

Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche

Edoardo Sanguineti
Università di Genova

Forse è opportuno muovere da una riflessione terminologica, non priva di qualche conseguenza metodologica. Sotto il nome di plurilinguismo, in effetti, nelle consuetudini lessicali dei nostri giorni, si raccolgono ormai fenomeni, al tempo stesso equivocamente sovrapposti, talvolta, e altra volta, per contro, indebitamente limitati. Farò un esempio concreto. Nel pregevole *Dizionario di linguistica* di Gian Luigi Beccaria (1994), alla voce *monolinguisimo/plurilinguismo*, convenientemente affrontati in congiunzione, l'esplicazione punta, come del resto si suole, in ogni repertorio e manuale, in maniera radicalmente esclusiva, sopra le "categorie" definite da Contini (cito l'esplicazione di Claudio Marazzini), "in riferimento alle due linee fondamentali che percorrono la tradizione letteraria italiana", muovendo, rispettivamente, come tutti sanno, da Dante e da Petrarca, e divaricando tra una coltivata "compresenza dei più diversi linguaggi (o meglio: dei diversi livelli e registri della lingua)", come da *Commedia*, e "selezione caratterizzata da una relativa povertà lessicale", in diffidente spremitura e vaglio, come da *Canzoniere*. E s'intende che questa macchina, semplice e nitida, precipita verso la foce privilegiata di Gadda, nella regione di quell'"espressionismo stilistico", preparato dalla sperimentazione scapigliata, ovvero, nel concreto, il Dossi lombardo in testa, e, con estensione piemontese, analogicamente, il Faldella, e ancora, con annessione napoletana, tardiva e suprema, l'Imbriani. Osservo subito, per inciso, che in sorgente stanno due monumenti poetici contrapposti, e all'estuario, piuttosto deprivati di una forte presenza alternativa, ove non si pensi a Manzoni, una costellazione prosaica. Che Manzoni funzioni male, basta a provarlo, se ce ne fosse bisogno, il Dossi (come, in prospettiva, il Gadda, ancora), se il Dossi si appropria di una genealogia Manzoni-Rovani, per iscriversi terzo, cui seguirà, quarto, zelante, il Lucini. Si dovrà ricorrere, surrogativamente, al manzonismo degli Stenterelli, magari. In margine, comunque, non so se complementari o insidiose, soccorrevoli o perturbanti, si situano ancora, in categoria, al minimo, il macaronico e il *pastiche*, che qui, come esempi mezzo alternativi, mezzo sinonimici, e mezzo ancora, se possibile, integrativi, per il plurilinguismo, bastano e avanzano.

In verità, la categoria buona, stando allo svolgimento stesso delle diagnosi continiane, a torto o a ragione, con il tempo, pare essere quella di "espressionismo stilistico", come già ricordato, che ha il duplice vantaggio, mi pare, di sussistere per sé, volendo, senza un ricorso coatto a un'alternativa

empiricamente verificabile, similtetrarchesca, e di riportare il tutto, infine, a una problematica di stili, meglio che di lingue, o più veramente ancora, a una problematica di linguaggi, come personalmente preferirei poi dire.

Premesso questo, supponiamo che possa darsi, per buona intesa, una prima aggregazione di fenomeni che, senza troppe sofisticazioni nominalistiche, vogliamo qui indicare come *pluristilismo*. Entro l'orizzonte di una lingua, e una sola (voglio anche dire, di quella che sia sentita, dagli utenti, a torto o a ragione, come una) si punta, privilegiatamente, sopra una "mescolanza degli stili", intorno alla quale, elidendo ogni più ampio discorso, basterà, per economia e per opzione qualitativa, uno svelto rinvio alle analisi di Auerbach. È ovvio che la dialettica di *umile, medio e sublime* avrà tanto maggiore forza, quanto meglio la *Rota Virgilii* brilli sopra le costellazioni letterarie di una determinata congiuntura culturale. Ma non occorre insistere su questo, poiché gli storicizzati campioni analizzati appunto dall'Auerbach, nel suo libro maggiore, rendono chiara ragione delle diverse modalità concrete con cui la mescolanza e la depurazione agiscono dialetticamente. Né qui occorre discutere sino a che punto il "dialogismo stilistico" che per un verso può condurci direttamente a Bachtin, e dilatarsi nelle regioni dei rovesciamenti carnevalizzati e parodianti, sia di vero soccorso come testimonianza essenziale di una pulsione di ordine realistico. Potremo arrestarci, per non smarrirci, all'idea che il pluristilismo è una modalità di "realismo stilistico", sintagma in cui ciascuno può decidere quanto valore limitativo possa assegnarsi all'attributo. In verità, credo che sia tutta una questione, in ultima istanza, di contesti, e dunque, in senso lato, di intertestualità e interdiscorsività analiticamente determinabili, volta per volta.

