUGLIELMINETTI (1881-1941; sono molto interessanti le lettere che i due si scambiarono), e vide aggravarsi, in seguito a una pleurite, i segni della tubercolosi, che doveva condurlo alla morte. Alla vita torinese fu costretto ad alternare sempre più frequentemente i soggiorni di cura al mare (soprattutto in

Poeta
della rinuncia

La malattia

Liguria) e in montagna, oltre che nella prediletta villa del Meleto ad Agliè. Nel 1911 apparve il suo libro piú importante, *I colloqui*, i cui componimenti erano disposti, secondo un preciso disegno, in tre sezioni: *Il giovanile errore* (che presenta «episodi di vagabondaggio sentimentale»), *Alle soglie* (su cui incombe la minaccia della morte, «Signora vestita di nulla») e *Il reduce* (dove all'illusorio desiderio d'amore e al confronto con la morte succede una indifferente rassegnazione, l'accettazione di un'esistenza vana e senza spessore).

I colloqui

I colloqui non ebbero il successo di pubblico del volume precedente, ma confermarono comunque la fama di Gozzano, che nel 1912 compì un lungo viaggio in India, alla ricerca di climi adatti al suo stato di salute. Al ritorno egli pubblicò su vari giornali (in primo luogo «La Stampa» di Torino) alcune prose dedicate al viaggio, che furono raccolte postume nel 1917 col titolo *Verso la cuna del mondo*: il libro ci mostra come l'autore inseguisse, in India, le tracce di un'essenza originaria, le radici dell'umanità, i segni familiari di un'identità comune; e come, a ogni incontro, egli verificasse la distanza irraggiungibile di quella «cuna», il fondo segreto e indecifrabile che quella vita reale oppone all'uomo occidentale.

Il viaggio in India

In ogni momento della sua vita Gozzano collaborò a giornali e riviste con prose di vario genere: dalle recensioni letterarie alle fiabe per bambini (raccolte nei volumi *I due talismani*, 1914, e *La principessa si sposa*, 1917) e alle novelle (raccolte nei volumi postumi *L'altare del passato*, 1918, e *L'ultima traccia*, 1919). È una produzione in tono minore, in cui egli sembra adeguarsi alle richieste di un pubblico desideroso di intrattenimento leggero, e in cui si rileva la sua predilezione per le fantasie della narrativa romantica, alleggerite da un pacato umorismo.

Collaborazioni:
giornali e riviste

Dopo *I colloqui* Gozzano pubblicò in riviste pochi componimenti poetici: la ricerca di nuove esperienze lo conduceva ora al di là del suo ironico pessimismo, verso una nuova forma di fede (una sorta di religione della natura). Prima della morte, avvenuta a Torino il 9 agosto 1916, egli lavorò a un ampio poema in endecasillabi sciolti, modellato sui poemi didascalici settecenteschi e su alcune recenti opere di scrittori fiamminghi (soprattutto Maeterlinck), le *Farfalle. Epistole entomologiche*, che rimase incompiuto. Abbandonato l'orizzonte dei *Colloqui*, Gozzano contempla qui, con sottile partecipazione, la vita di quegli insetti, animata dallo spirito profondo della natura: l'attenzione al microcosmo piú marginale e l'interrogazione di «poche forme prime» si ponevano come vie di salvezza, come ultimo «rifugio» per «lo stanco spirito moderno». Il poema ha momenti di stanchezza e uno stile troppo prezioso e artificioso, ma alcuni suoi frammenti rivelano una lacerante intensità: lo sguardo che l'autore rivolge alle farfalle e ai loro «sensi minimi» diventa uno sguardo struggente alla vita della poesia, alla sua inutilità e alla sua delicatezza, minacciata dall'«in-gannevole» natura artificiale costruita dall'uomo moderno.

Gli ultimi anni

Farfalle:
una religione
della natura

Con questo tentativo così sommo e «inattuale», mentre infuriava la grande guerra mondiale, Gozzano chiudeva la sua vita lasciandoci l'immagine di un solitario cercatore di farfalle: era un «gesto» che lo poneva lontano da ogni contemporanea tendenza letteraria (G. Spagnoletti), un tenero gesto simbolico di fragile resistenza alla violenza massiccia e implacabile della storia, alle nuove forme della distruzione di massa.

