

Margit Lukácsi

“È DENTRO NOI UN FANCIULLINO”
 – IL MOTIVO FANCIULLO NELLA POESIA
 CREPUSCOLARE ITALIANA E NELL’OPERA
 LIRICA DI DEZSŐ KOSZTOLÁNYI

Europa, (...)
 O vecchio continente! (...)
 Lotto per te, pur se mi sei matrigna;
 Vorrei sferzarti con la bocca, stordirti con i baci,
 E soggiogarti con le mie parole.
 Non potrai mai amarmi?
 Chi può strapparmi di qui?
 Chi può svellermi a forza dal tuo seno?¹

Queste esclamazioni e queste ansiose domande si leggono in una poesia di Dezső Kosztolányi scritta nel 1930, dedicata all’Europa e ai poeti del vecchio continente ed esprimono un’ardente desiderio e nello stesso tempo una certezza assoluta di essere parte di un organismo vivente che per Kosztolányi è stata sempre la cultura europea. Settantatré anni dopo, nel marzo del 2003 *l’opera omnia* di Dezső Kosztolányi ha ottenuto il premio “Eredità ungherese”, un premio che viene conferito ogni anno in base ai voti dei cittadini

¹ D. KOSZTOLÁNYI, *Europa*, trad. italiana di Guglielmo Capacchi in: D. KOSZTOLÁNYI, *Poesie*, Guanda Editore, Parma, 1970. [„Európa, (...) / Ó, ősi világrész, (...) / Ha mostoha is vagy, viaskodom érted / és verlek a számmal és csókkal / ígézek / és csókkal igazlak, hogy végre szeress meg. / Ki téphet el innen, / ki téphet el engem a te kebeledről?” [In seguito tutte le citazioni in lingua ungherese delle poesie di Kosztolányi sono tratte dal volume *Kosztolányi Dezső összes versei*, Osiris Kiadó, Budapest, 2002, a cura di Pál Réz.]

ungheresi a dei personaggi, la cui opera possa servire “davanti ai nipoti dei nostri nipoti”, per conservare l'identità ungherese e possa offrire un contributo di indelebile valore alla cultura europea.

In realtà, gli ultimi anni del secolo XIX e soprattutto i primi 15 del secolo XX, segnano un periodo di piena aderenza ad un modo di pensare, vedere, creare pressa poco comune al clima continentale-culturale europeo: da Vienna a Roma, da Praga a Budapest, da Trieste, Duino e Fiume a Nagyvárad e a Szabadka, cioè nel territorio ampio della cosiddetta Mitteleuropa e l'Europa Centro-Meridionale in cui si esaltavano gli stessi modelli del simbolismo francese o belga, si leggevano gli stessi libri, si assisteva alle stesse rappresentazioni teatrali, si rifletteva sugli stessi concetti delle nuove correnti filosofiche e psicologiche. Dunque Roma, Vienna, Praga e Budapest: quattro città che costituiscono punti di riferimento per gli autori le cui concordanze faranno l'oggetto di analisi della presente relazione. Dal punto di vista del nostro argomento – cioè lo sviluppo del motivo dell'infanzia e del fanciullismo – tra i poeti del crepuscolarismo italiano si offre come miglior esempio la lirica di Sergio Corazzini, appartenente all'area geografica romana del crepuscolarismo. La vita e l'opera dell'ungherese Kosztolányi si lega invece a Budapest, anche se nella sua formazione e all'inizio della sua carriera poetica ha avuto un grande influsso il periodo passato all'Università di Vienna tra 1904 e 1905, oltre all'influsso dei simbolisti di lingua tedesca conosciuti appunto dalla rivista viennese “Blätter für die Kunst”, fra cui il Rilke, autore del volume *Stundenbuch* e *Buch der Bilder*, grande fonte d'ispirazione per il giovanissimo poeta ungherese.