Al più, se mi può essere concesso, a questo punto, un minimissimo miniexcursus, richiamerei, ultima *auctoritas* in argomento, quelle riflessioni del Fubini, convertito alla *Stilkritik*, in cui allegorizzava lo statuto delle tre cantiche dantesche, tanto per cambiare, puntando sopra il "vecchio bianco" Caronte, per l'*Inferno*, il "veglio onesto" Catone, per il *Purgatorio*, il "santo *sene*" Bernardo, per il *Paradiso*. Il che ammonisce, in compendio, intorno al fatto che la *Commedia*, praticando un onnivoro rimescolamento stilistico (non lessicale soltanto, per carità, s'intende, ma sintattico e tonale, topico e tematico, sconfinatamente), non soltanto giuoca sopra le gerarchie, è il caso di dirlo, vergilianamente precettate dalla *Rota*, ma le convalida appunto quando meglio pare violarle, giacché, certo, nel poema convivono *vecchio, veglio, e sene*, ma ciascuno al debito luogo, in ordinata ascesa, entro giusti e invalicabili confini, in relazione a un primario, e veramente realistico precetto, di *adaequatio rei et sermonis*, giacché *verba* – sarà lecito dire – *sunt consequentia rerum*.

La paraboletta excursiva vuole dunque ammonire di corsa che il pluristilismo estende i propri diritti, e la propria efficacia, tra le opposte sponde di una ordinatissima e scrupolosissima piramide di quadrati gradini di registri distinti,

adibiti a una classificazione universale dove ciascuna locuzione è la giusta locuzione al posto giusto, e il più mescolato e convulso e magmatico scontrarsi confusivo delle cose e delle parole del mondo, sottratte a ogni vigilanza e controllo. Il che non può destare poi meraviglia, chi pensi soltanto che una qualunque "enumerazione caotica", di sostanze come di vocaboli come di stili, può degustarsi a patto di percepire con evidenza che quel caos che si enumera si raccorda trasgressivamente a un ordine che si presuppone.

Ora, per non moltiplicare le parole *praeter necessitatem*, veniamo pure dal pluristilismo al plurilinguismo propriamente detto, che, onestamente, può essere considerato, chi lo voglia, come variante, pur specifica, del primo, prima descritto. Nel plurilinguismo (ma torno a dire che può battezzarsi come piace, una volta che si accolga una distinzione, se non di generi, almeno da genere a specie), diremo che i livelli stilistici che convivono variamente in un testo si risolvono in livelli linguistici. Ricicliamo un esempio già addotto. Se *vecchio* può assumersi, meglio ancora che di grado umile, quale documento di grado zero (*l'Appendix Probi* censura precisamente *veclus*, in favore del grammaticale *vetulus*, e testimonia del trapasso, o declino), *veglio* è già un più sostenuto gallicismo, e *sene* un rilevatissimo latinismo ("ad vocem tanti senis" è nella *Commedia* medesima). Rilevatissimo e relevantissimo, se, stando all'ultimo tomo del Battaglia, fuori di Dante, che lo reduplica lì nel XXXI del *Paradiso*, in rima e no, è attestabile appena, ma in funzione aggettivale ("*sene etade*"), presso Sennuccio del Bene.

I livelli stilistici non si risolvono in livelli linguistici: il basso, il medio, l'alto, non implicano alcuna fuoriuscita da quel volgare comico – illustre (non saprei indicare altrimenti il dantesco del poema), che è la lingua del poema, quale può convalidarsi al proprio interno. I livelli stilistici sono livelli d'uso (acquisito o escogitato, qui non importa, e talora non può dirsi nemmeno con sicurezza), confortabili, nella fattispecie, dall'etimo. Le famiglie onde procedono i calchi (i gallicismi, nel caso, e i latinismi) certificano di una diversa dignità letterariamente valutabile. E dico calchi, e non prestiti, giacché, posto che adottiamo un medesimo dizionario, con il prestito trapassiamo a un diverso livello, che intendo proporre tra breve, come terzo. Quanto al secondo, cui ho deciso d'arbitrio di riservare l'etichetta stretta di plurilinguismo, come ho già indicato, esso giuoca piuttosto non sopra una semplice convivenza, ora pacifica ora conflittuale, di strati espressivi, ma sopra scarti che mirano a contrapporre una lingua connotabile come letteraria, appoggiabile a un riconoscibile *usus scribendi*, tanto per capirci subito, e livelli accoglibili, esclusivamente, come parlati, extrascrittore, extraletterari. Si fuoresce dalla pratica grafica colta, per rimescolare la scrittura impaginata con scarti di oralità pronunciata. In breve sempre, a fini di buona intesa, la differenza linguistica è definibile, in un'accezione su cui possiamo, spero, accordarci almeno per il tempo di questa

