

L'INIZIO DEL NOVECENTO (dal 1900 alla fine della prima guerra mondiale e inizio dopoguerra).

PERIODO DELLE AVANGUARDIE.

Dagli ultimi anni dell'Ottocento si registra una fase di grande floridezza economica e culturale, definita *Belle époque* (Parigi resta il centro più importante). Si diffonde in campo internazionale lo stile *Art nouveaux* (Francia) o *Liberty* (Italia, Inghilterra). Questa corrente artistica propone decorazioni di tipo esotico e floreale e l'abbellimento ornamentale degli oggetti quotidiani, fruibili dall'alta e media borghesia, grazie all'uso di arabeschi e di decori spesso ripresi dall'arte giapponese. In questo modo, pur conservando tratti del gusto tardo ottocentesco, questo stile esprime anche la forte carica innovativa del XX secolo (segnando un importante momento di trapasso dall'uno all'altro gusto). Esso rappresenta, infatti, una forma di diffusione dell'estetismo anche tra i prodotti di largo consumo (estetizzazione del quotidiano).

A partire dal 1901 si affacciano sulla scena artistica nuove e radicali forme di avanguardia. Questo termine era stato impiegato per definire le sperimentazioni antiaccademiche; in particolare, con le riflessioni del poeta francese Baudelaire, si era aperta una fase di dibattiti e proposte sul ruolo dell'artista nella modernità, che avevano portato all'elaborazione di varie poetiche, spesso fortemente trasgressive nei confronti della tradizione letteraria.

Le avanguardie puntano innanzitutto a un totale superamento dei vincoli della tradizione ancora esistenti: lo sforzo consiste nel trovare temi e forme assolutamente incompatibili con quelli classici, romantici, naturalistici e decadenti. Tali premesse condurranno ad attaccare l'arte stessa come istituzione: non si riconosce più alcuna autorità all'opera artistica in quanto parte di un sistema autonomo e privilegiato e, anzi, si vuole estetizzare, cioè rendere opera d'arte, la vita comune. Si promuovono, così, ad oggetti artistici quelli banali di ogni giorno, anche con un chiaro intento provocatorio nei confronti di un pubblico borghese che l'avanguardia vuole scuotere dalla mediocrità del benessere materiale.

Queste varie tendenze eversive si collocano in un'epoca di grandi sommovimenti politici e sociali, che preparano la Grande guerra del 1914-18, la Rivoluzione sovietica del 1917 e poi i totalitarismi fascisti del dopoguerra. Anche a livello culturale vi sono evidenti modificazioni del pensiero ottocentesco, con Albert Einstein in fisica, Freud e Jung nella psicanalisi, Saussure nell'analisi linguistica.

Espressionismo. Più che un movimento specifico è una tendenza stilistica, una modalità di rappresentazione artistica, che si oppone ai vincoli della tradizione, mirando all'espressione di aspetti interiori e profondi della realtà o di nuove realtà intuite dall'artista nell'atto creativo. Pur partendo dalle poetiche di tipo simbolista, gli espressionisti mirano a sconvolgere i vari linguaggi artistici eliminando quei fondamenti ritenuti imprescindibili, come la prospettiva e la figura umana in pittura o il sistema tonale in musica; impiegano uno stile sempre molto violento, dai forti contrasti. Ma il termine "espressionismo" è stato impiegato in senso lato a indicare ogni opera di elaborazione del mezzo espressivo particolarmente violenta e originale.

Futurismo. Nasce ufficialmente in Francia con un *Manifesto* pubblicato a Parigi su "Le Figaro" nel 1909 e scritto dall'italiano Filippo Tommaso Marinetti. Questa avanguardia, la più radicale tra

quelle italiane per la sua aggressività, si presenta come interamente proiettata sull'avvenire e legata alla civiltà delle macchine. L'energia dirompente, la volontà di distruzione anche fisica dei nemici "passatisti", la dissacrazione di qualsiasi valore artistico tradizionale rappresentano le componenti più importanti della poetica futurista. Il Futurismo rigettava interamente l'arte del passato e privilegiava come soggetti i paesaggi industriali e le macchine. Suo compito prefissato era l'elaborazione di una poesia moderna, adeguata alle conquiste tecnologiche del nuovo secolo, e dunque in grado di riprodurre mimeticamente la velocità, l'energia e l'irrazionalità. Per i futuristi fondamentale nell'arte e nella letteratura è la ricerca di nuove modalità di rappresentazione spazio-temporale, in particolare della velocità. La poesia futurista si esprime anche attraverso un'intensa attività teorica, concretizzata soprattutto nella stesura di "manifesti" programmatici, che descrivevano i principi teorici della poesia: importante l'utilizzo di termini privi di nesso logico-sintattico, "le parole in libertà", il verso libero, oltre all'impiego di nuclei tematici tipici dell'immaginario futurista (la guerra, le macchine, il caos delle metropoli). La lirica futurista resta nel complesso legata a una retorica di tipo simbolista, basata cioè su espressioni metaforiche particolarmente vivide, come l'analogia e la sinestesia. Il movimento non fu affatto unitario e anzi si divise in molti gruppi spesso in conflitto tra loro. Esso proseguì fino alla caduta del fascismo.

Dadaismo. Il Dadaismo, fondato a Zurigo nel 1916, è un movimento che non vuole più fondare un'arte, ma che si propone invece di demistificare la funzione stessa dell'arte nella società borghese, distruggendone ogni valore e proponendo opere effimere e stranianti. Il nome "dada", equivalente a giocattolo, segnala già il fatto che il gruppo intendeva avvalersi di aspetti del linguaggio pre-razionale. I dadaisti miravano a dare funzioni e valori imprevedibili agli oggetti di uso quotidiano, usando il principio dello straniamento per mettere in luce le contraddizioni e le ipocrisie della società borghese.

Surrealismo. A seguito dei contrasti sorti all'interno del Dadaismo, alcuni scrittori e artisti fondarono a Parigi nel 1924 un movimento che voleva superare la radicale demistificazione di ogni forma artistica, proponendo una più impegnata analisi dei territori dell'inconscio. Si voleva creare una "sopra-realtà", nella quale il fantastico, l'onirico e in generale tutti gli aspetti del "rimosso" o "represso" avessero la massima libertà espressiva. Il Surrealismo, che si sviluppò sino alla fine degli anni Sessanta, influenzò molte esperienze artistiche del XX secolo.

Col Surrealismo, nato in un clima che già risentiva del "richiamo all'ordine", ossia del ritorno alla tradizione, si chiude la fase più creativa delle avanguardie primo novecentesche.

La maturazione di questi movimenti testimonia l'emersione di un soggetto lirico nuovo rispetto all'io romantico: ciò che accomuna molte delle poetiche d'avanguardia è proprio la definitiva consapevolezza della crisi dell'intellettuale e del poeta nella società borghese.

I primi autori del Novecento tendono a esibire un'identità labile, sradicata, più debole rispetto al passato e più incline ad atteggiamenti negativi, ma al tempo stesso più libera, perché priva di legami vincolanti con il passato culturale e con il codice espressivo che esso presupponeva. I poeti sentono di potere e di dovere esprimersi attraverso temi, linguaggi e tecniche interamente soggettive; si assiste infatti a una stagione di intenso sperimentalismo.

