Mario Moroni

# Estetismo/modernismo in Italia. Soggetto panico, soggetto dietro la siepe, soggetto pubblico: D'Annunzio, Pascoli, Palazzeschi.

Per individuare alcuni aspetti significativi della problematica del soggetto poetico nella produzione letteraria italiana tra fine del XIX e inizio del XX secolo è necessario tracciare una mappa caratterizzata da complesse dinamiche. Vorrei introdurre la complessità di questa situazione ricorrendo ad una domanda analoga a quella posta da Habermas riguardo alle risposte delle diverse correnti filosofiche rispetto alla nozione positivistica di ragione e soggettività. Vale a dire: in quali modi i poeti italiani tra fine del XIX e inizio del XX secolo risposero alla nozione positivistica di soggetto?[1] In relazione a questa domanda offrirò alcune riflessioni attraverso tre specifici testi poetici: "Meriggio" di D'Annunzio, "La siepe" di Pascoli e "Una casina di cristallo" di Palazzeschi. La scelta di questi tre poeti e dei tre testi è determinata da una relativa vicinanza delle date di pubblicazione delle poesie, dal particolare posizionamento del soggetto poetico in ciascuno di essi e, più in generale, dalla funzione che la soggettività assume nelle poetiche di questi autori.[2]

In un contesto culturale qualificabile come "estetismo/modernismo",[3] un autore come Mallarmé aveva operato spostando sempre più tutta la tensione nella sfera del significante linguistico. L'"io" diventa un "io semiotico", mentre l'io autobiografico si pone al di fuori, in un gesto di estraniamento che vuole segnalare anche una polemica condizione di "purezza" del linguaggio.

Da parte sua, D'Annunzio non sembra invece voler scomparire come soggetto creativo. La sua risposta segue Nietzsche nella rielaborazione ed evocazione del mito e nella trascendenza panica e sensuale dell'esperienza quotidiana, trasfigurata attraverso un linguaggio che enfatizza la sensualità stessa, per cui l'identità individuale subisce una paradossale dinamica: essa si accresce nel suo decentramento rispetto alla banalità e alle restrizioni del quotidiano. Vale a dire che tale identità non si manifesta più nei modi tradizionali o romantici, bensì sembra scomparire per un eccesso di fusione panica e metamorfica tra sensi e natura.

I primi 54 versi di "Meriggio" rappresentano una fase introduttiva/descrittiva, in cui la voce del poeta stabilisce il contesto naturale — e privo di presenze uma-

ne — nel quale collocherà poi il processo di metamorfosi che interviene nella seconda parte del testo:[4]

> Perduta è ogni traccia
> dell'uomo. Voce non suona,
> se ascolto. Ogni duolo
> umano m'abbandona.
> Non ho più nome.
> E sento che il mio volto
> s'indora dell'oro
> meridiano,
> e che la mia bionda
> barba riluce
> come paglia marina;
> sento che il lido rigato
> . . .
> . . . è come
> il mio palato, è come
> il cavo della mia mano
> . . .
> e il fiume è la mia vena,
> il monte è la mia fronte
> la selva è la mia pube,
> la nube è il mio sudore. (64-88)

Assistiamo ad un gesto verso la "scomparsa" in cui sembra mantenersi, nello stesso tempo, un senso di "pienezza". In effetti, non è tanto l'"io" del poeta a metamorfosarsi negli elementi naturali — dei quali il poeta ha tracciato lo scenario nella fase introduttiva del testo — quanto gli elementi naturali a "diventare" di volta in volta le varie parti del corpo, in particolare negli ultimi quattro versi citati. Il fiume "è" la vena del poeta; il monte "è" la sua fronte; la selva "è" la sua pube; la nube "è" il suo sudore. Sia pure nella scomparsa dell'identità individuale ("Non ho più nome" 68), il processo metamorfico sembra seguire la direzione di un "incorporamento" degli elementi naturali nella dimensione fisica di quello stesso soggetto senza nome.[5] Un percorso verso una scomparsa opposto a quello di Mallarmé, cioè una "scomparsa" ottenuta per eccesso di "presenza", attraverso un'enfasi per cui al termine di "Meriggio" troviamo, significativamente, un verso come questo: "E la mia vita è divina" (109).

In D'Annunzio si verifica una dinamica molto vicina alle poetiche della crisi e ad alcune forme di pensiero radicale della fine del diciannovesimo secolo: Nietzsche, Wagner, Weininger e certi aspetti delle prime avanguardie.[6] Si tratta di una reazione alla crisi di valori, all'appiattimento borghese della vita quotidiana nell'ambito di una cultura positivistica. Si tratta di una risposta contestativa, ma che va connotata più precisamente: questa risposta, invece di orientarsi verso una riflessione su motivi di ordine sociale e collettivo, si orienta verso una ten-

sione il cui luogo privilegiato è la dimensione individuale, sia pure nullificata come "soggettività" tradizionalmente intesa; eppure sempre tendente ad un riaccentramento il cui luogo è il "corpo" stesso del poeta. "Corpo" inteso sia in senso fisico, sia come "corpus" testuale/retorico su cui D'Annunzio ha concentrato tante delle sue energie creative, inclusa le rielaborazione di fonti letterarie della tradizione europea. L'insieme degli aspetti impliciti in questo atteggiamento sono stati spesso equivocati come elementi negativi — collegati ad una concezione negativa della retorica nel suo insieme — e la scrittura dannunziana è stata a volte denigrata e condannata, in quanto associata anche ad un'enfasi retorica di marca fascista in cui il poeta è stato inscritto.[7]

Se si colloca invece D'Annunzio nella complessa problematica delle diverse modalità della soggettività in una fase "estetista/modernista", allora ci si troverà di fronte ad una contestazione che viene effettuata per mezzo dei segni linguistici e all'interno della sensualità e del vitalismo estetico, allo scopo di abbattere tabù, convenzioni e ipocrisie.

