

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

18



Walter Binni

La critica letteraria

Scritti 1934-1993

Il Ponte Editore

I edizione: gennaio 2017  
© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore  
via Luciano Manara 10-12  
50135 Firenze  
[www.ilponterivista.com](http://www.ilponterivista.com)  
[ilponte@ilponterivista.com](mailto:ilponte@ilponterivista.com)

Fondo Walter Binni  
[www.fondowalterbinni.it](http://www.fondowalterbinni.it)  
[lanfrancobinni@virgilio.it](mailto:lanfrancobinni@virgilio.it)

## INDICE

7	Nota editoriale
11	PER UN COMMiato (1934)
15	POETICA E POESIA (1936)
19	A PROPOSITO DI «AUTONOMIA ED ETERONOMIA DELL'ARTE» DI LUCIANO ANCeschi (1937)
29	AMORE DEL CONCRETO E SITUAZIONE NELLA PRIMA CRITICA DESANCTISIANA (1942)
43	«SAGGI DI POETICA E POESIA» DI LUCIANO ANCeschi (1942)
47	EUGENIO DONADONI (1949)
61	PRESENTAZIONE DE «I CLASSICI ITALIANI NELLA STORIA DELLA CRITICA» (1954)
65	RICORDO DI AUGUSTO MANCINI (1958)
71	LA CRITICA LETTERARIA (1958)
89	ABBOZZO DI «POETICA, CRITICA E STORIA LETTERARIA» (1960)
127	ATTILIO MOMIGLIANO (1960)
147	PRESENTAZIONE DELL'«ANTOLOGIA DELLA CRITICA LETTERARIA» (1951)
151	PER LUIGI RUSSO (1961)
155	IN MEMORIA DI LUIGI RUSSO (1961)
161	LA CRITICA DI LUIGI RUSSO (1961)

	POETICA, CRITICA E STORIA LETTERARIA (1963)
201	I.
207	II.
213	III.
223	IV.
231	V.
243	VI.
247	VII.
255	VIII.
269	IX.
275	CROCE NELLA CRITICA LETTERARIA DEL NOVECENTO (1967)
287	LO STORICISMO DI LUIGI RUSSO: LEZIONE E SVILUPPI (1981)
303	ATTILIO MOMIGLIANO (1984)
317	PREMESSA A «POETICA, CRITICA E STORIA LETTERARIA, E ALTRI SCRITTI DI METODOLOGIA» (1993)
319	Indice dei nomi

## NOTA EDITORIALE

La riflessione metodologica accompagna l'intero percorso della produzione critica di Binni, fin dal suo primo libro del 1936, *La poetica del decadentismo*, che non a caso si apre con una definizione di «poetica» che manterrà nel corso degli anni e delle esperienze critiche la sua rilevanza di intuizione originaria e feconda. Riflessione metodologica che vive del continuo confronto con maestri e autori, attuandosi nell'esercizio di un'assidua operatività di studio e produzione le cui implicazioni di ordine metodologico sono parte integrante e sviluppo ulteriore delle esperienze critiche.

Al centro di questi scritti, il saggio *Poetica, critica e storia letteraria* (Bari, Laterza, 1963), sviluppo del saggio omonimo pubblicato nel 1960 nella «Rassegna della letteratura italiana», «abbozzo» dello scritto del 1963: li riproduciamo entrambi. Sono inoltre raccolti altri scritti già editi in vari volumi binniani. Il percorso si apre con il primo scritto di carattere metodologico, *Per un commiato*, pubblicato nel 1934 in occasione del trasferimento di Attilio Momigliano, primo maestro di Binni normalista, dall'Università di Pisa all'Università di Firenze, e si conclude con la *Premessa* al volume *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia* (Firenze, Le Lettere, 1993).

Come tutti gli altri volumi di questa edizione delle Opere complete di Walter Binni, il volume è disponibile in edizione a stampa, distribuita dalla casa editrice, e in formato pdf, liberamente scaricabile dalla sezione «Biblioteca» del sito [www.fondowalterbinni.it](http://www.fondowalterbinni.it).

*Lanfranco Binni (Fondo Walter Binni)*  
*Marcello Rossi (Il Ponte Editore)*





## Per un commiato (1934)

*Per un commiato*, «Il Campano», a. XII, n. 1, Pisa, febbraio 1934, pp. 27-28. Articolo scritto in occasione del trasferimento di Attilio Momigliano dalla Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pisa all'Università di Firenze, da cui sarà cacciato nel 1938 a seguito delle leggi razziali. «Il Campano» è il periodico mensile dei Gruppi universitari fascisti dell'ateneo pisano.



## PER UN COMMIATO

Vogliamo parlare brevemente della partenza di Attilio Momigliano dalla nostra Università, perché non ci lascia un professore, ma un Maestro che rappresentava per noi, in un raro equilibrio di sensibilità e di sicurezza metodologica, quasi l'incarnazione di una finissima critica estetica. Se della critica del Momigliano, in assoluto, non è questo il luogo di discorrere, qui vogliamo dare alcuni accenni di quelle doti del critico che già abbiamo notato nell'opera scolastica del Maestro.

Una mano che dove si posa afferra vita, una moralità artistica rigorosa che non permette mai l'indeciso, il superfluo, il naturalistico, un passo formale che non perde mai la coscienza di sé al contatto delle varie personalità poetiche, un modo di aderire all'arte così schiettamente critico ed immediato da escludere in modo assoluto ogni professorale retorica. E una capacità di scervere tutti i motivi di un poeta, di percorrere tutta la geografia sentimentale di un'anima, senza mai l'ombra di attaccamento ad una tesi. Qualità tutte che ci riconducono ad una indole critica originale, nativa, non avvizzita dalla cultura e superiore ad ogni elemento ambientale: basti ricordare in proposito che il Momigliano cominciò a fare critica estetica quando e dove non si faceva che critica storica.

Quando arrivammo all'Università e sentimmo per la prima volta una lezione del Momigliano, parve a noi diciottenni di essere stati traditi, tanto ci colpiva un'apparente differenza fra il docente e lo scrittore, tanto il docente ci pareva, a paragone dello scrittore, raggelato, lontano, nemico quasi: ci sembrava che non volesse donare nulla di vitalmente suo e che fosse immensamente annoiato del contatto con gli studenti, Ma bastarono poche lezioni perché ci accorgessimo quanta reale ricchezza celasse quell'apparenza di freddezza, e come una concreta passione critica, nel suo processo di espressione, fosse la causa di quella dizione lenta, scrutantesi, senza preoccupazioni di oratoria. Allora comprendemmo il mondo spirituale e la forma critica del maestro e cominciammo perfino ad amare il suo modo di leggere, che in principio aveva tanto urtato la nostra cattiva abitudine a dizioni poco formali e prevalentemente psicologiche. Chi ci darà più certe letture squisite, spirituali, che ci fecero entrare immediatamente nel mondo poetico di alcuni minori settecenteschi, degli stilnovisti, di molti passi del *Filippo* o della *Gerusalemme*?

Ché la lettura del Momigliano, altamente critica (c'è già il tono di rilievo e di ombra che si spiegherà ragionativamente nella critica diretta), non ci sembra priva di quella adesione umana, di quella cosciente simpatia che ravviva e rende attuale l'opera d'arte.

In realtà quella sobrietà piena cui abbiamo accennato per la lettura si ritrova ampiamente in tutte le sue lezioni di commento, che costituirono il più deciso punto di influenza del Maestro sulla nostra formazione.

Momigliano introduce alla parola definitiva, che non è poi mai formula astratta, ma giudizio rivivificabile appunto nelle membra del commento che la precede, con una sapiente presentazione di motivi, con una spiegazione che sarebbe erroneo ritenere superflua e scolastica in questo modo di fare.

Parlando di dati autori, adopera parole cavate intelligentemente dai loro originali modi poetici, adatte così a rendere in atto la loro presenza, e, spiegando il testo, enuclea già i particolari formali e li media con parole sue alla sensibilità più comune mentre, d'altra parte, risponde ad un'esigenza di onestà e di anti-ermetismo che è fondamentale nella sua natura.

Per questa cura di sfuggire ogni involuzione, ogni processo non realizzato pienamente nella forma, di esigere l'idea netta, senza ganga sentimentale e senza aloni intellettualistici, ci fu maestro soprattutto nei contatti personali (in verità troppo meno frequenti di quanto avremmo desiderato), nei consigli che a noi, suoi scolari più diretti, dava per i nostri lavori.

Ci piace ripetere, in conclusione a questa breve nota, che non abbiamo conosciuto nel Momigliano mai il professore, ma sempre il Maestro: così nelle lezioni, così nelle esercitazioni di seminario, in cui le sue osservazioni rare e strategiche non erano imposte da un'autorità di cattedra, ma da una reale superiorità critica.

Ora che il Maestro ci lascia, riaffiorano in noi i motivi della sua personalità, i significati del suo insegnamento e sentiamo, per quella illuminante comprensione di sentimenti che è intima alla psicologia dei commiati, che era proprio un contenuto affetto paterno quello che troppo spesso ci era apparso un abito di noncuranza.

## Poetica e poesia (1936)

W. Binni, *La poetica del decadentismo italiano*, Pubblicazioni della Scuola Normale Superiore di Pisa in coedizione con Sansoni Editore, Firenze 1936; con il titolo *La poetica del decadentismo* le edizioni successive, Firenze, Sansoni, 1949, 1996<sup>11</sup>. Il paragrafo *Poetica e poesia* apre l'*Introduzione* al volume: una prima definizione della nozione di poetica che Binni considererà il nucleo originario della sua successiva riflessione critica e metodologica, riproponendo queste pagine iniziali del suo primo libro nella sezione «Alle origini di un metodo critico» del volume *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993.



## POETICA E POESIA

Con la parola «poetica» si vogliono essenzialmente indicare la consapevolezza critica che il poeta ha della propria natura artistica, il suo ideale estetico, il suo programma, i modi secondo i quali si propone di costruire. Si distinguono di solito una poetica programmatica e una poetica in atto, ma la parola ha il suo vero valore nella fusione dei due significati, come intenzione che si fa modo di costruzione. Ad ogni modo, come non si identifica con la capacità autocritica dell'artista nell'atto creativo la chiarezza teorica circa l'essenza dell'arte, che egli può avere anche fuor di quell'atto, così non si identifica la poetica con la reale poesia.

Si possono dare molti equivalenti della parola «poetica» nel campo dell'esperienza artistica: è la poesia di un poeta vista come *ars*, lo sfondo culturale animato dalle preferenze personali del poeta, è il meccanismo inerente al fare poetico, è la psicologia del poeta tradotta in termini letterari, è il poeta trasformato in maestro, quella certa maniera storicizzabile e suscettibile di formare scuola, che si trova sublimata nell'attuazione personale dell'artista, è un gusto che ha radice in un'ispirazione naturale e che si complica su se stesso. Poetica è anche scelta e imposizione di contenuto, tanto più violenta quanto più esteriore è la forza nativa del poeta (per esempio, i futuristi).

Approssimazioni che non si eliminano, ma coesistono nella realtà della poetica, approssimazioni di cui ci si deve servire per distinguere l'idea di «poetica» e ritrovare la spinta costruttiva entro il pieno della poesia realizzata.

Poetica si distingue poi agevolmente da estetica in quanto che, mentre questa teorizza, la poetica ha un valore personale di esperienza e di gusto nativo. L'estetica cerca di dare un rigore scientifico al gusto, la poetica invece vuole concretare la vita attiva di una fantasia, la costruzione di un mondo poetico. Perciò, mentre un'estetica del decadentismo porterebbe alla discussione di problemi filosofici, la poetica ci porta in un campo di indagine letteraria, artistica, ad un'esperienza non teorica ma di testi poetici.

Poetica è il programma che ogni artista, in quanto tale, non solo segue, ma sa di seguire, anche se esplicitamente non ce lo dice. Perciò ogni poetica implica un «arte poetica», ed ogni artista potrebbe, se volesse, redigere un qualcosa di simile all'*Art poétique* di Boileau o di Verlaine, una critica cioè della sua arte e un programma di lavoro. Sarebbe anzi possibile per ogni autore ridurre la propria poetica ad una serie di insegnamenti, che d'altronde acquistano vita reale solo nella poetica in atto della sua poesia.

Nel cogliere il divario fra la poetica e la poesia, fra il programma e la realizzazione effettiva, sta il compito essenziale del critico. Studiare quindi

la poetica di un poeta significa afferrare il centro della sua *ars* e insieme la qualità della sua personale sensibilità.

La poetica può diventare così, da un lato, una precettistica e, dall'altro, spianarsi nel paesaggio sentimentale del poeta. Si intenda perciò l'estensione della parola e la sua efficacia come espediente di lavoro e di storicizzamento dei poeti in un'epoca spirituale.

Infatti l'utilità critica degli studi di poetica non si avverte soltanto all'esame interno della relazione tra poetica e poesia: vale agli effetti di una storia letteraria in quanto indica, entro i limiti della personalità, il gusto di un'epoca, le tendenze di un periodo letterario. Si può dire anzi che non si fa mai storia di poesia, ma di poetica.

Nei periodi di maggior «letteratura» e di maggior raffinatezza culturale, gli studi di poetica si mostrano ancora più opportuni e giovevoli: nelle civiltà cioè in cui predomina l'*ars*, abbondano i programmi, ed hanno grande sviluppo le scuole e i cenacoli poetici. E soprattutto pare che gli studi di poetica abbiano maggiore valore quando si tratta di fenomeni letterari europei, quale il decadentismo.



A proposito di *Autonomia ed eteronomia dell'arte*  
di Luciano Anceschi (1937)

Recensione a Luciano Anceschi, *A proposito di «Autonomia ed eteronomia dell'arte»* (Firenze, Sansoni, 1936), «Letteratura», a. I, n. 1, Firenze, gennaio 1937, pp. 149-153; poi ripubblicata in W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia* cit.



A PROPOSITO DI  
«AUTONOMIA ED ETERONOMIA DELL'ARTE»  
DI LUCIANO ANCESCHI

È chiara l'utilità di un lavoro che ponga seriamente i legami storici fra i movimenti dell'Ottocento europeo in vista di una genealogia rigorosa della nuova aristocrazia poetica, dosi, senza amore di tesi particolaristiche, l'apporto delle varie culture alla formazione della cultura decadente, e attraverso le trame personali colga la progressiva purificazione della nozione di poesia pura come ineliminabile chiarimento ad ogni storia letteraria moderna. Il libro di Anceschi, anche se indirizzato a conclusioni teoriche che avremo possibilità di limitare, ci sembra adempiere a tale compito di delicata responsabilità. Basta inoltrarsi in quei congegni vitrei che sono le poetiche decadenti con pesantezza definitoria per mandarli in frantumi, o gonfiarli con esaltative adesioni per nullificarli in un'assurda conquista aristocratica. La sostanziosa medietà fra le incomprensioni accademiche e le irresponsabili celebrazioni culturali, favorita da quella precisione di configurazione nella lontananza che non permette più in nessun modo di parlar della poesia decadente come poesia di eccezione, pare non manchi allo studio di Anceschi, attentamente problematico e dotato di una continua comprensione per i metodi con cui i poeti trattati si proposero di raggiungere le loro conoscenze vitali.

Una rapida descrizione della linea storica individuata da Anceschi ci persuaderà della certezza di tale lavoro, anche se in seguito dovremo discutere non tanto il metodo implicito quanto l'ipostatizzazione teorica conclusiva.

In un primo capitolo, partendo dal classicismo inglese ci portiamo fino alla posizione teorico-riflessiva di Poe: lungo cammino che si inizia fin dal Sidney, ricco di spunti di disinteresse artistico, si precisa storicamente nel '700 nelle riflessioni di Shaftesbury e Hutcheson che operano un arricchimento della meditazione estetica inglese nell'accettazione di influssi neoplatonici italiani (nel neoplatonismo sarebbe in fin dei conti l'inizio primo di tali speculazioni verso la poesia pura), nell'*Inquiry* del Burke che delimita l'autonomia estetica in un ambito di piacere sensorio. All'inizio del preromanticismo William Blake (di cui Anceschi giustamente precisa: «non è con una esagerazione troppo scandalosa che si può dire che il Blake sta al romanticismo inglese come tutte le esperienze dei mistici tedeschi stanno al romanticismo tedesco», p. 22) determina il nuovo territorio della poesia, ed è su questo piano nuovo che Coleridge risente della speculazione tedesca nella sistemazione kantiana e nelle illuminazioni novalisiane (punto in cui

si innesta il romanticismo tedesco in questa linea di affermazioni tendente alla poesia pura, adoperandosi Anceschi contro gli sforzi tipo Charpentier, Lalou, Reynaud, che tentavano di negare l'influenza tedesca nel romanticismo inglese: ci sembra però poco sfruttato e, per sfuggire al panorama, troppo incanalato in particolari contributi a singole personalità, il romanticismo tedesco) e sviluppa due posizioni di autonomia ed eteronomia, pure nel sostanziale prevalere della prima nella posizione nuova della immaginazione. Mentre Wordsworth dichiaratamente moralista (quindi eteronomo) arricchisce il romanticismo di eticità, di sentimento, in Shelley coesistono il momento purificatore e quello teleologico dell'arte e in Keats il problema estetico assume la funzione della «fantasia» verso un sostanziale panestetismo metafisico.

Il concetto di poesia pura trova il suo fondatore decisivo in Poe (che Anceschi vede come situato all'incrocio di tre culture diversamente vitali, quella americana, quella inglese e quindi tedesca, quella francese). Per esso la poesia, separata da ogni verosimiglianza come da ogni passione, tende alla musica, al presentimento di un regno di bellezza assoluta ed eterna, indefinibile.

Nel secondo capitolo la storia delle teoriche francesi da Baudelaire a Mallarmé vien derivata dalla linea inglese già descritta: non che Anceschi accetti la nota tesi dello Charpentier nel collegare razzisticamente la poesia francese decadente al romanticismo inglese per un risorgere del comune fondo celtico; egli tende a fissare i legami storico-culturali delle due letterature come di un'unica linea sopranazionale (si riaffermano per quanto blandamente dirette influenze tedesche sulla letteratura francese) attraverso il contatto personale di Baudelaire con Poe. Baudelaire (la trattazione della cui riflessione estetica assume un'ampiezza di saggio autonomo), insoddisfatto delle soluzioni francesi romantiche (Hugo, massimo rappresentante, si era fermato ad una facile e popolare eteronomia), si avvicina piuttosto all'idea orafistica di Gautier e del Parnasse: vicinanza spiegabile solo – il che non pare ad Anceschi – per quel tono assodato di sensibilità ragionata e di impassibilità che c'è nella poesia baudelairiana (scongiuro Anceschi a risparmiarci quell'atroce «bodleriano», grafia approssimativa ed illusoria che implicherebbe un «chitsiano», «scespriano» ecc.). Diversificandosi realmente da quei due atteggiamenti, Baudelaire si avvicina a Sainte-Beuve, che richiamava esplicitamente ad una sorta di noumenicità della poesia (noumeno per altro, direi, che ha tutti i caratteri del mondo subcosciente) attraverso il suo carattere musicale e a Gérard de Nerval primo iniziatore del wagnerismo francese (ma i contatti diretti di Baudelaire con Wagner non incidono tanto sul concetto di poesia quanto sulla purificazione del romanticismo nelle sue nuove sorgenti metempiriche).

Poe infine fa precipitare quel bisogno di «purificazione dell'atto poetico che non nega il valore spirituale di esso» e lo spinge all'interpretazione metafisica della bellezza, per quanto da lui Baudelaire si diversifichi per il diverso

concetto dell'immaginazione, capacità di cogliere rapporti intimi e segreti delle cose, regina di tutte le facoltà, regno del possibile e del sogno in cui si accentua il raggiungimento di poesia pura attraverso una tecnica precisa, laboriosa, ma non astratta dallo sforzo totale del poeta come uomo. (A questo punto mi pare inutile e dispersivo insistere sull'esigenza cristiana dell'estetica baudelairiana: non occorre arrivare a postulare la religiosità baudelairiana quando si senta il valore della sua maledizione, della contemporaneità di inferno e paradiso integrantisi nel regno misterioso e fermentante di corrispondenze).

Nell'esame del simbolismo come arricchimento e sviluppo della linea Poe-Baudelaire, Anceschi affronta il problema Verlaine polemicamente contro una sua pretesa irresponsabilità e ne afferma un processo culturale e riflessivo, costruito assai ingegnosamente, che porta al prevalere dell'esigenza musicale anche dopo la conversione: poesia e preghiera che si esprime mediante la musica. Di Rimbaud ci viene notificata la rivoluzione della lingua poetica dovuta al suo fondamentale bisogno di espressione diretta del mondo, intricato, secondo Anceschi, in due piani irrisolti di arte individuata e di arte come avanguardia del progresso, unificati poi in un poetare come fare, nel genio che esprime sperimentandolo un nuovo mondo metafisico.

Il problema di Rimbaud viene estremizzato in Mallarmé, che in un'atmosfera rarefatta coltiva la più assurda purificazione della poesia, conduce la propria tecnica alla massima esattezza («quasi tutte le sue poesie sono metafore sorprendenti della sua poetica») approfittando anche direttamente del lavoro estetico inglese e tedesco: un avvicinarsi all'idea pura allusivamente, per evocazione, non discorsivamente, mediante una lingua assoluta, metafisica.

È così in Mallarmé che si completa la posizione della poesia pura ed è dopo di lui che tale nozione si può espandere come base di una cultura europea, di una tradizione letteraria comune ad ogni tendenza di sprovincializzamento.

È da quella nozione che nasce la poesia moderna europea, e pare strano che Anceschi voglia limitarne lo sviluppo a particolari tendenze e non a tutto il clima europeo: per fermarci al caso italiano, perché si accenna a «taluni momenti del D'Annunzio, o del dannunzianesimo (il «Convito»), il Conti, il Pascoli e la sua teoria del fanciullino... Croce, il neoplatonismo del Borge»)? Non si deve cadere nell'equivoco di un D'Annunzio decadente solo nel *Poema paradisiaco* o nel *Saint Sébastien*, ma si deve vedere il complesso movimento della poesia italiana post-carducciana come il tendere ad un europeizzazione, parzialmente attuato, con fortissimi limiti provinciali, nel D'Annunzio e nel Pascoli, raggiunto più precisamente con i poeti nuovi.

A questo punto Anceschi introduce una conclusione teorica di cui, nel complesso del libro, malgrado la sana impostazione storica, si presentava l'esistenza. In queste pagine conclusive viene rapidamente affermata la necessità di un sistema aperto che, opponendosi ai sistemi chiusi dogmatici,

segnasse le connessioni che intercorrono fra i vari piani (in verità spesso l'uso simultaneo di piani, sfere, campi, denota una chiarificazione troppo verbale) della vita estetica. Un'estetica razionale, o meglio trascendentale, che, non reagendo egoisticamente di fronte a nuove impostazioni teoriche o a nuove poetiche, sapesse comprenderle nell'attualità della vita estetica, un sistema trascendentale che lasciasse vivere i sistemi cristallizzati riconoscendo il loro limite dogmatico, ma fissasse teoreticamente i vari ideali estetici passati e li fornisse della propria autocoscienza filosofica. In tale idoleggiato sistema aperto Anceschi si limita a determinare l'autonomia del campo estetico dell'arte e la connessione con la vita culturale: concentrandosi così sui vari ideali estetici che hanno avuto validità in diversi momenti storici (non si andrebbe molto lontani dal riconoscimento del «gusto» del Venturi), Anceschi enuclea una comune legge intima ad ognuno di essi e generalmente polarizzantesi nei suoi termini opposti in successivi periodi culturali: la dialettica di autonomia ed eteronomia dell'arte. Guardando alla poetica degli artisti, si nota che in certi periodi prevale un impeto extraestetico che relaziona l'arte a tutta la vita, la teleologizza rispetto alla morale, altri in cui invece si accentua il carattere formale di essa. Ma tale dialettica non è solo di periodi, ma vige anche nel gusto di un'epoca, all'interno dei singoli teorici.

Dialettica di momenti dogmatici e parziali che determina la vitalità del campo estetico dell'arte con continue crisi e rivoluzioni. Ma a quale legge ci rimanda? «L'antitesi autonomia-eteronomia è essa stessa questa legge che domina e regge, regolandolo, il momento teorico-pragmatico della riflessione sul campo estetico dell'arte e la vita stessa dell'arte nelle sue espressioni più individuate», p. 246. Così la parte storica del libro varrebbe in funzione esemplare di tale dialettica. Il che renderebbe, secondo Anceschi, possibile una «storia del pensiero estetico come storia delle correnti che si contrappongono infinitamente nella vita della cultura secondo la dialettica che siamo andati vedendo, e una storia dell'arte come ricerca che colga questo continuo processo della vita interna del mondo artistico nella sua concretezza, cioè come storia di un fatto artistico che si svolge secondo l'infinito attualizzarsi di questi due atteggiamenti polari fondamentali», p. 247, liberandosi «dal mito del progresso estetico dell'arte» e dalla condanna della «risoluzione idealistica della storia dell'arte in una somma di monografie particolari».

Limitandosi poi la riflessione sull'autonomia dell'arte in sé come definizione del momento della validità dell'arte, Anceschi distingue due piani interni: uno letterario, presa di coscienza da parte degli artisti della propria attività che si distingue a sua volta in «arte per l'arte» e «poesia pura», uno filosofico che tende ad isolare una sfera teoretica dell'arte. Ma la filosofia trascendentale supera gli atteggiamenti dogmatici come quella che ha il compito di «scoprire con quale legge pura è connesso il mondo dell'esteticità dell'arte nel suo aspetto autonomo», p. 250.

Sorvolando su particolari osservazioni che implicherebbero una continua

precisazione terminologica, preferiamo fissarci sui punti critici piú impegnativi e rischiosi.

Anzitutto, su di un piano strettamente teorico dell'estetica, il sistema aperto che dovrebbe superare i sistemi dogmatici, i quali osano definire l'arte, risulterebbe in un precludersi solo a se stesso una posizione delimitativa dell'arte, perché è evidente che anche i legami di connessione, la relatività di tali legami nelle diverse epoche non può liberarci dal dire: l'arte è, magari il «je ne sais quoi», l'ineffabile. Tale purezza trascendentale, forma della relazione tra arte e vita e tra vari piani dell'esteticità, è puramente illusoria: definendo i puri rapporti che intercorrono fra entità diverse, è evidente che tali funzioni implicano la conoscenza quantitativa e qualitativa dei termini connessi.

Una costante ci obbliga a riferirci ai suoi estremi non nelle loro variazioni, ma nella loro vicinanza profonda. E d'altra parte troppo facilmente si scambia il dogmatismo sterile di chi vieta ogni legittimità di eterodossia con la possibilità di un dogmatismo che è implicito in ogni nostra parola vitale. Mi pare che Anceschi in questo suo intelligente tentativo di superare ogni posizione dogmatica abbia scambiato un criterio storico, che deriva anzi dal piú concreto storicismo, con una capacità di conquista teorica. La legge dialettica di autonomia-eteronomia, infatti, o va intesa come criterio storico – e, meglio, come schema che nasce da una constatazione e quindi un tentativo di filosofia della storia riportabile d'altronde nel pieno della riflessione artistica e proprio nel fattivo poetare (e allora autonomia ed eteronomia si cambiano nel processo eterno dell'assolutizzazione della forma nutrita da un abbondante contenuto umano) – o assume infine il valore di poetica e di propedeutica alla poetica.

In quest'ultimo caso mi pare acquistare senso concreto e sta a dimostrarlo la sagoma stessa del libro. Se invece si pretende di dare a quella formula il valore di un superamento teorico delle posizioni idealistiche non si giunge che a un illusorio risultato. L'esigenza di superare la storia dell'arte come somma di monografie e di superare la storia del pensiero estetico come progresso finalistico hanno in Anceschi un sapore sincero, ma non vanno oltre la loro qualità di esigenze: forse che, mediante una storia di poetiche o la poetica di un periodo culturale, si potrà credere di avere assorbito la storia della poesia e che in questa presentazione del pensiero estetico non si nutre la linea ascendente di una purificazione del concetto artistico?