Da un punto di vista sociologico, le tendenze più importanti di questo periodo appaiono strettamente legate al diffondersi dell'economia e della società capitalista, con le sue forti

conflittualità. Nella nuova società basata sul largo consumo di prodotti industriali la cultura inizia a essere considerata un “prodotto” come altri. L’intellettuale si trasforma spesso in un lavoratore salariato (nei settori dell’editoria e del giornalismo da una parte e dell’istruzione e della burocrazia dall’altro). Non venne meno, tuttavia, l’azione ideologica dei giovani intellettuali, i quali si posero come alternativa al sistema culturale della tradizione.

In questo contesto gli intellettuali svolsero ruoli diversi. Da un lato, molti di loro proposero teorie e poetiche d’avanguardia, moderne e antiaccademiche, considerate rivoluzionarie. Dall’altro, numerosi intellettuali s’inserirono nel nuovo sistema burocratico-culturale.

CREPUSCOLARISMO.

La presenza del modello dannunziano segna fortemente lo sviluppo della letteratura italiana del primo decennio del XX secolo. A parte gli autori che seguono modelli diversi, è innanzitutto nell’allontanamento ironico-parodico dal dannunzianesimo che si concentrano i tentativi dei più importanti fra i giovani scrittori, poeti poi raggruppati sotto l’etichetta di crepuscolari, fra i quali Guido Gozzano.

I temi proposti da questi poeti ruotano attorno a motivi quali l’inutilità della poesia, l’inettitudine del poeta e la banalità del vivere quotidiano; essi risultano svolti con ampie aperture ai registri colloquiali e bassi. Non si può parlare, tuttavia, di una vera avanguardia, dato che prevale una sorta di rassegnato distacco dalla grandiosità decadente e una malinconica accettazione della mediocrità borghese. In prima istanza i crepuscolari si limitano a operare una sorta di rovesciamento di alcuni tratti ideologici e formali del Simbolismo ottocentesco. Al vitalismo euforico di d’Annunzio essi oppongono una visione del mondo prosaica e piccolo-borghese, piena di noia e di malinconia; alla ossessione dannunziana per la bellezza e il lusso, tradotta in un lessico enfatico e ricco, reagiscono con un’antropologia negativa, dispiegata attraverso oggetti poveri se non squallidi, dettagli umili e inessenziali, espressi attraverso un linguaggio volutamente comune e banale. Soprattutto, la fiducia di d’Annunzio nella funzione sociale e civile dell’arte e nel poeta come guida pubblica e modello, si scontra con la marginalità dell’intellettuale e dell’artista.

Guido Gozzano. Il maggiore dei crepuscolari, egli parla a grande lettere di vergogna della poesia. Autore in particolare di due raccolte poetiche decisive per il superamento del modello dannunziano: *La via del rifugio* e *I colloqui*. Entrambe le opere esprimono un soggetto poetico che parla di sé nei termini di una biografia intellettuale, resa scorrevole dal disporre il discorso in versi in scansioni più narrative che tradizionalmente liriche. Il protagonista si presenta come un giovane che, formatosi sui valori dannunziani, deve di volta in volta riscontrare la distanza esistente tra le immagini artificiose della poesia di cui si è nutrito e la dura realtà della società borghese che lo circonda, sempre prosaica e respingente, che pensa al profitto e non riserva alcun privilegio alla cultura e all’arte. All’euforia, all’eroismo e allo sfarzo cantati da d’Annunzio subentrano in Gozzano immagini di depressione e di sconfitta; alle ville e alla natura lussureggiante subentrano grigi interni domestici e le buone cose di pessimo gusto. In Gozzano la passione amorosa non ha nulla di nobile, tende anzi al patetico. La scrittura non resiste che come mera consolazione privata, come vano rifugio dallo scacco della vita sociale.

Da questa ideologia discende una configurazione formale basata sull’ironia e sull’accostamento di elementi contrastanti; egli si rivela maestro nel far cozzare linguisticamente l’aulico col prosaico,

ovvero nel raccontare storie quotidiane e banali attraverso un repertorio verbale ricco, in grado di passare dal sublime al dimesso. La metrica risulta essere ancora tradizionale, chiusa e quasi classica, contraddetta però da rime ironiche e da una sintassi spesso spezzata.

DINO CAMPANA.

Guadagna subito fama di poeta "maledetto", anche in virtù di una biografia travagliata e leggendaria: autodistruttivo, distratto, a lungo vagabondo, a più riprese recluso e internato in manicomio, Campana non traduce i sentimenti antiborghesi che condivide con gli altri poeti vociani in svalutazione dell'arte e della tradizione. Come Ungaretti, egli crede fortemente nella autenticità e nella forza della poesia, nella sua capacità di esprimere significati assoluti, universali, al di sopra di qualsiasi contingenza storica e sociale. Da qui il suo connettersi a una concezione mistica e quasi magica della letteratura. La base decadente della cultura e dello stile di Campana, improntata su procedimenti stilistici di ripetizione e intensificazione ritmica, risulta corretta da un plurilinguismo che va dal registro aulico al popolare alla balbuzie. La scrittura di Campana si pone come esempio affascinante di una lirica capace di mescolare un repertorio ampiamente ottocentesco con figurazioni legate all'immaginario futurista.

LUIGI PIRANDELLO.

L'esordio narrativo pirandelliano avviene all'insegna della rivisitazione del Verismo: i temi dei primi racconti e dei primi romanzi sono colti dalla realtà siciliana, con un gusto per il paradossale e la beffa. Il conflitto tra *vita* e *forma*, tra esigenze profonde e inconsce dell'uomo e organizzazione razionale, assume ben presto un ruolo centrale nel pensiero di Pirandello. La "vita" non rappresenta un valore assoluto e stabile, ma piuttosto il continuo divenire, la variabilità con tutti i suoi aspetti positivi e negativi.

E' solo all'inizio del Novecento che lo scrittore siciliano si inserisce nel filone umoristico, producendo prima un romanzo come *Il fu Mattia Pascal*, poi una serie di saggi culminanti nel volume sull'*Umorismo* del 1908. In quest'ultimo, un trattato teorico dove enuncia i principi fondamentali della sua concezione dell'arte, si sottolinea che l'umorismo va distinto nettamente dal comico. L'autore comico, infatti, vuole soltanto rappresentare i fatti incongrui e lontani dalle norme, che suscitano il riso; l'umorista, invece, coglie anche gli aspetti più profondi e contraddittori di una situazione comica, mettendo in luce il dramma dietro l'apparente semplicità di una situazione buffa, passando così dal puro "avvertimento del contrario", tipico del comico, al "sentimento del contrario", che caratterizza il riso amaro di tipo umoristico.

Il relativismo conoscitivo di Pirandello corrisponde alla perdita di ogni verità assoluta e alla scomposizione dell'io in quanto soggetto unitario e coerente, poiché l'identità viene considerata una forma puramente esteriore. Si evidenzia qui il contrasto fra *persona* e *personaggio*: in questa fase, il "personaggio" rappresenta l'uomo che, nella società, recita una parte, perché non gli è più possibile essere una "persona" completa e coerente. A taluni, tuttavia, è dato di cogliere l'inautenticità della propria esistenza, pur non potendo far nulla per cambiarla; ed è proprio la riflessione sulla sua condizione che contraddistingue l'atteggiamento del "personaggio umoristico": se da una parte, infatti, rinuncia a dare un ordine alla vita, dall'altra accetta di "guardarsi vivere".