Nell'ambito della vita intellettuale ungherese del primo decennio del Novecento il frutto del tentativo di confrontarsi e ispirarsi ai maggiori esponenti della cultura europea è stata la rivista “Nyugat”, cioè “Occidente”, nata nel 1908 e che già nel titolo porta il segno delle sue intenzioni e aspirazioni essenziali: partecipare alla circolazione di idee culturali dell'epoca, far arrivare in Ungheria i migliori modelli della letteratura mondiale traducendone le opere più significative e, naturalmente raggiungere tali esempi letterari. I loro ideali in assoluto erano *l'arte e la bellezza*: in ciò si rivela il fondamentale tentativo estetizzante della “Nyugat”. I principali mezzi di comunicazione per i rappresentanti della prima generazione della rivista, accanto alla traduzione letteraria, sono stati i viaggi di studio: le mete di tali pellegrinaggi culturali sono state in primo luogo

Parigi, la già menzionata Vienna e la penisola italiana. Kosztolányi in una lettera del 1905 riferisce con delle parole entusiasmanti all'amico Babits – futuro traduttore della *Divina Commedia* – delle sue letture dantesche; il primo viaggio in Italia fatto nel 1908 e il secondo subito l'anno dopo, lo avvicinano ormai definitivamente alla poesia italiana. Sarebbe interessante vedere in un quadro complessivo la cronologia parallela delle due letterature, ma a titolo di esempio vengano qua elencate soltanto le date più significative: nel 1883 nascono Guido Gozzano e gli ungheresi Gyula Juhász e Mihály Babits; nel 1884 Corrado Govoni; nel 1885 Aldo Palazzeschi, Marino Moretti e Dezső Kosztolányi; nel 1886 Sergio Corazzini e il nostro Árpád Tóth. I poeti ungheresi appena elencati sono i rappresentanti della prima grande generazione dei traduttori e dei poeti della “Nyugat”, i quali risultano fratelli contemporanei dei poeti italiani rappresentanti delle tre sedi della lirica crepuscolare: di quella romana, fiorentina e torinese. Si tratta dunque di una generazione di giovani sui vent'anni che si davano appuntamento al caffè Sartoris di Roma o al Caffé New York di Budapest, provenienti di solito da famiglie borghesi o piccolo borghesi, con una cultura ottenuta nella maggior parte dei casi in maniera autodidatta, con letture rivolte ad autori d'oltralpe per gli scrittori italiani e occidentali in generale per quelli ungheresi, con la mediazione di Pascoli e D'Annunzio per la controparte italiana, Rilke e simbolismo tedesco per gli ungheresi e a volte il nuovo stile *liberty* di Vienna. Ma andiamo avanti nella cronologia: nel 1903 accanto ai *Canti di Castelvecchio* e *Il fanciullino* di Pascoli vengono pubblicati il primo libro delle *Laudi dannunziane* e le *Armonie in grigio et in silenzio* di Govoni; nel 1904 era la volta dell'*Alcyone* di D'Annunzio, dei *Primi poemetti* di Pascoli, di *Maternità* di Ada Negri e di *Dolcezze* di Corazzini. Il 1905 invece è l'anno di *Cavalli bianchi* di Palazzeschi, di *Fraternità* di Moretti, di *L'amaro calice* e *Le aureole* di Corazzini; nell'anno dopo si pubblicano il *Piccolo libro inutile* e *Libro per la sera della domenica* dello stesso Corazzini, il primo volume di Endre Ady *Új versek* (“Poesie nuove”) che toglie l'attenzione dal primo libro di versi intitolato *Négy fal között* (“Fra quattro pareti”) del nostro Kosztolányi; 1907 invece è l'anno della precoce morte di Corazzini e l'anno del debutto di Gozzano con i versi de *La via del rifugio*; nel 1908 parte la rivista “Nyugat” ungherese, esce il volume di Babits *Levelek Írisz koszorújából* (“Foglie dalla corona di Iride”); l'anno dopo escono le *Liriche* di Corazzini “a cura degli amici”, nonché i *Poemi* di