L'avvenire delle storie di poetiche è sicuro in quanto permette di connettere i legami di cultura, lo storicizzabile dei poeti, il residuo programmatico e riflessivo, ciò che forma la poetica di un movimento e su cui sorgono le singole individualità poetiche con caratteri assoluti astoricizzabili. È la storia di poetiche personali inserite in quella di tutto un movimento, che sostituisce le vecchie storie letterarie, ma ciò non implica affatto il superamento della presa di contatto dello speciale, espresso suggerimento che il poeta ci dà nel suo animo. Ed è proprio anzi nell'apertura poetica-poesia che vige precipuamente il compito del critico.

D'altra parte la costatazione-criterio della dialettica autonomia-eteronomia non arriva all'esattezza della vera e propria storia di poetiche, preoccupandosi piú di uno schema che della realtà di una cultura e di una personale poetica in quanto è su di essa che nasce la poesia. Poiché Anceschi vuole dare al suo libro un carattere di esempio della sua teoria, mentre è evidente che tale teoria è sgorgata dalla realtà storica del periodo studiato, che il problema autonomia-eteronomia ha un particolare carattere nei riguardi della storia della poesia pura (diverso, poniamo, da quello che può assumere nel contrasto fra il razionalismo formalistico del primo Settecento e la poetica contenutistica del sensismo). La costatazione empirica di tale dialettica per cui a periodi di passività artistica di fronte ad interessi estraestetici seguono periodi di purificazione del concetto artistico, tanto nella storia del pensiero estetico, quanto nelle concrete poetiche, non ci può suggerire piú che un utile strumento di lavoro ai fini della ricerca delle poetiche e delle affermazioni riflessive.

Se si dà a quella dialettica uno speciale valore nel caso della poesia pura si deve accentuare, come Anceschi fa, la direzione verso il prevalere del primo termine, cui l'altro non significa che o pedana di slancio (come sembra nel caso di Wordsworth o di Emerson nei riguardi di Poe) o arricchimento parziale entro lo stesso ambito di una personale poetica.

Sicché mi sembra che il vero valore del libro (valore per me importantissimo) consista nella storia della poesia pura, nella storia delle riflessioni estetiche, che hanno fondato la tradizione della poesia moderna. In questo senso il libro acquista quel valore fondamentale che gli abbiamo attribuito all'inizio del discorso, mentre la formula fa qui sentire a volte la sua pretesa esemplare interponendo questo sovrapposto interesse a quello genuino storico-culturale. Il valore autonomo della formula risulta dai limiti stessi del lavoro, in cui la posizione di Mallarmé a chiusura – mentre posizioni sofistiche come quella del Brémond avrebbero prolungato il problemismo dialettico – è avvertimento perentorio che mira alla storia della formazione di una cultura di un clima letterario in cui Mallarmé diventa come il Petrarca di un dolce stil novo ingigantito ed europeo. Né ci risulta che l'amore per l'antitesi abbia spinto Anceschi ad inserire nel suo libro posizioni veramente eteronome come quella di Tolstoj, esulante dalla tradizione della poesia pura.

La tesi ci soffoca quando la tensione fra i due momenti dialettici è portata nell'ambito della vita interna di alcuni poeti piú nativi ed irriflessivi, come Verlaine, là dove la responsabilità del poeta si limita a interna ricerca di giustificazione tecnica. Verlaine, ad esempio, ha portato un sentimento nuovo nella musica che sorge, senza che egli se ne sia fatto un problema spirituale, da un'attenzione poetica a quel misterioso regno analogico oltre il quale il suo misticismo anche dopo la conversione non può salire.

E qui mi sembra di toccare quel punto in cui si rivela la particolare necessità di tali momenti antitetici ed unificati nell'ambito della poesia pura. Nei poeti che preparavano ad attuare, durante e dopo il romanticismo, la



rivoluzione letteraria della poesia pura, è fondamentale la constatazione o la scoperta, a seconda della sofferenza personale, di una regione spirituale inesplorata, dello «jenseits der Dinge», di un subcosciente metafisicamente ricco di condanne infernali e di valori paradisiaci; l'attenzione dei poeti si sposta dalle cose nella loro realtà non sotterranea e dall'investigazione dell'uomo come struttura oggettiva, chiaramente cognita nella sua vita di sentimenti, ad un unico approfondimento di un regno metempirico da cui si spiegano, con sottili legami, le cose e l'uomo nella sua complessità di presentimenti, di stati prepsicologici. È dunque un misticismo irrazionalistico che si incontra con l'adorazione neoplatonica della bellezza assoluta: dallo stesso fondo si diramano la sensazione dell'oscuro sconosciuto mondo di cui il poeta è solo veggente e l'adorazione della bellezza assoluta. Da una parte quindi tendenza a rapire gli echi di quel mondo reale ed assoluto, dall'altra una fede lucida in una conoscenza sempre più vicina dell'idea, necessità di arricchire la propria esperienza e di purificarla con la massima precisione come divinità trascendente. Perciò poesia è preghiera, come unica espressione dei motivi radicali della vita e come elevazione ad assoluti valori che da quelle stesse radici traggono origine.

Si capirà così il nostro rimprovero di aver trascurato il presentimento rapsodico di Lautréamont. L'aspetto di rivelazione e quello di adorazione della poeticità in assoluto si unificano nella nozione di poesia pura. E non c'è contrasto in questo nuovo *itinerarium mentis in Deum*.

Il libro di Anceschi, limitato al suo valore, per noi importantissimo, di storia della nozione di poesia pura, fondato su documentazioni perentorie e capace non tanto di un arricchimento del nostro gusto rispetto a quei poeti quanto di una sicura revisione entro uno dei problemi che maturarono quel nuovo *animus* poetico, storicamente accertabile, rientra fra quegli studi «utili», sí che nessuno potrà prescindere per una storia della poesia moderna, e d'altra parte indica un tipo di lavoro storico-culturale che approfondisce la nostra coscienza della poesia e stabilizza la condizione entro cui sorge la conoscenza delle precise entità poetiche.



## Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana (1942)

*Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana*, «La Nuova Italia», a. XIII, n. 3-4, Firenze, marzo-aprile 1942; saggio poi ripubblicato in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969<sup>3</sup>, e in W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia* cit.



## AMORE DEL CONCRETO E SITUAZIONE NELLA PRIMA CRITICA DESANCTISIANA

Se l'effusione romantica, il gusto dei contrasti grandiosi, la sicura influenza hegeliana portano spesso nella critica desanctisiana ad una prevalenza di quadri culturali, di soluzioni schematiche, è pure una sicura caratteristica romantica la ricerca desanctisiana del concreto, la richiesta di una espressione non astratta, di una forma la cui perfezione non abbia nulla a che vedere con il rabesco calligrafico. Il giovanile entusiasmo romantico aveva il gusto di un assalto unitario a tutte le varie direzioni vitali che poteva trovare nella poesia e, mentre cercava disperatamente un sentimento veramente vivo nella sua figura concreta, non poteva mai esimersi dal cercare nel particolare l'ansia dell'universale. Duplice tendenza che doveva sopravvivere e volgarizzarsi dove del romanticismo rimaneva solo l'impeto a vuoto, il soffio avvelenato di uno «Streben» ad ogni costo. E nel *De Sanctis* il primo termine aveva trovato una naturale rispondenza nella sua attenzione istintiva al verificare la realtà prima delle leggi, che permetterà il provvisorio compiacimento per il verismo degli ultimi anni.

Tale prevalente gusto del concreto, anche se accompagnato dal bisogno di trovare nelle personalità dei simboli storici, ci permette anche, nello studio della sua opera, di derivare le sue carenze filosofiche dal suo interesse essenzialmente critico. Se le sue intuizioni e le idee che si possono estrarre dal pieno della sua critica permisero al Croce di includerlo nella *Storia della Estetica*, noi sentiamo di trovarci con lui di fronte non ad un sistematore di idee (quello che sarà Croce), ma ad un critico: idee, speculazioni sull'arte son sempre in funzione di un intento o di un istinto critico, controllate dal gusto e dall'immediata esperienza della storia letteraria. «Il critico si deve fare la coscienza e l'occhio di quella produzione dell'ingegno umano che vuole esaminare. Deve prendere l'autore e rifarlo vivo come fu nei misteri della sua produzione. La critica comprende ed alla comprensione segue il giudizio. Ogni produzione quindi ha la sua critica speciale»<sup>1</sup>.

Qui l'oggettività idealistica raggiunge l'intenzione programmatica più sicura: ogni preconcetto, ogni schematismo viene eluso da una tensione così diretta alla immedesimazione del critico con l'artista, quasi sua coscienza riflessa. Posizione in cui ogni contrasto fra critica estetica e storica cade, se per storia si intende svolgimento dello spirito di cui il critico ricrea un particolare momento e in esso giustifica una personalità artistica verso cui è spinto da una sorta di essenziale amore di comprensione.

<sup>1</sup> *Scritti vari inediti* a cura di B. Croce, Napoli 1898, II, p. 5.

Già nel periodo in cui il giovane seguiva la scuola puristica del Puoti, egli sapeva trarre da questa, più che regole morte, il nutrimento di una lingua sperimentata nei suoi testi. Il purismo, sterile ed assurdo in teoria, poteva essere una seria scuola di letteratura, di sforzo di espressione, di contatto diretto con i testi nel loro tessuto linguistico, e in quella scuola anche se si parlava di *stile*, di *forma* come di una veste staccata dall'anima dell'artista, in pratica era possibile agli scolari più intelligenti scavare, sentire questo linguaggio di scrittori trecentisti e cinquecentisti come esperienza personale di un'arte e di una spiritualità, come presa di coscienza della nostra letteratura classica, della nostra tradizione letteraria.

E quando nel '39 il De Sanctis comincia il suo vero insegnamento e cioè (tanto coincide in lui il maestro con il critico) la sua vera formazione critica, il primo corso che ci rimane, sunteggiato dal Croce<sup>2</sup>, è sí un corso di grammatica secondo le direttive del Puoti, ma con un'impostazione più vichiana di quanto ci si poteva aspettare dalle premesse di esemplarità grammaticale di uno scolaro del purismo.

La grammatica infatti non è sentita tanto come successione di regole, ma come riflessa schematizzazione di un'espressione di pensiero: «poiché la grammatica concerne l'espressione del pensiero, non cominceremo dalle lettere per passare alle sillabe, alle parole, alle frasi, né divideremo l'etimologia dalla sintassi, ma cominceremo dalla prima manifestazione del pensiero umano»<sup>3</sup>. Sia pure in maniera ingenua e un po' naturalistica, il giovane critico sentiva la natura estetica del linguaggio ritrovandola inizialmente in quello primitivo: «Le lingue primitive furono più robuste ed energiche e, in una parola, più poetiche delle moderne nelle quali l'intelligenza è molto cresciuta e la fantasia scemata»<sup>4</sup>. Ed il purismo viene sentito come proprietà (*ogni lingua è pura*, dice esplicitamente nel corso del 1840) e come tradizione, cioè nel suo possibile valore di gusto di una concreta lingua letteraria, non come assurdo ritorno a modelli prefissati.

È nel corso seguente sullo stile che il De Sanctis mostra più chiaramente la feconda incertezza teorica in cui da principio si dibatteva: da un lato intuizioni che procedono da un gusto e da una intelligenza diretta al concreto, dall'altro partizioni, suddivisioni scolastiche dell'attività artistica, ipostatizzazioni di generi e di qualità retoriche. Lo stesso uomo che coglie così bene l'inutilità di ogni insegnamento retorico («il Blair ha torto di dire che le regole rettoriche insegnano a ben pensare: anzi il ben pensare porta al bene scrivere»<sup>5</sup>) e che uscendo dal purismo lo trasvalora in un senso così concreto, si indugia poi a distinguere il bello, il sublime, il bello sensibile, il bello

<sup>2</sup> *Critica*, Annata 1915, V, 17, 18, ristampato in *Teoria e storia della letteratura*, Bari 1926.

<sup>3</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., I, p. 40.

<sup>4</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., I, p. 41.

<sup>5</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., I, p. 73.

fantastico, il bello morale, indagando materialisticamente quali sensi siano piú estetici.

Mostra cosí che, mentre la sua genialità lo porta innanzi a precorrere ogni spunto nuovo dei suoi contemporanei, la sua formazione è ancora però antiquata, settecentesca. E che questo limite culturale non è ancora del tutto spezzato da un intero romanticismo che verrà radicato in lui dall'esperienza piú dolorosa della vita e da una diversa cultura meno retorica.

Il contatto con A.W. Schlegel è il primo importantissimo contatto col romanticismo tedesco e rivela subito nel *De Sanctis* la capacità di selezione dei motivi vitali da ogni schematismo inaccettabile al suo grande senso del concreto. Le sue lezioni diventano piú specificamente di critica letteraria: esame della lirica di Dante, della lirica del Petrarca, in cui è già il germe dello studio maturo e il germe di tutta la sua critica romantica, con la decisa intenzione di affondare la sua indagine nel pieno della poesia o meglio dell'anima del poeta: «Noi non istaremo contenti, come altri critici, a lodare la soavità, la grazia, l'armonia, insomma l'esteriorità del Petrarca, e cercheremo di investigare il concetto e l'essenza della sua poesia»<sup>6</sup>. Qui si vede come il *De Sanctis* sentisse ora il dissidio fra una forma-esteriorità, cioè non forma, ma ornamento, e la vera forma che per reazione egli chiama anche «concetto»: questa sarà la via per giungere a cogliere nel poeta il nucleo sostanziale, che solo spiega, fuori di ogni esercitazione retorica, tutti i particolari risultati artistici.

E si delinea già la ricerca della «situazione»<sup>7</sup> come della fonte della poesia, come di quel punto in cui un contenuto astratto si fa concreto, vitale. Si può subito dire che la «situazione» si chiarisce fin d'ora come uno strumento critico, un mezzo di lavoro che il *De Sanctis* non ipostatizza come ricerca unica e finale della critica: serve alla critica, è il punto di partenza psicologico proiettato in un campo estetico, ed aiuta a comprendere da un lato la genesi dell'opera d'arte dallo stato d'anima dell'autore (esigenza fortemente romantica), e dall'altro permette lo studio dei concreti momenti poetici come modificazioni di questa situazione base: cosí, per stare alle lezioni sul Petrarca, dalla constatazione della situazione di contrasto, il *De Sanctis* passa all'analisi dei vari atteggiamenti che essa assume nel corso del *Canzoniere* e alle varie soluzioni artistiche (qui ancora poco accennate) che il Petrarca dà loro. Insomma, se la «situazione» fosse un punto di arrivo e non un motivo funzionale dell'indagine desanctisiana, egli potrebbe aderire alla pretesa monotonia del *Canzoniere* affermata dallo Schlegel, il quale, per mancanza del senso della forma, e non trovando nel *Canzoniere* un'azione esteriore, concludeva per una monotonia di situazione e quindi con una condanna.

<sup>6</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., I, p. 136.

<sup>7</sup> Sulla «situazione» si veda la nota di N. Giordano Orsini che prende lo spunto dal presente articolo (*Civiltà moderna*, 1942), ed ora G. Contini, nella introduzione agli *Scritti critici del De S.* (Torino 1949), p. 16.

Il De Sanctis invece già fin d'ora sa sentire la vita della «situazione» proprio nell'individualità della forma, per cui tante canzoni di apparente ripetizione vengono sentite diverse, nuove, in quanto approfondimenti essenziali di una situazione solo apparentemente uguale: poiché la forma è sempre più vivamente percepita dal De Sanctis, anche la situazione si adegua ad essa, si muove, si chiarisce in un piano intenzionalmente tutto estetico.

Ciò si può vedere meglio dall'alto, nell'ultimo periodo della critica desanctisiana. Ma fin d'ora si può insistere su questo cammino della «situazione»: in un primo momento di reazione al purismo formale, la forma vien detta *esteriorità* (e lo era, messa in questi termini) e il *concetto* vien detto essenziale; il concetto poi si esplica nella «situazione», che è il contenuto psicologico (nel caso del Petrarca) o il riflesso di tale contenuto in un'azione drammatica. Insomma questa «situazione» è già molto più *forma* di quanto possa apparire ad un esame superficiale, ma quando nel successivo svolgimento desanctisiano il senso della forma sarà maggiore, quell'esteriorità formalistica di prima si vanifica anche come opposizione, e la situazione si riempie totalmente dei caratteri della forma.

Il romanticismo cominciava così ad agire potentemente in lui come spirito incompatibile con il metodo formalistico precedente: ché spesso il merito del romanticismo è quello di avere mosso le acque, introdotto un'energia vitale, disordinata, incompleta, ma che permette poi risultati che non possono più coincidere con quelli del periodo cui il romanticismo si oppone.

Il De Sanctis, che ha il grande merito di aver tratto motivi culturali da tutto il pensiero europeo, veniva sempre più ripudiando i preconcetti, le forme ormai vuote della critica classicistica, puristica, cioè non critica, ma precettistica, avvicinandosi sempre più alla storia letteraria come storia dello spirito e approfondendo questa storia nel suo momento estetico. L'influenza dello Schlegel e della sua *Geschichte der dramatischen Literatur* è, in questo senso, essenziale, dato che il romantico tedesco vi affermava la relatività di ogni opera di arte al tempo in cui sorse ed escludeva risolutamente un ideale unico e fisso, trascendente la perenne verità e varietà della storia.

Il frutto di questo primo contatto con il romanticismo europeo lo portava, come già vedemmo, ad una valorizzazione del «contenuto» di contro alla forma intesa nel senso puristico, contenuto che di fronte a quella forma esteriore è niente altro che il contenuto spirituale, il nucleo essenziale dell'artista, ed è cioè pronto a diventare, di fronte ad una maggiore coscienza filosofica, quel tutto che è la personalità del poeta in quanto tale, cioè il principio stesso della sua forma. Si ascoltino le conclusioni cui il De Sanctis giungeva nel suo corso sul genere narrativo: «1) Descrivendo le forme del contenuto, nessun poema può essere tipo e modello di tutti gli altri, perché ciascuno ha un contenuto suo e perciò forme sue; 2) In poesia non ci sono tipi, ma individui e nessun individuo assomiglia a un altro. I tipi sono astrazioni della critica. Le regole sono anch'esse lavoro posteriore all'arte e perciò sono anch'esse astrazioni. Perciò il vero in arte non è assoluto come



in scienza, ma è relativo al contenuto nelle condizioni in cui lo concepisce il poeta»<sup>8</sup>.

È per merito di questo contatto del De Sanctis con le sorgenti critiche dal romanticismo e proprio con lo spirito del romanticismo, che egli passò dalla grammatica e dalla eloquenza alla vera critica letteraria. Così possiamo valorizzare le sue lezioni sui generi letterari come preannunci della *Storia della letteratura italiana*, e della *Letteratura italiana nel secolo XIX*.

Nel corso sulla lirica, il genere, la realtà delle suddivisioni in lirica religiosa, morale ecc. riescono ancora ad imporsi tanto in lui, da fargli premettere ad alcune buone osservazioni sugli *Inni sacri* un lungo discorso sulla poesia ebraica come necessario a comprendere il Manzoni; ma, a proposito del Leopardi, accanto a molte incertezze (come quando dice del *Consalvo* «poesia che basta da sola a mostrare quale grande poeta sia il Leopardi»), si possono rilevare alcune note finissime sull'arte leopardiana: «Se al Tasso è necessario per dipingere Clorinda un intero episodio, al Leopardi per le sue Nerine e Silvie, bastano pochi tratti così veri che determinano e individualizzano un essere poetico»<sup>9</sup>.

Abbiamo visto come nel primo periodo napoletano, dopo l'insegnamento puristico del Puoti, nelle lezioni tenute dal '39 al '48, il De Sanctis andasse evolvendosi da un'aderenza al purismo, prima più e poi meno sentita, ad una accentuazione dell'arte sempre più profonda e romantica, soprattutto mediante l'espedito critico della *situazione*. In un primo momento, per reazione al vuoto formalismo, il De Sanctis accentua il contenuto, l'umanità dell'autore di contro a quella esterioresità che sarebbe la forma intesa nel senso consuetudinario e lavora su tale contenuto come sul pieno della poesia: basterà poi una maggiore maturità perché egli comprenda che questo contenuto è tutt'uno con la forma, è anzi la forma stessa di fronte alla quale si è completamente volatilizzata la falsa forma contro cui era partito in battaglia.

E abbiamo visto quanto avesse contribuito il romanticismo a tale liberazione dal purismo e dalla maniera critica tradizionale, collaborando con quella progressiva esperienza della letteratura e della storia, che risponde al bisogno più intimo della sua personalità.

Una riprova di come nel De Sanctis un sano romanticismo accoppiasse l'amore per una connessione filosofica con il gusto dell'individuale concreto è costituita dai rapporti con la filosofia di Hegel. Fin dal primo momento si può notare, accanto all'entusiasmo per una ricchezza ideale, quella certa sana diffidenza verso la dottrina di Hegel in quanto inapplicabile alla critica. Parlando della lirica, della sua presente vitalità, critica l'hegelismo che a tale attualità della poesia si opponeva: «Hegel fondatore e capo della scuola moderna sostiene che ha percorso tutti i suoi vari cicli e che il presente è l'ul-

<sup>8</sup> *La giovinezza di F. De Sanctis*, Napoli 1889, p. 230.

<sup>9</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., I, p. 174.

timo di questi e perciò l'umanità si è fermata. E per la poesia in genere e per la lirica viene negata ogni possibilità di progresso. L'epica e la drammatica, secondo Hegel, finiscono nella prosa e seguono ormai le sorti di questa, ma per la lirica non c'è scampo. Il presente lirico è finito, tutto è prosa. E se oggi si vuol innalzare qualche grido lirico, bisogna rivolgerlo al passato, ai tempi di Grecia e di Roma, perché il presente non può più ispirarlo. Questa dottrina di Hegel e della sua scuola è falsissima. Anzitutto l'impressione è sempre del presente anche quando l'azione che ne è la causa sia passata ed antica... Ma poi, negare che oggi possa darsi poesia lirica, è contraddire apertamente i fatti... Leopardi e Manzoni non protestano contro allo Hegel ed a tutti i suoi seguaci? V'ha d'uopo di altro per confutare costoro?»<sup>10</sup>. Questo brano chiarisce la qualità dell'apporto di Hegel e la natura più vera del De Sanctis, che si oppone alle conclusioni rigorose della dialettica applicata alla storia dello spirito mediante un sano controllo della realtà della poesia: le conseguenze astratte hegeliane non potevano aver nessuna presa sul critico che sta alla testimonianza della poesia in concreto. Dice il De Sanctis nel '79, nella conferenza sul verismo zoliano: «E chi mi ha seguito nella mia vita intellettuale, vedrà che sin da quel tempo che Hegel era padrone del campo, io ho fatto le mie riserve e non ho accettato il suo apriorismo, la sua trinità, le sue formole»<sup>11</sup>. Ma l'influenza vera di Hegel fu la spinta a speculare direttamente sull'estetica, a dare una base filosofica alla sua critica: non dunque tanto adottare integralmente l'hegelismo, quanto trarne lo spunto per una certezza filosofica su cui basare il proprio metodo critico.

È così in diretto rapporto al suo studio dell'«Estetica hegeliana» che nel 1844 il De Sanctis inizia un vero e proprio corso sull'estetica, lontano ormai dal purismo, desideroso di sviluppare quell'innato bisogno di una fase filosofica senza la quale la sua grande pratica critica gli sembrava empirica: la teoria viene limata in base all'esperienza viva della letteratura, e l'esperienza non resta suggerimento di considerazioni puramente empiriche, investita com'è dalla luce della teoria.

Tanta fu l'impressione che il De Sanctis riportò dell'*Estetica* hegeliana, che nel '45-46 il corso che verteva sulla storia della critica (il titolo stesso ci dice il progresso fatto dal De Sanctis dai corsi sulla Grammatica e sullo Stile a questo che ha un deciso carattere storico e impegnativamente critico) fu visto con un forte movimento dialettico e come preparazione alla formulazione hegeliana. Cominciava dalla storia della critica antica, in cui vedeva come punti essenziali Tacito perché con lui la critica divenne storica, gli Alessandrini in reazione all'intellettualismo aristotelico, pieni dell'impressione e del gusto dell'arte. Esaminava i trattatisti del '500, gli estetici del '700, le parzialità di quelli contro la certezza storica dei nuovi. E dimostrava una chiara coscienza romantica del nuovo acquisto nel campo critico; «il

<sup>10</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., I, pp. 199-200.

<sup>11</sup> F. De Sanctis, *Saggi critici*, Napoli 1932, III, p. 434.

Vico per primo aprí un indirizzo (proseguito poi in Germania) che rende possibili le spiegazioni di tutte le azioni e di tutte le opere d'arte, nel quale non si passa da scuola a scuola, secondo gli individui, ma da civiltà a civiltà. In questa concezione i capolavori delle civiltà anteriori non vanno perduti perché restano come monumenti di civiltà. Alla vita degli autori Vico sostituì la vita dei popoli, alla biografia la storia: così la critica divenne veramente storica»<sup>12</sup>. Merito essenziale del Vico ma non posizione di arrivo come quella di Hegel. «Gli aristotelici considerarono l'arte negli artigiani esterni, i francesi la videro nell'uomo; gli alemanni nella società; e queste tre scuole si fermarono nel principio della critica subbiettiva. Oggi deve vedersi, se l'arte possa essere considerata in se stessa, fuori dello spazio e del tempo: e questa considerazione obbiettiva dell'arte va unita al nome di Hegel»<sup>13</sup>.

Ma nella stessa esposizione dell'*Estetica* hegeliana, di cui abbiamo solo parzialmente gli appunti, si vede come il De Sanctis la utilizzasse per il suo speciale interesse di critico: più che insistere su ciò che dell'*Estetica* forma l'attacco con tutto il sistema filosofico, egli insiste sullo spirito romantico che la informa, sull'espressività dell'arte come sua caratteristica («Hegel si pone tra l'una e l'altra scuola (cioè la winckelmanniana e la naturalistica) e, facendosi più dall'alto, dice ch'è artista chi ha la *potenza di manifestarsi*, che è libero e può incarnare nell'azione ciò che ha nell'immaginazione»<sup>14</sup>); oppure mette in rilievo, poiché serve al suo metodo critico in formazione, la maniera con cui per Hegel l'ideale si incarna nel reale, cioè nella situazione e nell'azione, sintetizzate nella parola «carattere», e nell'accento che distingue un certo personaggio, una certa figura; o insiste sulla creatività dell'arte e sul valore romanticissimo dell'esperienza. «La fantasia dell'artista non riproduce, ma crea, ed essa è propriamente l'attitudine che l'uomo ha di creare, ma, perché quest'*attitudine* diventi *atto*, l'artista deve aver molto veduto ed osservato, si richiede che abbia conoscenza del mondo reale»<sup>15</sup>. Insomma il De Sanctis, più che esporre il sistema hegeliano nel suo puro valore filosofico, lo rileva nei significati più romantici e funzionali ad una pratica della critica, ne corrobora le proprie convinzioni artistiche, e più che una teoria della critica fonda la possibilità della propria critica, dandole basi filosofiche e rinforzandola con i risultati dei critici contemporanei, che mette in confronto, per vederne reciprocamente le manchevolezze, le esigenze e poter risalire ad un proprio risultato in vista di un metodo critico concretamente applicabile.

Di Hegel egli valorizzava in massimo grado l'autonomia dell'arte («la libertà e la spontaneità della concezione artistica è idea propria di Hegel») e l'idea del progresso nella storia. Mentre, per sfuggire alla *morte dell'arte*,

<sup>12</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., II, pp. 73-74.

<sup>13</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., II, p. 79.

<sup>14</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., II, p. 86.

<sup>15</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., II, p. 95.

