

10. LA LIRICA ITALIANA DEL NOVECENTO: CREPUSCOLARI, FUTURISTI, ERMETICI

Se il decadentismo aveva affidato alla lirica il compito di realizzare l'autonomia dell'arte e di sperimentare nuovi linguaggi, evocativi e simbolici, nel Novecento questa tendenza si accentua. Superate le resistenze della tradizione, la nuova stagione, con i crepuscolari, i futuristi e gli ermetici, rinnova profondamente le forme ed i temi della poesia. Essa ora celebra la "calda vita" con Saba, ora esplora gli errori della guerra e le profondità di Dio con Ungaretti, ora testimonia, con Montale, il "male di vivere" e gli inganni della storia.

La poesia crepuscolare: scavo interiore e disincanto

Il crepuscolarismo si diffonde in Italia all'inizio del secolo, quando si affievoliscono gli echi delle suggestioni della poesia di D'Annunzio e si afferma invece un senso di sfiducia e di ironico pessimismo nei confronti della vita, una sfiducia che coinvolge ogni ideale, sia esso filosofico o religioso, scientifico o politico. Modelli sono Pascoli e i poeti decadenti francesi (specialmente Paul Verlaine, 1844-1896).

Principale merito del movimento è avere definitivamente scardinato la forma chiusa della tradizione poetica classica per creare un linguaggio ed una forma poetica più libera e duttile, adatta allo **scavo interiore** e all'**espressione pura**, ovvero svincolata dalla fondamentale esigenza classicista della chiarezza comunicativa. I crepuscolari si pongono come passaggio obbligato tra la poesia di impianto strutturale classico dei poeti di fine Ottocento, e la disintegrazione metrica operata in ambito futurista ed ermetico. I caratteri fondamentali del movimento sono:

1. senso di delusione e stanchezza, che si traduce nella rinuncia ad ogni slancio vitale ed eroico; l'ideale eroico è avvertito con **nostalgia** o con **ironia**, come oramai negato ed irraggiungibile;

2. amore per le piccole cose e le banalità quotidiane. Se di fronte ad esse il fanciullino pascoliano si stupiva e coglieva intuitivamente l'essenza del mistero dell'universo, i crepuscolari hanno perduto ogni stupore e ogni volontà. Essi reagiscono con distacco, senza prendere nulla troppo sul serio, ironizzando con **scetticismo rassegnato** su tutto.

Per quanto riguarda lo stile, i crepuscolari abbandonano gli echi carducciani e dannunziani: il loro verso tende alla prosa, il lessico è ironicamente aulico e, nello stesso tempo, comune, la sintassi è quella della lingua parlata, ricca di sfumature, ellissi, sottintesi.

I principali rappresentanti del crepuscolarismo sono Sergio Corazzini (1886-1907) e Guido Gozzano (1883-1916).

I temi favoriti di Corazzini sono la malinconia d'amore, la tristezza, la solitudine, il rassegnato desiderio della morte, sentimenti espressi, nelle prime liriche, in ritmi dolenti e solenni, caratterizzati dalla vena di ironico distacco che è carattere primo del movimento; nelle liriche seguenti, emerge, invece, un **sentimentalismo** languido, monotono ed esteriore. Le raccolte principali di Corazzini sono: L'amaro calice (1905), Poemetti in prosa, Piccolo libro inutile, Libro per la sera della domenica (1906).

→ Vedi, in particolare, la lirica Desolazione del povero poeta sentimentale.

Passando alla poesia di Gozzano, essa concentra, invece, le nostalgie compiaciute della giovinezza, la tristezza e la solitudine, temi trattati però con uno straordinario equilibrio tra sentimentalismo ed autoironia; abbandonato il tono declamatorio dannunziano, Gozzano ritrova un rapporto più immediato e borghese con le cose, meno simbolico e più realistico, volutamente ingenuo e provinciale, caratterizzato da un'ironia disincantata e dolente. Le raccolte principali di Gozzano sono: *La via del rifugio* (1907) e *I colloqui* (1991).

→ Vedi, in particolare, *L'amica di nonna Speranza* e *La signorina Felicità* ovvero della Felicità.