Questo atteggiamento può essere considerato come derivato in parte dall'eredità lasciata dalle opere di Nietzsche, con la radicalità della sua scelta "estetica", intesa come critica estrema e smascherante non solo della cultura ufficiale, ma anche della nozione di "ragione" e delle strategie di potere elaborate attraverso di essa nel pensiero occidentale.

Nel caso di D'Annunzio non troviamo però una critica radicale della "ragione", bensì un'altra dinamica: sulla base di una contestazione di modi e costumi di una certa cultura e società, egli evolve strategie di affermazione nella sfera pubblica, fino a diventare egli stesso figura pubblica e scrittore "ufficiale".[8] Si tratta di posizioni caratterizzate da una contestazione intesa come estraniamento dalla storia, che in quanto atto polemico è però connotato — e si manifesta — storicamente, con una tendenza verso il recupero del mito attuato attraverso la forma artistica e la formazione di un' "etica dello stile".[9]

**********

"La siepe" di Pascoli si apre con un tono umile che spesso è stato riconosciuto dalla critica come uno dei tratti fondamentali della poetica pascoliana: "Siepe del mio campetto, utile e pia, / che al campo sei come l'anello al dito, / che dice mia la donna che fu mia" (1-3).[10] La soggettività appare inscritta in una dinamica complessa: all'inizio il segnale di un aggettivo possessivo ("mio") riferito ad un luogo naturale già organizzato e coltivato. La collocazione del soggetto è fin dall'inizio "al di qua" della siepe, cioè circondato e protetto da quest'ultima: la siepe sta al campo come l'anello al dito. Si tratta di una vera e propria equazione in versi. Ma l'anello è quello matrimoniale, che indica quindi sia protezione del dito, sia un secondo oggetto posseduto, la donna ("che dice mia la donna che fu mia").

Nel caso di Pascoli, la siepe sembra concretizzare il tentativo di mantenere intatto l'"io poetico", però attraverso un doppio movimento: da una parte facendo

da tramite per porlo a contatto diretto di nominazione con gli oggetti e i luoghi esterni; dall'altra, appunto, per proteggerlo dal contatto con l'esterno: "Siepe che il passo chiudi co' tuoi rami / irsuti al ladro, dormi 'l-dì; ma dài / ricetto ai nidi e pascolo a gli sciami" (7-9). Viene indicato un senso di chiusura verso l'estraneo, il "ladro" — quindi anche portatore di pericolo — e, nello stesso tempo, viene riproposto il senso di una natura benevola e ospitale.

Queste caratteristiche della siepe vengono enfatizzate nella prima strofa della seconda sezione della poesia, sotto forma di una vera e propria invocazione: "Oh! tu sei buona! Ha sete il passeggero; / e tu cedi i tuoi chicchi alla sua sete, / ma salvi il frutto pendulo del pero" (17-19). Intanto, il posizionamento del soggetto poetico nel testo — e rispetto alla siepe stessa — viene qualificato in modo preciso nella strofa precedente a quella citata sopra: "io per te vivo libero e sovrano, / verde muraglia della mia città" (15-16).

La siepe, intesa inizialmente come elemento naturale, diviene oggetto tipicamente culturale, descritta prima come singolo prodotto dall'uomo ("muraglia"), poi come barriera difensiva dell'intero luogo urbano ("città"). Questo processo avviene precisamente quando l'"io" poetico qualifica la sua posizione che ingloba sia lo stato del soggetto stesso, sia la sua relazione con la siepe ("io per te vivo libero e sovrano"), con due aggettivi che rimandano alla condizione di libertà individuale realizzata nel possesso. Da ciò emerge quella che si può definire una presenza piuttosto "forte" di quella stessa soggettività. In questo senso ci troveremmo distanti dalla fusione metamorfica di D'Annunzio, il quale sembra invece operare forme di disseminazione dell'"io", sia pure in quel "re-incorporamento" di cui ho parlato a proposito di "Meriggio".

Nell'ambito di queste complesse dinamiche, sarà necessario guardare alla pascoliana "poetica del fanciullino", elaborata dal poeta allo scopo di perseguire una visione pura e primitiva delle cose, in cui la funzione della natura è decisiva. Il saggio "Il fanciullino" era stato sottovalutato e inteso solo come manifesto di una poesia spontanea ed innocente.[11] In realtà, credo che questa "poetica" possa essere inserita legittimamente nella problematica delle varie "risposte" ad una nozione positivistica di soggetto di cui ho parlato all'inizio, con una serie di chiarimenti che ne mostrino la complessità in una situazione culturale più generale; specialmente da quando è stata approfondita la relazione tra questo saggio e le teorie dello psicologo associazionista britannico James Sully.[12]

Pascoli, attraverso la lingua epica, giungeva ad una definizione di "oratoria ingenua", distinta dalla retorica tradizionale; essa corrispondeva a quella che Sully chiamava "apercezione" infantile. Su questa base Pascoli fondava la teoria generale dell'iperbole o meraviglia: il fanciullo vede tutto con meraviglia, come per la prima volta. Per il problema del soggetto poetico che qui m'interessa, si è notato come in Pascoli rimanesse intatta una funzione "forte" di "io poetico", protetto dalla "siepe" nel caso specifico del testo analizzato. Il "fanciullino" può essere visto come il prototipo di una modalità di percezione che presuppone un soggetto ancora "centrato", che è alla base dell'operazione estetica.