De Sanctis immagina una poetica inquietudine nella lotta della scienza con l'arte, dell'intelletto col cuore, una sorgente romanticissima d'arte che trova il suo esponente massimo nel Leopardi. D'altra parte (egli dice): «non è in tutto vero che l'arte e la scienza debbano andare scompagnate e che dove l'una entra l'altra sparisca:... se la scienza analizza ciò che nell'arte è sintesi, non per tanto l'una e l'altra hanno uno stesso scopo e procedono ugualmente»<sup>16</sup> (c'è qui un reale tentativo per dare alla successione hegeliana arte-filosofia, un significato solo ideale, non cronologico). «Il sistema dell'analisi aveva prima sminuzzato la scienza ed oggi si fa ogni sforzo per unificare. La religione, l'arte e la filosofia oggi tendono ad unirsi, e ciò dimostra chiaramente l'invasione della filosofia nella poesia e di questa nel campo di quella. All'analisi nuda si sono sostituiti certi dati, il *sentimento* di certi principii, la fabbrica di sistemi che sono tanti poemi epici» (una bella frase che illustra lo sforzo essenziale del romanticismo a dare un'espressione totale, estetica e più che estetica). Ora Hegel, per il De Sanctis, aveva avuto il torto di considerare l'arte nel suo stato, diremmo noi, apollineo, nell'armonia dei greci: «egli Hegel, vuole che l'artista debba essere inconsapevole dell'idea che riveste, che quell'involuppo nel quale l'idea si manifesta debba essere misterioso, ma che l'idea ci sia. Ora è chiaro che col Romanticismo questa spontaneità è finita, che alla fantasia si è sostituito il cuore e il sentimento: ora se Hegel pose l'arte nella spontaneità, ossia in quel corpo fantastico che inconsapevolmente riveste l'idea, cessato questo felice stato dell'arte, naturalmente egli doveva giungere alla conseguenza che l'arte oggi è morta»<sup>17</sup>.

In tale maniera il De Sanctis spiegava l'atteggiamento hegeliano, ne traeva il massimo succo filosofico e spirituale, ma si apriva anche la via ad un'eternità dell'arte cui lo aveva indotto, come già vedemmo, l'invincibile senso concreto dell'arte contemporanea romantica. Dopo aver infatti combattuto gli hegeliani puri per cui l'arte è morta, e gli hegeliani incerti che non hanno voluto accettare l'ultima, logica conseguenza, si differenzia chiaramente da questi dando dell'arte e della sua relazione con le altre attività dello spirito un significato differente da quello hegeliano, sicché, sfuggendo la pura e semplice empiria che come tale è astrattezza, e pur rifiutando ogni conseguenza in realtà non provata, il De Sanctis riusciva ad un metodo concreto basato filosoficamente, ma a continuo contatto col senso della realtà. «E però noi riconoscendo che l'arte secondo Hegel è morta, ci faremo poi a dimostrare che è viva, che anzi è bambina, e nata a nuova vita con gli ultimi poeti, in quanto essi e tutti gli uomini si sono rivolti all'enigma dell'universo e si sforzano di raggiungere il problema dei destini dell'uomo»<sup>18</sup>. Era dunque un vecchio concetto dell'arte come pura veste esteriore, come idillio ornamentale che il De Sanctis riconosceva morto, non l'arte nella

<sup>16</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., II, p. 125.

<sup>17</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., II, p. 127.

<sup>18</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., II, p. 128.

sua eternità che continuava a vivere nei poeti romantici. Anzi la nuova arte (cioè in realtà la nuova poetica) sembrava reagire ad un vano formalismo, sembrava ad ogni costo voler afferrare vita, concretezza, personalità oltre la pura regola letteraria, sembrava opporre come essenziale un contenuto personale che naturalmente non era mai mancato, ma che veniva affermato più intenzionalmente.

È dunque il romanticismo di questi anni (romanticismo vissuto nella sua interezza sino alla prigionia e all'esilio) che porta il De Sanctis a tale salvazione dell'arte e che anzi lo porta quasi ad assumere l'arte romantica come immanente ad ogni vera arte di ogni tempo. Infatti, la fantasia, in cui Hegel faceva consistere l'arte, è per il De Sanctis morta come assoluta creazione inconsapevole, ma permane come punto di partenza dell'artista («nel *Consalvo* la fantasia è punto di partenza del poeta, è occasione, non essenza della poesia, e tolti il principio e la fine, resta poi la *situazione, il cuore, l'uomo reale in un campo fantastico*») oppure è il bisogno che abbiamo del sensibile per vestire e rivelare l'intelligibile (la *Ginestra* è di questa natura): «il fantastico è solo di alcuni tempi, il reale di tutti i tempi»). Frasi tutte che ci dimostrano appunto quanto romantico fosse il senso della poesia nel De Sanctis dopo i contatti con i romantici tedeschi e lo svolgimento del suo nucleo spirituale attraverso l'esperienza concreta della poesia e specie della poesia leopardiana. Ché è proprio tipica espressione della poetica romantica una realtà intensa come «cuore, sentimento» e romanticissima la ricerca di una espressione che sia unità germinale di filosofia e poesia.

Le ultime parole che ci restano di questo corso importantissimo sull'*Estetica* hegeliana sono: «Ci resta ora da stabilire l'essenza dell'arte»<sup>19</sup>. Ma da quanto abbiamo visto finora si può ragionevolmente arguire che il De Sanctis non avrebbe forse aggiunto molto di più a quello che noi riteniamo essenziale in questo momento del suo pensiero. Si può immaginare solo che vi sarebbero stati affermati con particolare vigore e con intento più chiaramente estetico alcuni risultati hegeliani coincidenti con convinzioni e sentimenti personali.

L'attenzione grandissima posta dal De Sanctis alla filosofia hegeliana non si esaurisce però con questo corso di *Storia della critica*: costituirà anzi lo studio degli anni di prigionia e già fin d'ora continua nelle lezioni del '47 sulla *Filosofia della Storia e la Storia*. Anche questo corso ci rivela un De Sanctis completamente nell'ambito idealistico-romantico, con una visione della filosofia della storia in funzione (attraverso Vico e Herder) della illuminazione hegeliana, da cui conclusivamente assodava che «la ragione governa la storia, che questo progresso è subordinato a quello dell'umanità...». E nello stesso anno il De Sanctis svolse un corso sulla poesia drammatica di cui ci interessano soprattutto le premesse teoriche in cui il nostro arriva ad una dialettica dei generi letterari cercando in tal modo di conciliare il carattere

<sup>19</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., II, p. 130.

autonomo di ogni genere con il complessivo progresso dello spirito rinsaldato in lui dalle letture di Hegel.

C'è la prima pagina che vale la pena di rileggere perché mette in rilievo l'importanza di Hegel per lo sviluppo desanctisiano e chiarisce la concezione dei generi letterari in questo momento formativo. «La critica della quale trattammo, ci si presenta dapprima nella dottrina di Aristotele, come una raccolta di regole particolari, mostrando così la tendenza della critica ad abbracciare tutti i tempi; e si giunse per tal modo alla retorica alemana che pose il vero e il bello come fine della storia. E venne infine Hegel che movendo da altissimi principii, fece scomparire tutte le differenze che agitavano le scuole. Io, alla natura storica del principio dell'Hegel, sostituirò un principio filosofico che è quello che ci diede modo di entrare nella letteratura e di studiare la nuova critica. (Qui malgrado l'eccessiva baldanza dell'espressione non si può intendere, per quel principio filosofico di cui si parla, se non la affermazione già rilevata che arte e scienza coesistono). ... Tre gradi sono nel cammino dello spirito: il primo di poesia pura, quando l'uomo concepisce le cose tutte fantasticamente; il secondo, in cui si comincia ad alterare la poesia con la prosa, mercé l'affermarsi del bello morale e il cangiarsi del vero in bello. E verrà forse il tempo innocuo; anche la scienza farà parte della poesia e spariranno le antiche differenze e non vi sarà che il solo aspetto della poesia. (Strano paradosso ricalcato per antitesi su quello hegeliano della morte dell'arte). Nel primo stato dell'uomo, in quello di poesia pura, è la lirica: la meraviglia è il suo sentimento, l'interiezione è la sua voce: l'uomo non può guardar fisso nella natura perché ne è abbarbagliato e accenna confusamente ciò che vede, la bellezza della natura e canta l'amore e la gioia. Ma poi la meraviglia viene cessando, e l'arte dalla forma lirica passa alla narrativa, che, prendendo ad argomento le imprese degli eroi e degli dèi, produce il poema epico, l'epopea, o, parlando del cuore umano, il romanzo (si noti come il romanzo è definito romanticamente); o facendosi severa espone la storia dei popoli. La terza forma che l'arte prende è drammatica, che non è semplice, ma composta di azione, carattere ed affetto; delle quali cose la prima corrisponde al genere narrativo, la seconda manifesta il cuore dell'uomo, e la terza spiega i sentimenti. Così l'arte compie tutto il suo giro, ed abbiamo veduto che il dramma, come sintesi, appartiene principalmente ai tempi inciviliti e culti»<sup>20</sup>.

Non occorre rilevare quanto sia romantico questo riconoscimento al dramma di maggiore complessità, quasi di sintesi di ogni altra forma letteraria. Ma, d'altra parte, contemporaneamente il *De Sanctis* riusciva ad avvicinarsi al concreto di ogni opera d'arte, studiata entro questi schemi di cui minava, senza accorgersene teoricamente, la realtà trascendente di per sé stante. Parlando del genere, del genere drammatico ad es., oltre a darne degli illusori caratteri e degli avvicinamenti storici di tecniche, valevoli critica-

<sup>20</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., II, pp. 145-146.

mente, raggiunge lo scopo di sbarazzare il terreno da moltissimi pregiudizi cresciuti con l'educazione retorica, umanistica. Così, parlando del famoso diletto provocato dal dramma, esclude ogni ragione esteriore (l'esser noi fuori delle calamità che si rappresentano, la vittoria della virtù sul vizio ecc.) e dice: «l'uomo prova il bisogno di essere artista, e di lasciar libero corso alla fantasia e per quello stesso piacere che danno tutte le opere d'arte, liete o tristi che siano, si assiste con piacere al dramma... La spiegazione completa di questo piacere non si può avere se non dall'indagine sulla natura della poesia»<sup>21</sup>. Con la quale frase si riporta ogni discussione sul dramma in puro terreno estetico: «Degli accidenti fortuiti che non sono contenuti nell'azione principale, ora si fa abuso, col principio che il dramma debba ritrarre la realtà. Ma lo scopo dell'arte non è la realtà, sibbene l'illusione (realtà artistica non naturalistica). Circa la durata e l'azione, un pregiudizio, intrattenuto a lungo, ha a lungo tarpato le ali agli ingegni. Ma ora sarebbe pedanteria parlarne. Facendosi appello alla illusione, si restringeva l'azione a ventiquattr'ore. Chi non vede quanto ciò sia arbitrario? Altro errore è di coloro che concepiscono l'azione come un panorama di scene diverse e di parti staccate. *L'azione comincia e finisce col cominciare e finire della situazione*»<sup>22</sup>.

«Altra questione vana è ricercare se fu bene o no riprodotto il mondo antico: la sola questione seria è se si abbia innanzi una creazione poetica e tragica, ed è indifferente se la verità teorica sia stata o no osservata»<sup>23</sup>. Mentre dunque egli era ben lontano da una adorazione della realtà esteriore (tale è anche la storia in quanto materia d'arte) e sentiva il valore assoluto della poesia, era spinto dai motivi romantici (non tanto strettamente culturali quanto spirituali) a cercare un punto concreto di partenza per la sua critica, una approssimazione non formale, un organismo non stilizzato già precedentemente, una realtà sentimentale che nello stesso tempo si atteggiava già come desiderosa di espressione, come nucleo personale che vuole viverci, realizzarsi non praticamente: la situazione. E, proprio alla fine di questo primo periodo giovanile precedente la prigione e l'esilio, il De Sanctis tenne delle lezioni sullo Shakespeare, come sull'esempio vivente della sua concezione romantica. Shakespeare era stato già scoperto per gli Italiani dal Baretto nel '700 e da allora il nuovo gusto preromantico e romantico aveva sempre più diffuso l'amore per quella poesia. Ma il De Sanctis è il primo che giustifica dal profondo dei motivi romantici più intimi la grandezza del poeta inglese. Proprio perché in lui è tanto più visibile l'incontro di una estrema vitalità universale nella determinazione concreta di una *situazione*.

Quando nel '58, nelle pagine ricavate dal Croce dagli abbozzi per le «*Lezioni su Dante*», il De Sanctis si staccava risolutamente dall'estetica hegeliana come da un astratto contenutismo che in poetica conduceva ad un ritorno

<sup>21</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., II, p. 150.

<sup>22</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., II, p. 152.

<sup>23</sup> *Teoria e storia della letteratura* cit., II, p. 171.

alla poesia didascalica, egli riprendeva appunto quell'amore dell'individuo, del concreto che lo aveva condotto alla formula della situazione come conciliazione di universale e di particolare, limite vivo entro cui l'universale si fa particolare. Allora il critico era andato piú avanti e l'espedito della *situazione* impallidiva di fronte ad una affermazione piú vigorosa della forma: «Per me l'essenza dell'arte è la forma, non la forma veste, velo, specchio e che so altro, manifestazione di una generalità distinta da lei, quantunque unita a lei; ma la forma, in cui l'idea è già passata, ed a cui l'individuo si è già innalzato: qui è la vera unità organica dell'arte. Ora la forma non è una idea, ma una cosa; e perciò il poeta ha innanzi delle cose e non delle idee»<sup>24</sup>. Allora parlava soprattutto di immagine in contrapposizione ad idea, ma certo la funzione mediatrice della *situazione* era stata voluta e prodotta dalla stessa spinta verso il concreto, dallo stesso bisogno di afferrare vita, di avere di fronte individui organici e viventi.

<sup>24</sup> F. De Sanctis, *Pagine sparse a cura di B. Croce*, Bari 1934, p. 25.



Luciano Anceschi,  
*Saggi di poetica e poesia* (1942)

Recensione a Luciano Anceschi, *Saggi di poetica e poesia* (Firenze, Parenti, 1942), «Primato», a. III, n. 11, Roma, maggio 1942, p. 195.



«SAGGI DI POETICA E POESIA»  
DI LUCIANO ANCESCHI

Di poetica si parla ormai da molte parti, anche se non sempre con la stessa precisione ed intenzione; di poetica si parla soprattutto da parte di chi vuole superare un lavoro di pura equivalenza descrittiva dell'arte e ricercare (coerentemente proprio ad uno storicismo esercitato nel concreto dell'individuo creatore e d'altronde non pauroso di incontri e di cultura) la storia del fare poetico, della struttura in cui si realizza il valore perfetto, spontaneo e pure appassionato, vitale della poesia.

Anceschi appartiene al numero di questi studiosi fin dal suo bel saggio su *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (Firenze, 1936), in cui egli si impegnò, servendosi di una formulazione discutibile, a studiare la vita poetica, il confluire di intenzioni, di intuizioni mistiche e intellettuali, di teorie estetiche e di indirizzi poetici agenti dentro il pieno di opere realizzate, nella cultura letteraria europea che va dal Settecento preromantico al romanticismo e alla poesia pura. Anche in questo volume, che esce sotto l'insegna di «Letteratura» (*Saggi di poetica e di poesia*, Firenze, Parenti, 1942), la maggior parte dei saggi e delle note si riattacca sostanzialmente ad una ricerca di poetica, ad una prima passione intellettuale da cui ricevono la loro vera unità. Passione intellettuale che si appoggia ad una posizione teorica chiaramente spiegata già nel volume del '36: aspirazione ad una estetica trascendentale, ad un sistema aperto, antidogmatico, lontano da ogni irrigidimento di formula, e ad una sorta di fenomenologia del bello che, sulla scorta dello studio di A. Banfi (*I problemi di un'estetica filosofica*, Cultura, 1932-1933), permetta un'accettazione più aderente dell'arte nella complessità delle sue direzioni, e quasi una comprensione migliore del punto di vista degli artisti. Esigenza che ha soprattutto un valore emotivo e di stimolo a successive indagini, ma che in Anceschi trova una traduzione critica, nella sua lontananza dal saggio di natura crociana o dal pezzo di pura sensibilità. E complicandosi con la intuizione della «irrequietezza della parola» dà ai saggi di Anceschi il loro tono, tra filosofico e sensibile, di un discorso che nasce da una fitta rete di constatazioni consistenti, ma grigie, quasi volutamente monotone. Ci sembra quindi che le pagine più interessanti del libro rimangano quelle del ricercatore delle poetiche, quelle dello studioso acuto e informato della cultura europea dal preromanticismo a noi, come i pezzi su Lion, sui saggi di Bertoni, o addirittura su Hamann e Swedenborg, sulle intuizioni poetiche di non poeti, ai margini della vera estetica e della poesia realizzata. Nei saggi più recenti su De Robertis, su Falqui, il discorso critico ci appare

piú disperso, ricco di utili osservazioni, ma irresoluto e criticamente preparatorio: troppo meticolosa aderenza piú cronachistica che storica, troppo rispetto della vita che non si deve gelare in formule ma che, seguita in tutte le sue minute vicende senza azzardare il giudizio, conduce a quel «Libro infinito» di cui parla anche Anceschi e che può essere per noi piú l'ideale di un religioso che non di un critico. Mentre, dove Anceschi discute sul tema principale del suo interesse estetico, noi proviamo sempre il piacere di una intelligenza viva e civile, di un gusto della cultura veramente notevole nel nostro clima letterario.

## Eugenio Donadoni (1949)

*Eugenio Donadoni nel venticinquesimo anniversario della morte*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, vol. XVIII, Pisa, 1949, pp. 1-13; poi in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit., e in W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia* cit.



EUGENIO DONADONI  
(nel venticinquesimo anniversario della morte)

Meglio di me, altri che furono di Eugenio Donadoni amici, colleghi o scolari, potrebbero parlare di lui, rilevando, nella loro memoria affettuosa, quell'accordo fra l'opera del critico e l'espressione quotidiana della sua personalità malinconica e appassionata, solitaria e stimolante, che costituiva, nel comune ricordo di quanto lo conobbero, il segreto del suo fascino senza prepotenza.

Ma l'omaggio che io rendo alla sua memoria ha una precisa e calcolata intenzione: è l'omaggio di una nuova generazione di studiosi che non ebbe il suo insegnamento diretto e che, nella distanza degli anni e delle esperienze, può manifestarsi nei suoi confronti con una ricostruzione distaccata, «storica», a cui l'elemento di simpatia indispensabile alla sua comprensione viene nuovamente aggiunto senza l'inevitabile velo della nostalgia autobiografica. E questo omaggio critico reso alla sua importanza storica, alle sue qualità più pure e resistenti e soprattutto al fuoco di serietà che tutte le anima e le salva sicuramente dalla rovina del tempo, mira a quella identificazione concreta della personalità che è poi l'unico omaggio davvero adatto ad un uomo che nella vita sdegnò apertamente i fumi variopinti della vanità e dette preziosa lezione di spregiudicata fermezza mettendo al posto dell'eloquenza la sua radicata persuasione. Se una lettura strumentale dei suoi lavori isolati può facilmente indurre alle limitazioni più convenzionali, è la ricognizione intera del mondo del Donadoni, nella ricchezza di intelligenza e di interessi e nella persistenza unitaria di alcuni motivi quasi esasperati, che permette di rendersi conto della forte luminosità centrale e delle ragioni vitali dei suoi atteggiamenti critici, nella continua urgenza di pienezza spirituale che altrove potrebbe essere gusto di eloquenza, aggiunta artificiosa ad una mancanza originaria di sostanza umana, o semplice ripetizione di un canone scolastico di origine romantica.

Egli fu maestro di *vite interiori*, ben consapevole dei legami e delle differenze fra cronaca biografica e storia interiore che la poesia solamente conosce. Ebbene, alla sua vita interiore noi possiamo chiedere i primi segni della sua vocazione di critico, l'indicazione della nascita necessaria dei motivi, dei poli essenziali della sua attività critica, come egli fece con tanta esemplare finezza in un saggio su Croce e Pascoli riconducendo la nascita di un giudizio anzitutto al mondo intimo del critico, all'angolo invalicabile della sua visione vitale, alla qualità e quantità della sua esperienza. Così in lui la vita sofferta, il senso duro delle cose nella loro inesorabile ostilità, il

profondo sentimento della morte che dan luogo ai motivi critici dell'elegia e dell'impegno, al doppio polo dei valori umani della poesia e della sua serenità liberatrice, li assicurano insieme da ogni influenza di moda, da ogni soluzione di semplice intelligenza. Così, mentre le parole «anima», «spirito», «umanità», richiamano giustamente il clima dell'ambiente *Leonardo-Voce* e la sua esigenza religiosa cristiana richiama il modernismo più buonaiutiano, ogni pericolo per quelle parole di divenire «maiuscole» generiche, vuote, e per il suo impeto generoso di confondersi con i turgori impuri, con l'erezione fastidiosa dell'io di cui in quell'epoca dava spettacolo non pudico qualche professionista dell'anima e delle sedicenti culture dell'anima, è annullato inizialmente dall'energica garanzia di una vita di intensità dolorosa, di impegni scabri ed essenziali, di risoluto rifiuto di demagogia tanto forte quanto il bisogno di educazione e di servizio.

Anche la cronaca delle sue vicende ci aiuta a confermare la sua storia umana, appoggio essenziale alla validità della sua critica: nato il 16 novembre 1870 ad Adrara S. Martino nel bergamasco, da famiglia di professionisti non agiati, fece i suoi studi ginnasiali a Torino presso i salesiani: anni che rimasero legati nei suoi ricordi ad amarezze precoci, come amare esperienze furono quelle di un modesto impiego milanese, di una preparazione quasi casuale alla licenza liceale che stava per essergli negata sembrando il suo tema d'italiano troppo superiore alle possibilità di un autodidatta. Anche la borsa di studio, goduta a Roma per due anni, gli fu poi tolta dal mecenate sdegnato con suo padre per il rifiuto di fare propaganda elettorale per lui. Dové riacquistare la possibilità di studiare lavorando come insegnante a Pontecorvo, poi in Sicilia, dove si iscrisse all'Università di Palermo e si laureò con una tesi sul Trissino che – a quanto pare, non letta dal frettoloso docente – ebbe una bassa votazione con conseguenze nocive alle possibilità di sistemazione scolastica. Esperienza lunghissima di difficoltà sue ed altrui che dette il frutto di una sensibilità concreta per i problemi sociali, di uno sdegno misurato ma sicuro contro il sopruso e la violenza effettiva di ogni ordine ingiusto, e che fornì al suo animo generoso il senso di un incontro di disillusione e di responsabilità in cui attività, lotta, sogno escono trasformati e fatti adulti: alla stessa maniera che la sua salute, piuttosto cagionevole e progressivamente sfibrata dall'eccesso delle fatiche e dal lavoro mentale, fu certo lo sfondo sensibile di un sentimento del tempo e delle vicende più intime, attento e discreto, leggermente avido e paziente che l'opacità della buona salute troppe volte attutisce con la buona fortuna e l'agio economico che arrotondano le punte più ardite dell'animo, smorzano la capacità di avvertire le sofferenze degli altri.

La vita di insegnante portò il Donadoni a Lucca, a Ventimiglia – dove un discorso su Gesù gli procurò sdegno e incomprensioni per la sua tesi, anche «martinettiana», della eredità del cristianesimo primitivo nelle sette eretiche e nei ribelli alle istituzioni e ai loro compromessi mondani —, poi di nuovo in Sicilia, a Patti, a Palermo, dove nel 1905 ottenne una cattedra stabile al



liceo iniziando una piú intensa vita di studi, di amicizie, di relazioni umane, di impegni di uomo e di insegnante appassionato alla scuola e al fine formativo di questa: impegni testimoniati fra l'altro da un discorso del 1907 per la riforma delle scuole medie<sup>1</sup>, in cui, se la soluzione prospettata era piuttosto astratta – e ad essa reagí il Salvemini che pure ne vide l'iniziale giustezza –, è da rilevare l'energica coscienza del legame fra scuola e situazione sociale che nello spiritualismo donadoniano dava al culto dei valori nobili e superiori l'appoggio di una esperienza disillusa della dura, rugosa realtà e nella sua ribellione antipositivistica portava una robustezza concretamente morale, ben lontana dal rugiadoso umanitarismo eclettico che caratterizza certi aspetti di quel primo Novecento.

Passato a Napoli, al Liceo e all'Istituto Superiore femminile di Suor Orsola, ebbe l'amicizia del Gentile e del Croce che influirono sulla direzione sempre piú idealistica e concreta del suo spiritualismo pur nella sua particolare indipendenza. Mentre a Milano, dove rimase fra il '13 e il '15, entrò in amicizia con Foscolo Benedetto e Mondolfo, occupandosi intensamente, in quell'ambiente attivo e attivamente democratico, dell'Università popolare per la quale, senza la boria accademica, del tutto assente dai suoi scritti e dalla sua vita, fece conferenze e scrisse saggi di storia letteraria. Si era intanto sposato e nella compagna intelligente e generosa – la cara compagna e la madre di Miriam e Sergio – e nella vita familiare aveva trovato una risposta al suo bisogno di affetti interi, di pura fedeltà alla vita.

Dal '16 al '22 fu nuovamente in Sicilia, a Messina, come incaricato di letteratura italiana all'Università. In quell'anno, superate le incomprensioni dei seguaci del metodo storico da lui cosí severamente giudicato, fu vincitore di un concorso universitario e fu chiamato a Pisa. Breve periodo purtroppo, poiché la malattia si pronunciò inesorabile e l'ansia di lavoro, l'impegno sull'autore piú caro – il Leopardi –, l'animazione messa nella critica militante, furono annullati dalla morte, a cui tanto egli aveva pensato colorando dei suoi riflessi tristi e sereni gran parte della sua opera piena di entusiasmo per la vita e di pensosa coscienza della sua suggestiva ed amara labilità.

Ché lungi dalle case dei morti inamene si stanno  
i vivi, né il pensiero sopportano pur della morte.  
Improvvidi! Ché molti sarebber travagli assopiti,  
nel rammentar che fugge l'efimera vita, né giova  
di cupidigie e d'odi non mai sopiti la sorte  
aggravar di chi nacque a piangere ed a morire.

Cosí scriveva nei suoi *Superstiti* legando alla presenza della morte, alla poesia custode di memorie, il sentimento di compassione e di fratellanza a cui la sua età piú matura aveva assicurato, come ad ogni sua espressione, un carattere

<sup>1</sup> *Di una riforma radicale nell'ordinamento delle scuole medie*, Palermo 1907.

sempre piú sobrio ed austero. Quell'aria di austerità senza cipiglio, di melanconia appassionata in cui gli scolari pisani di quel breve periodo composero un ritratto indimenticabile di un maestro la cui nobile e virile umanità maturata tutta dall'interno aveva disciolto ogni minima traccia di frivolezza, aveva realizzato davvero per loro la foscoliana «santità dell'ufficio letterario».

Come la religiosità e l'umanità del Donadoni consunano in una loro speciale misura con il migliore spiritualismo (ed idealismo) del primo ventennio del secolo, non per adesione a mode, ma per intima necessità, così la sua esigenza di espressione artistica non dipende dal mito postcarducciano del professore-poeta, e da una volontà di esercizio del critico per rendersi conto dell'attività che è oggetto del suo esame, ma da uno spontaneo risentimento personale primo momento di quella tensione alla espressione di sé e del proprio mondo interiore che continua poi nella critica con forza originale e con maggior complessità. Se ogni critico ha inevitabilmente una sua poetica ed un nucleo fantastico che si svolge in linee di gusto e di giudizio, queste nel Donadoni trovano inizialmente una via di uscita meno matura (la sua vocazione è infatti senz'altro di critico), ma ugualmente personale ed in coerenza con i motivi, i problemi e la essenziale intuizione della vita che costituiscono il suo ricco e scavato paesaggio sentimentale. Dopo uno sfogo piú romantico nel *Caino* (sotto il segno di Byron e Hugo che tante volte ricorrono a coppia nei suoi scritti critici ad indicare la poesia romantica senz'altro), lo scrittore si volse in anni piú maturi a quel tipo di poemetto in versi che assommava per lui ricordi romantici e, nell'esametro, preoccupazioni neoclassiche per una musica trattenuta e pensosa, capace di narrare e di commentare in tono di elegia. Fra ultimo romanticismo ed espressionismo, un'esperienza di idillio elegiaco (condizione di poesia su cui piú volte il Donadoni ha insistito anche nel suo libro teorico *L'anima e la parola*, 1915) si costruisce in immagini mosse da una sensibilità poco colorita, in intime cadenze dolenti che fan pensare anche ad un Thovez piú delicato e guardingo. Tenui accordi in un racconto trasognato di esperienze in cui gli echi letterari pascoliani, del Carducci di *Nevicata*, e d'altronde, a volte, del Goethe dell'*Hermann und Dorothea*, sono sottili strati culturali attraverso cui filtra il succo di una personale esperienza poetica incapace di superare un primo stadio espressivo, ma risolutamente sofferta, e valida nella spirale di uno sviluppo estremamente unitario. Nei *Superstiti* (1909) e in *Romilde* (1912) il motivo donadoniano dell'elegia e dell'idillio a cui la delusione della vita rimanda ha trovato l'espressione piú tenue e musicale, mentre nella critica si svolgerà piú forte il motivo parallelo dell'impegno e della serenità poetica purificatrice.