La poesia futurista: l'elogio del dinamismo

Il futurismo rappresenta il principale movimento dell'**avanguardia italiana** del primo Novecento; i suoi principi fondamentali sono l'exasperata proiezione verso il futuro, la rottura violenta con la tradizione, il culto trionfalistico della vittoria e dello scandalo; quanto ai temi fondamentali, possono essere sintetizzati nell'esaltazione della tecnica, della macchina, della velocità; emergeranno in seguito, con sempre maggior forza, l'esaltazione della violenza, della guerra (considerata "sola igiene del mondo"), dell'imperialismo, del fascismo (con Marinetti). Il principale esponente della lirica futurista fu Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944); le sue opere principali sono *Battaglia Peso + Odore* (1912); *Adrianopoli, ottobre 1912* (1914), descrizione fono-simbolica di un episodio della guerra d'Africa; *Zang-tumb-tumb* (1914), rievocazione dell'esperienza bellica in Turchia come giornalista, espressa con la tecnica delle "parole in libertà"; caratteri maggiormente innovativi sono la velocità espressiva e la visualizzazione dei testi attraverso calligrammi e "tavole parolibere"; analoghi caratteri evidenzia *Spagna veloce e toro futurista* (1931), mentre *Poema africano della Divisione "28 ottobre"* (1936) mostra già un'involuzione verso forme più tradizionali.

→ Vedi come il futurismo, alla pari del romanticismo e del decadentismo, nutrisse l'ambizione di riformare tutte le espressioni artistiche: significativa fu in questo senso la produzione teorica, legata ai numerosi "manifesti": al 1909 risale il *Manifesto del futurismo* di Marinetti, che affermava, in termini generali, le nuove linee-guida (esaltazione dell'aggressività, della temerarietà, del "salto mortale", dello "schiaccio" e del "pugno"); del 1910 sono il *Manifesto della letteratura futurista*, ancora di Marinetti, il *Primo e Secondo Manifesto della pittura futurista*, di Giacomo Balla (1871-1958), Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), e Luigi Russolo (1887-1947), e il *Manifesto dei musicisti futuristi* di Francesco Balilla Pratella (1880-1955); del 1912 è il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, sempre di Marinetti, in cui vengono esposti i principi della nuova poetica fondata sulle "parole in libertà", sul ricorso all'analogia e alla suggestione per rendere i meccanismi psichici e la frenesia della vita moderna, sull'abolizione di sintassi, punteggiatura, qualificazioni (aggettivi, avverbi); ancora del 1912 è il *Manifesto della scultura futurista* di Boccioni, mentre al 1915 risalgono il *Manifesto del teatro futurista sintetico* di Marinetti e Settemelli e il *Manifesto della scenografia futurista* di Prampolini.

Quasimodo e la poetica dell'ermetismo

Cronologicamente posteriore ai primi due movimenti è l'ermetismo, che si sviluppa in Italia nel periodo fra le due guerre ed ebbe in Salvatore Quasimodo (1901-1968, premio Nobel nel 1959) l'esponente principale. Riprendendo la lezione dei **simbolisti francesi** (da Stéphane Mallarmé, 1842-1898, a Paul Valéry, 1871-1945), gli ermetici si propongono di liberare il linguaggio poetico dall'eredità dannunziana e carducciana, magniloquente e oratoria, per restituire alla parola poetica la sua originaria purezza e assolutezza. Fondamentale è l'idea che la poesia debba tendere ad esprimere l'**assoluto**, a

rispondere quindi al bisogno di verità che anima l'uomo; tutto questo in un linguaggio lirico caratterizzato da parole fortemente scandite attraverso pause e silenzi carichi di suggestione, nonché dal ricorso frequente all'analogia e alla sinestesia per cogliere rapporti inediti e significativi tra le cose.

Le principali raccolte poetiche di Quasimodo sono *Acque e terre* (1930), *Oboe sommerso* (1932), *Erato e Apollion* (1936), *Ed è subito sera* (1942): qui predomina il tema della terra natale (la Sicilia) reinterpretata miticamente come luogo edenico dell'innocenza e della purezza perduta; ad essa si contrappone la grande metropoli (Milano, dove Quasimodo visse e lavorò a lungo), luogo dell'esilio, della contaminazione e del peccato. Nelle raccolte del dopoguerra, come *Giorno dopo giorno* (1947), *La vita non è sogno* (1949), *Il falso e vero verde* (1956), *La terra impareggiabile* (1958), il poeta si volge a rievocazioni della guerra o a tematiche di carattere sociale, traendo spesso spunto dalla cronaca quotidiana.

