

Vecchi e nuovi topoi. Per una mappatura della poesia italiana del Novecento

Qual è il destino, nella poesia italiana del Novecento, dei *topoi* che Curtius ha compreso o avrebbe potuto comprendere in *Letteratura europea e medioevo latino*?¹ Persistono? spariscono? si trasformano? A tutte e tre le domande si può rispondere affermativamente, ma cominciando con l'ovvio: sì, spariscono (o quasi). Una conferma tra le tante, certo superflua e prevedibile ma tanto perfetta e *ad hoc* da sembrare inventata, potrà venire da Edoardo Sanguineti, per il quale il Novecento si configura come il «ghigliottinamento delle regole 'secundum Curtius'» e previa monumentalizzazione di un Alberto Savinio che sul Novecento non può che scrivere – siamo nel 1947: «Al nostro secolo daremo questo nome: *Fine dei modelli*»². Basti poi una seconda conferma da sponde non poco diverse, cioè da Montale, pur dotato in profondo di un indiscutibile (ed eliotiano) senso della tradizione. Si pensi ovviamente allo scritto dal titolo trasparente come *Stile e tradizione* (1925)³, oppure a questa dichiarazione: «Il linguaggio di un poeta è un linguaggio storicizzato» (1946)⁴, o a questa: «non si rinuncia a determinati schemi» (1958)⁵. Può però, Montale, scrivere tra l'altro che «i trovatori [...] che cantano per universali e ripetono ingenuamente le forme del passato come realtà estrinseche valide di per sé» sono «falliti uno dopo l'altro»⁶; e sul *topos* del notturno lunare: «Nessun poeta moderno si rivolgerebbe alla luna col famoso interrogativo *che fai tu luna in ciel*»⁷. E segnalo infine (e non so fino in fondo perché) questo pensiero di Fortini su Montale traduttore di Guillen: «dove Montale vede una lacerazione [...] un] mondo diviso e contraddittorio», «Guillen vede una totalità, [...] una lucente illusione di ordine [...] dove si ritrovano Eliot e Curtius, Mann e Gide, Cecchi e Ungaretti»⁸.

Come è dunque cosa ovvia che nel Novecento italiano i motivi antichi (e curtiani) non esistono o quasi – ma il quasi è interessante e ci tornerò, così è altrettanto ovvio che esista una (o più) *tradizione del Novecento poetico italiano*, come direbbe Mengaldo. Il che implica la continuità con passato, tradizione, modelli, fonti ma a patto che essa sia discontinua e doppiata dalle più varie forme di occultamento, mislettura, nevroizzazione o contestazione fino al rovesciamento. E soprattutto significa che, ricitando Montale, «non si rinuncia a determinati schemi senza che sorga il bisogno di crearne altri»⁹. Da qui appunto una tradizione interna, tutta novecentesca, costruita o ricostruibile da insistenze e incroci su temi-motivi e/o condensazioni tematico-formali, fino a modellizzare ciò che nasce contro i modelli – e subito penso, per questo punto (ma è un *topos sui generis*), alla metrica libera che già a metà del secolo da strappo originario può ricucirsi in «repertorio di loci non meno autorevoli e sociali di quanto non fossero odi e sonetti» come scrive Franco Fortini nel 1957¹⁰.

¹ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1997 (ed. orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern 1948).

² E. SANGUINETI, *Le linee della ricerca avanguardistica*, in A. ASOR ROSA (a cura di) *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino 2000, rispettivamente alle pp. 423 e 424.

³ E. MONTALE, *Stile e tradizione*, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 9-14.

⁴ E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, ivi, p. 1478.

⁵ MONTALE, *Ungaretti*, in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 306.

⁶ MONTALE, *Stile e tradizione*, cit., p. 13.

⁷ Nel «Corriere della sera» del 17 luglio 1969, cit. in G. LONARDI, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze 1990, p. 59.

⁸ F. FORTINI, *Montale traduttore di Guillén*, in ID., *Nuovi saggi italiani 2*, Garzanti, Milano 1987, p. 148.

⁹ MONTALE, *Ungaretti*, cit., p. 306.

¹⁰ F. FORTINI, *Metrica e libertà*, in ID., *Saggi italiani 1*, Garzanti, Milano 1987, p. 335.