Il fu Mattia Pascal. Molti dei punti poi sintetizzati nel libro sull'*Umorismo* sono già presenti nel *Fu Mattia Pascal*. In particolare, il romanzo presenta due Premesse, la seconda delle quali "filosofica" (in cui viene presentata al lettore la riflessione sulla vicenda), entrambe già parte integrante del testo. Più della storia in sé, del *Fu Mattia Pascal* è importante la tensione del racconto a dimostrare la falsità delle convenzioni e l'impossibilità di uscirne per seguire il proprio flusso vitale. L'occasione viene data al protagonista, ingabbiato in un matrimonio non voluto, dal caso, che prima lo fa vincere alla roulette a Montecarlo e poi gli consente di far perdere le sue tracce e di rifarsi una vita, essendo stato scambiato per un povero suicida di cui era stato ritrovato il cadavere. Stabilitosi a Roma, Mattia si fa chiamare Adriano Meis e viene coinvolto in una serie di vicende (un progetto di matrimonio, un furto) in cui egli, privato della sua identità sociale, non può fare niente per difendersi, al punto che decide di fingere un suicidio nel Tevere e di rientrare al suo paese in Liguria, riappropriandosi del proprio nome e ritornare così alla vecchia vita. Lì però è stato ormai sostituito nel suo ruolo di marito e di padre e preferisce, anziché ritornare nella "forma" consueta, accettare il suo ruolo di "personaggio" che guarda vivere gli altri: ormai non è più il Mattia Pascal che si gloriava, nel primo capitolo, di conoscere sicuramente almeno il suo nome, ma il "fu" Mattia Pascal, estraneo alle convenzioni e libero di ragionare sulla propria esistenza fuori dello stato civile.

Uno nessuno e centomila. Il protagonista, Vitangelo Moscarda, abituato a vivere di rendita e sostanzialmente inetto, si rende improvvisamente conto della variabilità dei modi in cui è percepita la sua persona e di essere, per gli altri, nel contempo "uno, nessuno e centomila". Ma ciò provoca una reazione molto più forte rispetto ad altri personaggi: Moscarda, infatti, rifiutando le regole del vivere comune e chiudendosi in un ospizio, ottiene finalmente di cancellarsi in quanto persona sclerotizzata, di uscire dalla "forma" e di fondersi con la natura-madre attimo per attimo; infatti conclude dicendo: "muoio ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori". Si tratta evidentemente di un'utopia.

Novelle per un anno. Qui si ritrovano i temi fondamentali dell'autore, esposti da varie angolature. Al di là dei problemi inerenti all'organizzazione incompiuta, risultano ben delineati vari filoni di novelle, che presentano strutture e soluzioni molto diverse. In questi testi, infatti, Pirandello sperimenta molteplici tecniche narrative, mentre adotta un linguaggio senza punte stilistiche evidenti, se non per alcuni preziosismi o dialettismi: una lingua che ottiene l'effetto di riproporre la sclerotizzazione della vita quotidiana. Da questa si può uscire, umoristicamente, compiendo gesti assurdi o impensabili in determinati "ruoli", come accade in *La carriola*; oppure sul versante della beffa, come nel caso della *Giara*.

A partire dal 1915-16 vengono attuati vari tentativi di portare sulla scena i temi propri della narrativa umoristica. Le opere della prima fase del teatro pirandelliano, catalogate sotto l'etichetta di *teatro del grottesco*, propongono vicende apparentemente realistiche, che però diventano complesse e quasi allucinate, soprattutto a causa del continuo ragionare dei protagonisti sulla loro vicenda per segnalare l'impossibilità di giungere a conclusioni certe e a una verità oggettiva. Per vari aspetti il "teatro del grottesco" costituisce un equivalente dell'umorismo nella narrativa.

GIUSEPPE UNGARETTI.

La scrittura poetica di Ungaretti può essere sommariamente ripartita in due fasi, legate rispettivamente all'*Allegria*, il libro d'esordio, e al *Sentimento del tempo*, alla seconda raccolta: entrambe opere di notevole influenza sulle generazioni poetiche successive, ma caratterizzate da scelte formali diverse e per alcuni aspetti contrapposte.

L'Allegria. Raccoglie componimenti scritti dal 1914 al 1919: si tratta di testi che per forme e contenuti appartengono in pieno al clima dell'avanguardia. Alla base di questa produzione sta una eccezionale esperienza biografica, la prima guerra mondiale, combattuta dall'autore fra le trincee del Carso e sul fronte francese. Sono proprio questi i luoghi che fanno da sfondo a molte delle liriche della raccolta. L'*Allegria* è legata alle fasi del combattimento e alla minaccia incombente della morte sulla condizione concreta dell'io lirico, che si rappresenta come soldato in mezzo ad altri soldati, fuori da ogni finzione o artificio letterario. Molte delle illuminazioni liriche evocate dal soggetto risultano strettamente correlate a date, luoghi e circostanza precise, colte dal teatro di guerra; anche il netto predominio della prima persona singolare e del presente indicativo conferisce al discorso il tono di una testimonianza diretta. Grazie a questi stratagemmi il libro di poesia perde la sua immagine consueta e distaccata per assomigliare piuttosto a un memoriale o un diario. D'altra parte, il rifarsi a alle circostanza belliche permette a Ungaretti di esprimere con efficacia quell'inquietudine profonda che appartiene, oltre che alla sua esperienza personale, a tutto il periodo storico. Così lo sradicamento e il disagio del poeta di inizio Novecento possono incarnarsi nella sofferenza del fante dimenticato in trincea, o di altre figure come l'esiliato, il nomade, l'emigrato. Secondo Ungaretti, la voce di quel singolo individuo che è il poeta si mostra capace di esprimere qualcosa di più di una mera espressione soggettiva; essa rappresenta in effetti un "grido unanime", ossia un'istanza collettiva, un messaggio universale. Pertanto il racconto della guerra di trincea funziona anche come pretesto narrativo per comunicare in forma tragica sentimenti assoluti: la precarietà e la fragilità degli esseri umani a contatto con la presenza incombente della morte; ma anche la persistenza della vita. E' proprio di fronte alla distruzione e al dolore prodotti dagli eventi bellici che l'io lirico riesce a cogliere per qualche attimo il nucleo essenziale della propria esistenza: l'*Allegria* del titolo allude proprio al gioioso stupore del sopravvivere nel naufragio della guerra. Ma l'*Allegria* non risulterebbe l'opera rivoluzionaria che è se all'eccezionalità che appartiene ai contenuti e alla dimensione umana dell'io non corrispondesse una resa espressiva altrettanto dirompente ed energica. Vi sono molte innovazioni formali. Già a prima vista le pagine della raccolta esibiscono una estrema novità di impaginazione, l'utilizzo degli spazi bianchi e del vuoto tipografico. Ungaretti adopera versi liberi brevi o brevissimi, talora contratti fino a coincidere con parti minimali del discorso, come articoli o preposizioni. Con l'impiego di questi elementi le rime perdono di frequenza e valore, come pure la punteggiatura, mentre acquistano di importanza le pause, i prolungati silenzi, gli aspetti fonico-ritmici e il potere evocativo dello scarno linguaggio impiegato.

