

Nicola Merola

Giacomo Debenedetti

Poesia italiana del Novecento

Prefazione di Alfonso Berardinelli, Introduzione di Pier Paolo Pasolini, Avvertenza di Renata Debenedetti

Torino

La nave di Teseo

2022

ISBN 978-8834612255

Accodandomi alla ricchezza del peritesto del libro debenedettiano riproposto dalla Nave di Teseo, indulgo anch'io ai preamboli, per confessare che questa recensione è solo l'ultima puntata di una annosa palinodia. Errai, sin da quando, fresco reduce dal gratificante esame sostenuto soprattutto con lui, provai a smaltire nel modo più infelice la delusione e lo sconcerto che procurò al mio egocentrismo la precoce scomparsa di Giacomo Debenedetti, impedendogli di assegnarmi la tesi di laurea promessa. È da allora che cerco di farmi perdonare la disinvoltura con la quale mi illusi di averlo sostituito, mentre mi sforzavo invano di rimuoverne la lezione e finché non mi sono di nuovo imbattuto nei suoi *Saggi critici*.

Le conseguenze negative di quello sbandamento, pure riconsiderate e corrette, si sono ben presto cominciate a tradurre in una ossessiva presenza di Debenedetti in tutti i miei lavori, come un faro più che un modello. A parte le recensioni che ho dedicato ai suoi libri postumi, le mie insistite respiscenze sono risultate assolutamente inidonee a un ripensamento organico della sua lezione. Non mi illudo di supplire adesso alle mancanze di una vita, ma approfitto volentieri, con un ulteriore ritardo, degli spunti offerti dal peritesto appunto, in questa nuova edizione della *Poesia italiana del Novecento*, sempre comprensiva dell'Introduzione di Pasolini e ora arricchita da un saggio di Alfonso Berardinelli, *Debenedetti e il personaggio in poesia*. Anche l'autore del saggio è stato e continua a essere tante cose per la comunità scientifica e i lettori tutti, ma per me rappresenta qualcosa di più, come posso dire dell'amico e compagno di giochi che ha seguito prima di me persino le lezioni debenedettiane. Le peggiori premesse, tra debiti da pagare e debolezze senili, per l'imparzialità del mio referto.

A suo tempo, recensii l'edizione originale del volume, uscito nel 1974 presso Garzanti, e già mi avvalsi di un paio di indicazioni pasoliniane. La prima, che vale ancora o dovrebbe valere per la critica in genere, è che in Debenedetti l'«impegno a capire diventa [...] una questione di vita o di morte» e pretende «una assoluta parità di dignità culturale» (pp. 25 e 27) con le opere di cui si occupa. La seconda, che capii di meno, quasi per giustificare la pretesa, attribuisce al critico la responsabilità, «improbabile, mortale, di affermare [...] la sua conoscenza di tutti i fatti fondamentali» (p. 26) della evoluzione della poesia dall'ermetismo all'*engagement*. Le pretese rimangono pertinenti e necessarie al ruolo della critica, ma sembrano ormai istanze convenzionali e non descrizioni di uno stato di cose, a meno di non riferirle ad aspettative diffuse nella comunità letteraria e a valori operativi, gli unici peraltro che abbiamo davvero a disposizione.

Lo stesso vale, a un livello diverso di consapevolezza, per il saggio di Berardinelli, pur di solito ripugnantissimo della teoria, che, per spiegare la determinazione debenedettiana a cercare anche nella poesia novecentesca le tracce dei personaggi, propone di intenderla come risposta, anzi complemento, alla «separazione troppo rigorosa dei generi che porta narratori e poeti a eccessi da un lato di oggettivismo rappresentativo e dall'altro di astrattezza metaforica» (p. 13). La poesia insomma «ha rinunciato alla lingua e alla vita di tutti» e, votandosi a «una missione esoterica» (p. 9), deve rassegnarsi a essere «spiegata e recepita per via narrativa» (p. 13), cioè proprio nella

prospettiva in cui «sembra non esserci posto per la lirica pura» (p. 16). È per questo motivo che Debenedetti, sottolinea sempre Berardinelli, «spingendoci a leggere narrativamente e ragionevolmente anche la poesia più astratta e irragionevole, ne rende visibile il rovescio e la storia occulta» (p. 17), cioè una concretezza ridotta a feticcio, già all'altezza della parallela fioritura del naturalismo e del simbolismo, ma anche l'osmosi per cui «il romanzo [...] diventa [...] l'archetipo stilistico che illumina e spiega sia i narratori sia i poeti».