Palazzeschi; nel 1910 esce il secondo volume di Kosztolányi che gli porta il successo, la prima redazione de *A szegény kisgyermek panaszzai* (“Lamenti del povero bimbo”), che è la prima raccolta tematica delle sue poesie composte tra il 1903 e 1910. Forse varrebbe la pena di approfondire questa cronologia parallela, ma bastano pure queste poche date per farci accorgere che durante il primo decennio del Novecento in Italia sono proprio i poeti crepuscolari a dare il segno di una rottura con il passato e di una novità, e nel campo ungherese sarà la prima generazione della rivista “Nyugat” ad accoglierli – leggendo e recensendo le loro opere e magari inserendole nei numeri della rivista e nelle antologie di poesia moderna – accanto alla poesia trado-simbolista di lingua francese e tedesca. Come l’ultima tappa importante della nostra comparazione bisogna menzionare la data della pubblicazione della prima grande antologia delle traduzioni poetiche di Kosztolányi, l’antologia *Modern költők* (“Poeti moderni”) del 1914 nella quale, benché la preferenza di Kosztolányi vada ai poeti austriaci e a quelli di lingua francese, sono presenti 10 poeti italiani contemporanei appena menzionati con 23 poesie.² Un’altra sua antologia, pubblicata postuma, *Idegen költők* (“Poeti stranieri”) che al di là della letteratura contemporanea europea prende in considerazione la lirica mondiale anche dei tempi più remoti, oltre i poeti presenti nell’antologia precedente comprende le liriche di Pascoli, Borgese, Govoni, Corazzini, Ungaretti.³

La parola chiave dell’estetica comune dei poeti della rivista “Nyugat” è stato il decadentismo; e non soltanto nel senso “mal du siècle”, ma in un contesto culturale molto più ampio: nel loro pensiero il concetto del decadentismo viene identificato con la poesia stessa, diventa il simbolo, l’espressione elevata del modernismo letterario. Per Babits e Kosztolányi ogni poeta moderno è necessaria-

² L’elenco completo dei poeti italiani presenti nell’antologia *Modern költők* (“Poeti moderni”): Ada Negri, Gabriele D’Annunzio, Arturo Graf, Lorenzo Stecchetti, Giosuè Carducci, Luciano Croci, Edmondo De Amicis, Filippo Tommaso Marinetti, Paolo Buzzi, Aldo Palazzeschi, con le rispettive presentazioni a cura dello stesso Kosztolányi. Kosztolányi Dezső, *Modern költők, Az „Élet” Irodalmi és Nyomda Részvénytársaság, Budapest, 1914.*

³ I poeti italiani presenti nell’antologia *Idegen költők* (“Poeti stranieri”): Ugo Foscolo, Giovanni Pascoli, Angiolo Silvio Novaro, Ada Negri, Enrico Pea, Giuseppe Antonio Borgese, Corrado Govoni, Sergio Corazzini, Lionello Fiumi, Giuseppe Ungaretti, Ismaele Mario Carrera. Kosztolányi Dezső, *Idegen költők, a cura e con prefazione di Gyula Illyés, Budapest, 1947.*