Muoiono tutte ad una ad una le cose leggiadre  
nella vita, o Romilde, né vedono il fiore degli anni,  
sí come tenui segni dell'alba, che solvonsi prima

del giorno, ma nei buoni permane amaro un desio  
vano, come il rimpianto d'un tempo che piú non ritorna.  
Gemono solitari i buoni sperduti nell'ampio  
deserto, come geme assiduo nel fondo d'ignota  
valle un rivolo e chiama; ma rade vi scendon le erranti  
capre; ma rado augelli vi cantan lor primavera  
desolata; e se avventi sue fiamme l'Agosto dai cieli,  
il trepido ruscello in lenta agonia si consuma  
e restano nel letto di lui lacrime sole...

L'eccesso sentimentale, da cui pure è sollecitata ed esaltata la musica e la sobria immaginosità di questi versi, fu ritagliato con piú energia nell'ultimo tentativo direttamente artistico, *Il sudario* (1914), libro di narrazione a diario, in cui cadute sconcertanti ed insistenze mal calcolate non tolgono la tenace impressione di una tensione spirituale e narrativa autentica che, nel bisogno autobiografico e di costruzione in crisi, suggerisce la contemporaneità di certo mondo vociano: soprattutto dei vociani piú seri e tormentati, Boine, Slataper, Jahier, per il *Ragazzo* del quale il Donadoni parlò di «piccolo grande libro». Romanzo di un'anima (il sottotitolo è «pagine di passione e di dubbio») come romanzi di anime sono i capolavori vociani, *Ragazzo*, *Un uomo finito*, *Il mio Carso*, *Il peccato*, espressione di una crisi fra vita libera e piena e la ricerca, la nostalgia di una fede antica e sicura, quasi dramma del modernismo, ma, piú in profondo, simbolo di una ricerca di una nuova costruzione, di una nuova persuasione fuori della istituzione chiusa e mortificante e di una libertà arida ed insapore. E quel nucleo religioso cerca l'espressione in un'anima, in un *personaggio* attraverso una forma diretta e scabra in cui sensuosità e immaginosità vogliono la forza e la nudità di un linguaggio intenso e senza colore. Come in un dramma precedente, rimasto inedito, *La bocca di Satana* (1905), una specie di Brand cattolico (Ibsen e poi Hebbel furono *autori* donadoniani), su di uno sfondo di paesaggio gigantesco di montagne e in una cupa atmosfera quasi maniaca (non mancano pericoli di grottesco e di eccesso ragionativo), esprime l'urgenza etico-estetica del Donadoni di un'arte tesa da energia umana, carica di vita religiosa in crisi e quindi facilmente invocante espressione di concreti personaggi.

Gli accenni alla produzione poetica non valgono dunque solo a delineare un aspetto dell'attività del Donadoni quanto a confermare la nascita complessa, non scolastica, e non di semplice intelligenza, della sua critica. Certo per ogni critico – anche il piú umile ed aderente – un libro è una affermazione del proprio mondo, un'espressione di sé (tale fu il Manzoni per Momigliano, tali il Verga per Russo o Mallarmé per Thibaudet), ma per il Donadoni tale nascita è anche piú evidente e peculiare e il legame fra poesia, esigenza spirituale e critica, in una richiesta di pienezza umana e di interpretazione centrale, si ritrova chiara anche in due scritti dal titolo molto esplicito: *L'anima e la parola* e *Valori umani della Poesia*. Nel primo – un vero e proprio trattato sul problema dello stile – le istanze crociane vengono

riprese e utilizzate, senza precisi riferimenti, in un piú largo tentativo di applicare il suo intenso spiritualismo e di ricostruire – abolita la vecchia retorica e la precettistica – una vita differenziata dello stile nel suo rampollare dall'anima secondo essenziali e permanenti stati d'animo. La nuova giustificazione dei vecchi generi e delle vecchie figure, morte nella loro cristallizzazione, significava il tentativo di uscire da posizioni generiche e far rivivere la letteratura (come diversamente farà il Croce nella *Poesia*) attraverso la riduzione di forme letterarie ad atteggiamenti spirituali. Poiché, come egli dice nella sua forma decisa e perentoria, «l'anima è ciò che piú interessa le anime e lo stile è perciò la virtù che piú seduce in uno scrittore... e... quale che sia l'anima che ci si rivela, noi sentiamo di amarla», la poesia diviene per lui la forma piú alta e pura dell'anima e per fare, per intendere la poesia è per lui necessaria una condizione di «raccolimento e di meditazione», ma insieme di esperienza e di applicazione vitale.

L'esigenza della totalità nell'atto estetico e critico è fondamentale nel Donadoni e assume forme di insistenza quasi eccessiva nella implicita polemica con la vecchia scuola erudita, con le degenerazioni del biografismo patologico e veristico, inquadrandosi piú nel ricordo desanctisiano rivissuto non scolasticamente che nel pensiero crociano, di cui il Donadoni sembra quasi ignorare le soluzioni del *Breviario* o del *Carattere di totalità dell'espressione artistica*, che avrebbero potuto rafforzare certe sue posizioni liberandole insieme da un pericolo di indistinta spiritualità e di confusione con lo psicologismo. Ma nello stesso tempo l'indipendenza del Donadoni implica una accentuazione tutta particolare, intenzionale dalla verità dell'anima come elemento distintivo dalle poetiche sensualistiche dei dannunziani e dalla possibile confluenza di queste con il presunto frammentismo della prima estetica crociana. E nella prolusione milanese del 1914, mentre pur ribadiva l'autonomia dell'arte, i legami con la vita venivano ricercati (e le citazioni sono Poliziano, Foscolo e Goethe) con un singolare appello ai lettori piuttosto che agli esteti ed ai critici. Autonomia ed eteronomia lottavano in lui come posizioni teoriche, ma in realtà così profonda e vissuta era la sua richiesta di valori umani nella poesia e così vigorosa, almeno inizialmente, la sua distinzione istintiva della poesia dalla retorica e dall'eloquenza, che tutto si traduceva nel desiderio quasi incontentabile di una poesia che nasca dagli strati piú profondi, piú genuini, piú assoluti, donde il mito poetico sorga naturalmente denso di eticità, sia, secondo la sua terminologia, parola d'anima. Posizione che poteva indurlo a dichiarare (poiché Donadoni è un critico che non ha timore di compromettersi, che vuole anzi compromettersi ed impegnarsi) una specie di svalutazione dell'Ariosto non sentito nella sua speciale ricchezza, nella sua vera vita interiore e quindi collocato in un'ambigua grandezza disumana. Caso limite che egli non approfondì preferendo restare nel cerchio dei suoi autori, dove il suo canone di interpretazione corrispondeva alla sua simpatia.

Foscolo è uno di questi e basta leggere la prefazione del libro che il Do-

nadoni gli dedicò nel 1910<sup>2</sup> per capire – là dove egli parla di ricchezza, di complessità e di santità e serietà del letterato e poeta Foscolo – che in quello studio il critico, più che ad una ricerca accademica, adibiva il vastissimo materiale ad una applicazione decisiva del suo canone di interpretazione totale e centrale, di interpretazione della poesia nel saldo cerchio di una personalità. Tutto viene riportato con forza nell'interno della vita spirituale foscoliana e, mentre le correnti filosofiche (sensismo e vichianesimo) si trasformavano in motivi drammatici dell'animo foscoliano quasi avulse dalla complessità della loro importanza culturale e storica, lo sviluppo interno del pensiero e delle posizioni foscoliane è rappreso in unità, colto in un momento centrale, anche se una specie di lente d'ingrandimento rileva minutamente i singoli elementi sino all'eccesso della descrizione interminabile dei giudizi del Foscolo critico. Il bisogno di completezza, di esplorazione minuta e l'esigenza di cogliere un'anima nella sua unità, nel suo nucleo spirituale, si incontrano nella volontà di ricostruzione totale, di critica individualizzante che accomuna il Donadoni a tendenze dello storicismo mantenendolo però nella sua caratteristica biografia interiore, di accertamento di qualità e quantità di sostanza umana. E l'avvicinamento al centro spirituale è operato non certo trascurando la storia che permette l'impressione dell'essenziale crisi sensismo-vichianesimo-hobbesismo, ma riducendola il più possibile a dramma spirituale più che nella direzione di cultura letteraria in cui critici del nostro tempo cercherebbero di sentire la storia del letterato e del poeta.

L'urgenza di interpretazione dell'anima foscoliana (mentre la volontà di minuta adesione procurava una certa pesantezza descrittiva) finiva per velare l'esame della poesia nel suo valore di realizzazione, ma si trattava anche in quel caso di un pericolo, di una violenza salutare da cui, nella migliore tradizione desanctisiana, la figura foscoliana usciva rinnovata, colta nella sua ricchezza di problemi, salvata dal biografismo esterno della critica erudita e dalle formule più generiche ottocentesche. E naturalmente erano alcuni aspetti del Foscolo che venivano più illuminati (diremo *Ortis* e il suo sviluppo a scapito di *Didimo*): ché il Donadoni appartiene piuttosto ai critici parziali ed intensi che preferiscono comunque la discutibilità al compromesso, intuizioni vive ed eccessive a immagini sbiadite, e sapientemente lucidate.

E quanti sicuri acquisti in questa ricostruzione robusta e magnanima del mondo interiore del Foscolo: l'esame dei *Sepolcri* era rinnovato dalla precisazione dell'urto fra sensismo e romanticismo appoggiato al Vico, il mondo di armonia della poesia foscoliana acquistava un carattere di vittoria e di maggiore complessità dall'accentuazione sia pure eccessiva della dura visione hobbesiana della vita sociale, e i legami fra l'*Ortis* e i *Sepolcri* venivano individuati per la prima volta – come vide il Russo<sup>3</sup> – in una precisa affermazione di questo libro.

<sup>2</sup> E. Donadoni, *Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta*, Palermo 1910, 2ª ed., 1927.

<sup>3</sup> U. Foscolo, *Prose e Poesie*, a cura di L. Russo, Firenze 1941, p. 5, nota.

Ma la prova piú fresca e felice della sua espressione critica è rappresentata dal libro sul Fogazzaro (1913)<sup>4</sup>, in cui il bisogno di avvicinamento totale è piú facilmente realizzato, la contemporaneità è attinta piú naturalmente, la storia vissuta personalmente dal critico non ha bisogno di sussidi speciali, e tutte le qualità migliori del Donadoni critico e scrittore si svolgono armonicamente: il contatto con l'autore è sulla doppia direzione di simpatia e di giudizio ugualmente intenso e naturale, una rapidità e fusione di linguaggio che fanno di questo uno dei libri piú francamente belli della nostra letteratura critica, servono a delineare un ritratto del Fogazzaro insostituibile e insuperabile nei suoi segni essenziali. Attratto nel Fogazzaro dalla sua qualità di scrittore di crisi, di problemi religiosi, la sua salda concezione della poesia e della vera vita spirituale lo portò a reagire al romanzo fogazzariano piú che se egli vi fosse giunto da una lettura impressionistica o dal desiderio di semplice sistemazione storica. Sí che non cadde negli inganni della suggestione sentimentale a cui abbiamo visto cedere raffinatissimi interpreti, mentre seppe ben distinguere proprio dall'interno dello spirito fogazzariano il limitato valore positivo di *Piccolo mondo antico* nella sua sincerità e poeticità. Il Donadoni infatti partiva da una vissuta distinzione di «sentimento» e di «profonda coscienza» e su di quella costruiva in tal caso la sua interpretazione critica, e come distingueva il dio fogazzariano «costruito dal sentimento assai piú che scaturito dalla profondità della coscienza», cosí alle cadute sentimentali di un'arte fiacca e di una fiacca spiritualità opponeva la sua esigenza di una poesia sorta come elaborazione fantastica di motivi della piú profonda vita della coscienza.

Dal centro dell'anima fogazzariana il critico svolge – in una forma di descrizione che si rivela giudizio – la sua severa definizione dei romanzi nella debolezza di costruzione, nello scarso soffio ispirativo, e i personaggi, acutamente studiati, diventano, nella loro fragilità e falsità, il segno estetico di una incapacità di espressione, di una incertezza di «pensiero e azione» poetici. Inibendosi la degustazione di particolari o di aloni suggestivi (il Donadoni è critico severo con se stesso e con ogni forma di possibile estetismo e impressionismo mentre è capace di sensibilissime traduzioni critiche di atmosfere e paesaggi poetici), riducendosi volontariamente a rivedere il Fogazzaro tutto nel suo centro animatore (tanto che in tutto il libro non si trova una sola citazione testuale dai romanzi), egli riesce poi a ricostruire la personalità del Fogazzaro fino ai suoi procedimenti tecnici di romanziere, fino ai brevi – ma precisi – accenni sullo stile: «Lo scrivere del Fogazzaro manca di quelle uniformità, che non significa già monotonia, ma concordanza del pensatore con se stesso, e unità del suo mondo interiore, e individualità e stile. Il Fogazzaro non sa riscaldare, ravvivare, amare tutto ciò che è materia della sua rappresentazione; specialmente negli ultimi romanzi, si sente che molti capitoli sono tirati giú: sono materia brutta rimasta del tutto esteriore all'anima del Fogazzaro; mentre il poeta vero – e piú largamente,

<sup>4</sup>E. Donadoni, *A. Fogazzaro*, Napoli, 1913, 2ª ed. Bari 1939.

lo scrittore – pervade col suo io prepotente la materia anche piú ribelle, la doma, la assimila...»<sup>5</sup>.

Ma piú ancora che da queste posizioni decise sullo scrittore sempre legate alla verifica della presenza o meno dell'anima creatrice, singolare padronanza di stile e di temi critici, lucidità di sguardo severa e serena, estrema felicità di rilievi positivi e negativi di sottolineature sensibili che fanno pensare alla grazia nativa di Serra, si incentrano originalmente in una diagnosi spirituale che in tanto ha efficacia e funzione di critica estetica in quanto non è formula di scuola, ma è profondo interesse del critico per la vita spirituale e religiosa. Sí che, riuscendo ad un completo giudizio estetico sul Fogazzaro, il centro irradiante del libro può ritrovarsi in una frase sul cristianesimo come questa che cito: «Il cristianesimo fogazzariano vuol essere – come si sa – un cristianesimo decente e presentabile agli uomini di ingegno e alle signore eleganti. La profondità del *beati pauperes spiritu*, la profondità di quel detto di Paolo, che Dio sceglie le cose vili per abbattere le grandi, il Fogazzaro non l'ha intesa mai; né ha mai pensato che il cristianesimo ha invertito i valori usuali della vita»<sup>6</sup>.

In questo libro veramente bello, in cui una critica piena e conclusiva fluisce con una straordinaria agevolezza e si precisa insieme al volto del Fogazzaro quello austero e comprensivo del critico, la concezione donadoniana si avvantaggia certo di condizioni di ispirazione e di speciale possibilità di contatto e contemporaneità fino alla dichiarazione tutta personale sul carattere autobiografico della critica. «Dirò che il tenermi presenti i giudizi altrui non avrebbe fatto che paralizzare e conturbare il giudizio mio, qualunque esso sia, e comunque esso valga. Avrebbe tolto cioè, a questo libro quel poco che ci può essere di sincero, di vivo, di immediato, di mio insomma, e si sa che appunto per esprimere il primo io si scrivono i libri; anche, e soprattutto, i libri di critica». Non caldeggerei certo un simile modo di dissolvere la storia dei problemi critici ed a nessuno sfuggirà quel che di eccezionale può celarsi in simili attacchi di impeto; ma nello sviluppo della critica del Donadoni questo è l'inevitabile rovescio di quella forza di penetrazione centrale (da «centro a centro» si può dire per lui), di contatto e di omogeneità con l'autore e costituisce insieme la sua conquista e il suo limite storico.

La tendenza alla critica dei personaggi e alla scoperta di mondi interiori (e si tenga conto a questo proposito della bella traduzione dei *Colloqui di Goethe con Eckermann*<sup>7</sup>, come d'altra parte di quella dei *Nibelunghi* di Hebbel<sup>8</sup> che rivelano anche un'attenzione alla letteratura tedesca, indice dei suoi larghi interessi), dopo una prova di grande finezza psicologica nel saggio del '13 sui *Personaggi d'autorità dei «Promessi Sposi»* (personaggi sentiti come

<sup>5</sup> E. Donadoni, *A. Fogazzaro* cit., 2ª ed., pp. 144-145.

<sup>6</sup> E. Donadoni, *A. Fogazzaro* cit., p. 204.

<sup>7</sup> Eckermann, *Colloqui col Goethe*, Bari 1912.

<sup>8</sup> Hebbel, *I Nibelunghi*, Milano 1916.

voce di un'eterna bassezza morale, ma anche come particolare prodotto della interpretazione manzoniana del '600), si inquadra in un maggiore senso di storia nel massiccio volume sul Tasso<sup>9</sup>. Una maggiore storicizzazione del Tasso e della sua poesia nella letteratura del secondo '500 risentita nelle polemiche intorno alla *Liberata* e nella nascita critica della *Conquistata*, un più saldo e complesso impianto critico che rivela l'aumentata coscienza della fungibilità degli strumenti non adoperati nei precedenti lavori, ma ancora – nell'offerta propizia della morfologia sentimentale del Tasso – il metodo dell'interpretazione del mondo interiore si rivela subito nel primo capitolo sulla personalità morale del Tasso: «Il presente libro è un'analisi dell'opera di T. Tasso negli elementi spirituali che la determinarono: e conduce alla storia interiore di lui o la presuppone...», con la precisazione da non dimenticare: «La personalità morale del Tasso è nella sua stessa opera di poeta e di scrittore»<sup>10</sup>. Precisazione che limita i pericoli di una semplice reversibilità uomo poeta ed implica la coscienza della ascesa da verità a poesia nel legame fra mondo interiore e mondo poeticamente espresso.

Il Tasso era per il Donadoni una delle punte estreme della sua comprensione: l'esemplare del «poeta puro» preso fra sincerità e retorica, fra poetica del grandioso e fondo idillico-elegiaco, fra storia e rifugio poetico. E d'altra parte la natura lirica del Tasso e la sua crisi di velleità e di sogno permetteva un uso più genuino e più sicuro della interpretazione dei personaggi come motivi lirici dell'anima tassessa. Sì che in quest'opera, mentre assistiamo ad un allargarsi dell'apparato (non per mascheramento e per concessione esteriore, ma per esigenza di maturità dopo lo sfogo fresco del libro sul Fogazzaro), ben superiore ai mezzi critici stanziati per il primo lavoro sul Foscolo, più facile era l'irraggiarsi della ricerca centrale fino a considerazioni più schiettamente stilistiche, appoggiate a citazioni di versi non solo come documento di atteggiamenti psicologici e di forme dei personaggi, ma come testi precisi di una lettura di vita interiore già fattasi poesia e risolta in ritmi, in visioni, in musica. E mentre l'esame del Donadoni, così minuto e complesso, poneva alcuni temi essenziali per il problema critico tassesso (la amoralità e l'edonismo, il dolente distacco e la mondanità), osservazioni sensibili e pungenti sul linguaggio, sulla musica della *Liberata*, sul gusto dell'arcano, e del lontano, furono anche premessa indispensabile alle analisi di un Momigliano e di un Fubini. Ma anche in questa lettura più spiegata, il centro è sempre nel raccordo fra parola ed anima, ed anche la musica, avvertita nella sua profondità e complessità di temi, è soprattutto sentita come eco di stati sentimentali. «La musica è nel Tasso – chi voglia e sappia sentirla – ciò che la musica è, fundamentalmente, sempre: malinconia, raccoglimento, voce di cose grandi e morte»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> E. Donadoni, *Torquato Tasso*, Firenze 1921, 3ª ed. Firenze 1946.

<sup>10</sup> E. Donadoni, *Torquato Tasso*, 3ª ed., p. 10.

<sup>11</sup> E. Donadoni, *Torquato Tasso* cit., p. 200.



Da questa frase si può risalire nella ricerca unitaria del Donadoni alla sua vocazione di poeta, ai suoi motivi di «simpatia» con i suoi autori, alla sua concezione della critica come esperienza di sé, come vibrazione di motivi poetici sull'onda di nostri motivi sentimentali. E alla sua esasperata richiesta di umanità e di tensione spirituale e all'apertura tipica della sua sensibilità austera si deve la scarsa simpatia per gli scrittori più moderni nel sensualismo di molti o nel culto del subconscio così in contrasto con il suo amore della più posseduta coscienza, o nella loro eccessiva letterarietà. La sua scarsa vicinanza ai contemporanei (ricordiamo però che la prospettiva si veniva aggiustando appena verso il '30 e non nell'immediato dopoguerra) deriva infatti non solo dalla sua esigenza spiritualistica, dalla sua conseguente preferenza per certe epoche (Medioevo e Romanticismo, come ben si vede dal disegno di storia della letteratura così efficace nella sua nervosa rapidità e nel rilievo della storia dei poeti), ma più dalla sua mancanza di considerazione per la «letteratura», per la coscienza letteraria così essenziale nell'arte moderna, più fiduciosa nel calcolo che nell'abbandono ispirato.

Il Donadoni sentì più debolmente il valore dell'*ars*, della valutazione da parte del poeta del proprio istinto e dei propri mezzi, e della trama, della discussione squisitamente letteraria dentro cui si sviluppa la poesia. Si sa che il mito dei poeti ingenui non fa parte dei miti critici più moderni e la storiografia letteraria crociana e postcrociana ha in ogni modo cercato la giustificazione letteraria, la attribuzione di coscienza letteraria persino nel caso delle espressioni una volta considerate popolari ed anonime. A questa tendenza comune allo storicismo *stricto sensu* come alla critica di derivazione rondista, o al formalismo postcarducciano, il Donadoni non poteva accedere, timoroso di ogni cristallizzazione della pura sostanza individuale e d'altra parte impegnato non in una polemica con le tendenze che poi trionfarono, quanto con le forme di estetismo, di schematismo erudito, di formalismo antiquato di fronte alle quali la sua opposizione era decisamente innovatrice.

Se questo minor senso della coscienza letteraria è la linea di più chiaro distacco fra noi e questo alto maestro di critica, possiamo ora tanto più avvertire la sua precisa importanza storica nel primo ventennio del secolo e il suo messaggio attuale. Storicamente Donadoni significa la decisa rivolta, direi la più intensa e appassionata, contro ogni incerta ricostruzione esterna della poesia (metodo erudito, estetismo ed impressionismo) e l'affermazione in periodo crociano (parallelamente allo svolgimento crociano più che in sua dipendenza) di una interpretazione centrale della persona poetica nella sua radice più intima, dove scende l'alimento più puro della esperienza vitale. Questo contemporaneo di Buonaiuti e di Omodeo (e di Omodeo fu maestro amatissimo), e d'altra parte di Boine e di Jahier, rappresenta nella nostra critica un momento ineliminabile di attenzione persino esasperata al centro individuale, alla vita spirituale di un'anima poetica e insieme l'esigenza di

una condizione speciale nel critico: studioso, storico dotato di appropriati mezzi di ricerca, ma soprattutto e fortemente uomo, con una esperienza di vita personalmente sofferta, con una ricchezza intima e poetica che lo rende inizialmente omogeneo ai suoi autori. Proprio alla fine della sua vita, in una nota del '24 alla sua prolusione pisana sul Leopardi<sup>12</sup>, il Donadoni riconfermava la sua volontà di «avvicinare sé e chi leggerà al centro vitale di quel mondo poetico ed umano, così limitato e così profondo, così universale e così personale».

Per noi che non lo avemmo diretto maestro, ma che da una nuova lettura possiamo sentirlo tale nei suoi insegnamenti e nell'onda di caldo stimolo che proviene dalle sue parole sempre pure, coraggiose, personalmente scontate, esemplari per sincerità e per la loro nascita da un'anima che non conobbe in nessun campo il degradante conformismo e la viltà opportunistica, la posizione donadoniana implica un energico avvertimento: di non dimenticare mai, nella ricerca di uno storicismo sempre più stringente e di una valutazione della poesia sempre più fedele ai testi e al loro puro significato poetico, che, al di là di ogni moralismo e di ogni formalismo, la poesia va cercata nel suo centro animatore e che sul piano della coscienza letteraria più aristocratica dobbiamo sentire l'impegno umano da cui nasce la condizione della poesia che non si esaurisce mai in un calcolo intellettuale per quanto raffinato e complesso.

E come la poesia con la sua eco di «cose grandi e morte» presuppone in lui l'impegno «storico» nella vita degli uomini, così la critica, nel suo alto insegnamento per noi, raggiunge la foscoliana santità dell'ufficio letterario quanto più nella storia della poesia è la prosecuzione cosciente di un'adesione profonda ai compiti che la vita propone.

Di questa concezione della critica e di questa vita del critico, Eugenio Donadoni dette un esempio altissimo e l'omaggio che noi rendiamo oggi nel venticinquennio della sua morte alla sua memoria, alla sua viva presenza nel nostro ricordo e nel nostro lavoro, sale ugualmente dall'ammirazione della sua opera, dalla gratitudine profonda per la sua lezione di fedeltà alla poesia e di fedeltà alla vita in condizione di assoluta purezza, ed anche dal dolore che sia così difficile incontrare uomini e studiosi in cui intelligenza, sensibilità e coraggio abbiano una coerenza così schietta e commovente.

<sup>12</sup> *Il sentimento dell'infinito nella poesia del Leopardi*, Pavia 1924.

## Presentazione dei *Classici italiani* nella storia della critica (1954)

*I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da Walter Binni, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1954-1955, 1971<sup>4</sup>.

Nel primo volume, *Da Dante al Tasso*: Dante Alighieri (Daniele Mat-  
talia), Francesco Petrarca (Ettore Bonora), Giovanni Boccaccio (Giuseppe  
Petronio), Agnolo Poliziano (Bruno Maier), Lorenzo de' Medici (Bruno  
Maier), Ludovico Ariosto (Raffaello Ramat), Niccolò Machiavelli (Cesare  
Federico Goffis), Francesco Guicciardini (Salvatore Rotta), Torquato Tasso  
(Claudio Varese).

Nel secondo volume, *Da Galileo a D'Annunzio*: Giambattista Vico (Paolo  
Rossi), Pietro Metastasio (Sergio Romagnoli), Carlo Goldoni (Filippo Zam-  
pieri), Giuseppe Parini (Lanfranco Caretti), Vittorio Alfieri (Carmelo Cap-  
puccio), Vincenzo Monti (Lorenzo Fontana), Ugo Foscolo (Walter Binni),  
Giacomo Leopardi (Emilio Bigi), Alessandro Manzoni (Mario Sansone),  
Francesco De Sanctis (Sergio Romagnoli), Giosuè Carducci (Enrico Alpi-  
no), Giovanni Verga (Giorgio Santangelo), Giovanni Pascoli (Sergio Anto-  
nielli), Gabriele D'Annunzio (Sergio Antonielli).

Un terzo volume, *Da Fogazzaro a Moravia*, a cura di Enrico Ghidetti,

Giulio Ferroni, Silvano Del Missier, Isabella Gherarducci Ghidetti, Vittorio Stella, Giuliano Manacorda, Giorgio Luti, Gennaro Savarese, Riccardo Scrivano, Gianni Venturi, Franco Fortini, sarà pubblicato dalla stessa casa editrice nel 1977, comprendendo: Antonio Fogazzaro (Enrico Ghidetti), Luigi Pirandello (Giulio Ferroni), Italo Svevo (Silvano Del Missier), Gozzano e i crepuscolari (Enrico Ghidetti), Marinetti e il futurismo (Isabella Gherarducci Ghidetti), Benedetto Croce (Vittorio Stella), Antonio Gramsci (Giuliano Manacorda), Giuseppe Ungaretti (Giorgio Luti), Umberto Saba (Gennaro Savarese), Eugenio Montale (Riccardo Scrivano), Cesare Pavese (Gianni Venturi), Elio Vittorini (Franco Fortini), Carlo Emilio Gadda (Riccardo Scrivano), Alberto Moravia (Giuliano Manacorda).