Oppure ancora: nuovi luoghi comuni sì, ma che entrando nel merito della loro gestione, possono dividere il campo della poesia e funzionare come, diciamo, delle *isoglosse*: essere insomma congiuntivi ma anche separativi. Si prenda il motivo della finestra – finestra o sue varianti come terrazza, balcone o qualsiasi luogo sopraelevato, mettiamo il ricorrente e leopardianissimo *cantuccio* da cui Saba, in *Trieste*, guarda la sua «città, sì pittoresca e viva» o persino il finestrino di un'auto in corsa, quello da cui Vittorio Sereni osserva filosoficamente il divenire e l'immutabilità di un paesaggio: l'anno è il 1960, la poesia *Ancora sulla strada di Zenna* negli *Strumenti umani*. E la pervasività e topicità di tali postazioni siano fotografate da questo pur lacunoso elenco di titoli:

S. Corazzini, *La finestra aperta sul mare (Le aureole, 1905)*; M. Luzi: *Terrazza (La barca, 1935)*; A. Gatto, *Balcone (Isola, 1932)*; *Mi chiami alla finestra (Poesie d'amore, 1941-49)*; *Alla finestra (La forza degli occhi, 1954)* *Donne alla finestra (Osteria flegrea, 1962)*; E. Montale, *Il balcone (Occasioni, 1939)*; V. Sereni *Terrazza (Frontiera, 1941)*; C. Betocchi, *Alla finestra, d'inverno, all'ora della prima messa (L'estate di San Martino, 1961)*; L. Erba, *Dalla terrazza, Alla finestra*; G. Caproni, *Dietro i vetri (Come un'allegoria, 1936)*; A. Zanzotto, *Per la finestra nuova (IX Ecloghe, 1962)*; F. Fortini, *Dalla mia finestra (Una volta per sempre, 1963)*; G. Raboni, *Dalla mia finestra (Le case della Vetra, 1966)*; A. Bertolucci, *Dal balcone (Viaggio d'inverno, 1971)*; G. Giudici, *Finestra (Quanto spera di campare Giovanni, 1993)*; *Finestrina (Empie stelle, 1996)*; S. Solmi, *Dal balcone* (titolo di una poesia e della raccolta, 1968); M. De Angelis, *La finestra (Somiglianze, 1976)*; A. Anedda *Dal balcone del corpo* (titolo raccolta, 2007).

Dunque, la finestra unisce: è un «luogo simbolico della poesia contemporanea»¹¹ sia novecentesca che duemillesca: protegge l'io e insieme lo esclude dagli altri e dal mondo; reifica e sintetizza il tema dell'*attesa* e l'inadeguatezza tra uomo e azione. Qualche citazione significativa. Bertolucci, *Ritratto di un uomo malato* (da *Viaggio d'inverno, 1971*): «così è degli infermi / posti davanti a finestre che incorniciano il giorno»; Fortini, questo incipit sintomatico quanto bellissimo nella sua 'secchezza': «Beninteso posso ancora guardare. La finestra ha qualche lacrima» (*New England da Paesaggio con serpente, 1983*); e facendo un salto di tempo, Antonella Anedda, da *Notti di pace occidentale* (1999), dove le notti sono quelle delle guerre del Golfo o del Kosovo, e qui la finestra è ricorrente, quanto basta per definire lo status dell'io assediato, in veglia e stoicamente resistente: «Siedi davanti alla finestra / guarda, ma accetta la disperazione»¹². E infine, Giovanni Raboni, nel 1957: la «finestra è sicuramente uno dei luoghi o meglio delle situazioni, che mi hanno spinto a voler essere un poeta. Di ogni poesia avrei voluto fare un osservatorio [...] per guardare la vita – cioè, forse, per non viverla»¹³.

Ma la finestra può anche dividere e distinguere – ad esempio Ungaretti da Montale, rafforzandone l'opposizione tra i due sistemi, direi l'allergia reciproca.

Basti prendere *Lindoro di deserto* del primo Ungaretti, l'ultima strofa: «Da questa terrazza di desolazione / in braccio mi sporgo / al buon tempo», cioè da una parte il negativo della *desolazione* ma subito assorbita e confutata dialetticamente dalla sintesi positiva dell'abbraccio al *buon tempo*. Tanto più che il «buon tempo» in questo testo è associato e rafforzato da ulteriori segni positivi quali «Il sole spegne il pianto» o «Mi copro di un tepido manto / di lind'oro»¹⁴.

¹¹ F. FORTINI, *Introduzione a B. BRECHT, Poesie di Svendborg, seguite dalla Raccolta Steffin*, Einaudi, Torino 1986, p. VIII.

¹² Si cita rispettivamente da A. BERTOLUCCI, *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Mondadori, Milano 1997, p. 236; F. FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014, p. 450; A. ANEDDA, *Notti di pace occidentale*, Donzelli, Roma 1999, p. 37.

¹³ G. RABONI, *Autoritratto*, «L'approdo letterario», XXII, 77-78, 1977, pp. 253-254.

¹⁴ G. UNGARETTI, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Mondadori, Milano 2009, p. 62.