Sentimento del tempo. L'uso spiccato dell'analogismo contraddistingue anche questa seconda raccolta, mentre si affievolisce l'originalità della testimonianza e la lapidaria età del discorso in versi, che restano tipiche della raccolta d'esordio. *Sentimento del tempo* appartiene a una stagione diversa rispetto a quella radicale e avanguardistica dell'*Allegria*: gli anni Venti e Trenta segnano un clima di generale restaurazione letteraria, una ricerca di purezza lirica e di tradizionalismo formale

cui Ungaretti partecipa appieno, anche con la riscoperta di alcuni maestri della lirica italiana come Petrarca e Leopardi. In *Sentimento* vi è anche un notevole distacco dalla realtà circostante; si vuole rendere astratta l'esperienza dell'io, isolandola dalla storia e da ogni riferimento concreto. Al presente indicativo dell'*Allegria* subentra infatti il tempo imperfetto, adatto all'evocazione; ai paesaggi di guerra e alla toponomastica esatta si sostituisce uno sfondo letterario, mitico o favoloso, talvolta idillico. Si passa ad una sensibilità definita dalla critica barocca, sia per alcune ricorrenze tematiche (lo scorrere del tempo, l'intreccio di vita e morte), sia per alcuni tratti stilistici (il gusto per le metafore e il ritorno a una eloquenza tradizionale).

Anche la metrica subisce un netto restauro, conseguito tramite il recupero di misure canoniche e classiche come l'endecasillabo e il settenario, ma anche grazie alla reintroduzione della punteggiatura e di una sintassi articolata.

DALLA PRIMA ALLA SECONDA GUERRA MONDIALE.

RITORNO ALL'ORDINE E NUOVE SPERIMENTAZIONI (dal 1919-20 alla fine della guerra).

Si tratta di una fase percorsa da tendenze contraddittorie, fra tentativi di sperimentazione e richiamo alla tradizione, con un conseguente ritorno a forme più canoniche sia in poesia sia in prosa. Si può parlare di una reazione agli eccessi trasgressivi e a volte anche violenti che avevano caratterizzato le prime avanguardie.

Il richiamo agli ideali classici assunse sfumature diverse a seconda dei contesti e delle poetiche dei singoli autori, venendo a costituire o una forma di opposizione conservatrice o una forma di rinnovamento interno del patrimonio classico, sentito come un'eredità da riconquistare. Alla prima tendenza si può ricollegare, in Italia, il gruppo di autori che diedero vita alla rivista "La Ronda". Alla seconda tendenza si ricollega in Italia soprattutto Eugenio Montale, che individua fra le tendenze poetiche quella che definisce "classicismo paradossale", ossia una forma di lirica di tipo classico ma, nello stesso tempo, ben consapevole delle conquiste della poesia moderna.

Il confronto con la tradizione si rivela proficuo soprattutto quando non si limita semplicemente a rifiutare la cultura contemporanea per rifugiarsi nel passato. Per esempio nella poesia di Umberto Saba, in versi apparentemente semplicissimi, vengono affrontati temi moderni affini a quelli della psicanalisi. Viceversa, le tendenze a sottrarre la propria poesia alla realtà e alla società, considerandola una potenzialità attraverso cui esprimere verità assolute, producono in Italia la fioritura dell'Ermetismo. Persino nelle forme più fortemente espressioniste si coglie un implicito o esplicito confronto con la tradizione, soprattutto nel caso di Carlo Emilio Gadda, che mette a contatto linguaggi aulici e tecnici, dialetti e lingue straniere, con lo scopo di rappresentare la natura "barocca", ossia intrinsecamente complessa, della realtà.

GLI ASPETTI SOCIO-CULTURALI.

Il Novecento è stato definito "il secolo breve", indicando il suo avvio nel 1919, dopo la fine della prima guerra mondiale, e la sua chiusura nel 1989, anno della caduta del Muro di Berlino, che conclude simbolicamente il periodo della "guerra fredda" tra Stati Uniti e Unione Sovietica.

Questo è un periodo molto diverso, per eventi storici e situazioni sociali, dall'Ottocento. Prima caratteristica è che si tratta di un'epoca di "barbarie": due guerre mondiali che coinvolgono non solo gli eserciti ma anche i civili, le rivoluzioni politiche, la persecuzione di intere popolazioni, le atrocità collegate a questi eventi fanno cadere gran parte dell'umanità in una sorta di abitudine e di rassegnazione alla violenza e al suo uso sistematico e spietato tra gli uomini; a caratterizzare il periodo è inoltre l'arretramento della democrazia davanti all'affermazione dei regimi totalitari; questi anni vedono anche l'affermazione definitiva della società di massa a cui si collega la nascita della cultura di massa, basata sull'alfabetizzazione crescente e sulla tecnologia.

Queste profonde trasformazioni hanno contribuito in grande misura ai mutamenti altrettanto profondi della cultura letteraria e della cultura artistica in genere del primo Novecento.

Il definitivo instaurarsi della società di massa segnò il termine di un processo che Baudelaire chiamò la "perdita dell'aureola" dell'artista, la sua sconsecrazione, la fine del suo riconoscimento sociale come uomo diverso in senso positivo: a partire dal Novecento, il letterato è un individuo anonimo tra i tanti nella società borghese, a cui corrisponde la figura economica di un salariato appartenente al ceto medio.

LA "POESIA PURA" E L'ERMETISMO.

Tanto in lingua quanto in dialetto le posizioni realistiche e plurilinguistiche, in poesia, risultano oscurate dalla diffusione del modello monostilistico dominante, cioè la "poesia pura", messa a punto da Ungaretti con la raccolta *Sentimento del tempo*, priva di contatti con il presente. A essa si rifanno gli esponenti dell'Ermetismo. Così, mentre la poesia italiana dei primi quindici anni del Novecento aveva visto intrecciarsi una grande varietà di soluzioni e sviluppi, negli anni Trenta il dilagare di una vasta *koiné* linguistica rende il linguaggio della poesia complessivamente molto più uniforme. Numerosi poeti si adeguano alle scelte classicheggianti della "poesia pura": tono sostenuto, lessico alto, vaghezza semantica, uso massiccio dell'analogia e dell'ellissi diventano soluzioni di uso comune.

Caposaldo ermetico è il concetto secondo il quale vita e poesia, in quanto esperienze interiori, si identifichino quasi religiosamente: la letteratura ha il compito di esprimere in forme adeguate i puri valori spirituali che fondano l'esistenza, senza soffermarsi sui meri fenomeni legati alla temporalità e alla finitudine, astraendosi dalla realtà. Al disinteresse per i temi legati alle dimensioni della politica corrisponde il netto rifiuto di occuparsi della realtà contemporanea e dunque di nominarla direttamente; mentre alla ricerca di valori e significati supremi fa seguito la messa a punto di una lingua pura e assoluta, metaforica e perifrastica, "chiusa" perché indifferente alla comunicazione e di fatto oscura, appunto "ermetica". L'indipendenza della poesia ermetica da ogni norma linguistica o semantica non impedisce però la formazione di un codice retorico piuttosto rigido. L'Ermetismo finisce con l'adoperare un numero abbastanza ristretto di figure, tese in genere a rendere il discorso quanto più possibile vago e indeterminato. Vi domina la metafora, dagli accostamenti analogici immediati alle sinestesie, mentre i nessi ragionativi risultano indeboliti. Stilemi tipici sono inoltre l'uso libero delle preposizioni, la sintassi nominale e astratta, i vocaboli dotti, arcaici o preziosi; generalizzato l'uso di plurali stilistici e di sostantivi assoluti (privi cioè dell'articolo). Disarticolata anche l'impaginazione metrica, con il gusto per misure brevi o medio-brevi.

