

## LA DETERMINATEZZA DELL'ESPRESSIONE POETICA

---

In un molto accurato studio, che leggevo testè, sul primo dell'*Eneide*<sup>(1)</sup> ho notato alcuni accenni che mi hanno fatto pensare che non è inutile un'esplicita avvertenza di cautela circa affermazioni, pur molto discrete e modeste, ma che inconsapevolmente portano in sè un pericolo di gravi deviazioni ed errori.

Virgilio parla delle tende di Reso che il Tidide « multa vastabat caede cruentus »; e il critico nota come di questa parola « la possibilità di traduzione è duplice, a seconda che facciamo dipendere ' multa caede ' da ' vastabat ' o da ' cruentus ' ». E soggiunge: « Virgilio ha lasciato deliberatamente il verso incerto appunto perchè, mediante quella disposizione dei termini, esso potesse dire più cose: poteva mostrarci, anche attraverso il rosso del sangue ond'è macchiato Diomede, la ferocia del suo animo; il poeta è riuscito a farci vedere il lato interno del guerriero attraverso la rappresentazione dell'esterno: questo effetto psicologico, oltrechè visivo, ha raggiunto ricorrendo all'accostamento che sappiamo ». E tiene dietro a questo un altro esempio. « L'ardore onde Enea e Acate sono infiammati di congiungere le destre a quelle dei loro compagni è sottolineato efficacemente nell'espressione: ' avidi coniungere dextras ardebant ': della quale non soddisfa in pieno l'interpretazione che si dà nei commenti, che cioè ' avidi ' = ' avide ': Virgilio ha voluto che ' coniungere ' dipendesse, nello stesso tempo, da ' avidi ' e da ' ardebant ' per esprimere con maggiore evidenza l'ardore irrefrenabile e l'avidità dei due eroi. »

Confesso che questo Virgilio che per accrescere forza ed efficacia alle sue immagini ricorre all'incertezza delle parole, alla loro indeterminatezza, non mi appare molto verisimile, giacchè egli ricorrerebbe a un espediente che per l'appunto toglie forza ed efficacia alle parole.

---

(1) *L'Eneide*, libro I, commentato da Armando Salvatore. Precede un saggio di studio sulla lingua e lo stile di Virgilio (Napoli, Loffredo, 1947).

Nè, se avesse fatto questo, lo seguirebbe poi il lettore, il quale ha bisogno del determinato e certo, e quando veramente c'è possibilità di equivoco, interviene con una sua reazione, e si trae fuori dall'equivoco, scegliendo tra le possibilità quella che esteticamente è la migliore e affinandosi in essa unicamente: se pur non preferisca saltare il verso o la frase e tirar via. Leggerà, per esempio, nel primo caso, della pittura contemplata da Enea nel tempio di Cartagine, che Diomede vi era dipinto coperto di sangue nella molta strage che faceva dei nemici abbandonati al sonno; e fonderà, nel secondo, l'avidità e l'ardore in un solo sentimento, lasciando ai grammatici di classificare l'« avidi » come di significato aggettivale o avverbiale. Perfino alcune felici lezioni, nei codici e qualche volta nelle stampe, provengono, com'è noto, da lettori che hanno sorretto il poeta in qualche parola e immagine in cui egli era stato inferiore a sè stesso, ed essi hanno meglio ascoltato quel che lo spirito della sua poesia voleva in quel punto o in quella parola da lui.

In verità, non mai all'espressione poetica è stato conferito, salvo che in senso negativo, il carattere dell'incertezza e dell'indeterminatezza, neppure quando, nei primordii dell'avviamento moderno dell'estetica, il Leibniz definì « confuso » il conoscere poetico, e accolse il concetto del « non so che », foggiate dai parlanti e scriventi italiani e dai loro teorici, perchè con ciò volle liberare bensì le espressioni poetiche dell'indebito dovere di essere intellettivamente « distinte », ossia logiche, ma in pari tempo riconobbe e impose ad esse il dovere loro proprio, che era di essere « chiare », di omerica chiarezza.

