

La demistificazione crepuscolare

Francesco MUZZIOLI

Dinnanzi alle ruine troppo riverite
è consigliabile l'irriverenza.

GOZZANO

I

Nei saggi in cui per primo ha tracciato le coordinate della linea crepuscolare, Edoardo Sanguineti ne ha rilevato anche, con forza, la portata «polemica» e dunque la carica «oppositiva». Come a Gozzano egli attribuisce «valore polemico», che produce «opera di liquidazione» e nello stesso tempo «profondo e tenace lavoro di erosione, che ancora attende di essere riconosciuto nel suo autentico e ricco significato storico» (*Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 2. ed. 1970, p. 44); così per Palazzeschi egli parla di una «precisa tecnica di rovesciamento» (*ivi*, p. 89). Termini come «erosione», ma soprattutto «liquidazione» e «rovesciamento» fanno pensare se non a qualcosa di rivoluzionario, certo a qualcosa di critico in modo totale e radicale. Ora, che questa *vis* polemica (o «animo», come lo chiama Sanguineti) sia rivolta in prima istanza contro la tradizione letteraria dei padri nobili e maestri egemoni — e dunque nel caso di primo Novecento si tratta di D'Annunzio e Pascoli, magari giocati l'uno contro l'altro nella dinamica di quegli «attraversamenti» che non hanno ancora finito di implicarci, stanti i ritorni sotto svariate spoglie di quegli stessi modelli egemonici in corso di Novecento e fino alla fine, possiamo dire, ormai — che, insomma, ironia e parodia vadano a colpire quei precedenti dei quali mostrano e svelano, col fargli il verso, il vuoto di senso, è cosa che Sanguineti comprova ampiamente, riscontrandone gli effetti nel trattamento del gran Vate D'Annunzio principalmente, ma più in generale del versante «aulico» della tradizione.

Sarebbe sbagliato tuttavia credere che la polemica sia ristretta agli aspetti squisitamente endoletterari, come se si trattasse di questioni interne ai domini di Parnaso, o di beghe e invidie tra letterati, di figli angustiati dal prepotere di padri troppo forti (e perciò incapaci di reagire in altro modo che con l'imitazione velata dal «sogghigno», in sostanza ribadendo la proprio incapacità, se non a superare i predecessori, almeno a tirar fuori farina dal proprio sacco, e invece condannati a rimestare il già fatto, per la nevrotica ossessione di quella che è stata chiamata *L'angoscia dell'influenza*). Proprio per evitare la spiegazione del fatto sul piano meramente psicologico, è necessario considerare lo stesso furore parodico fuori dal rapporto di affrontamento di un testo di secondo grado rispetto a un testo-base (o di un ipertesto *rispetto a un* ipotesto, per dirla con i termini conati da Genette), e di uscire anche dall'idea dell'eredità come catena che si allunga per «partenogenesi»; per lo stesso Sanguineti la polemica letteraria della linea crepuscolare è coinvolta in un rifiuto di portata più generale: a proposito della contestazione «antidoloristica» di Palazzeschi, egli precisa però che essa «evidentemente avviene per un chiara motivazione storica, per l'impossibilità di aderire ancora, con buona coscienza e con mani nette, a un mondo, a una società, a una classe, che intendeva ostinarsi a innalzare, sopra la sfera dell'esperienza reale, l'astrazione solenne e colpevole di un sublime degenerato» (*ivi*, p. 89-90). Da questo passo è importante recepire, oltre al presupposto di valore teorico che qualsiasi atteggiamento, anche il più letterariamente innocente — e nel caso infantilmente ludico — ha le sue brave «motivazioni storiche», che han da essere cercate se si vuole veramente capire, due punti fondamentali: 1) che l'autore o il genere presi di mira dalla «erosione» (o «liquidazione» o «ribaltamento») parodici non sono presi per sé, ma in virtù del loro legame con miti, modelli di pensiero, forme di comportamento e gerarchie di valori diffusi nella società del tempo — e si tratta allora di scavare nella connessione tra i travestimenti del «sublime degenerato» e gli interessi del potere politico-economico; 2) che il polo negativo, scelto dal parodista a controcanto degli abbellimenti letterari, non deriva da una semplice e pura trovata per produrre effetti di «abbassamento» o di contrasto o di sorpresa che sia, ma anch'esso sta in relazione con la realtà storica, e bisognerà quindi domandarsi quale «sfera dell'esperienza reale» la parodia venga a trar fuori e a mettere sotto la lente della conspevolezza.

Un esempio sarà utilmente esplicativo. Quando Gozzano nella sua *Ipotesi*, rimette in scena il personaggio di Ulisse in una versione irriverente, banalizzandone le gesta «ad uso della consorte ignorante», in un contesto fortemente attualizzato tra «yacht» e «cocottes»:

Il Re di Tempeste era un tale
che diede col vivere scempio

un bel deplorable esempio
 d'infedeltà maritale,
 che visse a bordo d'un *yacht*
 toccando tra liete brigate
 le spiagge più frequentate
 dalle famose *cocottes*...

è chiaro che il «giuoco polemico» tiene presente, tra le righe, come commenta Sanguineti, il «richiamo segreto» ma «obbligatorio» alla dannunziana *Laus vitae*, e alla ripresa che li era stata fatta del mito greco del viaggiatore-conquistatore. Ma è altrettanto evidente che, se di polemica si tratta, essa è rivolta non tanto alla fonte del mito (cioè verso la figura di Ulisse, in questo caso), quanto al suo reinvestimento più prossimo, vale a dire la sua rimessa in corso come rappresentante dell'invasione commerciale e imperialistica della società contemporanea. Mentre in D'Annunzio gli interessi della prassi erano travestiti e amplificati (o «sublimati» per meglio dire) mediante la trasposizione in uno dei miti eccellenti derivati dalla tradizione, Gozzano — e con lui, potremmo dire, la linea crepuscolare nel suo complesso — toglie il paravento e i trucchi posticci di quel «sublime degenerato». Ed eccolo allora additare dietro il trovarobato della aulicità di maniera che ancora corredeva, in D'Annunzio, l'eroico Laertiade di «pileo» e «tunica breve», con tanto di «infaticata possa» e «magnanimo cuore», i termini dimessi e giustamente borghesi, anche se proprio per questo assai meno eroici, di un «tale» impelagato in mene extraconiugali tra «yacht» e «cocottes», nel cui esotico rimare si contiene esattamente la fine dello slancio avventuroso: del viaggio verso l'ignoto, oramai negato dalla prevedibilità organizzata del turismo; e della forza eversiva dell'amore-passione smentita dalla computabilità mercantile dell'eros prostituito. Nello stesso tempo, però, è da notare che quella «esperienza reale» degli «yacht» e delle «cocottes» non viene esaltata come sostanza più vera rispetto alla finzione dell'apparato letterario. Il «ribaltamento» crepuscolare non funziona in piatto regime di realismo, a sostituire l'antico con il nuovo, con il risultato — che a quel punto sarebbe inevitabile — di esaltare l'esistente (che qui sarebbe, lo si comprende facilmente, la cinica esistenza borghese). La linea crepuscolare, nei momenti in cui la sua vena parodica è accompagnata dalla massima lucidità e dal più esatto rigore, si fa portatrice di una doppia denuncia: da un lato, mette sotto accusa l'insussistenza della mitologizzazione letteraria che si dissolve di fronte a un presente ben altrimenti concreto; ma se non può fare a meno di prendere atto di questo presente concreto (fatto, poniamo di «yacht» e «cocottes», e non di navigazioni avventurose e di amori travolgenti), nello stesso tempo, dall'altro lato, mostra l'impossibilità di ricoprire questo presente di alcuna prospettiva o speranza, o *promessa di felicità* che sia. Proprio la divaricazione che la parodia

apre tra ideale e reale, costringe a lasciare il reale senza quelle decorazioni che lo rendano salvabile e sopportabile; indicare nel futuro la risoluzione di quella contraddizione che il presente è, vorrebbe dire montare nuovamente sui trampoli di qualche mito, e rispolverare l'aureola (o la corona d'alloro) del poeta, che si proporrebbe così ancora nella presunzione della guida profetica o del commesso di una ipotetica nuova classe dominante; ma sempre sarebbe