Nell'*Avvertenza* al terzo volume, Binni indica i criteri di una ristrutturazione e di un ampliamento dell'intera opera «in un numero maggiore di volumi, sempre collegati fra loro, ma più scanditi per epoche: il che permetterebbe anche di includere altri autori sia per quanto riguarda i secoli precedenti, sia per quanto riguarda il Novecento», ma l'idea progettuale non avrà uno sviluppo editoriale.

PRESENTAZIONE DE  
«I CLASSICI ITALIANI NELLA STORIA DELLA CRITICA»

È viva da tempo, nel campo degli studi di letteratura italiana, la richiesta di un'opera che raccolga organicamente monografie di storia della critica dei maggiori scrittori italiani, corrispondente all'esigenza, presente nella storiografia storicistica, di una conoscenza sicura del problema critico degli autori studiati, della vita che l'opera d'arte, la personalità poetica hanno vissuto nella interpretazione delle varie fasi del gusto e della critica.

Già il De Sanctis, nella lezione introduttiva al corso leopardiano del 1876, faceva sua l'istanza del metodo storico tedesco di un sicuro possesso, preliminare ad ogni nuovo studio, della «letteratura dell'autore», e scriveva: «Chi vuol fare una critica, non solo deve avere una base di fatto, ma conoscere anche quella che si dice la letteratura di uno scrittore. In Germania si dice "Letteratura dantesca", "Letteratura di Goethe", e intendono la raccolta di tutte le opinioni intorno a questi scrittori. Nessuno, in Germania, si mette a trattare una materia senza la piena cognizione di tutto quello che s'è scritto e pensato sulla materia; altrimenti i lavori sarebbero sempre un tornare da capo, il mondo starebbe sempre ad Adamo. Un lavoro è la elaborazione della materia, a pigliarla dal punto fino al quale era stata elaborata prima». E, con maggiore coscienza storicistica, il Croce, nei *Problemi di estetica*, tracciava un rapido schema della storia della critica ariostesca «come esempio di quelle trattazioni monografiche, che non rientrerebbero nel disegno di un libro, avente a soggetto la storia della critica letteraria in generale» e ribadiva il criterio secondo cui «ogni nuovo indagatore prende le mosse dalla precedente storia dell'indagine che egli conduce, per non rifare il già fatto ed evitare gli errori nei quali altri già cadde» e secondo cui, accanto ad una storia della critica generale «come storia dell'estetica, lumeggiata più vivamente nel lato pel quale ha attinenza coi singoli scrittori e le singole opere letterarie», sarebbero state augurabili trattazioni particolari «dei risultati critici raggiunti nei vari campi» e a proposito dei vari autori.

La critica attuale, nelle sue sostanziali condizioni storicistiche, realizza da tempo nei singoli saggi critici, in maniera più o meno esplicita, tale esigenza di consapevolezza del problema critico in cui il nuovo studio viene ad inserirsi, e sempre più rara è l'indagine in cui l'essenziale dialogo del critico con un suo autore non implichi una sua più complessa discussione con i giudizi esistenti circa gli aspetti che dell'autore sono stati rilevati nel lavoro che l'ha preceduto, sia pure per negarli o superarli nella propria nuova lettura. E se è evidente che ogni storia del problema critico di un autore sfugge ad una

sistemazione definitiva essendo essa stessa soggetta alla prospettiva critica con cui viene riveduta nelle condizioni del gusto, dell'estetica, delle personali posizioni metodiche, e che d'altra parte ogni storia della critica implica nel suo estensore una personale visione dell'autore studiato attraverso i suoi critici precedenti, sta di fatto che sempre più negli ultimi anni si è affermato il bisogno di opere particolari che permettano, in sede tecnica e più vastamente culturale, una sicura conoscenza della spiegata storia della critica dei vari autori. Diciamo storia della critica e non più «letteratura» o «storia della fortuna» di un autore nelle varie epoche (che è poi in termini moderni una storia del gusto e della critica per spaccato), ché la coscienza storica contemporanea richiede, al di là della pura informazione di «bibliografia ragionata» e della «storia della fortuna», la organica presentazione di un problema critico, secondo un ritmo non semplicemente espositivo, ma storico-critico, capace di rendere evidente il processo del lavoro sviluppatosi intorno ad un autore dentro le giustificazioni del variare del gusto e negli approfondimenti interpretativi più validi, nella discussione che si è svolta intorno ad un'opera d'arte e che successivamente ne ha rilevato aspetti e valori.

A queste esigenze fondamentali si ispira l'opera che «La Nuova Italia» pubblicherà, in due volumi, entro il corrente anno e che, affidata a diversi studiosi, ma costruita secondo criteri essenzialmente uniformi, vuol essere uno strumento culturale preciso ed utile.

Nei due volumi il lettore troverà una rapida ed esauriente sintesi storica del problema critico dei maggiori scrittori della nostra letteratura, scelti non solo per il loro intrinseco valore ma anche per il problema di cultura letteraria che essi rappresentano. E nelle note abbondanti e nelle essenziali bibliografie troverà un'adeguata informazione sui problemi del testo, dei commenti, del lavoro erudito, mentre accurati indici dei nomi gli permetteranno di ricostruire in maniera più generale una visione delle fasi della critica e della operosità e incisività dei critici nella concretezza dei singoli problemi.

Genova, 5 aprile 1954

## Ricordo di Augusto Mancini (1958)

*Ricordo di Augusto Mancini*, «La Rassegna lucchese», Lucca, gennaio-aprile 1958, e «Società fra gli ex-alunni della Scuola Normale Superiore di Pisa», Pisa, giugno 1958, pp. 3-5.





## RICORDO DI AUGUSTO MANCINI

Richiesto di scrivere qualche pagina su Augusto Mancini per la rassegna del comune di cui egli fu consigliere, ho pensato che piú efficace di un articolo che tentasse una ricostruzione della molteplice attività di studioso e di politico del nostro amato maestro, potesse riuscire una testimonianza personale, una dichiarazione semplice e sincera di ciò che Mancini ha rappresentato per me come per tanti altri miei coetanei che ebbero in lui una importantissima, indimenticabile lezione di cultura nel senso piú pieno e completo di questa parola. Tanto piú che nel campo piú specialistico del suo magistero di filologo classico e di storico medioevale e risorgimentale la mia competenza sarebbe impari al compito di una precisa delineazione del vasto sviluppo della sua attività di studioso, mentre sarebbe poi una limitazione eccessiva se io ne parlassi solo per quel che riguarda l'incidenza pur notevole del suo interesse nel solo ambito della letteratura italiana, in cui io meglio posso valutare i risultati e le offerte del suo ingegno filologico, delle sue cognizioni ed esperienze molteplici cosí preziose, per non ricordar che questo, nei comitati per le edizioni nazionali di Dante e di Foscolo, di cui Mancini fu membro autorevolissimo.

Il mio incontro con Mancini si lega al mio ingresso come studente, nel 1931, all'Università e alla Scuola Normale di Pisa, al mio primo contatto con la cultura superiore in un ambiente alto e stimolante in cui, accanto a quella di Momigliano e Marangoni, maestri insuperabili nella formazione del gusto e alti esempi di moralità e serietà scientifica e umana, spiccava la figura di Mancini. L'incontro con lui fu per me, anzitutto nelle sue lezioni di letteratura greca, non solo l'incontro con un magistero filologico di singolare nitidezza e sicurezza, ma insieme con una mente lucidissima e concreta, con un gusto sobrio e schietto che, specie nelle sue letture e traduzioni dei greci (in quegli anni egli commentava Teocrito ed Esiodo), mi sembrò la luminosa espressione di una cultura greco-toscana, di un classicismo armonico e vivo attraverso il quale io capivo meglio insieme e la greicità e la civiltà toscana nel loro gusto antiretorico, nella loro essenziale educazione di misura e di concretezza. Cose e parole sviluppavano, nelle sue traduzioni impeccabili e vive, il loro nesso profondo e le parole giungevano sapide di realtà e di esperienza, lontane dalla falsificazione retorica di certo pseudo-classicismo dannunziano non ancora del tutto vinto nella mia formazione liceale, cosí come quelle immagini serene e vitali del costume e del paesaggio greco che coerentemente, attraverso la sua parola, si arricchivano dei toni e dei colori del paesaggio e della civiltà toscana, superavano ogni

possibile appiattimento libresco e pedantesco, si presentavano fresche e attuali, poetiche e consuete, eterne e quotidiane.

E questa schiettezza espressiva faceva insieme avvertire la presenza in Mancini di una robusta struttura mentale, di un vigoroso e lucido razionalismo che, congiunto a uno spirito critico vigile e impaziente di ogni tradizione non confermata, di ogni pregiudizio e stortura, offriva una preziosa lezione non solo di chiarezza e misura umanistica in senso letterario, ma di onestà intellettuale, di abito scientifico, di fedeltà storica, di rispetto della realtà di un testo e di un autore del passato rivissuto insieme nella sua condizione autentica e nel suo riferimento a nostri vivi, presenti interessi.

Così la sua scuola, anche per chi come me non avrebbe seguito la specializzazione classica, era potente correttivo a certa giovanile tendenza alla ricchezza disordinata, alla forzatura arbitraria dei testi, portava a un controllo intimo di misura e precisione, e insieme convinceva dell'essenziale valore di una intera esperienza umana a sostegno della più raffinata specializzazione di tecnica e di studio, nel vivo esempio di una personalità così armonica e ricca di interessi per la vita, di impegni non solo scientifici, ma umani e politici, che costituivano una parte fondamentale del suo fascino sui giovani. Né ci voleva molto a capire che le sue stesse doti di studioso si erano avvantaggiate di una formazione libera e di un esercizio civile che trasparivano anche nella chiarezza e sincerità della sua espressione e del suo metodo, e che sollecitavano il desiderio di una migliore conoscenza dell'uomo, di una maggiore possibilità di contatti, di cui egli era del resto generosissimo con i giovani, con i quali era sempre disposto a discutere passando dai problemi del suo mestiere a quelli della loro inquieta e difficile situazione in quegli anni tristi di dittatura. In quei nuovi e più liberi contatti, mentre si approfondiva il senso e l'ammirazione del suo sicuro possesso scientifico, delle sue mirabili doti intellettuali (quella prodigiosa memoria – la memoria è profondo interesse per le cose che sol così può ricordare –, quella capacità spontanea ed educata di riassumere e chiarire i problemi più difficili, quella prontezza di raccordo fra la sua disciplina e le altre anche più lontane, quell'armonia di facoltà intellettuali pari alla sua eccezionale armonia fisica che lo manteneva sempre fresco e attento), si poteva meglio compiere un'esperienza preziosa di idee e virtù che Mancini così semplicemente e coerentemente ci offriva, in singolare contrasto con l'atteggiamento di silenzio e di chiusura di tanti altri uomini di cultura e in netto distacco dalla pseudo-cultura ufficiale.

Non che Mancini facesse "propaganda", imprendesse intenzionalmente conversioni politiche (come più apertamente faceva qualche nostro compagno già chiarito interamente come Baglietto o Capitini, di Mancini scolari affezionatissimi e amici), ma egli parlava e si comportava in certo modo come se si fosse vissuti nel clima libero in cui si era formato e aveva agito politicamente prima della dittatura. Egli non taceva di fronte alle opinioni incerte o alle domande che i suoi scolari gli esprimevano, smontando con sicurezza bonaria e paterna i miti nazionalistici, gli equivoci di un sentimento nazionale

che spesso tratteneva da chiarimenti piú decisi in sede politica, mostrando l'inganno delle lusinghe pseudo-sociali del fascismo, e le illusioni ingenuie di un'evoluzione o rivoluzione dall'interno della dittatura e del partito al potere.

Chi lo avvicinava aveva cosí l'impressione di una miracolosa sopravvivenza in lui di un mondo libero e aperto, di un'Italia nobile, di un'eredità risorgimentale, libera e laica, tanto piú suggestiva e convincente in quanto egli la rappresentava e la viveva con la tranquilla sicurezza di chi vedeva quel vergognoso periodo presente alla luce di un concetto troppo alto della storia nazionale per poter davvero pensare che quella storia venisse a concludersi nel vicolo cieco e maleodorante di quella reazione antiliberalista, antisociale, anticulturale.

Sicché, fiducioso com'era nella forza della verità e della storia, e nella naturale bontà dell'animo e dell'ingegno dei giovani, egli meritò di potersi ritrovare accanto piú tardi nell'attiva opposizione al fascismo e poi nella resistenza all'occupazione tedesca, in cui singolarmente rifulsero le sue doti di sacrificio e di sereno coraggio.

Doti, queste ultime, di cui io ho ammirato sempre soprattutto la radice di semplicità, di naturalezza, che davano alle sue virtù una luce cosí costante e le traducevano in costume di vita, in assoluta coerenza fra gli ideali e la pratica piú quotidiana e privata. E proprio questo mi pare di dover mettere in rilievo come uno degli aspetti che io ho piú ammirato in Mancini, anche come concreta conferma della sua continuità con quell'epoca risorgimentale a cui si richiamavano i suoi ideali mazziniani e repubblicani, e di cui egli concretamente viveva quegli aspetti di costume antiretorico, di sobrietà, di disinteresse, di esercizio spontaneo di virtù di convivenza e di moralità intima che tante volte appaiono come virtù piú invocate che esercitate, sommerse da un'avidità di potenza personale, di agio a qualunque costo, di subordinazione dell'attività politica al vantaggio che se ne può personalmente ricavare. Ora, chi ha conosciuto Mancini da vicino, chi lo ha visitato nella sua casa cosí sobria, chi ha sperimentato la sua incuria assoluta dei propri agi e il disinteresse con cui agiva, con cui si spendeva generosamente per ideali e persone, senza aver nulla guadagnato per sé da un'attività politica e culturale cosí lunga e di primo piano, sente che egli a suo modo continuava, anche nel suo modo di vivere piú privato, il costume appunto di uomini di vario valore, ma di pari onestà, che formarono in tempi lontani l'Italia onesta e nobile in cui anche un piccolo arbitrio per un vantaggio personale poteva provocare uno scandalo nazionale. Un costume che il fascismo, triste Mida che convertí in fango quanto toccò, aveva interrotto nella vita pubblica e che cosí raramente la ricostruzione democratica ha fatto rivivere se non in gruppi di élite e in uomini che come Mancini oppongono il vigore di ideali esercitati fino alla piú minuta pratica privata alla triste consuetudine di far distinzione fra parole e azioni, fra programmi professati e la loro attuazione nella propria vita.

Né la sua sobrietà estrema era davvero grettezza, ché ad essa corrispondeva una generosità impareggiabile nel soccorrere gli altri, nel donare quanto

poteva, senza nessuna proporzione con il tenore di vita che egli conduceva personalmente.

E ugualmente, sicuro dei suoi ideali politici e laici, egli esercitava la sua generosità e le sue virtù sociali senza alcun limite e senza alcuna distinzione di fedi e di partiti, maestro anche in questo di un costume purtroppo assai raro e consunto in un mondo di rapporti che troppo condizionavano il riconoscimento del "prossimo" alla sua appartenenza o meno a determinati gruppi e ideologie. Egli spendeva la sua energia, la sua possibilità di aiuto, gioiosamente, per tutti e soprattutto per gli umili, i trascurati, gli inermi, a cui più duro e lento a schiudersi è il mondo della burocrazia che Mancini conosceva e muoveva non per sé, ma per gli altri e, tutto sommato, con il desiderio di rimediare per quanto gli era possibile a quelle lentezze e difficoltà che colpiscono, appunto, soprattutto i deboli e gli indifesi.

Tutte queste sue qualità si appoggiavano su di una sua fede robusta nella vita e nei suoi valori, fede rafforzata dai suoi ideali etico-politici democratici, liberali, laici, dalla sua cultura che aveva i suoi perni soprattutto nella Grecia, nel Rinascimento, nell'Illuminismo, nel Risorgimento mazziniano, ma anzitutto fiducia nativa, sorretta da una vitalità meravigliosa e armonica, e da un incrollabile, vitale e virile ottimismo.

Non posso dimenticare, a questo proposito, il modo con cui Mancini si comportò, in giornate dolorosissime per lui, di fronte all'espressione di un pessimismo facile e per lui poco virile. Lo accompagnavo a casa, pochi giorni dopo la morte del suo giovane figlio, quando incontrammo un vecchio signore che lo fermò per porgergli le sue condoglianze. Voleva a suo modo consolarlo e pensò di farlo insistendo sul mal comune delle sventure, sulla prevalente presenza nella vita del male e del dolore. Ma quando la generica consolatoria si precisò nella formale affermazione che il male è tanto maggiore del bene, Mancini, già così vecchio e provato dalla sventura, interruppe decisamente e, salutandolo il conoscente, gli disse: «No, no, tutto sommato, nella vita è più il bene che il male». Poteva sembrare la singolare ripresa conversevole di una famosa polemica settecentesca, ma per Mancini quella risposta era estremamente significativa proprio così, data al culmine di un intenso dolore, di una lacerazione tremenda dei suoi affetti più cari. Era la forza della sua fede, della sua fiducia nella vita cui non poteva rinunciare per una propria sventura, per un proprio privato anche se immenso dolore. E quel bene non era evidentemente la felicità, il piacere (per stare ai termini della famosa *querelle* settecentesca): era il complesso, creduto e sperimentato valore di una vita intera, libera, feconda di opere, sicura della continuazione nel lavoro di altri uomini, illuminata dalla poesia e resa più alta dagli stessi dolorosi sacrifici che spesso impone.

Per questo a ricordare Mancini si prova desiderio e rimpianto, ma anche una centrale serenità. L'amarezza eccessiva, la commozione disperata non convengono a lui e al nostro vivo rapporto con ciò che egli è stato ed è tuttora, e per sempre, per noi.

## La critica letteraria (1958)

*La critica letteraria*, in Aa. Vv., *La filosofia contemporanea in Italia*, II, *Società e filosofia di oggi in Italia*, Roma-Asti, Arethusa, 1958, pp. 323-344; poi in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche*, a cura di Francesco e Lanfranco Binni, introduzione di Giulio Ferroni, Milano, Sansoni, 1999.



## LA CRITICA LETTERARIA

Non si può iniziare l'abbozzo di un quadro della critica letteraria italiana contemporanea senza rilevare preliminarmente l'importanza rinnovatrice e la forza di persistenza (anche se come oggetto di reazioni e di polemica) della metodologia e dell'opera critica di Benedetto Croce in un campo della nostra cultura che da quelle venne rinnovato e fecondato e comunque stimolato, sin dai primi anni del secolo, in una storia ricca e complessa, la cui sostanziale continuità non permette tuttora di considerare totalmente superati i rapporti con quella metodologia critica, anche se sempre più forti si son venute facendo le istanze non crociane e anticrociane e il dialogo con il filosofo-guida ha assunto, specie dopo la sua morte, il carattere di più distaccata revisione delle sue posizioni.

L'estetica e la critica crociane si imposero anzitutto nella cultura italiana in forza della loro stessa vigorosa semplicità, del loro lucido potere chiarificatore ed organico, della loro coerenza con una generale sistemazione metodologica che sintetizzava una tradizione critica di alto livello filosofico e storico (Vico e De Sanctis) e rispondeva alle esigenze più vive di un'epoca – il primo Novecento – incerta fra il declino di uno stanco positivismo, gli irrequieti fermenti del decadentismo, e bisognosa di incanalare le sue aspirazioni più nuove e valide di rinnovamento in una precisa direzione centrale. E se nella soluzione idealistico-umanistico-liberale del Croce andarono sacrificati fermenti religiosi e sociali che urgevano in quell'epoca nella società italiana senza allora riuscire a costituirsi in precisi accordi pratico-culturali, tanto più chiara ed efficace fu la funzione rinnovatrice e chiarificatrice del Croce in campo estetico-critico, in cui, specie in quel primo periodo, il suo metodo costituì la base di una fervida ripresa della attività critica, dopo l'innegabile depressione dei suoi compiti più centrali da parte di quella scuola erudita a base positivista (il metodo storico), che, se aveva rappresentato un momento importante di rigore scientifico e filologico, un richiamo essenziale alla preparazione della operazione interpretativa sull'accertamento di dati, di testi, di conoscenze tecniche, aveva pur implicato, sotto il peso della stessa sua ricchezza erudita, e in relazione a un gusto e a una filosofia chiusi al senso dei valori più profondi della poesia, della personalità e della storia, una sostanziale rinuncia all'esercizio più proprio della critica scambiando spesso gli strumenti e le ricerche preparatorie con il fine cui son destinate. Il Croce riportò la critica alla sua più alta funzione distinguendola energicamente sia dalla sua risoluzione nell'erudizione e nella strumentale preparazione filologica e tecnica (e se dalla sua reazione polemica poté in parte derivare una

certa eccessiva svalutazione di tali studi, stimoli crociani non mancarono di operare positivamente nello stesso settore filologico-erudito a favore di un senso piú individualizzante e critico di quella problematica), sia da quella degustazione estetizzante che pure, a suo modo, reagiva all'aridità positivista e i cui elementi piú vivi e moderni, fra gusto dell'immagine dannunziana e purezza e immediatezza lirica pascoliana, venivano in parte riassorbiti e piú profondamente giustificati nell'estetica crociana (intuizione-espressione, liricità dell'immagine). La quale insieme sosteneva, con il forte senso dell'originalità creativa personale, le esigenze antiretoriche e romantiche di un largo movimento di rinnovamento spiritualistico ed idealistico variamente attivo in personalità critiche del primo Novecento (Enrico Thovez<sup>1</sup>, G.A. Borge-se, Eugenio Donadoni). E se, come vedremo, la posizione crociana apparve sempre piú insufficiente a risolvere in se stessa, dopo quel primo periodo, il vasto movimento della letteratura contemporanea e le esigenze critiche in quella implicite, essa mantenne la sua validità di linea centrale della critica italiana, la sua capacità di dialogo con nuove istanze e tendenze (oltreché di base di una vasta corrente crociana variamente scolastica o piú fecondamente originale), grazie ai suoi saldi principi essenziali (autonomia dell'arte, personalità dell'ispirazione) e al suo vigoroso dinamismo che, in un fecondo scambio di sviluppo teorico e di esperienza critica, la arricchì di svolgimenti e di successive offerte di concreti esempi e di nuovi temi teorico-critici ben al di là delle sue prime formulazioni, in un progressivo approfondimento e arricchimento del valore poetico e dell'inerente operazione critica tesa a rilevarne in concreto la complessità e il raccordo con gli altri valori (teoria della circolarità dello spirito, della totalità e liricità dell'esperienza poetica, della sua essenziale cosmicità) e insieme la sua purezza ed altezza, fino ad una conclusa e luminosa sintesi romantico-classica («sentimento gagliardo che si è fatto rappresentazione nitidissima»). E la stessa intransigente distinzione di «poesia e non poesia», che costituì il momento piú discusso e discutibile della critica crociana e il tema piú abusato del crocianesimo piú ortodosso (ma anche l'implicita e non rinnegabile affermazione della necessità comunque per la critica di determinare la peculiarità del valore poetico e della sua concreta realizzazione), non escluse il successivo sforzo del Croce per giustificare lo studio della non-poesia nella nuova complessa nozione di letteratura, per permettere, a suo modo, la considerazione storica se non della poesia (la cui storia è crocianamente solo storia dei singoli poeti e delle singole opere d'arte) della tradizione e della cultura letteraria<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Di E. Thovez vedi: *Il pastore, il gregge e la zampogna*, Napoli 1909, Torino 1948<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Fra le opere del Croce, tutte piú volte editate dal Laterza a Bari, si vedano almeno: *Estetica*; *Problemi d'estetica*; *Nuovi saggi di estetica*; *La poesia*; *La letteratura della nuova Italia*; *Goethe*; *Ariosto, Shakespeare e Corneille*; *La poesia di Dante*; *Poesia e non poesia*; *Storia dell'età barocca in Italia*; *Poesia popolare e poesia d'arte*; *Poesia antica e moderna*; *La letteratura italiana del Settecento*; *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*.



Se la coerenza teorica e l'interna forza dinamica, che resero il metodo crociano capace di una lunga e feconda articolazione, sostennero la sua validità e centralità nella critica italiana ben al di là del suo primo essenziale momento di rinnovamento all'inizio del Novecento, già in quel primo periodo, in zona latamente vociana si precisarono ben presto, e a volte sulla stessa base dell'accettazione di generali principi crociani, esigenze di una maggiore libertà interpretativa, il bisogno di adeguare con una più ampia apertura critica (magari con la paradossale proposta di un'estetica particolare per giudicare ogni singolo artista) le diverse poetiche e le diverse nature degli artisti, nelle loro intime e diverse ragioni di sviluppo, nel caldo fermento della loro vita morale e spirituale, come si può avvertire nell'attività critica di Scipio Slataper, di Giovanni Boine e dello stesso G.A. Borgese<sup>3</sup>, che, dopo un'iniziale ortodossia crociana, si volse all'ambizioso proposito di contrapporsi al maestro sulla base di una nuova estetica dell'unità e della personalità che rimase allo stadio di conato velleitario, piuttosto isolato dalle più recenti istanze anticrociane. Mentre Renato Serra<sup>4</sup>, componendo l'ideale umanistico-tecnico del Carducci con la più sottile sollecitazione delle esperienze poetiche contemporanee, apriva, con la sua religione delle lettere e con la mèta suprema del saper leggere, una linea critica che – fra una specie di risoluzione letteraria della volontà del tecnicismo e dell'intransigenza morale di vociani e lo sviluppo della letteratura in direzione rondistica – trovò il suo più deciso svolgimento stilistico-umanistico nella lettura di Giuseppe De Robertis<sup>5</sup>, temperamento sottile e sensibilmente analitico, realizzatosi in una vibratile auscultazione della poesia nei suoi valori più formali e musicali, che ha avuto, ed ha una sua indubbia importanza come particolare scuola di sensibilità letteraria, come richiamo ad un'attenzione puntuale al testo poetico, anche se, nella sua implicita nozione di poesia e nella sua concreta applicazione interpretativa, sembra troppo poco considerare nella poesia e nella storia letteraria la loro complessità etica e storica. Tale posizione ben corrispondeva alla prevalente tendenza formalistica della letteratura rondistica, alle forme della prosa d'arte e della poesia post-simbolistica dominanti nell'epoca fra le due guerre, alla cui affermazione e giustificazione attivamente collaborava (indirizzando d'altra parte la sua attenzione, nella letteratura del passato, a quegli autori – Leopardi in primo luogo – che di quel gusto potevano apparire in parte tradizionale giustificazione). Ché di quella letteratura di origine rondistica era caratteristica l'intima collabora-

<sup>3</sup> Di G.A. Borgese vedi: *Storia della critica romantica in Italia*, Trani 1903, Milano, 1949<sup>3</sup>; *G. D'Annunzio*, ib. 1909, 1932<sup>2</sup>; *Ottocento europeo*, ib. 1927; *Poetica dell'unità*, ib. 1934.

<sup>4</sup> Di R. Serra vedi: *Scritti*, 2 voll., Firenze 1938, 1958<sup>2</sup> (che contengono fra gli altri il saggio sul Pascoli, *Le Lettere*, del 1914, *l'Esame di coscienza di un letterato*, del 1915); *Epistolario*, ib. 1934.

