

L'ERMETISMO (2^a parte) - IL FUTURISMO

Sintesi della lezione precedente

Nella scorsa lezione ho illustrato la genesi dei contenuti letterari del Novecento e delle forme retoriche del Novecento, a partire dal simbolismo francese dell'Ottocento. Ho illustrato come con Baudelaire e *Les fleurs du mal* nasce questa concezione e questa forma di poesia, da cui poi si dipartono due filoni indipendenti in Italia: uno è l'ermetismo (questo nome è usato solo in Italia, non in Francia e in Inghilterra); e dall'altra parte il futurismo che fu un gruppo di avanguardia.

Ho spiegato le fondazioni teoretiche: 1) i contenuti, cioè il mondo spleenetic e desolato di Baudelaire e l'ideale artificiale, il trasformarsi dell'esperienza psicologica in esperienza artificiale, di un artificiale torbido e corrotto (gli stupefacenti, l'omosessualità etc.). 2) la tecnica formale del ricostruire il mondo; lì eravamo arrivati e avevo accennato al passaggio in Italia.

Faccio una sintesi molto rapida. La cultura simbolista è lo zoccolo di tutta la letteratura del Novecento. L'influenza del simbolismo sarà tale che invaderà anche la prosa, la narrativa, il teatro, etc. Il realismo borghese di tipo economico (quello che in Italia va sotto il nome di verismo con Verga) decade rapidamente alla fine dell'Ottocento. Invece la matrice simbolista a poco a poco si allarga e investe tutto: anche i grandi prosatori (Joyce, Proust) derivano da questa matrice. Tutta la lezione simbolista si può sintetizzare in questi quattro capisaldi:

1) Oggetto della poesia è l'assoluto, la poesia in qualche modo evoca, fa entrare nel mondo la percezione di ciò che Baudelaire chiama l'infinito, che Rimbaud chiama l'ignoto, che Mallarmé chiama l'assoluto. Questo rappresenta una rottura radicale rispetto alla letteratura romantica, fondamentalmente realista e antropologica, per la quale l'oggetto della poesia sono i sentimenti e le passioni degli uomini. Col simbolismo nasce una scuola sostanzialmente irrealistica, l'oggetto della poesia non è il racconto e la descrizione di questo mondo, ma ciò che è al di là della parete del mondo (abbiamo ricordato l'immagine del quadro di Delacroix).

2) Da questa premessa deriva la tecnica di scrittura, diciamo la retorica come termine molto generale. Il poeta non rappresenta il mondo ma lo ricostruisce. La tecnica di scrittura è prendere parti del mondo che sono estranee tra di loro, eterogenee, e metterle insieme nel tentativo (se la poesia si realizza il tentativo è riuscito) di ricostruire il paradiso terrestre, l'eden, il luogo della perfezione. La poesia dà questo sentimento di armonia e sospende il sentimento del tempo perché l'uomo per brevi istanti, nel momento della contemplazione, rientra nell'armonia primitiva, nel paradiso terrestre. Il punto fondamentale del simbolismo è questa nuova tecnica di scrittura: la sintesi dell'eterogeneo, perché l'arte non è lo specchio del mondo, è la sua ricostruzione (come diceva Delacroix per la pittura). Da qui derivano le varie tecniche teorizzate da Baudelaire: la corrispondenza, la sinestesia, per cui a un oggetto sensoriale attribuisco sensazioni e caratteri che non sono suoi (la "sinfonia in bianco maggiore", "i profumi verdi" etc). Nel passo finale dell'"Invito al viaggio" di Baudelaire che abbiamo letto, la donna invitata nel paesaggio e il paesaggio diventavano una cosa sola: "tu sei quei tulipani, quei fiori, quella camera misteriosa" e lì si realizza l'infinito. Partendo dal principio dell'associazione tematica, si potrebbero realizzare infinite associazioni. Ma in realtà una tecnica diventa dominante: non tanto quella dell'attribuzione delle sensazioni diverse che va sotto il nome di sinestesia, quanto l'associazione fra un dato paesaggistico-naturalistico e un dato psicologico. È la psicologizzazione del paesaggio: si attribuiscono a dati paesaggistici dei caratteri morali, psicologici (come nell'ultima terzina terzina di "Corrispondenze": "ci sono altri profumi che cantano gli slanci lo spirito e dei sensi"). Questa tecnica di scrittura, che presso i simbolisti andò sotto il nome di paesaggio d'anima, è assolutamente la tecnica fondamentale di tutta la scrittura del Novecento: e non solo della lirica, perché poi si allarga anche alla prosa. Se terrete presente questo meccanismo, vi accorgete che costantemente nella poesia del Novecento ci sono dati paesaggistici - tutto ciò che può essere paesaggistico: monti, mari, fiumi, fiori - e dati psicologici che si interscambiano. Al paesaggio è attribuita la caratteristica psicologica, alla psicologia l'aspetto paesaggistico.

3) I contenuti: sono quelli che aveva teorizzato Baudelaire, lo spleen. Il mondo è decaduto e corrotto: è decaduto proprio fisicamente, si è spezzato, non c'è più l'armonia che fu nel principio (le

stagioni si susseguono, le età della vita si susseguono, ogni oggetto non è un oggetto, ma è un peso, una forma, una misura), ed è soprattutto decaduto moralmente: l'uomo vive sotto il regno di Satana, *I fiori del male* vogliono dire questo, il mondo è il male e questo è ciò che Baudelaire chiamò lo spleen. Questi contenuti si perpetueranno nella lirica del Novecento.

4) Il quarto punto è l'innovazione nella metrica, la nascita del verso libero. I poeti del Novecento non scrivono più nella metrica tradizionale; Rimbaud, affermando: "per nuove idee, nuove forme", per primo spezzò la metrica tradizionale e inventò il verso libero, che si affermò dietro il suo insegnamento nella nuova poesia.

Questi quattro fenomeni messi insieme rappresentano l'evoluzione dalla lirica, dalla letteratura sostanzialmente realista del classicismo e del romanticismo, che descrive il mondo e le vicende degli uomini, a una poesia che, avendo proprio come proprio oggetto la trascendenza, cancella il mondo e tenta di ricostruirlo. Questa macchina fondamentale investe tutta la scrittura del Novecento.

I contenuti e i meccanismi di scrittura della poesia del '900

Cominciamo dai contenuti: contenuti decadenti. A me piacciono i titoli; in genere, un poveretto lavora su un'opera tre o quattro anni e poi in due parole deve mettere il titolo. Ebbene, l'opera letteraria più celebre del Novecento è *La terra desolata* di Eliot. Quando voi dite "la terra desolata" avete detto questo: è una terra cui però è attribuita una valenza morale e psicologica. (Notate che "la terra desolata" è ripresa dall'antico mito del Graal, è "la gaste terre" di cui si parla nel *Parsifal*: in inglese è "waste", in italiano è "guasta", solo che tradurre "the waste land" con "la terra guasta" non è elegante). "Waste land" è la terra resa desolata, devastata: Eliot, come molti poeti del Novecento, è stato in guerra e pubblica fra il '18 e il '20, quando escono tutte le opere fondamentali del Novecento. Tornano tutti i giovani che sono stati in guerra, è stata un'esperienza tragica, "la terra desolata" è anche quell'accumulo di macerie che era diventata l'Europa dopo la prima guerra mondiale.

Pensate a Ungaretti: La sua prima opera è stata *Allegria di naufragi*; poi tolse i naufragi e lasciò solo *L'allegria* che è una specie di antitesi. Ma *Allegria di naufragi* è il diario di guerra, di lui soldato dal 1915 al '18. 'Allegria' per antitesi; la vita è un naufragio, è la storia di questo naufragio che è stata la guerra.

