

La "Vanità" di Gianni A. Papini

Autor(en): **Martelli, Mario**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **27 (1995)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-263231>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LE «VANITÀ» DI GIANNI A. PAPINI

Una premessa, nell'atto di intavolare un discorso su *Tutte le vanità* di Gianni A. Papini¹, occorre pur fare. È un tipo di poesia, questa ospitata nel volumetto, di cui non si può parlare per sommi capi e genericamente. Essa, come ogni autentica poesia, è poesia colta, e, in quanto poesia colta, esige di essere *letta* soltanto dopo essere stata *studiata*: un assunto al quale, quasi esse dovessero esserne la dimostrazione, tornerò a conclusione di queste pagine. Ma si capirà meglio quello che voglio dire tenendo attentamente sotto gli occhi questo o quel campione; e, tanto per cominciare (ed è campione scelto tutt'altro che a caso), proprio la lirica che, prima della prima sezione, apre il libretto:

I NOSTRI PASSI SCARSI

- Passi - dicea - i miei anielli, passi
- il fesolano episcopo Giovanni,
obliterando in suo estranio accento
le palatali -
passi le mie pecorelle - aggiungea,
l'autorità asseverando sua
pria di dare il buffetto ai cresimandi
(attoniti).

Passava l'anno quarantesimo primo
dalla Incarnazione fruttifera
(stile fiorentino)
più secoli diciannove...

¹ Gianni A. Papini, *Tutte le vanità*, disegni di Aldo Menichetti, Locarno, Armando Dadò Editore, 1994.

Passarono poi i cavalli del Vagliesteno,
 passarono i carri del generale Clark,
 passò, nell'oscurità,
 la ronda d'amor...

Passa il camion di *Pfister Meubles*,
le bon sens helvétique.

I nostri passi scarsi. Il titolo - dantesco (*Purg.*, 10 13): "E questo fece i nostri passi scarsi" - ha diritto ad una sua (ed impegnativa) chiosa. Carduccista di affermata fama, non ci sarebbe di che meravigliarci se Papini avesse utilizzato anche il Carducci delle *Odi barbare*, *Ragioni metriche*, 3-4:

Scarso, o nipote di Rea, l'endecasillabo ha il *passo*
 a misurare i clivi de le bellezze vostre².

Non molto prodighi i commentatori delle *Barbare* nel munire di chiosa l'espressione; ma io penso che in questo luogo carducciano *passo* abbia il significato che in latino ha *numerus* (e meglio, al plurale, *numeri*), quello di 'aria', 'andamento', mentre *scarso* avrà quello, d'altronde ovvio, di 'insufficiente', 'inadeguato'. Il titolo, dunque, scelto dal Papini, se la citazione ha funzione di glossa, si direbbe che volesse dichiarare l'insufficienza o l'inadeguatezza non

² Doveroso dare a Cesare quel ch'è di Cesare: l'attacco carducciano mi è stato ricordato dall'ottima memoria di Francesco Bausi. Diversamente le cose sono andate con l'autore: al quale, ovviamente, mi sono astenuto - per quanto l'antica e profonda amicizia me lo rendesse terribilmente facile - dal chiedere delucidazioni sui suoi versi. D'altronde, l'autore è sempre bensì la fonte più informata, ma anche la più sospetta. A parte questo, devo aggiungere che le annotazioni raccolte in queste pagine vogliono essere considerate nient'altro che un primo approccio a testi non tanto difficili, quanto traditori: quello di cui mi sono accorto non è poco; quello di cui non avrò avuto neppure il più tenue sentore (magari chissà quanto facilmente riconoscibile!) ho il terrore che sia molto di più. La citazione carducciana è naturalmente fatta da Giosuè Carducci, *Odi barbare*, ediz. crit. a cura di Gianni A. Papini, Milano, Fondazione Alberto e Antonio Mondadori, 1988, p. 62.

tanto dei “numeri”, della sola poesia, cioè, prodotta dall’autore, quanto di ogni poesia, a misurare i bei clivi dell’esprimibile.

Eppure, non sembra che un tale titolo esaurisca con questo i suoi significati. Il fatto è che a *passi* (sostantivo) si collega *passare* (verbo): ed è appunto *passare* che ci viene proposto come lemma-chiave della lirica, perno su cui ruota la mini-storia che vi si narra: una storia minuscola, che tuttavia riassume un’intera esistenza, quella dell’autore beninteso, ma anche quella di ciascuno di noi: specimen dell’universale (di noi, in quanto soggetti d’azione), e, ad un tempo, del sempiterno *passato* delle nostre cose, dei nostri sentimenti, delle nostre esperienze. Noi *passiamo* rapidamente *attraverso* ciò che diviene sempre ed immediatamente *passato*, e finiamo anche, noi stessi, nel *passato* di ciò che non è più. È in questo senso che i nostri passi sono, alle nostre caparbie illusioni e ai nostri delusi desideri, *scarsi*: “Dies mei velocius *transierunt* quam a texente tela succiditur”; e: “Ecce enim breves anni *transeunt*, et semitam, per quam non revertar, ambulo” (*Iob* 7 6 e 16 23); e così da un capo all’altro della Scrittura, in decine di altri luoghi, dei *Salmi*, dei *Proverbi*, di *Isaia*, di altri libri. *Transire* (l’italiano *passare*) è, ad indicare il veloce trascorrere della vita, verbo biblico per eccellenza.

Ma il *passare* (il *transire* biblico) implica la nozione di mutamento e di trascoloramento: non solo delle cose, ma anche delle parole; o, per dir meglio, delle parole che delle cose sono lo specchio. Per questo, proprio come non ci si può bagnare due volte nelle acque d’uno stesso fiume, così non si potrà cogliere due volte, d’una parola, lo stesso significato. È così che nella nostra lirica *passare* scivola, inevitabilmente e continuamente, tra le maglie di una qualsivoglia definizione che pretenda d’immobilizzarne l’aspetto semantico. Lo stesso procedimento anaforico della lirica (suggerito, penso, a Papini dal brano dei *Promessi sposi*, di cui parlerò tra poco) è adottato in funzione di questo motivo conduttore: si guardi alle singole strofe, che tutte si aprono col lemma-chiave della lirica: *Passi*, *Passava*, *Passaron*, *passa*; si guardi, di più, al fatto che la stessa voce viene replicata, così da formare una *redditio* metrica, a conclusione del primo verso; poi, poco dopo, anche all’inizio della seconda metà della

prima strofa, e all'inizio del secondo e del terzo verso della terza. Ebbene: come dicevo, una tale strutturazione retorica non è adottata per se stessa, ma perché al replicarsi della voce possa corrispondere, meglio avvertibile e meglio determinabile, il rinnovarsi dei significati. L'artificio, dal deflagrante effetto di spiazzamento, è quello dell'antanaclasi: artificio che, rispetto al significato che ci aspetteremmo dal significante *passare*, si rivela fortissimo e sorprendente nel salto semantico del triplice *passi* ostentato nella prima strofa. Tale ci risulta, dopo appena un attimo di perplessità, quando ci accorgiamo che quel reiterato *passi* - quasi una trappola tesa al lettore dall'estraneo accento del nordico vescovo - solo ingannevolmente ed erroneamente potrebbe essere ricondotto all'infinito *passare*. Esso, obliterata la palatale, sta in realtà per *pasci*; e quello che, riaffermando l'autorità conferitagli da Dio, dice il vescovo è citazione dal Vangelo di Giovanni, 21 15-17: "*Pasce agnos meos [...], pasce agnos meos [...], pasce oves meas*", e formula, anche, con cui si ordina al sacerdozio.