... colui
che tra clangor di buccine s'esalta
che sale cerretano alla ribalta
per far di sè favoleggiar altrui...

come dice Gozzano. La linea crepuscolare, per tener fede al proprio nome, deve condurre al crepuscolo (cioè alla «liquidazione», davvero) i consacrati «idoli della tribù», o i miti sociali, o le mistificazioni ideologiche che dir si vogliono; ma con essi, a voler essere *crepuscolare* fino in fondo, dovrà essere annoverata e liquidata anche la sacralità letteraria, beninteso. Che si tratti di un compito di opposizione, e che esso si batta contro la tradizione dei dominatori, e che giochi a conti fatti a favore degli oppressi, appare chiaro, agli occhi di un osservatore odierno. Meno chiaro questo ruolo oppositivo doveva risultare alle origini della linea crepuscolare; in quel periodo il rischio di ricadere in una nuova tronfiezza retorica (in una mitizzazione rivoluzionaria di tipo tribunizio), fa sì che i primi crepuscolari traducano l'erosione dell'ironia e l'attacco parodico non in termini di opposizione esplicita, ma in un atteggiamento che è, almeno apparentemente, vicino al disincanto dell'astensione. Così Gozzano si rappresenta, nei panni dell'«avvocato», uno fuori della mischia:

ma quelli vanno, spinti da chimere
vane, divisi e suddivisi a schiere
opposte, intesi all'odio e alle percosse;
così come ci son formiche rosse,
così come ci sono formiche nere...

E con questi versi della *Signorina Felicita* è in sintonia un crepuscolare «minore» come Vallini, anche lui dell'area torinese, che sentenzia: «detesto le beghe/politiche». Sicché i due «sofisti» subalpini sembrerebbero precorrere non solo i successivi *apoti*, ma anche i più recenti «nuovi filosofi» del rifiuto della politica.

Su questo punto, un argomento possibile sarebbe appellarsi alla distinzione, che pure va fatta ed è già impostata nei saggi fondativi di Sanguineti tra il «crepuscolarismo» come fenomeno storico limitato nel tempo ed area che abbraccia un certo numero di cenacoli e di gruppi di sodali (con una geografia che collega Torino e Roma, passando per l'Emilia di Govoni e la Romagna di Moretti, più la Firenze di Palazzeschi), e la «linea crepuscolare» come fenomeno

dai caratteri più marcati (che non serve più a incasellare degli autori, ma a trovare in essi dei punti qualificanti e il loro sviluppo) e disteso nel tempo lungo tutto l'arco del Novecento, con puntate fino ad antecedenti europei del secolo prima (se è vero che le radici sono in Baudelaire e in Laforgue...). Allora, una volta stabilito, sempre sulla lettera di Sanguineti, che la linea crepuscolare abbraccia il crepuscolarismo propriamente detto «come il suo esatto episodio iniziale», e non lo contraddice, «e di quell'episodio conserva intatti i confini e il senso, ma li verifica, oserei dire, in una storia più larga e di più sensibile impegno» (*ivi*, p. 26); non sarebbe poi difficile vedere l'esplicitarsi dell'opposizione come un effetto della dinamicità di una linea che a lungo andare (andando magari ad appropriarsi di autori non comunemente etichettati come crepuscolari, uno dei quali potrebbe essere il Montale già da Sanguineti proposto, o anche —ma questa è ipotesi che si dà qui come tale, richiedendo ben più ampie verifiche— potrebbe essere Pavese, oppure, più vicini a noi, Pagliarani e Sanguineti stesso) tira fuori e in chiaro gli aspetti che prima agivano nascostamente e implicitamente.

E tuttavia, perché uno svolgimento di questo tipo sia plausibile, bisogna, appunto, ipotizzare che questi aspetti oppositivi, nascosti e impliciti sì, ma ci siano fin dall'inizio (e allora potrebbero talvolta nascondersi ancor più, mettiamo in Montale, ma talora farsi più evidenti, ad esempio in Pavese); e che la linea che noi oggi siamo in grado di scorgere abbracci quell'episodio storicamente delimitato, ma non lo contraddica, però —che sarebbe tradimento e diversione e quasi fondazione di una linea diversa del tutto. Perciò il toro va affrontato per le corna, proprio sul *corpo* dei crepuscolari «storici», e con riferimento a loro va chiarita la questione. Dove, a ben guardare, per quanto si dicessero «sofisti» e facessero mostra di disincantata impoliticità, la loro posizione non era per nulla analoga agli attuali postmoderni, questo è il punto. Mentre questi, i «sofisti» di oggi, vedono nella fine dei modelli oppositivi l'alibi per rimettere in funzione qualsiasi tradizione, magari in forme mescolate e ibride, perché riciclare il già fatto è l'unica soluzione possibile (si sostiene) una volta tramontata l'idea del progresso, e perché la tradizione vale per il solo fatto di avere avuto la forza di arrivare fino a noi e di essere accettabile ai più, si dimetta allora la critica per l'abbandono «debolista»; nei crepuscolari, invece la tradizione egemone viene svuotata dall'interno e posta a rovinare sul piano inclinato di una critica sempre attiva— e quindi semmai con essa è svalutato un certo tipo di opposizione che troppo si fa simile all'avversario da battere, ma certo non subentra l'idea che tutto vada tramandato, piuttosto sta salda la necessità di interrompere la continuità del tramandare. Sanguineti ha ragione, ancora una volta, nell'attribuire a Gozzano il «rigore del contrappunto eversivo» e proprio a partire da un «meccanismo rigidamente oppositivo» (cito qui l'introduzione a *Poesia italiana del Novecento*,

Torino Einaudi, 1969, p. XLI), perché già in lui la «lotta al poetese», se pure non si collega all'opposizione politica, è tuttavia forte e consapevole in quel livello sul quale va specificamente giudicata, che è quello della letteratura e dell'ideologia letteraria.

Semmai si potrà vedere come la tensione contestativa della linea crepuscolare non si mantenga sempre allo stesso grado nella carriera di un autore: lo stesso Gozzano ha, nella fase delle *Farfalle*, la tentazione di ritornare a uno stile più «alto» e meno sorvegliato dall'ironia; mentre per Corazzini avviene che proprio le ultime poesie (quelle del *Libro per la sera della domenica*) brucino i residui di patetismo e di autocompiacimento «piangevole», per raggiungere i livelli corrosivi del grottesco e del comico «amaro». Per molti, se non per tutti, la linea crepuscolare non è un'etichetta da sovrapporre all'intero autore, ma —come indica il termine stesso «linea»— una tendenza che attraversa l'opera dell'autore e il più delle volte a privilegio di una fase, di quella fase in cui questi caratteri tendenziosi si accentuano: così anche per Palazzeschi, probabilmente per Montale, certamente per Pavese. Che alcuni abbiano abbandonato la linea o l'abbiano ripresa tardivamente (è il caso dello stesso Palazzeschi come del vecchio Moretti che si riscopre crepuscolare), ciò testimonia la dinamicità della linea e il suo legame con particolari momenti di tensione culturale e storica.