mente decadente, oppure chi è decadente nello stesso tempo è anche moderno (in questo senso vengono considerati moderni i loro grandi ideali-antenati ungheresi del secolo prima, Arany e Vörösmarty). Il decadentismo dunque per loro è un concetto filosofico, le cui caratteristiche principali sono una sensibilità accresciuta e un profondo intellettualismo. Nel numero inaugurale (1908) della rivista “Nyugat” il grande critico ungherese dell’epoca, Artúr Elek pubblica un saggio su Arturo Graf, in cui definisce il poeta italiano un’anima pessimista, un grande poeta dello *spleen*, indicando così una fonte di modelli da scegliere per i giovanissimi poeti ungheresi. Lo stesso Elek, sempre sulle pagine della rivista “Nyugat” dedica un’altro saggio (1912) a Guido Gozzano e ne parla come del rappresentante del “biedermeier” italiano: gli elementi principali della sua poesia sono il sentimentalismo, la fede, l’ironia; è un’anima mite e dolce, il critico ungherese apprezza soprattutto il carattere polifonico della poesia di Gozzano e la sua ricca tonalità.⁴ Come è stato detto, Elek era considerato un critico molto autorevole del suo tempo e il suo giudizio espresso nei due saggi appena menzionati influiva moltissimo sulle scelte e sulle preferenze di lettura dei suoi giovani colleghi, tra cui in primo luogo di quelli di Kosztolányi. In Arturo Graf e nella poesia italiana di fine secolo Kosztolányi intuisce il senso di vita dei grandi antenati del decadentismo ungherese e ne apprezza soprattutto *il culto della vita interiore* che sarà il concetto chiave di tutta la sua opera poetica, ma in modo più evidente dei primi volumi: *Négy fal között* (“Fra quattro pareti”) e *A szegény kisgyermek panasza* (“Lamenti del povero bimbo”). Ammettendo tutto ciò si rende ormai evidente che, nonostante il desiderio esplicito della modernità, si manifesta un che di antiquato nel gusto della rivista: la contemporaneità va intesa in senso abbastanza largo; quanto alla letteratura italiana, l’attenzione del Kosztolányi traduttore in un primo tempo si concentra quasi esclusivamente alla poesia del verismo lirico e al classicismo italiano (Carducci) da un

⁴ Sul rapporto della rivista “Nyugat” e la letteratura italiana cfr.: RÁBA G., *La prima generazione della rivista Nyugat e la poesia italiana*, in *Italia ed Ungheria – dieci secoli di rapporti letterari*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967, pp. 291–306; mentre a proposito delle preferenze di letture dei rappresentanti della “Nyugat” è un saggio valido quello di Mihály Szegedi-Maszák, *A Nyugat és a világirodalom*, in SZEGEDI-MASZÁK M., *Újraértelmezések*, Krónika Nova Kiadó, Budapest, 2000, pp. 111–136.

lato e al sensualismo dannunziano dall'altro, mentre i contemporanei veri e propri, Pascoli, i poeti crepuscolari, poi i futuristi cominciano ad interessarlo solo in un secondo momento.

Per gli sviluppi della poesia italiana del Novecento, il crepuscolarismo ha avuto un'importanza particolare per due motivi: l'uno è la poetica delle "cose" o degli "oggetti", l'altro è il ruolo del poeta. Dall'unione di questi due motivi si sviluppa quel culto della vita interiore che è diventato l'esperienza fondamentale di Kosztolányi. Sulla scia dei maestri simbolisti francesi e belgi, fra le tante maniere di interpretare la crisi dell'uomo moderno, quella crepuscolare è stata una delle più significative ed originali: i poeti crepuscolari, senza ignorare i suggerimenti di D'Annunzio e di Pascoli, si avvicinano di nuovo alle origini della letteratura italiana. Il ritorno all'antico, le figurazioni religiose (pensiamo solo ai motivi stilnovistici e alle immagini francescane presenti nella poesia di Corazzini), e i modelli offerti da Dante, saranno per loro punti di riferimento costanti. Non c'è poeta crepuscolare che non abbia avuto contatti più o meno solidi con D'Annunzio e che non sia stato affascinato almeno per un attimo dal suo atteggiamento poetico orgoglioso, i crepuscolari però non attribuiscono più all'esercizio poetico alcun tipo di "vocazione" o di funzione privilegiata: far poesia è un atto personalissimo, quasi una cosa contro voglia: "Io non sono un poeta. Io non sono che un piccolo fanciullo che piange" – così Corazzini. E Palazzeschi: "Son forse un poeta? No, certo..." Aggiunge Gozzano: "Chi sono? ... Un coso con due gambe, detto guidogozzano". È facile vedere come i crepuscolari si chiudono nel loro mondo interiore, a volte in una minacciata innocenza, a volte nell'amara ironia, a volte nella malattia, stati d'animo che permettono di guardare con distacco le grandi imprese del mondo e di valorizzare le minuscole cose comuni. Pascoli, con l'uso di un lessico quotidiano e familiare, con il tono quasi prosastico dei *Primi poemetti* e dei *Canti di Castelvecchio* e di più con il ragionamento del *Fanciullino* ha guidato i poeti crepuscolari verso la scelta delle piccole inquietudini del cuore nascoste nell'intimità del proprio io. La convivenza dell'antico e del moderno nella poesia crepuscolare ed il culto della vita interiore renderanno tanto congeniale questa poetica per il giovane Kosztolányi.