MARIO LUZI.

All'interno dell'Ermetismo "forte" di area fiorentina, Mario Luzi finisce col conquistare un ruolo di primo piano, sancito dalla collaborazione attiva dell'autore a riviste come "Il Frontespizio" e "Campo di Marte". La raccolta d'esordio, *La barca*, designa subito l'ambito ideologico della lirica luziana: un simbolismo spiritualistico, più precisamente cattolico. E' tuttavia il libro seguente, *Avvento notturno*, a esprimere in modo compiuto il repertorio verbale e iconografico dell'Ermetismo "forte". La scelta della materia poetica è volutamente astratta e letteraria; il libro è costruito infatti come una fitta galleria di immagini preziose, di oggetti lussuosi, di paesaggi esotici, talora evocati fin dal titolo dei componimenti. Il senso dell'opera è tutto nell'elaborazione stilistica e nella ricchezza verbale e metrica. Incastonato in endecasillabi, il vocabolario ermetico è reso da Luzi in forma particolarmente ardua, con lemmi ricercati, aulici a volte fino al latinismo, cui corrisponde dal punto di vista retorico un grande utilizzo di figure etimologiche e sinestesie.

ITALO SVEVO.

Sebbene la sua primissima vocazione fosse quella per il teatro, Svevo avviò la sua attività letteraria con la pubblicazione di racconti.

Dopo i due romanzi *Una vita* e *Senilità* l'autore si chiude in un silenzio di oltre vent'anni; in questo periodo in realtà le sue sperimentazioni e riflessioni continuano e trovano espressione in numerosi racconti e saggi.

La coscienza di Zeno. Dal 1919 Svevo si dedica di nuovo apertamente alla scrittura, iniziando la composizione del suo romanzo più importante, *La coscienza di Zeno*. In esso sono cambiate radicalmente le coordinate narrative: il racconto è in prima persona anziché in terza e una forma molto singolare di memoriale (e in parte di diario) prende il posto di quella del romanzo ottocentesco. Per di più l'ottica umoristica risulta essenziale per l'interpretazione dell'intera vicenda: attraverso l'artificio della *Prefazione*, il lettore viene a sapere che il testo della "novella" è in realtà un'autobiografia scritta dal paziente Zeno Cosini, sottoposto ad una cura di psicanalisi. Ma, dal momento che egli ha deciso di interrompere la cura "sul più bello", lo stesso dottor S., che firma la *Prefazione*, pubblica quelle memorie "per vendetta", segnalando che il suo paziente non è affatto guarito e che i suoi appunti sono un cumulo di "verità e bugie". Dunque, Zeno appare sin dall'inizio come un personaggio singolare e un narratore inattendibile, oltretutto burlato dal suo stesso medico: una situazione di per sé grottesco-umoristica. Ma l'umorismo si coglie nelle vicende stesse, divise, dopo un *Preambolo*, in vari capitoli autonomi che si riferiscono a momenti o periodi della vita di Zeno: *Il fumo*, *La morte di mio padre*, *La storia del mio matrimonio*, *La moglie e l'amante*, *Storia di un'associazione commerciale*, *Psico-analisi*. La cronologia risulta stravolta, tanto che gli interpreti hanno sottolineato che le vicende raccontate nei primi sette capitoli si possono racchiudere in un breve periodo, mentre l'ultimo si lega al periodo dell'entrata in guerra dell'Italia. La trama: Zeno Cosini, appartenente ad una famiglia di commercianti triestini, decide da vecchio di curarsi delle sue malattie, cui ha attribuito un carattere nevrotico e che quindi tenta di risolvere ricorrendo al nuovo metodo della psicanalisi. I ricordi, che vorrebbe riferire al dottor S. in una memoria scritta, si aggregano intorno ad alcuni nuclei fondamentali e vengono continuamente corretti attraverso digressioni, riflessioni, aggiunte a distanza: la linearità temporale appare una

mera illusione, mentre i “fatti” subiscono la deformazione dovuta al punto di vista del protagonista-narratore.

Emblematico della condizione psicologica del protagonista è il capitolo intitolato *Il fumo*: un obiettivo di Zeno sarebbe stato quello di liberarsi da quel vizio e regolarmente egli si imponeva di fumare “un’ultima sigaretta”, salvo poi aggirare il suo proposito inventando scuse di tutti i tipi.

La contraddizione fra comportamenti e volontà, fra coercizioni più o meno accettate e desideri inconsci o repressi, percorre tutta la *Coscienza*: ogni volta che Zeno sembra assolutamente convinto di operare per raggiungere uno scopo si accorge di deviare, di prendere direzioni impreviste, di desiderare sempre qualcos’altro, per non doversi collocare in una posizione stabile e definitiva. Si tratta di un tipico procedimento umoristico, che si coglie anche nei capitoli successivi. Zeno non è solo un inetto o un malato o un nevrotico. Questi aspetti sono certamente presenti nelle sue continue manifestazioni di incapacità a svolgere un compito o nelle scuse fittizie che egli si crea per giustificare alcuni suoi atti incomprensibili. Emblematico l’episodio del funerale di Guido, il marito di Ada, apparentemente accettato da Zeno come amico ma probabilmente odiato a livello inconscio: quando Guido muore, Zeno si getta a capofitto negli affari e riesce a ridurre notevolmente le perdite dell’amico-rivale, per una volta con grande abilità, e tuttavia dimenticando l’ora del funerale e seguendo poi il corteo di uno sconosciuto. La giustificazione di aver operato a favore di Guido non basta a nascondere il desiderio inconscio di cancellarne anche il ricordo e di dimostrare la propria abilità là dove l’amico-rivale aveva sbagliato.

Ciò che vorrebbe il protagonista sveviano sarebbe la certezza di un destino, la possibilità di capire perché le confuse e contraddittorie vicende umane giungono comunque a una conclusione, spesso diversissima da quella prevista. La teoria attraverso cui Svevo tenta di spiegare la dinamica e complessità della vita è occasionalmente suggerita a Zeno da un morbo da cui è afflitta la cognata Ada, che implica il “folle consumo della forza vitale ad un ritmo precipitoso”, mentre dall’altra parte stanno “gli organismi immiseriti per avarizia organica”. La salute costituisce solo un ipotetico e pressoché inesistente momento di equilibrio fra queste due polarità; per il resto l’umanità è in vari modi malata. Vi è una disincantata consapevolezza che l’essere umano è un cumulo di malattie, dalle quali si può riscattare solo in condizioni particolari. Una è quella dell’amore fisico, vissuto con l’amanti Carla, l’altra è quella del tempo della guerra. Al momento dello scoppio del conflitto mondiale Zeno è ormai vecchio e ha deciso di abbandonare la psicanalisi: ritiene che riguardo a lui abbia fallito. Inoltre reputa, indipendentemente dalla cura, di essere guarito. A causa del nuovo fronte di guerra fra Austria e Italia, il protagonista si trova all’improvviso separato dalla moglie, dai figli e dalla sua vita di sempre. Rimasto solo, diventa uno speculatore e finalmente sembra essere un perfetto commerciante di successo, senza velleità di interpretare la realtà. Invece, il finale riporta in primo piano le sue idee sull’evoluzione della natura e del genere umano: di quest’ultimo si ribadisce che è intimamente malato e perciò Zeno si prefigura che un giorno un uomo, un po’ più malato degli altri, si arrampicherà con un ordigno sino al centro della Terra, di modo che “ci sarà un’esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie”. Una siffatti apocalisse buffa sembrerebbe soprattutto avere la funzione di porre la parola fine a un processo che poteva diventare infinito. Tuttavia questa conclusione è quanto mai provvisoria, poiché Svevo scriverà vari abbozzi di continuazione.