La prima opera di Montale è intitolata *Ossi di seppia*. Le seppie hanno dentro un piccolo osso bianco, tondo, poroso, che una volta si vendeva per metterlo nella gabbietta degli uccelli, i cardellini, i fringuelli da becchettare. "Osso di seppia" è la riduzione della realtà ai suoi termini minimi.

Quasimodo intitola la sue poesie *Ed è subito sera*, che è metafora temporale, la metafora esistenziale del venir meno delle cose. E potremmo aggiungere la più celebre poesia francese del Novecento che è di Valéry, "Cimitero marino": e se dite "La terra desolata", questi titoli sono diversi, ma avete detto la stessa cosa. "La terra" corrisponde a "marino" (il mare, la terra: immagini naturalistiche), ma la terra è "desolata" e il mare è un "cimitero": "Cimitero marino" e "La terra desolata" sono lo stesso titolo perché la combinazione tematica, linguistica del Novecento è costantemente un'immagine di natura e un'immagine psicologica rifratte una dentro l'altra. Potremmo citare altre cose. Cito solo l'ultimo poeta ermetico di un certo pregio, Vittorio Sereni, che nel '46 (aveva partecipato alla seconda guerra mondiale) pubblica *Diario d'Algeria*, dopo essere stato prigioniero dagli inglesi in un campo di concentramento nel deserto in Algeria. I campi di concentramento inglesi erano un po' più umani di quelli nazisti, però questo era in Algeria, nel deserto: un grande campo recintato, le tende piantate sulla sabbia, le stuoie per terra. *Diario d'Algeria*: il 'diario' è il fatto personale, la componente umana, e 'Algeria' è l'aspetto della natura in quanto tale, nei suoi caratteri universali.

Allora abbiamo capito che questo è il meccanismo di scrittura.

Leggo tre o quattro testi. Incomincio con **Thomas Stearns Eliot**. Eliot è un americano, nato a Saint Louis nel Missouri, ha studiato ad Harvard, è il più grande poeta inglese perché poi venne in

Inghilterra e visse a Londra. Stearns e Eliot erano cognomi di due importanti famiglie del Missouri; gli Eliot che erano la famiglia paterna e gli Stearns che erano la famiglia materna. Lui si firmò sempre come Thomas Stearns Eliot e poi diventò T.S.Eliot che è una specie di sigla. Questi sono i primi quattro versi della *Terra desolata*.

*Aprile è il mese più crudele, genera
Lillà dalla terra morta, mischia
Memoria e desiderio, eccita
Spente radici con piogge di primavera.*

È l'inizio della primavera, ma è una primavera crudele. "Aprile è il mese più crudele" è un esempio della scrittura moderna: 'Aprile' è un dato paesaggistico, ma al dato naturalistico viene attribuito un carattere psicologico. È un esordio di pura scrittura simbolista, poi tutto il testo continua a mischiare il termine naturalistico e il termine psicologico. "Mischia memoria e desiderio": memoria vuol dire passato, desiderio vuol dire futuro. In aprile si mischiano i ricordi e le speranze degli uomini. "Eccita spente radici con piogge di primavera": c'è aprile, c'è la primavera, ci sono i lillà, c'è la pioggia, c'è l'apparato della primavera e d'altra parte c'è la crudeltà, il desiderio, la memoria... I termini naturalistici e i termini psicologici sono assolutamente frammischiati nel testo. Il testo che ne nasce è un testo ermetico. Che cosa vuol dire questo testo? Non rappresenta, crea un mito verbale, crea un mito della scrittura. Tutta la letteratura del Novecento è riconducibile molto strettamente a questo fatto. Moltissime liriche del Novecento sono evocazione di un paesaggio indefinito, che si presenta come metafora, come realizzazione di una situazione psicologica corrotta, decaduta. Se noi volessimo identificare che cosa vuol dire di preciso questa scrittura, non vuol dire niente di preciso. (Invece, quando Omero dice "Cantami o diva del pelide Achille / l'ira funesta che infiniti addusse / lutti agli Achei", dice cose ben precise: "Raccontami o dea l'ira di Achille che procurò un sacco di guai ai Greci durante l'assedio di Troia").

Tutte le poesie di Montale sono una specie di paesaggio indefinito, di luogo impreciso della fantasia, fortemente psicologizzato. Il paesaggio di Montale è quasi sempre un paesaggio della Liguria, il luogo dove lui è nato e che ha lasciato in lui una forte traccia. È un paesaggio marino, salino, arso, bruciacchiato...

Ho detto che questa scrittura nasce a Parigi con *I fiori del male* nel '57, si dilata e nel 1880-90 ha raggiunto tutta la lirica europea. I nuovi poeti partono da Parigi: Mallarmé, terzo dei grandi poeti simbolisti, "teneva scuola", il martedì riceveva e chiunque poteva andare da lui. Il suo studio era aperto e lui, seduto in una poltrona di velluto verde, quasi nascosto dalle nuvole di fumo che uscivano dalla sua pipa, diceva delle massime. Allora tutti i giovani poeti dell'epoca andarono da Mallarmé e bisogna pensare che di lì uscì la nuova lirica. Ci andò Machado che abitava a Parigi, poi tornò in patria, scrisse le prime poesie simboliste e il simbolismo si diffuse in Spagna. Al martedì di Mallarmé andavano Valéry, Claudel, Rilke (il poeta tedesco che abitava a Parigi). Rilke agli incontri di Mallarmé conobbe la poesia e la portò in Germania. Poi Stephan George e Rilke danno inizio alla lirica del Novecento in Germania. Il simbolismo fu una vera scuola che si diffonde personalisticamente, non solo come lettura e come lezione.

In Italia giunge con molto ritardo. Fino al 1880-90, l'ultimo grande e notevole poeta italiano è Carducci che è un ultimo esempio del romanticismo, è legato agli ideali romantici delle guerre del risorgimento, della liberazione d'Italia, della rivoluzione francese, evoca la storia, il medioevo. Il primo in Italia a recepire il simbolismo francese fu **D'Annunzio**, che abitava spesso a Parigi, aveva una grandissima cultura francese, scrisse anche in francese, era poligrafo e onnivoro. Prima scrive *L'Isottero e la Chimera*, che è sotto l'influenza della nuova lirica francese, ma il capolavoro è *Alcyone* del 1903. Io ho portato qui il testo che avevo letto rapidamente la volta scorsa: "L'onda". *Alcyone* è completamente immerso nella poetica simbolista, è l'evocazione dell'estate nella Versilia, (la Versilia è la parte della Toscana che confina con il Mar Tirreno) l'estate è lussureggiante, folgorante. In *Alcyone* D'Annunzio eredita la scrittura simbolista; ma non accetterà

mai gli estremi del simbolismo; della metafisica e dell'assoluto gli importa pochissimo; non è ermetico, non arriva mai alla concentrazione ermetica della scrittura; scrive però in versi liberi le poesie più celebri della raccolta. E' diverso dalle tematiche del simbolismo e di tutta la lirica del Novecento in quanto è vitalistico: *Alcyone* è la celebrazione vitalistica dell'estate, il suo mondo non è quello desolato di Montale, di Eliot e di tanti altri. Però le tecniche sono le stesse. Leggo rapidamente, tutti voi la conoscete, "L'onda":

*Nella cala tranquilla
scintilla,
intesto di scaglia
come l'antica
lorica
del catafratto,
il Mare.*

Nella cala tranquilla scintilla il mare, intessuto di luce come le antiche armature dei soldati (il catafratto era il soldato romano che aveva l'armatura con i triangoli di bronzo che scintillavano). Poi ho saltato molti versi, ma dalla "cala tranquilla" parte la grande onda e tutta la poesia è la celebrazione dell'onda.

*Di spruzzi, di sprazzi,
di fiocchi, d'iridi
ferve nella risacca;*

A poco a poco l'immagine dell'onda monta e l'onda così si gonfia, signoreggia e diventa questa parte centrale della poesia.