All'inizio del secolo, all'interno del culto della vita interiore e delle regioni profonde della sensibilità, sia il crepuscolarismo italiano che il decadentismo ungherese arrivano presto alla scoperta

dell'infanzia come dimensione privilegiata di decisive esperienze. L'infanzia attrae il poeta perché come epoca della scoperta delle cose appare simbolo per eccellenza dell'essere, magari in contrasto con la vita adulta, come vediamo nei versi dei *Lamenti del povero bimbo* di Kosztolányi o nelle *Poesie scolastiche* di Moretti. Le nuove correnti delle scienze psicologiche del nuovo secolo portano l'irruzione dell'inconscio anche nella letteratura, prende l'inizio l'accentuata valorizzazione dell'infanzia e la considerazione di essa come stagione autonoma nello sviluppo di particolari strutture psico-emotive. Già Pascoli è ben consapevole del ruolo che gioca nella poesia la condizione infantile. Scrive così nel *Fanciullino*:

E se uno avesse a dipingere Omero, lo dovrebbe figurare vecchio e cieco, condotto per mano da un fanciullino, che parlasse sempre guardando torno torno. [...] egli è Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente. Egli scopre nelle cose le somiglianze e relazioni più ingegnose. [...] Impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare.⁵

Per Kosztolányi offre un autentico modello l'Euphorion di Goethe, ne discute varie volte con l'amico Babits, suo “padrigno letterario” che gli donò quel nome antico, anzi, una volta confessa che “sogno sempre di essere un bambino”.⁶ Di Francis Jammes nella presentazione dell'antologia *Modern költők* (“Poeti moderni”) scrive così:

... egli guarda l'uomo, gli oggetti e sé stesso con degli occhi ingenui, come se li vedesse per la prima volta, e alle parole dà un tono tanto originale quanto il bimbo che sta imparando il parlare. Il poeta deve dimenticare tutto che si è saputo prima di lui per ottenere così la sapienza suprema, deve dimenticare il parlare degli adulti per poter balbettare nella propria lingua. È questa la sua *ars poetica*.⁷

Per Pascoli la condizione del fanciullo è una dimensione attiva e presente che attende di essere riscoperta in fondo alla coscienza. Si trat-

⁵ G. PASCOLI, *Il fanciullino*, Feltrinelli, Milano, 1996.

⁶ cfr. La lettera del 24 agosto 1904 a Babits, in Kosztolányi Dezső, *Levelek – Naplók* [Lettere – Diari], Osiris Kiadó, Budapest, 1996, a cura di P. RÉZ, lettera N. 24, pp. 35–38 e lettera N. 44, pp. 56.

⁷ „Francis Jammes az embereket, a tárgyakat és önmagát olyan friss szemmel szemléli, mint hogyha először látná és a szavaknak, amiket leír, olyan eredeti árnyalatot ad, mint a gyermek, aki beszélni tanul. El kell felejteni mindent a költőnek, amit előtte tudtak, hogy magasabb tudáshoz jusson, a felnőttek beszédét is, hogy a maga nyelvén gügyögessen. Ez az ő *ars poetica*-ja”. in: *Modern költők*, op. cit. pp. 105.