Quel che c'è di vero è che non già l'amatore e intelligente di poesia, ma il pover'uomo che è nell'uomo, si compiace sovente, per « viltate » o per bisogno di riposo, di non vedere e non pensare a fondo, di fare come quel capitano papalino che Volfrango Goethe incontrò attraversando l'Umbria, e dal quale ricevette con meravigliante curiosità l'ammonimento di non pensar mai a una cosa determinata ma di avere in capo « eine Konfusion » di mille cose, a sicurezza di felicità e lunga vita. In casi come quelli, accade di vagheggiare il vago, l'oscillante, l'incerto, l'indeterminato, e si saluta l'impotenza come potenza, la povertà come ulteriore ricchezza. Ma è evidente, d'altro canto, che se il vago, il perplesso, l'incerto è nell'animo, nella poesia deve cangiarsi nella certezza, nella sicurezza, nella determinatezza della parola che rappresenta superandola quella stessa vaghezza, perplessità e incertezza.

E, in rapporto alla poesia e all'arte, c'è da considerare un altro aspetto: cioè che una poesia può richiamare, per associazione d'idee,

come si suol dire, per giuoco dell'immaginazione, infinite altre idee, attinte ai nostri ricordi o alle nostre speranze e ai nostri timori, le quali, appunto perchè si può associarle ad essa, non le sono intrinseche, perchè la sola cosa che sia intrinseca alla poesia è la poesia stessa, e tutto il resto non le appartiene e gira intorno a lei e non la tocca.

Fin da quando lessi per la prima volta il bellissimo saggio del De Sanctis sul conte Ugolino, intoppai in un luogo che mi meravigliò ma non mi persuase: in quel luogo nel quale egli commenta il verso: « Poscia, più che il dolor, potè il digiuno »: verso che dice cingere quell'uomo, Ugolino, di « un'aureola di oscurità », « quali sono gli ultimi silenzi e le ultime agonie nella camera del moribondo », e perciò « di effetto formidabile »: verso « fitto di tenebre e pieno di sottintesi per la folla dei sentimenti e delle immagini che suscita, pe' tanti ' forse ' che ne pullulano e che sono così poetici ».

Che cosa — io dicevo tra me — sono cotesti « forse »? Indeterminatezze di significato? E, in questo caso, perchè esaltarli « così poetici »?

E mi pareva che il critico, in questa parte, uscisse fuori dalla poesia di Dante, e allineasse associazioni di idee e congetture che non possono non rimanerle estranee. « Forse — così egli particolareggiava — Ugolino invoca la morte e si lamenta che il dolore non basta ad ucciderlo, e deve attendere la morte lenta della fame: è un sentimento di disperazione. Forse non cessa di chiamare i figli, se non quando la fame, più potente del dolore, gliene toglie la forza, mancandogli prima la vista e poi la voce: è un sentimento di tenerezza. Forse mentre la natura spinge i denti nelle misere carni, in quell'ultimo delirio della fame e della vendetta, quelle sono nella sua immaginazione le carni del suo nemico, e Dante ha realizzato il delirio nell'Inferno, perpetuando quell'ultimo atto e quell'ultimo pensiero: è un sentimento di furore canino. Tutto questo è possibile, tutto questo può essere concepito, pensato, immaginato; ciascuna congettura ha la sua occasione in qualche parola, in qualche accessione di idee ».

E poi mi pareva anche che egli, con queste parole e con quelle che le seguono dappresso, venisse a togliere espressamente valore di interpretazione poetica alla serie dei « forse », messi alla pari, e li trasferisse dal poeta al lettore non poetico o non più poetico, che vaga in preda alla sua immaginazione. « L'immaginazione del lettore è percossa, spoltrita, costretta a lavorare, e non si fissa in alcuna realtà, e fantastica su quelle ultime ore dell'umana degradazione »; fantastica su « impressioni (come egli le chiama) vaghe e perplesse », quella immaginazione così arbitraria e sfrenata ed assurda che sfiora persino l'idea

della « tecnofagia » di Ugolino (della quale sorse la diceria al suo tempo prima assai che, dinanzi alla poesia di Dante, osassero escogitarla taluni commentatori): tecnofagia attenuata dal De Sanctis nell'impeto che egli avrebbe provato di addentare le « misere carni » dei suoi figli, delirando di addentare quelle del suo nemico che li aveva condotti alla morte orrenda.