*par che di crisopazzi
scintilli
e di berilli
viridi a sacca.*

I crisopazzi e i berilli sono pietre preziose; i berilli sono verdi, i crisopazzi di vari colori.

O sua favella!

L'onda comincia a parlare, all'onda si cominciano ad attribuire caratteri umani.

*Sciacqua, sciaborda,
scroscia, schiocca, schianta,
romba, ride, canta,
accorda, discorda,
tutte accoglie e fonde
le dissonanze acute
nelle sue volute
profonde,
libera e bella,
numerosa e folle,
possente e molle,
creatura viva*

*che gode
del suo mistero
fugace.*

L'onda è una creatura viva; l'immagine naturalistica è diventata un'immagine psicologica. Notate che quando si scrive un capolavoro le finzze abbondano: ci sono molti ricorsi fonetici, che creano una struttura melodica prescindendo dalla metrica regolare. Prima tutte le 's' "Sciacqua, sciaborda, scroscia, schiocca, schianta" e poi tutte le 'r' "romba, ride". L'onda è la sintesi delle cose contraddittorie, perché tutte le dissonanze per tornare alla perfezione devono diventare una cosa sola: "tutte accoglie e fonde/ le dissonanze acute/ nelle sue volute/ profonde," "libera e bella,/ numerosa e folle": 'numerosa' cioè che obbedisce alla metrica, 'numerosus' in latino vuol dire scritto secondo metrica. Per cui da una parte l'onda è un ritmo regolare, insieme è folle. È "possente e molle": sono delle contraddizioni. L'onda è l'ossimoro di tutto il possibile. L'onda creatura viva che gode del suo mistero fugace, che dura poco. Questo testo, nonostante tutto, è la sintesi di immagini naturalistiche, in questo caso è celebrata in primo piano l'onda, e di immagini psicologiche; di fatto l'onda è una creatura viva, ha una voce, sintetizza tutti gli opposti. Ma il filone dannunziano è un filone che rimane legato a lui, soprattutto ad *Alcyone*.

Invece adesso leggo molto rapidamente tre testi di Ungaretti, Montale, Quasimodo. Innanzitutto "Di luglio" di Ungaretti, dalla raccolta del 1935 *Sentimento del tempo*. In questo caso è un'altra estate, ma è l'estate tragica, l'estate della cultura spleenetica, molto simile alla primavera di Eliot. Il soggetto, l'estate, compare solo alla fine della poesia.

*Quando su ci si butta lei,
Si fa d'un triste color di rosa
Il bel fogliame.*

L'estate è una potenza di distruzione, passa come un raptus distruttivo.

*Strugge forre, beve fiumi,
Macina scogli, splende,
E' furia che s'ostina, è l'implacabile,
Sparge spazio, acceca mete,
E' l'estate e nei secoli
Con i suoi occhi calcinanti
Va della terra spolpando lo scheletro.*

Poesia bellissima per l'intensità. Che cos'è? È il mito dell'estate. Se la poesia di Eliot è il mito di una crudele primavera, questo è il mito di un'estate satanica. L'estate è diventata una persona. Tutto è rappresentato in immagini naturalistiche, ma è anche un nucleo psicologico: l'estate è una persona, è un mito crudele che percorre il mondo. Il nucleo strutturale di questa poesia è un paesaggio indefinito, come in gran parte delle poesie del Novecento: la vocazione paesistica, ma non i paesaggi precisi della lirica romantica di Leopardi o di altri; è la tipologia di un paesaggio, che però è insieme un nucleo psicologico.

Leggo di **Montale** "Notizie dall'Amiata" che a me pare la sua più bella poesia. Montale è un bel poeta, ha scritto notevoli poesie. "Notizie dall'Amiata" è l'ultima poesia, dedicatoria, della seconda raccolta, *Le occasioni* (la prima raccolta è *Ossi di seppia*). Siamo anche qui negli anni Trenta. È una lettera: lui si è ritirato a vivere da solo in una baita sull'Amiata, una montagna degli Appennini, e così scrive una lettera a un destinatario impreciso, forse alla sua compagna Mosca. È divisa in tre

parti e siccome il tempo è quello che è, ho saltato la prima e la seconda e questa è la terza parte che è la fine delle *Occasioni*. È scritta in endecasillabi regolari. Comincia e finisce con immagini psicologiche (“*Questa rissa cristiana...pietà*”), il testo configura un indefinito paesaggio, di una desolazione quasi ultraterrena (“*confini ultimi al mondo*”), un paesaggio che si disfà, viene meno e di lì giungono vaghe notizie.

*Questa rissa cristiana che non ha
Se non parole d'ombra e di lamento
Che ti porta di me? Meno di quanto
T'ha rapito la gora che s'interra
Dolce nella sua chiusa di cemento.*

Francamente questi due versi sono difficili da commentare. Queste notizie che giungono da una baita lontana sull'Amiata, che cosa ti portano? “Questa rissa cristiana” : siamo ai prodromi della seconda guerra mondiale.

*Una ruota di mola, un vecchio tronco,
confini ultimi al mondo. Si disfà
un cumulo di strame: e tardi usciti
a unire la mia veglia al tuo profondo
sonno che li riceve, i porcospini
s'abbeverano a un filo di pietà.*

Lì intorno alla baita c'è qualche avanzo, una ruota di molino, un vecchio tronco d'albero. L'ultimo verso non vuol dire niente, perché la frase “i porcospini si abbeverano a un filo di pietà” non vuol dire niente, ma secondo me è bellissimo. Questo è l'ermetismo. È una struttura verbale, ma la poesia è costruita in un modo impeccabile, da una parte c'è tutto un flusso di sentimenti, di memorie; all'inizio c'è il movimento del sentimento, poi c'è l'evocazione di un paesaggio spento, di un paesaggio larvale. I porcospini diventano come la sintesi di questo mondo. Le immagini psicologiche dell'inizio tornano alla fine, si chiude il cerchio della poesia. I porcospini si abbeverano ad un filo di pietà, la rissa cristiana rimanda a un filo di pietà. Questa è una tipica poesia del Novecento: un paesaggio indefinito, un paesaggio psicologico, un paesaggio d'anima. Da una parte sono dati psicologici: la rissa cristiana, le parole d'ombra e di lamento, il vecchio tronco, confini ultimi al mondo, lui è quasi sul confine di un mondo che si dissolve, si disperde e da questo mondo lontano giunge la missiva. Lui scrive di notte, e quella che riceve la lettera probabilmente dorme: “e tardi usciti/ a unire la mia veglia al tuo profondo/ sonno che *li* riceve, i porcospini/ s'abbeverano a un filo di pietà.”: notate che riceve non le notizie, ma che riceve i porcospini. I porcospini sono considerati la sintesi piccola, fatta di aculei, di questo mondo. Questa è una delle più belle poesie tra le molte che lui ha scritto.

Terzo e ultimo esempio: certamente **Quasimodo** non è né Ungaretti né Montale, però ebbe il premio Nobel anche lui (come Montale), ebbe insomma una certa fama. Questa è forse la sua poesia più illustre: “Vento a Tindari”. Quasimodo era nato in Sicilia; poi venne a Milano, faceva il giornalista, e fu per tutta la vita professore di italiano al conservatorio di Milano. Questa poesia è l'evocazione di un ritorno in Sicilia, a Tindari, che si trova su un promontorio affacciato al mare. Da notare che il linguaggio e la semantica di Quasimodo sono molto neoclassici; infatti lui tradusse i lirici greci e questa traduzione è celebre. (Ma anche Ungaretti e Montale sono pieni di cultura. Tutta la poesia del Novecento è una poesia fortemente culturale, piena di citazioni dai classici; nei poeti inglesi e americani abbondano soprattutto le citazioni dall'Antico Testamento e dai poeti medievali:

pensate alla fortuna odierna così cinematografizzata di Parsifal e del mito del Graal che rinasce con *La terra desolata*, il luogo edenico in cui fu raccolto il sangue di Cristo.)