La lirica italiana del Novecento: Saba, Ungaretti, Montale

In controtendenza rispetto allo sperimentalismo esasperato di molta lirica del Novecento, la poesia di Umberto Saba (1883-1957) appare animata dall'esigenza fondamentale di un rapporto "onesto" con la realtà e con l'arte; nodo centrale della sua produzione è l'amore per la "calda vita", da gustare come un cibo salutare e semplice, come il pane e il vino; come ogni rapporto d'amore, però, anche quello del poeta per la "calda vita" non è privo di contrasti. Al fanciullesco piacere di giocare con entusiasmo il gioco della vita, s'accompagna infatti costantemente lo sguardo adulto che nella realtà riconosce il dolore. La poesia deve dare voce contemporaneamente al ringraziamento dell'umanità alla vita, ed esprimere, la compassione-cioè la condivisione del dolore-verso la creatura che soffre. Profondamente influenzata dalla psicoanalisi, nel suo lavoro interminabile di ricerca e analisi interiore, la poesia di Saba vive di contrasti "freudiani", primo fra tutti il contrasto padre-madre, ma anche quello fra sensualità e amore, e fra individuo e umanità. Quanto allo stile della lirica di Saba, l'onestà della poesia coinvolge anche la ricerca formale; Saba si riconosce lontano dagli ermetici, in nome della semplicità e della chiarezza: di qui la sua predilezione per i ritmi poetici consacrati dalla tradizione, come l'endecasillabo, e le forme strofiche chiuse come il sonetto.

→ Vedi, di Saba, l'unica opera di poesia, il *Canzoniere* (che ebbe diverse edizioni: 1921, 1945, 1948, 1951), articolato in capitoli che, come pagine di diario, seguono tutta la storia umana e poetica dell'autore. Fra i temi prediletti della raccolta, nei quali si articola l'amore del poeta per la "calda vita", vi sono gli animali e le donne, in modo particolare, le adolescenti: le creature cioè in cui più libera, naturale e spontanea e primitiva si avverte pulsare la vita. Altro tema dominante è Trieste, la città del poeta, brulicante di vita intensa nel suo porto, nei suoi vicoli malfamati, nelle sue vie cariche di seduzioni e di memorie.

Più vicina allo sperimentalismo dei primi anni del secolo è la produzione di Giuseppe Ungaretti (1888-1970), per il quale la poesia è essenzialmente parola tesa a riprodurre il miracolo di una riconciliazione fra l'uomo e l'assoluto; in questo senso essa è, al contempo, affermazione dell'individualità dell'esperienza umana e testimonianza di un assoluto universale che è l'assoluto di Dio. Come portatore e testimone nella storia di una scintilla di assoluto e di eterno, il poeta assume su di sé il compito di offrire una testimonianza preziosa della verità; penetrato più a fondo nella segreta natura delle cose, anche attraverso l'esperienza del dolore, il poeta viene innalzato ad un intimo contatto con l'assoluto, e scavando dentro di sé, porta alla luce una verità universale, che offre alla comunità degli uomini come contributo alla generale tensione dell'umanità verso il ve-

ro. Nel fare questo, tuttavia, il poeta si scontra con il limite rappresentato dall'ineffabilità dell'assoluto, che trascende la capacità umana di espressione; il che significa che questo assoluto può solo essere richiamato allusivamente attraverso gli artifici del simbolo, della metafora, dell'analogia.

La produzione di Ungaretti può essere divisa in tre stagioni liriche:

-la prima, legata in particolare all'esperienza bellica e confluita sostanzialmente nell'*Allegria* (1931), rivela una ricerca originalissima di essenzialità formale, che scardina e disintegra le forme metrico-sintattiche convenzionali per enfatizzare il potere evocativo della parola singola, isolata fra ampi spazi bianchi di silenzio;

-la seconda, legata alla raccolta, *Sentimento del tempo* (1933), coincide con l'esperienza della conversione religiosa, in seguito alla quale vengono introdotti temi più alti e complessi, come la riflessione sul tempo e la morte, accompagnate da una elaborazione formale tendente al recupero di organismi ritmici e sintattici più articolati;

-la terza si apre con *Il dolore* (1947): dalla riflessione sul destino dell'uomo, scaturita dalla drammatica esperienza della morte del figlio, il poeta giunge progressivamente, sorretto dalla fede, ad un sereno e malinconico distacco rispetto alla vita, che si va accentuando progressivamente con gli anni.

In equilibrio fra **compostezza classica** e **sperimentalismo** è la lirica di Eugenio Montale, strumento prezioso di decifrazione del "male di vivere", condizione dell'uomo del Novecento che ha perduto il senso della propria esistenza, e può solo attendere con trepidazione e timore che un giorno, all'improvviso, il velo delle apparenze si squarci per rivelare la verità. La prima produzione montaliana è ricca di simboli spaziali (il mare, il muro) che esprimono l'idea di una dolorosa separazione fra la realtà dell'esperienza e una verità ulteriore di cui l'uomo ha desiderio o sospetto, ma alla quale non ha accesso alcuno.