Il limite di Pascoli consiste certamente nel concepire una psiche umana — e quindi una soggettività — primordiale e perenne. Una categoria universale che contiene gli elementi di una concezione astorica.[13] Rispetto al problema delle diverse risposte del soggetto poetico in un momento di crisi, Carlino e Muzzioli individuano due atteggiamenti diversi in Pascoli, che corrispondono anche a due registri stilisitici: uno legato ad un linguaggio umile, di cose semplici, tendente al parlato; l'altro tendente al sublime. In entrambi questi punti c'è un aspetto che qui m'interessa: la supremazia della poesia e della sfera estetica, intese come mezzo di superamento della brutalità della storia e del quotidiano. Il superamento è ottenuto o per mezzo di una "naturalizzazione" della storia e del quotidiano o per mezzo di una mitizzazione, nella logica del fanciullino che guarda le cose come se fosse la prima volta. Si tratta di modalità con cui l'"io poetico" accoglie gli stimoli dell'esterno senza però lasciarsi invadere o lacerare (Carlino-Muzzioli 33-34).

Sarà proprio un elemento naturale — ma anche culturalizzato — come "la siepe" a funzionare da filtro tra "dentro" e "fuori" e da mezzo per "naturalizzare" la storia e il quotidiano:

> . . . E tu pur, siepe, al confine,
> tu parli; breve parli tu, ché, fuori,
> dici un divieto acuto come spine;
>
> dentro, un assenso bello come fiori;
> siepe forte ad altrui, siepe a me pia,
> come la fede che donai con gli ori
>
> che dice mia la donna che fu mia. (33-39)

La mediazione e l'ambivalenza della siepe rispetto alla dinamica della soggettività si rendono evidenti in chiusura del testo. La siepe è provvista di facoltà comunicative, ma il suo "dire" si manifesta nell'enunciazione di un divieto rivolto all'esterno, con funzione di nuovo protettiva rispetto alla soggettività che risiede all'interno, che è il luogo dove infatti la siepe assolve una funzione totalmente opposta: essere fedele e pia al poeta.

Il luogo referenziale più adatto per questo processo, come ben individuano Carlino e Muzzioli, è proprio la dimensione della natura. Una natura altamente mediata dalla tradizione bucolica virgiliana (autore che Pascoli prediligeva). In questo orizzonte bucolico di piccole cose si poteva manifestare la capacità percettiva dello sguardo innocente del fanciullino, collocato semanticamente — come soggetto poetico — in una posizione di contatto "orizzontale" rispetto alle cose, che trovava una materializzazione topografica nello sfondo bucolico e campestre (Carlino-Muzzioli 34).

Nel caso specifico di "La siepe" c'è però da aggiungere che nella dimensione

di "orizzontalità" il significato e la funzione della siepe si ampliano al di là della manifestazione di una capacità percettiva innocente. In una condizione di naturalizzazione della cultura e culturalizzazione della natura, la soggettività poetica rimane ancora connotata come quella del "fanciullino", ma di un "fanciullino" adulto che distingue tra i pericoli del "fuori" e la rassicurazione del "dentro", fino ad affidare alla siepe la funzione antropomorfica del pronunciare un divieto verso l'esterno (di essere "forte ad altrui") e poi di presentarsi benevola nella sfera protettiva dell'interno. Anche la funzione del "fanciullino", se considerata come modalità d'inscrizione nel testo della soggettività poetica, risulta una risposta caratterizzata da un senso di separatezza difensiva della soggettività stessa. Si tratterebbe di una separatezza che mantiene pur sempre gli intenti "descrittivi" del contatto con le cose.

**********

Prima di passare ad "Una casina di cristallo" di Palazzeschi, vorrei accennare ad un'altra posizione molto vicina ad un "annullamento" della dimensione soggettiva nella sfera delle cose (luoghi, situazioni quotidiane trattate fino al limite della banalità provocatoria) che può essere ricondotta ad una comune matrice pascoliana, ma che assume connotati molto diversi proprio per quanto riguarda le modalità del soggetto poetico. Si tratta di una soggettività rappresentata esplicitamente come "cosa tra le cose": "Quella cosa vivente / detta guidogozzano",[14] in un verso del poeta torinese. In Gozzano l'"io" tende all'annullamento, ma per una ragione diversa da Pascoli: esso si presenta fin dall'inizio come "finzione", come presenza autoironica e smascherante, come nel verso "Quello che fingo di essere e non sono",[15] che può essere letto come l'annuncio di un decentramento, nonché come traccia dell'influenza nietzscheana riguardo ad una critica del soggetto occidentale e umanistico.[16]

"Una casina di cristallo" si divide in due parti distinte.[17] La prima parte (versi 1-33) è costituita dall'elencazione parodica dei luoghi comuni e temi più tipici di una poesia tradizionale che il poeta rifiuta. Si tratta del repertorio di immagini che l'autore non intende più praticare e come ogni *pars destruens* è caratterizzata dalla negazione: "Non sogno più castelli rovinati", (1); "Non palazzi provinciali disabitati", (5); "Non più colli soleggiati" (10); "Non solitarie vie" (14); "Mi son venute a noia queste cose" (17).