Ma, nelle altre strofe, dopo che dai *passi* del titolo siamo slittati in direzione di *pascere*, ci si dirige verso il verbo *passare*: nella seconda, preso nel senso, temporale, di 'essere in corso, essere in svolgimento' (nel nostro caso, il corso o lo svolgimento di un anno); nella terza, preso in quello, locale, di 'transitare'. Quanto alla quarta strofa, se il significato che lì ha *passare* non è sostanzialmente diverso da quello che ha nella terza, cambiano tuttavia e il suo senso e la sua funzione: si tratta, lì, di passati remoti e di azioni appartenenti all'area del *perfectum*, qui di un presente e di un'azione appartenente all'area dell'*infectum*. L'osservazione ci guida a constatare come di *passare*, non solo il senso, ma cambino anche il tempo e la funzione: nella prima strofa, si tratta di imperativi (dal verbo *pascere*, come si è visto); nella seconda d'un imperfetto che, giusta la distinzione proposta dal Weinrich³, descrive lo sfondo su cui si svolge l'azione della cresima; nella terza e nella quarta, infine, il nostro

³ Cfr. Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. ital. di Maria Provvidenza La Valva, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 125-98 (capp. IV-V).

verbo è usato in un'accezione locale, che tuttavia, almeno per quanto riguarda la ronda d'amore, è ben lontana dall'escludere quella temporale.

La poesia è di liquidissima interpretazione:

Giovanni, vescovo di Fiesole, sopprimendo nel suo accento non fiorentino le palatali, diceva: "Passi [= *pasci*] i miei anielli [= *agnelli*]" e, prima di dare il buffetto ai cresimandi, che restavano attoniti e perplessi [sul significato, evidentemente, e sulla ragione di quel buffetto], aggiungeva, onde ribadire e confermare l'autorità concessagli da Dio: "passi, passi [e cioè: *pasci, pasci*] le mie pecorelle".

Passava l'anno 1941 dall'Incarnazione fruttifera, secondo lo stile fiorentino ...

Passarono poi le truppe tedesche in ritirata, passarono quelle alleate al comando del generale Clark; passò anche, nell'oscurità [credo nell'oscurarsi della ragione sommersa al talento], la stagione degli amori e dei sensi...

Passa, in questo momento, il camion del mobilificio Pfister, che, come sua insegna e motto, esibisce la scritta: "le bon sens helvétique".

Se dal fondo della lirica comincia, come si vede, ad emergere e a delinearsi un suo essenziale messaggio, si tratterà per l'interprete di esplorare la possibilità di ricondurvi gli altri suoi elementi costitutivi. Guardiamo, dunque, il tutto un po' più da vicino. L'espressione "Incarnazione fruttifera" è sintagma cristallizzato, ed allude al frutto proceduto dalla incarnazione del Cristo, quello cioè della riconciliazione tra l'uomo e Dio. Essa era in antico usata normalmente nelle date (cfr., ad esempio, Boccaccio, *Decameron*, I introd. 8: "Già erano gli anni della fruttifera Incarnazione del Figliuolo di Dio al numero

pervenuti di mille trecentoquarantotto”; di cui il passo papiniano potrebbe ben essere citazione⁴). Si aggiunga a questo che tradizionale e poetico è l’artificio di spezzare la data nelle sue componenti⁵.

Con l’espressione “i cavalli del Vagliesteno” si rinvia al cap. XXX dei *Promessi sposi*:

Sopra tutto si cercava d’aver informazione, e si teneva il conto de’ reggimenti che passavan di mano in mano il ponte di Lecco, perché quelli si potevano considerare come andati, e fuori veramente del paese. Passano i cavalli di Wallenstein, passano i fanti di Merode, passano i cavalli di Anhalt, passano i fanti di Brandeburgo, e poi i cavalli di Montecuccoli, e poi quelli di Ferrari; passa Altringer, passa Fürstenberg, passa Colloredo; passano i Croati, passa Torquato Conti, passano altri e altri; quando piacque al cielo, passò anche Galasso, che fu l’ultimo.

Proprio da questo brano, come ho detto, dev’esser provenuto al Papini il suggerimento di brillantemente scegliere, per la sua lirica, una struttura anaforica. Si aggiunga ora che la forma Vagliesteno, per Wallenstein, costituisce una più corretta e più completa toscanizzazione che non fosse quella - “Vagliensteino” - che il Manzoni stesso

⁴ A rigor di termini la precisazione parentetica — “stile fiorentino” — è ridondante, visto che già è stato detto “dalla Incarnazione fruttifera”, e che lo stile fiorentino consisteva appunto nel far cominciare l’anno dal 25 di marzo, ossia dall’Incarnazione. A parte questo, è forse inutile ricordare che la precisazione cronologica è frequente, anticamente, anche in poesia; basti pensare al Petrarca dei *Rerum vulgarium fragmenta*, 211 12: “Mille trecen-to ventisette, a punto / Su l’ora prima, il dì sesto d’aprile, / Nel laberinto in trai, né veggio ond’esca”; 336 12: “Sai che 'n mille trecento quarantotto, / Il dì sesto d’aprile, in l’ora prima, / Del corpo uscìo quell’anima beata”; e al Machiavelli del *Decennale primo*, 10-14: “Aveva 'l sol veloce sopra 'l dorso / Del nostro mondo ben termini mille / E quattrocen novanta quattro corso, / Dal tempo che Iesù le nostre ville / Vicitò prima [...]”.

⁵ Cfr., ad esempio, il dantesco (*Inf.*, 21 113): “Mille dugento con sessantasei”; e anche il Pulci della *Giostra*, 21 5-6: “L’anno correva mille quattrocento / E sessantotto dalla Incarnazione”.

aveva fatto adottare dal podestà nel cap. V del romanzo⁶. La “ronda d’amor”, che passa nell’oscurità, è, al contrario, citazione rimaneggiata da una notissima canzone di Cherubini-Bixio, *Il tango delle capinere*, del 1924; che - se non ricordo male quello che mia madre soleva cantare ai suoi tempi, attendendo a sue tranquille e domestiche opere - doveva dire così:

A mezzanotte va
La ronda del piacere,
E nell’oscurità
Ognuno vuol godere.