All'opposto Montale, e a partire da *Il balcone*, fondamentale proemio delle *Occasioni* che così si chiude: «A lei [cioè alla vita] ti sporgi da questa / finestra che non s'illumina». Ma via via non si trovano che conferme, ed ecco «le finestre chiuse» di *Quasi una fantasia (Ossi)*, o la «finestra [che] si rinchiude» in *Sotto la pioggia (Occasioni)*, limitrofa a altri segni disforici e di chiusura (una *palma* che «lacrima», il «disfacimento», l'«afa delle serre»). Se poi si controlla come Montale gestisce il verbo *illuminare-illuminarsi* si vedrà che ogni occorrenza conosce risvolti del tutto o in parte negativi del genere di «illuminato a tagli» nel mottetto *Al primo chiaro* o «a spiragli» (*Tempi di Bellosguardo I, Le occasioni*)¹⁵. Il tutto di contro al sistema Ungaretti orientato, nonostante tutto, a «illuminarsi d'immenso».

Ma facevo riferimento all'altra eventualità novecentesca di fronte a un *topos* o modello, quella del *rovesciamento*, di cui vorrei accennare a tre casi esemplari. Il primo tocca il grande tema dei fiori (e del giardino) che in una sua parte non trascurabile è sintesi di tutto ciò che è positivo – bellezza, sublime, poesia, innocenza, protezione, eccetera. Su questo orizzonte d'attesa gioca senz'altro Palazzeschi con *I fiori*. Qui il personaggio che dice io dichiara di sentire «un'indefinita pesantezza / [...] sul petto», «un vuoto infinito [...] nel cuore», conseguenza di una cena borghese «sconcia e oscena». Da qui la decisione di uscire – «io, non visto, scivolai nel giardino / per prendere un po' d'aria». E al contatto con l'aria aperta e con la natura del giardino «subito gli parve d'essere liberato», ritrovando «casti e puri ideali» insieme a un mosaico di stereotipi quali la «primavera», la «notte pura e serena» e «milioni di stelle»:

Bella sera luminosa!
Fresca, di primavera.
Pura e serena.
Milioni di stelle
[...]
ritrovare i nostri pensieri più cari,
sognare casti ideali,
[...]
tra voi fiori sorridere,
tra i vostri profumi soavi,
angelica carezza di frescura,
esseri puri della natura.
Oh! com'è bello
sentirsi libero cittadino
solo,
nel cuore di un giardino.

A cui segue tuttavia – ed ecco il rovesciamento e la dissacrazione – una nuova scoperta, perché basta poco per accorgersi che «puttana è la rosa», che «pederasta il giglio», che la «violaciocca fa certi lavoretti con la bocca», e poi: «- Che meraviglia! / Lesbica è la vaniglia.» eccetera eccetera. Da qui la prevedibile conclusione: «Basta! Basta! Dio, aprimi un nascondiglio /fuori della natura!»¹⁶.

¹⁵ E. MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980.

¹⁶ A. PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, Mondadori, Milano 2002, pp. 299-304. Cfr. anche P.V. MENGALDO, *Hugo ispiratore di Palazzeschi?*, in Id., *In terra di Francia. Balzac e altri*, Edizioni ETS, Pisa pp. 19-21.

Un secondo topos contestato è quello del *volo*, tradizionalmente metaforico, anche, di ciò che pertiene alla poesia e al poeta: diciamo al loro status e alla loro missione. Il topos, più o meno stabile o fungibile nei secoli, dentro il moderno tocca il suo picco, (e non stupisce) con D'Annunzio, non a caso *poeta-Pegaso* secondo il Franz Blei del *Bestiarium literaricum*¹⁷. Ma poi ecco la demistificazione crepuscolare e non solo. Tra gli altri, Marino Moretti, che nella poesia *In cucina del Giardino dei frutti* (1916)¹⁸ fa testo, sottilmente, con una sua rima desacralizzante: con *volo* che rima con un *paiolo* decisamente *terra-terra*, cioè qualcosa, che in versione domestico-elegiaca, è strategicamente analogo alla rima antifrastica *laid : volait* dell'albatros baudeleriano («Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid! / [...] / L'autre mime, en boitant, l'infirmo qui volait!»). E Moretti fa testo, di più e programmaticamente, con due titoli del genere di *Non ho remo* e *Non hai l'ali?* (entrambi in *Poesie scritte col lapis*)¹⁹, al cui interno leggo: «Credetti d'aver ali / ma invece io sono un mortale / e più che cantare gemo», e «... io, anima mia, / ho solamente due piedi», da affiancare senz'altro a un famoso finale degli *Ossi montaliani* che è il seguente: «Ti guardiamo noi della razza di chi rimane a terra».