L'elencazione continua fino a coprire quasi tutti gli elementi di una poetica definibile come "nostalgica", ma per molti aspetti — come, ad esempio, il luogo chiuso della casa e del palazzo — anche più specifici *topoi* della lirica "crepuscolare". L'atteggiamento metalinguistico di Palazzeschi — cioè l'uso di un linguaggio che funziona come critica del linguaggio poetico stesso — risulta anche autocritico rispetto alla prima produzione del poeta. In libri quali *I cavalli bianchi* (1905) e *Lanterna* (1907) si ritrovano infatti i modi e le immagini poetiche presenti nel lungo elenco di "Una casina di cristallo".[18]

La seconda parte del testo è definibile come la proposta alternativa al repertorio poetico elencato nella prima. Il poeta la proietta in avanti attraverso l'uso del tempo futuro. Qui si produce un particolare posizionamento del soggetto poetico, che, nella sua alternativa a certi modi e stilemi, delinea quello che ho definito un "soggetto pubblico": "Io sogno una casina di cristallo / proprio nel mezzo della città, / nel folto dell'abitato" (34-36). Questo luogo "trasparente" suggerisce una soggettività poetica ancora collocata in una posizione "chiusa" — dalla quale guarda verso l'esterno — ma in cui viene anche "guardato" dalla molteplicità degli occhi di un'entità collettiva: la folla, la gente, la cui presenza era stata già prototipo di una poetica primo-modernista in Baudelaire.

Nel luogo trasparente della "casina" ci troviamo in una problematica complessa: persiste ancora una separatezza della soggettività rispetto alla prassi e alla dimensione del quotidiano, che è la stessa condizione descritta attraverso la nozione di "modernismo". Nello stesso tempo, due elementi producono un'apertura, la quale permette di localizzare la soggettività palazzeschiana al punto di passaggio tra antagonismo individualizzato (ancora separato e difensivo, proprio di una risposta "decentrante" modernista) e uscita verso una sfera collettiva che si può avvicinare a successive forme dell'avanguardia storica.

I due elementi in questione sono il materiale costitutivo della casina stessa (il cristallo) e l'indirizzarsi del soggetto verso i "voi", rappresentato dalla gente. Il primo è un riferimento alla materialità/fragilità del luogo tradizionalmente protettivo, che esposto alla vista dell'altro (degli altri) perde le sue caratteristiche di solidità, che sono anche le barriere difensive. Il secondo elemento è la funzione grammaticale e semantica del "voi" e dei verbi nella seconda persona plurale, che interagiscono con la voce soggettiva della prima persona singolare nella seconda parte del testo:

> L'antico solitario nascosto
> non nasconderà più niente
> alla gente.
> Mi vedrete mangiare,
> mi potrete vedere
> quando vado a dormire,
> sorprendere i miei sogni,
> mi vedrete quando vado a fare i miei bisogni,
> mi vedrete quando cambio la camicia. (49-57)

Il verbo "vedere" assume qui una funzione fondamentale, poiché non si tratta più della semantizzazione di uno sguardo "individuale" che s'indirizza verso l'esterno, bensì di uno sguardo "collettivo" che dall'esterno si volge all'interno della sfera individuale. Qui "sfera" assumerà un duplice significato: sfera come "dimensione" individuale, ma anche "sfera" di cristallo, luogo della trasparenza stessa.

Insieme a queste notazioni, c'è da aggiungere che i riferimenti semantici della

poesia si indirizzano esplicitamente verso la più assoluta e, a volte, provocatoria quotidianità. Una quotidianità certamente già espressa in una fase "crepuscolare" o dallo stesso Pascoli. Ma in "Una casina di cristallo" sembra invertirsi una traiettoria tipica del lirismo romantico e simbolista. Infatti la soggettività poetica, sia pure in fase antagonista e con esiti di decentramento a vari livelli (Mallarmé, D'Annunzio), era pur sempre in grado di tenere a distanza l'eterogeneità del quotidiano e delle sue "voci". L'individualità continuava a prevalere, sia pure in una dinamica di scomparsa o metamorfosi, nel senso che teneva sempre sotto controllo il suo rapporto con presenze "altre", indirizzando la testualità verso una sfera "alta" e rarefatta sia nelle scelte lessicali, sia nel gesto stesso di "decentramento", che anche quando aveva luogo produceva un vuoto, cioè il campo semantico veniva portato allo stato di frammentazione o verso il silenzio.

Anche Pascoli aveva tentato la via di un lessico "umile" e quotidiano, ma la sua differenza da Palazzeschi risulta ora evidente: Pascoli aveva sempre evitato che una soggettività veicolante una dimensione quotidiana e prosaica si esponesse troppo all'inserzione semantica dei frammenti linguistici di quella stessa quotidianità. Nello stesso modo Pascoli aveva evitato il risultato invece inevitabile che si produce in questo gesto linguistico, vale a dire una condizione di trasparenza in cui la soggettività poetica cessa di guardare a senso unico e apre lo spazio alla rappresentazione del momento in cui essa stessa "viene guardata". Si tratta del gesto di Palazzeschi, che per realizzarsi semanticamente non richiede solo un soggetto collocato in un luogo traparente, ma anche la creazione di un vero e proprio "collage" pre-avanguardista delle voci della gente, che vengono inscritte nel testo come segnale di un'apertura verso una "rappresentazione" dialogata, in senso propriamente teatrale:

> Se ogni tanto mi vedrete
> che faccio la pipì,
> non vi scandalizzate,
> o ditemi: "piscione!"
> . . .
> "All'erta il dormiglione,
> è alto il sole!"
> La mattina vi sentirò gridare.
> "Pigrizia e poesia vanno a braccetto"
> vi sentirò borbottare. (70-81)