L’ultima strofa, se non m’inganno, rimanda invece, e per la funzione strutturale e per la consistenza (un distico, anch’essa) e per il verbo d’apertura, ad una poesia di Montale, *Bagni di Lucca*, compresa nella prima sezione delle *Occasioni*:

Passa l’ultima greggia nella nebbia
del suo fiato.

La varia molteplicità e la somma eterogeneità dei rinvii hanno una funzione formale affine alla funzione cui assolve la polisemanticità del verbo *passare*, e, ad essa affiancandosi, la rinforzano e la legittimano: quello che l’uno e l’altro aspetto suggerisce è il senso di una realtà eterogenea e molteplice, di cui si può avere consapevolezza attraverso la memorizzazione di tessere giustapposte, propria della coscienza riflessa. Boccaccio, Manzoni, Cherubini-Bixio, Montale: il contrasto è in funzione del movimento, ma un movimento che si consuma nel succedersi di frantumati ricordi. L’esperienza della vita procede - in questa lirica del Papini - per dissolversi di successivi

⁶ Si ricordi, tuttavia, che intenzione del podestà non era stata quella di toscanizzare il casato del personaggio, bensì di recuperarne la forma originale. Al conte Attilio, infatti, che il Wallenstein aveva citato come “principe di Valdistanò o di Vallistai, o come lo chiamano”, egli aveva fatto presente: “Il nome legittimo in lingua alemanna [...] è Vagliensteino, come l’ho sentito proferir più volte dal nostro signor castellano spagnolo”.

frammenti musivi. La giustapposizione delle *auctoritates* di riferimento - Boccaccio, Manzoni, Cherubini-Bixio, Montale - si costituisce come oggettivazione formale di un approccio alla realtà esperito per quadri che si sostituiscono inesorabilmente l'uno all'altro. Ed è un tipo di conoscenza, peraltro, che dichiara la sua natura ad un tempo rigidamente cristallizzata e imprendibilmente trascolorante anche attraverso l'opposizione di disparate aree linguistiche e stilistiche: nella prima strofa (ad esempio) e per quel che riguarda lessico e fonetica, il dialettale (*passi, anielli*) si coniuga con l'arcaico e il letterario: *dicea, fesolano, episcopo, estranio, aggiungea, asseverando, pria*; poi, sul versante della retorica, l'iperbato alla latina (quasi una tmesi): "Passi - dicea - i miei anielli, passi / - il fesolano vescovo Giovanni" e l'altro iperbato, questo in funzione di enfatica ed "ufficiale" magniloquenza (sottolineata dall'allitterazione vocalica: "aggiungea / l'autorità asseverando sua") cozzano con la divertita immediatezza dell'idillio fornito da attoniti cresimandi e da episcopali buffetti.

I cinque quadri - il presente immobilmente attonito della fanciullezza; l'imperfetto dello sfondo cronologico che, scorrendo, trascina con sé il nostro stesso trascorrere; il grande avvenimento storico di cui siamo stati parte quanto si voglia infinitesimale e passiva, foglie portate in vortice da un troppo forte vento⁷; quella sorta di rapida

⁷ Perché anche questo rapporto tra storia pubblica e storia privata rinvia alla stupenda pagina che conclude il XXVII capitolo dei *Promessi sposi*: "Fino all'autunno del seguente anno 1629, rimasero tutti, chi per volontà, chi per forza, nello stato a un di presso in cui gli abbiám lasciati, senza che ad alcuno accadesse, né che alcun altro potesse far cosa degna d'esser riferita [...]. Seguiron poi altri grandi avvenimenti, che però non portarono nessun cambiamento notabile nella sorte de' nostri personaggi. Finalmente nuovi casi, più generali, più forti, più estremi, arrivarono anche fino a loro, fino agli infimi di loro, secondo la scala del mondo: come un turbine vasto, incalzante, vagabondo, scoscendendo e sbarbando alberi, arruffando tetti, scoprendo campanili, abbattendo muraglie, e sbattendone qua e là i rottami, solleva anche i fuscilli nascosti tra l'erba, va a cercare negli angoli le foglie passe e leggieri, che un minor vento vi aveva confinate, e le porta in giro involte nella sua rapina": che è, grazie anche al finale ricordo dantesco, un suadente richiamo alla *vanità* della vita terrena dell'uomo.

ubriacatura, dolcemente rimpianata nel ricordo, che è la sensualità dell'età adulta; il presente, infine, che *passa* sotto la nostra finestra nella banalità dolorosa del quotidiano (“Dum loquimur...”)-, i cinque quadri, dicevo, racchiudono in sé il senso ultimo, discretamente insensato, di una qualunque vita terrena.

Per questo, d'altronde, il libretto s'intitola a *Tutte le vanità*. Che se le vanità (come da epigrafe, fornita da una battuta del quarto atto del *Don Carlo* di Verdi: “Tu che le vanità conoscesti del mondo / E godi nell'avel il riposo profondo”) sono quelle del mondo in ogni suo aspetto e della nostra vita in ogni suo dato - nella labilità del tempo che scandisce il nostro passar sulla terra, nell'ambiguità dei grovigli interiori che ci angosciano, nella precarietà dei valori ufficiali -, allora, fra questi ultimi, il Papini ben poca difficoltà avrà a sistemare anche quelli, ove siano non altro che occasione a socializzare, della letteratura e della poesia: convegni, congressi, dibattiti, presentazioni, tavole rotonde. Ecco, con questo, che una nuova lirica ci si fa incontro, utile al nostro discorso. Ancora un titolo carducciano: *Colloqui con le ombre* - e più carducciano, *Colloqui con gli alberi*, che non gozzaniano. Ma la lirica né ci porta verso i *Colloqui* del Gozzano né verso le *Rime nuove* del Carducci, bensì, diritti, verso il più celebre carne del Foscolo, e lo corrode con armi che avrebbero fatto invidia ad un avvocato Damaso de' Linguagi⁸. Ma bisognerà, se vorremo mettere a fuoco - come è indispensabile - l'oggetto che

⁸ Ovvio il rinvio a C.E. Gadda, *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia, nel verso immortale del Foscolo*. Gadda, d'altronde, è altrove citato esplicitamente, in questo libretto. All'inizio di *Capodanno* si legge infatti: “Vanno l'inestinguibili formicole, /diceva il Gaddo, / come gli alpini, in lunga fila”; né sarà inutile ricordare che l'alpino Gadda firmava *Gaddus* alcune note del *Giornale di guerra e di prigionia* (sui problemi posti dal *Giornale* e dalla doppia firma, cfr. ora Marziano Guglielminetti, *Gadda/Gaddus. Diari, giornali e note autobiografiche di guerra*, “Versants”, nouvelle série, n° 25, 1994, pp. 81-96). Anche questa lirica - *Capodanno*, intendo - affianca alla prima altre e disparate citazioni: il Montale del più famoso tra gli ossi “brevi” (“se pure *interdum* / si rompano et intreccino, o poeta, / su biche sbriciolate e morte bisce”) e l'Ungaretti di una tra le più corte, ma più celebri liriche dell'*Allegria*: “Stanno sì come / Sovra d'un foglio incerto”.

pure viene negato come valore, vestirci dei panni di un arido erudito da Convegno Internazionale, ed assumere in proprio tutta la sua erudita aridità.

