





*La parte saggistica delle edizioni Gaffi è scelta da*

Raffaele Manica

© by Gaffi editore in Roma s.r.l.  
Prima edizione: novembre 2015  
ISBN 978-88-6165-165-4  
[www.gaffi.it](http://www.gaffi.it)

gaffi | 205

CHIARA FENOGLIO

**LA DIVINA  
INTERFERENZA**  
LA CRITICA DEI POETI NEL NOVECENTO





## Introduzione

Poesia e critica: affini al punto di essere considerate sorelle da Lukács e Adorno, si guardano oggi da territori lontani, quasi che l'una e l'altra non siano più in grado di avventurarsi oltre le rispettive cortine di ferro. Analogamente a quanto è avvenuto nel romanzo, sempre meno affetto da quell'«infarto moralistico o saggistico» di cui parlava Gadda, un infarto indispensabile a renderlo vivo non in una regione astratta dello spirito, ma nella storia degli uomini, anche nei domini della poesia qualcosa è cambiato rispetto alla convinzione, tipica del secolo scorso, che legava verso e forma saggistica in un rapporto saldo e insolubile. Ad emergere da questo quadro non sarà tuttavia il monumento a un epilogo, bensì più propriamente la segnalazione di una discontinuità, il senso di un orizzonte in parte mutato, come se il filo che intrecciava l'esile mito del poeta – la sua storia personale, i suoi versi – alle vicende collettive si fosse logorato, cedendo il passo al prevalere dell'iperspecialismo analitico o ancora alla ricerca fantasmatica della purezza. Il sentiero che si percorrerà in queste pagine sarà al contrario sommamente impuro e attraverserà, rimodulandoli di continuo, i confini tra interno ed esterno, qui e altrove, poetico e saggistico, io e storia, nel

tentativo di contribuire a quella autobiografia di una generazione che a lungo è stata il destino della critica letteraria.

Alla «coscienza autocritica» che aveva a lungo caratterizzato la poesia moderna è subentrata, a partire dalla fine degli anni Settanta, una specie di grado zero dell'autocoscienza storica, un ricadere sul fondo di quegli impulsi critico-civili che a lungo erano stati consustanziali al pensiero in versi: questo evidentemente ha significato l'esaurirsi progressivo della stagione dell'impegno politico e morale, nonché delle avanguardie, della critica militante e della "visibilità" sociale del poetico. Ma soprattutto, ha segnato la rarefazione degli scambi tra due territori che oggi sono per lo più governati dalla legge dell'autarchia, mentre un tempo non solo rifiutavano l'autoreferenzialità ma erano in costante definizione reciproca, in un rapporto di continuità organica da cui emergeva un movimento circolare: la critica appariva così «strettamente connessa all'operazione inventiva della poesia» da rendere plausibile la sua trasformazione in «riflessione che detta norme, precetti, ideali, procedure», nonché in veri e propri criteri di giudizio (Anceschi 1989, 116). Da un panorama letterario dominato da poeti riconoscibili anche (e forse soprattutto, se si pensa ai casi di Pasolini e Fortini) per il loro impegno critico, svolto dalle pagine di giornali e riviste non meno che tra i versi delle loro poesie, si è lentamente transitati verso una separazione dei ruoli e delle figure: il poeta e il critico non coincidono più a livello biografico, sono persone ben distinte, che svolgono attività per lo più percepite come non-reciproche (l'una produttiva, l'altra analitico-descrittiva), men che meno analoghe.

Non si tratta solo della fine dell'eteronomia e del ritorno a una concezione maggiormente autonoma dell'arte, di una sconfitta



dello storicismo a favore di una metafisica estetica, ma di un più generale arretramento delle teorie e delle poetiche di fronte al quale la critica (più o meno militante), pur mantenendo caratteri ben diversi rispetto al puro pensiero filosofico, difficilmente potrà formulare un giudizio obliterando a priori la necessità di «mettere un'opera a sistema» (Onofri 2007, 9). Compito del critico come del poeta sarà dunque ampliare il proprio orizzonte esplorativo, trascendere le definizioni di genere per interrogarsi sulle condizioni di possibilità dell'agire letterario, perché – ritornando ancora una volta all'Adorno più dialettico – la pura riflessione su di sé conduce nella migliore delle ipotesi a un vuoto pneumatico, certamente non alla definizione di un *principium individuationis*, e per non naufragare nell'«illusione mitica del puro sé» sarà necessario oltrepassare l'identità che si vuole affermare, riconoscere nella distanza non «una zona di sicurezza, bensì un campo di tensione» (Adorno 1994, 148 e 181).

