

da Pier Vincenzo MERGARDI  
La Tradizione del Novecento. III serie  
Torino, Einaudi, 1991

7.  
Il linguaggio della poesia ermetica \*

Il 1925 è un anno topico per la poesia italiana del secolo per almeno due avvenimenti, l'uno di carattere terminale l'altro augurale. Il primo è la pubblicazione della seconda antologia poetica del futurismo. Evento che apparentemente segna l'apogeo e la consacrazione di vitalità di quella poetica, in realtà ne indica già l'estenuazione, se nei poeti e nei testi che costituiscono quel libro prevale, rispetto all'ondata innovativa disordinata ma fermentante della prima fase del movimento, qualcosa che altrove non ho saputo definire meglio che manierismo, o con provocatorio ossimoro, classicismo futurista. Come se, aggiungo ora, l'aura neoclassica che allora spirava sulle lettere non solo italiane ma europee avesse affettato la scrittura di coloro che ne parevano la più recisa antitesi. Per una testimonianza eloquente, basti pensare al gusto dell'epigramma di un Farfa («*Se in me/potesse entrare di straforo/la chioma sua/ di certo si trasmuterebbe/la tinta del mio sangue in quella/d'oro*»). Ci sono insomma nella seconda antologia futuristica i chiari indizi della trasformazione del movimento da avanguardia *in progress* a *routine* o se volete a gusto medio dominante: processo importante in sé, ma importante anche in quanto costituisce uno sfondo sopra il

\* Questo lavoro era già comparso nel volume di aa.vv. *Dai solitari agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni venti e trenta*, Milano, 1989, pp. 1-25.  
Ringrazio vivamente l'amico Antonio Girardi per i calzanti suggerimenti. La par-tenza dal 1925 si spiega, oltre che per motivi intrinseci, per l'arco cronologico, più o meno coincidente con l'era fascista, del Convegno in cui ho letto questa comunicazione.



quale si staglierà presto la volontà di rinnovamento dell'élite ermetica. Io non posso dimenticare quanto una volta ha aditato oralmente, me presente, Mario Luzi (non ricordo se l'abbia anche scritto), in polemica coi critici che rubricano l'ermetismo come pura « restaurazione », e cioè appunto che la scrittura sua e dei suoi compagni di strada si contrapponeva consapevolmente alla media poetica del tempo, quale era data soprattutto dalla diffusione dei modi futuristici (ed io posso indicare ad esempio che nella poesia di un critico così solidalmente legato agli ermetici come Gianfranco Contini si intrecciano, ancora alla fine degli anni trenta, elementi ermetizzanti ed evidenti residui futuristici).

Il secondo evento, nello stesso anno, è naturalmente l'uscita del libro esordiale del maggiore poeta affacciato alla ribalta nell'*entre-deux-guerres*, dico gli *Ossi di seppia* di Montale. Quanto alla mia data terminale, il 1941, si tratta dell'anno in cui appare *Frontiera* di Sereni, cioè l'opera che, per qualità e natura, possiamo considerare conclusiva della vera e propria stagione ermetica. E *Frontiera* segue di un anno il capolavoro dell'ermetismo fiorentino, *Avvento notturno* di Luzi, e di un anno precede la pubblicazione di altri libri di poesia a loro modo conclusivi e riassuntivi come le *Nuove poesie* di Quasimodo (entro un'antologia fortunatissima di quel poeta, *Ed è subito sera*), *Il libro del forestiero* di De Libero, *La figlia di Babilonia* di Bigongiari.

Ma torniamo a Montale e agli *Ossi*. Se io pongo quest'opera come cartello segnaletico d'avvio dell'epoca che ci interessa, non è perché creda che essa abbia effettivamente, e immediatamente, influito sui poeti che costituiscono l'avanguardia della poesia negli anni trenta, cioè appunto i cosiddetti ermetici e i loro vicini di casa. È vero il contrario, e questa vuol essere, contro un mito critico ancora pigramente vigente, la prima tesi del mio discorso. In realtà la scrittura del primo ermetismo si sviluppa *del tutto* al di fuori della lezione degli *Ossi di seppia*, che invece, sintomaticamente, tocca subito e a fondo, come è noto, poeti più anziani, fomentandone il rinnovamento: intendo il Saba di *Parole*, ma anche il Cardarelli degli anni trenta (esemplare questo passo di *Nostal-*

*gia*: « Oh poter seppellire / nella città silente / insieme con me la favola / di mia vita! / Non esser più che una pietra corrosa, / un nome cancellato... », da confrontare direttamente con luoghi notorii di *Mediterraneo* e di *Riviere*; per non dire di Solmi, amico di vecchia data e comunque estraneo all'ermetismo vero e proprio. La lezione di Montale sarà, più tardi, quella delle *Occasioni*, e direi ancor più a partire dalla raccolta in volume che dall'uscita spicciolata dei singoli testi; anche la plaquette *La casa dei doganieri* non sembra avere sugli ermetici un vero impatto immediato. Ed è chiaro che la forte suggestione prodotta da questo libro farà rileggere in modo diverso, ed entrare in circuito, anche gli *Ossi*; ma l'impressione è che l'ermetismo fiorentino, in un secondo tempo, resterà sempre più debitore delle *Occasioni* che del primo libro di Montale. E ciò in coincidenza, come è storicamente significativo, col magistero che il poeta ligure, ora trapiantato a Firenze, incomincia ad esercitare sempre più su un piano più globalmente culturale.

Di recente Dante Isella ha persuasivamente indicato che il linguaggio del primo Sereni (*Frontiera* ma ancora in parte *Diario d'Algeria*) non si innesta su Montale ma fondamentalmente su Ungaretti e Quasimodo. La stessa cosa, anzi più radicalmente, va detta però per Quasimodo medesimo. Rileggendone per questa conversazione la poesia giovanile, ho accertato fuori di ogni dubbio che trafile montaliane non vi affiorano assolutamente prima delle *Nuove poesie* del '42, tra l'altro caratterizzate da un nuovo classicismo metrico centrato sull'endecasillabo sciolto: fin dalla prima lirica della raccolta, *Ride la gazza, nera sugli aranci*, che fra l'altro mostra subito - fatto estremamente interessante - una sorta di contaminazione fra Montale e D'Annunzio che emerge sia dal gusto per le immagini stagliate e oggettuali che dalla tecnica degli *enjambements* o dalla liquidità degli sdruccioli. Un po' come, si può aggiungere, il Quasimodo precedente poteva retrocedere dai modelli crepuscolari da un lato, cardarelliano e ungarettiano dall'altro, verso Pascoli (ad esempio, sempre per la metrica, nell'uso del novenario - in un caso anche con recupero di sillaba eccedente in sinafia: *I morti* - e in ge-



nere nelle scansioni trisillabiche). È a questo punto e solo a questo punto che nello stile quasimodiano la presenza di Montale, e in particolare delle *Occasioni*, lascia un solco destinato ad approfondirsi nel successivo *Giorno dopo giorno* (cito alla rinfusa: «Tu mi dici che tutto è stato vano...», «Riappare la corona del sambuco / dal fitto della siepe», «La vita che t'illuse...», la chiusa a eptonema «E tu resisti», fino all'attacco della *Lettera alla madre*, inconcepibile senza la seconda lassa delle *Notizie dall'Amiata*, che è pure una poesia-lettera). Altrettanto assente è Montale dal primo Gatto, e dal primo De Libero; e oserei dire, anche da Sinisgalli per tutti gli anni trenta: e qui mi chiedo se l'impressione di maggiore montalismo che Sinisgalli ci lascia non dipenda, oltre che dal crescere della quota-parte montaliana ne *I nuovi Campi Elisi*, da quella sorta di conguaglio fra oggettualità montaliana e aleatorietà sinisgalliana che viene operato dalla poesia fenomenica, per definirla così, di epigoni lombardi dell'ermetismo come Orelli ed Erba. Quanto a Luzi, a riprova della nostra ipotesi, ogni montalismo è ancora estraneo a *La barca*, per affacciarsi visibilmente solo in *Avvento notturno*, con conseguenze decisive anche per gli assetti metrici luziani (a partire dall'alternanza di endecasillabo ed alessandrino); e anche qui, significativamente, si assiste spesso a una sorta di riporto da Montale agli archetipi dannunziani, come in «l'ala del cielo torrido e arborato / di fulmini cristallini», immagine montaliana (*Arsenio*) declinata e amplificata in forme di orficeria dannunziana; così come altrove si tingono di dannunzianesimo spunti vociano-sbarbattiani («il vento e la chiaria degli oliveti / nel cielo che si spenge tra i velari»). Il che sia anche un modo per suggerire di sbieco un'altra ipotesi, vale a dire che tutto quel classicismo prezioso che rimane tangibilmente non tanto agli avvisi quanto all'acme dell'ermetismo derivi anche, nei due poeti nominati e in altri come Bigongiari, da una rilettura e riattualizzazione di D'Annunzio.