Il terzo e ultimo motivo a cui vorrei accennare è anch'esso metaforicamente metapoetico, qualcosa come la poesia che *illumina*, etimologicamente *illustre*. Un esempio pregnante sarà la canzone dannunziana per la morte di Carducci, e in particolare due versi come i seguenti che chiudono la poesia – «La fiaccola che viva Ei mi commette / l'agiterò su le più aspre vette», dove appunto l'*Ei* è il vate nazionale appena defunto e la *fiaccola* la poesia. L'idea di una poesia capace di illuminare il mondo e le genti è nozione e funzione a suo modo condivisa anche dall'apparentemente meno 'vate' Pascoli, per il quale la poesia è una «Lampada ch'arde soave», significativamente incipit e *refrain* del testo proemiale dei suoi *Canti di Castelvecchio*.

Prevedibili a questo punto sono le interpretazioni dei crepuscolari, compatte nel corrodere ironicamente la pienezza sottesa al motivo, nel negarla o diminuirla tristemente o scetticamente. Nella loro poesia, ad esempio, tutto ciò che fa luce è sempre connesso al tema fondamentale del crepuscolo, o si vedano i tantissimi «fanali» e meglio di tutti un lampione della poesia eponima di Corrado Govoni (*Lampione in Armonia in grigio et in silenzio*, 1903), che «s'illude / d'essere un sacro lampadario», che «ha sembra una fiamma provvisoria / ed instabile»²⁰. *Lanterna* è poi il titolo del secondo libro di Aldo Palazzeschi, ma così glossato dall'amico Marino Moretti in una recensione: «Una lanterna che non illumina!»²¹.

Va da sé che questi rovesciamenti, gli ultimi due in pieno, non sono che il sintomo di una *mutatio* profonda, la fine di una storia anche poetica e poi l'inizio della fine del mandato sociale dei poeti. Così un famoso Palazzeschi 1910 – è la famosa canzonetta *E lasciatemi divertire!*: «i tempi sono molto cambiati, / gli uomini non dimandano / più nulla / dai poeti»²², ma su questa scia, più dentro il Novecento, il primo *osso* montaliano con i suoi programmatici «non chiederci la parola» e «non domandarci la formula». Proprio sul filo metaforico degli ultimi due motivi (*volo* e *luce*) insiste Antonio Borgese per decretare la fine di un'epoca. «Dopo la gloriosa fioritura di Pascoli e di D'Annunzio», scrive il critico in un famoso articolo uscito per la «Stampa» di Torino il 10 settembre

¹⁷ F. BLEI, *Il bestiario della letteratura*, introduzione di C. Magris e di L. Rega, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 42-43.

¹⁸ M. MORETTI, *Tutte le poesie*, introduzione di G. Pampaloni, Mondadori, Milano 1966, pp. 281-282.

¹⁹ Ivi, pp. 34 e 38.

²⁰ C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio*, a cura di A. Scarano, Palomar, Bari 1992, p. 151.

²¹ Citato in A. PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, cit., p. 960.

²² Ivi, p. 238.

del 1910, il poeta ha ormai «ali d'anitra», inadeguate a «emulare il volo di Pindaro» della poesia del passato. E poi, scrive ancora, «la poesia italiana si è spenta»²³.

Dicevo che i vecchi topoi si estinguono o si contestano, *quasi mai* si continuano. *Quasi*, perché qualcosa, pochissimo, si trova. Ad esempio il *topos* omerico-catulliano-virgiliano poi ariostesco e così via del fiore violentemente reciso dall'aratro in funzione di figurante della morte tragica di una persona cara. Che riemerge con varianti minime nell'Ungaretti del *Dolore*, raccolta per la morte tragica del figlio Antonietto. Questa la sequenza, struggente:

Sotto la scure il disilluso ramo
cadendo si lamenta appena, meno
che non la foglia al tocco della brezza...
E fu la furia che abbatté la tenera
forma ...,

eccetera. Oppure lo stesso *topos* riemerge (o mi sembra riemerge) oltre il nodo del Novecento aureo, in un poeta duemillesco – ma ormai canonizzato – come il ticinese Fabio Pusterla. È la poesia *Gorgonia* di *Folla sommersa*²⁴:

In basso, dove la luce smuore sui crinali
sommersi, e non è ancora
il nero delle fosse tormentose
ammutolite,
la vasta prateria di poseidonie
ospita vite minime, residue.

- sopra, il flutto
spumoso può angariare, l'ombra gelida
correre l'aria, a sferza –

e l'ippocampo
danza nell'alga, insinua un suo disegno
gentile di speranza
sui fondali;
lì, dentro scie di tinche sopravvive
la rossastra gorgonia, vaga idea
di convivenza onesta, o banderuola
commossa, segno mite
di qualcosa.