Ma per restare al primo Novecento, dove il crepuscolarismo si battezza, vale la pena spendere un supplemento di discorso per i rapporti e i passaggi tra crepuscolarismo e futurismo. Non mancano i crepuscolari che si arruolano nei ranghi del futurismo, come Govoni uno dei pionieri della poetica del *grigio* e del *silentio* che andrà a tentare la strada delle parole in libertà; o come Palazzeschi (che Marinetti definirà il miglior «lanciatore di bombe intellettuali»); e c'è un «minore» come Oxilia che intonerà un eloquente *Saluto ai poeti crepuscolari*, che si potrebbe intitolare anche, parafrasando Lucini, *Come ho sorpassato il crepuscolarismo*; inizia così:

Ma voi non vedeste la vampa
sul mondo, né potrete
la vita futura cantare.

e prosegue:

Domani le piccole cose
saranno per sempre sepolte
(...)
domani il passato
sarà dimenticato,

e termina bellicosamente:

Fiamme scoppiettanti, laceranti
incendiano il vecchio mondo,

poeti crepuscolari!
Sull'orlo dell'abisso senza fondo
ove caddero ad uno ad uno infranti
i vecchi altari
m'accommiato da voi! Rulla il tamburo.

Nei versi di Oxilia è espressa, proprio a «tamburo battente», la convinzione che il futurismo rappresenti il superamento del crepuscolarismo, una marcia in più e proprio sul terreno della «liquidazione» dei valori ritenuti sacri (qui identificati nei «vecchi altari» che vengono «infranti»). Tuttavia l'ipotesi che l'istanza polemica e contestativa della linea crepuscolare trovi nel futurismo un pieno inveramento e che quasi venga a trasfondersi in una «linea futurista», va scrutata con molta attenzione e alla fine respinta, almeno in questi termini.

Il problema ha due facce, sulle quali sarà opportuno chiedere ancora lumi alla trattazione che Sanguineti ne fa: da un lato bisogna ammettere, non tanto che il futurismo superi il crepuscolarismo per furore iconoclasta, quanto che il futurismo possieda una istanza polemica e contestativa «analogà» e corrispondente a quella crepuscolare e che sia sul filo di questa istanza e di questa corrispondenza che possono avvenire i passaggi e le adesioni — scrive Sanguineti di una «volontà di provocazione comune al versante crepuscolare e a quello futurista della nostra lirica a principio di secolo, e che sola può spiegare i trapassi e le oscillazioni dall'uno all'altro versante, precisamente, dei poeti medesimi: si pensi, appunto, al caso di Palazzeschi» (*Tra liberty a crepuscolarismo*, cit., pp. 52-3). Dall'altro lato, però, quella carica di rottura, che doveva essere capace nella visione di Oxilia di spezzare i «vecchi altari», si accompagnava nel futurismo con la costituzione di «nuovi altari»: vale a dire con la esaltazione (poco riflessiva e non critica) di un nuovo sublime identificato nel progresso tecnologico, da cui i vari miti della macchina, della guerra, della violenza e della velocità, che ben conosce chi abbia anche soltanto accostato qualche manifesto del futurismo e qualche testo di Marinetti in particolare. E allora, se autentico «ribaltamento» e «liquidazione» si danno solo là dove il «sublime degenerato» è messo in bilico e fatto suonare a vuoto nel confronto serrato con la «sfera dell'esperienza reale», non c'è dubbio che da questo punto di vista il futurismo sia una «liquidazione» rientrata, poiché mentre rifiuta una vecchia forma di sublime (e pretende addirittura la distruzione dei musei e delle biblioteche, come si sa), immediatamente e senza por tempo in mezzo la sostituisce con una nuova forma di sublime, non meno trionfalistica e enfatica; e non meno occultante quella concreta «esperienza reale» che viene colta soltanto nella sua superficie più appariscente e vistosa e dunque ancora posta sotto un travestimento. E allora quella marcia in più che il futurismo pareva presentare agli occhi di Oxilia è in realtà una marcia in meno,

un difetto di lucidità critica che finesce per rimettere in sesto lo stesso ruolo-guida del poeta, magari con la pretesa che anche la politica prenda come modello l'arte — e gli esiti che porteranno i pretesi «rivoluzionari» futuristi a dar man forte alla reazione fascista sono arcinoti.

Non per nulla, quei crepuscolari passati al futurismo saranno sempre compagni di strada provvisori e con riserva e mai strettamente ortodossi. Lasciamo perdere il «minore» Oxilia (il cui futurismo — con lo strepito di «vampe» e «fiamme» che si è visto — è piuttosto un declamatorio neo-dannunzianesimo); ma sicuramente Palazzeschi e Govoni, pur potenziando la loro forza polemica nella temperie futurista, non saranno affatto allineati con i miti moderni del nuovo sublime. A proposito di Palazzeschi, cediamo ancora la parola a Sanguineti, che vede in lui una sorta di emissario della linea crepuscolare in piena area futurista: «Giacché Palazzeschi finiva per essere, se non la sola, certo la più importante quinta colonna, diciamo così, del crepuscolarismo entro l'area del futurismo stesso. Palazzeschi doveva sentire ben presto, come dovevano sentirlo in fondo i suoi compagni, quel disagio che doveva nascere necessariamente tra la direzione futurista della poesia, tutta intesa a restaurare un sublime diverso, e una posizione quale era, ed era antitetica, quella di Palazzeschi, intesa tutta alla distruzione del sublime» (*ivi*, p. 99). Le parti sono ormai chiare: è la linea crepuscolare (qui nella persona di Palazzeschi) che si lascia alle spalle il futurismo, non viceversa.

II

Come si è visto, nell'opposizione crepuscolare l'ironia è una sorta di organo di controllo che impedisce di ri-mitizzare automaticamente il polo oppositivo: in questo senso, anche l'«esperienza reale» che viene giocata contro i travestimenti sublimanti, non viene mai ispessita tanto da diventare Realtà assolutamente vincente o, se si vuole, Oggettività da accettare supinamente come Necessità innegabile. Piuttosto, il richiamo alla concretezza del presente è sempre giocato come polarità critica, momento contraddittorio interno e interconnesso alla sublimazione deformante: come contro-deformazione, si potrebbe dire. Del resto, sia la società nel suo insieme, che la letteratura nel suo piccolo, hanno già pronti sottomano, per gestire una finta opposizione ai miti egemoni, dei miti alternativi in definitiva complementari a quelli. Basti vedere come, ai pionieri del crepuscolarismo, l'orizzonte apparisse conteso da due modelli apparentemente discordi, in realtà propensi alla spartizione del terreno: qua il «superuomo» dannunziano dotato di vitalità trionfante (specchio conforme delle velleità imperialistiche del revanchismo borghese); e lì il «fanciullino» di marca pascoliana, che sembrerebbe dimettere la virulenza belligerante per una quieta puerilità,