Ci si può chiedere il perché di questa rimozione del primo Montale nella fase iniziale dell'ermetismo e dintorni, che credo non dipenda da mancata conoscenza (ad esempio,

Bertolucci ha ricordato di essere stato tra i primi acquirenti degli *Ossi*, che comunque continuavano ad essere ristampati, e una volta anche con prefazione di un critico autorevole come Gargiulo, mentre già nel '33 ne procurava una calzante definizione un compagno di strada degli ermetici quale Conzatti). Affaccerei due motivazioni principali. La prima è d'ordine formale. Sempre più ci accorgiamo del relativo s'intende, tradizionalismo e classicismo formale degli *Ossi*, un'opera che riassume e chiude un'epoca assai più che non ne apra una nuova: lo denuncia anzitutto la testura metrica, che ingabbia il versolberismo in strutture di compromesso con la metrica tradizionale, e dove intracca quest'ultima propone subito nuove regolarità. Ai poeti più giovani doveva sembrare maggiormente appetibile la libertà metrica, e in genere di linguaggio, di Ungaretti e di Cardarelli e poi del primo Quasimodo, se non addirittura quella dei «vocianti» (tracce precise del commercio con costoro si rinvencono in Caproni come in Luzi, per non dire ancora prima di Betocchi o delle prose liriche che costellano *Isola di Gatto* e che sembrano quasi piegare il modello del *poème en prose* vociano verso un'introversione grigia non lontana dalla poesia-prosa di *La vorre stanca*). Due postille a questo punto. Quanto detto spiegherebbe anche perché gli ermetici riaggancino Montale appunto nella loro fase di cristallizzazione classicista, dopo il maggior sperimentalismo o l'abbandono intimistico degli avvisi. D'altra parte è sempre necessario ricordare che per il primo ermetismo è faro decisivo Ungaretti, e Ungaretti e Montale sono, nel senso fisico del termine, complementari. Guardare contemporaneamente all'uno e all'altro è quasi letteralmente, mi pare, impossibile.

La seconda ragione è d'ordine ideologico. Vorati all'intimismo e all'elegia consolatoria, propensi all'*epoché* concettuale, segnati soprattutto a Firenze da un pedale ideologico di tipo spiritualistico, i giovani ermetici ammiravano ma non potevano condividere la negatività contingentistica aspra e insieme eloquentemente scandita, e diciamo pure il materialismo, degli *Ossi*; tanto meno potevano dividerli quando, sia detto di corsa, si trovavano magari a fiancheggiare le posi-



zioni ottimistiche e attivistiche del cosiddetto fascismo di sinistra. Le cose cambieranno quando quella generazione — o una sua parte — si scoterà all'antifascismo e poi alla guerra, e sarà allora la recensione "politica" di Pintor alle *Occasioni*, sarà l'epigrafe dagli *Ossi* apposta da Pratolini al *Quartiere*, saranno le poesie di Montale infilate nella sacca di chi andava a insabbiarsi tra le schiere dei bruti nella guerra fascista. E cambieranno comunque, ripeto, con l'affacciarsi e l'affermarsi della nuova poesia delle *Occasioni*, di tanto più introversa, moderna e cifrata di quanto non fossero gli *Ossi*, e polata di fantasmi magari non religiosi in senso stretto ma certo magici e numinosi. Giova anche puntualizzare che questo rapporto non è stato a senso unico. Più volte è stata notata la presenza di Luzi nella *Bufèra* e non occorre insistere, sebbene la direzione di marcia fondamentale rimanga anche da questo lato l'inversa (da *Giardini di Un brindisi*, data 1943, prelevo questa chiusa di strofa: «i neri passi labili e travolti / che non lasciano impronte», in rima ipermetra imperfetta con *portano*, evidentemente debitrice del finale degli *Orecchini*, già editi in rivista nel '40). Ma prendiamo pure un altro ermetico fiorentino certo meno ammirato da Montale, Bigongiari. Costui negli anni intorno al '40 assume certo molto da Montale — primo e secondo: un verbo come *fiottare*, immagini quali il *precipitare del tempo*, e lo *stridere della ruota*, la «loggia vermiglia della notte», una sinestesia come «le tue risa s'iridano al vetro», una modulazione concettuale del tipo di «il tuo segno è troppo oltre»; ma d'altra parte due endecasillabi quali «Un'ogiva trapunge d'uno splendido / rame la notte, una danza di nacchere», senz'altro ben luziani per la doppia uscita sdrucchiola, le *nacchere* e la condotta corposa e sensuosa del verso, tuttavia tra l'ogiva, il *trapungere* e l'inarcatura «splendido/rame», sicuramente memore dello «splendido/lare» di *A Liuba che parte*, è come se impressero e raggelassero l'eredità linguistica delle *Occasioni* per consegnarla agli arazzi candenti e araldici, alle *froides pierres* della *Bufèra*.

Questi cenni a Bigongiari portano nei pressi di quello che vuol essere il centro del mio discorso, cioè una definizione

linguistica del cosiddetto ermetismo, o per meglio dire, e necessariamente restringendo, la costruzione di alcuni rudimenti di una grammatica ermetica. Che, per le ragioni strategiche che emergeranno in seguito, fisserò non a partire dalle medie, come a suo tempo fece Spitzer col simbolismo francese, ma dalle escursioni massime e dagli eccessi. Mi fonderò perciò sull'*usus* dei poeti stilisticamente più arditì e sperimentali, e diciamo pure più capziosi, di quella stagione, vale a dire in sostanza Quasimodo, Gatto, De Libero, Luzi (dico specialmente quello di *Avvento notturno*), Bigongiari. S'intende che anche se avverrà di esemplificare, e di necessità rapidamente, ora dall'uno ora dall'altro, tuttavia le componenti che vanno a formare questa sorta di decalogo stilistico dell'ermetismo più audace, sono in linea di massima comuni a tutti loro. Per la precisione, estraggo dalla massa di fenomeni stilistici che accomunano quei poeti una dozzina di costanti più caratterizzanti. (Avverto che in parte ripropongo fenomeni già adottati da critici e linguisti come caratteristici dell'ermetismo: in particolare da F. Chiappelli nel sempre utile *Langage traditionnel et langage personnel dans la poésie italienne contemporaine*, Neuchâtel 1951).