La delicatezza
della poesia
contro la violenza
della storia

9.8.9. *La poesia dei Colloqui.*

La raccolta

A parte la suggestiva prova, incompiuta, delle *Farfalle*, la poesia di Gozzano resta affidata ai *Colloqui*, nel cui organismo si dispongono ventiquattro componimenti in metri diversi, legati tra loro da una comune tematica e da un ritmo narrativo e colloquiale. La voce del poeta non si abbandona qui a una diretta effusione lirica, bensì disegna (quasi sempre parlando in prima persona) una ideale biografia intellettuale, costellata di figure in movimento, di luoghi e di vicende, che restano però quasi sospese, inafferrabili.

Il confronto con i modelli

Alla radice di questi versi c'è uno struggente ed elementare fondo romantico, un giovanile desiderio di felicità e di amore, di comunicazione appassionata e vitale, di bellezza, di dolcezza, di contatto col mondo femminile. Ma questa esuberanza giovanile ha dovuto fare molto presto i conti con i modelli dannunziani, con le immagini estetizzanti della poesia, della gloria, della conquista, dell'eros, dominanti all'inizio del secolo: la formazione di Gozzano è stata segnata (anche a livello stilistico) dal dannunzianesimo, con il quale egli continua a confrontarsi anche dopo averne avvertito il carattere fittizio. La sua poesia più autentica nasce quindi da un «dannunzianesimo rientrato» (E. Sanguineti): dopo essersi formato sulla poesia delle sensazioni trionfanti, della vitalità onnivora, Gozzano scopre invece la presenza quotidiana della malattia, della delusione, della incomunicabilità amorosa, della menzogna e della malinconia, che lo spinge a guardare non verso un futuro da conquistare, ma verso un passato fatto di esistenze fragili, marginali e irrilevanti. I romantici sogni iniziali si trasformano così in passione per tutto ciò che si perde e si cancella, per le vite appartate e ombrose, per i quieti interni casalinghi, per le stampe d'altri tempi, per le «buone cose di pessimo gusto»; all'energia conquistatrice egli oppone una «giocosa / aridità larvata di chimere»; alla pretesa di porsi al centro del presente, nel punto più alto della storia, oppone il gusto per la provincia, per un'umanità che vive un'esistenza banale e ripetitiva. Desideroso di immergersi nella dimensione «borghese» più incolore, egli sostituisce alla figura eroica del poeta-vate, del superuomo, un esile soggetto umano, «un coso con due gambe / detto guidogozzano», che arriva a vergognarsi «d'essere un poeta»; e agli amori per donne fatali, attrici e principesse (ne è inquietante immagine la donna che pattina sul ghiaccio incrinato, incurante del pericolo, in *Invernale*, 1910) oppone gli «amori ancillari», i rapporti privi di sentimento con cuoche, «cameriste», «crestaie» o i sogni di quieti affetti con donne troppo da lui diverse e lontane. Questo rovesciamento del sublime poetico contemporaneo, artificioso e spettacolare, è però carico di ambiguità: nessuna scelta risulta veramente definitiva e consolante per il poeta. Egli non si identifica fino in fondo nemmeno con quell'universo umbratile in cui sembra poter trovare «rifugio»: di fronte a ogni situazione egli prova un senso di perdita, di inappartenenza; in ogni gesto avverte l'insidia della menzogna, scopre le tracce della sua condizione di «esteta gelido», di «sofista»; si sente sempre altrove, nel vano tentativo di non essere più se stesso («Ed io non voglio più essere io!»); e tuttavia non arriverà

Rovesciamento del sublime

L'incapacità di una scelta

mai a fare
delle cose
Tutta

bigui ris
crea un d
ge grandi
linguaggi
ciandolo
scopo si s
per ricava
lo stesso i
e tradizio
to, improv
no sa trarr
lebre caso

La con
presenza e
l'ironia di
«buone»
sa figura d
poesia sta
della parte
delle cose
scostanti, i

I comp
tra patetis
sieme a un
mediato co
ra, «da tro
vivace bru
confronto t
de spunto c
vocare app
gura «rom
gheggiame
sorriso, che
loqui, L'esp
Carlotta in
to). Ancora
incontrata c
re per le ros
Il confro
gno di un de
do di capire
mestiche (c'

mai a fare delle vere scelte, si lascerà sempre trasportare dal flusso indifferente delle cose, rinunciando a intervenire, a trasformarle.