Questo *campo di tensione* è propriamente la zona di intersezione tra la critica e la poesia, un'area di interrelazione ove gli scritti dei poeti sulla poesia assumono rilievo non solo perché forniscono la prospettiva in cui leggere i loro versi, cioè contengono un vero e proprio discorso teorico sulla poesia, ma anche perché in questa sollecitazione reciproca si sviluppano nuove potenzialità di conoscenza, sia nei confronti del passato (un passato mai sterile, mai dogmatico) sia nei confronti dell'attuale stato del mondo. È ancora la lezione di De Sanctis a echeggiare fin dentro il Novecento, a ricordarci che per aprire il presente a nuovi orizzonti sarà necessario rintracciare le fondamenta della nostra tradizione, e che la vera poesia viaggia con un bagaglio pesante e

dunque, privata di un orizzonte di senso che la superi e ne integri il valore, è un po' meno degna di essere coltivata: De Sanctis – lo ha ricordato Giorgio Ficara – persegue un ideale di mondo «in cui l'opera d'arte sia principio d'umanità e rinnovato senso morale», un ideale manzoniano e pascaliano per cui una letteratura priva di un fine a cui indirizzare i propri passi non è altro che ozio o *divertissement* (Ficara 2007, 56). Richiamare il magistero desanctisiano significa dare credito a un secolo (il diciannovesimo) che davvero è stato la fucina di una idea di critica esercitata come momento interno del fare poetico, come tensione della poesia che pensa se stessa, non senza incertezze e dubbi: un'idea che spesso contraddice i principi rigidi delle teorie critiche, e che anzi proprio in questa sua apparente esitazione e mancanza di criteri garantiti trova linfa per aprire ai nuovi percorsi inventivi della modernità. Una modernità segnata fin dal suo avvio baudelairiano dalla coscienza di una sostanziale coincidenza tra vero poeta e vero critico, perché «tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques» e addirittura perché il poeta è «le meilleur de tous les critiques». La sentenza baudelairiana era peraltro stata anticipata da Leopardi, che tratteggiando il ritratto del buon critico lo faceva coincidere con il poeta, e sceglieva a rappresentare questo ideale la figura di Parini: consapevole dell'incertezza cui è sottoposta «la verità e la rettitudine dei giudizi», il Parini leopardiniano sa quanto il “valore” poetico sia funzione di tante variabili difficilmente controllabili, non ultimo il «naufragio continuo e comune non meno degli scritti nobili che de' plebei», e soprattutto sa che oggi il poeta si trova in una posizione di

«svantaggio e disastro» rispetto alla poesia degli antichi.  
S'ingannano infatti

coloro i quali negando che le illusioni poetiche antiche possano stare colla scienza presente, non pare che avvertano che il poeta già da tempi remotissimi non inganna l'intelletto, ma solamente la immaginazione degli uomini.

È il 1816 quando Leopardi consegna queste riflessioni al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, revocando in dubbio il mito nascente di una immediata disponibilità del poetico, la mistificazione di un suo fondamento naturale e irriflesso: al contrario, occorrerà un alto apporto intellettuale alla poesia moderna, poiché per «imitare poetando la natura [...] è pressoché necessario lo studio lungo e profondo de' poeti antichi». È cioè necessario essere ottimo critico di poesia. Leopardi, sulla scorta di Schiller, sa che l'artificio, l'ironia, la sprezzatura e soprattutto la riflessione sono indispensabili alla modernità letteraria, sa che «ci bisogna grandissimo studio di quei poeti che di scienza più scarsa [della nostra] fecero quell'uso, senza del quale è inutile ai poeti moderni la scienza più larga». Leopardi ci avverte che la poesia non è pura immediatezza e ingenuità, che l'essenza critica le è connaturata (soprattutto da quando la Natura ci fa difetto) e che dissiparne l'eredità condurrà forse a una poesia apparentemente godibile e chiara, ma certamente meno utile ad esercitare quella funzione morale che Leopardi attribuisce alla letteratura quando afferma, nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, di far

poca stima di quella poesia che, letta e meditata, non lascia al lettore nell'animo un tal sentimento nobile, che per mezz'ora, gl'impedisca di ammettere un pensier vile, e di fare un'azione indegna.