1. Uso del sostantivo assoluto, cioè soppressione dell'articolo, in particolare determinativo. Ad esempio Quasimodo: «ignota riva incontro / ti venga...», «così t'è sorellaacquamorta», «giri la luce i suoi cieli cavi / a limite di buio»; Gatto: «Di te amoroso silenzio / lambiva la sera», «Prim'alba odora vuota», «ti porta a nuova luna»; De Libero: «Perché nel mio sonno / alberi fanno verde cielo», «Mi festeggerà perpetua luce», «Qui altra sera mi volle... e s'accendevano occhi», ecc. (e già Montale, ma forse con inflessione francesizzante: «Mia vita è questo secco pendio...»). Come si vede, il fenomeno tocca non solo gli astratti ma anche i concreti, e non solo in funzione di soggetto ma anche di oggetto e perfino di complemento indiretto. In taluni casi coesistono contestualmente sostantivi inarticolati e normalmente articolati, con *variatio* e differente grado di astrazione e simbolizzazione, ma anche non senza una certa arbitrarietà e meccanicità:



si può citare ancora Gatto: «Com'è remota sera s'avvicina / la notte...»

Osservo pure che analogo risultato, di assolutizzazione e insieme indeterminazione del sostantivo-emblema, è ottenuto tramite la cancellazione dell'aggettivo determinativo che ci si attende e l'uso assoluto quindi dell'articolo indeterminativo: stilema già leopardiano («e un fastidio m'ingombra / la mente») e, largamente, montaliano («una distanza ci divide», ecc.), che ritroviamo in Quasimodo: «una voce / dolceze spalancarmi ignote»; Gatto: «corsie attenuate e accorte / in un silenzio»; De Libero: «là chiamato dove nasce / una campagna...», «dove un frumento si duole colore / di morte»; Bigongiari: «E i cani spenti di una festa delirano / di viola se grappoli di nulla / pendono già a un oriente», e via dicendo.

2. Plurali in luogo dei singolari, con effetto evocativo di generalizzazione e indeterminazione, o leopardianamente vaghezza: valgono ancora Quasimodo: «Mi parve s'aprissero voci, / che labbra cercassero acque, / che mani s'alzassero a cieli», «Sopori scendevano dai cieli / dentro acque lunari», «Fiumi lenti portano alberi e cieli / nel rombo di rive lunari» - l'accostamento dei tre esempi evidenzia anche una certa ripetitività -; Gatto: «Affondavano le case / in lontananze distrette», «in soglie / di lunari giardini addormentati»; De Libero: «che ascolto l'acqua correre / agli orti mattutini»; Luzi: «Nel cuore dei teneri aprili / vanno le azzurre fusioni dei fiumi», «Scendono primavere eterne / dal sole e dalla luna». Si noterà che l'effetto indeterminante è spesso rafforzato dalla contemporanea omissione dell'articolo.

3. Uso *passé-partout* della preposizione *a*, più spesso con valore di approssimazione spaziale, ma talora anche temporale, modale, causale-strumentale, ecc., in luogo di altre preposizioni o, che è ancor più interessante, di nessi più analitici. Ecco, ad esempio, Quasimodo: «I monti a cupo sonno / supini giacciono affranti», ma un impiego intensivo ne troviamo soprattutto in Gatto: «passano i lumi alle terrazze», «ilari ad arie di vento», «a respiro e a cadenza della sera / tu mi portavi in braccio al sonno», «a rare voci ritorna», e in

De Libero: «e giuoca a foglie il vento», «alla perfida nebbia si consuma / un balcone». Più che i precedenti, poniamo, leopardiani e pascoliani, contano qui, come ripeteremo, quelli simbolistici. E anche in questo caso può accadere che si cumolino due regole della grammatica ermetica, estensione delle funzioni di *a* e soppressione dell'articolo: De Libero: «noi vide la notte a riva / del fiume sommersi»; Quasimodo (sua fonte?) «che divise la sera e a noi il saluto / a riva di Hautecombe».

4. Gli usi di *a* esemplificati al punto precedente rientrano in una generale libertà nel manovrare i nessi preposizionali, o spitzerianamente «animazione» delle preposizioni. Ne deriva fra l'altro la frequenza di costrutti che esprimono in forma sintetica e allusiva relazioni sintattiche che la lingua usuale tende in modi analitici e razionali, favorendo una sorta di compenetrazione e insieme di vacillazione dei rapporti logici fra i diversi elementi. Si può partire dai tipi più normali, dove il complemento di specificazione sta in pratica in luogo di un aggettivo, significativi tuttavia per la tendenza dell'ermetismo alla sostantivazione e all'etichetta emblematica, come in «la mia testa di broncio» e «un villaggio di luna» di Gatto o in «con occhi di rugiada» e «Mi basta una casa di bosco / sulla riva di stagni» di De Libero. E si giunge alle formulazioni più complesse e ambigue, che esemplifico soprattutto da Gatto, il più ricco e inventivo in questo settore, tenendo d'occhio le diverse categorie: «vestiti improvvisi di colore», «I pescatori rianimano in gridi la città», «Le braccia s'estenuano / a perdere vuoto caldo», «scannato di limpida voce», «lontano a trasparire», «penetro in rami di freschezza il lento / approssimarsi», «bambini / desti a gote nel senso, allo stupore», «lenta quiete inargentata in foglie», «giovane di plenilunio», «Bosco d'amore a non stormire», e via dicendo. Ma si vedano ancora, Quasimodo: «d'angeli morti sorride», «Mobile d'astri e di quiete»; De Libero: «la luce scoppiava in sorgenti», «in girasole s'apre / il nuovo giorno del pastore», «[mare] lento di grano», «la fingi a conchiglia / di dolcissima eco»; Luzi: «la tua mano inane d'universo». A volte questi complementi indeterminati e convoluti si cumu-



lano, come ancora in Gatto: «Persuado di continua aria / il volto ad una carne beata», «Fitti in brividi ai denti / e rapidi d'oculto clamore i risplendenti // cavalli della notte». Manca purtroppo il tempo di un'analisi partita dei singoli esempi, che ne mostrerebbe tra l'altro la resistenza, certo programmata dagli autori, alla parafrasi.

5. Si giunge per questa via alla totale inversione di determinante e determinato o di tema e rema, che non ha luogo solo nei tipi che è d'uso chiamare «immagini di serra calda», ma anche in altre e meno razionalizzabili formulazioni. Qualche caso caratteristico: Gatto: «fluisce sull'alba dell'acque», «nel taciturno silenzio [notare l'ossimoro] realizzo l'anima dei vani / riposi», «in una madre dolce di declino», «D'albatri freddi, a picco, l'onda affiora» (in luogo di un normale \*«sull'onda affiorano albatri»); De Libero: «ai pranzi delle date», «nel fuoco d'aranci», «con un grido neutro di penne», «trasale una brezza di capelli»; Luzi: «nel mutevole averno della guancia puerile»; Bigongiari: «squilati un vetro di volontà», ecc. Ma anche alcuni esempi registrati al punto precedente possono essere annessi a questa categoria.

6. Nell'abuso ermetico dell'analogismo, spiccano per arditezza gli accostamenti, o apposizioni, analogici immediati. Fa subito testo Quasimodo: «La sera è qui, venuta ultima, / uno strazio d'albatri; / il greto ha tonfi, sulla foce, / amari, contagio d'acque desolate», «notte aereo mare», «Ecco s'acberba disumano il transito / d'uccelli di palude nell'aria vuota / pianto di nuovi nati», fino alla sintesi emblematica di «l'acqua colomba»; ma anche Gatto: «Donna di maggio / tuffata in odore / la marina ilare ride», «Scoperta una città prato di vento»; De Libero: «Barca / sconvolta tra gli umidi / lini una cieca luce / mi assorbe», «Erba nella bocca / dei cavalli le mie / sillabe tra i denti», «usciva la luna / animale di tempesta», e così via.