Il congresso dei dotti si svolge, dunque - *et pour cause*, visto l'argomento a cui è consacrato -, "là nella Troade inseminata". L'inaspettato - con amaramente ilare effetto di spiazzamento - arriva dalla parentetica aggiunta alla determinazione locale e riguardante l'inoperoso agente: "(dalla / grossa coglia d'Apollo)"; e tanto più inaspettato perché l'inerte e latitante *inseminatore*⁹ - si rivela, in grazia di quella sua "grossa coglia", un dio, in una lirica tanto foscoliana, inaspettatamente dannunziano ed alcyonico, simile, per quella sua ferina caratteristica, al centauro della *Morte del cervo* (vv. 22-24):

Ben era il generato dalla Nube
acro e bimembre, uomo fin quasi al pube,
stallone il resto *dalla grossa coglia*.

Certo, Apollo viene introdotto qui dal Papini come dio solare, inseminatore e fecondatore della terra; ma direi che non del tutto assente doveva essere nel poeta, al momento della composizione, il

⁹ Latitante, devo precisare, dacché il prefisso *in-* non ha di norma nel verbo *inseminare* valore negativo, ma intensivo. Anzi, per quanto concerne il participio *inseminata*, esso, a starcene ai vocabolari (non diversamente, del resto, dal verbo da cui deriva), è, nel senso di 'non seminata' e, quindi, 'non abitata, deserta', innovazione foscoliana: in latino, il verbo significa 'immettere in' (cfr. Gellio, *Noct. Att.* 19 5 3: "[...] tabemque et morbos sensim et in diem longam visceribus inseminare"); e, usato in ispecie per il seme maschile, viene riferito spesso al Sole, il dio fecondatore ed *inseminatore* per eccellenza. Macrobio, ad esempio, assegna per ben due volte il verbo *inseminare* (nel senso, appunto, di 'fecondare') ad Apollo, prima (*Satur.* 1 17 35) dicendoci che i Cameriansi chiamano il dio *Aeigenétes*, da *aèi gígnesthai*, 'esser sempre generato', e da *aèi gennân*, 'sempre generare' ("id est quod semper exoriens gignitur quodque ipse generat universa *inseminando* fovendo producendo alendo augendoque"); poi, informandoci che gli Assiri di Ieropoli raffiguravano Apollo offerente nella mano sinistra un fiore, ad indicare il fiore delle cose (*ib.*, 68), "quas hic deus *inseminat* progenerat fover nutrit maturatque").

ricordo della passione amorosa, inespleta peraltro e piena di vendicativi risentimenti, che condusse Apollo verso la Troade per desiderio di Cassandra. Né, dagli amori della troiana Cassandra col dio Apollo, lungo apparirà il passo a quelli per i quali a Giove, padre degli dei, Elettra - secondo una delle non pochissime versioni che riguardano il mito della bellissima ninfa - avrebbe dato Dardano e Teucro, dal primo dei quali il Foscolo (*Sepolcri*, 239-40) faceva discendere Troiani prima e Romani poi.

E lo stesso Papini ricorda un'Elettra: ma altra e diversa, lui, da quella foscoliana. E sarà il caso di leggere anche questa poesia, di cui andiamo parlando da qualche tempo, per intero:

COLLOQUI CON LE OMBRE

Riunivansi [giusta la legge Tobler-Mussafia] ad ogni, quasi, Olympiade,
esperti di poetica,
e ancor d'abbuffaietica,
quest'ultima in funzione d'ermeneutica,
là nella Troade inseminata (dalla
grossa coglia d'Apollo),
altrui cercando vincer disputando.
E venian d'ogni plaga e d'ogni terra,
vuoi donde l'acque girano e li venti
[per la legge di Ferrel] sinistrorsi
o vuoi destrorsi.

Accadde che una volta
si dovea far secerner gli ampi giri
dei cerèbri dottissimi
"Su qual viaggio feciono quell'armi
del grande eroe, nel mugghio dei marosi
recate alle fatal prode retee,
del Telamonio sovra gli ossi busi".
Seduti eran d'intorno
le tavole del marmo e dell'ariento
[legge di Migliorini]
fra le statue dell'oro e dell'avorio

(ch'era vernice eiaculata a spruzzo)
 quando con rombo orribile
 la nemetica turba delle Arpie
 improvvisa piombò,
 sgorgando con osceni e rauchi struffi
 (*id est* in suon di tronitruue scorregge)
 la sozza illuvie di lor putre ventre
 (che è come dire merda)
 [legge di Corpo Sciolto]
 su tavole rotonde e su la mensa.

O dell'oceanina Elettra figlie,
 o di Taumante, ove siete voi già?
 Non io più sento il puzzo
 del vostro nume indizio.
 Se poteste tornare, tornare;
 se poteste... (ma come si fa!).

La lirica, a mo' di libera canzone leopardiana, consta (ove si prescinda dal cantabile distico conclusivo di decasillabi, il secondo dei quali tronco) di tre lasse di endecasillabi misti a settenari, variamente disposti e variamente rimati - né ignari di assonanze o di consonanze (vv. 16-18: "marosi: busi"; vv. 30-32: "merda: mensa"; vv. 35-36: "puzzo: indizio"); e sono endecasillabi sonoramente e rotondamente strutturati (ad eccezione del primo, con sineresi dell'iniziale *Riu-* ed accento di quinta: la perenne, impacciata difficoltà degl'inizi!), a volte con ambizioni di onomatopeica magniloquenza: "*id est* in suon di tonitruue scorregge", ad esempio, con i suoi rovinanti accenti di quarta, settima, decima, sul tipo di *Sepolcri*, 210: "e un incalzar di cavalli accorrenti".

La poliglottia impera anche qui, se insieme con la dantesca *merda* e con le dantesche *scorregge* (la cosa, se non, sostituita alla memorabile *trombetta*, la voce) e col *Corpo Sciolto* e (appena appena un gradino più in alto) con gli *ossi busi* coabitano preziosi relitti di

sintassi (legge Tobler-Mussafia e legge Migliorini¹⁰), di morfologia (v. 15: “feciono”) e di fonetica (vv. 9 e 18: “venian [...] sovra”) arcaiche; e rarità di lessico: disusato, latineggiante, inedito (*coglia*, *tonitrue*, *putre*, *cerèbri*, *nemetica*, *struffi*, *illuvie*¹¹); ma, ben in vista e al di sopra di tutto il resto, lo splendido pentasillabo “Olympiade”, con grafia ed accentazione greche, certo, sull’esempio del Pascoli conviviale, *Alexandros*, 57: “*Olympias* in un sogno smarrita”.