Dunque creatività e pausa meditativa, poesia e presa di distanza sono nei loro rapporti reciproci non solo assai più interessanti di qualsiasi ingenua o illogica gioia di scrivere o di leggere, ma innegabilmente fondativi della modernità europea – una modernità poi perfettamente riassunta da Eliot, che nel 1961 (in un intervento dall'emblematico titolo *To criticize the critic*) si interrogava sul senso e sull'utilità della critica letteraria e, pur sapendo che non avrebbe facilmente trovato «answer satisfactory», provava a distinguere tre tipi diversi di critico. Accanto al *Super-Reviewer*, al *Critic with Gusto* e all'*Accademic*, egli poneva una figura più marginale, e forse più interessante: «the critic whose criticism may be said to be a by-product of his creative activity. Particularly, the critic who is also a poet». Questa quarta tipologia è tanto più interessante quanto più essa non venga confusa con il mero auto commentato, quanto più non sia letta «merely for any light it may throw upon its author's verse»: se si realizzano queste condizioni potremmo essere di fronte a una pagina che certamente correrà il rischio di invecchiare (essere *out of fashion*), ma che conserverà a lungo la sua natura più propria – quella di essere «an instinctive activity of the civilized mind» (Eliot 1965, 11 e 19).

Il centro radiante della modernità occidentale è in fin dei conti una vocazione critica, una domanda posta (in forma saggistica, oltre che poetica) sulle condizioni di plausibilità dell'opera, un tentativo di auto-anamnesi e all'occorrenza

anche di diagnosi di una vocazione (e di un destino) che appare niente affatto scontata: «osservare se stessi» è, nella sintesi di Gottfried Benn, il dato di partenza e di arrivo di quest'epoca, che si definisce proprio a partire dalla capacità di revocare in dubbio i suoi esiti, e di farlo sia in forma saggistica che in forma poetica (Benn 1963, 215). Autocoscienza, pare essere il *mot-clé* di un intellettuale che mirava (ed era, in effetti) polo di attrazione di qualche rilievo nel campo di forze non solo letterarie ma socioculturali e talora anche politiche. Un'autocoscienza che, di conseguenza, non poteva non assumere le fattezze di un propedeutico superamento dell'auto-referenzialità: esercitare insieme poesia e critica significava appunto uscire da questa impasse, ri-appropriarsi del mondo (delle sue tensioni contrapposte) non in direzione auto centrica o estetica, ma morale, per riprendere Leopardi, dunque in senso responsabile e coinvolto. Per questo il lavoro dei poeti-critici qui studiati è intimamente civile, perché si interroga sul proprio essere in-situazione rispetto alla storia, alla società, alla letteratura: dunque perché non dimentica il lato in ombra eppure complementare della poesia, senza il quale il rapporto di conoscenza tra le cose e l'io che le nomina rimane inevitabilmente parziale e frammentario. Questa integrazione di piani è davvero uno dei capisaldi della poesia novecentesca, se, già negli anni Cinquanta, Benn definiva il lirico come colui che «deve essere a contatto immediato con tutto, deve sapersi fare un'idea del punto in cui è oggi il mondo, [di] quale ora passa proprio in questo momento sulla Terra» (*ivi*, 238): si tratta di una linea fertile e ampiamente esplorata nel nostro secolo, secondo la quale il poeta, elaborando il proprio lavoro, dà fatalmente origine

a un metodo di lettura del testo poetico, proprio e altrui, un metodo che agisce sul piano della critica, della poesia e, in modo forse insospettato, anche nel mondo.