7. Uso spinto, abrupto e brachilogico, della sintassi nominale: lo coltiva soprattutto Quasimodo: «Antico inverno.», «amore, mio scheletro», «Lucida alba di vetri funerari.», «Tempo d'api: e il miele / ...», «Salina: gelida», vero e

proprio compendio lirico, «Graniti sfatti dall'aria, / acque che il sonno grave / matura in sale». A volte, e quasi provocatoriamente, queste ellissi nominali entrano in dissonanza con frasi verbali ad esse immediatamente coordinate, anche asindetivamente: citerò ancora Quasimodo: «Sera: luce addolorata, / pigre campane affondano», e «Mite letargo d'acque: / la neve cede chiari azzurri»; Gatto: «Remoto, e sia l'alba / sospesa alla mano...»; De Libero: «L'aurora appena, e al volo... io... appresi», «Fumo dalle capanne / secche, l'estate scioglie / i cavalli del cielo», «La pioggia ancora, / volta alla sera è tutta la montagna»; «Gli animali e le piante, / anche dormono i monti» (precedenti se ne possono indicare, fuori d'Italia, tra gli altri in Trakl e in Blok).

8. Forte propensione, già intravista da esempi citati ad altro proposito, per le sintesi qualificative e direi gli attanti astratti. Fra le molte realizzazioni possibili ricorderò queste di Gatto: «il tenue sogno delle rive dura / in una fioca cautela d'aria»; De Libero: «l'erba si affiata alle pietre / in avvenenza marina», «questa luce / nello stupore / di foglie cominciata», «l'imida vanità dell'aria»; Luzi: «Scendono per suasioni calde sulla terra fiorita», «La vertigine esente di sorriso / nelle sue braccia palpita e s'adorna...».

Nella generale tendenza ermetica al preziosismo lessicale (che, ad esempio, promuove una fitta presenza di verbi parassintetici, come i gattiani *s'inciela, s'impiuma, s'inserena*), isolerei in particolare i seguenti quattro gruppi di fenomeni:

9. Latinismi accusati, come in Gatto *calida* o *viride*, in Luzi *educa, turge, arci, ventilabri, ancipite, finitime, nitente, equanime*, ecc., in Bigongiari *insazia, angue* in rima, *involve, panoplie, repe, discrimine, nepente*. Si può postillare che il fenomeno sembra caratterizzare soprattutto l'ermetismo fiorentino.

10. Sollecitazioni del valore etimologico dei vocaboli, legato del resto al gusto per i latinismi e in genere per le parole dotte (su questi fenomeni sta ora indagando per la Francia - Valéry, Perse... - A. Henry). Gatto: «La terra *s'allevia* al primo respiro dell'inverno», «vi *decade* l'immagine lunare» (poi *decadere* in questa accezione torna in De Libero, Simi-



sgalli, Luzi, Bigongiari), «la saliente// calma dei monti», già carducciano, «incline peso»; De Libero: «rondini volubili», «Ora la strada avviene in una luce / di pupille»; Luzi: «errore del mare» (in Bigongiari si ha poi «cupo errore degli occhi»), «i nascituri avvallano / nella dolce volontà delle madi», «Al suolo / cede l'ampia colomba», «Più lucente là esorbita la stella / di passione», «discorrono cavalli forsennati», «il volto / erroneo dei fanciulli»; Bigongiari: «in un lume di secoli aberrante», crede 'affida' (già leopardiano), «segno latitante», «si deprime l'ombra», ecc., non senza che sul senso concreto recuperato stinga, in molti casi, quello astratto attuale, indeterminandolo.

II. Impiego transitivo di verbi normalmente intransitivi (già segnalabili nei vociani) e simili libertà nella diatesi. Qui è attivo soprattutto Gatto: «ci tace», «Improvvisi le gote», «silenzio che stupì la bara» (già pascoliano), «prigionieri stormiti di luna», «carni ancora annottate», «un carro acciottolato nel sereno», ecc.; ma si veda ad esempio anche De Libero: «luce sudata / dai pollai», e magari «Cantata l'estate a piene cicale».

12. Accostamenti inediti e arditì, ai confini, più che della sinestesia, dell'enallage e della cataresi, di sostantivo e aggettivo, spesso legati al gusto etimologico di cui sopra: Gatto: «nuvoloso / si scioglie il bove dalla luna»; De Libero: «cielo implume», «estuoso allarme», «fatue reti», «a me favoloso nella stanza»; Luzi, che è il più inventivo in questo settore: «O fresca, scoscesa tortora», «oscuro / e montuoso esulta il capriolo», «Ma in un sogno longanime esulava / sulle sabbie il cavallo fortunoso», «i cavalli trascorrono scabrosi»; Bigongiari: «pianto astruso della cagna», «Marmi tempestivi / e neri», «fiori lancinanti», «timbri tramortiti».

Non è il caso di allargare la casistica. - Ci sono costanti stilistiche molto interessanti e sintomatiche che tuttavia sembrano caratterizzare un solo poeta, come sarebbero in Quasimodo le brevi frasi verbali assolute staccate fra due pause forti («Ti so», «M'esilio», «Odo», ecc.), in fondo parallele alle ellissi nominali sopra descritte, o in De Libero l'oltranza dei legami asindetici immediati, o in altri gli attacchi con E,

Ma «assoluti» oppure l'allargamento, alla Montale, dell'impiego di *se*. - Altrimenti si cade nel generico. In altri casi ancora siamo di fronte a costanti più diffuse, che tuttavia individuano solo un sottogruppo entro il gruppo degli ermetici più innovativi che ho proposto. Così è, passando dalla lingua alla metrica, per il recupero ermetico del sonetto: e dico recupero perché tra la continuità col metro classico e ancora pascoliano e dannunziano che si osserva in poeti già attivi nell'anteguerra (non solo i crepuscolari, ma Saba, Onofri e così via) e la ripresa negli anni trenta sta l'indifferenza programmatica al sonetto dei maestri della lirica nuova, che semmai lo riprenderanno, e in forme peculiari (lo pseudo-sonetto di Ungaretti, i sonetti elisabettiani di Montale) più tardi e proprio di rimbalzo dalla moda ermetica, anzi direi in concorrenza con questa. Ora il recupero del sonetto riguarda Gatto e l'intero ermetismo fiorentino (cioè anche Betocchi, Fallacara, Parronchi) poi Caproni, ma non Quasimodo (che ne confina uno aspro fra le disperse giovanili), né De Libero, né, aggiungo, Sinisgalli. E sia osservato di corsa che analoghe costellazioni contrapposte si delineano chiaramente in base all'uso sistematico e regolare o meno della rima, e anche in base alla predominanza dell'endecasillabo (eventualmente associato all'alessandrino) o invece del verso "metrico". Insomma le scelte metriche - e qualcosa d'altro parallelamente, se si pensa in particolare al lessico dotto - configurano da una parte un ermetismo più libero e sciolto, diciamo pure più ungarettiano, dall'altra un ermetismo più classicistico.

Ma torniamo a quella che ho chiamato la vera e propria grammatica ermetica. Se esaminiamo servendoci di questo reagente il linguaggio di poeti che tradizionalmente, e giustamente, vengono giudicati piuttosto paralleli o tangenti all'ermetismo che ad esso davvero appartenenti, tale distinzione in base ai nostri criteri linguistici appare perfettamente giustificata. Prendiamo la triade Bertolucci-Caproni-Sereni. Dei tre, quello che condivide maggiormente alcuni aspetti della grammatica ermetica è il più tardo, cioè il Sereni di *Frontiera*, il che corrisponde poi all'impressione di un forte



contatto diretto, in particolare, con Gatto (ma un Gatto, si direbbe, privato degli aculei capziosi), con Sinigalli e soprattutto con Quasimodo: tutta o quasi tutta quasimodiana è la modulazione di *Inverno*, la lirica d'apertura e una delle più antiche della raccolta, e altrettanto si può ripetere per altri testi di cronologia alta. E tuttavia anche in questo Sereni inaugura la presenza di un linguaggio di matrice ermetica: più ardito è qualitativamente e quantitativamente limitata: qualche plurale vago, qualche ellissi dell'articolo, sporadici costrutti preposizionali nuovi («Morto in tramonti nebbiosi d'altri cieli...»), rari attanti astratti («l'insonnia di fuochi vangi»), una sigla lessicale ermetica come *decadere* etimologico, cui poco altro si potrebbe aggiungere di lessicalmente prezioso o abnorme («Il tuono spazia un rumore / di cavalli...», «anni / gridati dal fiume», alla Gatto). Assente, come è molto significativo, l'apposizione analogica, che semmai farà capolino nel più concentrato *Diario* («Si torce, fiamma a lungo sul finire / un incolore giorno»). Forse il maggior punto di contatto coi modi dell'ermetismo, e in particolare di Quasimodo, si coglie nelle modulazioni nominali fra pause forti («Gioinezza vaga e sconvolta», «Lunga furente estate», «Questo trepido vivere nei morti», ma qui già con un accento più affettuoso e discorsivo). Tutto sommato l'aria di famiglia con l'ermetismo è denunciata da fenomeni più generici, dico di generico «modernismo»: certe movenze epigrammatiche, il franto della metrica dominata dai versi medi o medio-brevi, le movenze scorciate, da *impromptu* («Sel salva e già lunare»).