L’obbiettivo della satira emerge nitidamente dalla pedantesca esegesi, alla quale ho sottoposto il testo: la vanità della cultura convivial-congressistica (*poetica* e *abbuffaietica*: binomio riassunto nella tendenziosa ambiguità delle “tavole rotonde”, al v. 32); lo sciorinamento di un’erudizione che, esule dal campo specialistico, possa impressionare e, ad un tempo, mettere in difficoltà i commensali e commilitoni (la legge di Ferrel, sulla circolazione atmosferica) e la inconcludente tematica del convegno, da prof. Bodoni Tacchi¹²: quale tragitto abbiano percorso le armi d’Achille, dopo il naufragio d’Ulisse, per tornare sulle ossa d’Aiace. Di nuovo i *Sepolcri*, forse con ironico riferimento alle smanie erudite di certo Foscolo (quello della *Chioma di Berenice*), che nelle note al carne cita, a sostegno del raro mito, gli *Analecta veterum poetarum* e Pausania, 1 35 4-5: “*Audivi quidem quae Aeoles, qui Ilium post tenuerunt, de armorum iudicio produnt, post Ulyssis naufragium arma ad Ajacis sepulchrum delata*”¹³.

¹⁰ Pronome atono enclitico in inizio di frase (v. 1: “*Riunivansi*”) e, rispettivamente, complemento di materia determinato in dipendenza da sostantivo a sua volta determinato (vv. 20 e 22: “*le tavole del marmo e dell'ariento*”, “*le statue dell'oro e dell'avorio*”).

¹¹ Tra i latinismi (semantici) comprenderei anche, al v. 15, il *quell(e)* di “quell’armi”, che (come mi sembra) ha il valore enfatico dell’*ille* latino: ‘quelle famose’.

¹² Cfr. *supra*, il rinvio suggerito nella n. 8.

¹³ Cfr. U. Foscolo, *Poesie e carmi* ecc., a c. di F. Pagliai, G. Folena, M. Scotti (Ediz. Nazion. delle Opere di Ugo Foscolo, vol. I), p. 139: “Lo scudo d’Achille inaffiato del sangue d’Ettore fu con iniqua sentenza aggiudicato al Laerziade; ma il mare lo rapì al naufrago facendolo nuotare non ad Itaca, ma alla tomba d’Ajace; e manifestando il perfido giudizio de’ Danai, restituì a Salamina la dovuta gloria. Ho udito che questa

A giustamente vendicare la presuntuosa stoltezza degli “esperti”, sulle rotonde tavole delle dottissime discussioni e sulla mensa dei voraci abbuffamenti intervengono le virgiliane (*Aen.* 3 210 sgg.) Arpie - mitica turba carduccianamente *nemetica* - dirottate evidentemente dalle Strofadi, i due minuscoli isolotti a sud della foscoliana Zacinto, verso l'inseminata Troade. Dal terzo dell'*Eneide* e da Virgilio - sapientemente e vastamente utilizzato: “con rombo orribile” (dal v. 225: “horrifico lapsu” + 233: “sonans”: glossato dal v. 28); “la nemetica turba” (dal v. 235: “dira cum gente”); “improvvisa piombò” (dal v. 225: “subitae [...] de montibus adsunt”); “osceni” (dal v. 241: “obscenas [...] volucres”); “la sozza illuvie di lor putre ventre” (dai vv. 216-17: “foedissima ventris / Proluvies”); “e su la mensa” (dal v. 230: “instruimus mensas”) - dall'*Eneide*, dicevo, e da Virgilio, Arpie e onda ionia ci riconducono al Foscolo. Le Arpie, infatti, abitatrici delle ioniche Strofadi sono figlie di Taumante e, come già ho accennato, di un'altra ninfa Elettra, ma, questa, figlia di Oceano (“oceanina”, la dice il Papini, a memoria forse delle “amorse Nereide oceanine” nel primo delle *Grazie*, v. 76 della redazione trasmessa dal “Quadernone”) e di Teti. E delle Arpie la lirica auspica sul finire (ma è ottativo dell'impossibilità) il ritorno, onde, tornando, potessero prima di tutto tornare ad assolvere ad un ufficio che il mondo d'oggi renderebbe, più che giustificato, sacrosanto: con un ennesimo, delizioso adattamento dei *Sepolcri*:

O bella Musa, ove sei tu? Non sento
Spirar l'ambrosia, indizio del tuo Nume,

aveva detto il Foscolo ai vv. 62-63 del carne immortale; e lo spunto verrà, nel quadro della situazione, rovesciato anch'esso: indizio della divinità in questione, non più l'ambrosia, ma il fiero putire della proluvie.

fama delle armi portate dal mare sul sepolcro del Telamónio prevaleva presso gli Eolii che posteriormente abitarono Ilio”.

Le due liriche esaminate fanno parte della prima sezione del libro, intitolata "La piega ai chifel"; che è titolo desunto da un modo proverbiale bolognese - "L'è quel c' dà la pigà ai chifel" -, "detto", secondo il *Dizionario moderno* di A. Panzini, "di chi si dà arie di fare grandi cose e nulla conclude". E bisognerebbe esaminarle tutte, queste poesie, e ad una ad una commentarle, per non sacrificare nessuno dei modi in cui il concetto "vanità" (e, in questa prima sezione, vanità della scienza¹⁴) si traduce in complessa, decisa, definita oggettivazione formale: ironia e sarcasmo, una nuova *satura lanx*, che prende di mira i totem sacri della nostra vita di dotti, identificandoli ed idoleggiandoli nei più visitati e triti *loci* della grande poesia pregressa ed esercitandosi sul correlativo oggettivo delle strutture metriche, delle risorse linguistiche, degli artifici retorici.

L'espressionismo di questa più recente poesia di Gianni A. Papini non è (come accade talvolta in alcuni suoi più o meno coevi compagni di scuola) stucchevole e meccanico, perché passivamente ereditato, fregio ornamentale, ma strumento di corrosiva disperazione. Una eccezionale conoscenza dei multiformi e variegati aspetti della nostra tradizione poetica e letteraria si adopera onde fornire al soggetto il bersaglio di un atto d'accusa che è insieme atto di dolore. Gadda e Carducci, Montale e Foscolo, Virgilio e D'Annunzio, Pascoli e i Vangeli, Manzoni e Boito, Ungaretti e Boccaccio; e poi: lingua arcaica e lingua poetica, lingua dei *mass media* e lessico familiare, stile alto e stile umile, e il porco e il goffo e l'osceno insieme col sublime e col grande (o con la loro caricatura) - tutto confluisce qui, come attraverso una strozzatura dei condotti, in questa *olla podrida* messa a specchio di una società, la nostra, nella quale, ormai invano, cerchiamo di orientarci perché ormai tutto ha perso di valore e di consistenza, et *omnia vanitas vanitatum*.