Nella *Poesia italiana del Novecento*, quaderni delle lezioni 1958-1959, l'atteggiamento di Debenedetti è quello di chi, non avendo ancora ovviamente sentore dello scossone che di lì a poco, con il recupero dell'avanguardia e delle sue provocazioni, avrebbe disorientato la cultura letteraria, affronta senza pregiudizi l'enigmatica *facies* assunta tra le due guerre da una poesia genericamente ascrivibile all'area dell'ermetismo, se non di quello storico, della più empirica refrattarietà alla comprensione per antonomasia, quella parafrastica.

La divaricazione sottolineata da Berardinelli è la stessa in nome della quale Debenedetti, senza definirle in rapporto alle diverse letture che le originano, mette l'una contro l'altra l'universalistica componente percettiva e quella riflessiva, l'impressione e il complemento intellettuale che dovrebbe conferire un senso compiuto all'interpretazione. Quando perciò viene riconosciuto lo stesso trattamento ai poeti più evidentemente fedeli alla tradizione e a quelli che ne prendono maggiormente le distanze, non si può non tener conto che, mentre la desultorietà dei secondi è una scelta degli autori e rispecchia i complementi più avventizi e meno mediati cui si affidano, in rapporto alla minore esposizione personale e al peso di variabili non intuitive, la rastremazione a cui anche i primi vengono sottoposti dal critico è indipendente dalle loro scelte e si giova e è condizionata dall'organicità con un sistema di riferimento preesistente.

La prima indicazione che si ricava però dal libro, e si sarà ricavata già dal corso da cui è tratto, è più generale. I poeti, ermetici o meno, vengono correttamente cercati nei loro componimenti, ma i componimenti sono chiamati a una rappresentatività più esigente del solito, sia perché parlano a nome di opere intere non altrettanto note e compatibili con la tradizione, sia perché spesso sono ulteriormente ridotti, a misura della disamina cui vengono sottoposti. Non voglio generalizzare troppo, ma ci sono pochi dubbi che il procedimento per campioni, ispirato certo ai tempi stretti delle lezioni universitarie e alla parsimonia saggistica, assecondi anche una preferenza del critico e più una scelta tattica di fronte alla poesia novecentesca che un collaudato *modus operandi*. A maggior ragione che procedimento e preferenza discendono probabilmente dal primato assegnato alla scrittura, alla spesso virtuosistica composizione verbale delle contraddizioni inevitabili tra le dimensioni un cui si deve muovere la finzione letteraria, e sulla sua scia la stessa critica.

Un critico che Debenedetti non avrà amato, pur essendo stato suo collega negli ultimi anni, Walter Binni, aveva dato una ingegnosa risposta alla contraddizione che sembrava opporre la poesia ermetica, sia pure simbolicamente identificando in essa quella dell'amato Montale, alla prosopopea crociana della Poesia, introducendo tra l'astrattezza teorica e la realtà dei testi la mediazione empirica delle poetiche, cioè delle interpretazioni, non necessariamente rese pubbliche, dello stesso inafferrabile ideale da parte dei poeti.

Fin dall'introduttiva lezione su Mallarmé, che, prima di riecheggiare da un capo all'altro del discorso, prende le mosse dai riflessi italiani di inizio Novecento (tra Campana, Govoni e Onofri) e li illumina di passaggio, per Debenedetti invece il compromesso, di cui a sua volta sente bisogno, non rimuove il problema, ma consiste nella lucida presa d'atto che, divenuta ormai impossibile una comprensione esemplata dalla parafrasi, può sostituirla solo un'«interpretazione [...] sempre probabile, mai tassativa» (p. 45). «La spiegazione di un indovinello è una sola» (p. 47), come aveva precisato Leo Spitzer, ma, anche ammettendo che la letteratura sia un indovinello, smette di esserlo non appena le domande a cui deve rispondere non siano state ancora formulate. Questo appunto è il *Leitmotiv* del libro e del corso e non varrebbe neppure come *memento* per la critica, che non deve illudersi di esaurire il suo compito, se non insegnasse la modestia alla letteratura, spesso dimentica