mia allocuzione, che mi basta, come dialettale, ancorché una simile accezione, lo concedo, sia gestibile appena in un mio perverso idioletto. Ma tant'è, i fenomeni che ho in mente, e che aveva in mente Contini, questa volta, non quando parlava di Dante, che impiega tutte le pluritonalità disponibili, ma quando discorreva degli scapigliati e di Gadda, erano precisamente le oscillazioni di lingua e di dialetto. L'"espressionismo linguistico" è dunque qualche cosa di più, e per i puristi di peggio, sicuramente, dell'"espressionismo stilistico", perché fuoriesce dal semplice scarto dei livelli per innalzarsi, e se si preferisce per meglio convalidarli e rafforzarli, piuttosto, rispetto a qualche cosa che appare determinabile e circoscrivibile come lingua. Storicamente parlando, si potrebbe dire, con qualche buona ragione, che il fenomeno, in Italia, prende consistenza vera in ambito, non so se indicarlo meglio postmanzoniano o postunitario, poiché so che la sbaglia in ogni caso. Ma voglio suggerire che il plurilinguismo è, essenzialmente, in concreto, un effetto veristico e naturalistico, onde potrebbe formularsi, mi pare, un proverbio riassuntivo che dica come, se il pluristilismo, teste Auerbach, spinge al realismo, il plurilinguismo, teste sempre Contini, spinge al verismo, al naturalismo. L'"espressionismo" ha qui la sua dimora, linguisticamente parlando, poiché l'"espressionismo linguistico" è "espressionismo naturalistico", in quella variante, tuttavia, inconfondibile, che è l'"espressionismo scapigliato". Non penseremo, insomma, per capirci, né a Verga né a Capuana certo, ma a Gadda, finalmente, e alla triade già evocata a principio, Dossi, Faldella, Imbriani. Il plurilinguismo implica orizzonti perfettamente regionalizzati, e una coscienza diffusa di subordinazione a una lingua, e tuttavia non di vera esclusione. Per noi, come ritengo anche per Dante, ma non è questo il luogo per discuterne, è plurilinguistico il fatto che Virgilio, teste Guido da Montefeltro, da mantovano verace, parli lombardo, quando dice: "Istra ten va, più non t'adizzo".

Ma nel volgare comico-illustre, altro è quando Dante lombardeggia, muovendosi tra i volgari dell'umile Italia – "adminus xiiii vulgaribus", leggiamo nel *De vulgari eloquentia*, "sola Ytalia videtur variari", là ove denuncia quell'"aliqualem garrulitatem que proprie Lombardorum est", in forza di "quadam acerbitate" che li caratterizza, i Lombardi – e altro invece, quando, lasciati i calchi, muove direttamente ai prelievi, più o meno articolati, latini (passim) e provenzali (Arnaldo Daniello), per non discorrere adesso dell'idioma di Pluto o dell'idioma di Nembrotto. A questo riguardo, parlerei volentieri, se me lo concedete, anche soltanto in via provvisoria e condizionata, tanto per distinguere, di mistilinguismo, che si avrà dove risulti vera rottura di sostanziale, per quanto maculata, uniglossia. Anche qui vale l'avvertimento che concerneva il trapasso tra le due categorie prime, poiché può concepirsi come transito tra generi o come discesa in altra specie. Un linguaggio plurimo, quale si ottiene in ambito plurilinguistico, per complicazione di coloriture interne a un codice comunque

percepibile, in qualche modo, in qualunque modo, come unitario, non è ancora quella pluralità di linguaggi che siano risentiti come modalità comunicative affatto disgiunte e incompatibili. E qui, al nome di Dante, aprendoci davvero, finalmente, alla condizione moderna, dovremmo associare, con trapasso perfettamente e documentatamente legittimabile e legittimato, il modernismo, nel suo complesso, massimamente avendo riguardo, anche più che allo sviluppo della scrittura di Joyce, ai grandi esemplari poetici procurati da Eliot e Pound.

Qui giova ricorrere, senza più indugio, testualmente, alle pagine continiane che introducono alla *Cognizione del dolore*. Ci sono utili, poiché vogliamo essere sobri, due minime schegge. La prima dice:

Joyce, per segnare il caso estremo, mescola sulla sua tavolozza i dati d'una ricchissima esperienza plurilinguistica, ma ciò è al servizio d'un'inaudita introversione (tradotta appunto nel famoso monologo interiore) per cui non vige più la normalità d'uno stato di lingua euclideo; pur sorgendo dal buio, dove non immora, ma se ne svincola, quello di Gadda è un mondo robustamente esterno, nel quale l'autore crede. Il suo, considerato da quest'angolo, è un *espressionismo naturalistico*.

Come si diceva, Gadda e i suoi nipotini, in un arco che può toccare, indifferentemente, si sa, Pasolini e Mastronardi, Testori e Arbasino, sono neonaturalisti euclidei. Per costoro, mimeticamente, può ripetersi la proposizione gaddiana, scaturita proprio in margine alla *Cognizione* medesima: "barocco è il mondo, e il G(adda) ne ha percepito e ritratto la baroccaggine." Ma il mistilinguismo joyciano, quello è tutto connesso a una linguistica non-euclidea.

L'altra scheggia che stacco dal legno continiano concerne Pascoli e D'Annunzio, che ci permettono di tornare tranquilli a casa nostra, che è ora:

il parallelo di Pascoli potrà magari essere Dossi, sicuramente non D'Annunzio, cui una remora di esteta e d'irrimediabile umanista, prestigioso ginnasta nei tempi della lingua unica, impediva di giostrare nello spazio, facendogli arrivare inerte sulla pagina il suo abruzzese quanto il francese.

Non so quanto siano vivaci gli innesti montanini, garantiti da Zi Meo, che Pascoli accoglie in glossario terminale, così per i *Poemetti* come per i *Canti*. Personalmente, mi risultano anche più inerti, non dico le "strane parole" del patetico poliglotta di *Pietole*, ma i troppo celebrati, certamente, referti del "povero inglese" dei personaggi di *Italy* rimescolati con gl'italo-americanismi alla "bisini" e "fruttistendo" alla "checche, candi, scrima" e via discorrendo, sempre illustrati nelle debite note.