Ho già premesso che il posizionamento della soggettività poetica in questo testo è collocabile al passaggio da un atteggiamento "difensivo" ad un'apertura verso lo spazio eterogeneo della quotidianità e della collettività. Infatti i riferimenti del poeta agli altri, "la gente", rimangono ancora al limite della contrapposizione e della polemica. Il poeta continua, anche in questo "essere guardato", ad essere guardato con diffidenza e, in risposta, egli si rivolge con un senso di sfida e diffidenza verso gli altri. Questi "altri" possono anche essere considerati come i lettori

stessi del testo che si trova di fronte ai loro occhi. Ecco allora un ulteriore aspetto di questo movimento: una soggettività che viene inscritta nel testo in funzione "passiva", come oggetto da guardare, ma che non si rassegna e continua a confrontarsi antagonisticamente con l'esterno, incluso un lettore che nello stesso tempo sta "guardando" il testo, con il risultato che questa dinamica lo coinvolge come spettatore di un immaginario dialogo di piazza. Palazzeschi introduce una molteplicità di voci come battute di un testo teatrale pronunciate dagli "altri" che commentano sul poeta stesso:

-Riso e cavolo per desinare.
-Dev'essere in bolletta.
-Mangia la minestra con la forchetta!
-Che razza d'animale.
-Beve acqua per risparmiare.
-Beve acqua perché gli piace.
-Che ci sia qualche cosa
con quella cameriera?
-Mamma mia che indecenza! (88-96)

Da questo punto fino all'ultimo verso, "Una casina di cristallo" è strutturata su questa fitta serie di brevi battute che formano una sorta di tribuna per un dibattito pubblico, che ha per argomento il poeta e il suo edificio trasparente. Un senso di molteplicità investe anche semanticamente le varie battute — che non riporterò nell'intera sequenza — poiché alcune di esse comunicano un moralismo scandalizzato dal comportamento del poeta, altre mostrano una solidarietà con la scelta di mettersi in pubblico, di non nascondere niente della sua vita privata; mentre altre esprimono il dubbio sulla sanità mentale del poeta.

In conclusione, dovrebbe essersi meglio delineata la problematica riguardante diverse modalità di posizionamento della soggettività poetica nel contesto italiano al passaggio tra XIX e XX secolo. Ho preferito delineare questa problematica privilegiando singoli testi, integrandoli con riflessioni più generali sulle cosiddette poetiche del primo novecento. Attraverso questa scelta spero di essere riuscito non tanto a classificare o chiudere in uno schema critico gli autori o i testi, quanto a offrire elementi di complessità attraverso un atteggiamento per certi aspetti "microscopizzante" rispetto ai problemi trattati.

Avevo parlato all'inizio di modalità di risposta dei poeti italiani alla nozione positivistica di soggetto in una fase qualificabile come "estetista/modernista", con l'aggiunta del caso di Palazzeschi, collocato decisamente in una modalità tra modernismo e avanguardia. Si è configurata una serie di risposte, a volte differenziate solo sottilmente.

Il tentativo di inscrivere il soggetto poetico in un processo di metamorfosi in D'Annunzio. Un atteggiamento che, invece, non punta alla fusione con — e alla rielaborazione testuale di — una dimensione panico/mitica, bensì si attesta su un contatto "orizzontale" con la sfera di ciò che è esterno al soggetto, stabilendo an-

che modalità di "difesa" di quel soggetto, il quale è però ancora inscritto in un'area culturale positivistica, per cui una figura — che è anche una modalità del soggetto — come il "fanciullino" risulta un prodotto della — e nello steso tempo la modalità per una via d'uscita dalla — sfera positivistica e materica (nel caso di Pascoli). Poi una risposta consistente in una fusione del soggetto nella prosaicità quotidiana (il farsi "cosa tra le cose" di Gozzano) che però, seguendo Nietzsche nella demistificazione ironica della soggettività stessa, non può lasciare spazio per nessuna "centralità" del soggetto, neanche per quella decentrata/reincorporata di un D'Annunzio, pur rimanendo viva la tensione estetizzante verso il cogliere gli attimi della bellezza, che coesiste con la coscienza dell'impossibilità di quella stessa pienezza estetizzante. Infine, il tentativo di aprire la modalità d'inscrizione del soggetto poetico all'eterogeneità, attraverso il luogo della trasparenza e dell'"essere guardato" (Palazzeschi), invece che del "guardare" o "fondersi" o "annullarsi" presente negli altri testi analizzati.

*Northwestern University*

NOTE

1 Si veda Habermas, in particolare 57-58. In riferimento al lavoro di Habermas parlo di "domanda analoga", in quanto non entrerò nell'interessante ricostruzione della critica del soggetto da parte dei filosofi della modernità, abilmente sviluppata dal filosofo tedesco. Basti ricordare che Habermas mette in evidenza che già all'interno della critica della modernità filosofica c'è un'obiezione fondamentale sollevata da tutti i diversi pensatori da Hegel e Marx a Nietzsche e Heidegger, da Bataille e Lacan a Foucault e Derrida: essi accusano la ragione di essere fondata sul principio della soggettività e tutti attaccano questo fondamento. Si tratta di un'accusa contro l'intera tradizione filosofica da Platone fino a secoli recenti con Bacon, Descartes e l'empirismo inglese, fino alla filosofia dell'illuminismo con la sua fede illimitata nel potere emancipativo della ragione fondato sulla nozione di soggetto. Il punto di contatto tra questa problematica e il presente saggio sta nel fatto di voler verificare altre "risposte", nell'ambito delle poetiche italiane invece che nella discussione filosofica, le quali risultano ugualmente complesse e significative se si considera che la nozione tradizionale di soggetto — e i suoi sviluppi in ambito positivistico — era entrata in crisi fin dalla metà del secolo scorso, in coincidenza con la critica sferrata da più parti a quella nozione che era fondamento della ragione occidentale. Per quello che interessa il mio lavoro, molti aspetti del dibattito teorico-filosofico riguardanti la critica della ragione si concentrano sul "soggetto" e, di conseguenza, vanno a coinvolgere in una drammatica crisi anche il soggetto individuale, inteso come autore dell'opera d'arte. La ricostruzione di Habermas in campo filosofico può funzionare quindi da utile punto di riferimento per entrare in una svolta cruciale: la nozione di "ragione" risulta essere una costruzione e come tale viene messa in discussione o radicalmente distrutta e con essa la nozione di "soggetto", ma attraverso complesse dinamiche, come i poeti presi in considerazione dimostrano, rendendo evidente la più generale complessità delle diverse modalità con cui le varie poetiche elaborarono le loro risposte e strategie testuali rispetto alla nozione positivistica di ragione e di soggetto.