attenta alle «piccole cose», le umili *myricae*: il «fanciullino» è in tutti, sostiene Pascoli, ed in tal modo la «volontà di potenza» sembra abbandonata per l'abbraccio inter-classista. Che questo abbraccio sia mistificante (e pronto, al dunque, a rovesciarsi in bellicosità verso l'esterno, facendo così la sua parte a pro dell'imperialismo, non appena *la grande proletaria* si muova) non è qui luogo da dilungarsi; ci preme piuttosto sottolineare che l'infantilismo stesso del fanciullo -poeta che vede tutto con occhi nuovi, non manca dei suoi bravi limiti, che la decenza e il perbenismo non hanno bisogno di ribadire— se ne sta, insomma, al suo posto, «in un cantuccio dell'anima», secondo la locuzione di Pascoli. Certo, i crepuscolari, se volevano attraversare come d'obbligo D'Annunzio non potevano che propendere verso la soluzione di Pascoli e fare propria la bandiera dell'infantilismo: tuttavia, e giocandoselo appunto non in regime di spartizione territoriale, ma in esplicita contraddizione e contravvenzione, non potevano cher far uscire quel «fanciullino» dai suoi limiti «ben educati» e ben accetti all'adulto. La puerilità senza eccessi è trasgredita in varie direzioni —e non c'è bisogno di arrivare ai ragazzi «scappati di casa» di Pavese— già nei primi crepuscolari: e anche in quelli più ossequiosi come Moretti, tuttavia il «fanciullino» deborda ed esagera, per arrivare fino alla cantilena demenziale al bamboleggiamento sproporzionato (e il compiacimento per il linguaggio arcano che in D'Annunzio si realizzava nelle liste di nomi esotici, e in Pascoli in altrettanto suggestive sequenze di termini tecnici, in Moretti è demistificato — magari involontariamente— dall'elenco dei compagni di scuola che rimane a rimbalzare nella memoria con la sua ossessiva banalità). Ed eccede anche il «fanciullo» di Corazzini, per le dosi massicce di nostalgia e di malinconia e per la dimissione mortuaria che ne consegue, che non solo gli consentono di sfuggire —lo si intuisce facilmente— al vitalismo dannunziano, ma lo diversificano in modo netto anche dalla funzione poetica del «fanciullino» tipo Pascoli; poiché esattamente l'estenuazione del «piccolo fanciullo che piange» è ciò che invece di favorire la poeticità, ne determina il tracollo. In questi termini, la *Desolazione del povero poeta sentimentale* recita il rifiuto ad «essere poeta», che è il punto più qualificante e lucido della linea crepuscolare (e vi è *liaison* coincidente tra Gozzano-Corazzini-Palazzeschi, come nota il nostro Sanguineti, *ivi*, pp. 50-1; con l'aggiunta, poi, di Govoni sulla base di una «idea non impressionistica, ma rigorosamente delimitata, della poetica crepuscolare, come rifiuto e vergogna della Poesia e del Sublime, come poetica del non voler essere Poeti», *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *La missione del critico*, Torino, Marietti, p. 40); ma restiamo, per il momento, a Corazzini:

Perché tui mi dici: poeta?
Io non sono un poeta

Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
 (...)

 Vedi che io non sono un poeta:
 sono un fanciullo triste che ha voglia di morire.

E Palazzeschi, poi: il suo *puer* non sta mica al suo posto di osservatore incantato e sorpreso dalle cose; parte per la tangente e ribatte a suon di irrisione le pretese «tutelari» del mondo adulto e serio. *Lasciatemi divertire* è la piattaforma rivendicativa di Palazzeschi, in cui l'infantilismo viene portato alle ultime conseguenze sul piano della lallazione verbale, al balbettamento di sillabe senza senso, al riempitivo di un testo perduto («come quando uno si mette a cantare/ senza saper le parole»); tali «strofe bisbetiche», né rimandano all'imitazione attraverso il suono —anche ammesso che siano lontane parenti delle onomatopée pascoliane, hanno tagliato tutti i ponti della somiglianza, sicché la fanno in barba pure ai dettami della tecnica futurista— ma neppure si propongono a espressione originaria e innocente della pulsione fonica, circondate come si trovano da strofe che ne contestano la plausibilità e la convenienza (con le varie censure del «Una cosa molto volgare», «non è la vostra una posa», «gli daranno del somaro», «Certo è una azzardo un po' forte») e dunque mostrando un senso per l'appunto soltanto nella contraddizione del gusto corrente, nell'estremismo parodistico, insomma, della pretesa «sonorità» della poesia lirica: come dire che al «richiamo canoro» di stampo dannunziano non resta che rispondere con la cacofonia.

Con Palazzeschi, però, sensibilmente, dall'infantilismo si passa al clownismo, e dal «fanciullino» al «saltimbanco». Non che manchi il legame tra le due figure, ché la fauna umana del circo o dei baracconi da fiera costituisce un divertimento «povero» e quotidiano direttamente rivolto all'infanzia. In questo senso (via Baudelaire e via Laforgue), i mimi, le maschere e altre simili attrazioni entrano a far parte del repertorio crepuscolare, anche nei minori —dove anzi si riproducono in serie stereotipate— con la funzione soprattutto di allegria obbligata, monotona e ripetitiva, che faccia da antidoto, o più esattamente analgesico, alla *atra bile* del tedio e della nostalgia. Anche l'immane «organetto di Barberia» funziona così, da sottofondo continuo che, se non irride ai patemi del cuore, almeno in qualche modo li allevia con un effetto di stordimento. Fanno testo le *Domeniche* di Moretti, dove la festosità «povera» della piazza pubblica porta in evidenza il corpo umiliato di una animalità caricaturalmente antropomorfa, di una ferocia ormai degradata e attonita; *La domenica dell'orso che balla*, ad esempio:

Oh l'orso, l'orso che balla!
 che balla, sgambetta e ruzza,
 oh il povero orso che puzza
 più che di belva, di stalla.

E la degradazione contagia il poeta stesso, pronto a vendere l'anima per «un soldo» pur di salire sulla giostra a provare un'estasi da niente (solo «un po' di capogiro») -ma è quanto ormai appare accessibile, in periodo di decadenza. *La giostra*:

ma voglio che questa nostra
grande famiglia discreta
mi guardi e dica: il poeta,
il poeta sulla giostra,
e rida e rida perché
il poeta che si mostra
su un cavallo della giostra
sembra il pagliaccio ch'egli è.

Dove si nota il circolo delle rime alternate (garantito con qualche acrobazia) a mimare questo «eterno ritorno» per bambini.

Tuttavia, non si tratta di vedere solamente, nell'accentuazione del *divertimento*, un più deciso tralignare oltre gli argini del senso comune, ma anche un acquisto di consapevolezza nel rapporto con la domanda di un pubblico storicamente determinato; mentre, infatti, il «fanciullino» è una funzione naturale presente in tutti e in ogni tempo, l'identificazione con il «saltimbanco» (quel *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, secondo il titolo di un libro di Starobinski che è utile aver presente, qui) rimanda ad una prestazione fisica pubblica e prezzolata. Nell'esibizione a pagamento del corpo esibito e battuto, il clown la dice lunga sull'alienazione imperante, su quel regime di prostituzione generalizzata che è l'appalto della forza-lavoro nel capitalismo, e sull'insensibilità del pubblico che acquista anche il dolore del pagliaccio, ma per esorcizzarlo e respingerlo lontano da sé. Lo intuisce bene Govoni quando mette in scena il poeta-pagliaccio, in un testo pressoché sconosciuto, stampato sulla rivista «Lacerba» nel 1915, e intitolato significativamente *Vergogna* (è la «vergogna della poesia», come in Gozzano: «Io mi vergogno, / sì, mi vergogno d'essere un poeta!); ma ecco Govoni:

Io mi vergogno a dir che son poeta,
e non voglio che mi si rida in faccia,
perché i poeti son come i pagliacci:
quelli che ridono fanno piangere,
quelli che piangono fan crepar dalle risa,
ed io anche se rido par che pianga;