UMBERTO SABA.

Le origini triestine di Saba contribuiscono a spiegare il carattere particolare della cultura letteraria che si esprime nel primo *Canzoniere*, del 1921: una poetica considerata a lungo provinciale e molto lontana dai suggerimenti dell'avanguardia. In un contesto nel quale il tedesco era lingua di cultura e il dialetto lingua d'uso, l'italiano prescelto da Saba doveva presentare il sapore scolastico e letterario del linguaggio conosciuto soprattutto attraverso i libri. In effetti la coloritura talora antiquata della lingua del *Canzoniere* deriva dall'influenza diretta di alcuni classici come Leopardi, Petrarca, Foscolo e Manzoni. Il richiamo alla tradizione si fa scelta programmatica per Saba, che non punta alla mera restaurazione del passato, bensì alla riproposta aggiornata di una sensibilità prenovecentesca. Fin dall'esordio Saba registra dunque la sua lirica su una pronuncia impostata e classicheggiante.

Scelte stilistiche di fondo: la sintassi è sostenuta, organizzata in modi a volte pesantemente letterari; conservatrice è anche l'intelaiatura metrica. Il *Canzoniere* si preclude di fatto ogni ricorso a misure non canoniche, ostinandosi a conservare e anzi esibendo un legame organico con il passato.

Quello del *Canzoniere* è però un classicismo molto particolare e originale; un classicismo "socievole" e non elitario che, se da un lato adotta l'armamentario della tradizione, dall'altro non esita a correggerlo. La dialettica sabiana è evidente soprattutto nell'incontro tra la classicità della metrica e della sintassi e la semplicità del lessico. Nella poesia di Saba artificialità letteraria e lingua comune convivono stabilmente; la sintassi e l'intonazione letterariamente impostate nobilitano le situazioni e le parole quotidiane, il lessico semplice rende naturale e comunicativa la pronuncia spesso solenne. Operando in questi termini Saba si mostra fedele tanto alle norme della tradizione letteraria quanto a quelle della comunicazione quotidiana. La struttura della tradizione lirica nazionale ospita il linguaggio di tutti i giorni: l'una e l'altro sono gestiti dall'autore in modo spontaneo, come mezzi espressivi naturali e universalmente comprensibili.

Casa e campagna e *Trieste e una donna* ospitano le liriche composte dal 1909 al 1912. *Casa e campagna* è in gran parte dedicata alla celebrazione della moglie, che tende a ereditare alcuni ambigui caratteri materni. Lo sguardo assume talvolta un carattere infantile e insieme religioso, come nella celebra *A mia moglie*, in cui si ritrovano candore puerile e consapevolezza adulta. *Trieste e una donna*, canta la crisi matrimoniale tra l'io lirico e Lina, l'amore di lei per un altro uomo e l'abbandono del marito, cui seguono un ripensamento e la riconciliazione finale. Quest'opera rappresenta un episodio capitale del *Canzoniere* per diverse ragioni. In primo luogo la poesia di Saba trova un assetto stilistico definitivo. Si delinea quella strutturazione narrativa che sarà tipica del *Canzoniere*: la raccolta rappresenta infatti un "piccolo romanzo", nel quale l'evolversi dei personaggi è reso attraverso un susseguirsi di episodi narrativi, pause di riflessione e concitati dialoghi. Infine è qui che matura per la prima volta l'interesse di Saba per l'introspezione psicologica dei personaggi lirici.

La poesia ha il compito di individuare contenuti di verità, di fare chiarezza nel caos interiore. I testi non si limitano a raccontare gli eventi, ma si sforzano di cogliere le ragioni profonde che vi soggiacciono.

Gli eventi della guerra e della Liberazione sono la materia dei versi di *1944*, che chiudono il *Canzoniere* nell'ultima edizione.

CARLO EMILIO GADDA.

Al centro della produzione gaddiana si collocano due grandi romanzi, *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, che portano al grado più alto l'elaborazione dei procedimenti linguistici e stilistici dell'autore. Entrambe queste opere sono il frutto di una lunga e travagliata composizione, che dà origine ad una narrazione assai particolare: Gadda, per spiegare un evento anche minimo, può allargare la ricerca delle cause, sino a coinvolgere il mondo intero. Questo procedimento è definito con due frasi latine: "singula enumerare" (elencare le singole cose) e "omnia circumspicere" (abbracciare tutte le cose con lo sguardo). Si tratta quindi di non trascurare alcun aspetto della realtà e ciò produce un effetto di "troppo pieno", una proliferazione barocca di descrizioni e digressioni, oltretutto scritte in uno stile artificioso: ma "barocco è il mondo" e allora si deve rappresentarne la "baroccaggine".

Quer pasticciaccio brutto de via Marulana. Pubblicato nel 1946 sulla rivista "Letteratura" in cinque puntate, ma lasciato incompiuto. Gadda riprende la scrittura di quest'opera che esce nel 1957 per l'editore Garzanti, divisa in dieci capitoli ma apparentemente ancora senza un finale. Il *Pasticciaccio* si presenta apertamente nella forma del giallo, ovvero con una trama poliziesca che dovrebbe comportare l'individuazione di un colpevole, in questo caso possibile ma non esplicita. Protagonista del romanzo è il commissario don Ciccio Ingravallo, che lavora alla squadra mobile di Roma e che conosce i signori Remo e Liliana Balducci, residenti nel signorile palazzo di via Merulana. L'azione si svolge nel 1927, cioè in piena epoca fascista. Pochi giorni dopo un furto di gioielli ai danni di un'abitante del palazzo, la contessa Menegazzi, Liliana Balducci viene trovata morta nel suo appartamento: il cadavere, ferocemente sgozzato, è scoperto dal cugino Giuliano Valdarena, su cui si appuntano i primi sospetti, ma che viene poi scagionato. L'inchiesta, condotta da Ingravallo e dal suo collega Fumi, comporta l'interrogatorio di molte persone, che forniscono indizi a volte contraddittori e a volte utili. In particolare si scopre che Liliana, non avendo figli, "adottava" giovani ragazze, definendole sue "nipoti", ma cacciandole in genere dopo non molto tempo. Parallelamente, l'inchiesta sul furto in casa Menegazzi approda a buoni risultati, con il recupero di gran parte dei gioielli: non si riesce però a stabilire un nesso sicuro tra i due crimini, fino a quando non si scopre una rete di contatti che parrebbe ricondurre all'ultima domestica dei Balducci, Assunta Crocchiapani. Ingravallo crede di intuire che quest'ultima sia coinvolta nell'assassinio di Liliana: raggiunta nella sua casa, la giovane si proclama innocente e il romanzo si chiude con la descrizione di Ingravallo che, dopo un accesso d'ira, si ferma a meditare riguardo alla colpevolezza dell'accusata. Va segnalato che nella versione su rivista il capitolo IV, poi eliminato, faceva convergere molti degli indizi su un'altra ragazza.