Tutta la poesia di Gozzano si costruisce così su un confronto, carico di ambigui risvolti, tra livelli diversi: anche per quanto riguarda la lingua, egli non crea un discorso direttamente prosaico, ma, come ha notato Montale, raggiunge grandi risultati proprio «facendo cozzare l'aulico col prosaico», piegando il linguaggio della tradizione più alta a toni da conversazione quotidiana, intrecciandolo a modi banalmente «borghesi», a termini del lessico più grigio. A tale scopo si serve spesso di citazioni da classici (in primo luogo Dante e Petrarca) per ricavarne frasi assimilabili alla più pedestre comunicazione di tutti i giorni; lo stesso intervento egli opera sulla metrica, sottoponendo le sue forme chiuse e tradizionali a variazioni molteplici, tra voluta monotonia, momenti di falsetto, improvvise cadute verso il «basso», spezzature e giochi preziosi (e Gozzano sa trarre effetti eccezionali anche dall'uso straniante della rima, come nel celebre caso *camicie-Nietzsche*).

Scontro tra aulico e prosaico

La compresenza di diversi livelli stilistico-linguistici è al tempo stesso compresenza e confronto tra diverse possibilità di vita: per questa via si costruisce l'*ironia* di Gozzano, che corrode tutto il suo mondo poetico, le stesse figure «buone» (verso cui sembra andare la sua partecipazione sentimentale), la stessa figura del poeta, i suoi gesti, le sue parole. L'accento più singolare di questa poesia sta proprio nell'inscindibile legame che essa istituisce tra il momento della partecipazione affettiva, del rimpianto per ciò che si perde, per la fragilità delle cose e delle esistenze, e il momento dell'ironia (che assume anche toni scostanti, ingrati, traducendosi in difesa dal rischio del sentimentalismo).

L'ironia gozzaniana

I componimenti più belli dei *Colloqui* ben manifestano questo confronto tra patetismo e ironia. In *Le due strade*, l'incontro del poeta, che passeggia insieme a una «Signora scaltra», con un'adolescente in bicicletta genera un immediato confronto tra opposte immagini della femminilità, tra la donna matura, «da troppo tempo bella, non più bella tra poco», e la giovane «forte bella vivace bruna», da cui traspare il miraggio di un'inafferrabile felicità. Su un confronto tra presente e passato si regge *L'amica di nonna Speranza*, che prende spunto dall'amore del poeta per le vecchie stampe e le vecchie foto per rievocare appassionatamente il mondo borghese di metà Ottocento e la dolce figura «romantica» dell'adolescente Carlotta, sfiorata da un impossibile vagheggiamento (ma nello stesso tempo quella realtà è oggetto di un distaccato sorriso, che si rivela in modo più esplicito in un componimento escluso dai *Colloqui*, *L'esperimento*, 1909, dove il poeta mette in scena il suo desiderio per Carlotta in una sorta di gioco che vede un'amica travestirsi con abiti del passato). Ancora un confronto con il passato, nel ricordo di una «cattiva Signorina» incontrata durante l'infanzia, si ha in *Cocotte* (1909), una dichiarazione d'amore per le rose non colte, per «le cose / che potevano essere e non sono / state».

Le due strade

L'amica di nonna Speranza

Cocotte

Il confronto si dà spesso tra livelli sociali e intellettuali diversi, sotto il segno di un desiderio di comunicare con ciò che è estraneo, con chi non è in grado di capire il malessere del poeta; ecco dunque i rapporti amorosi con le domestiche (c'è addirittura un *Elogio degli amori ancillari*); ecco, soprattutto, l'a-

more, appena sfiorato, vissuto nella reticenza e nella distanza, con una ragazza borghese, «quasi brutta, priva di lusinga», dai modesti orizzonti casalinghi e familiari: ce ne parla il celebre poemetto in sestine di endecasillabi *La signorina Felicita ovvero La Felicità* (1909), che ha come sfondo le campagne del Canavese ed è ambientato in una vecchia villa (Vill'Amarena) piena di oggetti banali e di presenze mediocri. Nel rapporto con la figura femminile, proiettato nella «malinconia» del ricordo e del distacco, il poeta manifesta tutto il suo desiderio di fuggire da se stesso, trasformandosi in un sorta di «uomo d'altri tempi, un buono / sentimentale giovane romantico»; ma la sua è soltanto una recitazione appassionata, che non instaura alcuna reale comunicazione con la «signorina», che lo rende ancora più estraneo a quel piccolo mondo borghese (una passione altrettanto straniata impronta un componimento non compreso nei *Colloqui*, *L'ipotesi*, 1908, una specie di preludio alla *Signorina Felicita*, in cui il poeta vagheggia una futura tranquilla vita borghese di sposo della stessa Felicita, in una «villa remota del Canavese», nel lontano 1940). E ancora su un confronto tra il mondo moderno e un'antica, monotona vita dai limitati orizzonti, si fonda il fascino di *Torino*: nell'atmosfera della città, insieme provinciale e internazionale, il poeta vede le radici della propria esistenza, i segni slabbrati di una sua «anima borghese e chiara e buia».