Tornerò più avanti su questa commistione —e anzi, qui, inversione— del riso e del pianto, come propria della linea crepuscolare. Per ora mi preme restare sul passaggio dal «fanciullino» al «saltimbanco»: perché questo passaggio sta dimostrando un maggiore contatto con l'«esperienza reale», e sta dimostrando

anche che questa presa di coscienza di una situazione di perdita del prestigio sacrale (di perdita dell'«aureola» come aveva diagnosticato Baudelaire), costringe a guardare oltre i temi per consuetudine assegnati alla poesia e al genere lirico in particolare; a inoltrarsi nell'*impoetico*. Il «fanciullino» aveva ricevuto dal suo mentore Pascoli la consegna di non oltrepassare mai il confine tra poetico e impoetico (intendendo con il secondo termine, «ciò che la morale riconosce cattivo e ciò che l'estetica proclama brutto»), e tale divieto riguardava espressamente le tematiche di tipo fisiologico e corporale —il «fanciullino» potrà dire dei cavalli che «brucavano», magari che «sudavano e spumavano», ma mai che «stallavano». Ora, il «saltimbanco» o pagliaccio o clown che sia, per il suo tenersi alle risorse del corpo e a una libertà verbale che ha alla base il materialismo fisiologico è subito al di là di questo confine; egli per di più immette, con il fatto di porre in vendita tutto sé stesso, anche il suo dolore, nella sfera del massimo *impoetico* che è l'economico — che Pascoli non aveva nemmeno nominato, tanto gli doveva essere parsa distante e naturalmente esclusa dalla poesia. Il rivestimento idealistico della letteratura come valore eternante ed eterno (funzione di una tradizione intesa come patrimonio sociale da conservare) si scontra e si disgrega nell'urto con il mondo moderno dominato dall'ottica mercantile del guadagno e dell'utile privato. La linea crepuscolare si attesta qui; nel punto in cui il «buon mercante inteso alla moneta» revoca all'artista il suo ruolo privilegiato di profeta e facitore di miti sociali. La domanda è caduta: «gli uomini non domandano più nulla / dai poeti» (Palazzeschi), se non qualcosa di secondario, di supplementare, di consolatorio. Forse solo (mediante il divertimento declassato, da «saltimbanco») la conferma che tutto si può comprare e vendere: generalizzando quanto Benjamin dice a proposito di Baudelaire, il poeta moderno «deve recitare la parte del poeta davanti a una platea e ad una società che non sa già più che farsi del vero poeta e gli dà un posto solo come mimo» (*Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 127).

Certo, il cambiamento di *status* in epoca moderna era già stato segnalato e non solo dagli antecedenti stranieri (con Baudelaire in testa) ma anche in area italiana per molti versi dagli scapigliati (per Praga i poeti erano ancora aquile, ma «aquile al tempo di mutar le piume», dunque in una fase precaria di transizione; Boito si attesta sul *dualismo* tra «angelica farfalla» e «verme immondo», e accoglie l'imperativo di voltare «il segno della nostra gloria / in motto da berlina»); e se ne trova traccia addirittura in Carducci che nell'*Intermezzo diagnosticava la trasformazione dei poeti da «liriche farfalle», ormai «Oggi al secol del ferro e del carbone / Mutati in calabroni». Ma i «calabroni» carducciani non avevan ancora del tutto abbandonato l'idea di essere investiti di una missione privilegiata —magari con l'andar ronzando e pungendo— e di conservare le*

stimate di una identità tutta speciale, salvando la vocazione al sublime se non altro con l'essere dei «sublimi ammalati». Ancora uno sforzo per essere «assolutamente moderni» ed eccoci nel clima novecentesco della linea crepuscolare che radicalizza la desublimazione fino alle ultime conseguenze. Sulla scia della *Musa venale* di Baudelaire, il Govoni de *Gli aborti* pone sulla soglia della invocazione alla musa la necessità di passare ormai —levato ogni segno di diversità romantica— attraverso il fango della mercificazione:

O dolce musa, anima mia, vita mia,
 ora è che tu ti tagli la tua bionda zazzera
 e t'uniformi al calvo gregge.
 (...)
 O dolce musa, non sei stanca
 d'esser segnata a dito per le vie
 come una prostituta,
 e che tutti i lenoni sporchino
 con lazzi e abominevoli sconcezze
 la tua veste bianca?

Non c'è corteo di cigni ad accompagnare la divinità poetica, anche perché neppure i cigni sfuggirebbero alla sorte di venir ridotti a merce:

Certo li attenderebbe
 la miserrima sorte
 di venire uguagliati a le oche
 o d'essere ingrassati per Natale.
 Oh l'osceno, l'orribile aspetto
 del povero uccello di Loengrino
 tutto spennato e ignudo
 attaccato con i suoi intestini ripuliti
 (oh salami e salicce per poeti!)
 davanti alle pizzicherie del ghetto!

Che Govoni continui a soffrire per il declassamento, e lo rappresenti con l'ossessività dell'incubo (con quei «salami» e «salicce» che sembrano offrirsi ai poeti, in realtà fatti con la «materia» stessa del loro poetare) non vale a riportare indietro l'orologio ai tempi delle glorie trascorse —Govoni tiene duro e vince la nausea per guardare in faccia l'oscenità e l'orrore del presente— ma vale invece a tendere maggiormente l'arco del contrasto e della contraddizione.

Analogamente l'ultimo Corazzini, quando promulga il *Bando* della vendita delle proprie facoltà intellettuali e creative, non lo fa per glorificare l'onnipervadenza del mercato e neppure perché creda a questa come l'unica realtà possibile. Quando reclamizza:

Signori! Ha principio la vendita
 delle mie idee.

Avanti! Chi le vuole?
Idee originali
a prezzi normali.

e conduce il gioco della messa all'incanto fino alla vera e propria corsa alla «svendita»:

(...) Avanti! l'occasione
è favorevole. Signori
non ve ne andate, non ve ne andate;
vendo a così poco prezzo!

lo fa per gettare in faccia al suo pubblico la legge che esso segue ma che non vuole vedere, il contratto taciuto, il «sempre uguale» della merce che sta dietro l'apparente incommensurabilità e indipendenza della genialità creativa. E quegli «Avanti!» suonano a incoraggiamento della via discenditiva della «perdita di aureola», tutt'al contrario della spinta innalzante che la stessa esortazione aveva, tanto per dirne una, nel Carducci di *Giambi ed epodi* («Avanti, avanti, o indomito destrier de gl'inni alato!»).

Dunque, la linea crepuscolare fa suo il compito di una rigorosa discesa all'impoetico. Anche preveggente, qualche volta. Prendiamo Gozzano nella sua ultima fase, con quel poemetto di «prim'ordine» che è *Ketty*, dove già s'intravede l'americanizzazione del mondo, con quella fanciulla, «Bell fiore del carbone e dell'acciaio», che va in giro facendo collezione di capelli famosi, e vuole anche quelli dei poeti —in specie «tre capelli» della calvizie di D'Annunzio— tutto confondendo nel livellamento delle cifre, in un sistema di comportamento che consente qualsiasi trasgressione, purché sia «prudente», e quindi facilmente assorbita. E prendiamo un altro crepuscolare dell'ambiente torinese, Carlo Chiaves, che prevede la crisi del libro e della lettura in una sorta di immaginazione «fantapoetica». *Nel secolo duemila trecento*, il componimento che apre la sua raccolta *Sogno e ironia*, osserva, dalla distanza del futuro la sorte irrisoria delle fantasticherie e del «bizarro pensiero» dei poeti: di essi, addirittura, il tempo dissolverà la memoria della funzione e dell'uso. In sunto: nel 2300 un «turbolento bambino» trova un ultimo esemplare del libro che il poeta sta scrivendo e domanda al padre: «-o cos'è questo, babbo?». Dopo una risposta imbarazzata che cerca di spiegare cosa fossero i poeti,

Allora il bimbo che certo nulla, ma nulla affatto
ne avrà compreso, senza pensare o cercare più in là
ti infilerà a uno spago, mio libro, e ti adopererà
un qualche istante ancora, per trastullarsi col gatto.