¹⁴ Nella quarta di copertina leggo infatti l'esemplare schema del volume e delle sue tre sezioni: "Emblematiche, e quindi tali da ricapitolare ogni altra, sono le "vanità" di questa raccolta: la dottrina come parvenza, l'amore come evasione, la storia come radicamento istituzionale (qui, per antitesi, capovolta a memoria umile)".

Una civiltà, quella europea di tradizione umanistica, è in crisi. La cultura è altra da quella che fu ancor ieri. Una lirica di questa prima sezione - *Per amore d'Europa* - dà, forse più d'ogni altra, l'impressione di questo sgretolarsi del tessuto che tiene insieme una società: la nostra cultura va nei mille pezzi delle citazioni (da Orazio, da Dante, dal Carducci), dei relitti di lingua letteraria, dei galleggianti rottami retorici, di fronte alla "chiara scienza" economica, che, come la formichetta d'Orazio (*Serm.* 1 1 35), può vantarsi "*haud ignara ac non incauta futuri*". Leggiamo, della lirica, la prima stanza:

Non più Salamanca
 soltanto, baccelliere,
in utroque presto dottore
 (che di studio ancor poco ti manca);
 verso puri altri orizzonti
 di chiara scienza,
haud ignara
ac non incauta futuri,
 nauta d'amore migrerai,
 oltre le sierre e i monti.
 Non più solo Bononia,
 dai toni assorti dei portici,
 dove ancora
 la Garisenda co' risguardi belli
 dimanda a fare ammenda,
 muta all'ardente sole
 o sotto bianca neve senza vento,
 di non esser caduta
 su Carlo quinto e su Clemente settimo
 - O vinto re gentil quanto mi piacque...

Incredibile, il fritto misto di una pagina come questa: l'Orazio dei *Sermoni*, ho detto; ma anche il Dante del *Purgatorio*, 8 4, "E che lo novo peregrin d'amore" (affiorante, o mi sbaglio, nel v. 9: "nauta d'amore migrerai") e del sonetto *Non mi poriano già mai fare ammenda*, citato oltre che per l'incipit anche per i vv. 3-4 ("poi la Garisenda / Torre miraro co' risguardi belli"), nei vv. 14-15: "la

Garisenda co' risguardi belli / dimanda a fare ammenda" (con preghiera di non ignorare il bisticcio quasi perfetto "dimanda: ammenda"); e ancora Dante: prima, nel v. 17 ("o sotto bianca neve senza vento"), quello d'*Inferno*, 14 30: "Come di neve in alpe senza vento"; poi, nel v. 20 ("O vinto re gentil quanto mi piacque"), quello di *Purgatorio*, 8 53: "Giudice Nin gentil, quanto mi piacque"; infine, il Carducci dell'ultima strofa di *Le due torri*, in cui la Garisenda esclama:

Sotto vidimi il papa venir con l'imperatore
 l'un a l'altro impalmati; ed oh me misera,
 in suo giudizio Dio non volle che io ruinassi
 su Carlo quinto e su Clemente settimo!

Poi, la lirica rotola verso la sua conclusione, barcamenandosi tra la più popolare delle *pochades*, *Occupe-toi d'Amélie* (ma qui dal sapore eliotiano), l'amarognolo di una celebre frase manzoniana ("I numi ne insegnan la modestia" (da confrontare con la pagina iniziale dei *Promessi sposi*: "insegnavan la modestia alle fanciulle")¹⁵, il "colore" esotico (tra medio-orientale e nord-africano) dell'*Allegrìa* d'Ungaretti ("fra nomadi soriani e maghrebini", con quei *soriani*, parenti stretti, indubbiamente, di quelli che, emigranti, il cantore del "M'illumino d'immenso" vedeva, in *Levante*, ballare a poppa).

Queste (ed altre, simili a queste), le vanità della prima sezione. Ma "Altre vanità" s'intitola la seconda: e sono le vanità della vita riscoperte nella pratica dell'amore come evasione e in quel senso di presenza eterna della morte che gli si accompagna. Penso, prima di tutto, a *Natura d'amore*: tre favole da bestiario, che, narrate in versi fatti a somiglianza della prosa candidamente paratattica dell'italiano delle origini, producono tre esempi d'astuzia atta ad evitare le insidie o le offese della vita: la balena, che attrae i marinai dando a credere d'essere un'isola; la volpe, che inganna le dantesche (perché "mise-

¹⁵ Ma, come mi avverte l'autore a cose fatte, riemersa nella sua memoria attraverso il Boito del *Mefistofele*.

re”) piche fingendosi morta ed insanguinata; l’aspido sordo (di scritturale ascendenza) che resiste agl’incantatori stoppandosi l’un orecchio con la coda, e l’altro premendo a terra; e, ad esse aggiuntane una quarta, di se stesso, che niente ha imparato dalla saggia prudenza degli animali:

Ansi deüse jou avoir fait
 che al canto di serena
 m’appisolai di vostro bel parlare.
 Un albero, una curva,
 - *Aurelia* maremmana,
 senza l’eterno Pan, senza armonia -
 e contorte lamiere, sirene urlanti,
 prognosi trenta giorni...
 Luoghi comuni,
 e della vita le cose più vere.

“Così avrei dovuto far io”: l’inserito oitanico (citazione, forse: ma la mia ignoranza romanza si chiede chissà mai da che cosa) ti fa sentire il clima della Toscana dugentesca; e i due versi in cui l’autore s’appisola, pur guidando la macchina, al bel canto di una sua, tutta moderna ma foneticamente arcaica (per la *i* in protonia passata ad *e*), “serena”, sembrano proprio ben consapevoli dei vv. 112-14 del *Mare amoroso*:

A simiglianza de la *serenella*
 che uccide ’l marinar col suo *bel* canto.
 E lo *parlar*...

Dall’altra parte, il precisarsi della scena come notissima e sinistra maremmana arteria di comunicazione evoca per oppositum - “senza l’eterno Pan, senza armonia” - la presenza del Carducci consunto di *Davanti San Guido*, vv. 61-64:

E *Pan l'eterno*, che su l'erme alture
 A quell'ora e ne i pian solingo va
 Il dissidio, o mortal, de le tue cure
 Ne la diva *armonia* sommergerà:

un procedimento negativo al quale viene affidato lo stesso messaggio consegnato alla trasformazione dell'ammaliante *serena*, causa del sinistro automobilistico (versione tutta contemporanea dell'antico naufragio), in altre *sirene*, produttrici, queste, di ormai ben poco armoniche urla.