I percorsi poetico-saggistici qui proposti hanno questo di peculiare: che gli autori presi in esame, anche con le loro idiosincrasie (come nel caso ormai leggendario del rapporto Montale-Pasolini o in quello più mosso del dibattito tra Fortini Sereni e Giudici), trovano un vertice di equilibrio e un solido terreno comune nelle strategie di fondo via via adottate, strategie che denunciano una messa in discussione del principio stesso di metodo (come si evince per altro dalle accuse mosse più o meno da tutti gli autori presi in esame contro lo strutturalismo e la neoavanguardia): procedendo sulle tracce di Leopardi, i poeti-critici perseguono un'istanza antisistemica, scelgono una adorniana *metodica non metodicità*, o ancora un wilsoniano *modo di fare* costante ma alieno da ogni teoria. Profondamente radicati nella loro cultura, sono consci della derivazione non naturale del loro lavoro, e non sarà un caso che la figura mitica con cui più facilmente tendono a sovrapporsi sia quella di Enea, per lo più rappresentato in fuga da Troia in fiamme. Custode dei valori della civiltà, Enea è il preservante e officiante, quasi *in articulo mortis*, una tradizione resa più fragile dal confronto con la storia, dunque un Enea del tutto sovrapponibile al Virgilio di Hermann Broch che, profugo dalla guerra e dal nazismo, si interroga sul valore della memoria nel momento stesso in cui avverte che una certa esperienza è esaurita, che qualcosa nel proprio tempo è giunto a consunzione:

per quale irreperibile essere valeva ancora vegliare? Per quale futuro valeva l'indicibile pena della memoria? Verso quale futuro doveva ancora addentrarsi? E c'era, poi, ancora un futuro? (Broch 2003, 60).

Non è Orfeo, né Ulisse il modello con cui amano misurarsi (troppo evidente sarebbe in quel caso la sorgente mitico-naturale o pre-culturale del poetico, la «*vieille mystification* qui consiste toujours à placer la Nature au fond de l'histoire», come ebbe a definirla il Barthes di *Mythologies*): assediati da ciò che viene “da fuori”, questi poeti vagano alla ricerca di un punto di equilibrio, di un confronto con il loro doppio, con il lato nascosto della civiltà che consenta di porre un argine all'«empietà della massa» (sono ancora parole del *Virgilio* di Broch), di evitare il naufragio nella proliferazione dei dati e delle informazioni tecnico-scientifiche, e plausibilmente di superare il binomio tra le due culture teorizzato (con grave danno per quelle che cominciarono allora a chiamarsi scienze umanistiche) da Snow negli anni Cinquanta. La strategia, nella maggioranza dei casi qui accertati, sarà allora quella di evitare le impalcature e i sistemi cartesiani, di preferire all'analisi sistematica e catalogatrice l'integrazione di elementi, tenendo come punto fermo non tanto una conclusione cui tendere nel segno della totalità, ma una logica di tipo *poetico*, o meglio ancora, per utilizzare una categoria montaliana che poi sarebbe divenuta largamente dominante, una logica *inclusiva* in cui nessun sintomo è trascurato o ritenuto indegno di far parte del quadro diagnostico finale. È grazie a questa logica aperta, non perentoria, che il poeta prende consapevolezza della stretta connessione tra l'operazione inventiva della poesia e la riflessione che da essa si sprigiona: poesia e

critica si incontrano secondo libere regole, e ora è la critica a entrare nel campo della poesia, ora è il poeta a dare origine a una particolarissima forma di critica sulla poesia. I due momenti sono distinguibili solo a livello teorico, poiché nella pratica le loro connessioni reciproche (come si cercherà di far emergere nei prossimi capitoli) sono tali da rendere inevitabile il loro mutuo influire: l'opera d'arte non è più serrato enigma, il suo spazio ci viene dischiuso come se si trattasse di un'officina, non recinto sacro deputato alla venerazione, ma luogo aperto alla verifica di tutti i rapporti (per lo più provvisori) che si instaurano all'interno e all'esterno del testo.