La previsione «fantapoetica» di Chiaves vale come indice del contraccolpo con un meccanismo di consumo e di rapida obsolescenza già allora incalzante.

Dissacrazione e irriverenza —che qui si rivolgono al libro stesso che si sta scrivendo, e quindi si coniugano riflessivamente in autoscoronamento— colpiscono qui il reliquiario dell'interiorità disperdendone l'alone sacrale, nel momento in cui si contempla, sia pure in un lontano futuro, la possibilità della manipolazione, del contatto privo di riguardi, della destinazione ad uso allotrio.

E la discesa all'impoetico non ha soste, nell'arco della linea crepuscolare. Si rivolge all'impoetico Pavese, che sottopone la voce dell'io all'intreccio con parlanti dialettali, personaggi emarginati, narratori non letterari, toccando vari «temi materiali» fino e quello della lotta politica. E si rivolgono all'impoetico, ancora, gli autori più vicini all'oggi e tuttora in attività come Pagliarani che passa attraverso il linguaggio alienato del lavoro nel mondo impiegatizio e industriale; o come Sanguineti, che va ai livelli «bassi» del sogno, facendo propria la sintassi squinternata dell'onirismo.

III

Nel quadro di questa discesa all'impoetico è da inserire il contenzioso, su cui molti crepuscolari insistono, tra i fiori —rappresentanti della bellezza estetica e caratterizzati dall'incorporeità del profumo— e i frutti —rappresentanti della ragione produttiva e caratterizzati dalla composità mangereccia. «L'insalata, i legumi produttivi / deridevano il busso delle airole» sono versi gozzaniani talmente noti che forse non sarebbe necessario citarli ancora. A voler qualche esemplificazione un po' più inedita non c'è che da rivolgersi a Moretti, alle sue *Poesie di tutti i giorni* (1911), e trascogliervi intanto l'allocuzione alla madre cuoca:

c corri nel giardino
a cogliere un rametto
di fresco rosmarino
o qualche pomodoro
o il prezzemolo aspreto
o l'odoroso alloro

dove la contiguità tra giardino e cucina non mette dubbio sulle funzioni di quello, e lo stesso «alloro» non c'è esitazione a quale utilizzo sia destinato, non certo a coronare la fronte del poeta. Ma Moretti è un moderato, in fondo, e lo dimostra anche su questa tematica. Si prenda *Il giardino dei frutti*, dove per altro apertamente la contesa tra fiori e frutti è messa in parallelo, con le carte allora belle in tavola, a quella tra poesia e prosa («che un bel fiore è poesia / e che il frutto è sola prosa»), quel tanto che basta a permettere a Moretti la sua confessione del «non essere poeta», sia pure con l'accompagnamento di una particella condizionale per un eventuale salvataggio:

Io non sono un giardiniere
e nemmeno, forse, un poeta.

(Risposta al Carducci del «Congedo» alle *Rime nuove* e al suo poeta «grande artiere» che negava di poter essere preso per un «giardiniero»). Non per niente Moretti intitola al *giardino dei frutti* che se è frutteto è nondimeno giardino. L'idea che, infatti, egli esprime per tutto il suo testo tende a comporre la rivalità: non c'è controversia, perché le stesse piante produttive si dispongono in ordine armonico e soddisfano il gusto estetico al punto da poter reggere il confronto con quelle ornamentali. Il frutteto può figurare come giardino -come, in forza dell'analogia la prosa può prendere le vesti della poesia. Infatti:

Il frutteto ecco è un giardino
 quasi un po' cerimonioso,
 ben tenuto, anzi ghiaioso,
 con le aiuole e il gelsomino,
 (...)
 ma qua e là c'è un alberetto,
 l'alberetto della prosa;
 (...)
 nani peri ineleganti
 che tra i fior sorgono gai
 (...)
 giovinetti melograni
 educati come bossi
 (...)
 qualche gracile susino,
 qualche giuggiolo faceto:
 ecco dunque il mio frutteto
 mascherato da giardino.

Pacificate e ormai alleate, «rose» e «pesche» possono convivere con pari diritti di poetabilità (allo stesso modo, il visitatore «che —dice Moretti— mi chiede a caso un fiore» riceve l'omaggio con l'aggiunta di una «pera»).

Ecco dunque la mia prosa,
 la mia prosa-poesia.

conclude Moretti: prosa, dunque, in prima istanza, ma atteggiata da poesia (e infatti non è dismesso il disegno regolare delle quartine), e quasi veicolo —una sorta di cavallo di Troia— in cui la poesia può essere conservata e riproposta.

Ma il conflitto è duro a risolversi, sebbene su di esso fosse passato come un ciclone il Palazzeschi lacerbiano con i suoi *I fiori*, a mettere alle corde il credito del genere floreale con l'attribuzione a ciascun fiore di una inopinata inclinazione sessuale, a deroga del buon galateo e del linguaggio puramente simbolico che i fiori dovrebbero rappresentare -e invece sotto con la rosa prostituta, i garofani ruffiani, il giglio pederasta e così via profanando. Per altro, ancora in Montale, la diatriba interna al regno vegetale, tra piante ornamentali e piante commestibili

trova un'eco, non priva di un interessante risvolto. Perché se la questione — come crepuscolarismo vuole — è risolta a favore del versante «prosaico» dei vegetali fruttiferi, pure sui vincitori ricadono, chiaramente, alcune qualità dei vinti. Leggiamo, da *Ossi di seppia, I limoni*:

Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto fra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
 Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
 fossi (...)
 discendono tra i ciuffi delle canne
 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Dunque non eleganti e raffinati giardini, magari sede di evocazioni fantasmatiche come da registro *paradisiaco* dannunziano, ma ancora, seguendo i crepuscolari, gli «orti» con le loro dimesse coltivazioni. Ma c'è un però, che insinua un lieve, tuttavia non irrilevante, mutamento di rotta: perché i limoni vengono posti in evidenza non per la consistenza succosa appetibile all'introiezione dell'oralità (nè sarebbe possibile, trattandosi di frutto aspro e agro), quanto piuttosto per la loro «essenza» che colpisce l'olfatto; e sarà, certo non il profumo epperò l'«odore dei limoni» a venir percepito con l'effetto di una «dolcezza inquieta». Ora, l'esito montaliano contiene certo la tentazione di estrarre dall'oggetto, per quanto «prosaico», le estreme scintille di illuminazione e di estasi della poesia (il «miracolo», l'intravedersi per lo spiraglio di un «malchiuso portone» di una apparizione annunciata per giunta al suono delle «trombe d'oro della solarità»); e tuttavia, malgrado ciò esso si mantiene sulla sobria e disadorna povertà del tono, «a terra» (come l'«odore dei limoni» che «non sa staccarsi da terra»). Si apre qui un problema che riguarda proprio il tono dell'irriverenza: vale a dire se, per quanto riguarda la linea crepuscolare che andiamo tratteggiando, l'irriverenza debba avere l'aperta e violenta sconsecrazione del comico, oppure se debba giocarsi in un procedimento più sottile. In altre parole: distante certo dallo stile «alto» dell'inno dannunziano; distante anche dallo stile «medio» dell'elegia pascoliana; la linea crepuscolare non può che prender posto nella casella dello stile «basso»: eppure anche lì tuttavia assume quello stile in modo fundamentalmente dissimile da come esso si configurava, in regime di rigida ripartizione dei compiti fra i generi, nella tradizione comico-realistica (o «carnevalesca» se si preferisce usare questo termine sulla scorta di un teorico autorevole come Bachtin).

