

Claudia Crocco

La poesia italiana del Novecento

Il canone e le interpretazioni

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229

00186 Roma

telefono 06 42 81 84 17

fax 06 42 74 79 31

Siamo su:

www.carocci.it

www.facebook.com/caroccieditore

www.twitter.com/caroccieditore



Carocci editore

in modo provocatorio i suoi lati più mediocri e borghesi («i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto), / il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti, / i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro», *L'amica di nonna Speranza*). La conclusione rimane una conferma dell'inutilità della poesia, che in questo caso diventa esibizione della vergogna per il ruolo di poeta.

All'interno dei manuali scolastici Gozzano viene spesso considerato emblema della poesia crepuscolare; in realtà più volte prende le distanze dai suoi presunti proseliti. Tutta la sua esistenza si svolge a Torino – mentre Corazzini e gli altri sono geograficamente legati a Roma – ed è molto più appartata e borghese: Gozzano non ha nulla del poeta *bohémien* di Corazzini. Le sue poesie rivelano una conoscenza approfondita della tradizione letteraria e metrica italiana, senz'altro maggiore di quella del gruppo romano.

Il distacco ironico dalle esperienze mutate in materia letteraria accompagna tutte le sue poesie. La voce poetica, ad esempio, non è mai riconducibile a un'unica immagine: l'avvocato, il bambino di quattro anni in *Cocotte*, il sofista di *Totò Merumeni*, il ventenne malato costruiscono un personaggio continuamente sdoppiato, fino all'antidoppio di alcune figure femminili. Le poesie sono costellate di citazioni, autocitazioni, rimandi interni (ad esempio, fra la prima e l'ultima dei *Colloqui*). La teatralizzazione, la dialogicità e la continua autoanalisi costruiscono una storia, quasi «un bel romanzo che non fu vissuto / da me» (*I colloqui*), continuamente oscillante tra finzione e autofinzione. La distanza ironica permette di confessare che anche il dannunzianesimo è una fase necessaria, da attraversare, per poi rovesciarla nel celebre «invece di farmi gozzano [...] / farmi gabriel dannunziano / sarebbe stato ben peggio!» (*L'altro*) e nell'anti-intellettualismo altrettanto provocatorio di *La signorina Felicita*.

La poesia di Gozzano sarà fondamentale per molti autori successivi: ad esempio lo stesso Sanguineti, che gli dedica un saggio molto importante negli anni Sessanta, ma anche Pagliarani, Giudici, Montale.

I.3

Dino Campana, Clemente Rebora, Camillo Sbarbaro

Dino Campana (1885-1932) rappresenta uno dei casi più controversi nel canone della prima metà del XX secolo. La sua opera principale, i

Canti Orfici, si compone di poesie e prose. In questi testi nulla viene presentato ricorrendo a un piano di realtà e di esistenza ordinaria. Le poesie sono costruite soprattutto attraverso l'uso intensivo della ripetizione e dell'analogia, nonché grazie all'accostamento straniante di immagini esterne e sensazioni interiori. La poesia è una via per esporre una sensibilità disturbata, alienata, che insegue un mondo primitivo e sensuale, parla di una realtà turbata da un trauma. Consideriamo come esempio una prosa, *La notte*:

Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara, la mitica custode dei sogni dell'adolescenza. Saliva al silenzio delle straducole antichissime lungo le mura di chiese e di conventi: non si udiva il rumore dei suoi passi. Una piazzetta deserta, casupole schiacciate, finestre mute: a lato in un balenio enorme la torre, otticuspide rossa impenetrabile arida. Una fontana del cinquecento taceva inaridita, la lapide spezzata nel mezzo del suo commento latino. Si svolgeva una strada acciottolata e deserta verso la città.

Spesso l'io dei testi si trova in una condizione di itineranza (si pensi anche a molti titoli di poesie e prose di Campana: *Viaggio a Montevideo*, *Passeggiata in tram in America e ritorno*, *Immagine del viaggio e della montagna*), e talvolta di limbo, come se fosse tra sonno e veglia. In alcuni casi Campana descrive la campagna genovese, talvolta scenari dai viaggi in America e in Europa, infine l'internamento psichiatrico (*Sogno di prigione*); ma si serve sempre di immagini simboliche, difficilmente riconducibili a un piano di realtà ordinaria. Il sesso e l'erotismo costituiscono un polo vitalistico positivo all'interno di alcune poesie; tuttavia proprio questi testi sono quelli in cui l'eredità di Carducci e di D'Annunzio è più forte.