*Tindari, mite ti so
fra larghi colli pensile sull'acque*

I giardini pensili sono quelli celebri nell'antichità, costruiti sopra i tetti piatti delle case in Babilonia. Tindari invece è sulle colline come un giardino pensile sul mare di Sicilia.

dell'isole dolci del dio,

*oggi m'assali
e ti chini in cuore.*

I versi che seguono, detti in termini realistici, sono una gita che il poeta fa con degli amici su per la montagna, passando per una pineta e giungendo al precipizio che dà sul mare. Ma tutto ciò diventa un paesaggio d'anima.

*Salgo vertici aerei precipizi,
assorto al vento dei pini,
e la brigata che lieve m'accompagna
s'allontana nell'aria,
onda di suoni e amore,*

“Onda di suoni e amore” è una scrittura del Novecento: onda di effetti sensoriali, di suoni, e di effetti psicologici, di amore.

*e tu mi prendi
da cui male mi trassi*

Certo lui ha abbandonato Tindari e la Sicilia, e in un certo modo fece male a lasciare questa terra.

*e paure d'ombre e di silenzi,
rifugi di dolcezze un tempo assidue
e morte d'anima.*

Il paesaggio, il precipizio sul mare, il vento nei pini, la brigata dei compagni che si disperde e rimangono dei dati psicologici: paure di ombre e di silenzi, dolcezze di un tempo e morte dell'anima. Leggendo delle poesie dal Novecento, potete sempre ricondurle a questo meccanismo; i dati paesaggistici di un paesaggio indefinito e vagamente tragico e contenuti psicologici; il continuo attributo di dati psicologici al paesaggio e di dati paesaggistici al sentimento. È la macchina fondamentale della lirica del Novecento.

Faccio ancora qualche piccola osservazione. Montale è sapientissimo dal punto di vista metrico. Se riguardate il testo che abbiamo letto, vedete che il primo verso “*Questa rissa cristiana che non ha*” fa rima con un verso centrale (“.....*Si disfà*”) e poi con il verso finale “*...a un filo di pietà*”; e ancora “*lamento*” che rima con “*cemento*”, poi “*mondo*” e “*profondo*”, etc. Ci sono continui ricorsi fonetici (oltre alle rime, ci sono consonanze e assonanze) che producono tutta la musica di fondo. Certamente il più grande maestro di metrica in Europa all'inizio del Novecento è

D'Annunzio: lui solo riesce con dei versi liberi a creare un'onda musicale irrefrenabile. Però anche Montale è sapientissimo nel manipolare questi effetti fonetici.

La metrica della lirica moderna

C'è un quarto punto che voglio trattare, sia pure molto rapidamente, che è quello della **metrica**. La nascita della lirica moderna si sposa radicalmente al rinnovamento metrico.

1) Tutta la poesia tradizionale era scritta in versi regolari legati dalle rime. In tutta la poesia italiana da Dante a Petrarca a Carducci alla fine dell'Ottocento, si scrivono dei versi che hanno un certo numero di sillabe e che sono legati da un gioco di rime. Il sonetto sono quattordici endecasillabi raggruppati, per mezzo delle rime, in due quartine e due terzine, c'è l'ottava ariostesca con otto versi, che viene usata in tutti i poemi del Cinquecento, ci sono le quartine, etc.

2) Accanto al verso tradizionale, soprattutto in Italia, in Francia e in Spagna, nelle letterature mediterranee (nelle letterature nordiche sono più irregolari), c'è poi un'altra forma metrica: i versi sciolti. Versi sciolti vuol dire versi regolari per il numero delle sillabe, ma senza la rima. Alla fine del Settecento andò molto di moda scrivere delle poesie in endecasillabi tutti regolari, ma senza la rima; così per esempio *Il giorno* di Parini, la traduzione dell'*Iliade* di Monti, *I sepolcri* di Foscolo sono scritti in endecasillabi sciolti. Leopardi, che scrive in versi sciolti, **non in versi liberi**, combina variamente, senza uno schema, versi regolari di differente misura (endecasillabi, settenari, quinari).

3) Abbiamo dunque i versi regolari con ritmo e rima, i versi sciolti con ritmo senza rima; ma alla fine dell'Ottocento in Francia iniziano i versi liberi (da non confondere con i versi sciolti). Versi liberi vuol dire che si cessa di scrivere in versi regolari, cioè si va a capo quando decide il poeta e il primo a fare questa azione fu Rimbaud. Fu Rimbaud proprio in quella poesia che abbiamo letto, "Marina": va a capo non dopo un numero prefissato di sillabe, ma quando è finita l'immagine: la scansione è sintattica. "*Le prue d'acciaio e d'argento*" e "*I carri d'argento e di rame*" non sono uguali ma si va a capo, "*battono la schiuma*" e si va a capo e poi "*sollevano i ceppi dei rovi*", e si va a capo. Rimbaud cessa di scrivere in versi regolari, e seguendo la sua intuizione nella *Lettera detta del veggente*, inventa "per nuove idee, nuove forme". Bisogna inventare delle nuove forme, perciò distrugge la metrica tradizionale e comincia ad andare a capo seguendo la scansione delle immagini, non il numero delle sillabe. Queste poesie scritte in versi liberi da Rimbaud furono pubblicate solo nel 1885-6; il successo fu immediato e enorme. In Francia, dall'1886 al '90, nel giro di quattro-cinque anni, quasi tutti i poeti si mettono a scrivere in versi liberi. Tutti abbandonano la metrica tradizionale e cominciano a scrivere secondo la scansione dell'immagine: si va a capo quando è finita l'immagine. Ci può essere un verso di una sillaba sola e ci può essere un verso lungo quindici sillabe. Ciò che governa il ritmo è l'immagine e non il numero delle sillabe. Se voi pensate, nel 1890 in Francia, si scrive normalmente in versi liberi; in Italia, il primo che scriverà in versi liberi è proprio D'Annunzio in *Alcyone* nel 1903. Questo denota un certo ritardo della cultura italiana; è solo con D'Annunzio e - attraverso le riviste fiorentine, *La voce* soprattutto - con gli ermetici, che avviene la presa di coscienza della nuova metrica e che il verso libero entra nella poesia italiana. Gli ermetici sono amici di Apollinaire: che vive a Parigi ma è nato a Roma e sa l'italiano. L'Italia rientra nel grande ciclo europeo. Il primo a scrivere in versi liberi, come ho già detto, fu D'Annunzio nel 1903 e nello stesso anno scrive in versi liberi un poetino futurista che si chiama Lucini. Poi anche in Italia dilagherà l'uso del verso libero.

Però il verso libero prende due filoni: da una parte c'è il filone di Rimbaud: si va a capo secondo la sintassi, cioè finita un'immagine si va a capo, il verso è un'unità semantica - sintattica, è un'immagine. Questo tipo di poesia è molto meno melodico, è molto scandito, segue il ritmo della frase. In Italia questo tipo di scrittura è praticato da Ungaretti. Le prime poesie di Ungaretti hanno versi brevissimi. Ogni verso è quasi messo su un piatto d'oro, ogni parola è presentata nella sua forza autonoma. Cito la più celebre (ma non vuol dire la più bella) poesia di Ungaretti, quella fatta di due parole:

M'illumino

d'immenso.

Le due parole sono due versi. Notate che Ungaretti la pubblicò due volte. La prima versione era intitolata "Finestra", nella seconda, con un titolo migliore era intitolata "Alba". "*M'illumino*": cioè una nozione paesaggistica; "*d'immenso*", cioè una nozione psicologica. È una poesia moderna, il meccanismo è quello lì: c'è un dato naturalistico (l'alba), ma dietro l'alba segue l'immenso, un dato psicologico. Questo è il filone che va da Rimbaud a Ungaretti, anche lo stesso Eliot lo segue molto: *La Terra desolata* è scritta in versi liberi prevalentemente sintattici.