della parzialità del proprio controllo su se stessa. Non così Debenedetti, alla suprema sprezzatura del quale dobbiamo, giusto alla fine del capitolo su Mallarmé, il più sommesso degli annunci: «Ci riterremo troppo fortunati se in questo contrasto tra la visibilità dei particolari (concreti o astratti che siano) e l'oscurità dell'insieme avessimo trovato un carattere generale dell'ermetismo» (p. 59). Non è una sorpresa, se, sin dalla pagina successiva, non appare timida come si mostrerà presso molti altri l'ascrizione («quasi da posterì», p. 61) di Montale, di quello almeno delle *Occasioni*, all'ermetismo (l'iniziale minuscola è discriminante). È vero che già negli *Ossi* il critico ritiene di ravvisare una «crisi della presenza» (p. 62), come l'aveva chiamata Ernesto De Martino, e legge nell'accamparsi sovrano «delle cose, specialmente del paesaggio» (p. 63), un accesso alla verità che non va oltre i preliminari e «non cerca di conoscere le essenze in se stesse» (p. 64). Soltanto dopo però alla verità delle cose viene attribuita «una significanza emblematica dei suoi momenti individuali [...] veri e propri ideogrammi, cioè cifre sensibili e visibili, del suo stato [...] una mitologia privata» (*ibidem*), senza circostanziazioni superflue. Semmai a distinguere questa incomunicabilità da quella di Mallarmé, già consistente nel «paradosso di comunicare direttamente, in maniera intuitiva e immediata, una incomunicabilità» (p. 66), con il suo carattere non ontologico, ma esistenziale, concorre l'enigmatica evidenza di definite apparizioni, «frammenti di visibile» che costituiscono «l'emblema, il segnale di qualche cosa di attinente a un destino» (p. 67), e dei quali, proprio perché «ne ha fatto qualcosa di estremamente personale» (p. 68), il poeta sottrae al lettore la completa comprensione, autorizzandone in cambio le congetture.

Commentando l'*Elegia di Pico Farnese*, Debenedetti sorprende Montale mentre «rende arcani e in qualche modo irricognoscibili anche i simboli meglio noti intanto di quel rito [del pellegrinaggio evocato], per fargli assumere un'ulteriore portata simbolico-allusiva» (p. 69) e integrare «tutte le nozioni che abbiamo sulla poesia; le quali pretendono che una poesia si giustifichi con la coerenza e la convenienza vicendevole delle sue immagini e non abbia bisogno che di se stessa per spiegarsi» (p. 79). Non è un discrimine insuperabile il passo in più chiesto al lettore, con la sospensione implicata da un beneficio d'inventario dei concreti campioni proposti e dalla decantazione conseguentemente rallentata dell'immagine complessiva. Che concrete finiscano per essere le stesse astrazioni, non è un mistero della fede, ma il rilievo consentito da un'accezione diversa e non peregrina del termine.

È più impegnativa la questione generale «se sia lecito dare una spiegazione razionale [...] per tutta l'arte moderna» (p. 84), anche di fronte a un orientamento completamente diverso da parte degli scrittori. Posto che la risposta positiva di Debenedetti si basa sul *verum ipsum factum* vichiano (p. 87), a fronte del forse troppo sbrigativo accantonamento del ruolo discriminante della lettura (cfr. ancora p. 84), sarebbe stato interessante seguire lo sviluppo dell'accento alla posizione manichea assunta da Thomas Mann, per difendere l'opera d'arte nuova, nel *Doctor Faustus* «costretto a conferire un momento di positività al diavolo» (p. 88). Tanto più che proprio questa avrebbe potuto essere la strada per prendere atto del riconoscimento della più incisiva complementarità della lettura imposta dalla evasività semantica delle forme espressive della modernità estrema, da quando cioè «è scomparso colui che si prende la responsabilità di garantirci quel senso» (p. 91).