<sup>5</sup> Di G. De Robertis vedi: *Saggi*, Firenze 1939; *Scrittori del Novecento*, ib. 1940, 1957<sup>2</sup>; *Saggio sul Leopardi*, ib. 1944; *Primi studi manzoniani*, ib. 1952.

zione critico-creativa e la base comune del saggio e sotto quel segno di alto esercizio stilistico si sviluppò un'abbondante produzione saggistica di critici-letterati (alcuni dei quali tuttora efficacemente attivi specie nei quotidiani e nei settimanali), attenti, nelle loro letture, agli stessi valori presenti nelle loro poetiche, ispirati all'amore variamente gustoso o intellettuale della bella pagina, del ritmo, dell'incontro di intelligenza e sensibilità, dell'impasto linguistico classico-moderno (da Antonio Baldini fino a Giuseppe Raimondi), non privi d'altra parte in alcuni casi di genuine preoccupazioni storiche e morali (Riccardo Bacchelli) e persino di istanze teoriche congeniali alla loro attenzione ai mezzi espressivi, alla loro valorizzazione degli scambi e della peculiarità delle varie arti (come è il caso soprattutto di Alfredo Gargiulo<sup>6</sup>, ricco, dopo la sua prima formazione crociana, di riflessioni e riprese di temi teorici di origine romantica e notevole per la sua giustificazione critica della letteratura novecentesca), affinati da un'esperienza delle letterature straniere e delle arti figurative che fruttò soprattutto nell'opera della maggiore personalità di questo indirizzo saggistico, Emilio Cecchi<sup>7</sup>. Cecchi è certo uno dei temperamenti critici più originali del nostro tempo e il suo discorso critico realizza un raro incontro di sensibilità artistica, di esperienza personalissima e di un giudizio libero e sicuro (particolarmente acuto nei suoi ottimi saggi su scrittori inglesi e americani), che può sembrare persino potenzialmente capace di un'opera critica superiore agli stessi risultati raggiunti, sol che fosse sorretto da un impegno più deciso, da un più forte impeto costruttivo, sol che forzasse certi limiti della sua cautela e di quella sua istintiva misura toscana che in certo modo può avvicinarlo alla misura, al gusto della concretezza e della chiarezza che caratterizza l'opera pure originale e personale di un altro saggista e cronista attivissimo fra le due guerre e nell'ultimo dopoguerra: Pietro Pancrazi<sup>8</sup>, in cui funzionava, come forza e come limite, un particolare gusto di sanità etico-letteraria più tradizionale e ottocentesca, e la diffidenza, spesso eccessiva, verso le avventure e le novità troppo brusche, ma anche, a volte, verso le espressioni più profonde, i fermenti più rivoluzionari della nuova letteratura.

Ma, mentre negli sviluppi della nuova letteratura si devono segnalare gli interventi critici di altri artisti, narratori e poeti, impegnati originalmente in varie forme di creazione originale e di critica a quelle aderente, negli anni di «Solaria» e di «Letteratura» (Massimo Bontempelli, Elio Vittorini, Alberto Moravia, Sergio Salmi, e soprattutto Eugenio Montale), la posizione

<sup>6</sup> Di A. Gargiulo vedi: *G. D'Annunzio*, Napoli 1912, Firenze 1942<sup>2</sup>; *La letteratura italiana del Novecento*, Firenze 1940, 1958<sup>2</sup>; *Scritti estetici*, ib. 1954.

<sup>7</sup> Di E. Cecchi vedi: *La poesia di G. Pascoli*, Napoli 1912; *Studi critici*, Ancona 1912; *Storia della letteratura inglese del sec. XIX* (vol. I), Milano 1915; *Scrittori inglesi e americani*, ib. 1953; *Ritratti e profili*, ib. 1957.

<sup>8</sup> Di P. Pancrazi vedi: *Ragguagli di Parnaso*, Firenze 1920; *Scrittori italiani del Novecento*, Bari 1934; *Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio*, ib. 1937; *Scrittori d'oggi*, 5 voll., Bari 1945-50.

della saggistica di origine serriana e rondistica (nonché quella del Croce e del crocianesimo piú ostili alla nuova letteratura) non parve sufficiente ad adeguare le tendenze piú «ermetiche» della letteratura contemporanea, nelle sue implicazioni spirituali e nei rapporti piú intimi fra vita e poesia. Specie nella vivace posizione di un gruppo di giovani che, negli anni immediatamente vicini alla crisi della seconda guerra mondiale, composero gli stimoli di proposte critiche e letterarie specialmente francesi (Gide, Du Bos, ecc.) con un proprio bisogno di piú profondo contatto fra critica e creazione poetica al di là del semplice ideale di una alta civiltà letteraria e formale, sulla base di una esigenza creativa della stessa critica e di un impegno spirituale autobiografico che poteva riavvicinarsi, negli antecedenti di primo Novecento, piú a Boine che a Serra, al quale si rimproverava la limitatezza formale e umanistica della sua «coscienza di letterato». Nacque cosí la breve esperienza della critica ermetica, che, nel confuso appoggio di vari elementi culturali e spirituali (elementi religiosi ed esistenzialistici), svolse un copioso e vistoso esercizio di ricreazione dei testi poetici contemporanei piú congeniali, italiani e stranieri (tanto piú rischiosi i tentativi di applicazione a testi non contemporanei), che, a volte stimolante come richiamo alla ricerca di motivi spirituali presenti nella parola poetica e all'impegno personale del critico con la sua attuale problematica, finí per lo piú per risolversi in una monotona riduzione dei testi in una lettura privata e antistorica, complicata dalla cifra ermetica del linguaggio allusivo e misticheggiante che poteva anche confondere i temperamenti e le esigenze piú genuine (Carlo Bo, Oreste Macrí<sup>9</sup>, Giansiro Ferrara) con i numerosi seguaci della moda, a cui poté dare impulso anche un atteggiamento piú generale di evasione dalla realtà circostante imposta dalla brutale presenza della dittatura (di per se stessa assolutamente incapace di incidere in qualsiasi maniera positiva nella critica italiana, fortunatamente esente – se non in giornalistiche forme risibili di polemica anticulturale – da ogni tentativo di applicazione critica della confusa e torbida mitologia razzistica e nazionalfascista).

Si può notare come la critica di origine serriana, rondistica ed ermetica – piú viva nel contatto con la letteratura contemporanea, nella cui giustificazione (si ricordi in tal senso l'attività di E. Falqui e, in forma particolarmente equilibrata e lucidamente informativa, quella di Arnaldo Bocelli<sup>10</sup>) adempí alla sua piú importante missione – sia stata in generale meno efficace e produttiva nell'interpretazione della letteratura del passato che a

<sup>9</sup> Di C. Bo vedi: *Otto studi*, Firenze 1939; di O. Macrí: *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, ib. 1941.

<sup>10</sup> E fra i piú attivi critici di «terza pagina», oltre ai già ricordati in altra parte, Goffredo Bellonci, Giuseppe Ravegnani, Arrigo Cajumi, e, fra i piú giovani, Geno Pampaloni, Sergio Antonielli, Pietro Citati, ecc.

lungo rimase sostanzialmente dominio della critica idealistica e latamente crociana. Latamente crociana dico, ch  se l'ambito dell'influenza del Croce   vastissimo, specie nel periodo fra le due guerre, assai limitato   il preciso filone crociano ortodosso, e questo stesso mostr  ben presto di essere impari al fervido sviluppo del maestro, attardandosi per lo pi  nell'applicazione schematica e scolastica del canone di poesia e non poesia contro il quale viceversa ben presto reagirono in varie forme i crociani pi  originali e sensibili alla sollecitazione di altre istanze sorte nel seno stesso della cultura idealistica e spesso confortate in parte o stimolate reattivamente dagli sviluppi pi  recenti della stessa metodologia crociana. Mentre poi nell'atmosfera estetica di origine crociana si svolgevano esperienze pi  indipendenti, fra le quali meritano particolare attenzione quelle di due critici accomunati da una decisa reazione al metodo storico e da un personale, intimo senso della poesia. Il primo, Eugenio Donadoni<sup>11</sup>, pi  vicino a certe esigenze spirituali del primo Novecento vociano, realizz  la sua appassionata attenzione alla drammaticit  della esperienza umana e storica dei poeti in una vigorosa ricerca di vite interiori tuttora significativa e suggestiva; il secondo, Attilio Momigliano<sup>12</sup>, associ , nella sua vasta e originale opera di interpretazione della nostra letteratura (e a lui si deve una storia della letteratura italiana ricchissima di giudizi nuovi, e di spunti stimolanti anche dove pi  debole pu  apparire il tessuto storico e meno convincenti sono le conclusioni, specie nei confronti della letteratura contemporanea a cui il suo gusto era meno congeniale), una squisita sensibilit , particolarmente rilevabile nei suoi commenti, ad una forte iniziativa critica personale e ad una vasta gamma di congeniale reazione a mondi poetici diversi, anche se si possono a volte rilevare nella sua opera un certo eccesso di romanticizzamento sentimentale e il rischio di un'adeguazione impressionistica, pur finissima e originale, dei valori poetici.

E temperamenti critici originali e posizioni significative son ben individuabili in un quadro della critica di origine crociana, ma arricchita da nuove esperienze e da una personale rielaborazione e sviluppo di temi crociani: soprattutto quelli di Francesco Flora<sup>13</sup> e di Luigi Russo<sup>14</sup>, che sono anche

<sup>11</sup> Di E. Donadoni vedi le monografie sul Foscolo (Palermo 1910, 1927<sup>2</sup>), sul Fogazzaro (Napoli 1913, Bari 1939<sup>2</sup>), sul Tasso (Firenze 1920, Venezia 1938<sup>2</sup>, Firenze 1950<sup>3</sup>).

<sup>12</sup> Di A. Momigliano vedi: *A. Manzoni*, Messina 1915-1919, ib. 1948<sup>3</sup>; *G. Verga narratore*, Catania 1923; *Saggio sull'«Orlando Furioso»*, Bari 1928; *Storia della letteratura italiana*, Messina 1933-1935, 1938<sup>2</sup>; *Studi di poesia*, Bari 1938; *Introduzione ai poeti*, Roma 1946; *Ultimi studi*, Firenze 1954; e fra i numerosi commenti almeno quelli alla *Divina Commedia* (Firenze 1945-1947) e ai *Promessi Sposi* (ib. 1951).

<sup>13</sup> Di F. Flora vedi: *Dal romanticismo al futurismo*, Piacenza 1921, Milano 1925<sup>2</sup>; *D'Annunzio*, Napoli 1926; *I miti della parola*, Trani 1931; Bari 1942<sup>2</sup>; *La poesia ermetica*, ib. 1936, 1947<sup>2</sup>; *Storia della letteratura italiana*, 5 voll., Milano 1940, 1953<sup>3</sup>; *Scrittori italiani contemporanei*, Pisa 1953.

<sup>14</sup> Di L. Russo vedi: *G. Verga*, Napoli 1919, Bari 1955<sup>3</sup>; *I narratori*, Roma 1923, Milano 1950; *F. De Sanctis e la cultura napoletana*, Firenze 1928, Bari 1943<sup>2</sup>; *Problemi di metodo critico*, Bari 1930, 1950<sup>2</sup>; *Elogio della polemica*, Bari 1933; *La critica letteraria contempora-*

contraddistinti, come già Donadoni e Momigliano, da una vasta esperienza della nostra letteratura, mancante invece ad altri studiosi e critici dotati di un respiro di lavoro e di interpretazione meno vigoroso, di un interesse più particolare e specialistico. Più vicina ai principi dell'*Estetica* – e insieme legata ad un originale sviluppo di esperienze letterarie novecentesche in quella sua poetica della «parola» che fonde elementi umanistico-idealistic con quelli di un certo dannunzianesimo più raffinato – appare la posizione del Flora, attuata in una direzione di interpretazione monografica che caratterizza la sua stessa storia della letteratura italiana, nella quale più che un forte senso della continuità storica predomina una lettura ricca di giudizi e di indicazioni (specie a vantaggio dei minori dei cui risultati poetici essa presenta spesso un interessantissimo recupero antologico) entro una calda atmosfera di amore per la poesia resa però piuttosto uniforme dal canone floriano della religione della parola e dallo stesso linguaggio critico che accentua una certa inclinazione di lettura musicale più che di incisiva interpretazione sintetica. Mentre la posizione del Russo, arricchita, nella sua base crociana, da un forte ricorso a motivi storici desantisianiani, da una poetica realistica stimolata dal fecondo contatto con l'opera del Verga, nonché da elementi dell'attualismo del Gentile<sup>15</sup> (che tese ad un'estetica più unitaria di quella crociana e al rilievo del «sentimento» e dell'afflato spirituale presente nell'opera d'arte), è caratterizzata da una fondamentale esigenza storicistica che innerva la vasta attività interpretativa dello studioso, volto, più congenialmente alla sua indole, a ricostruire (anche con una forte utilizzazione della storia dei problemi critici e con l'appoggio di un'assidua e spesso violenta polemica di metodo critico contro le posizioni impressionistiche, psicologiche, formalistiche di origine decadente ed ermetica) la realtà poetica nella sua storica esistenza, fino alla più recente accentuazione della speciale politicità di ogni opera poetica, non senza il rischio di una interpretazione a volte prevalentemente storico-culturale.

Né si deve dimenticare di calcolare l'efficacia del rinnovamento critico nel campo dello studio dei classici greci e latini in cui alla originale opera filologica di Giorgio Pasquali<sup>16</sup> corrisponde l'interpretazione più decisamente estetica di critici e saggisti come Manara Valgimigli<sup>17</sup>, sensibilissimo lettore di squisita educazione carducciana, come Concetto Marchesi<sup>18</sup>,

nea, Bari 1942-1943, 1953<sup>2</sup>; *Machiavelli*, Bari 1945, 1957<sup>3</sup>; *Ritratti e disegni storici*, 4 voll., Bari 1946-1953; *Storia della letteratura italiana*, I, Firenze 1957.

<sup>15</sup>Di G. Gentile vedi: *La filosofia dell'arte*, Milano 1931; *Dante e Manzoni*, Firenze 1923; *Manzoni e Leopardi*, Milano 1928.

<sup>16</sup>Di G. Pasquali vedi: *Orazio lirico*, Firenze 1920; *Atene e Roma*, Firenze 1918; *Filosofia e storia*, Firenze 1920; *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1934.

<sup>17</sup>Di M. Valgimigli vedi: *La poetica di Aristotele*, Bari 1916, 1947<sup>2</sup>; *La «Iliade» di Omero*, Firenze 1927, 1951<sup>2</sup>; *Saffo e altri lirici greci*, Vicenza 1948, Milano 1954<sup>3</sup>.

<sup>18</sup>Di C. Marchesi vedi: *L'Etica Nicomechea nella tradizione latina medievale*, Messina 1904; *V. Marziale*, Genova 1914, 1934<sup>2</sup>; *Seneca*, Messina 1920, Milano 1943<sup>2</sup>; *Storia della*

autore di valide monografie critiche e di una eccellente storia della letteratura latina; così come la metodologia e la stessa attività critica del Croce, esercitata anche, con varia felicità, su autori stranieri, contribuirono a rendere più esteticamente avvertito e criticamente impegnativo quel vasto lavoro di interpretazione delle letterature straniere in cui la critica italiana ben dimostra la sua precipua attenzione al valore poetico, pure associata a quella ricchezza di interessi e di problemi che è sollecitata anche dal vivo contatto con le tradizioni critiche di altri paesi. E ricorderemo nel campo della letteratura francese l'opera vigorosa di Luigi Foscolo Benedetto, la critica nitida ed acuta di Ferdinando Neri, la fine saggistica di Vittorio Lugli e di Pietro Paolo Trompeo, la sottile e modernissima problematica di Giovanni Macchia (e ancora l'attività di Glauco Natoli e di Diego Valeri); in quella della letteratura tedesca (in cui portò fervore di ricerca se non sicurezza metodologica anche la scuola di Arturo Farinelli) l'attività di Vittorio Santoli, di Lavinia Mazzucchetti, di Lionello Vincenti, di Bonaventura Tecchi; in quella della letteratura inglese e americana, oltre l'opera critica di Cecchi e Montale già ricordata, quella di Mario Praz, di Salvatore Rosati, di Paolo Milano, di Sergio Baldi, di Gabriele Baldini, nonché, per la letteratura russa, l'attività di Leone Ginzburg (morto nella resistenza antifascista e antitedesca), di Renato Poggioli, di Ettore Lo Gatto<sup>19</sup>. Studiosi e critici che spesso fondono felicemente una più particolare attività di studio scientifico con quella di critici «militanti» dimostrando come, per lo stesso atteggiamento antiaccademico e antispecialistico del Croce e per la concreta apertura di interessi della nostra cultura, sia assai difficile stabilire una netta separazione fra critica universitaria e critica militante, come è ugualmente difficile limitare ad un'applicazione puramente specialistica di generi artistici (con una certa eccezione per la critica teatrale che ha avuto critici e cronisti più particolarmente specialistici, come Renato Simoni e Silvio D'Amico<sup>20</sup>) un'attività critica che dalla metodologia crociana ha comunque generalmente accolto la diffidenza per l'assoluta distinzione e indipendenza dei generi letterari e della relativa applicazione interpretativa.

*letteratura latina*, Milano 1925-1927, Milano 1947<sup>8</sup>.

<sup>19</sup> Di L.F. Benedetto vedi: *Uomini e tempi*, Milano-Napoli 1953; di F. Neri: *Il maggio delle fate e altri scritti di letteratura francese*, Novara 1929, Torino 1944<sup>4</sup>; di P.P. Trompeo: *Il lettore vagabondo*, Roma 1942; di V. Lugli: *Il prodigio di La Fontaine*, Messina 1939; di G. Macchia: *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Napoli 1946; di G. Natoli: *Figure e problemi della cultura francese*, Messina 1956; di V. Santoli: *Storia della letteratura tedesca*, Torino 1956; di B. Tecchi: *H. Carossa*, Napoli 1946; di M. Praz: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano 1930, Firenze 1948<sup>2</sup>; *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze 1955; di S. Baldi: *G.M. Hopkins*, Brescia 1941; di G. Baldini: *Melville o dell'ambiguità*, Milano 1953.

<sup>20</sup> Di S. D'Amico vedi: *Storia del teatro drammatico*, 4 voll., Milano 1939-1940. Un'ampia storia del teatro italiano è quella di M. Apollonio (*Storia del teatro italiano*, 4 voll., Firenze 1939-1950).

La resistenza al fascismo e la piú intensa vita politica dopo la liberazione hanno certamente contribuito ad accentuare una maggiore attenzione al rapporto fra posizioni critiche e piú complessi impegni ideali.

Sarebbe però azzardato attribuire alla caduta della dittatura il carattere di un preciso discrimine nella critica italiana. La continuità di questa è costituita sia dal persistere del notato riferimento di sviluppo e di polemica con la metodologica crociana, la cui conclusione di personale sviluppo, con la morte del filosofo (1952), non esclude certo la difficoltà di un suo sicuro e totale superamento teorico (che non si può dire pienamente realizzato né con le proposte estetiche del Borgese, del Tilgher, del Gargiulo, del Gentile, né con quelle piú recenti del Banfi, del Baratono, del Calogero, né con gli assaggi poco approfonditi di teorizzazioni esistenzialistiche e marxistiche), sia dalla prosecuzione dell'attività di personalità già efficacemente presenti nel periodo precedente, come quelle del Momigliano, del Pancrazi (recentemente scomparsi), del Flora, del Russo, del De Robertis, del Cecchi. Tanto piú che un carattere della nostra critica è proprio quello di una forte viscosità e di una certa lentezza e complessità di svolgimento che limitano la rapida fortuna di rinnovamenti eversivi entro una tradizione ricca e caust, attentissima ad avvertire le aporie di ogni nuova posizione e a verificarne la consistenza nella sua pratica capacità di risultati critici.

Si possono ad ogni modo indicare con sufficiente sicurezza alcuni caratteri, alcune esigenze e tendenze che spiccano nella problematica contemporanea. All'accentuata insoddisfazione per la semplice diagnosi di poesia e non poesia, specie nelle sue forme schematiche di un volgare crocianesimo già combattuto in seno alla critica idealistica piú avvertita, e alla stanchezza per gli eccessi scolastici di un commento impressionistico-psicologico, della degustazione musicalistica e pittorica, e delle rigide interpretazioni a tesi e a formula di tipo prevalentemente filosofico-culturale, corrisponde soprattutto l'esigenza di una interpretazione piú esauriente e rispettosa della realtà dell'opera e della personalità studiata, che implica tutta una complessa rivalutazione della piú sicura base di conoscenza filologica ed erudita, nonché di una maggiore tecnicizzazione dell'operazione critica attraverso il saldo possesso e l'uso di strumenti atti ad assicurare la massima penetrazione nella precisa esistenza espressiva del mondo poetico. E questa esigenza tende a saldare il lavoro dei filologi che sviluppano le lezioni feconde del Pasquali e di Michele Barbi<sup>21</sup> (Francesco Maggini, Alberto Chiari, Vincenzo Pernicone, Raffaele Spongano, Giuseppe Billanovich, Vittore Branca, Lanfranco Caretti, e, fra testi italiani e testi romanzi, Salvatore Battaglia, Angelo Monteverdi, Aurelio Roncaglia) con quello dei critici e storici letterari in una collaborazione che presuppone sempre piú uno scambio di esperienze e la coesistenza spesso delle due capacità nelle stesse persone, come è soprattutto

<sup>21</sup> Di M. Barbi vedi: *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze 1938.

il caso di Gianfranco Contini<sup>22</sup> (interessantissimo esempio di unica personale lettura filologica e critica, di penetrazione in testi antichi e contemporanei, di originale linguaggio critico-tecnico). E come si può riscontrare anche in uno studioso quale Mario Fubini<sup>23</sup> il cui svolgimento, iniziato ed affermato con valide opere critiche in zona crociana, si è poi venuto precisando in una più assidua utilizzazione della filologia, in una più attenta considerazione dell'espressione stilistica e in quella forte esigenza dell'accertamento erudito, anche in forme di contributo particolare, che con nuovo spirito riprende modi di studio del migliore metodo storico, svoltosi anche in epoca crociana con nuova consapevolezza critica, ad opera di studiosi come Vittorio Rossi e Carlo Calcaterra, e risolto in una problematica più moderna da studiosi come Umberto Bosco e altri in parte già ricordati per la loro vocazione filologica, ma spesso attivi anche in campo propriamente critico e storico-letterario insieme a molti altri studiosi e critici di cui i limiti di spazio ci costringono a ricordar solo il nome senza poterne caratterizzare le tendenze metodologiche e gli aspetti più personali: come Giuseppe Citanna, Giuseppe Toffanin, Giovanni Getto, Mario Sansone, Claudio Varese, Mario Apollonio, Mario Marazzan, Giorgio Petrocchi, Carlo Grabher, Raffaello Ramat e ancora Piero Bigongiari, Ettore Bonora, Emilio Bigi, Ferruccio Ulivi, Adelia Noferi, Luciano Anceschi ed altri che avremo occasione di ricordare più avanti<sup>24</sup>.

Nel caso del Fubini, personalità dotata di un particolare acume e di una rigorosa, lucida coerenza interna, l'accertamento filologico e stilistico si innerva sempre in una genuina attitudine di interpretazione centrale e in una coscienza storica che lo autorizzano ad un particolare programma di vasta utilizzazione dei nuovi mezzi ermeneutici collegati anche ai suoi interessanti svolgimenti della nozione crociana di letteratura, e che nella concretezza dei suoi studi riduce sia un eventuale pericolo di eclettismo sia quelli dello specialismo e del formalismo stilistico; i quali possono essere indicati come corrispettivo attuale o potenziale del presente sforzo di arricchimento e concretamento dell'operazione critica mediante il potenziamento dell'accer-

<sup>22</sup> Di G. Contini vedi: *Esercizi di lettura*, Firenze 1939, 1947<sup>2</sup>; *Un anno di letteratura*, Firenze 1942, 1946<sup>2</sup>; e il commento alle *Rime* di Dante, Torino 1939, 1946<sup>2</sup>.

<sup>23</sup> Di M. Fubini vedi: *U. Foscolo*, Torino 1928, Firenze 1931<sup>2</sup>; *V. Alfieri*, Firenze 1937, 1953<sup>2</sup>; *Stile e umanità di G.B. Vico*, Bari 1946; *Dal Muratori al Baretti*, Città di Castello 1946, Bari 1954<sup>2</sup>; *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze 1947; *Romanticismo italiano*, Bari 1953; *Critica e poesia*, Bari 1957.

<sup>24</sup> Di V. Rossi vedi: *Il Quattrocento*, Milano 1933; di C. Calcaterra: *Il Parnaso in rivolta*, Milano 1940; di U. Bosco: *Petrarca*, Torino, 1946; di R. Spongano: *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Messina, 1933; di V. Branca: *Boccaccio medievale*, Firenze 1956; di L. Caretti: *Filologia e critica*, Milano-Napoli 1955; di A. Monteverdi: *Letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli 1954; di G. Citanna: *Il romanticismo e la poesia italiana*, Bari 1935; di G. Toffanin: *Storia dell'Umanesimo dal XIII al XVI secolo*, Bologna 1933; di G. Getto: *Interpretazione del Tasso*, Napoli 1951; di M. Sansone: *L'opera poetica di A. Manzoni*, Messina-Milano 1947; di C. Varese: *Cultura letteraria contemporanea*, Pisa 1951.



tamento filologico-erudito e dell'esame tecnico-stilistico dell'opera d'arte. Questo sforzo appare infatti importante e valido quanto piú appunto sia consapevole del proprio carattere strumentale e tenga ferma la subordinazione delle ricerche particolari al fine di interpretazione centrale e di ricostruttivo giudizio del valore poetico nel suo carattere personale e storico. Avvertimento che appar necessario non solo di fronte a certi eccessivi tentativi di totale risoluzione della critica nella filologia e a riprese di eruditismo fine a se stesso, ma anche nei riguardi di quella critica stilistico-linguistica che, specie nel suo *côté* piú scientifico, arricchito anche da un notevole scambio con esperienze straniere, si può considerare come una delle tendenze di studio piú recenti e piú suggestive, e comunque stimolanti – anche nelle sue applicazioni piú autonome (Giacomo Devoto, Benvenuto Terracini, Antonino Pagliaro) –, ad un piú esauriente esame critico, che utilizzi, nella interpretazione, l'importante offerta di tecniche descrittive dei mezzi espressivi e della loro attuazione e adibisca al rilievo della espressione poetica e del suo rapporto con il linguaggio di un'epoca i risultati dei nuovi studi di storia della lingua (Giacomo Devoto, Bruno Migliorini, Alfredo Schiaffini, Giovanni Nencioni, Gianfranco Folena<sup>25</sup>), davvero rinnovatori in un campo della nostra cultura critica che non conosceva se non gli approssimativi assaggi critico-linguistici di Giulio Bertoni o alcuni precedenti autorevolissimi, ma poi poco svolti, in alcuni aspetti del metodo storico rinnovato dallo stesso contatto con la metodologia crociana (De Lollis, Parodi<sup>26</sup>).

D'altra parte nella critica di quest'ultimo quindicennio si deve calcolare la presenza della tendenza marxista, animata da una volontà di totale rinnovamento culturale-politico e dalla polemica con i modi piú evasivi e formalistici di origine rondistica, simbolistica, ermetica, sollecitata da una intensa e spesso programmatica attenzione alla «realtà» e dai risultati del nuovo realismo narrativo italiano e straniero. Violentamente anticrociana nel suo centro ideologico piú intransigente che mira a ricostruire una linea di tradizione critica italiana De Sanctis<sup>27</sup>-Gramsci<sup>28</sup> (lo strenuo combattente

<sup>25</sup> Di G. Devoto vedi: *Studi di stilistica*, Firenze, 1950; *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze 1953; di A. Pagliaro: *Saggi di critica semantica*, Messina 1953; *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina 1956; di A. Schiaffini: *Momenti di storia della lingua italiana*, Roma 1953. Una storia della lingua italiana viene ora preparata da B. Migliorini che ne ha pubblicato parti nelle ultime annate della «Rassegna della letteratura italiana».

<sup>26</sup> Di questi due maestri, il cui insegnamento è assai presente all'attenzione attuale degli studiosi, si vedano almeno le due raccolte postume: C. De Lollis, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari 1929; E.G. Parodi, *Lingua e letteratura*, a c. di G. Folena, 2 voll., Venezia 1957.

<sup>27</sup> Significativa è in tal senso la edizione Einaudi delle opere del De Sanctis (diretta dal Muscetta) iniziata contemporaneamente a quella Laterza diretta dal Russo piú aderente al particolare sviluppo storicistico del suo direttore, e comunque anch'essa interessante come prova del grande interesse attuale per l'opera del De Sanctis, specie nella sua forte ispirazione critico-storica.