C'è invece un altro filone che pratica i versi liberi, versi più lunghi, più brevi, però introduce molte rime e tenta di mantenere un andamento melodico. Senza dubbio il re di questa tecnica è D'Annunzio. "L'onda", che abbiamo letto prima, è in versi liberi, di tre, di cinque, di sette sillabe, ma l'onda musicale è irrefrenabile. Più legato a questa tradizione è Montale: "Notizie dall'Amiata" è addirittura scritta in endecasillabi regolari: sono endecasillabi sciolti, ma non versi liberi. In genere Montale scrive in versi liberi ma mantiene sempre un andamento molto melodico, mette molte rime interne.

Questo, ed è l'ultima cosa che dico sulla lirica ermetica, è legato a uno sperimentalismo metrico che ebbe molta forza negli anni tra il 1900 e il 1920.

Rimbaud aveva incominciato a scrivere in versi liberi, poi ci fu chi volle calcare la mano, superare i confini e perciò al di là del verso libero abbiamo almeno due esperienze: 1) "Un coup de dés" di Mallarmé e 2) l'esperienza dei calligrammi, molto diffusa. Li ricordo perché sono fatti culturali anche molto interessanti.

1) Mallarmé nei suoi ultimi anni di vita, nel 1896, un giorno chiamò il suo discepolo Valéry e gli disse: "Guarda, ho scritto una poesia, forse è della pura follia". Lui non aveva mai scritto in versi liberi ma scrisse questa poesia intitolata: "Un coup de dés" ("Un colpo di dadi"). La poesia è su una grande pagina e le parole non sono più in fila, alcune sono scritte in grassetto, altre in piccolo, sono sparse sulla pagina, la pagina è coperta di parole. In diagonale, da sinistra in alto a destra in basso, ci sono una fila di parole scritte più in grande che dicono: "Un colpo di dadi giammai abolirà il caso". E lui disse a Valéry: "Vedi, è un tentativo forse fallito di riprodurre il cielo stellato". Voleva fare lo specchio del cielo stellato e con la poesia doveva ricostruire il cielo stellato. Questo non ha avuto molto seguito, 2) ma invece ha avuto molto seguito quello che in Italia si chiamarono gli ideogrammi lirici e in Francia calligrammi. Le parole sono disposte sulla pagina in modo da fare un disegno, non più versi liberi. Faccio un esempio molto semplice di una poesia intitolata "Pluie" ("Pioggia"): tutte le parole sono scritte in diagonale, di traverso e rappresentano delle strisce di pioggia che sta scendendo. Ma ci potrebbe essere una poesia intitolata "casa" in cui le parole sono disposte in modo da disegnare una casetta. Questi sono i calligrammi: kalos e gramma, cioè la bella scrittura. Negli anni tra il 1900 e il 1920 lo sperimentalismo andò avanti. In Italia i futuristi fecero queste poesie, furono loro i primi e le chiamavano ideogrammi lirici. Apollinaire li prese dai futuristi di Firenze, li trasportò in francese e la sua seconda e ultima opera è intitolata *Calligrammes*: in una cinquantina di poesie, su un totale di centocinquanta, si disegnano le cose invece che rappresentarle. Lo sperimentalismo metrico è andato molto avanti negli anni dal 1900 al 1920, poi queste cose sono cadute e rimane vivo il verso libero che è il verso fondamentale del Novecento.

Con questo potremmo dire anche molte altre cose, ma consideriamo chiusa la storia delle fondazioni francesi del simbolismo, della nuova scrittura e del passaggio in Italia che avviene attraverso D'Annunzio, in quel filone personale, e attraverso le riviste fiorentine e i poeti ermetici. Notate: Ungaretti che va a vivere a Parigi, Palazzeschi vive a Parigi...; l'interscambio fra Italia e Francia è molto intenso e adesso vedremo subito che Marinetti, il fondatore e il protagonista del futurismo, vive anche lui largamente a Parigi. Considero finito il secondo spezzone. Il primo spezzone era la nascita nel simbolismo francese, con Baudelaire e con Rimbaud, della nuova idea di poesia. Il secondo spezzone era il passaggio nella cultura italiana di queste modalità che però sono comuni a tutta la poesia della cultura europea: questo che voi potete predicare di Ungaretti o di

Montale lo potete tranquillamente predicare di Rilke in Germania, in parte di Garcia Lorca, di **Jiménez** in Spagna, di Eliot, di Auden in Inghilterra. Poi ci sono poeti più ermetici: per esempio Eliot oltre *La terra desolata* scrisse *Quattro Quartetti*, che sono di un ermetismo veramente estremo, sono costruzioni di parole in cui è difficile spremere qualche senso. E lo stesso Auden, l'altro grande poeta inglese, scrive testi estremamente ermetici. Invece in Italia con Montale rimaniamo sempre nell'ambito di un paesaggio percepibile, insomma di questo scabro paesaggio ligure così pervaso di psicologismi e di aridità.

III. IL FUTURISMO

L'altro grande filone del Novecento è il **futurismo**. Dico "l'altro", perché è rimasto in parte indipendente. Il futurismo fu sottovalutato dai contemporanei, poi per ragioni politiche fu respinto negli anni dal '50 al '80. In realtà il futurismo è stato un fenomeno di importanza europea grandissima, un modello della cultura europea degli anni dal 1909, quando Marinetti pubblica il manifesto, al 1930 quando praticamente si estingue. Faccio uno schema, spero che sia incisivo, purtroppo non ho potuto portare i testi perché il tempo è quello che è. Siamo alla fine dell'Ottocento, c'è stato il naturalismo nella narrativa, c'è stato il simbolismo o decadentismo nella poesia, c'è stato l'impressionismo nella pittura, un'enorme scuola che ha rinnovato la pittura europea, (Manet, Monet, Van Gogh, Renoir, Cézanne, etc): i grandi -ismi. Queste scuole sono poi venute meno e sono andate in crisi. Allora c'è in giro una frenesia di inventare la nuova grande scuola. Chi è colui che lancerà la nuova grande parola? Chi è colui che scoprirà il nuovo grande -ismo? E comincia la mania degli -ismi. Tra il 1890 e 1910, nascono almeno settanta/ottanta scuole che non sono né il romanticismo né il simbolismo. In genere c'è un'idea, un'ideina intorno alla quale si cerca di fare un po' di chiasso, c'è molto esibizionismo. Parigi ormai è diventata una specie di circo equestre. Tutti vanno a Parigi, va a Parigi Fitzgerald dagli Stati Uniti, va a Parigi Picasso dalla Spagna, Parigi è il centro della cultura mondiale, la vita culturale è animata anche da atteggiamenti di grande esibizionismo. A Parigi c'è Joyce, c'è Hemingway... Gli americani vanno lì, c'è Gertrude Stein che è ricchissima e che li finanzia, dà loro delle pensioni per farli vivere a Parigi. Tra tutti questi -ismi ricordo due nomi che val la pena di ricordare.