Le contraddizioni e le ambigue «recitazioni» che hanno origine dal convergere di diversi livelli di realtà trovano una sorta di desolata pacificazione nell'ultima sezione dei *Colloqui*, dove campeggia il protagonista del componimento *Totò Merumeni* (1911, presente anche nel lavoro *In casa del sopravvissuto*), cioè il «reduce», figura della «rinuncia», il «sopravvissuto» all'amore e alla morte, che è stato capace di fare il vuoto attorno a sé, che sa non sentire e non amare, e ha scelto di vivere in silenzio, nell'inefficienza e nella sconfitta, nell'indifferente attesa della morte, «con una madre inferma, / una prozia canuta ed uno zio demente». Anche qui l'accettazione di una «vita piccola e borghese» è corrosa dall'ironia, da un senso di separazione e di non appartenenza. Ma (soprattutto in *Pioggia d'agosto*, pubblicato nel 1910 col titolo *Verso la fede*) la natura, con le sue forme più semplici e minute, sembra promettere un conforto autentico e una diversa poesia (quella che Gozzano tenderà poi nelle *Farfalle*).

9.8.10. Un poeta che non ha «nulla da dire»: Marino Moretti.

Normalità
del vuoto

Mentre la poesia di Gozzano si caratterizza per il continuo confronto di più livelli, quella di MARINO MORETTI si costruisce su una sorta di vuoto totale, sull'abbandono di qualunque valore, sull'accettazione incondizionata della normalità più dimessa. L'esperienza poetica di Moretti, dopo essersi posta come una delle più rappresentative ed esemplari del crepuscolarismo, sembrò chiudersi all'inizio della prima guerra mondiale, sostituita da un'ampia serie di opere narrative, di scritti di memoria e di divagazione, ma negli anni Sessanta il vecchio scrittore tornò a una sorprendente produzione in versi che si riallacciava alla sua esperienza iniziale. Con Moretti il crepuscolarismo manifesta la pro-

pria lunga vita, la propria singolare, sotterranea sopravvivenza.

Nato a Cesenatico nel 1885, da una famiglia della piccola borghesia, Moretti restò sempre strettamente legato alle sue radici familiari e provinciali; ebbe un'infanzia e un'adolescenza difficili, segnate da cattivi risultati scolastici, e nel 1901 si recò a Firenze per frequentare una scuola di recitazione drammatica: là incontrò il coetaneo Palazzeschi, al quale si legò di grande amicizia. Accortosi ben presto delle proprie scarse attitudini drammatiche, si accostò alla vivace vita culturale della Firenze di quegli anni e pubblicò subito novelle e versi; al 1905 risale la raccolta poetica *Fraternità*, stampata in veste assai elegante grazie al sostegno economico di Palazzeschi. Intrecciati rapporti con Govoni, Corazzini e Gozzano, Moretti mise poi insieme le raccolte poetiche *Poesie scritte col lapis* (1910), *Poesie di tutti i giorni* (1911) e *Il giardino dei frutti* (1915). Inoltre pubblicò, già nel 1913, il suo primo romanzo e ad esso fece seguire una lunga produzione narrativa, che ebbe un consistente successo di pubblico e che disegna personaggi miti, chiusi in grigi contesti, in sentimenti semplici ed elementari (si ricordi il romanzo *I puri di cuore*, 1923), ma talvolta fa uso di una corrosiva ironia (come in *La vedova Fioravanti*, 1941). Collaboratore assiduo del «Corriere della Sera», con prose del tipo più vario, Moretti si presentò negli anni del fascismo come figura di letterato «medio», discreto e civile, attento a trasmettere un'immagine «moderata» della letteratura (ma nel '25 firmò il manifesto degli intellettuali antifascisti redatto da Croce, cfr. DATI, tav. 223, e non si piegò mai alle lusinghe del regime). Superati gli ottant'anni, nella vecchia casa familiare di Cesenatico (dove morì nel 1979) tornò inaspettatamente all'attività poetica con quattro raccolte: *L'ultima estate* (1969), *Tre anni e un giorno* (1971), *Le poveracce*. *Diario a due voci* (1973), *Diario senza le date* (1974).