2 "Meriggio" appartiene al gruppo di poesie di *Alcyone* composte, con tutta probabilità, tra la metà di luglio e la metà d'agosto del 1902. Per la ricostruzione della data di "Meriggio" e per un'analisi stilistico-tematica del testo si veda Di Benedetto, in particolare 412-14 per il

tema della scomparsa del soggetto individuale. "La siepe" apparve nei *Poemetti* di Pascoli (1900). Ma è interessante notare che questa poesia era stata inserita da Pascoli in una lettera-saggio intitolata "La siepe" (pubblicata su *La Tribuna* del 31 agosto 1897) in cui il poeta riprendeva proprio la metafora della "siepe" in seguito all'uso che di essa aveva fatto D'Annunzio in un discorso elettorale il 22 agosto 1897, in occasione della sua candidatura per il seggio di deputato del collegio di Ortona a Mare. In quest'occasione D'Annunzio aveva proferito quello che era stato poi definito dalla stampa il "discorso della siepe", in cui ricordava ai contadini del natio Abruzzo l'importanza dei valori della terra, ma veicolava anche una retorica legata alla nozione di proprietà agraria di cui la siepe rappresentava il confine difensivo, carico di suggestioni poetiche. Una serie di relazioni tra il discorso dannunziano e la risposta di Pascoli, che si concretizza nella poesia "La siepe", ha portato Gianvito Resta a proporre una linea metaforica legata alla "siepe", con implicazioni politico-culturali, che caratterizza il primo Novecento italiano. Si veda Resta, in particolare pp. 325-35, per una ricostruzione dettagliata del discorso elettorale di D'Annunzio, le reazioni sulla stampa italiana e la risposta di Pascoli. Infine, "Una casina di cristallo" fu pubblicata per la prima volta in *Lacerba* (15 marzo 1913) con il sottotitolo "Congedo".

3 Per la nozione di "estetismo/modernismo" — rispetto alla quale le espressioni dell'avanguardia storica rappresentano non una continuazione ma una risposta — faccio riferimento al lavoro teorico di Peter Bürger. Come già per Habermas, anche nel caso di Bürger non entrerò in una trattazione specifica del suo argomento. Per quello che qui m'interessa, mi limiterò a sottolineare che una fase di estetismo/modernismo, secondo i parametri offerti da Bürger, può essere individuata, nel contesto italiano, nelle categorie canonizzate dalla critica come "decadentismo", che ne include altre come "liberty" e "crepuscolarismo". Si tratta di categorie da rivedere, secondo me, alla luce della più ampia nozione di "modernismo" e in relazione alle dinamiche culturali europee. In questa fase l'artista neppure pretende di farsi interprete della vita borghese; mentre in una fase precedente questo tentativo, sia pure conflittuale, era stato possibile se pensiamo ai grandi narratori realisti. Si manifestano invece segni di differenziazione ed esasperazione dell'individualità artistica rispetto alle dinamiche del quotidiano e della comunicazione ordinaria. Si tratta di una serie di aspetti che vanno dalla protesta individuale al gesto estetico inteso come trasgressione, fino a forme di alienazione che stanno a denunciare un più generale senso di alienazione circolante in una società che presenta caratteri di modernizzazione tecnologica e scientifica.

4 D'Annunzio 226-30. Per ognuno dei testi tra parentesi verrà indicato il numero dei versi.

5 Sono da ricordare almeno quattro interessanti letture di *Alcyone*, e in particolare di "Meriggio", pubblicate tra gli anni '80 e i '90: Bárberi Squarotti; Lorenzini; Harrison; e Re; oltre al già menzionato Di Benedetto.

6 Per un'analisi dell'influenza di Nietzsche su D'Annunzio si rimanda alle pagine di Salinari, in particolare 74-91, in cui viene messa in evidenza la mediazione dell'opera di Wagner nella dinamica di tale influenza. Si vedano anche Piga; Michelini; e *Il Verri* 9 (1975), dedicato al rapporto tra Nietzsche e D'Annunzio. Inoltre Schnapp; e Spackman, "Nietzsche".

7 Solo negli ultimi dieci anni il modo di analizzare l'opera di D'annunzio è cambiato e quelle stesse caratteristiche "retoriche", in senso negativo, attribuite alla sua scrittura, sono state ripensate e collocate nella complessa problematica culturale di fine secolo scorso. Tra i più importanti contributi in questo senso, oltre agli articoli già nominati, si vedano Spackman, *Decadent Genealogies*; e Valesio.