È appunto questo rovesciamento dei segni il tratto distintivo delle *Vanità* papiniane. In un'altra lirica della sezione - titolo carducciano, ancora una volta (e, questa volta, un calco): *Mors* -, l'ambiente è quello dei colli fiesolani, nelle vicinanze di Lobaco, davanti al santuario della Madonna del Sasso. Ma, per singolare coincidenza, un santuario della Madonna del Sasso - e ben altrimenti celebre - sorge anche nel Novarese, al confine, dunque, col Canavese di Gozzano; talché non del tutto immotivatamente la poesia sembra prendere il via in un'atmosfera consapevolmente gozzaniana, con l'*Acherontia atropos* di una tra le riprese del poema su *Le farfalle*, e il "segno spaventoso" che qui - in grazia dell'ultimo verso della lassa di Gozzano: "la cupa messaggiera *funeraria*" - diventa un "*funerario* segno".

Ma ecco: non si fa in tempo a riconoscere questo poetico *habitat*, che subentra d'un tratto, lui riconoscibile solo al metro - le quartine di quinari, sdrucchioli i primi, rimati i pari, anche se qui incolonnati come doppi quinari e organizzati in modo che dopo la prima quartina e dopo la seconda ci siano due altri doppi quinari, ma questi tronchi e rimati tra loro - il Carducci dell'inno a Satana:

(laddove Totila, *flagellum Dei*,
 il prode Stilico lo zero sei
 del quinto secolo perprofligò¹⁶).

¹⁶ È neologismo papiniano e, ad un tempo, latinismo, conseguito con la premessa del prefisso *per-*, intensivo, a *profligo* ('abbatto').

Confer la cronica del buon Villani
quam ex codicibus d'anni lontani
 Porta dottissimo trasse e mostrò)¹⁷.

Gozzano e le sue morte farfalle; Villani e la sua celebre *Cronica*, Totila e la leggenda delle seconde origini di Firenze, Porta (Giuseppe) e la filologia degli eredi Contini: il *pot pourri* è forse pronto per essere servito in tavola; ma chi guardasse al resto della lirica, si troverebbe di volta in volta davanti ad una sfilata di nobili morti: Carducci, di nuovo (e, di nuovo, quello di *Davanti San Guido*: “Che sa legger di greco e di latino”), l'anonimo di una nota ballata trecentesca (“Fatevi all'uscio, madonna dolciata”), ed altri ed altri nascosti perfino nelle minime pieghe del verso.

La terza ed ultima sezione - “Ultima mente” (con i due elementi dell'avverbio etimologicamente distinti) - intona su altro registro: una sorta di epica picaresca, i cui protagonisti, gli anarchici di Figline Valdarno, un manovale funaio, un becchino, una monaca di clausura, la piccola folla che si accalca intorno ai corpi dei due aviatori americani abbattuti dalla contraerea, un poveraccio inetto ed incapace di farsi un mestiere, ancora un gruppo di anarchici di paese - esigono qui una sorta di *ámetros méetros*, versi sbilenchi, ora più brevi (quasi virgiliani *tibicines*), ed ora più lunghi, dall'incerto andamento di primitivi ed informi esametri. Non saprei scegliere tra queste povere epopee, né tra questi nostrani Lazarillos. Natalino, Matteo, suor Rita, Pisello? Forse, più rappresentativa del genere, l'ultima poesia: *Mattinata anarchica*. I personaggi hanno tutti, ad assicurarci della loro storica realtà e a connotarli (non so se più anagraficamente o socialmente - certo, più che altro, poeticamente), un nome o, spesso, un soprannome: il Grullino, Bisio, Cafiero, il Pàmpana, Eràto, Ciccaccia, Bilò. La lunga camminata senza una mèta (escono senz'altro scopo se non quello di uscire - e di ritrovarsi), la solita che quegli amici fanno ogni giorno, da una bettola all'altra, riparlano

¹⁷ Si riferisce a G. Villani, *Nuova cronica*, 3 voll., a c. di G. Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1990-1991.

all'infinito dei luoghi comuni che riempiono la loro vita (finché il vuoto di quelle vite resterà visibile tra le due date, nascita e morte - tutto qui -, di una pietra tombale), ma avanzando una loro dolcissima e straziante pretesa ad una modesta, casereccia epicità, destinata a cadere appena abbozzata:

Presero una redola¹⁸ pei campi,
 fra le bionde figlie dei solchi¹⁹.
 Brusii leggeri, cinguettii²⁰, faceva caldo.
 Al punto che la viottola s'immette
 sull'argine d'Arno²¹, c'è un madonnino scalcinato
 con un quadretto stinto della Sacra Famiglia²².
 "Anche loro, poera gente, l'era una famiglia di disgraziati",
 fece Bisio. "Non contaminiamo", disse il Pàmpana
 con tono loculento. Ci fu un breve silenzio.

¹⁸ È voce dannunziana e montaliana (cfr. P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 39).

¹⁹ Per queste perifrasi, si ricordino quelle, analoghe, del D'Annunzio nella *Pioggia nel pineto*, vv. 89-94: "La figlia dell'aria / è muta; ma la figlia / del limo lontana, / la rana / canta nell'ombra più fonda, / chi sa dove, chi sa dove!".

²⁰ L'attacco del verso, anche per la rima interna che lo connota, respinge nuovamente al D'Annunzio d'*Alcyone*, questa volta quello de *I pastori*, v. 20: "Isciacquo, calpestio, dolci romori": ma quale picaresca caduta, a fronte dei "dolci romori" dannunziani, in quel valdaminamente papiniano (cagione, oltretutto, d'ipermetria) "faceva caldo"!

²¹ Osserva l'allitterazione - "argine: Arno", in particolare rilievo per il coinvolgimento d'un nome proprio.

²² È necessario ricordare le viottole e lo scalcinato tabernacolo dell'incontro di don Abbondio con i bravi, nel primo dei *Promessi sposi*? "Dopo la voltata, la strada correva diritta, forse un sessanta passi, e poi si divideva in due viottole, a foggia d'un ipilon [...]. I muri interni delle due viottole, in vece di riunirsi ad angolo, terminavano in un tabernacolo, sul quale eran dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che, nell'intenzion dell'artista, e agli occhi del vicinato, volevan dir fiamme; e, alternate con le fiamme, cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio: anime e fiamme a color di mattone, sur un fondo bigiognolo, con qualche scalcinatura qua e là". Il "bigiognolo" del fondo può corrispondere allo "stinto" del Papini.

Poi saltò su Cafiero: "L'amore non ha legge!",
e tirò fuori il sigaro di tasca.

Si riconoscono D'Annunzio e Manzoni; ma anche loro ormai (e, insieme con loro, il Pascoli dei *Primi poemetti* e il libretto del *Trovatore* ed altro) fanno parte di questa realtà umile: si direbbe che le tracce letterarie siano recuperate alla loro origine, e il mondo d'Omero e di Virgilio torni ad essere quello che fu realmente, quando Virgilio ed Omero vestirono di mitica magniloquenza le peripezie d'un pugno di disgraziati pezzenti - reduci vittoriosi da un decennale assedio o profughi dalla patria in fiamme che fossero -, che Pavese amò ricondurre in vita nel suo *Lavorare stanca*, e che riconobbe nella versione della Rosa Calzecchi Onesti.