Più radicale la distanza dalla grammatica ermetica in *Fuochi in novembre* di Bertolucci, che non solo rifiuta o pratica del tutto saltuariamente le novità linguistiche della «scuola» (anche lui, direi, soprattutto lo stile nominale), ma oppone a quelle tratti stilistici suoi del tutto allotrii, come possono essere l'anafora discorsiva, le partiture fortemente diegetiche, la metrica informale di versi «liberi» lunghi; e se in lui vi è analogismo, è un analogismo estroverso, corposo e antropomorfo, direi govoniano-bacchelliano (se non già carduciano), come in «L'Enza è una fanciulla bionda e povera» e

altre formule simili, lontane mille miglia dall'analogicità raffinata e intellettualistica dei veri ermetici. Ciò corrisponde perfettamente, del resto, al fondo culturale ottocentesco che, come è ben noto, continua a fermentare ancora in questo secondo libro del poeta, il quale prosegue quasi imperterrita sulla via tracciata col giovanile *Sirio*, anteriore anche agli esordi di Quasimodo: e sarà *Alle mani di Wanda*, che rimodula un tema ricorrente nel minore simbolista Nouveau, o il celebre attacco di *Pagina di diario* («A Bologna, alla Fontanina...»), squisito e ammiccante *raccourci* narrativo che addirittura rimanda a Musset (citato nella *Recherche proustiana*): «À Saint-Blaise, à la Zuecca, / Vous étiez, vous étiez bien aise...».

Più o meno lo stesso si dica delle prime raccolte di Caproni, che pure è poeta più intellettualistico ed ellittico. Anche in Caproni, ad esempio, l'analogia tende alla corposità antropomorfica («A quest'ora il sangue / del giorno infiamma ancora / la gota del prato», che davvero par quasi Bertolucci, «La terra, con la sua faccia / madida di sudore», «Il cielo a quest'ora scotta / come la gota d'un bimbo / che ha la febbre»); e qualche ellissi dell'articolo, qualche arditezza nelle preposizioni («Lattiginosa d'alba... la prima luce», «assonnati occhi d'acqua») o un *frigida* concreto non fanno primaveri. Mi pare che il lascito più preciso dell'ermetismo più audace vada ravvisato nell'insistente transattivazione di verbi intransitivi, o altre diatesi inconsuete, come in «donne esclamate» e «esclama ... la burrasca» (compl. ogg.), «ha allucinato la sera», «alitate / tenebre», da interpretare secondo me quali debiti diretti con Gatto, che come abbiamo visto usa ed abusa di consimili forzature espressionistiche. Così rimanda a Gatto, per la fluidità del *ductus* ad unica gittata, librato sulla catena delle inarcature, il *Sonetto d'Epifania* di *Finzioni*, anticipo di quelli magistrali che Caproni confezionerà nei *Sonetti dell'anniversario* e ne *Gli anni tedeschi*, ormai entro una nuova stagione poetica. E i contatti con Gatto, o con Quasimodo («Dalla pianura ventosa / della tua terra ho avuto / questa mia aspra voglia»), sono subito bilanciati da quelli con Montale («amaro aroma»). Quanto a Penna,



infine, la sua estraneità all'ermetismo non ha bisogno di essere dimostrata: anche sul piano della poetica, il suo più rilevante punto di contatto col movimento è nel gusto dello scorcio epigrammatico; e i lacerti o movenze intercambiabili con quelli dei coetanei ermetici si contano poco più che sulle dita di una mano («Ma effimero è alle cave/ ansie il sole che ami»).

Ma il fatto è poi che anche poeti che usiamo classificare senza perplessità nell'area ermetica vera e propria, non rispondono del tutto all'appello. Ciò vale anche per Sinigalli. Per alcuni aspetti il giovane poeta condivide largamente le novità più ardite degli ermetici, come non meraviglia data la sua forte educazione ungherese e, precocemente, quasimodiana, e la complicità con De Libero. Ecco dunque l'uso ermetizzante delle preposizioni — ma senza arrivare mai allo scambio fra determinante e determinato («Si aggira ai fusti», «Questo corpo d'autunno», «La terra in luce prende altura», «Sera stremata in rive morte», ecc.); gli staccati nominali (sopratutto la frase univerbale «Deserta.»); le formulazioni centrate sull'astratto («Il sonno mi finge negli occhi/ Quest'ansia di foglie...»). Ma in compenso stilemi ermetici comuni e quasi banali come i sostantivi assoluti e i plurali generalizzanti sono in lui rari, e quasi mai il gusto analogico arriva alla giustapposizione («Non più vigile la grazia / Ti cade dalla mano / Falce d'oro»). E nel lessico la mobilità maggiore si registra nelle diatesi verbali (*fingerè, lievitare* causativi, «La luce era gridata a perdifiato»), ma non perviene se non del tutto sporadicamente a latinismi accusati, animazioni etimologiche del significato, cataresi. Decisivo è poi il rilievo che le oltranzze linguistiche iniziali decrescono e s'attenuano strada facendo lungo i blocchi poetici che formano *Vidi le Muse*; d'altra parte, accanto alla prevalente epigrammaticità, Sinigalli elabora per tempo quelle modalità narrative e discorsive che troveranno ampio sviluppo, in sintonia con altri poeti provenienti dall'ermetismo, ne *I nuovi Campi Elisi*.

Anche all'interno dell'ermetismo fiorentino, in lirici come Parronchi e i più anziani Betocchi e Fallacara, che presto subiscono la forte impronta di Luzi, e anche di Gatto allora

attivo a Firenze, si assiste a una sorta di oscillazione fra un trovare *leu* ed uno ricco e chiuso, tra la prosecuzione di istanze pascoliane e crepuscolari e l'allineamento alla poetica emergente. D'altronde nel più forte poeta fra i tre, Betocchi, questa oscillazione rientra in una più generale instabilità che ne rende difficile la descrizione e classificazione, tra coltivate ingenuità e una specie di iperastuzia formale: lo si vede nella metrica, ora abilissima e nuova (non a torto Baldacci ha proclamato Betocchi uno dei più grandi metrici del secolo), ora trasandata e meramente tradizionale — anche nel senso di «popolareggiante». E permane in lui tutta una vernice aulica non schiarita, come nella frequenza di apocopi (*cuor, fior, vol*) e in forme e lessemi del genere di *veggo, piagne, ei, era* (t'pers.), *nullo, aere*, che convivono con novità e arditezze lessicali quali *flabelli, s'invetra, tenebrone, pienen, s'inacerba, inconca*, la rima dantesca *squadro: ladro*, ecc.: un po' come nella «potente incuria formale» (secondo la bella formula di Pasolini) di un robustissimo poeta di cui il cattolico Betocchi risente non poco e che contribuisce in quegli anni, con Bo, Contini ed altri, a rilanciare: Reborà.