ta, come da Kosztolányi, della scoperta di un'ottica di straordinaria efficacia che permette di reinventare il mondo, magari nell'atto di mettere i nomi alle cose e di intuirne connessioni segrete. Per Corazzini l'infanzia e la condizione del fanciullo diventa un tempoluogo del tutto particolare, si trasforma in modalità dell'esperienza e dell'espressione dell'arte-vita-morte, nella *Desolazione del povero poeta sentimentale* diventa addirittura problema esistenziale di autenticità:

Io voglio morire, solamente, perché sono stanco;
 [...] io sono oramai,
 rassegnato come uno specchio,
 come un povero specchio melanconico.
 Vedi che io non sono un poeta:
 sono un fanciullo triste che ha voglia di morire. [...]
 sarei, semplicemente, un dolce e pensoso fanciullo
 cui avvenisse di pregare, così, come canta e come dorme.⁸

Ma com'è questo fanciullo che appare nelle liriche di Corazzini e in quelle di Kosztolányi? Il fanciullo del poeta crepuscolare è stanco, triste, e prima di tutto, incline alla morte. “Desolato pellegrino” che desidera campane d'oro andando verso la morte (*Il fanciullo*); un “fanciullo poeta” dal “cuore giovine e scarlatto” (*Asfodeli*); “un piccolo fanciullo malato” nella torre simbolica in mezzo al mare (*La finestra aperta sul mare*); oppure “fanciullo suicida” disperato che “ne l'estasi d'un sogno sovrumano” si scelse la morte (*Il fanciullo suicida*). Il fanciullo di Corazzini al più spesso piange, trema, sogna, soffre d'angoscia, pensa al suicidio o si suicida, vuole morire e vuole dormire. I suoi aggettivi più frequenti sono il *piccolo*, il *triste* e il *dolce*. Tra le caratteristiche del “povero bimbo” di Kosztolányi non troviamo quel tratto religioso che accosta il fanciullo di Corazzini ad un piccolo San Francesco, però la sua angoscia e la sua ebbrezza si manifesta in modo evidente in più versi. È importante affermare che mentre in Corazzini il motivo fanciullo è una parte che si inserisce in tutta la sua opera, per Kosztolányi, benché il motivo dell'infanzia rimanga sempre l'espressione magica di un'età perduta, quindi nostalgica⁹, il tema fanciullo si concentra in un ciclo poetico chiuso, ben composto. Sebbene il poeta avesse lavorato per molti anni (1910–1923) sulla composizione del ciclo, la successione delle sin-

⁸ Le citazioni dalle poesie di Corazzini sono dal volume Sergio Corazzini, *Poesie edite e inedite*, a cura di S. JACOMUZZI, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1968.

gole liriche non la cambiò mai, piuttosto ne inserì delle nuove poesie. Il bambino di Kosztolányi non ha età, o meglio, non ne ha una precisa: può presentarsi sia in veste di neonato che di fanciullo. Il poeta ne parla in terza persona, oppure lo evoca dandogli del tu, ma nella maggior parte dei casi se ne identifica parlando in prima persona. Al posto della sensazione della morte imminente del fanciullo di Corazzini in Kosztolányi troviamo la proiezione dello “stato di non essere” in un piano filosofico, la prospettiva della morte si trasforma in un’allucinazione fanciullesca, in un attimo in cui i nostri sensi tornano ancora una volta sottili:

Come chi cadde in mezzo alle rotaie
E rivive la sua vita fugace,
mentre le ruote scattano rombando
e balenano immagini distorte,
e vede come non ha mai veduto [...]
In mezzo alle rotaie e tra le ruote,
il tempo triste sfreccia sul mio capo,
la morte rumoreggia in lontananza,
per un attimo stringo ciò che è eterno,
una farfalla, un sogno, gioie orrori:
Come chi cadde in mezzo alle rotaie.¹⁰