Tutte le vanità, dunque: quelle di cui consiste l'inconsistente, brevissimo alito della nostra vita, vanità delle vanità. L'approccio "comico" prescelto in questo libretto non nasconde la sua vera sostanza: il senso del non resistere al tempo e del tempo che passa inesorabile - la percezione del presente e, non l'impotente desiderio di fermarlo, ma l'angoscia consapevole di viverlo - e, per questo, la quasi tangibile coscienza della sua vanità. Altrove, il tema si afferma in tutta la sua nuda potenza. Chi scrive ha avuto il privilegio di poter leggere, ancora dattiloscritto, un nuovo gruppo di liriche di Papini. S'intitola *Canzoniere di una corta estate*²³: e già l'aggettivo evidenzia il motivo di cui vo parlando. Oltre ad altro (e, dominante fra l'altro, la lezione di Catullo), vi ha una gran parte - come strumento atto a definire l'oggettivazione formale - l'indagine metrica. È facile, infatti, riconoscere, più o meno perfette, le strutture del madrigale trecentesco, del sonetto, della ballata, della saffica non rimata. Ma perfetta, perfettissima è l'alcaica carducciana che, in terz'ultima posizione, s'intitola *Addio sul Lemano* e che, se non nella realtà, almeno nella rigorosa ingabbiatura della strofa, cerca d'immobilizzare un presente il cui trascorrere è avvertito fisicamente (imprevista e

²³ Ma anch'esso ormai, nelle more intercorse tra la stesura del presente saggio e la sua pubblicazione, a stampa: in "Cenobio", 4 (1994), pp. 335-40.

geniale rilettura della carducciana *Alla stazione in una mattina d'autunno*) nel ritornare ossessionante dei presenti verbali e nella ostinata scansione degli atti minuti della protagonista, specchiati per un attimo nello specchio ovale della coscienza:

Se tu mi guardi con gli occhi lucidi
mentre ti accomodi in automobile
e infili distratta la chiave
con lieve tremito delle dita,

so qual remota dolente immagine
t'occupa il cuore, profonda t'agita,
e allora racchiudo la tua
mano che indugia sul cambio stanca.

Diverti, come scossa da un brivido,
l'occhio alle balze che giù digradano
fragranti di vigne e di verde
nell'aria vitrea di settembre²⁴.

Memorie forse, da lungi ostacolo,
di folli turbe, di fughe futili...
Non tollitur vita, mutatur,
ma pure l'anima non s'acqueta.

E opaca nube di solitudine
sopra le ciglia si ferma e annidasi,
se bene un po' il sole ravnivi
l'asfalto livido lungo il lago.

I movimenti sono rivissuti, nella loro resa formale, come *au ralenti*: l'inserimento della chiave nel quadro, la mano che si posa

²⁴ Cfr., di Quasimodo, la famosissima *Davanti al simulacro d'Ilaria Del Carretto* (in *Nuove poesie*), vv. 7-8: "Gli amanti vanno lieti / nell'aria di settembre", incrociata con l'incipit d'un altrettanto famoso "osso" di Montale: "Forse un mattino andando in un'aria di vetro".

sulla mano, il divagare dell'occhio verso le balze, il mutare inarrestabile del tutto: non, a dispetto della legge (*non tollitur vita, mutatur*), persistenza del vivere, ma morte perenne, morte che vive. Tutto scorre davanti all'occhio allucinato della mente. La strutturazione metrica - questa classica armatura della strofe alcaica (due doppi quinari con secondo emistichio sdrucchiolo, un novenario dattilico, un decasillabo scrupolosamente alcaico, una dipodia dattilica cioè e una più dipodia trocaica) - si rivela "dolente immagine", "formazione" o, con altre parole, "presa di coscienza" della realtà. Se la poesia è forma, essa è coscienza: e d'un tratto ci rendiamo conto di come gli esperimenti di versificazione "libera" di quest'ultimo centinaio d'anni non siano stati fuga dalla forma, ma ricerca di una forma diversa da quella consegnataci dalla tradizione. Forse per questo, perché andiamo razionalizzando tutto questo, abbondano oggi gli studi di metrica: tra i quali mi sembra giusto e piacevole citare quello, di eccezionale importanza, di Aldo Menichetti²⁵ (che qui si ricorda non solo per la sua eccellenza, ma anche perché proprio il Menichetti è autore dei patetici, felicissimi disegni che scandiscono le tappe fondamentali di *Tutte le vanità*). Per questo, forse, abbondano oggi anche gli studi di retorica, l'altro strumento offerto al poeta perché possa attingere l'*eîdos*. Papini sa bene, anche di questo, come servirsi: qui, con la discrezione che il borghese e *larmoyant* "addio" pretende, gli artifici sono usati con quasi prosastica parsimonia: l'allitterazione sembra riflettere l'indugio impacciato dei singoli gesti, l'attonita incertezza del momento: "accomodi in automobile" (v. 2); "vigne, verde, vitrea" (vv. 11-12); "folli, fughe, futili" (v. 14); "livido, lungo, lago" (v. 20); e lo stesso effetto è procurato con la prolungata insistenza sulle medesime vocali toniche (di preferenza sulla *u* e in zone "forti" del verso): "accòmodi in automòbile"; "distràtta la chiàve"; "racchiùdo la tùa"; "tùrbe, di fùghe fùtili"; "nùbe di solitùdine". Infine, al limite tra metrica e retorica, i due *enjambe-*

²⁵ Cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993.

ments, che, prolungando i vv. 7 e 19 rispettivamente nei vv. 8 e 20, contribuiscono anch'essi a rallentare il ritmo e, se non a fermare, a far indugiare il tempo.

Si nutrono molti dubbi, a leggere una poesia come questa (questa, voglio dire, di *Tutte le vanità* e di *Addio sul Lemano*, che sommariamente e per assaggi sono andato recensendo) che per un poeta si tratti di sentimenti, di motivi, d'intuizione. Non pretendo certamente che, a conquistare l'ispirazione, sia sufficiente flaubertianamente restare ore ed ore, ogni giorno, al tavolo di lavoro; non però è meno certo che, senza quelle lunghe e costanti ore, l'ispirazione non viene. D'altronde, se i capolavori del passato nacquero quando la composizione d'un poema faceva d'anno in anno sempre più magro chi lo scriveva, perché le cose dovrebbero oggi andare diversamente? La grande poesia di Montale, quella, parimenti grande, di Zanzotto sono poesia erudita. L'interrogativo è questo, se poesia possa nascere da un terreno non coltivato a dovere. La giusta risposta sta nella consapevolezza che la forma si concede solo a chi sa con duro lavoro strapparla alla sordità della materia, né ad altri viene regalata per bontà o per intensità di sentimenti. Cose, queste, che il Papini di *Tutte le vanità* mostra di sapere fin troppo bene.

Mario Martelli
Università di Firenze