Tutto ciò per avere abbandonato il luogo proprio della poesia, il verso di Dante, che il De Sanctis, dicendolo « letteralmente chiarissimo », traduce nella formola: « il dolore non potè ucciderlo, lo uccise la fame ». Ma se questa è la lettera, non è il senso poetico di quel verso, che vien preparato e determinato da tutto il racconto precedente, da tutta l'evocazione della sofferta tragedia, da tutto l'infinito amore e pietà pei figli travolti in essa incolpevoli, invocanti come giovinetti e fanciulli che erano l'aiuto paterno, lui superstite a tutti, lui vivente ancora per la forza del dolore che era pur vita, del dolore che glieli faceva chiamare come se fossero o potessero tornare in vita, la quale soggiace infine alla forza brutale del digiuno, che sopraffà la sua anima energica, la sua anima che non si rassegnava.

Questo esprime poeticamente l'ultimo verso: gli altri sentimenti, designati nella serie di « forse », espressioni non erano ma « accessioni », come il De Sanctis le chiamava, ossia « associazioni », o, come è piaciuto più tardi chiamare siffatti rapporti, « suggestioni ».

Ed è ben nota la grande parte che questa parola e questo concetto di « suggestione » ha avuto ed ha nelle teorie dei decadenti dei tempi nostri, nelle quali si assegna per fine al poeta non di esprimere uno stato d'animo, una nota del poema eterno, ma di titillare, assillare, eccitare, incuriosire il lettore affinché egli, provocato o seccato da cotesti stimoli, foggi lui a suo uso e a suo capriccio qualcosa che prenderebbe in lui nome di poesia.

Senonchè anche le fatiche di coteste operazioni di titillamento e di eccitamento si è poi cercato volentieri di risparmiare o di abbreviare a sè stesso, col restringersi a fornire il vuoto annunzio di una poesia, che non è stata fatta.

Un esempio. Ci sono due versi, o piuttosto alcune sillabe, divenute quasi popolari in Italia (come una volta « La vispa Teresa »), le quali campeggiano in un volume di versi, solitarie e solenni, nel bel mezzo di una pagina bianca:

M'illumino  
d'immenso.

Molti, a quanto sembra, ne hanno ricevuto un urto nel petto, una scossa elettrica, o, come dicono (beati loro!), un « brivido cosmico ». A me non è toccata questa fortuna, perchè non riesco, a dir vero, a gustarle neppure come una bella immagine segnata provvisoriamente per essere trasferita e adattata in una poesia o come germe di una poesia, sembrandomi che il legame posto tra l'« immensità » e l'« illuminare » non sia intuitivo ma paradossalmente intellettualistico, sforzato spozalizio di un arido concetto, direi, matematico e di un concetto ottico-fisico, l'« immenso » e la « luce ». Checchè sia di ciò, ecco che in una rivista<sup>(1)</sup> leggo che quelle parole furono pubblicate prima col titolo: *Cielo e mare* e significavano « le due immensità e le due luminosità del cielo e del mare, fuse nella visione poetica »; e poi ripubblicate col titolo diverso: *Mattino*, col quale « nell'immenso respira l'immensità dell'animo e la luce è spiritualizzata ». A me l'una e l'altra spiegazione fanno tornare a mente piuttosto l'apologo dell'Andersen: *Gli abiti nuovi del Granduca*. Ci sono qui due titoli, ma nessuna poesia. Tanto varrebbe scrivere in mezzo a una pagina, procedendo con più intensa brevità, un solitario: « Per Dio! »; e mettervi come titolo: *Ammirazione per una bella ragazza*; e poi in un'altra edizione: *Sdegno all'udire uno sproposito troppo grosso*. Ma il critico che ci ha dato quelle informazioni e interpretazioni mi ha anche consolato il cuore, come faceva la lancia di Achille o la spada Durlindana, tagliando e cucendo insieme, perchè, con molto buon senso, rammenta, almeno per la poesia che reca il primo titolo, che « l'incertezza nella interpretazione di essa ci mostra che non siamo di fronte ad una vera poesia, perchè questa ha sempre un suo valore preciso, essendo il pregio dell'arte in ben altro che nella husserliana indeterminatezza ».

Sì, un « valore preciso »; in termini poveri, perchè si parli di una poesia, questa poesia deve, anzitutto, esistere e rappresentare uno stato d'animo individuale, trasferito nell'eterno.

B. C.

(1) C. CAPPUCCIO, *Le correzioni e la critica: nella rivista Belfagor* di Firenze, gennaio 1948, p. 96.