Il mistilinguismo, in effetti, è altra cosa. Con qualche schematismo, per altro, inevitabile, si può affermare, e mi sembra cosa di tutta evidenza, che esso prende spazio, essenzialmente, a partire dall'affermarsi e convalidarsi del verso libero. La fuoruscita dai vincoli metrici tradizionali non implica, per sé, s'intende, un allargamento dell'orizzonte idiomático, ma concede, a chi lo desidera, di estendere al terreno della poesia, poiché di questo ovviamente qui si tratta, l'insieme di quei forestierismi che, in vario modo, avevano fatto irruzione, iscrivendosi riccamente nella nostra lingua, francesismi in testa, anglicismi in seconda posizione, e altri stranierismi, in vario grado, sparsamente, in non agevolmente ordinabile successione e evidenza e costanza. La dilatazione, s'intende, è concomitante a un forte indebolimento delle paratie tradizionalmente innalzate a tutelare la separatezza della lingua poetica, ovvero, se devo dirla come piace a me, il poetese, con le sue varietà d'epoca, squisitamente postcarducciane.

Possiamo esemplificare, come d'obbligo, prima di tutto, con Lucini. Selezionando dalla *Canzone del Giovane Signore*, secondo l'ordine di apparizione testuale, possiamo inventariare in fretta, alla pari: "Vedi un palazzo nuovo stile *liberty*, / cemento, ferro, maioliche e gesso"; "Qui i *fraks* raggiustano il busto ai Signori / a cui difetta l'anatomia"; "Tu interpreta, se puoi, e commenta la lirica; / foggiane un'altra a paragone, / per il trionfo del *parvenu*"; "governo sui commessi come un ministro, / sopra i *jockeys* e i *bookmakers*, scozzone patentato"; "muto ogni giorno tre paia di guanti, / accordandoli al colore del momento, / dal *chamois-chaudron* al *blanc-glacé*"; "ed ho dimenticato il nonno girovago merciaio [...], / la zietta bellissima ex modella e *cocotte*"; "porticati a ogiva, ampi e freschi / al gorgogliare e al getto capriccioso di fontane sapienti in *rocailles*"; "audace corro lo *steeple-chase* mondano, / con ben quotato *pedigree* ed arnese": "angiole accolte in una sera d'orgia [...], / olocausto proteso e ubriacato dal facile *champagne*"; "biondo *dandy* monocolato ironico, / porta-bandiera invito della Associazione Costituzionale"; "l'adipe compressa castigata dai panciotti bianchi, / dai *financiers* sapienti lusingatori". Ho trascurato la replica del *frak* ("in *frak* sobrio e nero [...], / sono, nella parata, il più grande di tutti") e un latinismo da scolastica ("porge, con malizia, il sì ed il no, / sopra l'intrico di un *qui pro quo*"), che recupero per mero iperscrupolo.

Questo lessico, ovvio all'epoca per narratori e giornalisti, specie se anfibi, e per la lingua dell'uso in genere, anche appena lambita dagli europeismi mondani, che facevano un esperanto, proprio, da giovani signori borghesi, non avrebbe per sé nulla di notevole, assolutamente, se non fosse che è giocata in versi, e con chiara intensità programmatica. Ad averne il tempo e la voglia, ci sarebbe da aggiungere che il cromatismo verbale franco-britannico investe anche i nomi propri, se il *Giovane Signore* luciniano può proclamare, a un certo punto (rimescolando Zola e Terrail): "Sono il Saccard, il Rocamble allegro e dispensiero / della postrema civiltà, Signori". Ma intorno alla penetrazione del

nome proprio nei versi ci sarebbero da riprendere le ormai arcaiche, ma pionieristicamente profetiche, e così ingiustamente dimenticate, mi pare, riflessioni e inchieste di Cesare De Lollis. Insomma, siamo nel quadro di una prosa che deborda in metrica, una volta che il verso si è liberato nel verlibrisimo, precisamente.

Piuttosto, qualcuno vorrà osservare, che in metri disciplinatissimi un Gozzano, in titolo e in testo, può innalzare, tanto per dire, comodamente, una sua memorabilissima *Cocotte*, scrivendo, tra l'altro, per la sua "cattiva signorina":

Co-co-tte... La strana voce parigina
dava alla mia fantasia bambina
un senso buffo d'ovo e di gallina.

Che, a pensarci, è cosa da fare invidia a Michel Leiris, ma che qui interessa per la distanza cauta che si assume dinanzi alla "strana voce parigina", strana e straniera, e massimamente straniata nel libero giuoco delle associazioni puerili. Ma, se è per questo, nell'*Ipotesi*, Gozzano faceva rimare un "cocottes" plurale con "yacht" narrando di quel suo parodico Ulisse, di quel Re di Tempeste

che visse a bordo d'un yacht
toccando tra liete brigate
le spiagge più frequentate
dalle famose cocottes ...

Niente di singolare, se pensiamo che è passata in proverbio (e si tocca nuovamente la questione del nome proprio) la rima gozzaniana di "Nietzsche" con "camicie", nella *Signorina Felicita* ("Tagli le camicie... E non mediti Nietzsche..."), che sarà però da affiancare prontamente all'altra parallela, in *Totò Merùmeni*, di Nietzsche" e "dice" ("È il buono che derideva il Nietzsche / '... in verità derido l'inetto che si dice / buono"). Rima per rima, già in *Un rimorso* Guido lega un "così" a un "petit-gris":

O noto profumo disfatto
di mammole e di *petit-gris* ...
'Ma Guido, che cosa t'ho fatto
di male per farmi così?