Che Ungaretti sia giunto, «prima che all'ermetismo propriamente detto, al linguaggio essenziale e suggestivo della poesia pura», (p. 117), sposta il *focus* del discorso sul *Sentimento del tempo* e su un ermetismo considerato esemplare, ma solo per verificare l'ideale centralità di una «registrazione di eventi e attimi di esistenza che annunciano un senso e non lo spiegano», pur dentro «una poesia dell'esperienza tutta umana che l'uomo ha del tempo, del "suo" tempo» (p. 119), quale risulta dalla successiva *Terra promessa*. Analizzandone il ventesimo coro, Debenedetti supplisce virtuosisticamente alla spiegazione mancante, dimostrando la reversibilità della descrizione linguistica, dal minimo della «asimmetria della sintassi» (p. 127), che produce un effetto di smarrimento, alla sensazione corrispondente, «che costituisce il contenuto proprio del verso» (p. 128). Se il «balzo lirico» individuato «accetta le immediate blandizie melodiche del canto più

spianato» (*ibidem*), è per il «sovrapporsi, contrappuntarsi dei significati possibili, che la frase evoca simultaneamente» (*ibidem*). Analogamente la singolarità del loro accostamento fa sì che il ritorno di «fretta» e «pazienza», negate nella conclusione del componimento e attribuite inizialmente all'umanità del ventesimo secolo, sottolinei il loro «risuonare segretamente sotto il tessuto della poesia» (p. 134) e inviti a considerarlo «una metafora, un'allegoria assoluta, quasi un simbolo della vita di un uomo» (*ibidem*).

È singolare che il congedo da Ungaretti sia concomitante con un rilancio della convinzione che «la poesia ermetica sopprime l'oggetto, tende a diventare oggetto di se stessa» (p. 145) e perciò si presenta come «la pura coscienza dell'essere, dei modi di essere di qua dall'analisi delle figurazioni sentimentali e della loro nomenclatura» (*ibidem*). L'inconsueta astrattezza, che sembra contemplare un almeno provvisorio accantonamento della parafrasi, non è tuttavia una resa alle ragioni della poesia dell'avanguardia imminente, ma un'estensione fiduciaria del credito che si era guadagnata la proposta innovativa (magari limitata alla pur decisiva «"distruzione dei legamenti"» notata dal De Robertis», p. 138) dell'Ungaretti dell'*Allegria*.

Un posto strategico è quello assegnato a Mario Luzi, che non è solo «il più coraggioso e fedele difensore dell'ermetismo, ma lo ritiene addirittura conciliabile con le esigenze da cui è sorta, durante e dopo l'ultima guerra, una poesia impegnata» (p. 147). Debenedetti scrive forse al culmine del processo, quando la logica dell'Impegno è andata ormai oltre la reciprocità con la causa intellettuale e tende a presentarsi come un suo necessario superamento. Perciò, parlando delle riviste nell'ambiente delle quali Luzi aveva fatto le sue prime prove, «Campo di Marte» e «Letteratura», il critico trova il modo di ricordare «Solaria», precedentemente diretta dallo stesso Bonsanti, che di «Letteratura» fu il fondatore, in quanto fra i suoi collaboratori vigevo «una certa intesa di principi morali, di resistenza al fascismo, di attenzione alla letteratura e al pensiero dell'Europa democratica» (p. 149).

La prova della conciliazione con il mantra dell'impegno, poi da altri acutamente connesso allo stato etico dei totalitarismi, Debenedetti è in grado di fornirli solo con il «resoconto», che rimane «tra il riassunto e la parafrasi» (p. 151), di un singolo componimento, *Nell'imminenza dei quarant'anni*, tratto dalla raccolta *Onore del vero*, freschissima (1957) alla data di composizione dei quaderni in oggetto. La lettura offerta vive però soprattutto delle integrazioni del critico, che, come la sottilissima e proficua distinzione applicata ai luoghi della poesia – per quanto precisati, fomenti di una «visione [...] insieme familiare alla nostra esperienza dei luoghi e imprecisabile nella nostra memoria corrispondente» (p. 152), con la loro «nettezza sfacciata» –, assomigliano a un «paesaggio che sia come l'idea del paesaggio» (*ibidem*). Allo stesso modo, anche se non lo dice esplicitamente, quando Debenedetti ricorda la spitzeriana «spiritualizzazione delle congiunzioni» (cit. a p. 154), ha in mente l'energica attivazione e l'efficacia illusionistica dei nessi interni, che non sarebbe neppure una gran trovata, se non promuovesse la percezione di una sorta di persuasiva tridimensionalità, quella proprio di cui si nutrono la poesia dell'idealismo e lo specifico letterario e che altrettanto genericamente viene liquidata come connotazione.