<sup>28</sup> Di A. Gramsci vedi: *Letteratura e vita nazionale*, Torino 1950.

e martire antifascista che avviò una interessante interpretazione della nostra letteratura in senso marxista insistendo, in un vivacissimo dialogo con la posizione del Croce, sul valore dei nessi fra poesia e storia economico-politico-sociale), questa tendenza mostra in realtà una certa cautela o incertezza nell'applicazione più diretta dei canoni sociologici-classistici specie alla letteratura del passato. E mentre appare tuttora in fase di ricerca quanto ad una giustificazione teorico-estetica fra posizioni più ortodosse, discussioni di teorici marxistici stranieri (specie il Lukács) e proposte originali (fra le quali da ricordare quella di Galvano Della Volpe), essa presenta in zona propriamente critica una notevole varietà di atteggiamenti: fra posizioni più ortodosse ed ufficiali, compromessi fra stilismo e marxismo (il caso ad es. di Adriano Seroni), soluzioni più personali e più vicine a tendenze saggistiche di raffinato e modernissimo psicologismo, come quella assai originale e stimolante di Giacomo Debenedetti, e un prevalente storicismo, particolarmente efficace e duttile (mentre meno maturo e sicuro appare nelle prove variamente interessanti di Carlo Muscetta, di Gaetano Trombatore, di Giuseppe Petronio) nell'attività critica di Natalino Sapegno, acuto e nitido storico letterario (dotato di una singolare capacità di esposizione critico-storica, particolarmente esercitata in una notevole storia della letteratura italiana<sup>29</sup>) che sviluppa le sue iniziali posizioni storicistiche-idealistiche, già indirizzate in un attento rilievo del tessuto culturale storico e tecnico, verso una più decisa interpretazione storica.

Questa esigenza storica è certo uno degli elementi più importanti dell'attuale fase della critica italiana, ben presente anche fuori della zona ultimamente indicata, in critici di diversa formazione, fermamente fedeli al valore della poesia e aperti alle esigenze di accertamento tecnico che le nuove esperienze di studio così abbondantemente stimolano. Ed è in tale direzione storicistica che a me pare debba segnarsi la più valida strada di un'attività critica capace di superare le forme unilaterali del tecnicismo, dello stilismo, di rinnovati pericoli contenutistici e gli aspetti più chiusi del crocianesimo, senza limitarsi ad una sterile attesa di quell'ulteriore totale chiarificazione teorica che offra alle nuove esigenze critiche una base organica e sicura quale è stata la teoria estetica e la metodologia crociana. Proprio in questo periodo di revisione, di svolgimenti e di nuove ricerche, mi par anzitutto necessario che ogni critico, dotato di una autentica ispirazione, porti avanti la sua concreta esperienza avvertendo come dall'incontro, dall'attrito e dal dialogo di genuine, sincere esperienze critiche e di nuove proposte metodologiche elaborate su piano teorico, ma sempre più implicanti un'attiva collaborazione fra pratica e teoria, possa anche sperarsi una migliore chiarificazione generale, una organizzazione e precisazione

<sup>29</sup> Di N. Sapegno vedi: *Il Trecento*, Milano 1934; *Compendio di storia della letteratura italiana*, 3 voll., Firenze 1936 e ss., e il recente *Commento alla «Divina Commedia»*, Firenze 1955-1957.

piú sicura degli strumenti interpretativi. E se tale programma giustifica una particolare attenzione al lavoro altrui, e una sicura consapevolezza dei concreti problemi critici nel loro svolgimento storico<sup>30</sup>, esso insieme richiede una personale decisione di iniziativa critica tanto piú valida quanto piú alimentata da un vivo contatto con la letteratura creativa del nostro tempo, nel rifiuto della scissione fra critica della letteratura del passato e critica della letteratura contemporanea a favore della unitá dell'esperienza critica, e nella consapevolezza della forza che deriva al critico da una appassionata apertura alla problematica del proprio tempo (non solamente letterario), dalla sua sincera disposizione a sentire la letteratura contemporanea in una concreta e non cronistica determinazione dei suoi valori attivi e consistenti, e a farsi insieme contemporaneo alla letteratura del passato, ai suoi risultati poetici e alle loro condizioni storiche, rivivendo dal profondo la vitalità e la tensione al valore che ce la rende effettivamente vicina e comprensibile. Tale incontro fra un critico vivo nel proprio tempo e una letteratura non ricostruita archeologicamente, ma assicurata viva nei suoi valori, nelle sue aspirazioni, nel suo svolgimento complesso e dinamico, implica insieme la chiara subordinazione di ogni conoscenza strumentale e della certezza dei dati al compito fondamentale di ricostruire e far vivere nel nostro tempo la profonda realtà della poesia nella sua individuazione personale e nella sua espressione di una realtà storica a cui il piú rivoluzionario e originale dei poeti non manca mai di collaborare, specialmente quando reagisce ai suoi aspetti piú fermi ed esterni e, con il suo accento creativo e rinnovatore, ne porta in luce le esigenze piú profonde.

Da questo punto di vista, che tende ad inverare storicisticamente il senso profondo della dinamicità della vita e dell'elaborazione dei valori che in essa si affermano – sia nello sviluppo delle personalità creative, sia nel vasto muoversi di un'epoca verso la sua espressione poetica —, penso che possa utilmente porsi, fra i temi vivi nell'attuale fase critica, quello dello studio

<sup>30</sup> Quale contributo personale di chi ha scritto il presente capitolo a questa opera di informazione critica, a questa esigenza di impostazione del proprio lavoro in una piena coscienza della tradizione critica e dell'attuale problematica, sia permesso di ricordare una storia della critica dei singoli autori della nostra letteratura: *I classici italiani nella storia della critica*, Firenze 1954-1955, a cura di Walter Binni, e la rivista da lui diretta «La Rassegna della letteratura italiana» che, con una piú precisa rispondenza al compito sopra enunciato, partecipa alla vasta attività di discussione e informazione variamente esercitata, con diverse tendenze, dalle numerose riviste attuali («Belfagor», di L. Russo, «Letterature moderne», di F. Flora, «Giornale Storico della letteratura italiana» di M. Fubini, N. Sapegno, V. Pernicone, «Lettere italiane» di V. Branca e G. Getto, «Convivium» di G.B. Pighi, «Rivista di letterature moderne» di C. Pellegrini e V. Santoli, «Letteratura» di A. Bonsanti e F. Ulivi, «Paragone» di A. Banti e R. Longhi, «Società», prima Firenze 1945 e ss., a Roma dal 1950, e con direzione nel '45 di R. Bianchi Bandinelli, poi di vari contributi redazionali, dal '53 al '56 di G. Manacorda e C. Muscetta, e ora ('57) di Aloisi, Banfi, Bandinelli, Candeloro, Della Volpe, Fortunati, Luporini, Massolo, G. Natoli, Pietranera, Spinella, «Officina» di F. Leonetti e P. P. Pasolini, ecc.

della poetica<sup>31</sup> come particolarmente adatto a superare la piú schematica distinzione di poesia e non poesia, e l'isolamento monografico dei singoli scrittori, a permettere insieme una ricostruzione effettiva della storia letteraria e della storia delle singole personalità sulla base di un comune motivo di esistenza dinamica e di tensione al valore espressivo che può giustificare e dare un significato anche alle esperienze e alle personalità prive di compiuta realizzazione, ma collaboranti a quella tensione.

Puntando su tale direzione di critica dinamica, e di studio della poetica, come linea concretamente storicizzabile e momento di confluenza commutativa di storia e di cultura nella prospettiva creatrice del poeta, appare inoltre possibile una attiva sintesi delle esigenze piú vive dell'attuale problematica. Mentre infatti nello studio della poetica si può cogliere il vivo fluire della storia – nelle sue piú complesse condizioni spirituali, etiche, sociali, politiche, culturali – entro l'aspirazione di un'epoca alla propria espressione poetica e nella personale tensione espressiva dei poeti (senza con ciò perdere e la peculiarità del momento estetico e l'originalità del personale risultato poetico in cui tensione e aspirazione dimostrano la loro effettiva validità), questo modo di interpretazione storico-critica giustifica ed orienta centralmente le esigenze della nuova coscienza filologica, erudita, stilistica e linguistica verso una interpretazione unitaria e dinamica della storia letteraria e della storia delle personalità poetiche nei loro nessi di continuità e di rinnovamento linguistico e stilistico, mai astratto dalla piú profonda tensione dei motivi storici e lirici, mai riducibile a puro calcolo formale anche quando è piú tormentato e sottile. Ché, in tale interpretazione di esperienze vitali e complesse, persino lo studio delle varianti di un testo, lo studio dell'«officina» di un poeta, si trasformano nella possibilità di cogliere il vivo muoversi della personalità creatrice, la sua viva discussione con il gusto del proprio tempo, la sua tensione di realizzazione concreta della propria poetica, le forme di

<sup>31</sup> Tale studio implica una nozione di poetica che si distingue non solo da quella del pre-ticismo classicistico e da quella di semplice mondo intenzionale criticato dal De Sanctis, ma anche dalle formulazioni, pur così stimolanti, della critica romantica e simbolistica (fra Poe, Mallarmé e Valéry, Thibaudet, il cui riflesso è piú evidente in altre applicazioni di critici italiani contemporanei come Luciano Anceschi), in quanto essa non riduce intellettualmente il valore originale della poesia, ma ne storicizza la concreta formazione e la vita dinamica nello studio della complessa tensione espressiva dei poeti e delle loro tendenze costruttive, del loro implicito o esplicito prefigurarsi la traduzione poetica del proprio mondo interiore, delle proprie esigenze spirituali, culturali, storiche in contatto con le tendenze piú autentiche del loro tempo. La mia applicazione di tale nozione (per la quale rimando, fra le mie opere, ai seguenti libri: *La poetica del decadentismo italiano*, Firenze 1936; *Metodo e poesia di L. Ariosto*, Messina 1947; *La nuova poetica leopardiana*, Firenze 1947; *Preromanticismo italiano*, Napoli 1948) ha i suoi precedenti italiani soprattutto in alcuni aspetti della esperienza critica di Domenico Petrinì (cui la morte precoce nel 1939 impedì di dare tutti i ricchi risultati che anche in tal direzione le sue prime opere promettevano: v. la raccolta a c. di V. Santoli, *Dal Barocco al Decadentismo*, 2 voll., Firenze 1957) e in quella già ricordata di L. Russo (specie nella sua opera *La critica letteraria contemporanea*).

tale sua realizzazione, la sua vita artistica e storica, il suo impegno fra vita e poesia. Naturalmente questa proposta, che è frutto di concrete esperienze critiche e di una elaborazione di posizioni storicistiche precedenti, è ben consapevole del suo carattere di proposta e di esperienza, delle difficoltà pratiche e teoriche che essa può implicare, della ricchezza di altri svolgimenti che possono precisarsi nell'attuale situazione critica. Ma a me pare che essa rappresenti una offerta valida ed aperta, confortata dalla sua stessa capacità di realizzare sinteticamente molte delle esigenze che abbiamo notato in questo rapido quadro della critica letteraria italiana di questi ultimi decenni.



Abbozzo di  
*Poetica, critica e storia letteraria* (1960)

*Poetica, critica e storia letteraria*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 64°, s. VII, n. 1, Firenze, gennaio-aprile 1960, pp. 5-33, poi in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit. È la prima stesura dell'omonimo saggio che sarà ampliato nel volume *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, 1980<sup>8</sup>.





## POETICA, CRITICA E STORIA LETTERARIA

L'attuale situazione della critica italiana è contrassegnata da un ampio movimento di ripensamenti metodologici, da un'esigenza di tradurre esperienza critica in coscienza metodologica, di confrontare istanze ed esperienze sul metro di principi generali e in una maggiore volontà di coerenza fra posizioni critiche e posizioni ideologiche, magari politiche, e una lotta per l'affermazione, variamente ingenua o avveduta, di nuove poetiche. E se viceversa si può notare insieme una certa sproporzione fra questa volontà e le offerte non molto sicure e impegnative del pensiero estetico e spesso una certa prudente fedeltà applicativa e specialistica a metodi di ricerche tecniche particolari (che pur rappresenta un modo di reazione a vecchi eccessi formalistici e ad ambizioni troppo generiche del periodo idealistico), mi pare indubbio che sia constatabile in generale un fermento e una irrequietezza che a volte si risolvono in frettolose e successive adesioni a nuove proposte della critica straniera ma che più profondamente implicano la necessità e l'utilità di nuovi chiarimenti e di un dialogo spregiudicato, e consapevole sia dei rischi dell'ecllettismo sia di quelli di posizioni partigiane e unilaterali.

Certo da noi una tradizione critica di alto livello (a cui le migliori posizioni nuove non mancano di riferirsi recuperandone, anche se in atteggiamento polemico, una lezione di scaltrita esperienza e di complessità dialettica) impedisce o attenua gli sbalzi e i *révirements* precipitosi che René Wellek recentemente – in una conferenza a Firenze – denunciava con accenti appassionati nella situazione della critica americana (l'assalto di un nuovo contenutismo e di uno storicismo di bassa lega alla roccaforte del *new criticism*) trasferendone la particolare drammaticità in termini generali, e per noi piuttosto impropri, di una lotta fra uno storicismo relativista e una retta impostazione dei compiti della critica di poesia che a noi poterono sembrare piuttosto ancorati ad accezioni troppo sommarie dello storicismo e ad una troppo rigida distinzione fra teoria letteraria, storia e critica.

Ma è certo che rischi di contenutismo e formalismo (per adoperare le parole di una *querelle* che ha, a diversi livelli, appassionato diverse generazioni critiche) non mancano di manifestarsi anche nella nostra cultura e che, sia nel loro pericolo, sia nella loro fecondità di stimoli e di contributi, essi rimandano alla necessità di una nuova presa di coscienza dei compiti della critica e all'utilità di un dialogo, al di là della semplice fedeltà alla coltivazione del proprio giardino.

A questo dialogo (tanto più proficuo quanto più parta da esperienze non improvvisate e concretamente attive nell'esercizio critico diretto) intendo

partecipare con questa ulteriore identificazione della mia esperienza e della mia prospettiva critica, non con la pretesa di risolvere in queste, con queste le istanze diverse della attuale problematica<sup>1</sup>, ma certo mosso dalla persuasione di aver sempre, e ora tanto più, cercato una via di ricostruzione e interpretazione storico-critica della storia letteraria e delle personalità poetiche unitaria e centrale: anche se ben consapevole del limite stesso di tali parole in ogni campo dell'attività umana e particolarmente della critica, inevitabilmente legata al margine di gusto personale e storico del critico, all'angolo della sua esperienza specifica e alla complessità e ricchezza inesauribile del suo generale oggetto di studio, e ben consapevole del fatto che ogni critica non può avere in sé una «tendenza», pena la sterilità o l'eclettismo.

Dico centrale ed unitaria in quanto, a vario livello di maturate esigenze interne e di stimolo e arricchimento di esperienze altrui (sino alla tensione più recente delle istanze stilistico-linguistiche e di quelle dello storicismo di origine marxistico-gramsciana), la più istintiva e meditata tendenza del mio lavoro critico si è caratterizzata come disposizione a interpretare la poesia entro il vivo rapporto con tutta la personalità dinamica del poeta e con la sua complessa e varia esperienza storica e letteraria, e le singole personalità poetiche non solo nel rapporto della loro poesia con tutta la vita nelle sue dimensioni culturali e storiche, ma entro la tensione espressiva estetica del loro tempo, nel dialogo con la contemporaneità letteraria e con la tradizione, con le tendenze del linguaggio e del gusto, avvertite nel vivo nesso fra esperienze ed esigenze vitali e culturali di una società e civiltà e la poetica che le orienta e commuta in direzione artistica: non in una serie continua e materiale di causalità deterministica, ma nel dialettico e vivo rapporto di nessi e gradi di condizionamento concreto, in cui la novità della poesia non viene mortificata, ma tanto meglio intesa e valutata nella sua forza originale, storicamente e personalmente individuata, che non in un accostamento di pura sensibilità, alla fine inevitabilmente frammentistico. Ché come non si può veramente intendere un verso isolato dal suo contesto (gli equivoci decadenti sul verso della Stampa: «vivere ardendo e non sentire il male»), e da un contesto inteso nel suo preciso significato entro le ragioni interne di tutto il poeta e del suo sviluppo, nelle forme del suo linguaggio e dell'impegno creativo che lo motiva, così questi a lor volta non possono venire intesi senza la conoscenza del linguaggio di un'epoca, delle sue direzioni di tensione poetica e, attraverso queste, di tutta la vita storica che pur in quelle si esprime peculiarmente.

Pur accettando, fuori della sua precisa accezione platonizzante e roman-

<sup>1</sup> Questo scritto non è, del resto, che la sistemazione piuttosto provvisoria e contratta di una ulteriore esposizione di idee e di esempi più sviluppata e più ricca, munita di note e discussioni particolari. Per un appoggio di riferimenti alla critica letteraria italiana contemporanea rimando al breve profilo da me scritto per il II volume dell'opera diretta da F. Lombardi, *La filosofia contemporanea in Italia*, Asti-Roma 1958.

tico-estetistica, la sentenza keatsiana che «*a thing of beauty is a joy for ever*», sarà evidente la diversa pienezza e sicurezza con cui la «gioia per sempre» sarà valorizzata nella sua ideale eternità poetica attraverso la comprensione dei modi particolari, personali e storici che han permesso al poeta di esprimersi, di elaborare la sua immagine nella sua concreta esperienza vitale e storica, nel dialogo con gli altri poeti del presente e del passato, nel rapporto vivo e concreto con la sua concezione e volontà di poesia e con le concezioni e volontà di poesia del suo tempo.

Per capire il *for ever* occorrerà, come per ogni valore umano (azione morale, pensiero filosofico), intenderne il processo di affermazione generale e peculiare, occorrerà riimmergersi con tutti gli strumenti a ciò atti nella concreta situazione del poeta e nella sua direzione fondamentale, né ciò potrà farsi senza insieme riimmergersi nel mondo storico e artistico in cui si è formato e affermato, senza comprendere la tensione espressiva di quel mondo, la sua problematicità e tensione di direzioni culturali e letterarie.

Questa tendenza storico-critica (alla cui unitaria e centrale istanza di interpretazione dei fatti artistici in tutta la loro connessa storicità peculiare e generale paiono anche sollecitare e rimandare a lor modo almeno certi elementi delle tendenze attualmente piú vivaci e vistose della critica: storicità del linguaggio e dello stile, storicità sociale e culturale dell'opera d'arte) si è soprattutto appoggiata ad una particolare base di ricerca, ad una prospettiva di studio capace di sostenere e avviare la realizzazione di un'operazione critica e storiografica unitaria ed articolata, attenta alle forze attive dell'ispirazione e del loro concreto alimento vitale, culturale, storico, e alla loro disposizione a tradursi artisticamente nell'assiduo lavoro espressivo fino al suo risultato estremo, all'estrema precisazione stilistica, con cui la parola poetica sale dal caldo fermento vitale e dagli impegni interiori e storici dello scrittore – che ne avvalorano (non determinano) la necessità e pienezza poetica (distinguendola da una esercitazione tecnicistica e da una improvvisazione dilettesca) – sino alla sua realizzazione che ne fa una forza effettiva, un'autentica nuova realtà, e ritorna, proprio per tale sua artistica intera validità e per la sua intera umanità e storicità, nella storia umana. E continua la sua vita attiva nello sviluppo della critica, nella tradizione, nella tensione umana culturale e poetica che essa contribuisce a suscitare quanto piú sia intesa non come termine di fruizione estetizzante o di fredda misurazione tecnicistica, o di adesione a puri contenuti grezzi, ma come nuova realtà poetica, come termine di tensione di una esperienza fondamentale e peculiare nella vita degli uomini. Tanto piú alta quanto piú artisticamente realizzata, ma tanto piú artisticamente valida quanto piú ha impegnato e commutato in arte tutte le forze umane e culturali del poeta, la sua storicità-umanità: storicità riconoscibile come umanità, umanità viva in quanto storicità.

Quella base e quella prospettiva sono state e sono per me (con un approfondimento e arricchimento che conseguono da un esercizio concreto e da una viva apertura alle esperienze di altri critici) l'uso storico-critico della

poetica, l'individuazione e l'adozione strumentale di un aspetto e momento dell'esperienza artistica riconoscibile nella concreta realtà delle singole esperienze personali e nella tensione artistica delle varie epoche.

\* \* \*

Distrutta dalla meditazione estetico-critica romantica la nozione di poetica come equivalente di estetica e come complesso di regole buone per ogni poeta e magari per ogni tempo, proprio dal seno del romanticismo (che puntava variamente sulla collettività della poesia popolare e sull'identificazione di poetica e ispirazione: «*on se fait toujours la poétique de son talent*», come afferma la Staël) e dai suoi svolgimenti poetici e critici più profondi e moderni (spesso in contrasto netto con le sue forme più immediate e vistose: poesia come *soupir* e *sanglot*, *raptus* mistico e sfogo sentimentale) si venne pronunciando un'accezione nuova di quella nozione come più intimamente attinente allo stesso operare poetico, come consapevolezza attiva dell'ispirazione, magari sino alla configurazione di una virtuale capacità critica del vero grande poeta secondo le parole di Baudelaire: «*Il serait prodigieux qu'un critique devînt un poète et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique... tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct; je les crois incomplètes*». Dove nell'ultima frase meglio si può cogliere il senso più legittimo e sintomatico della coscienza baudelairiana della radicale pertinenza della poetica al fare poetico e degli svolgimenti critici tesi, su quella apertura, a verificare le ragioni interne e storiche di una poesia nel suo individuarsi e costruirsi unitario sulla forza essenziale della ispirazione (il critico non può divenire poeta...), ma con tutto un lavoro complesso, con una collaborazione di tutta la personalità dello scrittore e della personale commutazione in direzione artistica di tutta la sua esperienza e del suo vivo sentimento della propria condizione storica che porta al di là delle stesse dichiarazioni sulla poetica da Poe a Valéry (su di una linea storica particolare postromantica, decadente simbolistica che spesso associa un'exasperazione dell'istintività e quasi automatismo o delirio dell'ispirazione al calcolo quasi matematico del lavoro espressivo e magari fino all'*inconscience surveillée* di Max Jacob) e più profondamente invero l'affermazione antiromantica di Thomas Mann nel suo saggio *Goethes Laufbahn als Schriftsteller*: «*Der durchaus unintelligente Dichter ist der Traum einer gewissen romantischen Naturvergötzung, er existiert nicht, der Begriff des Dichters selbst, der Natur und Geist in sich vereinigt, widerspricht seinem Dasein... Etwas ganz anderes ist es mit der Naivität der Unmittelbarkeit, dieser unentbehrlichen Bedingung aller Schöpfung. Aber man braucht nicht zu sagen, und Goethe ist ein wundervolles Beispiel daffir, dass reinste Naivität und nächstger Verstand Hand in Hand gehen Können*».

A parte le precisazioni che andrebbero fatte sulle forme particolari della nozione e dell'uso della poetica nello sviluppo della letteratura europea nel

secondo Ottocento e nel Novecento da parte degli scrittori e dei critici piú direttamente legati a quello sviluppo e alle sue fasi (in cui a volte l'exasperata attenzione alla poetica può essere anche il segno di una minore tensione fantastica e di una certa commistione saggistica critico-artistica sino a certo sperimentalismo filologico-linguistico piú recente), sta di fatto che – mentre le dichiarazioni di poetica da parte degli artisti si sono andate moltiplicando e approfondendo, sicché fu facile ad Anceschi munire i suoi *Lirici nuovi* di pertinenti autointerpretazioni di poetica – l'uso critico di tale nozione si è venuto estendendo (e magari sino all'abuso orecchiato ed esteriore) con una latitudine che, se non sarà senz'altro prova della sua assoluta validità, è pur segno dell'esistenza di un problema da tempo presente alla coscienza critica contemporanea. E questa pur calcolando le preclusioni autorevoli del De Sanctis o del Croce le ha potute considerare, a vario livello, insufficienti e parziali (o non conciliabili con i motivi piú profondi della loro lezione storica) e ha variamente (con oscillazioni e in connessione con posizioni culturali e metodiche diverse che pur meriterebbe studiare e precisare) sviluppato e applicato la nozione e l'uso della poetica come adatto proprio a favorire quella interpretazione piú intera e storicistica che, non obliterando la lezione desanctisiana e crociana e il loro richiamo energico alla fantasia e alla poesia tende variamente a farli vivere in termini di unità piú dialettica e intimamente storica: storicità della tradizione letteraria e del linguaggio poetico, come nel caso del Petrinì e del suo sviluppo della «forma poetica» delollisiana, storicità della personalità poetica e della umanità-forma in cui struttura e poesia vivono in ben diverso rapporto che non nella immagine crociana del castello e dell'edera, nel caso importantissimo della metodologia del Russo a cui gli studi di poetica devono indubbiamente la piú energica impostazione e uno sviluppo in direzione storicistica. Donde un vasto irraggiarsi in campo postcrociano e noncrociano di studi di poetica: da quelli del Macchia e del Pizzorusso in letteratura francese, a quelli dell'Untersteiner e del Diano in letteratura greca, a quelli del Raghianti sull'arte greca, a quelli miei e di miei scolari in letteratura italiana.

E il Flora, malgrado la sua sostanziale fedeltà crociana, sentiva l'esigenza di studiare non solo la poetica del madrigale e la poetica dell'avventuriero in Casanova (piú connesse a indagini fra costume e cultura letteraria meno contrastanti con le preclusioni crociane), ma anche la poetica del Leopardi. Ed egli rilevava in sede generale come la poetica sia «un rapporto con la concezione totale della vita» (e dunque la affermava come momento essenziale nel passaggio fra la *Weltanschauung* di un poeta e la sua poesia), mentre nella concreta ricostruzione critica di un poeta da parte del Cecchi si è potuto recentemente osservare una sua effettiva vicinanza allo studio di poetica nel suo giungere al riconoscimento della poesia attraverso «uno sforzo autentico di condizionamento storico, di valutazione di fatti culturali, di rapporti con tempi e con cose».

Mentre, con uno svariare legato a diverse origini e istanze, in un'accezione

piú di storia del gusto possono operare da tempo studiosi come l'Ancheschi, e, in una ricerca di poetica piú fortemente legata a condizioni sociali, possono, con varia forza e risultato convincente, pronunciarsi nel campo marxistico studi della poetica goldoniana, come nel caso del Dazzi e del Baratto, o tentativi di sostenere un piú sicuro «saper leggere» (Seroni) o ricostruzioni storico-critiche piú centrali del tipo del saggio leopardiano recentemente pubblicato dal Muscetta in questa rivista.

Né sarà da dimenticare che una convergente attenzione alla «mira artistica», al *Kunstwollen* rieglia, ma caratterizzato e non generico, alle «intenzioni» nel senso piú interno e meno intellettualistico di questa dubbia parola (non le buone intenzioni di cui è lastricata la via dell'inferno, ma la spinta operante di una creazione ispirata e consapevole), è rilevabile anche nelle posizioni e nel linguaggio critico o speculativo di un Dewey, come di uno Spitzer o di un Auerbach.

E certo in un esame particolare delle gradazioni e diversità della nozione e dell'uso critico della poetica risulterebbe la diversa tensione e il diverso impegno di studiosi che hanno variamente puntato sul carattere di tale studio come indagine nelle «retrovie» dei poeti, sul rapporto fra il pensiero estetico-critico e l'effettivo operare poetico nei singoli scrittori o nelle linee generali del gusto di un'epoca, solo sulla poetica esplicita e programmatica o solo sulla poetica come direzione presente nella costruzione artistica e stilistica di un poeta o di una scuola, sul suo valore di orientamento stilistico o di raccordo dell'arte con la cultura e con le condizioni di una società. Per me tale studio ha rappresentato e rappresenta (sin dai primi avvii del mio lavoro nell'ambito dell'insegnamento del Momigliano prima e poi soprattutto del Russo) una base piú centrale e piú intera e una prospettiva euristica piú complessa e articolata. Prospettiva legata anzitutto all'esigenza di una ricostituzione della storia letteraria nell'articolata ricostruzione delle varie epoche letterarie e delle varie personalità creative che, senza ricadere in forme deterministiche o nella impostazione di nessi puramente contenutistici o puramente stilistici, miri a reagire e al monografismo monadistico di tipo crociano e all'isolamento di immobili nuclei poetici senza svolgimento interno e senza quel complesso ed effettivo dialogo con il tempo storico ed ideale nelle sue dimensioni artistiche e culturali, che nella poetica dei singoli e delle epoche artistiche e storiche può venir tanto piú chiaramente evidenziato e fatto valere (con l'inerente avvertimento della complessità dell'esperienza artistica nella sua peculiarità e nella sua viva implicazione di condizioni vitali, personali e storiche) nell'operazione storico-critica e in un giudizio concreto sulla realtà poetica che parta appunto dalla comprensione delle condizioni e degli orientamenti di questa, delle particolari forme con cui la tensione alla poesia si manifesta in determinati momenti della storia umana e in determinate esperienze personali.