Anche serrato nel busto dei versi più cogenti e coatti, anzi nelle catene della rima, per giunta, Gozzano, con la sua ironia metrica, si scava, da buon crepuscolatore, la sua strada verso un suo prosaismo mistilinguistico, comunque assai più ristretto, e che tocca il suo vertice, non a caso, è da credere, con la sestina, dialettale sì, ma mistilinguisticamente gestita, di *Torino* ("se 'l Cònt ai

ciapa ..."), e con gli ulteriori inserti terminalmente gianduieschi, dell'"Eviva i bôgianen ..." e dell'"A l'è questiôn d'nen piessla ...".

Del resto, crepuscolari a parte, ci sarebbe da scavare con profitto, se mai, nei futuristi, che si muovono tra versi liberi e tavole parolibere. Ma se ricorriamo all'archetipo stesso delle parole in libertà, e cioè alla marinettiana *Battaglia, Peso + odore*, vuoi nella redazione francese originale, vuoi nella trascrizione italiana, fanno aggio, nel complesso, assai più le onomatopée, i numeri, i segni matematici, i composti sintagmatici da trattino, e altro affine materiale visualsonoro, nonché, ovviamente, l'asintattismo globale e la liquidazione programmatica di aggettivi, pronomi, avverbi, articoli, preposizioni, che non gli arabismi infranciosati. Valga un assaggio non del tutto casuale:

atmosfera = piombo + lava + 300 fetori + 50 profumi selciato-
materasso detriti sterco-di-cavallo carogne flic-flac ammassarsi
cammelli asini frastuono cloaca Souk-degli-argentieri dedalo seta
azzurro galabieh porpora aranci moucharabieh archi scavalcare
biforcazione piazzetta pullulfo concerfa lustrascarpe gandouras burnous
formicolio colore trasudare policromia

Ma se guardiamo all'esotismo linguistico, e cosale, farà molto più effetto, tanto per dire, il Govoni 1903 delle *Fiale*, con le giapponeserie dei suoi *Ventagli*, dove una "musmè" si sposa in rima con i "netzkè", in un *Paesaggio*, e con il semplice "the" in un *Interno*. Ma c'è un "bambù" legato al già pascoliano "Timbuctù", il "marabù" con le "gru", il "koto" con il "loto", con l'aggiunta, a fare buon peso, di Kiroisighè (la rima è "gimè"), Satzuma (tra le rime è "Cuma", con "schiuma" e "spuma") e Outamaro (che va modestamente con "chiaro"). Ma sono giapponesismi già dannunzianeggiati in prosa, che arrivano, tanto per cambiare, da Parigi, cioè da Edmond de Goncourt, magari mediante Vittorio Pica. Come in sobria allegoria, nel *Pendolo di biscotto*, si legge che "sotto / il dondolo di Sèvres è un bussolotto / di profumo venuto dal Giappone".

Un caso paradigmatico, nell'area del futurismo eterodosso, può essere offerto da un testo palazzesco, *La passeggiata*, che appare nell'*Incendiario* 1913. È un componimento memorabile, fondato sopra una schidionata filastrocchesca di scritture urbane, quali possono raccogliersi, città come libro aperto, percorrendo le strade, tra insegne di botteghe e negozi, numeri civici, manifesti pubblicitari e teatrali, strillonabili titoli a stampa. A piccoli sorsi, si affaccia un episodico multilinguismo, ancorché, al solito, l'accento, nell'incatenamento rimato, batta sopra l'estensione lessicale, per così dire, a tutto campo. In ogni caso, ecco due piccoli lacerti:

Sorelle Portarè
Alla città di Parigi.
Modes, nouveauté.

Benedetto Paradiso
successore di Michele Salvato,
gabinetto fondato nell'anno 1843.

E ancora, e si raccomanda sempre di badare all'accumularsi di nomi propri:

Teatro Comunale
Manon di Massenet,
gran serata in onore
di Michelina Proches.
Politeama Manzoni
il teatro dei cani,
ultima *matinée*.
Si fanno riparazioni in *caloches*.
Cordonnier.
Deposito di legnami.
Teatro Goldoni
i figli di nessuno,
serata popolare.
Tutti dai fratelli Bocconi!
Non ve la lasciate scappare!
29
31
Bar la stella polare.

Non avrei fatto menzione di questo documento se, a più di mezzo secolo di distanza, esattamente nel '68, in *Cuor mio*, Palazzeschi non avesse replicato l'epesimento, ma spostandosi dalla Firenze originaria alla Parigi della *Rue de Buci*. Qui, naturalmente, il volume urbano viene sfogliato nell'originale francese, e si succedono blocchi parastrofici, mediamente di cinque versi, ma oscillanti tra un massimo di sei e un minimo di due, alternati a blocchi di racconto italofono. Isolando le sezioni francesi, si hanno risultati come questi, che trascelgo affatto casualmente, sottolineando appena la netta depressione che la rima viene a subire, in entrambe le zone linguistiche:

*Aux deux nègres
chambre au mois
et à la journée
grande renommée de tripes
à la mode de Caen.*

Ovvero:

*Cave de Languedoc
Charcuterie*

Tabac
Billard
Le bonne viande de Bouci.

Ovvero ancora, per finire:

Oranges jouteuses
abricots fondants
les bonnes fraises de Lion
poires au couteau
Pierrot gourmand.