Maggiormente propenso agli ardimenti dell'ermetismo forte è il più giovane Parronchi, il che si spiega soprattutto con l'influenza determinante che esercita su di lui il coetaneo ma più precoce e geniale Luzi. Ecco perciò la copia di latinismi, da *rorido a frutice*, da *etra a tede*, da *rutile a esuave*; le accezioni etimologiche, fra le altre, di *divagare, urgere, imminente*; gli accostamenti stridenti di aggettivo e sostantivo come «cieli scabri», «felci morbose», «fragile fiume» (anche allitterativo); gli astratti centripeti di «la notturna / ansietà dei giardini» o di «una donna / pallida nella vivida imminente» (evidenziato dal sontuoso endecasillabo su due sdruccioli allitteranti). Ma globalmente la sintassi, come è significativo, appare in lui assai più normale e tradizionale che in Luzi.

In Fallacara poi la coesistenza di due grammatiche ermetiche, una facile e lene e l'altra audace, aspra e preziosa, si evidenzia con chiarezza come sviluppo diacronico. Nelle *Poesie d'amore*, della piena stagione ermetica, il rapporto



con l'ermetismo più risentito è del tutto lasco e sporadico; il linguaggio del poeta è qui quello dell'ermetismo «debole». Altra la musica dei *Notturmi* del 1941 (= pp. 119 sgg. dell'ed. Macri), in cui Fallacara ha veramente assorbito la lezione di Gatto, come si vede soprattutto nel trattamento del sonetto e della quartina, e specialmente — anche lui — di Luzi. Allora si affacciano sostantivi inarticolati o assolutizzazioni dell'indeterminato («Matura uno stupore»); astratti e plurali poetici, magari simultaneamente («Una sera remota alita lieve / maturità indolenti»); frasi nominali pure, anche monotematiche; uso polivalente e sintetico delle preposizioni («per vuota / luna alta di corni», davvero luziano, «Repentina di fiori»); giustapposizioni analogiche (sia pure con discrezione); sollecitazioni delle diatesi verbali («Mormora i fiori», «cupi / spazi inoltrati dalle foglie»); e tutto un lessico latineggiante e prezioso: *sideres, favonii, rutila, cobalti, opale, ebri, alabastri*, «madido diletto», «il tuo silenzio è *incesso*», in rima.

Che conclusioni — provvisorie — trarre da tutto questo? La prima può essere così formulata. Se tentiamo una definizione su base linguistica dell'ermetismo, nel complesso ci troviamo in realtà di fronte a *due* ermetismi, certo con transizioni e incroci anche entro le stesse persone poetiche che ho solo potuto accennare: un ermetismo *claus* e *ric* e un ermetismo *leu*, o per continuare ad usurpare un produttivo binomio del dibattito filosofico degli ultimi anni, un ermetismo «forte» e uno «debole», che rispetto al primo sottrae gli ardimenti più specifici attestandosi su un modernismo generico, declinato elegiacamente e linguisticamente poco problematico. Seconda considerazione. In linea di massima i poeti contemporanei che per vari motivi consideriamo a buon diritto ai margini dell'ermetismo vero e proprio, assumono tutt'al più la grammatica dell'ermetismo debole. Ciò vale quasi letteralmente per Caproni e Bertolucci, letteralmente per Penna, in sostanza o in buona parte anche per *Frontiera* di Sereni. Viceversa, ancora negli anni del dopoguerra, i tratti più caratterizzanti dell'ermetismo «forte» saranno inalterati come vessilli e quasi radicalizzati dall'erede più conseguente e geniale della «scuola», Andrea Zanzotto, in *Dietro il paesaggio*

del 1951 e poi anche in *Vocativo*, che è addirittura del 1957. Ma tale durata e radicalizzazione è stata possibile, io penso, in quanto Zanzotto ha saputo investire quell'eredità stilistica della sua curiosità gnoseologica, quasi estraendone segnali epistemologici, e nello stesso tempo l'ha potentemente ritratta, avrebbe detto Vico, alle sue origini storiche grandi, non simbolistiche (o anche surrealistiche) soltanto ma romantiche, fra Hölderlin e Leopardi. Perciò, fra l'altro, noi sentiamo la forte continuità tra le posteriori sperimentazioni avanguardistiche e informali del poeta e i suoi avvisi di epigono accanito dell'ermetismo. Non c'è bisogno di darne qui una dimostrazione, d'altronde fin troppo facile.

Vedano comunque i critici letterari in senso stretto se le distinzioni sopra proposte siano applicabili a, o integrabili in, un discorso di storia letteraria. Io mi limiterò ad alcune postille. Vorrei intanto sottolineare che non esiste una correzione necessaria fra grado forte di elaborazione del nuovo linguaggio e corrispettiva saturazione culturale. È vero infatti che la *lenitas* e la riduzione linguistica di un Penna e, in parte, di un Betocchi corrispondono bene a una poetica dell'immediatezza vitale e a una nozione deliberatamente preculturale della poesia, e d'altra parte a una certa arcaicità di cultura; e al polo opposto lo sperimentalismo e agonismo linguistico di Luzi, Bigongiari, Parronchi, più tardi di Zanzotto, non è scindibile dalla densità, raffinatezza, modernità della loro cultura. Ma Bertolucci, intellettuale di letture prestantissimo rare e quanto mai aggiornate, si attesta sui toni linguistici medi, non esposti; viceversa il precoce manierismo di Quasimodo e di Gatto si dà in assenza di una vera articolazione e ricchezza culturale, diremmo anzi che le surroga, e si pone in rapporto piuttosto di contrasto che di parallelismo con la loro poetica dell'appropriazione favolosa del mondo.

Direi anche che proprio l'ottica linguistica conferma, più che non lo possano altre prospettive, il generale carattere di «scuola» dell'ermetismo, pur con la polarizzazione tendenziale su cui ho insistito e che del resto, come ho pure osservato, può istituirsi entro una stessa persona poetica. Un po' co-



bole, ma anche quello dell'ermetismo forte. Ed è soprattutto questa considerazione che ci fa ancora sottoscrivere, a trent'anni di distanza, l'acuta diagnosi di un avversario di quella poesia come Pasolini, abilissimo nel denunciare il convertirsi di una poetica dello scarto e dell'innovazione, attraverso la mistica della Poesia assoluta, in *langue* impersonale e di scuola. Citerò in particolare questo penetrante passo: «Il salto fra tale lingua che era tutta aprioristicamente inventione, 'lingua per poesia', e la lingua strumentale, era incolmabile: perciò ne conseguiva una identificazione fra il poetico e l'illogico, fra il poetico e l'assoluto: il poeta era un atto mistico, irrazionale e squisito. Quindi, come in ogni comunione strettamente gergale, l'invenzione non era mai un'innovazione: il desuetto rientrava sempre e comunque nella norma».

Discorso più complesso, e che supera di molto le mie capacità, sarebbe quello che mirasse a indagare le origini storiche e la formazione della *koïnè* o grammatica ermetica. È però possibile suggerire, ipoteticamente, alcuni punti.

1. Si sarà avvertito dalla semplice mia elencazione quanti tratti costitutivi del linguaggio ermetico coincidano con quelli che già caratterizzavano le innovazioni del simbolismo europeo, e soprattutto francese, in gran parte descritte nel fondamentale saggio di Spitzer (animazione delle preposizioni, plurali indefiniti, gusto sinestetico, transitivazione di verbi intransitivi, e così via). Ma occorre sottolineare con forza che è solo con l'ermetismo che si ha in Italia, come *non* era avvenuto in precedenza, una vera e propria grammaticalizzazione delle proposte linguistiche del simbolismo, quasi che i nuovi poeti avessero nuovamente scrutato quei testi con occhio non più e non tanto gnoseologico, quanto appunto grammaticale.