(Lo staffile
non vede il suo bersaglio quando passa,
la mano che lo impugna è in superficie.),

nella quale Pusterla, non mutando il taglio crudele dell'aratro-«staffile», muta tuttavia i comparanti. Il fiore cioè non è più uno, e non è più un fiore ma, previa estremizzazione dei segni del piccolo e del

²³ G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 632-633.

²⁴ F. PUSTERLA, *Folla sommersa*, Marcos y Marcos, Milano 2004.

fragile, si riduce a «vite minime» e significativamente subacquee «sommese»: vite microorganiche come «la rossastra gorgonia», magari rossa proprio come il virgiliano *flos purpureus* di *Eneide* IX, 435-436: «Purpureus veluti cum flos succisus aratro / languescit moriens» eccetera). E alla base si può ipotizzare un riuso ideologico del *topos*, che non è più sentito come figura di un dramma privato e insieme universale (la vita umana, il caso e il destino iniquo) ma figura di un ennesimo ciclo dei vinti, denuncia di quel meccanismo storico in cui gli oppressi sono sempre più oppressi (addirittura «sommersi») e la Storia sempre più indifferente e cieca – «Lo staffile / non vede il suo bersaglio quando passa, / la mano che lo impugna è in superficie» (corsivi miei). Infine, da un punto di vista formale si può notare una tipica mossa del lirico moderno: cioè l'implicitazione o il criptaggio della similitudine nella ellissi del comparato (che ovviamente sarà la *folla sommersa* degli uomini). Come dire: il *topos* antico che si realizza estroflettendosi in una similitudine perfettamente simmetrica e tutta esplicita, il suo riuso moderno che invece si nasconde in un più novecentesco *correlativo obiettivo*.

Ma più che comporre un risicato e casuale reliquiario di vecchi motivi, più che registrare singoli e rari punti, mi interessano di più quelle tracce eccezionali di vecchi motivi che nelle mie schedature hanno finito per fare macchia solo in una zona assai ristretta della mappa novecentesca, solo cioè in alcuni, pochi, autori: che sono Umberto Saba, Carlo Betocchi, il primo Bertolucci di *Sirio* (1925-29). Pasolini li ha chiamati o avrebbe potuto chiamarli «maestri in ombra»: tutti e tre eccentrici, se non tagliati fuori, dai vari *mainstream* del Novecento poetico italiano: avanguardie, ermetismi, Montale e montalismi.

Segnalo dunque tre *topoi* (e proprio curtiani) che ho trovato nei tre poeti suddetti. Sia intanto il Saba di *Ultime cose*, la poesia si intitola *Per un fanciullo ammalato*²⁵:

Nella casa paterna ti aggiravi
silenzioso come un gatto. Il nome
sapevi, non la realtà, del dolore.

Dai tuoi compagni diviso, le rose
sulle guance affilate impallidivano.

Rinato dalla mia anima, fiore
della vita, fanciullo amico. È tua
questa che ancora rimane estrema
 lacrima che non vedi,

dove è inevitabile pensare all'abusatissimo motivo della rosa come figurante per le guance femminili, qui virato al maschile e incrociato («impallidivano») con il motivo della malattia – relazione anch'essa pressoché 'virale' nella tradizione lirica: dal *Furioso* alla *Liberata*, alla foscoliana *Amica risanata*²⁶.

Non *rose* ma *gerani* (ma nella tradizione sinonimi della rosa o in dittologia con essa opponendosi al bianco del giglio o del ligustro)²⁷ sono i figuranti di guance femminili in una poesia di Attilio Bertolucci: «Sì: ho colto i garofani alteri / delle tue guance / e avevano corolle sì rance / con sì bizzarri

²⁵ U. SABA, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 1988, p. 484.

²⁶ G. POZZI, *La rosa in mano al professore*, Edizioni universitarie, Friburgo 1974, pp. 24 e 27.

²⁷ POZZI, *La rosa*, cit., p. 43.

screzi neri»: dove all'inattualità del motivo si somma quella della forma metrica tematizzata nel titolo di *Madrigale*²⁸. Ancora da Saba posso citare un verso per Lina come il seguente «t'ergi agli occhi miei come fra i fiori minori la rosa» (*L'ultima tenerezza da Trieste e una donna*)²⁹, nel quale rivive il motivo avito della rosa come *regina dei fiori*³⁰.