A chiudere la nostra piccola galleria antologica, sarà più utile, tuttavia, richiamarsi a Soffici, con qualche assaggio da *Simultaneità e chimismi lirici*. Siamo ancora nell'orizzonte di un futurismo antimarinettiano e toscanamente lacerbiano, dove, in un componimento come *Arcobaleno*, che appare proprio su "Lacerba" nel '15, possiamo raccogliere, senza pena, in svelta successione, gli "sleeping-cars diretti al nord, al sud", o le giunchiglie "dipinte sui muri nella camera n. 19 nell'Hôtel des Anglais a Rouen" o "un treno che passeggia sul quai notturno".

Ma citiamo un po' più distesamente, per meglio rendere l'idea della situazione, contestualizzando:

Come nel 1902 tu sei a Parigi in una soffitta,
 Coperto da 35 centimetri quadri di cielo
 Liquefatto nel vetro dell'abbaino;
 La Ville t'offre ancora ogni mattina
 Il bouquet fiorito dello Square de Cluny;
 Dal boulevard Saint-Germain, scoppiante di trams e d'autobus,
 Arriva, la sera, a queste campagne, la voce briaca della giornalaia
 Di rue de la Harpe:
 'Paris-cûrses', 'Intransigeant', 'la Presse'.
 Il negozio di Chaussures Raoul fa sempre concorrenza alle stelle;
 E mi accarezzo le mani tutte intrise dei liquori del tramonto
 Come quando pensavo al suicidio, vicino alla casa di Rigoletto.

E passiamo al distico conclusivo, che è quasi una dichiarazione di poetica:

Giovinezza, tu passerai come tutto finisce al teatro.
 Tant pis! Mi farò allora un vestito favoloso di vecchie affiches.

Questo vestito di affiches, in qualche modo, è quello che i lacerbiani, senza attendere l'età senile – e non tutti invecchieranno bene, a incominciare da Soffici stesso – indossano come una divisa, ovvero esibendo, lo si può leggere nel suo *Atelier*, "corpi nudi fioriti d'affiches".

Tutto questo aspirerebbe a rendere, alquanto candidamente, se vogliamo, quello che, ancora in *Atelier*, si definisce come il "gran caos internazionale". Ma questa Parigi dell'*avant-guerre*, o della guerra appena avviata, guardata da una Firenze che, nella poesia omonima, si ritrova chiusa su sé stessa ("Su tutte le case degli stranieri / C'è l'appigionasi; / Le Family pensions / Non hanno più amori / Dietro le bianche cortine, / Non più yes, da, oui, ja: / Non c'è più un fiaccheraio al passo per le Cascine, / Non più serenate di parrucchieri: / Il lume di luna è tutto alla guerra"), questa Parigi è pure la capitale culturale d'Europa, e lo sarà per diversi decenni ancora, e Soffici vi ha bene appreso, da Apollinaire meglio che da Marinetti, l'arte di sporcare la propria scrittura, di renderla arlecchinescamente mescolata a colpi di *collages*, come gli avverrà di fare, anche, nel complesso, nelle sue migliori pitture di quegli anni.

L'entre-deux-guerres (una locuzione che, date le circostanze, è quasi impensabile senza un rinvio all'ultimo tempo di *East Coker*), riporta l'ordine, ad ogni modo, in Italia, un po' alla volta, e fuori d'Italia. Bene o male, anche la lingua della poesia si riassume nell'alveo di un educato galateo linguistico, che può riassumersi in emblema in Ungaretti, bilingue quanto si vuole, poiché il Nilo e la Senna sono paralleli al Serchio e all'Isonzo, in attesa di sbocco nel Tevere fatale, ma non sono affatto confluenti, e il paradigma è la linea Petrarca-Leopardi, con annesso elogio dell'endecasillabo. Il tutto andrà a riposare, finalmente, nella *koiné* lirica del poetese ermetico, vero corifeo neoclassico il magnogreco Quasimodo.

Basti pensare, se non altro poiché siamo in anno montaliano, quanto sia limitata la messe che si può raccogliere presso il nostro ligure, non ermetico davvero, ma oscurista abbondantemente, comunque. In *Keepsake*, titolo a parte, siamo alla prevalenza, cui siamo ben avvezzi, ormai, dei nomi propri, anzi, all'esclusiva: se "Fanfan ritorna vincitore", se "Mólyly si vende all'asta", se "Surcouf percorre a grandi passi il cassero", e via dicendo, ecco che, alla pari, "di Tonio resta un grido", "il Marchese del Grillo è rispedito nella strada", e "l'infelice Zeffirino / torna commesso". Gli sbalzi linguistici sono insomma accidenti secondari e marginali del repertorio operettistico. È come, transitando all'opera, dall'operetta, il "trillo d'aria" di "Lakmè nell'Aria delle Campanelle", nel noto mottetto. È vero che in *Sotto la pioggia* si congiungono e livellano "Por amor de la fiebre", dedotto dichiaratamente da Santa Teresa, e l'"Adiòs muchachos compañeros de mi vida". Come è vero che può estrarsi, da *Eastbourne*, un doppio "Bank Holiday" (esplicato anche in nota), e si può ricorrere, rincorrendo tutto, a *El Dorado* di *Costa San Giorgio*, e persino, alla disperata, al "toto coelo" del *Palio*. Ma nella *Bufera*, se è per questo, c'è l'*incipit* di "Ut pictura" o l'iscrizione di *Personae separatae*, come c'è l'equivocato quadrupede Bedlington, già letto velivolo come il *Dove*, versificato però come "colomba bianca", e il "Trinity Bridge", sempre nel secondo madrigale