Il cosmopolitismo era legato alle nuove tecniche di viaggio: si viaggia sempre più facilmente, poi è stata realizzata un'impresa che ebbe una grande fama ai tempi: l'Orient Express, il grande treno che parte da Parigi e in quindici giorni arriva a Vladivostok, all'estremità della Russia. Si affitta un vagone, è una specie di crociera su un treno, ci sono salotti elegantissimi. È la passione dei viaggi e l'internazionalismo culturale. Il maggiore poeta inglese è Eliot: che è nato a Saint Louis nel Missouri, negli Stati Uniti, ha studiato negli Stati Uniti, ha frequentato Harvard. Poi andò in Inghilterra perché aveva una borsa di studio per fare una tesi di dottorato. Si trasferì lì, poi si sposò a Londra e lì rimase: per cui il più grande poeta inglese è un americano. Il più grande poeta francese è Apollinaire: era nato a Roma e sua madre era polacca, viveva in Francia ma veniva spesso in Italia. Era un figlio naturale e in realtà si chiamava Kostrovitsky, Guglielmo Vladimiro Alberto Apollinare Kostrovitsky. Ma lui considerò che se avesse firmato Kostrovitsky, nessuno sarebbe mai riuscito a ricordare il suo nome, perciò decise di usare solo due dei suoi nomi propri: Guglielmo Apollinaire. Ungaretti è nato ad Alessandria d'Egitto e da bambino visse ad Alessandria. Nella poesia "I fiumi" ricorda che il Nilo fu il suo primo fiume. Sapeva parlare in arabo. Marinetti, il protagonista del futurismo, era nato anche lui per caso ad Alessandria d'Egitto. Per cui l'internazionalismo è proprio nella realtà delle cose, i poeti vanno a Parigi, viaggiano: il cosmopolitismo affermava che la poesia moderna - ma è una teoria contenutistica - è una poesia cosmopolita.

L'altro -ismo di cui ricordo solo il nome, che ebbe un certo peso, è il simultaneismo, che affermava la simultaneità dei sentimenti. I sentimenti non vivono tanto nel momento in cui si provano, ma

quando la memoria li fa rivivere. Per cui sentimenti diversi, esperienze diverse rivivono insieme nella memoria. Noi facciamo una cosa, ma insieme ricordiamo come l'abbiamo fatta un'altra volta. Il simultaneismo ebbe una forte influenza sulla pittura con Delaunay, ed ebbe una influenza notevole anche su Proust e la sua opera (*Alla ricerca del tempo perduto*). Il capolavoro della letteratura del Novecento è questo: la ricostruzione del tempo passato attraverso la simultaneità.

Fra tutte queste scuole, assolutamente prevalente per valori intellettuali è il futurismo. Il protagonista è Marinetti (Alessandria d'Egitto 1886 - Bellagio 1944). Prima vive qualche tempo in Egitto, poi, dato che il padre viaggiava spesso, andò con tutta la famiglia in Francia, dove fece il liceo, poi venne in Italia e si laureò in giurisprudenza a Genova. Abitava a Milano in corso Venezia al 61 e lo dico perché tutti i testi di Marinetti sono firmati "Tommaso Filippo Marinetti, corso Venezia 61, Milano". Era di una famiglia piuttosto ricca. Fondò una rivista che modestamente intitolò *Poesia* e viveva soprattutto a Parigi, era legato agli ambienti letterari parigini. Siccome aveva suscitato un certo clamore e una certa curiosità con le sue affermazioni sul "futurismo", ad un certo punto, nel 1909, il giornale allora più importante di Francia *Le Figaro* gli chiese di scrivere un articolo e di spiegare che cosa era il futurismo. E lui il 20 febbraio 1909 pubblica un articolo che va sotto il nome di *Manifesto del futurismo*. Questo esordio, se noi lo guardiamo storicamente, è molto povero. Che cosa significa futurismo? Dice Marinetti: futurismo significa che è nato un nuovo mondo, la nuova industria, la nuova tecnologia, ci sono cose che il passato ha ignorato: soprattutto le automobili che erano la sua grande passione, gli aeroplani, etc. La poesia moderna deve parlare del mondo moderno. Non deve più parlare del passato, non deve essere più una poesia passatista, ma essere una poesia futurista. Futurismo significa questo ed è una teoria molto povera, una teoria contenutistica. Più o meno tutti i poeti hanno parlato della loro realtà contemporanea, però la prima immagine che esce dall'articolo di Marinetti è questa: futurismo vuol dire parlare di questo nuovo mondo tecnologico, industriale, dei viaggi, delle grandi città che è nato, che è il nuovo mondo del ventesimo secolo. Devo dire che questo articolo non è male a leggerlo. Io lo ho raccontato in teoria ma in realtà è una specie di novella perché racconta come lui, Marinetti, e tre suoi amici una sera avevano un'automobile, una magnifica automobile da corsa e decisero, durante la notte, di attraversare a folle velocità Parigi. E così il *Manifesto* è la storia di questa corsa folle, non so quanta gente hanno ammazzato quella notte, attraverso le vie di Parigi, sbandando a destra e a sinistra, prendendo le curve ad alta velocità, esaltati dalla nuova vita. Finché arrivarono sul lungo Senna (Parigi è attraversata dall'immensa Senna), presero la curva troppo velocemente e volarono dentro la Senna. La macchina era scoperta, loro quattro vennero fuori, si tirarono su a riva senza grandi difficoltà ma la macchina rimase nel fiume. L'articolo finisce quando il mattino dopo fecero arrivare una gru e la gru, esempio di tecnologia moderna, con la sua grande rampona ripescò la macchina che grondava d'acqua e la mise sulla riva. Questo è il futurismo, dice Marinetti. Se dobbiamo parlare di queste cose, questa è la nuova poesia. Leggo l'elogio della macchina:

Gli automobili (automobile era maschile all'inizio del Novecento) famelici, (che sono immagine del mondo moderno), un'automobile da corsa con il suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo: è più bello che la Vittoria di Samotracia.

La Vittoria di Samotracia è la celeberrima statua che si trova al Louvre, uno dei capolavori della scultura greca: un'automobile moderna è più bella di una vittoria di tutto il passato.

Ci sono due concetti assolutamente dominanti. Il mondo moderno è animato da dinamismo, velocità e gioventù: questo è il primo punto. Lui insisterà sempre sulla velocità, dinamismo, "muoviti!". I futuristi corrono sempre, sono sempre in grande velocità. Il secondo punto è l'elogio della violenza. Il mondo è violento, è fatto per i conquistatori. C'è il celebre elogio della guerra 'igiene del mondo', la guerra è la purificazione del mondo. Dinamismo e violenza sono un po' il nucleo, la prima matrice del futurismo. È da notare che negli anni seguenti, nel 1918-19, il futurismo aderirà completamente al fascismo. L'inno del fascismo era: "Giovinezza, giovinezza, del fascismo la bellezza". Perciò Marinetti era fortemente polemico contro D'Annunzio, perché lo considerava

passatista, l'uomo dello show, dell'eleganza, delle carte con le filigrane, delle rilegature fregiate in oro... Però era unito a D'Annunzio in questa celebrazione del fascismo. Partecipò ai moti di Piazza S. Sepolcro a Milano. L'abbiamo già ricordato a proposito di D'Annunzio: certamente questa letteratura è molto legata alle vicende politiche dal 1910 al 1920. Ungaretti va in guerra, il più grande critico dell'epoca, Serra, che era veramente un critico squisito e del quale abbiamo solo i primi saggi, morì in guerra a ventotto anni. C'è il fascismo, la guerra, e c'è questa partecipazione degli uomini di cultura, di poeti e letterati... Quando Mussolini conquistò il potere, Marinetti ebbe onori smisurati, diventò il presidente dell'Accademia delle scienze, abbandonò completamente le attività letterarie. Nel suo impeccabile frac con la cravatta a farfallina, abbandonati tutti i suoi slanci futuristi, viveva a Roma e morì nel '44.

Da questo nucleo che può sembrare un nucleo povero, perché esclusivamente contenutistico (la celebrazione della modernità), si dipartono tre linee che pervadono la cultura europea.

Prima linea: la rivoluzione delle forme.