Un altro motivo di lunga durata (Omero, Mimnermo) mette in relazione la caducità umana con il cadere delle foglie in autunno. E qui sarà scontato citare la replica novecentesca del primo Ungaretti di *Soldati* («Si sta come d'autunno sugli alberi le foglie»), meno scontato affiancare un testo di *Sentimento del tempo* che continua con tono più aristocratico e *melò* il nesso *foglie-io-souffrance-morte-autunno*, così: «Foglie, sorelle foglie, / Vi ascolto nel lamento. // Autunni, / Moribonde dolcezze» (*O notte*)³¹. E segnalo il Betocchi di *Per una foglia (Realtà vince il sogno)* di cui cito quanto basta: dall'incipit lirico-descrittivo: «Quando a meriggio la foglia declina [...] dondolando al vento / morta» e dall'explicit commentativo-soggettivo: «l'occhio che si lascia prendere / da questa vicenda [...] trama in un attimo la solitaria / vita dalla quale nessuno si desta»³². Ma su *foglie e condizione umana* di nuovo il Saba di *Preludi e fughe*: «e agli uomini io penso come a foglie», ma anche l'attacco di *Foglia* (1942): «Io sono come quella foglia – guarda – sul nudo ramo, che un prodigio ancora / tiene attaccata // [...] Dimmi tu addio, se a me dirlo non riesce. / Morire è nulla; perderti è difficile»³³.

Avverto infine che in questi autori (e solo in questi) ho trovato un riuso grammaticalmente intonso del *locus amoenus*, nel quale motivo, così Curtius, devono «trovarsi almeno un albero (o parecchi alberi [un boschetto]), un prato e una fonte o un ruscello; [...] il canto degli uccelli ed i fiori; [...] una tenue brezza»³⁴. Tre esempi tra gli altri. Saba. Così comincia la *Terza fuga*: «Mi levo come in un giardino ameno / un gioco d'acque, / [...] in un tempo più sereno», e continua: «Fiorisco come al verde Aprile un prato / presso un ruscello»³⁵; il primo Bertolucci di *Sirio*: «La brezza corre / i boschetti odorati. / I ruscelli increspanti / mormoran dolci parole» (*Nubi*).³⁶ È chiaro che in questi autori, più o meno sempre, l'idillico dell'*amoenus* non può che scontrarsi con un epilogo opposto e disforico, o con una dichiarazione di estraneità del *locus amoenus* nell'orizzonte del soggetto. Nel Bertolucci appena citato alla *descriptio* amena segue un *Ma* a cui segue un silenzio: «Ma tu non rispondi / o simile a uno snello virgulto / a una giovane santa, / solenne angelo adulto». Oppure il «verde Aprile» di Saba il finisce per essere *breve*, e *ruscello* per rimare con *macello*, così: «Chi sa che il mondo non è che un larvato / macello, // come può rallegrarsi ai prati verdi / al breve Aprile?».

Ciò però non inficia la seguente e fondamentale evidenza: che nei suddetti autori e solo in essi nel Novecento la presenza di questi *vecchi topoi* è consustanziale a una loro gestione 'pura', ingenua, manifesta, quindi anche facilmente e immediatamente riconoscibile e fruibile, perché le costanti del topos ci sono tutte in una volta e fanno decisamente aggio sulle varianti. Non è così, mettiamo in uno come Zanzotto e si prenda il topos del 'libro della natura': che c'è ma è nascosto nel sostrato, decostruito, sparigliato, alluso, ad esempio nella poesia *Nel mio paese* della raccolta *Dietro il*

²⁸ BERTOLUCCI, *Opere*, cit., p. 436.

²⁹ SABA, *Tutte le poesie*, cit., p. 141.

³⁰ POZZI, *La rosa*, cit., p. 18.

³¹ UNGARETTI, *Vita di un uomo*, cit., p. 141.

³² C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, Introduzione di L. Baldacci. Nota ai testi di L. Stefani, Mondadori, Milano 1984, p. 169.

³³ SABA, *Tutte le poesie*, cit., pp. 368 e 537.

³⁴ CURTIUS, *Letteratura europea*, cit., p. 219.

³⁵ SABA, *Tutte le poesie*, cit., p. 371.

³⁶ BERTOLUCCI, *Opere*, cit., p. 15.

paesaggio (1951): «i vetri / ed i pomi di casa mia [...] fanno rime con le colline» e «su un'altra pagina del vento»; oppure in una rima che lega una parola della natura – *gemma*, con una parola della carta, del testo, del libro come *lemma*: «e farsi dell'energia, del campo / tutto frugifero, dell'ingegno in gemma; / versato il tuorlo gettato lo stampo / testo ave ad ave avanzante, lemma a lemma» (*Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, v, la Beltà, 1968)³⁷.