fiorentino. Ma sono i casi di una geografia "fuori di casa", per dirla montalianamente, e cioè ancora nomi propri, di luogo nella fattispecie, che non serve nemmeno, adesso, inventariarci al completo. Al più, ecco, i "lampi" diventano, con qualche esitazione, *flashes*. Ma siamo già alla "bufera", appunto, cioè alla guerra e dopo. E siamo dunque al dissolversi, in parallelo, di tutto l'egemone monolinguisma tendenziale e reale, ermetico e ermetizzante, che aveva tenuto a freno un po' tutti, con motivazioni talora diverse e opposte. Se Montale sarà stimolato, nel tempo, a ulteriori aperture, ora che conosciamo i precedenti poetici anche lontani, molto sarà dovuto al secondo suo mestiere, che lo favorisce in quel diarismo da giornalese, che cresce negli anni '70, e procede un po', per abusare qui di un suo verso, "come ci hanno insegnato alla Berlitz".

Sarà soltanto nei decenni che inaugurano la seconda metà del secolo, gli anni '50 e '60, che il discorso avviato, nei modi che qui abbiamo tentato di descrivere, in lacunoso compendio, dalle avanguardie storiche dei due primi decenni del Novecento, quasi in geometrico ricorso, sarà ripreso dalle nuove avanguardie. Ma tutto sarà, al tempo stesso, radicalmente modificato, per non dire sconvolto. E qui, infine, le sperimentazioni di un Eliot e di un Pound, da noi, potranno, chi abbia voluto volerlo, ricondurre a Dante, al suo mistilinguismo primario e originario, e a una pratica scrittoria che mira a liquidare, senza più remore, le frontiere del poetese. E saranno davvero disponibili tutti gli idiomi, le forme, gli stili. L'idea goethiana e marxiana di una *Weltliteratur* potrà ricoprire senza sbavature la propria strumentazione espressiva, potenzialmente onnivora e, smisuratamente, veramente, babelica.

Due giorni fa, sulle colonne di un nostro quotidiano il "Secolo XIX", un nostro amico anglista mi immaginava qui a soffermarmi, cito le parole precise di Massimo Bacigalupo, "sul celebre rompicapo poliglotta degli ultimi versi della *Terra desolata* di T.S. Eliot: "*Poi s'ascese nel foco che gli affina / Quando fiam uti chelidon - O swallow swallow / Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*". Sublime rompicapo, anche perché le tessere che lo compongono, così scomposto come appare, sono, come è noto, anche più numerose. Prima della citazione dantesca, che concerne proprio Arnaldo loquente in lingua d'oc, c'è la canzoncina del *London Bridge*, e dopo l'estratto del *Pervigilium Veneris* quello del *Desdichado* di Nerval - ma qui mi interrompo: mi interrompo, per un attimo, perché, nel *Diario* del '71 di Montale, c'è una poesia, *El Desdichado*, che deduce il titolo da Nerval, appunto, a due pagine da un altro componimento, che ha per titolo, sarà un caso, *Il Re pescatore*. La strofa conclusiva della *Waste Land*, non occorre ricordarlo, incomincia così:

I sat upon the store
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?

lingua con nomi propri, in apertura, con lo Starnbergersee (originariamente il Königsee), connesso con l'Hofgarten, e con innesti conversazionali: "Bin gar keine Russin stamm'aus Litauen, echt deutsch". Ma *The Burial of the Dead* è in sostanza incorniciato già, in partenza, tra la citazione del *Tristano* ("Frisch weht der Wind / Der Heimat zu / Mein Irisch Kind / Wo weilest du?" – prolungata in "Oed' und leer das Meer"), e, decisivo, il riporto baudelaireano: "Hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère". Di fronte al tramonto dell'Occidente, disperatamente tentando di arrestarne la frana, colui che, dopo Baudelaire, fu davvero, credo, il miglior poeta delle città irreali del mondo, fa argine, come può, con i lacerti culturali, raccolti dovunque sia possibile raggiungerli, in un mosaico che risponde, pietruzza con pietruzza, a un disegno malinconicamente inconsolabile, ma nitido e meditato. Tanto nitido, tanto meditato, che quella chiusa formale di una Upanishad, che è la conclusione formale della *Waste Land*, suona ormai, meglio che sigillo di quel monumento, accordo inaugurale, quasi epigrafe, preferibile persino a quelle eraclitee, per i *Quartets*.

Ma perché il "sole nero" del caos linguistico pervenga a segnare il nostro cielo con effettuale efficacia, il secolo dovrà varcare la frontiera del suo primo cinquantennio, massimamente per quel che concerne l'orizzonte che ci concerne, il nostro volgare. E sarà possibile quel ritorno a Dante come a modello attivo e prossimo e concretamente fabbrile, che sarà praticato dal mistilinguismo novissimo, infine, degli anni '50 e '60. Di questo, chi vi parla porta qualche responsabilità personale. E certo ha ragione Bacigalupo ancora, quando aggiunge in quel suo articolo: "Senza questi 'frammenti', e le analoghe combinazioni dei 'Canti' di Pound, chissà se la stessa poesia di Sanguineti sarebbe quello che è". Certo, se vale un'autocertificazione, in simile materia, sarebbe e sarebbe stata altra, e peggiore sicuramente. Ma per esercitare violenza sopra il "parlar materno", per nuovo paradosso, Eliot e Pound agirono mediatamente, come era naturale nel nostro "paese guasto", attraverso Dante, riconducendoci a Dante, e dunque, per via interna, diciamo così, attraverso altro viaggio e, quasi, altra *nékyia*.