2. Nella formazione di un linguaggio in gran parte comune contano certo le affinità elettive, le convergenze spontanee di poetica, e più ancora quel senso dell'appartenenza a una comunità squisitamente elitaria e gergale su cui poneva l'accento Pasolini. Ma ancor più conterranno, e andranno indagati sul campo, le precedenze cronologiche e gli influssi. Abbiamo indicato come Parronchi e Bigongiari, e l'evoluzione di Fallacara, non siano concepibili senza il precoce magi-

me avviene per l'illustre e discussa categoria di Dolce Sul Novo, ciò che l'analisi delle poetiche e delle inflessioni anche psicologiche individuali disgiunge, viene ricongiunto dall'analisi della lingua, che ci pone indiscutibilmente di fronte a una vera e propria *koïnè*. Una *koïnè*, va precisato, che tanto più riuscì a porsi come modello generale quanto più presto estese i suoi radicali al di fuori della lirica «originale»: voglio dire alla prosa evocativa e lirica a debole tasso narrativo (per fare due soli nomi, il primo Vittorini e il primo Pradolini, questo già ben indagato anche da tale punto di vista dalla Matarrese); e soprattutto alla lingua delle versioni poetiche, che proprio negli anni trenta divengono un capitolo fondamentale della nostra letteratura. Basti pensare, per prendere il caso di un traduttore che non ha partecipato in prima persona all'elaborazione più creativa di quel linguaggio ma l'ha abilmente riciclato, alle versioni da poeti tedeschi di Giaime Pintor, e all'«aria di famiglia» con le versioni degli ermetici che vi ha giustamente notato Fortini. Come ho già fatto osservare anni fa, traducendo Rilke o Trakl Pintor muta singolarmente in plurali inarticolati («Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells» volto in «Bevono le tue labbra il fresco di azzurre sorgenti»), normali preposizioni spaziali nell'ermetico a («Auf deine Schlafen tropft schwarzer Tau» → «Nera rugiada cola alle tue tempie»; «Herbst in Zimmern» → «L'autunno alle camere»), frasi verbali in nominali («Nah war die Krankheit» → «Prossimo il male»), comparazioni esplicite in apposizioni analogiche («Und die Lüster geht wie ein Sechzehn-Ender...» → «Il lampadario, splendido cervo»). Si aggiunga che naturalmente i caratteri ermetizzanti della comune lingua delle traduzioni sono piuttosto quelli dell'ermetismo debole, e che essi notoriamente sopravvivono lungamente alla fase di espansione ed egemonia dell'ermetismo stesso. In sintesi: la durevole estensione alle versioni poetiche della grammatica ermetica appare la conseguenza più diretta del suo carattere di *koïnè* egemonica, e insieme valse fortemente a cementarla e diffonderla come tale. Altra considerazione: carattere largamente interpersonale e di *koïnè* ha non solo il linguaggio dell'ermetismo de-



stero luziano; Luzi e Betocchi (che il primo ha dichiarato, non dimentichiamolo, il suo autentico maestro) procedono visibilmente a esperienze per tanti aspetti incrociate; e non i fiorentini soltanto bensì anche Sinisgalli e lo stesso De Libero hanno già alle spalle, ai loro inizi, gli esordi di Quasimodo e di Gatto, in cui, come credo di aver mostrato, la grammatica ermetica è già per buona parte costituita; e via dicendo.

3. Oggi conviene ancora, contro accentuazioni in contrario sia di compagni di strada che di avversari, insistere piuttosto sulle differenze che sulla continuità fra gli ermetici e loro vicini e i maestri della « lirica nuova »; ma ciò non toglie che questi conoscano in quegli anni, quale più quale meno, un'evoluzione stilistica che costeggia il nuovo linguaggio ermetico e lo influenza (essendone a sua volta toccata). Abbiamo messo l'accento sulle convergenze delle *Occasioni* e di *Finisterre* con l'ermetismo fiorentino; e si potrebbe, ad esempio, aggiungere che senza *Occasioni* non si dà, più tardi, l'oggettualità epigrammatica dei post-ermetici lombardi Orelli ed Erba. In un'area limitrofa è nota l'azione di *Parole* di Saba su Penna (con successivi cavalli di ritorno); mentre sui tratti pre-ermetici del tardo Onofri ha insistito di recente Contini. Ma l'obiettivo va puntato specialmente su Ungaretti che, abbandonata l'aspra esistenzialità dell'*Allegria* per gli approdi idillico-favolosi e mitici del *Sentimento* (e, potremmo aggiungere, continuando a ritoccare la prima raccolta secondo i dettami della sua nuova poetica), influisce a fondo, non occorre dirlo, un po' su tutti; più direttamente e vistosamente sull'ermetismo meridionale-romano di De Libero, Sinisgalli, Scipione ecc. Quanto, in particolare, il compromesso metrico del *Sentimento* col suo persistente versolibrismo, la predilezione per le misure medie e medio-brevi, la tendenza a confiscare la rima, ecc., costituisce la base della media metrica dell'ermetismo, è intuitivo eppure andrà studiato. Ma soprattutto è il linguaggio in senso stretto del *Sentimento*, lessico e ancor più sintassi, che già esibisce, magari in dosi meno massicce e più discrete, tutti o quasi i fenomeni che abbiamo trascritto a caratterizzare l'ermetismo « forte ». Mi limiterò a elencare senza commenti una serie di *specimi*

114, facilmente inseribili da chi mi legge nelle caselle individuate in precedenza: « Schiavo loro mi fecero segreti » o « Mi presero per mano nuvole »; « E riportarti un sonno / Al colerico e a nuove morti »; « Non trema in nuvole di rami » o anche « D'altri diluvi una colomba ascolto »; « Con fuoco d'occhi un nostalgico lupo / Scorre la quiete nuda »; « Risorta vipera, / Idolo snello, fume giovinetto... »; « Dolce sbocciata dalle anche ilari, / Il vero amore è una quiete accesa » o « Gracili arbusti, ciglia / Di celato bisbiglio... »; « E in sul declivio dell'aurora / La suprema veemenza / Dell'ardore coronerà... »; « Nudi l'idea »; « Scade flessuosa la pianura d'acqua » oppure « labili rivi »; « fioca febbre », « erba svagata », « ora voraginoso », « fuoco smemorato », ecc.: talora con concentrazione contestuale di più stilemi caratteristici. E tanto altro si dovrebbe aggiungere, dalle modulazioni ellittiche agli anacoluti al gusto per le trasposizioni sintattiche (che si ritroverà in particolare in De Libero), all'animazione delle congiunzioni.

4 e ultimo. Nella cultura degli ermetici entrano in gioco componenti estranee ai « lirici nuovi ». Mi soffermo un attimo su di una. Solmi ha interpretato nell'insieme l'ermetismo italiano come equivalente del surrealismo francese, affrettandosi ad aggiungere che si è trattato di un surrealismo depotenziato della sua carica pratica ed eversiva, come si conveniva a una letteratura che non poteva dimenticare Petrarca (e così Ferrara ha parlato per Gatto di « surrealismo d'idillio »). Contini ha messo particolarmente in rilievo quanto di surrealistico c'è nell'ermetismo romano e specie in De Libero e Sinisgalli). L'impatto del surrealismo soprattutto su De Libero, Luzi, Bigongiari è in effetti notevole, e testualmente verificabile (ad esempio il verso luziano « E talvolta era incerto tra noi chi fosse assente », un alessandrino, adatta un recentissimo Éluard: « Et je ne sais plus, tant je t'aime, / lequel de nous deux est absent »). Ora le proposte del surrealismo erano e rimarranno del tutto estranee, non si dice a Cardarelli e a Saba, ma anche a Montale (un parallelo critico si può scorgere nelle forti riserve di Solmi, attenuate solo di recente); e toccano Ungaretti, oserei affermare, piuttosto nelle



formulazioni di poetica che nella prassi. Qualcosa di analogo si potrebbe dire per i recuperi di correnti poetiche del passato. Per l'ermetismo fiorentino, ad esempio, ha contato qualcosa il rapporto col petrarchismo francese rinascimentale (la prova maggiore del giovane Luzi è certamente la mirabile versione o « copia » del sonetto della rosa di Ronsard): in parole, in un certo senso, alle frequentazioni shakespeariane e gongorine di Ungaretti, ancora shakespeariane di Montale, ma appunto in assenza delle implicazioni barocche delle prime, di quelle « metafisiche » delle seconde, restando insomma entro il cerchio di un umanesimo raffinato e intimistico.