Marinetti è molto acuto, ma non era per niente un poeta; scrisse varie cose, ma sono cose risibili addirittura, neanche modeste. Prima scrive delle poesie in francese, poi scrive in italiano, ricorderemo la sua unica opera, *La battaglia di Tripoli*, più per la sua stravaganza. Però era un teorico molto acuto, soprattutto era un leader, aveva una capacità di leadership, di unificare il gruppo, di dare le parole d'ordine. Dopo aver pubblicato nel 1909 *Il manifesto del futurismo*, si rende conto che quello è un manifesto del contenuto e si pone il problema di quale sia la forma adeguata. Allora nel 1912 scrive il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, pubblicato l'11 maggio 1912, in cui si pone il problema: se questi sono i nuovi contenuti, quali sono le nuove forme che devono mediarli? Perché questo è il grande nodo della poesia: "per nuove idee, nuove forme": questo faranno Pirandello e gli altri autori di teatro del Novecento, e questo fa la lirica. L'11 agosto del 1912, scrive il *Supplemento del manifesto tecnico della letteratura futurista*: il manifesto tecnico in cui parla delle forme, non più dei contenuti. E poi, terzo e ultimo che ricordo, l'11 maggio del 1913 pubblicò (non so perché pubblicava sempre l'11, aveva qualche sua fissa) *L'immaginazione senza fili* e *Le parole in libertà*. Il manifesto è la sintesi della sua teoria: il mondo moderno è un mondo di grande dinamismo e di grande velocità. Per esprimerlo, il linguaggio deve sciogliersi dalle regole tradizionali. Poiché la regola fondamentale del linguaggio è la sintassi, bisogna distruggere la sintassi. La sintassi è una specie di macchina che inchiavarda tutte le parole, le mette in fila, le dispone in coordinate e subordinate etc. Questo soffoca la libertà dello spirito, soffoca il dinamismo, per cui, punto primo, bisogna procedere alla distruzione della sintassi. Le parole devono essere libere ("Parole in libertà") e lui inventa la celebre formula: il parolibero. Il nuovo poeta userà il parolibero, cioè le parole libere. Le parole si susseguono perché seguono i sentimenti, gli impulsi, la dinamica dei fatti. Se si raccontano dei fatti, bisogna raccontare tutte le cose, non stare lì a dire 'quale', 'che' e il 'seguito', ma le parole in libertà. Prima teoria formale: le parole in libertà, il parolibero.

Su questa teoria si innesta subito la teoria dell'onomatopea. Non solo si devono usare le parole che già esistono, ma inventare delle parole nuove. Onomatopea, in italiano, significa una parola che con il suo suono, in qualche modo, riproduca il senso di quella parola. Se io dico tintinnio posso dire che è una parola onomatopeica, in un certo modo il tintinnio riproduce il suono argentino di qualche cosa. Se dico sussurrare, sussurrare in un certo modo è una parola onomatopeica: 'sss' riproduce il suono di una voce bassa. Queste sono le parole onomatopeiche. Marinetti dice che il poeta deve inventare continuamente le parole onomatopeiche, deve riprodurre i suoni della realtà, non solo descriverli. Pic pac zum zum : sono le parole in libertà che lui inventa. Scrisse un testo, il suo testo più celebre, "La battaglia di Tripoli". Nel 1911 l'Italia aveva attaccato la Libia che era un possesso dell'impero ottomano allora ancora potente, e aveva invaso la Libia. Aveva sconfitto l'esercito turco e la Libia era diventata (cosa che il colonnello Gheddafi non manca di ricordare ogni tanto) una colonia dell'Italia. Allora ci fu la battaglia di Tripoli in cui le truppe turche vennero sconfitte. Lui descrive tutta questa battaglia a base di onomatopee: la mitragliatrice tratra tratra trac, pim pum i

cannoni, bang... tutto il testo è così: è un mélange di parole e di suoni che vengono trascritti. Questo sarebbe l'altra componente che ebbe un seguito notevole. Quando Marinetti si pone il problema della forma adeguata, inventa la distruzione della sintassi, le parole in libertà e le parole onomatopoeiche. Questa è la prima linea di sviluppo. È la linea di sviluppo nel senso della forma adeguata, lui a questo punto ha creato un sistema estetico, non solo l'affermazione che bisogna parlare del mondo moderno. Bisogna parlare del mondo moderno attraverso queste forme.

Anche nella stampa dei testi, Marinetti teorizzò la rivoluzione tipografica; cito un passo suo: *“Io inizio una rivoluzione tipografica, diretta contro la bestiale nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana (questo è il suo modo normale di aggettivare: ‘bestiali’, ‘nauseanti’, ‘cretini’) ... la carta a mano seicentesca fregiata di galee, minerve e apolli... La mia rivoluzione è diretta contro la cosiddetta armonia tipografica della pagina... Noi perciò useremo in una medesima pagina tre o quattro colori diversi d'inchiostro, e anche venti caratteri tipografici diversi se occorrerà. Per esempio corsivo per una serie di sensazioni simili e veloci, grassetto e tondo per le onomatopee violente..”*.

Marinetti vuole rivoluzionare le forme in questo senso e questa è la prima linea di sviluppo, che avrà un esito molto notevole in Russia.

Seconda linea di sviluppo: l'ampliamento del futurismo alle altre arti

Il futurismo nasce come una teoria letteraria, ma Marinetti ha l'occhio molto acuto e si estende subito alle altre arti. Il futurismo non ha prodotto in letteratura perché non esistono dei capolavori futuristi; esistono invece dei capolavori futuristi nella pittura, nella scultura e nell'architettura. Lui riuscì ad influenzare, ad attirare a sé molti giovani pittori e scultori i cui nomi sono ormai illustri. Il futurismo ha dato moltissimi risultati in questo campo. Ricordo i nomi principali: in architettura ci fu Sant'Elia. La storia di Sant'Elia è singolarissima. Sant'Elia era un giovane architetto che negli anni '14-'15 disegnò dei progetti di edifici moderni. Adesso la sua fama è immensa, si fanno continuamente mostre di Sant'Elia. A vedere come disegna è impressionante. Lui disegna nel '15 quello che nel '60-'70 diventano grattacieli di vetro e di metallo. Sant'Elia morì in guerra e a noi rimangono i suoi disegni che furono pubblicati in seguito. Senza dubbio Sant'Elia è la persona più geniale dell'architettura italiana del Novecento, benché non abbia mai costruito le cose che ha progettato. Nel campo della scultura ci fu Boccioni che tenta di riprodurre nelle statue il movimento. Se voi avete in tasca una moneta da venti centesimi, sulla moneta da venti centesimi è riprodotto *Uomo che corre* di Boccioni, in cui lui disegna un uomo in corsa, e la gamba posteriore non è una sola ma sono cinque: è la dinamica dell'uomo che sta correndo. Boccioni è un grande scultore, è considerato il più grande scultore dei primi vent'anni del Novecento. Fu anche pittore e il suo quadro *Materia* è molto celebre. Un altro pittore è Balla; De Pisis e Carrà da giovani facevano parte di questo gruppo e iniziano come futuristi.

Nella pittura e nella scultura ci sono due grandi filoni che producono dei capolavori.

1) In primo luogo la dinamica del movimento: fare delle pitture e delle sculture che in qualche modo riproducono la dinamica umana, la celebrazione della velocità.