I critici si sentono «invitati a una lettura simbolica [...] perché i poeti e gli artisti sono stati costretti a ricorrervi» (p. 158) e «lasciano vedere [...] spalancato il vuoto che corre» (p. 160) tra i singoli momenti, per la loro «rinuncia a raccontare, come se l'ermetismo [...] fosse passato direttamente alla vita» (p. 161). La raccomandata «adozione della lingua comune» non potrebbe che essere «simultanea [...] all'annichilamento di ciò che la lingua comune è naturalmente nata a battezzare» (p. 168), cioè una comunicazione pragmaticamente realistica.

Non è però tale nemmeno la poesia facile di Saba, al quale è dedicato il capitolo più lungo del libro, sorprendentemente risolto in un sostanziosissimo aggiramento dello schematismo di partenza. Agli adempimenti quasi romanzeschi cui il poeta era stato perentoriamente designato proprio da un giovanissimo Debenedetti, subentra una fuga, *Il canto a tre voci*, esemplare di una stagione più tarda e utile a rispondere alla domanda delle domande: «come mai due tipi opposti: poesia pura e

poesia di Saba trovano ugualmente, e proprio negli stessi anni, una loro legittimità ed piena giustificazione storica?» (p. 172). O meno in astratto: come facesse un poeta a essere «storicamente moderno essendo quasi agli antipodi degli altri moderni» (p. 174). Benché si trattasse ormai palesemente di un falso problema, sembra puro buon senso quello di Debenedetti, che lo superava di slancio, constatando che il poeta triestino «esce [...] dal campo della lirica, come lo si veniva intendendo negli anni della sua maturità» (p. 175), dimostrando di guardare piuttosto, se non più al romanzo, al teatro, e rivelando un talento da «drammaturgo, nel quale tutto diventa scena, tutto diventa personaggio» (*ibidem*), colto per giunta in una «esaltazione emotiva che [...] ha bisogno di parlare in musica» (*ibidem*) e giustifica «l'accostamento tra quella poesia e il melodramma verdiano» (p. 176).

Se è musicale la suggestione risultante «dalle tendenze discordi che si agitano in lui: male di vivere ed esaltazione di vivere, bisogno di mescolarsi al mondo di tutti e bisogno di ritrarsi in se stesso» (p. 178), per il poeta «quelle voci discordi, di cui ama anche la discordia, diventano altrettanti personaggi. E gli viene l'idea paradossale di scrivere delle "fughe" sull'esempio di quelle musicali, dove melodie diverse, voci diverse che articolano ciascuna una sua melodia si intrecciano simultaneamente» (*ibidem*) e, non potendo però davvero «sovrapporre le loro note in contrappunto», contano sul fatto che «il ricordo di ciò che una voce ha detto in precedenza persista mentre suona la successiva» (*ibidem*). La fuga del critico gareggia con quelle del poeta giusto il tempo di introdurre il correttivo della verosimiglianza e ammettere che ci sia almeno una condizione da soddisfare, cioè che «la battuta precedente» sia «stata così incisiva da lasciare la propria eco» (*ibidem*) e che le sonorità combinino mentalmente.

Si presentano così definiti i tipi dei personaggi dialoganti, «l'impetuoso amante, [...] il geloso di se stesso» (p. 180) e, «in versione femminile, il Narciso la cui beatitudine è fatta di autocontemplazione» (p. 182), con «la capacità di spingere la sua voce in alto e in profondo» e la possibilità che la donna «sia la poesia, che vuol piacere prima di tutto a se stessa» (*ibidem*), e magari proprio «la poesia pura, [...] un'idea disperata», dal punto di vista di Saba (p. 183). Per precisare il proprio tiro e la presentazione dei personaggi, il poeta ha poi gioco facile con il «voluttuoso estetismo» (p. 184) dannunziano del primo e l'apparenza «di ascetismo e come di eroismo» (p. 185) del secondo. Al terzo deve invece riconoscere «connotati altruistici [...] purché questa compassione diventi rappresentazione patetica e poetica della figura compatita».