Mi si addice, tuttavia, il tacere di esperienze, che qui, di necessità, si sono registrate di sbieco, tanto per concludere, e che altri, se mai, ha da giudicare e, posto che ne valga la pena, chiarire. Dirò soltanto che, a me, come a qualche compagno in quei giorni già talmente lontani, parve, facendo quel che si procurò di fare, di compiere una sorta di dovere, imposto e assegnato dalle condizioni esterne. Quando, nel '51, ricorderò soltanto questo, ancora incominciando il mio primo libro, che recava in frontespizio l'archetipo medievalmente programmatico di *Laborintus*, nella prima sezione, riprendevo l'idea foscoliana dei poeti che ricevono la qualità dai tempi, era questo, in buona sostanza, che intendevo suggerire. E dicevo anche, concludendo una mia specie di arte poetica, interna all'opera, 1951 ancora:

e riporta dunque, a stretto contatto, il mito capitale del Graal, scrutato attraverso Miss Weston, con il *Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé*, e con quel suo "soleil noir de la Mélancholie". Sarà un caso, ripeto, ma la prima redazione del *Desdichado* montaliano conteneva questi versi, poi proprio aboliti:

O Musa, o tu (il ricordo mi si abbuia)
 soccorri tu ora il profugo dall'Elicona
 che non spera neppure di chiedere conforto
 ai ladri delle Sierre, ai *desdichados*,
 ai morti più che ai vivi, agli infelici troppi [...]

(dove rileverei, perché non mi pare trascurabile, in quegli "infelici troppi", un anche troppo ovvio capovolgimento – ma non voglio perdere del tutto il filo).

Ora, è difficile pensare che Montale non incroci la memoria di Nerval con l'allusione eliotiana. E i versi rifiutati saranno risarciti, un paio di pagine dopo, questa volta, con la poesia *La mia Musa*, che qui adesso trascuro, per forza. Il fatto è che Montale sta facendo i conti con la propria poetica, sia pure per l'ennesima volta. E Eliot gli dà una mano. Il "celebre rompicapo poliglotta" – è poi questo che voglio dire, divagando, è lì per una professione di poetica, caotica quanto si vuole nella modalità, quanto nitida, però, nella sostanza: "These fragments I have shored against my ruins" come raccolta di frammenti, adunati, ammassati, serrati, a resistere nel sogno di un ordine possibile, per le proprie terre, per questo dantesco "paese guasto" (Bacigalupo lo sa bene, ne abbiamo anche chiacchierato in pubblico, che, per me, il titolo eliotiano è un puntiglioso calco dantesco, da *Inf.* XIV, dalla Creta del Veglio), trasferito, in spaesamento mitico, presso quel re che è lì, appunto, a pescare sulla riva, con l'arida pianura alle sue spalle. E si procede ancora, da parte di Eliot, sino alle ultime parole, ostinatamente, tra *Tragedia Spagnola* e formulario sanscrito:

Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe,
 Datta. Dayadhvam, Damyata.
 Shantih shantih shantih

Più che un rompicapo, direi che siamo dinanzi a uno squisito paradosso, che muove dall'*incipit*, meglio che dall'*explicit*, quando, all'epigrafe petroniana, che già rimescola, da *Satyricon*, latino e greco, segue la dedicatoria a Ezra Pound, "il miglior fabbro". Che è ancora Arnaldo come viene definito, in *Purg.* XXVI, non da Virgilio, ahimè, come dicono concordi, non so chi ha cominciato, da un po' di tempo in qua, da noi, tutti gli annotatori eliotiani, ma Guido Guinizelli. Poco importa però, poiché quel che importa invece, è che Arnaldo sia additato come il "il miglior fabbro del parlar materno". Laddove Pound, se qualche cosa ha insegnato, tra le tante, come essenziale, a Eliot, è l'infrazione del monolinguisimo materno. Certo, nella *Waste Land*, per inciso, si sommuove la

this immensely varied subject-matter is expressed!
et j'avois satisfait le goût baroque de mes compatriotes!

Soltanto, è chiaro, non raccoglievo e rimescolavo frammenti per frenare una rovina, ma per mettere a nudo, rovinosamente, rovine su rovine. Ero un uomo in rivolta, e nell'età atomica, ormai. E il mistilinguismo che sperimentavo rispondeva a un'idea di poesia come anarchia. Anzi, e piuttosto, come rivoluzione.

Adesso, sono qui a confidare, per la cabala secolare che ci governa, per forza, un po', di questi tempi, ma senza facili millenarismi, certo, che il duemila imminente restituisca, a coloro che scrivono, che scriveranno, un qualche gusto di ribellione, e non nel linguaggio soltanto, ma nelle cose stesse, se è possibile, spero bene. Qualche indizio non manca. E ci vorrei scommettere sopra, alla fine.