2) Il secondo filone è quello che andò sotto il nome di aeropittura, che è una bella sintesi mentale. Per aeropittura si intende questo. Tutti voi sarete stati su una collina o su una montagna, sapete benissimo che se siete a 300-500 metri di altezza e guardate il paesaggio, il paesaggio risulta tutto disegnato a rettangoli, quadratini gialli, verdi, marroni; si schematizza. Allora cosa dicono Marinetti e i pittori futuristi? Nel passato tutti hanno dipinto paesaggi stando seduti su una sedia con un cavalletto a guardare il paesaggio. Ma nel mondo moderno il pittore va in aeroplano e dall'alto vede il paesaggio: è l'aeropittura, la pittura dall'aereo. E quel paesaggio com'è? È ridotto tutto a quadrati, a forme geometriche gialle, verdi, marroni, rosse. I fiumi sono strisce lucenti attraverso paesaggi. Perciò producono molte opere interessanti che, non questi quadri che di fatto sono il risultato stilistico dell'astrattismo in Francia, sono la scomposizione della realtà in forme geometriche. Il futurismo in pittura è sui confini della pittura più avanzata del cubismo, l'astrattismo, etc. Non ci sono stati dei grandi pittori ma ci sono certo quadri che, al vederli, sono proprio belli. Quindi il

futurismo si estende alle altre arti, alla pittura, alla scultura, all'architettura; i futuristi cercarono anche di estendersi alla gastronomia, dicendo che bisognava fare dei pranzi i cui sapori si mischiassero fra di loro in un modo moderno. Tre o quattro mesi fa qui a Milano hanno riaperto un ristorante futurista, hanno fatto un po' di pubblicità sui giornali ma non ci sono andati, non so che cosa si mangi. Dicevano che versandosi liquori diversi sulla lingua si poteva fare una sinfonia di liquori... Vi ricordo un aneddoto. Nel campo del teatro il futurismo non diede grandi capolavori teatrali, però si tentò di scrivere delle commedie teatrali. Qui a Milano fu rappresentata, intorno al 1917, *La tragedia del camion*. Era così: c'era una sala teatrale, il proscenio e le tende. Si aprivano le tende e l'immagine era la strada, c'era qualche palo. Da sinistra lentamente entrava in scena un camion con uno che lo guidava. Il camion entrava e si fermava davanti agli spettatori. Quello che lo stava guidando, schiacciava l'acceleratore, faceva dei grandi colpi, poi schiacciava il clacson, faceva un fracasso del diavolo; poi il rumore si placava e adagio adagio il camion usciva. Questo era il tentativo di innovare il teatro da parte di Marinetti. Il futurismo ha un po' questi aspetti carnevaleschi. Ma nel campo della pittura, della scultura e dell'architettura ottiene grandi risultati.

Terza linea di sviluppo: la linea geografica

Questa è forse la linea più importante: il futurismo, lungi dal restare in corso Venezia 61, divenne il fenomeno culturale più grande d'Europa. Questo fu nascosto a lungo. Nel 1916-17 Marinetti fu invitato in Russia e tenne una serie di conferenze a Odessa, a Mosca, a San Pietroburgo, conferenze oceaniche addirittura, in cui lui l'unica cosa che non ottenne fu la profonda soddisfazione di essere fischiato, perché tutti lo applaudivano. (Per un oratore futurista, la cosa che gli piacerebbe di più è che tutti gli lancino i fagioli, che lo insultino). Il verbo futurista diventò il verbo della poesia russa. Tutta la poesia russa negli anni intorno al '20, si divise in quattro grandi scuole e tutte e quattro si chiamavano futuriste. Il grande poeta russo del Novecento è Majakovskij. C'è un celebre quadro neoimpressionista molto elegante di Majakovskij: lui è alto, magro, ha una giacca a righe bianche e nere, tiene sotto il braccio una cartelletta, un fascio di fogli sul quale è scritto in grandi caratteri *futurismus* ed è scritto in caratteri latini, non cirillici. Majakovskij affermò sempre di essere futurista. Questi gruppi formano praticamente il nucleo della cultura russa con questo strano fatto, che anche in Russia i poeti sono un po' matti e un po' rivoluzionari, per cui i futuristi russi si legano alla rivoluzione comunista, alla rivoluzione di ottobre, al bolscevismo. Celebrano con le loro opere la rivoluzione. Se non che poi, dopo la rivoluzione, arriva Stalin e la riorganizzazione della società, mentre loro continuano ad essere rivoluzionari e diventano pericolosamente trozkisti. Perciò il partito li condanna e Majakovskij nel '30 si suicida: con il suicidio di Majakovskij finisce la storia del futurismo russo. Ma per ricordare, c'è anche Chlebnikov che scriveva poesie dietro l'insegnamento di Marinetti prendendo le parole, spaccandole a metà e mettendoci dentro delle altre parole, per realizzare la sintesi della scrittura futurista. Oppure scriveva la poesia usando la radice delle parole e poi ci aggiungeva una serie di suffissi o di prefissi che inventava lui. C'è la celebre poesia "Ridere" ("Smek"), che è fatta da un centinaio di parole in cui c'è sempre la radice *smek* con tutti i prefissi e i suffissi che si possono inventare. Poi si giunge a delle poesie che sono semplici composizioni di suoni: *dir, bull, scill, ubescut, vir, cum*, che in russo non vuol dire più che in italiano. Sono semplicemente suoni messi in fila. Fu futurista tutta la Polonia, tutta la Svezia; fu soprattutto futurista tutta la Spagna.

Ultima cosa che voglio qui ricordare è che Marinetti, che vive a Parigi, diventa amico di Apollinaire, il quale è considerato il primo poeta moderno. Insieme scrivono del 1913 *L'antitradizione futurista*, che è firmato da Apollinaire, ma sotto c'è scritto corso Venezia 61 Milano. Ne *L'antitradizione futurista*, Apollinaire riassume tutti i concetti che abbiamo detto fino ad adesso: la nuova poesia deve rappresentare il nuovo mondo della tecnica e dell'industria. Per Marinetti il simbolo della modernità fu sempre l'automobile (allora c'era la famosa Bugatti); per Apollinaire invece sarà l'aereo. Ma poi l'immagine della modernità che sormontò tutte fu la torre Eiffel. Nell'anno 1900 a Parigi, si tiene la grande esposizione e l'ingegnere Eiffel propone al comune di Parigi, se gli danno uno spiazzo di terreno, di costruire a sue spese una torre di metallo

alta trecento metri; si potrà andare fino in cima con un ascensore e si vedrà il modo da trecento metri d'altezza. Garantisce lui, si assume tutte le responsabilità: "Io faccio pagare i biglietti di ingresso e ci guadagno su. Dopo un anno la smonto e restituisco il terreno al comune". Il comune gli diede l'autorizzazione. Dopo un anno la torre Eiffel è l'oggetto più celebre del mondo. Si veniva dagli Stati Uniti per vedere la torre Eiffel, che tuttora troneggia al centro di Parigi. Dopo cento anni non ha avuto un minimo di movimento; è una struttura di acciaio, di ferro immensa, alta trecento metri. La torre Eiffel diventò il simbolo della modernità, anche perché nel frattempo Marconi aveva scoperto il telegrafo senza fili; il telegrafo senza fili trasmette con i raggi herziani che vanno in linea retta; perciò, come avviene anche adesso per la televisione, bisogna fare dei ripetitori in cima alle montagne perché le onde arrivino giù, altrimenti, data la rotondità della terra, le onde herziane si allontanano e non sono più percepibili. Perciò sulla cima della torre Eiffel si stabilì il primo ufficio telegrafico del mondo. Dalla torre Eiffel si arrivava fino a Bordeaux, a Rouen, si copriva quasi tutta la Francia. Il telegrafo senza fili e la torre Eiffel divennero il simbolo della modernità.

Il futurismo fu un movimento dall'incisività enorme nel campo di tutte le arti, del linguaggio e nel campo della genesi della lirica moderna. Il futurismo non è legato al simbolismo. È in un certo modo un movimento autonomo benché poi i suoi risultati siano paralleli. Ma mentre il simbolismo arriva all'ermetismo come ricostruzione del mondo, in un certo modo il futurismo arriva all'ermetismo come distruzione del mondo. Bisogna distruggere la sintassi, bisogna distruggere le regole, bisogna volgersi alla velocità, al dinamismo, alla violenza; le parole si susseguono senza regole. In Italia il futurismo non ha dato risultati poetici notevoli, i testi di Marinetti sono modesti, ma in Francia con Apollinaire, in Russia con Majakovskij, e in altre aree d'Europa, ha dato risultati poetici anche imponenti e questo stabilisce il suo peso storico.