Con il terzo giro, le voci sembrano attualizzare i propri connotati. Se così la prima, quasi gettando la maschera, con un inequivocabile riferimento all'attualità, si appalesa come di chi vuole «piegare alla propria volontà intere folle» (p. 186), poiché il poeta da «vero drammaturgo [...] sembra lasciare le briglie sul collo ai propri personaggi» (p. 189), la seconda «rimbalza drammaticamente in opposizione» con «il proprio paradiso occulto» e «scioglie un inno alla libertà» (p. 190), riproducendo la reale dialettica del ventennio fascista. La terza voce, senza rinunciare a essere «la poesia che si inebria dei suoi poteri» (p. 193), si rivela infine come una proiezione del «personaggio ermetico» e con la sua «riconoscibilità [...] distrugge l'ermetismo, in quanto lo incarna, gli conferisce connotati, tratti, movenze con i quali è possibile un dialogo, un confronto diretto sul terreno della vita quotidiana, dei sentimenti [...] dei quali sappiamo i nomi» (p. 194).

Poco importa seguire l'ulteriore sviluppo del confronto, che allegorizza psicanaliticamente le voci secondo l'indicazione sabiana («estroversione, introversione, narcisismo», p. 206), salvo poi ricordare che «le istanze liriche non possono esistere per lui se non prendono la visibilità di personaggi», p. 208) e che però la concretezza conseguentemente perseguita «non deve opporre resistenza al fluire della musica» (p. 212), che simula un analogo effetto di cosa esistente e spiega le tipiche licenze sabiane. Persino quando utilizza lo schema allora appena proposto da Roland Barthes, che distingueva la poesia dalla prosa aumentandone gli addendi, Debenedetti sente il bisogno di raccomandare: «gli attributi additivi della poesia devono allontanarsi il meno possibile

dalle condizioni normali del discorso ridotto al minimo dei segni, del veicolo più economico del pensiero e del sentimento» (p. 214).

Non insisto sulla pur istruttiva assegnazione della poesia a «un certo cerimoniale, un certo rituale» (p. 220), né sull'«aura che circonda il rito» (p. 221), riservandomi di tornare sull'argomento in un'altra occasione, quando mi soffermerò sulla portata di un suggerimento come il seguente: «È probabile che un discorso di tipo relazionale [come la poesia] si senta tanto più persuaso della propria ragion di essere quanto più moltiplica le relazioni tra le cose» (p. 223). Basti menzionare il cenno al diverso orientamento della terza parte del *Canzoniere*, in cui il poeta «non fa che sveltire, rendere più stenografiche le indicazioni di quei rapporti» (p. 228).

Con il capitolo assai più breve su Sandro Penna («uno dei nostri poeti più indiscutibilmente poeti») (p. 234), Debenedetti porta alla ribalta un caso clamoroso di «non-ermetismo», in cui «il momento lirico non è [...] inspiegabile al poeta stesso», ma è colto, «sia come visione sia come stimolo sentimentale o sensuale (il più delle volte erotico), cioè diventa veduta, quadretto in movimento [...] insomma, proprio nel senso etimologico della parola “idillio”» (p. 233). Sulla singolarità di Penna, il critico proietta l'atteggiamento che assume nei suoi confronti, non rimproverandogli e però traendo conclusioni inoppugnabili dalla sua conclamata facilità. Le «spiegazioni possibili» ci sono, ma «sono talmente possibili, a loro modo sono talmente chiare, che uno può perfino rinunciarvi, come si danno le dimissioni da un compito che non piace, che richiede un'attività non congeniale» (p. 235). Quella di Penna sarebbe «una vita in ferie. Insomma, è una vita ordinaria, dove la vacanza costituisce quasi una professione» (p. 236), alla quale il poeta non fa mancare «il diritto di soffrire», né il complemento di «una strana gioia di vivere», come lui stesso l'ha chiamata. In tutt'altro senso, sono complementari anche le considerazioni sul carattere relazionale della poesia di Penna (ma perfetto anche se non originale il riferimento a Saffo) e sull'alienazione (p. 239), nonché la formula finale, che mi piace leggere più che nelle ultime righe del capitolo, all'inizio dello stesso capoverso, dove il senso del discorso si riassume nel correttivo della «taglia di dolore pagata per un irresponsabile assenteismo morale» (p. 242).