Alle origini della linea crepuscolare, in quei due progenitori francesi che abbiamo indicato in Baudelaire e Laforgue, sta un riso non apertamente gioioso e non sprizzante di buoni umori - insomma diverso da come lo vorrebbe la

tradizione popolare e carnevalesca. Baudelaire, nel suo saggio sulla *Essenza del riso*, ne pregia un tipo contraddittorio e convulsivo, un riso —scrive— che «agghiaccia e torce le viscere»; in Laforgue, c'è un «rire amer» che accompagna l'impossibile sfida all'istinto. In un passo del nostro Gozzano possiamo incontrare entrambi questi caratteri, la «torsione» e la mescolanza con l'«amarezza», proprio nella prima sezione de *I colloqui*:

(...) quest'anima corrosa
dove un riso amarissimo persiste
un riso che mi torce senza tregua
la bocca (...)

E valga a conferma di quanto già si accennava sulla interpretazione di riso e pianto, e insomma sulla contaminazione di stile comico e stile tragico, come propria della linea crepuscolare. Là dove il comico puro sarebbe una soluzione semplificatrice, la linea crepuscolare ricorre a un comico impuro, di natura dialettica: per la precisione, mentre nelle epoche premoderne, in tutti i grandi capolavori, il comico apriva una dialettica interna alla dominante del tragico, ora all'inverso è dentro la dominante del comico che si produce un ritorno dialettico del tragico (o, in alcuni casi, dell'elegiaco).

Non sarà inutile, su questo problema, trarre un ulteriore appiglio da Sanguineti che —sempre a proposito di Gozzano, ma non è arbitrario estenderlo, qui, alla linea nel suo complesso— ribadendo la polemicità ora (si tratta dell'introduzione, precedentemente citata, alla *Poesia italiana del Novecento*) in termini di «spietata provocazione», così provvede a distinguere l'abbassamento e lo scoronamento prodotti dal poeta crepuscolare, rispetto alla soluzione del comico «puro». Sanguineti: «Il risultato è che gli eventi e gli oggetti quotidiani varcano per la prima volta, dopo lunghissimo esilio, le soglie del gran tempio della poesia, senza bisogno dell'abito di gala, la copertura di obliqui galatei rettorici sia subito sostituita dal diretto fare giocoso, per il tradizionale alibi dello stile «comico». La profanazione è tanto più corrosiva e perversa, invece, in quanto ostenta tanta garbatezza, e delicatezza patetica, e discrezione» (p. XLIII). Perché quel «fare giocoso» e quello «stile comico» rientrano benissimo nella tradizione, in quanto movenze e stili secondari rispetto al grande stile tragico o patetico che sia, e in quanto propongono un ribalmento puro e semplice dei valori, con un sublime «basso» messo automaticamente al posto del sublime «alto», quindi senza una vera trasformazione autocritica del modulo letterario che del sublime si fa portatore.

La sottigliezza crepuscolare consiste nel non fissarsi né sulla esaltazione del «male» come antitesi ai buoni sentimenti ideali, secondo un certo *satanismo* sviluppato nell'Ottocento con arie da libero pensiero, eppure non alieno a farsi

recuperare in forme di conversione, né sull'esaltazione del «bene» naturale, della sana fisiologia ricca di umori e, dei buoni umori del riso in specie. Certo, entrambe queste soluzioni arrivano nei pressi dell'area crepuscolare, la prima con Stecchetti —che riceverà da parte di Gozzano un saluto che equivale a una «liquidazione» (e proprio attraverso la messa al bando della «posa» romantica: «finto morituro / che piangi e imprechi e gemi nello strazio. // Io non gemo, fratello, e non impreco»); l'altra, la soluzione del comico vero e proprio, gioca ancora le sue carte in un poeta torinese, anche lui *all'ombra di Medusa*, Ernesto Ragazzoni, un cui *scherzo*

Io non vi parlerò di cose strane
 Dirò cose comuni e naturali
 Parlerò solo un poco di puttane
 E d'altre cose simili morali:
 Parlerò del davanti e del didietro
 —Lettor, se non ti piace, torna indietro.

può servire ad illustrare l'impostazione comica che rovescia i valori («morale» diventa ciò che non era comunemente ritenuto tale) sulla base di una indefettibile fede nell'esistenza di una Natura buona che va sostituita alle inutili complicazioni (qui le «cose strane») della Cultura. E stesso discorso per Oxilia, quando inneggia al letto o all'*Intestino presidente della repubblica*.

La linea crepuscolare, invece, individua ormai l'unico possibile polo demistificatorio nel quotidiano più trito —medio e mediocre— quello sì veramente irredimibile e radicalmente impoetico. E' vero che anche quella medietà e mediocrità possono offrire un rifugio a chi voglia abitarvi nel chiuso sfruttamento di un repertorio: la provincia delle chiesine, dei conventi, delle suore, degli ospedali, delle dominiche monotone, dell'acquerugiola, e del grigiore in tutte le salse; e cioè la maniera crepuscolare, rigida e ripetitiva. Ma la linea crepuscolare non attraversa questa «ambientazione» senza provarvi la forza dinamica della sua dialettica degli estremi, doppiamente demistificatrice.

Così le piccole cose, che in Pascoli e nei crepuscolari più filopascoliani, sono ancora *myricae* dotate di sovrasensi che parlano all'uomo, diventano le incomunicanti «povere piccole cose sole» del *Soliloquio delle cose* di Corazzini, e soprattutto diventano le gozzaniane «buone cose di pessimo gusto», che ormai non dicono altro che l'etichetta storico-sociale della moda ad esse connessa. Ma prendiamo, poi, di Gozzano la *Signorina Felicita*: essa è un contraltare delle superdonne dannunziane, e più in generale di un certo modello femminile liberty e simbolista. Alla vita che imita la letteratura (le «donne rifatte sui romanzi», come altrove: «sogni pel suo martirio attrici e principesse») si contrappone l'«esperienza reale» della mediocrità della signorina «priva di lusinga». Insomma

il mito della donna sensuale-perversa non si dissolve mettendole a fronte la fisiologia meccanica del sesso come farebbe la tradizione comico-carnevalesca, bensì con un esempio di «vita ruvida e concreta» incarnato dalla donna (parafrasando Musil) *senza qualità*. E tuttavia questa antitesi allo stereotipo femminile egemone non è posta come un polo positivo; se essa serve a demistificare l'artificiosità e la vuota inconsistenza del simulacro più diffuso, nondimeno, per effetto di dialettica, esce anch'essa demistificata, con tutti lì ben segnati e impietosamente additati i suoi limiti di ristrettezza ideologica e di incapacità affettiva. Ché solo una poesia che produca e allarghi la contraddizione può evitare che si ispessisca sui propri ritrovati la veste di nuovi simulacri, quei «miti novelli» che vagheggia D'Annunzio nelle pagine terminali di *Maia*, e che egli definisce «Divine / trasfigurazioni / delle forze operanti».

La linea crepuscolare si rifiuta di adempiere a questa funzione trasfiguratrice delle «forze operanti» nella società (ed apre la possibilità, invece, di una «figurazione critica» — e sarà l'allegoria, forse?). E riesce, anche giovandosi di quella dialettica interna, che si diceva, del tragico dentro lo stile comico, a sottrarsi alla divisione di compiti dei generi alti e bassi, nel regime del gusto corrente del pubblico. Perché il pubblico, da un lato, vuole il patetico per aver un'oasi, ma che sia una parentesi e tutta privata, dove ritrovarsi un «anima bella» che si commuove e partecipa ai grandi e buoni sentimenti, e questo per compensare il cinismo e l'utilitarismo di norma nell'agire collettivo; in subordine, dall'altro lato, vuole il comico, dove il cinismo sia mostrato, sì, ma come inevitabile portato dell'istinto naturale dell'animale uomo — sempre in modo rassicurante, dunque. La linea crepuscolare risponde con una doppia *opposizione* sia al commovente che al ridicolo.