Da Cesenatico
a Firenze

La narrativa
e l'attività
giornalistica

Le ultime
raccolte

Indifferenza
alla modernità

Poesia come
non essere

La poesia di Moretti nasce da una condizione di totale inappartenenza ed estraneità ai modelli culturali vigenti, al febbrile universo letterario della modernità, con il quale, da giovane provinciale, si trovò a confrontarsi nella Firenze dell'inizio del secolo. Egli iniziò guardando soprattutto a Pascoli, cercando, attraverso di lui, un linguaggio dell'intimità, delle cose concrete e limitate; ma non tentò alcuna idealizzazione delle piccole cose, alcuna ricerca di sensi nascosti e segreti, ed eluse qualunque richiamo del classicismo. Nelle tre raccolte pubblicate tra il 1911 e il '15 riuscì a dare voce a una condizione particolare segnata dal non avere, dal non sapere, dal non essere: Moretti si vuole poeta proprio perché non partecipa al dibattito culturale, non possiede mezzi tecnici, né capacità di vita, non ha né «remo» né «ali», non ha letteralmente niente da dire («Aver qualcosa da dire / nel mondo a se stessi, alla gente. / Che cosa? Non so veramente / perché io non ho nulla da dire»). Nessuno ascolta questa voce; probabilmente non esiste nemmeno il poeta che la proferisce (o, almeno, sembra che egli non sappia nemmeno di esistere). Su questo vuoto totale si svolge il filo esilissimo di una malinconia dolce e rassegnata, «versi staccati quasi senza senso», con una musica tenera, nello stesso tempo cinica e delicata, egoistica e affettuosa: partendo da un linguaggio quasi neutro, che riduce al minimo i richiami letterari, Moretti vi costruisce sopra, anche con sottili effetti metrici, una leggera melodia che fa pensare a un Metastasio al grado zero, trasformato in sereno cantore dell'indifferenza.

In questo leggerissimo nulla vibra una specie di resistenza ironica, un resi-

Una dimensione
vitale «minima»

duo attaccamento alla vita, che è solo «una parola o un nome / breve, di quattro lettere», ma che fa comunque emergere affetti (essenziale il tema del rapporto con la madre), ricordi (come quelli della scuola), sensazioni elementari, situazioni e immagini da cui è sparito ogni colore (e non è un caso che a tracciarle sia il *lapis*, col suo «color che non è piú colore»). Emerge cosí una «minima» dimensione vitale, in cui si affacciano le figure tipiche del repertorio crepuscolare e i luoghi dove la vita appare fascinosamente sospesa (come scuole, conventi, stazioni) e in cui si afferma, comunque, la sotterranea autenticità di ciò che tace e non fa rumore.

L'ultima
produzione

«...io sono
quel che sono»

Tornando alla poesia nella vecchiaia, Moretti ripropone quell'atteggiamento «minimo» attraverso una insistente conversazione musicale, in cui l'io del poeta sembra emergere miracolosamente fuori del tempo, e afferma una sopravvivenza che è continua sorpresa: il vecchio sembra scoprire se stesso proprio grazie alla sua condizione marginale e appartata («Grande scoperta: io sono quel che sono»), in cui tutte le cose si negano e insieme si riconoscono, in cui si svela la natura aleatoria del rapporto tra essere e non essere, tra sapere e non sapere, tra partecipare e non partecipare. La sua voce è cosciente di svolgersi «nonostante tutto», conosce i propri limiti e le proprie mancanze; e questa coscienza conquista una giocosa libertà da ogni costrizione stilistica, da ogni necessità di farsi vedere dal pubblico secondo esemplari precostituiti; si anima di sottili malizie, di improvvisi sberleffi, di ricordi lontani che si sovrappongono al presente, come se il tempo fosse cancellato.

«Il nuovo
non esiste»

Egli abita dentro le cose e le parole avendone annullato ogni spessore ideologico; ha visto che il tempo ha smentito infiniti programmi, progetti, illusioni, finendo per dare ragione proprio a chi non aveva «nulla da dire»; e da ciò può ora ricavare una serena allegria, sapendo che «il nuovo non esiste» e che vani erano i clamori della modernità che hanno attraversato il nostro secolo. Seguendo il motto «in casa mia scrivo come mi pare», il vecchio Moretti ha prodotto, in anni pieni di teorie e di manifesti, una grande poesia che meriterebbe un'attenzione molto maggiore di quella che ha ricevuto: una poesia che trova la sua forza proprio nella sua inattualità, nella sua indifferenza al divenire.