→ Vedi il "primo periodo" della poesia di Eugenio Montale (1896-1981), legato alla raccolta *Ossi di seppia* (1925): calata nel reale e impegnata a decifrarlo, la poesia ci offre in primo luogo risposte negative (ciò che vero *non* è), e della vita ci mostra il male, il dolore, in uno stile scabro ed essenziale, depurato di qualunque residuo sentimentale.

Ai simboli spaziali si sostituiranno, con il tempo, **simboli temporali**, e la **memoria** verrà assunta come nuova immagine emblematica del rapporto tra l'io e la realtà sfuggente dell'esperienza.

Il tempo ci fa diversi, estranei a noi stessi, separandoci dalla nostra stessa realtà individuale; ma se la memoria del passato è difficile, la poesia di Montale si arricchisce della presenza "salvifica" di una donna, creatura terrena cui è affidata tuttavia ogni speranza di salvezza dell'individuo e del mondo.

→ Vedi *Le occasioni* (1939) e *La bufera* (1956) che scandiscono il "secondo periodo" montaliano: dominano qui i temi del tempo, della memoria, della donna portatrice di salvezza, della guerra (nella *Bufera*), mentre dal punto di vista stilistico osserviamo una intensificazione del ricorso al simbolo, all'oggetto emblematico che riassume e richiama uno stato d'animo.

Con il tempo la lirica montaliana si arricchirà di temi e sollecitazioni diverse: il dramma della seconda guerra mondiale, innanzitutto, e infine la critica contro la massificazione della società, che richiede ancora alla poesia di farsi carico dell'irrinunciabile funzione morale e civile di smascherare le falsità e le ipocrisie della pseudo-cultura contemporanea.

→ Vedi in particolare la raccolta *Satura* (1971) dove il poeta sceglie la strada della non-poesia, dello spunto di cronaca, per denunciare il “mercato del nulla” in cui sta degenerando l’industria della comunicazione di massa.

La lirica italiana del secondo dopoguerra

Possiamo distinguere, nel panorama letterario della seconda metà del secolo, una serie di movimenti, o correnti, o tendenze dominanti:

1. il **neo-sperimentalismo**, caratterizzato da un netto rifiuto di ogni ideologia totalizzante in nome del confronto con i problemi della realtà sociale; da una irrinunciabile e persino “eretica” autonomia di giudizio; da un rifiuto netto della lingua letteraria in nome della lingua prosastica del quotidiano;

→ Vedi, fra i neo-sperimentalisti, Pier Paolo Pasolini (1922-1975), Franco Fortini (1917), Paolo Volponi (1924), Luigi Malerba (1927).

2. gli **anti-novecentisti**, anti-simbolisti e anti-ermetici, che rifiutano la lezione dei grandi “maestri” del Novecento, Ungaretti e Montale, per richiamarsi alla tradizione lirica che va da Pascoli ai crepuscolari; al centro della poetica degli anti-novecentisti sono le fondamentali esigenze della comunicatività e della spontaneità, non disgiunte peraltro da una raffinata musicalità.

→ Vedi, fra gli anti-novecentisti, Sandro Penna (1906-1977), Attilio Bertolucci (1911), Giorgio Caproni (1912-1990).

3. la **linea lombarda**, che ha come elementi comuni la predilezione per gli ambienti e i paesaggi lombardi; il rifiuto del simbolismo ermetico in nome di uno stile “medio” di ascendenza crepuscolare; la presenza di una forte istanza etica.

→ Vedi, fra gli esponenti della *linea lombarda*, Vittorio Sereni (1913-1983), Luciano Erba (1922), Giovanni Giudici (1924).

4. la **neo-avanguardia**, decisamente novecentista, che si richiama alle avanguardie del surrealismo e del futurismo, contestando il ruolo tradizionale della poesia e del poeta nella società e proclamando l’esigenza di rifondare il rapporto poesia-sistema sulla base dell’eversione linguistica; ne derivano atteggiamenti di rifiuto nei confronti di qualunque imitazione naturalistica della realtà, e una tendenza piuttosto all’estremismo espressivo, alla trasgressione, alla violazione del convenzionale rapporto tra significanti e significati.

→ Vedi, nell’orbita della *neo-avanguardia*, numerosi poeti, peraltro diversi per ispirazione e tecnica compositiva, come Giorgio Manganelli (1922), Sebastiano Vassalli (1941-), Nanni Balestrini (1935), Edoardo Sanguineti (1930), Elio Pagliarani (1927), Antonio Porta (1935-1989), Alfredo Giuliani (1924).