E allora, tornando ai tre poeti, e ai loro *topoi* esposti alla luce del sole, non posso intanto non legarli ad altri fatti del loro sistema, fatti diversi ma simili per *desuetudine* o *naïvete* come: un certo reliquiario linguistico del genere di *cor* e non *cuore*; oppure l'uso di fonti letterarie scolastiche che come i *topoi* fanno leva su una memoria collettiva, la persistenza di metriche d'*antan*, la rima facile – insomma tutto ciò che il Novecento ha dismesso perché non più funzionale alla sua ideologia e di cui in fondo si vergogna. E voglio aggiungere questo: che la socievolezza insita nello statuto del *luogo comune* è quanto di più lontano da quella del lirico moderno. Perché l'«io che risuona nella lirica è un io che si determina e si esprime in quanto contrapposto al collettivo» e «proprio l'elemento non sociale della poesia lirica dovrebbe essere il suo elemento sociale» come scrive Adorno in *Lirica e società*³⁸.

E dunque non posso non pensare per l'inattualità dei *topoi* di Saba o Betocchi all'*oggetto desueto* di Francesco Orlando, e sono dunque convinto che quei *topoi* funzionino come un provocatorio ritorno del represso, con tutto ciò che ne viene di effetto di scandalo, imbarazzo, procurato candore, dunque sfida nei confronti del Super Io novecentesco³⁹. Ciò che Saba ha scritto della rima nella poesia *Amai* – «Amai trite parole che non uno / osava. M'incantò la rima fiore / amore, / la più antica difficile del mondo. // Amai la verità che giace al fondo», avrebbe potuto scriverlo anche per i suoi *loci amoeni* e per altra sua topica. Di fronte al reale ma anche topico lutto materno, Roland Barthes nel suo *Diario di lutto* scrive, benissimo!, così: «Non ne voglio parlare, per paura di fare della letteratura [...] benché in effetti la letteratura abbia origine da queste verità»⁴⁰.

Abbozzo, per concludere o come appendice, una scheda su poesia del Novecento e sport, atleti o atlete, le loro *performances*. Mi baso su un corpus di testi compreso tra il 1897 di Lorenzo Stecchetti e il 1958 di Vittorio Sereni e coincidente, salvo qualche mia integrazione, con la parte 'novecentesca dell'antologia *Elogio olimpico* allestita da Gian Piero Bona in occasione delle Olimpiadi romane del 1960⁴¹. Questi i poeti e i loro testi:

1. L. Stecchetti, *In bicicletta*;
2. T. Cannizzaro *A una giovanetta ciclista*;
3. G. Gozzano, *Invernale*;
4. G. Gozzano, *Le due strade* (1911);
5. D. Campana, *Dall'alto giù per la china ripida*;
6. E. Montale, *Falsetto*;
7. E. Montale, *Buffalo*;
8. U. Saba, *Campionessa di nuoto*;
9. U. Saba, *Cinque poesie per il gioco del calcio*;
10. U. Saba, *Entello*;
11. S. Penna *Nuotatore*;
12. S. Penna, «Se son malato...»;
13. S. Penna, «La veneta piazzetta ...»;
14. F. De Pisis, *Rughe nel volto giovanile*;
15. V. Sereni, *Mille miglia*.

³⁷ A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano 1999, rispettivamente pp. 77 e 308.

³⁸ Th. W. ADORNO, *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura (1949-1961)*, Torino, Einaudi 1979, pp. 46-64 (*Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in ID, *Noten zur Literatur I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.), pp. 50 e 52.

³⁹ Mi riferisco ovviamente a F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993.

⁴⁰ R. BARTHES, *Dove lei non è. Diario di lutto*, a cura di N. Léger, Einaudi, Torino 2010, p. 25 (ed. orig. *Journal de deuil. 26 octobre 1977 – 13 septembre 1979*, Texte établi par Nathalie Léger, Édition de Seuil, Paris 2009).

⁴¹ G.P. Bona, *Elogio olimpico. Antologia di poesie sportive da Omero ai giorni nostri*, 1960, in part. le pp.

Poeti diversi, sport diversi (tuffi, nuoto, lotta, ciclismo, calcio, corsa automobilistica, pattinaggio eccetera), ma c'è tuttavia la sensazione di trovarsi di fronte a un organismo tipico, cioè a un catalogo meno aperto che chiuso, a un fascio di denominatori comuni convergenti verso un comune trattamento iperbolico e auratico del gesto sportivo o dello sportivo o sportiva. Il che significa che si vuole segnare e marcare una distanza dall'*hic et nunc* dell'io maschile e umano che scrive, e marcarla in vari modi.