Di più ampio respiro, e palese consentaneità, il capitolo su Giacomo Noventa si inserisce naturalmente nella seconda parte del volume, aperta da quello su Saba e sempre condizionata dall'ermetismo, come una sua necessaria integrazione contrastiva. La funzione dell'orizzonte tematico del triestino, che è stato anche e memorabilmente il cantore della sua città, nel poeta veneto, che adottò come pseudonimo il nome del suo paese, Noventa di Piave, viene assunta dal dialetto, che per Debenedetti si rivela più sostanzialmente identitario, visto che «è invece un modo di rendere civilmente comunicabile, aristocraticamente e popolarmente socievole il dramma del mondo e della società contemporanea» (p. 244). A differenza della indifferenziata diffusione letteraria e cinematografica del dialetto, dopo la fine del fascismo, la sua metodica adozione da parte di Noventa reagisce alla lunga sospensione di valori come «onore, amore, amicizia, lealtà, antivirtuismo» (p. 248), e si traduce in «un linguaggio [...] coevo a un tempo, tutt'insieme reale e fantastico, esistito e immaginario [...] un linguaggio di prima che cominciasse l'errore moderno, quello che si esprime in lingua, [...] un linguaggio parlato, capace di [...] fare apparire come attuali, e non anacronistiche, le cose, i fatti, i sentimenti che nomina e rappresenta» (p. 249), precedentemente avventati invano o elusi del tutto.

Oltre alla continuità con lo spessore di ciò che è insieme passato e profondo, il naturale *understatement* del dialetto assicura una gamma di registri altrimenti inaccessibili, se «può parlare enfaticamente, senza le stonature e il ridicolo dell'enfasi», e «restituisce confidenzialità anche alle affermazioni più solenni» (p. 251), o, cita senza dirlo Debenedetti, «prende l'eloquenza e lo torce il collo» (p. 252). Quello di Noventa è perciò «un linguaggio che dà la presenza di ciò che dice» (p. 253) e che, «solo grazie al dialetto, ha potuto ritrovare la persuasività dei versi martellati e rimati, marziali come i versi di un inno patriottico» (p. 258), mantenendo, d'altra parte, «il dovuto distacco, la necessaria dosatura tra la sincerità ingenua e la consapevolezza di giocare» (p. 262). Lo stesso

che bisogna riconoscere al critico capace di domandarsi se il suo «non sia un modo di leggere troppo apprensivo o troppo sofisticato, nel voler trovare chi sa quali intenzioni, anche se il poeta non le ha messe» (p. 268). La risposta Debenedetti però la conosceva, come si legge all'inizio del capitolo successivo sulla poesia impegnata e Gide: sembra paradossale, ma è innegabile che il compito della critica non si esaurisca con un approccio tradizionalmente storicistico, ma comporti anche la spiegazione del perché le opere letterarie «continuino a essere vere e necessarie» (p. 273) per i posteri, a prescindere delle loro conoscenze.

Il capitolo finale è il più breve e viene dedicato a Vittorio Sereni, la poesia del quale uscirebbe «notevolmente vittoriosa» dall'esame critico reso impossibile dal poco tempo ancora a disposizione alla fine del corso e che perciò può intanto rappresentare «il punto di crisi e di passaggio tra la poesia dell'assenza [...] a una poesia impegnata» (p. 285), polarità analoga, sostiene Debenedetti, a quella che Theodor Adorno, in Italia noto allora solo tra i musicologi, aveva rappresentato con la «“Restaurazione” operata da Stravinskij alla dodecafonìa e alla musica seriale di Schönberg». Dal canto suo, Sereni infatti evita gli eccessi del soggettivismo evasivo e, già con «i primi componimenti giovanili, quelli raccolti sotto il titolo di *Frontiera* [...] e *Poesie* [...] è un annotatore di vicende» (p. 286) di una «Vita riconoscibile psicologicamente, nella sua precisa fisionomia sentimentale e sociale».

Se «il linguaggio rimane quello della poesia pura e della evasività sociale», desta tuttavia «meraviglia [...] quella contaminazione della narratività e della purezza» (p. 287), capace di risolversi in «equilibrio e omogeneità tanto più incantevoli, in quanto tutto minaccerebbe di renderli instabili». Del resto, «La molteplicità e la non garanzia dei significati, tipica dell'ermetismo, erano già venute meno» (p. 288), e «il quotidiano malessere», non più «angosce e tremori [...] metafisici», suscita «pena [...] invettiva magari, ma smorzata da un senso del limite e come dal decoro morale» e espressa «attraverso le parole di tutti» (p. 289).