Le prime recensioni esaltano la componente visionaria di Campana (a partire da Boine nel 1915), e suggeriscono facili accostamenti a Rimbaud; questa lettura è amplificata dagli ermetici a partire da Carlo Bo. Successivamente si contrappongono in modo netto due interpretazioni critiche. Per Sanguineti, Bo, Luzi, Anceschi e Luperini i *Canti Orfici* è una delle poche opere con cui la poesia italiana del primo Novecento si pone al livello dell'espressionismo europeo. Secondo Mengaldo, Fortini e Contini si tratta di un libro in cui è ancora presente un'eredità tardottocentesca, pesantemente simbolista e decadente, nonché carducciana. Mengaldo definisce Campana «un tramonto che poté sembrare un'alba» (Mengaldo, 1978, p. 279). Questa sottovalutazione costituisce uno dei punti più contestati dell'antologia; probabilmente

è dovuta anche a una reazione alla lettura critica di Sanguineti, che fa di Campana il principale esponente di un espressionismo italiano⁷.

Clemente Rebora (1885-1957) pubblica la prima raccolta di poesie, *Frammenti lirici*, presso le edizioni della "Voce" nel 1913, nello stesso periodo in cui collabora alla rivista. L'opera viene presto recensita positivamente da Giovanni Boine sulla "Riviera Ligure"; tuttavia Rebora non ha fortuna presso i suoi contemporanei.

Come lo stesso Boine, Jahier, Ungaretti, appartiene alla generazione di poeti per i quali la guerra non è vissuta virtualmente – come accadrà nei decenni successivi –, ma combattendo in prima persona in trincea. La trincea crea un trauma (Rebora viene riformato nel 1919 per infermità mentale), di cui si colgono tracce nelle poesie di quegli anni. I *Canti anonimi* (Il Convegno di Milano) escono nel 1922; poco dopo l'autore si converte al cattolicesimo ed entra nell'Istituto della Carità, congregazione fondata da Antonio Rosmini. Dopo aver rinnegato tutta la scrittura precedente, Rebora compone soltanto versi dal contenuto religioso (*Canti dell'infermità*, Scheiwiller 1956). Questo accade proprio quando inizia a ricevere più attenzione critica: da un lato la sua poesia viene recuperata da autori e critici ermetici, come quelli vicini alla rivista "Il Frontespizio"; dall'altro esce il saggio di Contini *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*⁸. Nel 1947 il fratello Piero cura una silloge intitolata *Le poesie per Vallecchi*; l'edizione di tutte le poesie, *Le poesie. 1913-1957*, esce per Scheiwiller nel 1961. La rivalutazione di Rebora è uno dei punti di forza della proposta di canone di Pasolini, uno dei pochi a dare un giudizio positivo anche sulle poesie religiose. Ma le opere più importanti di Rebora, ormai, sono considerate le prime due. È qui che viene espressa una contraddizione tipica degli autori modernisti: quella tra anelito a un significato trascendentale della vita

7. Cfr. a questo proposito la polemica tra Mengaldo e Luperini sulle pagine di "Belfagor" dopo l'uscita dell'antologia (Luperini, 1979; Mengaldo, 1979). Fra i motivi per i quali Luperini critica *Poeti italiani del Novecento*, è interessante il ridimensionamento dell'espressionismo di Sbarbaro a partire da Campana. La categoria di "espressionismo" in Italia ha molta fortuna soprattutto a partire da Contini, sia applicata alla poesia sia alla prosa, e viene usata spesso per riferirsi ad autori che oggi consideriamo modernisti: ad esempio Sbarbaro, il Montale delle *Occasioni*, ma anche Gadda e Pirandello.

8. Il saggio esce nel 1937 su rivista, quindi viene incluso in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei* (cfr. Contini, 1974a).

e infruttuosità della ricerca, che si traduce sempre in slanci velleitari. Consideriamo come esempio il *Frammento VI*:

Sciorinati giorni dispersi,
Cenci all'aria insaziabile:
Prementi ore senza uscita,
Fanghiglia d'acqua sorgiva:
Torpor d'attimi lasciati
Fra lo spirito e il senso;
Forsennato voler che a libertà
Si lancia e ricade,
Inseguita locusta tra sterpi;
E superbo disprezzo
E fatica e rimorso e vano intendere:
E rigirio sul luogo come cane,
Per invilire poi, fuggendo il lezzo,
La verità lontano in pigro scorno;
E ritorno, uguale ritorno
Dell'indifferente vita,
Mentr'echeggia la via
Consueti fragori e nelle corti
S'amplian faccende in conosciute voci,
E bello intorno il mondo, par diletto
All'inarrivabile gloria
Al piacer che non so,
E immemore di me epico armeggio
Verso conquiste ch'io non griderò.
Oh per l'umano divenir possente
Certezza ineluttabile del vero,
Ordisci, ordisci de' tuoi fili il panno
Che saldamente nel tessuto è storia
E nel disegno eternamente è Dio:
Ma così, cieco e ignavo,
Tra morte e morte vil fuggente,
Anch'io t'avrò fatto; anch'io.

I giorni della vita dell'autore sono in gran parte «dispersi», abbandonati al vento⁹; la ricerca della verità è infruttuosa e produce vergogna

9. "Sciorinati" è un verbo solitamente usato per riferirsi ai panni stesi: Rebora lo usa in senso metaforico, come già Dante in *Inf.* VI, 116 (cfr. Mussini, Giancotti, 2008, pp. 133-41).