Il generale silenzio, o quanto meno l'incertezza sul "posto" oggi occupato dal poetico nel mondo, non si spiegherebbe in effetti se non avessimo chiaro il panorama del secolo scorso, caratterizzato da una fiducia divenuta rara nel sostegno reciprocamente svolto da poesia e prosa critica: il solo fatto che si sia sentita la necessità di ribadire il valore delle cosiddette *humanities* (un significativo quanto discusso tentativo è quello operato da Martha Nussbaum), o che si rincorrano le inchieste sul ruolo dell'intellettuale e del poeta, sono di per sé episodi sintomatici di un grande fermento, per comprendere il quale sarà opportuno uno sguardo retrospettivo al secolo scorso. Come rilevato da un'interessante indagine coordinata di recente da Anna Dolfi, peraltro anticipata da un primo sondaggio a opera di Andrea Cortellessa, il Novecento è davvero stato il secolo della saggistica, una saggistica tanto più acuta quando a condurla erano figure di poeti: tra questi, certamente, Montale è colui che in modo più compiuto si è interrogato sul rapporto poesia-critica,



ponendo come pietra fondante del suo ragionamento una ineliminabile riluttanza a trovare formule definitive, invitandoci a un propedeutico esercizio di perplessità e a una conseguente sospensione del giudizio perentorio indispensabile per non perdere la bussola. Dubbio, prudenza e ipotesi provvisorie sono pertanto i reagenti chimici indispensabili per un'indagine che si ispiri ai principi dell'empiria settecentesca e che ambisca ad essere atto poetico di secondo grado, proprio come la poesia è critica di se stessa: Montale, in effetti, è forse il primo in Italia a ricordare che «un'arte senza una critica parallela muore», idea grazie alla quale inesorabilmente muta la sostanza tanto del fare poetico quanto del ruolo del critico salvaguardante, del *clerc* che pur apparentemente isolato sarà in grado di infondere nuovo senso alla sua stanca epoca. Già nel 1925, un giovane Montale interessato alle tematiche dello Stile e della Tradizione, auspicava – riprendendo la denuncia leopardiana della totale mancanza in Italia di una società mediana capace di produrre letteratura civile e colta – la creazione di un «tono», di una «lingua d'intesa» che leghi l'intellettuale alla folla per cui lavora e attribuiva proprio alla critica questo compito, questo ruolo di servizio finalizzato a dar voce al presente, a un tempo in cui si riflettono le esperienze umane e artistiche del nostro passato. Tuttavia la parola critica, proprio per la sua intima natura di cassa di risonanza del proprio tempo, va più di quella lirica soggetta al rischio di contaminazione con i linguaggi massmediatici: se Montale non ha difficoltà ad ammettere che la poesia potrà sopravvivere anche nel mondo delle comunicazioni telematiche (proprio differenziandosi da esse), molto più incerto rimane il destino della

critica, che rischia di appiattirsi ad affiche pubblicitaria, o a maldicenza privata, rivolta all'autore piuttosto che al testo. Ad arginare questo pericolo Montale invita il lettore-preservante a proteggere i versi altrui, a rischio di perdita nella fanghiglia del mondo:

Sii preveggenete per lui, tu galantuomo che passi:  
col tuo bastone raggiungi la delicata flottiglia,  
che non si perda; guidala a un porticello di sassi. (*Epigramma*)

Solo per suo mezzo avremo una letteratura che possa diventare baluardo di una intera civiltà e non privato esercizio dilettantesco. Fin dai suoi primi testi, in effetti, Montale richiama alla responsabilità morale del poeta, del lettore e del critico: in seguito, con il deflagrare dei proclami strutturalisti della morte della letteratura e della istituzione di una nuova scienza letteraria, vi contrapporrà un principio di inclusività che si manifesta con evidenza in *Satura*, vero e proprio libro di critica, dove la critica diventa una sorta di *arrière-pays* della poesia, il suo orizzonte interiore. A partire dagli anni Sessanta l'ansia di individuare i confini del proprio territorio con riflessioni di carattere meta-critico e meta-poetico svela un Montale parzialmente diverso dal precedente, un entomologo attento osservatore, che contrappone ai tecnicismi delle nuove scienze letterarie un'opzione quasi biologica, l'idea di una tradizione come attraversamento epidermico, che allude alla necessità di modificare dall'interno lo stile senza rompere del tutto i ponti con il passato, di recuperare anzi quel passato come tornando da un lungo esilio.