8 Sulla complessità del ruolo "pubblico" di D'Annunzio — non tanto sul piano del successo editoriale che pure è molto importante, quanto su quello politico riguardante i rapporti tra lo scrittore e le prime espressioni di un'ideologia fascista in Italia — si veda Spackman, "Il verbo (e)sangue", che si concentra sulle problematiche politico-culturali circolanti in Italia

nel periodo dell'impresa dannunziana di Fiume e sui discorsi dello scrittore in relazione a quegli eventi.

9 Si pensi a Cardarelli e alla poetica della *Ronda*, ma anche ad artisti "metafisici" come Giorgio De Chirico e Carlo Carrà che perseguiranno gli stessi obbiettivi negli anni venti.

10 Pascoli l.323-25.

11 Cfr. "Il fanciullino", *Opere* 2.1637-86.

12 Si veda lo studio di Perugi, che analizza l'influenza di Sully su Pascoli e colloca il poeta entro i parametri di una poetica ancora legata alla cultura positivistica — anche in relazione alla nozione di "io poetico"— per cui si può affermare che in Pascoli quella che ho definito "risposta" ad una nozione positivistica di "soggetto" trova i suoi presupposti all'interno del contesto positivistico stesso. Vale a dire una modalità di superamento, attraverso la teoria del "fanciullino", ancora inscritta nella dimensione che si vuole superare.

13 Per Pascoli il poeta deve avere come fine quello di rifondersi nella natura da cui è uscito. Si tratta di una visione materica e biologica, ma che dal punto di vista delle dinamiche dell'"io poetico" nel Novecento italiano può offrire uno spunto di riflessione: proprio per questa tensione originaria dell'"io" verso le cose, la materia, la natura, non si arriverà mai alla teorizzazione della totale cancellazione dell'"io" stesso. O meglio, non si prospetterà mai una "scomparsa" dell'io dietro o dentro la sua scrittura (secondo la linea francese), ma semmai un incorporamento o fusione dell'"io poetico" tra le cose, nella materia, fino a farsi "cosa tra le cose". Nella funzione della poesia espressa da Pascoli certamente si intravede una condizione di "anonimità" della scrittura, ma nel senso che l'"io" del poeta vive nelle cose; quindi più che scomparire nella catena dei segni linguistici, esso si muoverà verso una potenziale fusione con la sfera dei referenti, delle cose che il linguaggio nomina. La scomparsa, paradossalmente, potrà avvenire nella dimensione del referente, non in quella del segno. Tuttavia, in una poesia come "La siepe" questi assunti potrebbero venire messi in discussione dalla funzione semantica della siepe stessa che, in posizione di confine protettivo tra un "dentro ed un "fuori", non condurrebbe immediatamente ad una dinamica di fusione della soggettività con la dimensione della materia o della natura, ma piuttosto ad una dimensione di limite o di barriera. Parte delle riflessioni su Pascoli è stata stimolata dall'analisi critica di Carlino e Muzzioli, in particolare 33-39. Data l'enorme quantità delle analisi su Pascoli, menzionerò solo alcuni lavori che sono andati più vicini ai punti trattati qui: Anceschi, *Le poetiche* 65-74 e *Le istituzioni* 138-77; Sanguineti 7-37; e Annoni 125-44. Per una ricostruzione dei legami tra Pascoli e il positivismo si veda, oltre il saggio di Perugi, Salinari 121-25. Il critico tendeva però a stabilire le distanze tra Pascoli e la cultura positivistica, per dare più spazio all'opposizione — connotata anche politicamente — tra il "superuomo" dannunziano e il "fanciullino" pascoliano, considerandoli entrambi portatori di valori nazionalistici; ma attribuendo a Pascoli un nazionalismo maggiormente legato a reali problemi sociali italiani, quindi meritevole di maggiore attenzione, anche per i legami del poeta con le idee socialiste dell'epoca (cfr. 126-48).

14 Cfr. "La via del rifugio", Gozzano 70.

15 Cfr. "La signorina Felicita", Gozzano 182.

16 Natale Tedesco ha posto un interessante problema critico: la poesia di Gozzano può essere senz'altro letta come superamento dell'estetismo dannunziano, tuttavia mantiene alcuni tratti di un atteggiamento estetizzante. Gozzano cercava ancora la bellezza come forma superiore di espressione di vita. Egli, secondo Tedesco, tentava di fermare i momenti di questa bellezza, ma con la consapevolezza della loro precarietà. Si tratterebbe, dunque, di un atteggiamento pur sempre estetizzante che coesiste con un senso complementare di consumazione e dissolvimento della vita (cfr. 8-22). Credo che questa ipotesi permetta di modificare parzialmente la lettura di Gozzano fatta da Sanguineti negli anni '60. Sanguineti aveva identificato in Gozzano un rovesciamento culturale e ideologico radicale rispetto a D'Annunzio. Si dovrebbe invece parlare, per Gozzano, di una complessa dinamica inscri-

vibile nella varie "risposte" in una fase di "estetismo/modernismo". Si tratterebbe di una nozione di transitorietà della bellezza che interagisce con l'estetizzazione stessa, intesa però come modalità contestativa che investe la funzione della soggettività. Si può ipotizzare che Gozzano non rappresenti tanto una radicale contestazione dei valori e dei modi dannunziani, quanto piuttosto una modalità di risposta diversa allo stesso ordine di problemi culturali e ad una condizione di crisi della soggettività. La negatività ironica espressa da Gozzano sarebbe allora generata dalla coscienza dei limiti di un approccio sensuale alla vita, in quanto quella stessa sensualità risulta inevitabilmente inautentica ma, nello stesso tempo, merita ugualmente di essere messa al centro della scrittura poetica. Certamente il senso di una finitezza delle cose non permette a Gozzano di prendere una direzione metamorfico/panica e "re-incorporante". Ad esempio, la natura nelle sue poesie risulta spesso congelata in descrizioni prosaiche o sostituita dalla dimensione del luogo chiuso di una casa. Ma allargando la nozione di "estetismo" alla problematica "modernista", si possono riconsiderare Gozzano e D'Annunzio come partecipi di una stessa crisi, la quale produce conseguenze complesse non qualificabili in termini di contrapposizioni tra autore ed autore. Piuttosto questa complessità provoca la necessità di considerare le diverse direzioni prese in seguito alla crisi e critica della nozione positivistica di "soggetto" nelle poetiche di fine secolo.