Nel descrivere il mondo romano del 1927 Gadda opera alcune importanti scelte strutturali e linguistiche. Innanzitutto, il porre al centro della rappresentazione un fatto di sangue contrasta fortemente con la retorica del fascismo, che voleva l'Italia libera da malfattori e assassini. Inoltre, intorno al palazzo di via Merulana ruotano i rappresentanti dell'intera società del tempo, dai ricchi borghesi agli umili garzoni di bottega; ma non è casuale che molti degli abitanti siano in realtà "pescecani", ossia profittatori di guerra o loro parenti, come la stessa Liliana, figlia di un arricchito.

In molto dettagli si coglie poi la satira della giustizia fascista, che viene applicata sui deboli e gli incapaci di adattarsi al regime.

Ma oltre l'aspetto di descrizione e di ricostruzione sociale, il *Pasticciaccio* presenta quello di una inchiesta sulle "concause" che si possono evidenziare dietro ogni fenomeno della realtà, interpretata come un intricato "garbuglio". Ingravallo, alter ego dell'autore, è un commissario portato alla riflessione, assai acuto nell'intuire un legame o anche appena un filamento tra diversi avvenimenti. È lui a cogliere gli aspetti più contraddittori della personalità di Liliana. Nel contempo, è lui a mantenere dubbi anche quando le indagini sembrano condurre alla colpevole. Ecco allora che per Ingravallo l'assassinio si configura come un "pasticcio" di accadimenti e situazioni, un "guazzabuglio" che non permette di pervenire alla risoluzione del giallo. Gadda sostiene che un romanzo debba rappresentare il caos delle cose, il "garbuglio" della vita.

Il pasticcio indica la complessità del reale, sia sul piano degli eventi e dei dati oggettivi, sia nel senso psicologico di scacco conoscitivo. Il "giallo" per Gadda è un confronto serrato con la realtà e con le sue sfaccettature e contraddizioni.

Sul piano stilistico il dato di maggiore rilevanza è la contaminazione che Gadda opera tra diversi registri linguistici: dalle parlate dialettali ai linguaggi tecnico-scientifici. Il linguaggio riproduce la voce dei singoli e della collettività, di cui il narratore assume di volta in volta il punto di vista. Al "pasticcio" dell'intreccio corrisponde il *pastiche* plurilinguistico, cioè un'opera letteraria caratterizzata dalla mescolanza di forme linguistiche diverse ed eterogenee.

EUGENIO MONTALE.

La produzione poetica montaliana può essere suddivisa in due fasi. Dagli esordi, negli anni Venti, fino alla terza raccolta poetica, *La bufera e altro*, Montale lavora a un ambizioso progetto di lirismo tragico, costruito su uno stile sempre alto.

Ossi di seppia. Una qualità strutturale della raccolta di esordio è la capacità di collegare una cultura filosofica e letteraria composita all'interno di un unico campo metaforico, legato ai tratti fisici del paesaggio ligure: il mare, l'aridità della pietra, l'incombere opprimente del sole e dell'estate. L'immagine degli "ossi di seppia" è ricavata da d'Annunzio, che l'aveva adoperata in *Alcyone* come emblema splendente di una natura celebrata in tutta la sua pienezza. Nel riprendere questo motivo, Montale lo rovescia di significato, traendone la metafora di una soggettività alla deriva, frantumata, scissa dalla realtà circostante e dalla vita stessa. L'io lirico montaliano si rifà all'esclusione e allo spaesamento espressi dalla soggettività crepuscolare. Il sentimento di estraneità a se stesso e agli altri percepito dall'io lirico diventa il tema principale dell'opera.

Gli *Ossi di seppia* sono divisi in quattro parti, scandite da una precisa logica narrativa: il racconto del percorso di formazione compiuto dall'io lirico, da una iniziale perdita di identità alla conquista finale di una posizione matura e stabile.

Solo il "miracolo" è la rivelazione improvvisa del nulla che soggiace nella natura, solo apparentemente ricca di vitalità; un "miracolo" che può realizzarsi in circostanze eccezionali, ma solo per chi, come il poeta, manifesta il coraggio intellettuale di affrontare la verità negativa che si dispiega.

Montale opta per un registro sostenuto, anche nei momenti di maggiore prosasticità: pertanto resistono molte regole tradizionali, anche nella metrica, che oscilla tra un uso moderato del verso libero e il ricorso a misure canoniche.

Le occasioni. Sebbene calate nella consueta ambientazione ligure, le liriche aggiunte alla seconda edizione degli *Ossi di seppia* sono già fortemente orientate verso il clima formale e ideologico che caratterizza *Le occasioni*, seconda raccolta poetica di Montale.

Il tema specifico di questa raccolta è il manifestarsi cifrato e folgorante del senso profondo delle cose, colto attraverso attimi in cui singoli oggetti o eventi si rivelano come “occasioni” che consentono di realizzare una scoperta esistenziale assoluta. Al “miracolo” degli *Ossi* subentra una rivelazione di tipo epifanico, che disvela il senso nascosto delle cose. Le *epifanie* (brevi folgorazioni, momenti di illuminazione) svolgono un ruolo conoscitivo fondamentale: l’io lirico ha il compito di decifrare il contenuto di verità celato in oggetti, sensazioni o ricordi che nascono dal mondo fenomenico.

Nelle *Occasioni* viene meno quello che Montale definisce il “commento”, ovvero quelle parti di discorso filosofico e morale che rendono omogeneo e chiaro il senso delle liriche degli *Ossi*. Nel secondo libro cade ogni riflessione esplicita e aumenta il non detto. Le cose enunciate rimandano essenzialmente a se stesse, tacendo ciò che le circonda e le precede; è proprio questo il nucleo della poetica delle *Occasioni*. In perfetta sintonia con la teoria di Thomas Eliot, anche Montale ricorre all’uso del “correlativo oggettivo”, per cui la formulazione di una serie di oggetti sarebbe il solo modo di esprimere le emozioni. Le singole poesie vengono lavorate come oggetti sino a farne il correlativo esatto della propria esperienza personale.

E’ però esclusiva invenzione montaliana il misterioso personaggio femminile che ha ruolo di protagonista in molte liriche delle *Occasioni* e che nella *Buferà* prenderà il nome di Clizia. Rappresentata come un uccello o un angelo, dapprima fragile e inafferrabile, poi sempre più forte, coraggiosa, consapevole di se stessa e del proprio potere, Clizia finisce con l’assumere il carattere di una figura salvifica, capace di difender l’io lirico dalla barbarie della storia e dalla minaccia della guerra nazifascista. Ma i caratteri idealizzati di Clizia sono inseparabili dagli attributi realistici: le folgoranti apparizioni cliziane sono sempre ambientate in paesaggi quotidiani e collegate a dati precisi, talora legati alla fisionomia di Irma Brandeis, ispiratrice di questa figura salvifica. Clizia, preziosa e quotidiana, umana e divina, rappresenta una sorta di personificazione della poetica dell’epifania che è al centro dell’opera.

Le occasioni esibiscono un atteggiamento tradizionalistico; la metrica si normalizza, le misure più adoperate sono tutto sommato canoniche: l’endecasillabo e il settenario. Ma la relativa regolarità metrica viene in parte contraddetta dalla sostanziale assenza di forme chiuse e da un’impaginazione grafica assai moderna, ricca di pause, dislivelli e spazi bianchi. Montale si pone insomma in continuità con la tradizione ma la rielabora in modo originale. Sul piano della lingua *Le occasioni* riprendono il plurilinguismo degli *Ossi di seppia*; al tempo stesso però la selezione lessicale si apre al mondo fisico e tecnologico moderno. Oggetti privi di tradizione lirica vengono enunciati con precisione, senza traccia di ironia e anzi investiti di responsabilità simboliche e liriche.