L’esperienza essenziale del bambino che si manifesta nella poetica dell’infanzia di Kosztolányi è un’apertura personalissima al mondo che ha valore di una scoperta originale e irripetibile. L’esistenza del bambino-fanciullo si svolge sempre in condizioni angosciose, il suo mondo non si presenta affatto un paradiso infantile, è piena di paure, frustrazioni ed esaltazioni emotive anche se l’età fanciullesca viene intuita come momento privilegiato. Di qui la specifica simbologia dei ricordi infantili conservati dalla memoria: una vecchia

⁹ Come in una delle *Negyven pillanatkép* (“Quaranta istantanee”), del 1935, eccellente esemplare della “poesia degli oggetti”: „Jaj, a gyerekkor mily tündéri kor volt: / egy ködbe olvadt álom és való, / ha hullt a hó az égből, porcukor volt / s a porcukor az abroszon a hó.” – “Ah, che età magica fu l’infanzia:/un sogno sciolto nella nebbia e reale, / se dal cielo cadeva neve, era zucchero, / e lo zucchero era neve sulla tovaglia.” (Trad. di Tommaso Kemény, in T. KEMÉNY, *Melody*, Marcos y Marcos, Milano, 1998).

¹⁰ Trad. di G. CAPACCHI in op. cit. [Mint aki a sínek közé esett... / És általérzi tűnő életét, / míg zúgva kattog a forró kerék, / cikázva lobban sok-sok ferde kép / és lát, ahogy nem látott sose még:[...] / sínek között és kerekék között, / a bús idő robog fejem fölött / és a halál távolba mennydörög, / egy percre megfogom, ami örök, / lepkéket, álmot, rémest, édeset: / Mint aki a sínek közé esett.”]

foto della madre, l'antico orologio del salone, la persona del medico-pediatra, il suono di un pianoforte, il ricordo dell'uccisione di un rospo, un brutto sogno, ecc. – proprio come vediamo in Jammes, Verhaeren, Rodenbach o Rilke. Nella poesia di Corazzini invece si rende evidente l'intuizione della morte, l'esistenza del suo "pellegrino-fanciullo" è una disposizione interiore, trasformata in atto poetico: un'ininterrotta inchiesta sulla morte, non come un evento temporalmente verificabile, ma come un evento intrinseco dell'esistenza:

Il mio cuore è una rossa
macchia di sangue dove
io bagno senza possa
la penna, a dolci prove

Eternamente mossa.
E la penna si muove
e la carta s'arrossa
sempre a passioni nove.

Giorno verrà: lo so
che questo sangue ardente
a un tratto mancherà,

che la mia penna avrà
uno schianto stridente...
e allora morirò.

(*Il mio cuore*)

I palpiti del cuore morente di Corazzini paradossalmente evocano una nascita, la nascita di un poeta in quanto il sonetto apre il primo volumetto di Corazzini, e in senso metaforico evoca la nascita della vocazione lirica simboleggiata dal "sangue ardente". La penna intinta nel sangue del Corazzini è tutt'altra cosa che il lapis grigio di Moretti; al gusto del grigiore e del "mondo lillipuziano" si oppone l'eccezionale cromatismo del mondo del Corazzini-fanciullo la cui esaltazione a volte tocca i limiti della follia. Contrariamente all'oscurità della morte, essenza della sua esistenza, le liriche di Corazzini brillano di colori come gioielli esposti al sole. Il colore dominante è *il rosso* che si associa al sangue e al cuore (sangue gocciato, sangue nerastro, lagrima di sangue, cuore rosso), ma anche agli elementi della natura (rossore dell'autunno, foglie rosse, ultimi rossori della sera), e a vari oggetti (casa, rosa, penna, rosario di granatine); oltre il rosso, i colori più frequenti sono *l'oro* (corona d'oro, campana d'oro, crocetta d'oro), *il giallo* (o biondo delle spighe), *l'azzurro* (degli occhi, l'amante azzurro) e *il bianco* (cera, alba, rosa, luna, anima, neve, tristezza), mentre i colori scuri come il bruno o il nero appaiono solo sporadicamente. Il motivo di fondo del colorismo di Corazzini va inteso all'interno di un registro religioso o sacrificale, nel quale si implica il modello del martirio di Cristo del quale il fanciullo s'identifica (*L'ultimo sogno*). In questo contesto si arricchiscono

di significati anche i titoli dei volumi successivi: *L'amaro calice* e *Le aureole*. In tutt'altra chiave dobbiamo interpretare l'ebbrezza di colori presente dal Kosztolányi, ma i motivi e luoghi stranamente sono gli stessi del Corazzini: il sogno del fanciullo, l'inchiostro, l'atto dello scrivere, la scelta dei colori e la vecchia torre, luogo della scrittura:

Adesso sogno inchiostri colorati. [...]
 voglio un rosso ardente come il sangue,
 del color d'un crepuscolo maligno;
 e allora scriverei, scriverei sempre.
 Con il blu a mia sorella, ed alla mamma
 io scriverei delle preghiere d'oro,
 fuochi d'oro, e parole come l'alba.
 Senza stancarmi mai, scriverei sempre,
 in una vecchia torre, di continuo.
 Sarei così felice, o Dio, felice!
 Così colorerei la mia esistenza.¹¹

Questa poesia è il sogno ebbro dell'abbondanza cromatica, il fanciullo arriva a toccare il miracolo bramato nel sogno, mentre la poesia riesce a far sentire un tono sinistro esprimendo l'impossibilità dolorosa del miracolo. Corazzini nelle immagini d'oro delle sue liriche alimenta l'idea che soltanto nella morte sia permesso l'incantesimo della poesia. Corazzini sul fanciullino non ha elaborato una poetica simile a quella di Kosztolányi, è lui stesso un fanciullino che il presentimento della morte forse ha fatto crescere troppo presto e quindi non osserva più le cose con l'occhio incantato, ma continua la sua “eterna strada di desolato pellegrino” nel sogno (*Il fanciullino*). L'età dell'infanzia per ambedue i poeti è una condizione universale, e il fanciullo è una possibile realizzazione di essa, ne è un punto di vista particolare. Nel motivo *fanciullo* si esprimono l'inizio come meraviglia e la tradizione di una totalità indefinita. Analogamente al fanciullo di Corazzini, neanche il bimbo di Kosztolányi diventerà adulto, muore, cioè rimane bambino per eterno, come si rivela nell'ultima lirica del ciclo (*Menj, kisgyerek*; “Va”, “bimbo”).

¹¹ Trad. di G. CAPACCHI, in op. cit. [Mostan színes tintákról álmodom.(...) / És akarok még égő-pirosat, / vérszínűt, mint a mérges alkonyat / és akkor írnék, mindig-mindig írnék, késsel hűgomnak, anyámnak arannyal. / Arany imát írnék az én anyámnak, / arany-tüzet, arany-szót, mint a hajnal. / És el nem unná, egyre-egyre írnék / egy vén toronyba, szünes-szüntelen. / Oly boldog lennék, Istenem, de boldog./ Kiszínezném vele az életem.”]

Concluderò le mie considerazioni suggerendo come risposta alla domanda posta nell'intervento di R. Ceserani: "Ora che è stata fatta l'Europa, sarà necessario fare gli Europei?", le parole di Kosztolányi della poesia *Europa* citata all'inizio:

Poeti, audaci spiriti d'Europa, [...]
 Cantate insieme,
 voi, luci, voi sovrani dello spirito:
 nostra fortezza è l'anima, castello tra le nuvole,
 levato in alto con amore duro
 e con parole aeree.
 Ricostruite tutto, voi poeti,
 soldati dei castelli tra le nuvole.¹²

¹² Traduzione di G. CAPACCHI, in op. cit. [„Európa bátor szellemei, költők, [...] Daloljatok együtt, fények, fejedelmek, szellem-fejedelmek, / hogy lélek a várunk, légvár a mi várunk, / ezt rakjuk az égig, kemény szeretetből/ és légi szavakból. / Kezdjetek előlről építeni, költők, / légvár katonái.”]