Qualche parola a conclusione, e un po' anche ad autogiustificazione. Se ho centrato il mio discorso sull'ermetismo e dintorni, non è perché sopravvaluti l'importanza dei suoi risultati, ma perché, proprio dal punto di vista linguistico, questi offrono un materiale particolarmente interessante all'analisi, storicamente incisivo e, come non mi sono stancato di ripetere, compatto. Non dimentico per questo l'esistenza di alternative all'egemonia ermetica, a partire da quella radicale di *Lavorare stanca* di Pavese: radicale già nel modulo metrico impiegato, il verso lungo di durata a scarsa escursione sillabica e scandito da un numero costante di arsi, di fronte alla libertà accentuativa e di misure e al ritmo *faux-exprès* prediletto dagli ermetici. Mi si lasci però dire che oggi questo tentativo pavesiano mostra, almeno ai miei occhi, tutto il suo carattere programmatico e meccanico, che dalla forma si ribalta sullo stesso contenuto ideologico con cui fa corpo, quel narcisismo ed egotismo insopportabilmente truccati di populismo. Né tutte le alternative riescono a intaccare il fatto che questo periodo della nostra poesia presenta un'uniformità sovrappersonale di *langue* che può essere paragonata solo alle stagioni della più stretta osservanza petrarchistica, e che si oppone alla vivace diffrazione che domina i due periodi che lo precedono e seguono, da *Myrica* al primo dopoguerra e dal secondo dopoguerra ad oggi.

E resta il fatto che il tentativo ermetico di fondare – al servizio di una sensibilità aristocratica – una lingua assoluta per la poesia, sottraendola quasi interamente allo scambio con la

lingua della comunicazione, rimane degno di nota, anche per il contesto storico in cui si collocò. (E questo sia l'unico accenno che mi permetto al pertrattato, e difficile, problema dei rapporti fra ermetismo e fascismo. Mi basti dire che non credo certo alla tesi della critica fiancheggiatrice del movimento, secondo cui questo avrebbe realizzato la sua opposizione alla rozzezza e alla socialità demagogica del fascismo proprio nella squisitezza individualistica e insieme di gruppo, interamente scissa dal sociale, dei suoi temi e del suo linguaggio; ma all'opposto non stimo neppure equo liquidare l'intera operazione come semplicemente subalterna allo stato di cose. Dopo tutto, la vecchia e icastica formula nietzscheana di « malinconia all'ombra del potere » rende ottimamente, anche in questo caso, l'idea del rapporto fra una letteratura raffinata e tutta a combustione interna e un potere e una società che la condizionano potentemente se non altro per lo spessore delle esclusioni, dei silenzi, delle preterizioni cui la costringono). Si può anzi aggiungere che quella ricerca di una lingua poetica assoluta e separata consegue effetti che vanno al di là della ricerca di interiorizzazione, indeterminazione, sorpresa, de-razionalizzazione: nel suo *pathos* dell'elissi e dell'essenzialità, l'ermetismo più ardito sembra trattare una lingua eminentemente distesa, plastica e analitica come l'italiano quasi *come se* fosse una lingua sintetica, dai nessi impliciti e dalle categorie e funzioni grammaticali fortemente connotative. Anche in ciò l'ermetismo, con le sue adiacenze, ci appare dunque come una singolare avanguardia, che puntò quasi tutte le sue carte sul rinnovamento e vorrei dire sulla verginità del linguaggio, mettendo fra parentesi quello che nelle avanguardie storiche novecentesche, dal futurismo all'espressionismo (anche « vociano ») al surrealismo appunto, ne era stato il necessario propellente, la volontà di incidenza rivoluzionaria nella vita e nella società. Segno anche questo, soprattutto questo, dei tempi inclementi in cui si trovò ad operare.

E tuttavia: « Certe macchie non si possono togliere senza alterare la sostanza del tessuto », avverte il biglietto di una lavanderia praghese usato come esergo in un libro di racconti



di Bohumil Hrabal. Lo strappo della lingua della poesia da quella della comunicazione quotidiana ha un prezzo altissimo; e molto più a fondo degli ermetici hanno visto quei protagonisti della poesia del Novecento, da Eliot a Montale, o anche taluni formalisti russi, che hanno al contrario indicato nell'immersione nella «prosa» la vera via di salvezza della poesia nell'età moderna. Oggi come oggi, diciamo francamente, i poeti ermetici veri e propri, e forse ancor più i «forti» che i «deboli», sono quasi illeggibili. Non a caso la verità poetica di coloro che già in quegli anni avevano maggiore tempra, da Sereni a Luzi, da Caproni e Bertolucci a Betocchi, si dispiegherà solo nei decenni successivi, e precisamente nel contatto corroborante con la prosa. Tutti, certo, hanno tentato di rinnovarsi negli anni quaranta. «Non si può restare in eterno interessanti» obiettava Thomas Mann a chi romanticamente attaccava Chamisso perché da autore del *Peter Schlemihl* si era trasformato in irreprendibile padre di famiglia borghese e solido accademico. Solo che sulla bontà della soluzione immediatamente adottata dai più, il rovesciamento dell'assenza nella presenzialità della poesia resistenziale e sociale e realistica, è lecito nutrire forti dubbi. Parla e *contrario* l'evidenza che in Italia il capolavoro poetico, e di gran lunga, della seconda guerra mondiale è il *Diario d'Algeria* di Sereni: non celebrazione di un tuffo nel sociale e di una palingenesi personale e storica, ma diario strettamente individuale di una strozzatura e di una sconfitta, in cui l'antica assenza dalla storia dell'ermetico si inverte e insieme sconta se stessa. E poca Resistenza c'è nella poesia di Caproni, che la Resistenza l'ha fatta sul serio e ha pure saputo, come narratore, rievocarla adeguatamente.

I grandi messaggi poetici di quel quindicennio noi dobbiamo continuare a cercarli altrove che negli ermetici. Nei potenti bagliori delle *Occasioni* e di *Finisterre*, da cui si sprigiona anche, tanto più efficace perché cifrata, la più precisa denuncia poetica della barbarie di quei tempi. In Saba, che seppe rinnovarsi senza rinnegare nulla di sé, solo rendendo – secondo l'acuta formula di Debenedetti – più stenografica la sua lingua eminentemente «relazionale». Anche in molti

momenti del *Sentimento del tempo*. E dovremo cercarli nei maggiori fra coloro che continuarono a percorrere, in un'epoca a ciò avversa, la strada alternativa del dialetto, traendo maggior forza di verità proprio dall'ostilità della politica e della cultura ufficiali. È precisamente nel quindicennio in questione che Noventa scrive alcune delle sue liriche più notevoli, comunicandole con signorile sprezzatura a pochi e quasi trattenendole, in polemica con la poesia tutta «scritta» dei moderni, entro i confini originari dell'oralità. E che escono alcuni dei capolavori della poesia non solo dialettale del secolo, quali *Caprizzi*, *canzonete e stòrie* e poi *Colori*, di Gioti, e *L'è el di di mort*, *alegher!*, di Tessa. Se noi oggi ci volgiamo con sempre maggiore attenzione e consenso a questi autori e a questi testi non è solo per una più avvertita filologia, per maggiore apertura alla polifonia del concerto linguistico nazionale o per l'effetto a ritroso della perdurante vitalità della poesia in dialetto; è soprattutto per un mutamento radicale del gusto, e possiamo ben leggerci il rovescio di quel diritto che è il definitivo consumarsi del nostro distacco dall'esperienza ermetica.