Buferà ed altro. Data la forte omogeneità formale della seconda e terza raccolta, la sola novità visibile della *Buferà* riguarda la selezione dei temi. Molti testi della terza raccolta poetica

montaliana sono infatti incentrati su episodi storici: la seconda guerra mondiale e fatti di cronaca di diverso rilievo. Caratteristica peculiare dell'opera è dunque la tendenza alla trasfigurazione lirica della storia collettiva. L'influenza del Neorealismo spiega in parte lo spazio che viene dedicato agli anni del regime, ai bombardamenti, alla Liberazione fino alla guerra fredda.

All'apertura verso la storia e la cronaca corrisponde un allargamento lessicale: il vocabolario poetico sembra accentuare la sua apertura plurilinguistica.

La registrazione degli eventi esterni passa sempre attraverso il filtro delle vicende personali dell'io lirico, a loro volta collegati a conflitti universali. Nella *Buferà*, accanto alla storia collettiva e prima ancora di essa, contano i fatti privati: i lutti famigliari, i viaggi, ma soprattutto la trama amorosa. Centrale è la contrapposizione tra un donna-angelo come Clizia e la "Volpe", pur sempre dotata di qualità angeliche, ma legata alla sfera dell'*eros*, alla dimensione terrena dell'esistenza.

La donna-angelo ha il compito di distruggersi e salvare se stessa e tutti gli uomini: si delinea la possibilità di una rinascita della civiltà dalle ceneri delle barbarie. Le liriche finali, tuttavia, coincidono con la rinuncia alla donna-angelo, ormai sentita come irraggiungibile, e con l'adesione ad una prospettiva opposta, terrestre. Il divino che prima era posto nell'oltrecielo di Clizia viene ora ravvisato negli strati bassi della vita. La Volpe, una sorta di Antibeatrice, se da una parte riprende le implicazioni religiose di Clizia, dall'altra ne rovescia i tratti fisici e psicologici; si rovescia e si infrange il mito cliziano della speranza per tutti.

Le *Conclusioni provvisorie* concludono la *Buferà*. Tornano i temi tipicamente montaliani del "male di vivere" e della disarmonia tra io e mondo: il poeta si rappresenta come un recluso, oppresso da uno scacco che lo condanna da sempre e senza un perché.

DAL SECONDO DOPOGUERRA AGLI INIZI DEGLI ANNI SESSANTA.

RINNOVAMENTO DEL REALISMO.

In questo periodo è possibile evidenziare in ambito letterario una forte propensione a rappresentare la realtà in modi innovativi, ma non di avanguardia. Si tratta di forme di realismo che non costituiscono un ritorno ai modelli ottocenteschi; specialmente nella narrativa, i nuovi realismi mirano a una scrittura semplificata e vicina al parlato e a una trama nella quale il ruolo del narratore onnisciente risulti drasticamente ridotto e la vicenda si sviluppi attraverso il "montaggio" degli episodi. Il motivo fondamentale della nuova propensione al realismo è l'urgenza di rappresentare le condizioni estreme raggiunte con la guerra.

In ambito socio-culturale, va notato che il miglioramento delle condizioni economiche, relativamente rapido, fa sì che si diffondano beni di largo consumo. La stessa cultura si divarica in cultura "alta" e cultura "di massa": quest'ultima si ispira alla cultura alta, ma nasce per un pubblico ben diverso e soprattutto con una dipendenza economica nei confronti di questo pubblico, perché deve soddisfare i suoi gusti per avere successo di mercato. Da ciò nascono numerose caratteristiche della produzione letteraria di massa, tra cui spesso la semplificazione contenutistica e formale. In generale si può dire che tutto il mondo della cultura è stato investito e trasformato dalla nascita della società di massa, del nuovo pubblico medio, delle nuove tecnologie della comunicazione.

NEOREALISMO.

La letteratura italiana nel periodo postbellico tenta diverse vie di rinnovamento. In primo luogo, la ricerca del realismo domina nella poetica dei nuovi autori. Si trattava di rappresentare in forme artistiche l'eccezionalità delle vicende storiche. La nuova narrativa si pose ben presto il problema della resa stilistica di questa materia derivata dal "bisogno di raccontare" quanto era avvenuto durante la guerra e, prima ancora, sotto il regime fascista. Occorreva in primo luogo un rinnovamento dei modelli, che avvenne grazie all'acquisizione di alcune tecniche derivate dalla narrativa e dalla cinematografia statunitensi, specie nei dialoghi e nella struttura della narrazione, spesso divisa in scene o episodi.

Il dopoguerra si inaugura con una forte ondata di poesia neorealista. L'assillo ideologico principale del Neorealismo è la polemica verso ogni ideale di autonomia dell'arte. Tipico della poesia neorealista è infatti il conferire un primato assoluto alla realtà, intesa essenzialmente come esperienza esterna al testo, concreta dimensione esistenziale. I nuovi poeti ricercano una versificazione diretta ed elementare, adatta ad affrontare temi pratici, per lo più di ordine sociale e politico. Il lirismo neorealista si lega dunque ad una dimensione epica e a uno stile semplice; il suo è un linguaggio prosastico, il più possibile concreto e desublimato. Come il cinema e la narrativa, anche la poesia si concentra sulla rappresentazione della realtà quotidiana, e in particolare sugli eventi, le cose e i luoghi abitati dalle persone comuni, investiti di un particolare interesse sociologico. I poeti neorealisti si soffermano sugli strati bassi del corpo sociale, riscoperti nella loro dignità: i poveri, gli operai, i contadini e i partigiani diventano protagonisti di questa poesia che si vuole popolare e antiborghese.

Sia in campo metrico sia in quello lessicale la direzione che la poesia neorealista mostra di prediligere è quella dell'abbassamento di tono: si diffondono forme di linguaggio dimesso e colloquiale, usato senza l'ironia dei crepuscolari, ma anzi in tono quasi solenne: il parlato si trasforma in linguaggio poetico, adatto alla protesta e alla lotta, ma anche alla comunicazione diretta. Tuttavia resistono anche in alcuni testi frammenti di linguaggio aulico e prezioso, parole genericamente "poetiche" che servono a dare una coloritura letteraria al discorso.

Differenza tra Realismo ottocentesco e Neorealismo. La comunicazione e la sua finalità; il destinatario (non un'élite, ma il pubblico più svariato); le scelte stilistiche (gli autori del Neorealismo si propongono di "scrivere male", in contrapposizione allo scrivere bene, quindi un lessico medio o gergale o dialettale e sintassi fatta di periodi brevi).

GIORGIO CAPRONI.

Caproni compone le sue prime raccolte di versi in un periodo di dieci anni, dal '32 al '42, che corrisponde alla fase di massima fortuna dell'Ermetismo. Ma invece di condividere l'astrattezza dell'Ermetismo più radicale, Caproni sceglie la strada di un sobrio impressionismo, recuperando le lezioni di Petrarca e di Saba, e caratterizzandosi subito per un deciso radicamento delle metafore simboliste nella realtà circostante. Concreti anche i temi che prevalgono nei due volumi d'esordio, *Come un'allegoria* e *Ballo a Fontanigorda*.