17 Palazzeschi 93-96.

18 Per un'analisi delle prime opere poetiche di Palazzeschi si veda Lugnani, il quale rende complessa l'ipotesi di un superamento di queste prime opere attraverso testi successivi quali, appunto, "Una casina di cristallo", poiché mette in evidenza come già in *I cavalli bianchi* siano presenti alcuni temi fondamentali del Palazzeschi successivo. In particolare segnalerò quello della presenza della "gente", che risulta importante in relazione al tema della soggettività che qui m'interessa. Tra le letture critiche di "Una casina di cristallo" si vedano Tamburri 115-19; e Guglielmi 30-39.

## OPERE CITATE


Anceschi, Luciano. *Le istituzioni della poesia*. Milano: Bompiani, 1970.

_____. *Le poetiche del novecento in Italia*. Torino: Paravia, 1972.

Annoni, Carlo. *Il Decadentismo*. Brescia: La Scuola, 1982.

Bárberi Squarotti, Giorgio. " 'Alcyone' o la poesia del fare poesia". *Il Verri* ser. 7, 5-6 (1985): 82-101.

Bürger, Peter. *Teoria dell'avanguardia*. Ed. Riccardo Ruschi. Trans. Andrea Buzzi e Paola Zonca. Torino: Einaudi, 1990.

Carlino, Marcello, e Francesco Muzzioli. *La letteratura italiana del primo novecento: 1900-1915*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1986.

D'Annunzio, Gabriele. *Poesie Teatro Prose*. Ed. Mario Praz e Ferdinando Gerra. Milano-Napoli: Ricciardi, 1966.

Di Benedetto, Arnaldo. "Su e intorno ad una lirica dell''Alcyone': 'Meriggio'". *Giornale storico della letteratura italiana* 169 (1992): 409-23.

Gozzano, Guido. *Tutte le poesie*. Ed. Andrea Rocca. Milano: Mondadori, 1980.

Guglielmi, Guido. *L'udienza del poeta*. Torino: Einaudi, 1979.

Habermas, Jürgen. *Il discorso filosofico della modernità*. Trans. Emilio ed Elena Agazzi. Bari: Laterza, 1987.

Harrison, Thomas. "D'Annunzio's Poetics: The Orphic Conceit". *Annali d'Italianistica* 5 (1987): 60-73.

_____, ed. *Nietzsche in Italy*. Saratoga, CA: ANMA Libri, 1988.

*Il Verri* ser. 5, 9 (1975).

Lorenzini, Niva. "Lo specchio e l'ombra: per una lettura di 'Alcyone'". *Lettere italiane* 38 (1986): 40-59.

Lugnani, Lucio. "La prima raccolta di Palazzeschi ovvero l'apocalisse per scherzo". *Linguistica e letteratura* 8 (1983): 81-151.

Michelini, Gaia. *Nietzsche nell'Italia di D'Annunzio*. Palermo: Flaccovio, 1978.

Palazzeschi, Aldo. *Poesie*. Ed. Sergio Antonelli. Milano: Mondadori, 1974.

Pascoli, Giovanni. *Opere*. Ed. Maurizio Perugi. 2 voll. Milano-Napoli: Ricciardi, 1980.

Perugi, Maurizio. "James Sully e la formazione dell'estetica pascoliana". *Studi di filologia italiana* 42 (1984): 225-309.

Piga, Francesco. *Il mito del superuomo in Nietzsche e D'Annunzio*. Firenze: Vallecchi, 1979.

Re, Lucia. "Per una lettura testualista del corpus dannunziano". *Annali d'Italianistica* 5 (1987): 42-59.

Resta, Gianvito. "La metafora della siepe da D'Annunzio a Pascoli". *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Salvemini*. Roma: Herder, 1985. 325-48.

Salinari, Carlo. *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano: Feltrinelli, 1960.

Sanguineti, Edoardo. *Ideologia e linguaggio*. Milano: Feltrinelli, 1965.

Schnapp, Jeffrey. "Nietzsche's Italian Style: Gabriele D'Annunzio". Harrison, *Nietzsche* 247-63.

Spackman, Barbara. *Decadent Genealogies*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1989.

_____. "Il verbo (e)sangue: Gabriele D'Annunzio and the Ritualization of Violence". *Quaderni d'italianistica* 4 (1983): 218-29.

_____. "Nietzsche, D'Annunzio and the Scene of Convalescence". Harrison, *Nietzsche* 141-57.

Tamburri, Anthony Julian. *Of Saltimbanchi e Incendiari. Aldo Palazzeschi and the Avant-Gardism in Italy*. London and Toronto: Associated U Presses, 1990.

Tedesco, Natale. *La condizione crepuscolare*. Firenze: La Nuova Italia, 1970.

Valesio, Paolo. *Gabriele D'Annunzio: The Dark Flame*. New Haven: Yale UP, 1992.