Nel primo l'atleta e appunto la sua distanza dall'io sono marcati per *divinizzazione* o *mitizzazione*. Si veda il Montale di *Falsetto*: la sua tuffatrice è come una «arciere Diana» che si «tuffa fra le braccia / del suo divino amico» (il mare). Si veda la *Campionessa di nuoto* di Saba: «Chi t'ha veduta nel mare ti dice / Sirena», e ancora Saba e il suo virgiliano ed eneidiano *Entello*. E poi ancora Vittorio Sereni con gli ariosteschi Orlando e Angelica di *Mille miglia*: «per Orlando impigliato a mezza strada», «ancor giovane d'anni e bella ancora / Angelica». E faccio notare che la ciclista di Gozzano delle *Due strade* si chiama, nome parlante!: *Grazia*. Ancora dalla parte del *divino* saranno da collocare:

a) il tratto epifanico, e *apparire* ne sarà il lemma *témoin* – Gozzano: «*apparve* una ciclista a sommo del pendio», «o vergine *apparita*», «Tra la verzura folta *disparve*, *apparve* ancora» eccetera. E pure la campionessa di nuoto sabiana «*appare / dispare*» (corsivi miei);

b) il *volo* e le *ali* – ancora il Gozzano delle *Due strade*: «un non so che d'alato volgente con le rote»; Campana: «o corridore tu voli in ritmo / infaticabile»; Montale, *Falsetto*: «e come spiccata da un vento»; Penna: «il volo / del giovane ciclista»;

c) il *sorriso* – la *Grazia* di Gozzano: «*Sorrise / Sorrise* e non rispose»; Montale e la sua Esterina: «poi ridi, e come spiccata da un vento»; Saba: «mentre tu sorridi»; Saba, *Squadra paesana*: «La gloria / vi dà un sorriso»; De Pisis: «il riso dei tuoi occhi mattutini».

Il secondo modo procede per *arcaizzazione* o per *grecoizzazione* ed è in fondo una variante minima del primo modo. Ecco Saba, la prima *poesia per il gioco del calcio*: «Ignari esprimete con quello [il calcio] antiche cose meravigliose»; l'atleta di Sandro Penna ha «la sua ferma ombra in Atene», quello di De Pisis il corpo di «marmo antico». Il terzo modo è opposto ma equivalente ai due suddetti. E dico questo perché qui l'alterità è fissata non *al di sopra* ma *al di sotto* dell'umano. L'atleta (femmina o maschio non importa) è come animalizzato, ferinizzato e come tale *abbondante*, direbbe Leopardi, *di vita estrinseca*. Il portiere di Saba di *Tre momenti* è una «giovane fiera» e i lottatori di Penna «giovani e nude belve» - e la nudità, primordiale e pre- o antiborghese, è anche nel «piede scalzo» della ciclista di Gozzano (*Le due strade*): «il fruscio ebbe d'un piede scalzo». E non sarà privo di interesse notare che l'atleta sia non raramente una femmina (Gozzano, Montale, Saba), così autorizzando la possibilità del *crossover*, l'unione – nel segno della superiorità – di sportiva e amata, come dire che l'Esterina del primo Montale è già (o anticipo o parte di) Clizia.

Ma la costante delle costanti è la distanza incommensurabile tra l'atleta e l'io, da cui discende un sistema di opposizioni secche del tipo: l'io non è giovane ma vecchio o 'come se' («Le angosce, / che imbiancano i capelli all'improvviso / sono da voi sì lontane!» scrive Saba); l'io non è ardito ma rinunciatario o vile o spettatore: «Vile!» sibila la pattinatrice di *Invernale* all'io gozzaniano, quello di Montale resta a terra e guarda («Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra»). E la nuotatrice sabiana *appare* e *dispare* «allo schermo / della [...] vita umiliata» di un io vecchio:

Chi t'ha veduta nel mare ti dice
Sirena.

Trionfatrice di gare allo schermo

della mia vita umiliata appari
dispari.
A te mi lega un filo, tenue cosa
infrangibile, mentre tu sorridi,
e passi avanti, e non mi vedi. Intorno
ti vanno amiche numerose, amici
giovani come te [...].

Eccetera. Il tema sportivo è dunque un tema più predisposto di altri a rappresentare lo spirito del Novecento poetico o quantomeno di un certo, ma dominante ed egemonico, Novecento. La ‘retorica di chi non può partecipare’ ben rappresenta l’identità profonda dell’io lirico novecentesco: di un io incompiuto, *in povertà sfiorito*, vittima, inadeguato all’azione; di un io che nostalgicamente proietta in altri o in altre, a lui distanti, la possibilità del positivo e della pienezza. Ecco: il tema sportivo, così sceneggiato, riflette nitidamente quello che Mario Luzi ha definito il carattere dominante dell’ortodossia poetica novecentesca, cioè «il carattere elegiaco» giusta il presupposto antropologico della privazione e della felicità negata o perduta.