L'aridità è la cifra che rappresenta l'impossibilità storica di prender parte, con ingenua immediatezza, ai Grandi Destini che il consumo retorico ha reso ormai «nauseosi». L'aridità accomuna Gozzano (la cui «aridità larvata di chimere» resta esemplare) a un poeta come Sbarbaro (coi suoi occhi che restano «crudelmente asciutti», in *Pianissimo*), che andrà prima o poi riletto alla luce della linea crepuscolare. Ma ancora più sintomatico al riguardo è che anche Corazzini, che pure non è certo avaro di lacrime, al punto che ne imbeve fazzoletti interi e immagina di suggerle, quasi, dal viso dell'amata, che le lacrime le «offre» in dono votivo da buon «fanciullo che piange», che insomma le mette dappertutto, basta aprire a caso qualunque pagina, e lui stesso sa di avere una voce «piangevole» per antonomasia; ebbene, questo poeta che si dice da sé «sentimentale» arriva nondimeno, finalmente, tra i fondali di cartapesta del teatro dei fantocci del *Dialogo di marionette*, alla parodia del patetismo, con conseguente interruzione, e impossibilità organica proprio, dello scaricamento lacrimale:

(...) Oh, come
vorrei piangere! Ma che posso farci
se il mio piccolo cuore
è di legno?

E per quanto riguarda l'altro tipo di scaricamento, il riso, abbiamo già visto che la demistificazione crepuscolare fa suo un riso distorto e ambivalente (la curva critica del «sogghigno», da Gozzano a Pavese). Il riso aperto ed esplosivo sarebbe proprio dei vincitori che avessero completamente sconfitto le ombre del mito; mentre invece il mito circola ancora, e subdolamente si reintroduce, e non si può mai pretendere di esserne completamente immuni; nessuno è fuori dal contagio della cattiva letteratura -di qui l'ammonimento di Gozzano: «non si rida, compagni, non si rida»...

Resterebbe da vedere come, in questa «sottigliezza» della demistificazione crepuscolare, possa essere interpretabile Palazzeschi e il suo *antidolorismo* globale e agguerritissimo; che esalta il riso («Venite! Venite! Nuovi eroi, nuovi genii della risata»...) e si basa su tipici ribaltamenti carnevaleschi, come quello tra morte e vita (i «bacchanali dei nuovi funerali»), e sul contrasto della coppia comica (il maestro piccolino e quello gigantesco, ecc.). Per Palazzeschi, bisognerà forse convenire che il futurismo ha favorito il caricamento trasgressivo e l'esplosione del «contrario» rispetto al senso comune. E tuttavia quella definizione che avevamo raccolto di Sanguineti, di Palazzeschi «quinta colonna della linea crepuscolare all'interno del futurismo», risulta ancora applicabile anche su una punta di diamante del comico, come il manifesto lacerbiano dell'*Antidolore*. Perché anche l'*antidolorismo* si fonda su una distinzione: tra il riso superficiale e meccanico che vale a confortare con l'assicurazione della superiorità e il riso profondo; quest'ultimo, secondo Palazzeschi, si trova soltanto al termine di un attraversamento del dolore («Non si può intimamente ridere se non dopo aver fatto un lavoro di scavo nel dolore umano»; e poi parla di «spirito di esplorazione nel dolore umano»), e sorgere quindi, non già da alcunché di naturale, ma esattamente dal ribaltamento, mai concluso e placato, dei «fantasmi» e delle «apparenze funebri e seriose». Se si guarda ai testi palazzeschi di quegli anni, e alle sue demistificazioni più spinte che, insieme a *I fiori*, sono *Le beghine*, *La fiera dei morti*, *Postille*; si vedrà che il comico palazzeschiano, ma a questo punto non sarà difficile sostituire alla formula del comico quella del grottesco, non ha nulla di consolante e di compensativo. In ultimo, la bianca lapide di *Postille* che si offre alle aggiunte dissacratorie dei passanti (e con loro dei lettori destinatari) rimane emblematica, con la sua richiesta di colpire nell'io liricamente atteggiato il punto focale del risorgere dei miti; un emblema, dicevo, della dialettica di lutto e allegria.

Il grottesco, come deformazione di una deformazione (cioè come deformazione

critica di una presunta trasfigurazione che si scopre invece deformazione travisante e coprente l'esperienza reale, o, ancora, come deformazione del «sublime degenerato») rimane una via maestra della linea crepuscolare. Non per nulla, anche nella trattazione di Sanguineti, che abbiamo seguito fin qui, quella della «scrittura deformante» è una delle «radici» principali, anzi è lì, esattamente, una «perpetua radice polemica»: «e sia detto una volta per tutte—scrive Sanguineti—che quell'impasto dialettico che “per li rami” perviene sino a Montale e più giù ancora, serio ormai, e problematico impasto, ha la sua precisa radice nel gusto della deformante scrittura “rovesciata”» (*Tra liberty e crepuscolarismo, cit.*, p. 66).

E «più giù ancora» quell'«impasto dialettico» e quel gusto della scrittura deformante pervengono fino al Sanguineti autore, precisamente, che non a caso tanta attenzione dedica alla ricostruzione di una linea crepuscolare, essendone uno dei principali eredi attuali, e proprio nella chiave della demistificazione grottesca; ed essendo stato, per applicargli la stessa formula da lui usata per Palazzeschi, la «quinta colonna» della linea crepuscolare all'interno della neoavanguardia del Gruppo'63.

PRINCIPALI RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CHIAVES, C. (1910): *Sogno e ironia*. Ora: *Tutte le poesie edite e inedite*, Milano, IPL, 1971.
- CORAZZINI, S. (1906): *Piccolo libro inutile; Libro per la sera della domenica* (1906). Ora: *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi, 1968.
- GOVONI, C. (1903): *Armonia in grigio et in silentio; Fuochi d'artificio* (1905); *Aborti* (1907). Ora: *Armonia in grigio et in silentio*, Milano, Scheiwiller, 1989.
- GOZZANO, G. (1907): *La via del rifugio; I colloqui* (1911). Ora: *Poesie*, Torino, Einaudi, 1973.
- MARTINI, F. M. (1906): *Le piccole morte; Poesie provinciali* (1910). Ora: *Tutte le poesie*, Milano, IPL, 1969.
- MONTALE, E. (1925): *Ossi di seppia*. Ora: *L'opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980.
- MORETTI, M. (1910): *Poesie scritte col lapis; Poesie di tutti i giorni* (1911); *Il giardino dei frutti* (1915). Ora: *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1966.
- OXILIA, N. (1918): *Gli orti*. Ora: *Poesie edite e inedite*, Napoli, Guida, 1973.
- PAGLIARANI, E. (1978): *La ragazza Carla e nuove poesie*, Milano, Mondadori.
- PALAZZESCHI, A. (1909): *Poemi; L'incendiario* (1910 e 1913). Ora: *Opere giovanili*, Milano, Mondadori, 1958.
- PAVESE, C. (1936): *Lavorare stanca*. Ora: *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi, 1962.
- RAGAZZONI, E. (1927): *Poesie*. Ora: *Poesie scelte*, Milano, Mondadori, 1978.
- SANGUINETI, E. (1982): *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli.
- SBARBARO, C. (1914): *Pianissimo*. Ora: *Pianissimo*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- VALLINI, C. (1907): *Un giorno*. Ora: *Un giorno e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1968.