Concepita così la poetica non come elemento intellettualistico sovrapposto dall'esterno a infrangere l'unità della fantasia creativa, ma come at-

tiva coscienza che il poeta ha di questa e del suo impiego costruttivo nella prefigurazione dell'opera cui tende, come atto di attiva coscienza dell'agire poetico, della sua forza e natura ispirativa, della sua peculiarità e delle sue generali implicazioni, come momento di confluenza fra il *Kunstwollen* precisato e caratterizzato dell'artista, il suo rigore artistico con cui tende ad attuare il suo lavoro espressivo, a realizzare la sua ispirazione e la disposizione artistica in cui egli rivede la propria esperienza totale, si apre la possibilità di uno studio storico-critico che – partendo dalle dichiarazioni di poetica di un artista o di un'epoca, ma insieme dal rilievo delle effettive direzioni di poetica vive in uno svolgimento personale o nella tensione operativa di un'epoca e di una corrente e civiltà letteraria – introduca anzitutto il giudizio e la interpretazione delle opere nella comprensione delle particolari direzioni in cui queste sono state impostate e promosse. Né con ciò si aderirà a certi ingenui canoni del Pepper secondo cui i critici sarebbero tenuti a seguire per ogni età i giudizi estetici di quell'età o alla pur significativa affermazione giovanile del Cecchi che ogni poeta richieda una particolare estetica; non si cadrà in un relativismo incapace di giudizio e di orientamento e sordo alla realtà decisiva del testo realizzato, ma questo verrà inteso e il giudizio verrà preparato e commisurato attraverso la nostra comprensione del modo in cui la tensione poetica si è configurata in determinate situazioni generali e personali con particolari problemi tecnici, con particolari forme di linguaggio, con particolari ragioni e condizioni letterarie e non letterarie.

Ché la nozione di poetica, mentre ovviamente presuppone una tensione poetica e ispirata senza di cui la poetica non avrebbe ragione di manifestarsi neppure nelle forme più velleitarie e rozze, implica e sollecita una più generale prospettiva storico-critica consapevole della complessità dei fatti artistici e riconduce (sulla base di una visione della vita più coerente ad un vivo rapporto storia-persone-opere che non a quella di una storia dello spirito come sola realtà di opere) ad una nozione dell'arte viva nei suoi nessi con tutta la storia e con tutta la vita, ad una nozione che rifiuta insieme l'equivoco iperuranio immobile di una poesia categoriale, platonica, astorica e l'annegamento della poesia in una storia generale sociale, politica, culturale, cui la presenza dell'arte sia un'aggiunta inessenziale o un ornamento decorativo: né pezzo di cielo caduto sulla terra, secondo una frase di Flaubert, né puro rispecchiamento della realtà già esistente e semplice nuova edizione di valori già correnti in altri campi di esperienza, per dirla con Dewey. Né fuori della storia, né dopo la storia, ma viva e valida dentro la storia di cui effettivamente fa parte proprio in quanto, connessa vitalmente con veri problemi concreti e storicamente vivi, ha una sua autentica spinta ad una propria peculiare consistenza, ha sue tecniche, sue tradizioni, suoi problemi specifici. Di cui per altro lo studio di poetica mostra la continua osmosi con le dimensioni e le esperienze culturali, etiche, sociali, politiche, e con la meditazione estetica e l'esercizio critico nei quali sarà sempre possibile (in una rappresentazione di tendenze e di esigenze peculiari e generali) ritrovare

e un implicito aspetto di poetica (ogni critico, ogni pensatore estetico ha pure una sua implicita poetica) e il nesso con posizioni e problemi generali e particolari di ideologia, di cultura, di socialità, di politica.

E se lo studio di poetica (sia nel caso di un'epoca e di un movimento sia in quello di un singolo scrittore) mostra la sua utilità critica e storiografica anzitutto nella considerazione delle esplicite dichiarazioni e dei più diretti documenti di poetica a situare storicamente un'esperienza poetica, ad introdurre nell'orientamento di una tensione poetica e delle sue ragioni storiche, una più complessa utilizzazione di tale strumento critico non si limiterà ad individuare la funzione della poetica come un *primum* fermo e immutabile, un momento di chiarificazione interna del poeta non più soggetto al vivo premere della poesia e alla dinamicità dello svolgimento della personalità nelle sue situazioni vitali e culturali. In modo che si riducono anche tanto più i margini di rischio di una rigida sovrapposizione della poetica esplicita e programmatica alla intera realtà poetica, che non tenga conto del ricambio e dell'interna radicale collaborazione fra poetica e poesia, fra poetica esplicita e poetica in atto; e si riducono insieme i margini di rischio di una rigida sovrapposizione della poetica generale di un'epoca ai caratteri originali e all'originale maniera con cui il singolo poeta, anche accettando motivi di poetica del suo tempo, effettivamente li rinnova e li trasforma personalmente.

Anche la poetica va intesa e applicata entro il concreto dinamismo della personalità e della storia, come può esemplificarsi anche in casi in cui il rilievo e lo spicco di una dichiarazione esplicita può sembrare ridurre la poetica (con tutte le sue implicite o minori formulazioni e precisazioni da parte del critico) all'applicazione poetica di un programma e di una presa di coscienza fondamentale, da parte del poeta, della sua natura, delle sue mete, del suo dialogo storico.

\* \* \*

Si consideri, ad esempio, il caso del Foscolo e del *Commento alla Chioma di Berenice*, in cui la critica novecentesca ha individuato l'eccezionale importanza di una personale poetica (la poetica del mirabile e del passionato). Indubbiamente in quel fondamentale documento il Foscolo (fra i precedenti della sua opera anteriore e nuova tensione ad una poesia più ambiziosa e complessa) attua una formidabile presa di coscienza delle forze della sua ispirazione, del suo animo, della sua cultura, e fa confluire in una prefigurazione del proprio operare futuro, del suo concreto *Kunstwollen*, tutte le sue chiarite tendenze fantastiche e gli elementi etico-politici, culturali e più peculiarmente letterari della sua esperienza compresenti sia nella polemica e nel confronto di propri ideali con le tendenze letterarie del suo tempo e con le ragioni generali che le motivano, sia nella proposta di una nuova poetica di valore personale, commisurata ad una diagnosi della letteratura e della situazione culturale italiana (con le sue implicazioni etico-politiche).



Polemica con il didascalismo razionalistico illuministico (linguisticamente quodlibetario e privo di autentica tensione poetica), con il neoclassicismo illustrativo (vuoto suono e lusso letterario e irresponsabilità del poeta nei confronti della civiltà in cui vive anzitutto politicamente), con il preromanticismo di moda e di importazione, privo della distanza poetico-mitica e mal inseribile in una ripresa di tradizione e di letteratura nazionale; e recupero di antecedenti settecenteschi (Vico, Gravina, Conti) atti a promuovere e rafforzare con ragioni estetiche e filosofiche la tensione foscoliana ad un nuovo didascalismo mitico romantico-neoclassico di cui gli elementi del «passionato» e del «mirabile» sintetizzano il complesso convergere delle posizioni ideologiche e letterarie del Foscolo, delle sue esperienze poetiche e del suo mondo sentimentale e poetico in una direzione artistica maturata in un momento di eccezionale consapevolezza interiore e nella pienezza della sua forza fantastica.

Una direzione ricchissima di implicazioni e di avvisi, come di svolgimenti delle precedenti esperienze anche in sede di linguaggio e di tecnica (la tensione mirabile-passionata, neoclassica-romantica, personale e storica dell'«illacrimata sepoltura», il passaggio dall'*ex abrupto* drammatico-lirico all'invocazione-evocazione innografica e mitica dai sonetti minori ai maggiori, l'albeggiare del chiaroscuro come corrispettivo di una profonda sofferenza personale, storica, esistenziale e di una volontà di nuova vita poetica e culturale nella risonanza profonda e vibrante di un contrasto vitale), ma tale che sarebbe improprio considerare la successiva attività poetica foscoliana come una semplice applicazione di quella poetica, come una dosatura diversa del mirabile e del passionato.

Mentre in effetti quella si svolgerà con tutta la sua potenziale ricchezza entro le situazioni concrete del poeta, nel continuo fecondo ricambio della sua meditazione e della sua ispirazione, fra nuovi documenti di poetica e lo stimolo del suo pensiero politico, storico, letterario, alla sua concreta tensione e realizzazione poetica. Come avviene nei *Sepolcri* in cui poetica e poesia si muovono e si arricchiscono sino al grande finale mitico in una dinamica che supera la prima impostazione elegiaca e realizza a livello più alto (con una unità in movimento ben diversa dall'ipotizzata successione di liriche autonome) l'esigenza foscoliana di una poesia personale e storica, fondatrice e salvatrice di vita e di storia proprio in quella dolorosa coscienza della caducità dell'uomo, dell'universo, che profondamente giustifica il pieno sviluppo del procedimento chiaroscurale foscoliano. Come avviene poi nel periodo creativo delle *Grazie* in cui un primo tono più estetistico e «grazioso», più apertamente neoclassico e pittorico, viene intimamente corretto dalla coscienza della sua insufficienza nell'impeto cupo della *Ricciarda* (drammaticità prima troppo facilmente elusa), nella più salda e sottile misura interiore e stilistica della versione sterniano-didimea e nell'accordo fra la situazione personale propizia (la civiltà di Bellosguardo, e il suo rapporto fra solitudine e socievolezza) e un più alto cerchio di distanza poetica in cui

le passioni e le sofferte vicende storiche fluiscono con il calore di fiamma lontana e non perciò meno reale e profonda. Gli elementi della poetica dell'armonia e dell'«arcana armoniosa melodia pittrice» si precisano in una notazione più segreta ed intima e si traducono nell'arte di arcana armonia limpidamente vibrante di venature elegiache del poema incompiuto; e le esigenze foscoliane di una poesia fondatrice di civiltà si rinnovano e si commutano in relazione al muoversi complesso dell'animo e dell'esperienza foscoliana in precisi e storici motivi (sul fondo cupo del crollo napoleonico) di rifiuto della fraterna strage, di distinzione fra guerra di difesa e di offesa, della necessità di un assiduo ingentilimento delle passioni ferine degli uomini con implicazioni culturali e corrispettivi stilistici che portano assai lontano dalle posizioni dei *Sepolcri*. Non dunque un cammino rappresentabile come pura applicazione di una poetica immobile una volta che sia stata chiarita ed enunciata, ma, sulla direzione fondamentale di una via riconosciuta come centrale, un vivo svolgimento di poetica e di poesia entro la storia dinamica della personalità foscoliana concretamente e dialetticamente condizionata, nelle sue interne ragioni, dall'esperienza del proprio tempo in tutte le sue dimensioni effettive.

E proprio guardando al Foscolo, anche senza accogliere interamente la sua autointerpretazione in chiave politica, sarà chiaro che proprio lo studio storico-critico basato sull'attenzione alla poetica porta a configurare la rappresentazione critica della sua personalità e della sua opera non solo in un interno e generale rapporto organico fra queste e la sua intera esperienza, ma in nessi precisi (e non perciò deterministici) fra tutto ciò e la storia del suo tempo, a vedere insomma, al reagente della poetica, il modo concreto e il coerente svolgimento con cui la sua personalità si è formata e affermata traducendo in direzione artistica le sue vive esperienze di letterato e di uomo.

Così, mentre la sua poetica si collega vitalmente a tutta la sua *Weltanschauung*, al suo pensiero politico, alla sua esperienza e sofferenza storica, alla sua complessa cultura e attraverso queste ai problemi e alle condizioni della sua epoca irrequieta e feconda, essa si alimenta di un vivo dialogo con le esperienze letterarie e con le poetiche generali e personali del suo tempo. E come veramente intendere e valutare tutta la ricchezza e la risposta personale dell'*Ortis* senza inserirlo nella tensione sentimentale culturale poetica della crisi dell'illuminismo e del preromanticismo, senza conoscere la problematica politica che ne sottende insieme alla problematica filosofica (crisi dei valori illuministici e contrasto fra accettazione e insufficienza del meccanicismo e materialismo settecentesco) la drammaticità personale e storica, senza conoscere la situazione letteraria di fine secolo fra gli ultimi bagliori dell'edonismo classicistico-rococò, le velleità di poesia grandiosa e sublime del preromanticismo e del neoclassicismo di tono eroico e visionario, i problemi del romanzo illuministico e del romanzo preromantico autobiografico e sentimentale? Come intenderne senza di ciò la novità e storicità del linguaggio e della tecnica lirico-eloquente narrativa? Come comprendere

senza il presupposto alfieriano la nuova concezione foscoliana del letterato e sin componenti della tecnica e del ritmo del nuovo *Ortis* e dei sonetti minori? Non che con ciò si spieghi e si determini la poesia foscoliana, ma certo si intende meglio la sua situazione concreta, la sua vita nel pieno di una storia in movimento, quanto più se ne avverta lo svolgimento, il nascere e l'affermarsi originalmente nell'attrito fecondo di esperienze o di «occasioni» senza le quali la poesia non avrebbe avuto ragione e modo di estrinsecarsi e di esistere.

E certo sin la «illacrimata sepoltura» del sonetto *A Zacinto* rivelerà tutto il suo valore e la sua pienezza di vibrazione e di perfezione se il critico potrà ridispiegarne la tensione di poetica e di poesia che in quella si è risolta: lo sforzo foscoliano di un mito personale che recupera e supera un lungo impegno di fantasia e di linguaggio (con tutto ciò che implicano di dolente meditazione sulla sorte degli uomini, sul valore del sentimento, e della persona) della poesia sepolcrale preromantica e della tensione poetica e figurativa del neoclassicismo al supremo nitore dell'immagine e dell'espressione, in un mito assoluto che ha riassorbito la gocciolante sentimentalità preromantica e ha risolto il decorativo neoclassico con la forza nuova di un linguaggio creativo e tradizionale sino al calcolo e all'uso rinverginato di una forma latina (*illacrimatus*), in un sinolo di tema, immagine e suono di insuperabile originalità e perfezione.

\* \* \*

Lungi da una mortificazione della poesia, un simile studio storico-critico farà tanto più risaltare la sua novità e originalità che si afferma in un vivo intrico di tensioni e di esigenze meglio che in una solitudine astorica, in un Olimpo di archetipi immobili e celesti: con l'inerente grosso problema di una speciale formazione del valore poetico, di una potenzialità personale che si sviluppa e si afferma non per un intervento celeste e inconsapevole rispetto a colui che la concreta e ha una sua storia, un suo svolgimento dinamico per quanto profonda e nuova e irrazionale essa sia, un suo effettivo esistere entro uno svolgimento della personalità e della poetica.

Sicché partendo dai caratteri rilevati nella poetica, dalla sua evidenziazione della storicità generale e peculiare dell'arte, del rapporto personalità-storia, tanto più si reagisce alla riduzione contenutistica o formalistica dell'arte, all'isolamento dell'opera dalla viva storia dinamica di tutta la personalità e di questa dai suoi rapporti con la storia e con le tensioni poetiche in essa operanti. E tanto più risulta la possibilità di una ricostituzione della storia letteraria che non sia né semplice storia di forme stilistiche, né semplice storia di contenuti solo evidenziati nell'arte, né «serie» di personalità o di opere monadisticamente solitarie, ma storia di rapporti e di nessi entro cui si svolgono personalità e opere in cui la varia tensione di un'epoca diventa, dove diventa, valore. Una storia dinamica e pur non esasperatamente

irrequieta e priva di consolidamento di realizzazioni artistiche, che il critico dovrà effettivamente ricostruire e far valere in una prospettiva la cui ardua e tormentosa ambizione sarebbe quella di giungere a cogliere l'estrema concretezza della realizzazione poetica, nei suoi modi, nel suo linguaggio, nelle sue caratteristiche personali, attraverso la ricostruzione di tutto il processo artistico particolare e della tensione fra poetica e poesia, mai separati dalle loro ragioni interne e storiche.

Sicché già nel caso di un singolo autore la critica sarà insieme storiografia e nel caso della delineazione di un'epoca letteraria l'operazione storiografica sarà sempre necessariamente disposta alla valutazione e al giudizio concreto, al riconoscimento della autenticità poetica là dove essa si afferma e al riconoscimento della tensione alla poesia e delle sue storiche forme e della sua pertinenza ad una storia letteraria che non sia solo rappresentazione dei grandi poeti, ma graduata e precisata rappresentazione dell'esteticità delle varie epoche e dei loro diversi valori realizzati e del rapporto fra questi e la tensione poetica e i loro corrispettivi culturali e storici, e il loro significato ed *envergure* nella vita di una società e civiltà storica. Ché, se è discutibile la proposizione del Dilthey secondo cui in ogni epoca è viva la vera poesia, sarà pur da affermare che in ogni epoca vive una tensione alla poesia e che essa non può essere relegata nella storia del costume e della cultura. Così come ho forti dubbi sulla assoluta applicabilità della separazione della poesia e della letteratura come regni incomunicabili (dove i tentativi del Fubini di un raccordo attraverso la poeticità del linguaggio) e sulla inutilità di una considerazione effettiva dei minori, delle personalità che non possedendo una intera forza poetica pur collaborano, con varia efficacia, alla tensione poetica, al formarsi di poetiche e di tradizioni letterarie, e vivono una volontà di poesia e il suo rapporto con le esigenze culturali del loro tempo.

Malintesa *pietas* democratica che voglia assurdamente trovare valore dove non c'è? o malinteso storicismo che voglia magari accettare i giudizi entusiastici dei contemporanei su autori che la nostra coscienza ed esperienza critica han rifiutato? Non si tratta di ciò, ma, a parte il fatto che l'applicazione del canone di poesia e letteratura ha finito per scartare dal computo dei poeti autori che un accostamento più intenso ci fa riconoscere come tali (valga per tutti il caso del Goldoni e del Molière nel giudizio negativo crociano), in una storia letteraria che miri a risalire ai grandi fatti poetici attraverso la piena considerazione delle poetiche e della tensione alla poesia che variamente e con varia forza vive nei diversi periodi storici, anche i minori, gli scrittori dotati di disposizioni poetiche, anche se mancanti del dono profondo della grande poesia, hanno pure un loro posto e una loro funzione: costituiscono la trama di un gusto operante, anticipano ed offrono temi, moduli stilistici, forme di linguaggio, dispongono in direzione estetica elementi vivi della vita sociale politica culturale, partecipano al dialogo delle poetiche e alla costituzione di linee tensive entro una storia dinamica e dialettica, articolata e graduata che voglia recuperare al massimo la realtà di un'epoca nella sua viva

complessità problematica e rifiuti la genericità di una semplice evocazione di «climi» spirituali e lo sfondo lontano e sbiadito di una storia generale sostanzialmente indifferente alla comprensione dei veri poeti. Non solo va considerato (e magari per verificare gli errori e la velleitarietà di un'epoca) ciò che certi autori ed opere rappresentarono per i loro contemporanei come immagine e stimolo di poesia (il caso eccezionale dell'*Ossian* cesarottiano così ricco del resto di avvii e suggestioni che non possono risolversi in pura abilità nel traduttore italiano), e il peso effettivo anche in sede poetica di momenti e accenti poetici incapaci di una salda organicità totale; ma tutto ciò va inserito in una storia letteraria che sia storia delle poetiche e della tensione fra poetiche e poesia, e dei valori poetici effettivi che vi si affermano.

\* \* \*

Nella ricostituzione della storia letteraria, a cui già in periodo crociano (e al di là delle operazioni di storiografia crociana per monografie saldate da rapide evocazioni di climi e di epoche, di cui è esempio particolare la storia del Flora pur con la sua ricchezza stimolante di osservazioni e recuperi antologici dei minori; il caso del Momigliano è più complesso e singolare e tutt'altro che privo di certi quadri d'insieme folti e criticamente suggestivi) da varie parti si tese con proposte e parziali realizzazioni, l'orientamento storico-critico basato sullo studio delle poetiche si inserisce in un punto centrale della discussione in atto e del quadro di quei tentativi che mirano a superare la risoluzione crociana in storia per monografie, magari cercando una continuità con la lezione crociana nei suoi motivi più atti a rompere dall'interno del sistema l'incomunicabilità del fatto poetico con le altre dimensioni della vita umana: come ha fatto recentemente il Sapegno nel suo interessante ed equilibrato saggio *Prospettive della storiografia letteraria*, utilizzando una frase del Croce svolta in accezione gramsciana: «la poesia non genera poesia, come la filosofia non genera filosofia, né l'azione azione, senza che ciascuna di esse ripassi attraverso tutte le altre forme, perché la nuova azione ha a sua necessaria condizione nuova fantasia e nuovi concetti; la fantasia, nuova filosofia, nuovi fatti e nuove azioni; la nuova poesia, nuovi pensieri e nuove azioni, e pertanto nuovo sentire». Anche se a ben guardare, questa frase, che deriva dalla posizione crociana della circolarità dello spirito, avvia piuttosto un discorso sulla duttilità e coordinazione interna delle forme dello spirito e non riconduce necessariamente, al di là di nessi generali dello spirito in una storia generale o nell'interno del singolo poeta, ad una articolata ricostruzione di nessi precisi e di rapporti fra gli scrittori e fra questi e la storia letteraria e non letteraria della loro epoca, come può meglio essere avviato in una retta utilizzazione degli studi di poetica.

Mentre le più recenti tendenze di tipo stilistico-linguistico, che, malgrado punte assolutamente astoriche, pur implicano importanti esigenze di storicità (storicità delle tradizioni letterarie e linguistiche), appaiono (quando poi

non se ne tentino giustapposizioni piuttosto eclettiche e poco convincenti con posizioni ideologiche-sociologiche il cui corrispettivo in sede artistica può essere il dubbio caso della *Vita violenta* del Pasolini) singolarmente parziali e insufficienti rispetto alle esigenze di una ricostruzione storico-critica che, proprio misurando sul momento chiarificatore della poetica la complessità e la organicità del fatto artistico, la natura peculiare e generale della storia letteraria, non può accettare né una storicità solo letteraria (tradizione di stile, di moduli e temi letterari, dialogo di poeti-letterati e sperimentatori di forme linguistiche e stilistiche), né d'altra parte una storicità sostanzialmente contenutistica il cui rischio supremo è quello di perdere la peculiarità del fatto artistico, la novità dialettica della poesia riducendola a rispecchiamento e documento della realtà sociale, non avvertendone la natura di forza effettiva nella storia e mai dopo la storia.

Pur ben consapevole dell'altezza di tono, delle genuine ispirazioni critiche e della complessità di cultura e di tecnica che nella direzione stilistico-linguistica si son pronunciate e sviluppate (e si pensi al grande valore di una nuova attenzione alla storia della lingua nel suo elemento di specifica e generale storicità) e ben consapevole di ciò che essa ha portato nel dialogo critico in atto e delle possibilità di assunzione non eclettica di molte sue istanze anche da parte di chi sia fuori della sua linea precisa, ritengo di dovere esprimere un chiaro e fondamentale dissenso rispetto ad una critica che implica alla fine, nelle sue tendenze estreme, una nozione solo specialistica e tecnicistica e della critica e della letteratura, e risolve questa e la sua storia in un'aristocratica e raffinata discussione di tecnici della parola e dello stile senza comunicazione interna ed esterna con la vita e la cultura in cui la parola e lo stile trovano la loro necessità e le loro ragioni vitali e distinguono (pur nella similarità di necessità tecniche e di esercizio elaborativo) la parola profonda dei poeti da quella di puri sperimentatori lontani dalla vita e dalla poesia.

Giustissimo considerare e utilizzare al massimo nella storia del singolo autore e della letteratura la dimensione letteraria e tecnica (che è anche un elemento di storicità peculiare del fatto artistico), ma inaccettabile ridurre la complessa storia del poeta e della letteratura a questa dimensione. E, se questa istanza antiromantica (appoggiata del resto da vari momenti della metodologia e più dell'esercizio crociano) è evidentemente fondamentale nella stessa impostazione dello studio di poetica (e storicamente ha rappresentato una validissima reazione al puro psicologismo o culturalismo di certa critica estetica e storicistica), essa, nella sua saturazione e pretesa di totalità, rivela la sua unilateralità e la sua essenziale diversità da una interpretazione storico-critica che parta dal vivo rapporto radicale e concreto fra persona e storia, fra arte e vita.

E la stessa storicità che io vi ravviso si fa realmente, nella sua unilateralità, astorica ed astratta promovendo la costruzione di moduli di continuità che, nella loro riduzione *ad absurdum*, rimandano a mitiche origini i vivi contatti

fra letteratura e realtà e trasformano la tradizione in un enorme vocabolario tematico-stilistico tutto e sempre disposto al lavoro letterario dei nuovi scrittori.

Perché, ad esempio, considerare i poeti trecenteschi perugini solo come applicatori e rinnovatori letterari di moduli e temi coridonneschi disconoscendo il fatto storicamente accertabile che quella tematica aveva un suo fondamento reale in aspetti della società perugina del tempo e nella cerchia di quei borghesi e notai la cui spregiudicatezza realistica si rivela coerentemente nel descrittivismo paesistico e nel linguaggio alimentato di forme locali e nel raccordo con una visione antiascetica collegata alla pienezza e ricchezza di vita del comune perugino? Perché ridurre il petrarchismo cinquecentesco, pur nella sua fortissima letterarietà, solo ad una ripresa e variazione di stilemi petrarcheschi senza avvertire le sue ragioni personali e generali di carattere culturale e storico? Mentre dovrebbe esser chiaro che (proprio nello stesso svolgimento dialettico della critica) la posizione antiromantica che valorizzò già nel Croce la realtà pedagogica della tradizione petrarchistica nel Cinquecento richiede non la sua estremizzazione in una storia di pure variazioni di stilemi su di una tematica fissa e ripetitoria, ma un approfondimento delle ragioni storiche, culturali, personali di esperienza e di complessa poetica (magari per una nuova limitazione e distinzione del fenomeno e nel fenomeno), una verifica della portata e del significato di quella scuola entro la civiltà rinascimentale e quindi anche le ragioni della sua crisi entro il mutamento non solo del gusto, ma di tutta la direzione della storia dell'ultimo Cinquecento.

Ché altrimenti sarebbe anche impossibile comprendere il perché (e il come è indissociabile dal perché) del suo tramontare e del sorgere di nuove poetiche e di nuove forme letterarie e stilistiche, nell'incontro di nuove concrete situazioni e di nuove ispirazioni e tensioni poetiche. La letteratura va per la sua strada o galleria chiusa e la storia segue le sue strade in una sostanziale reciproca indifferenza (verificabile viceversa anche in quei manuali storici che relegano l'esperienza artistica in un capitoletto a parte senza calcolarne la forza nella storia stessa che vogliono presentare).

E che poi lo scrittore sia un letterato e abbia un rapporto specifico con la letteratura del passato e con le sue forme è fatto fortemente evidenziato e concretamente avvalorato proprio negli studi di poetica, ma esso può, se isolato e ingigantito, diventar sin troppo ovvio svolgersi in una vera e propria tautologia improduttiva e fuorviante, e importare una inaccettabile riduzione della poesia a tecnicismo: donde (una volta svuotata la poesia dei suoi caratteri personali e storici) la possibilità di descrizioni e diagrammi livellatori e astorici.

Come mi pare assolutamente improduttiva e fuorviante una storia letteraria concepita come pura e semplice *Stilgeschichte* che finisce per lo più (complicata magari da una generica e sommaria *Geistesgeschichte*) per creare unità «epocali» del tutto generiche e falsificanti: quale, per citare un caso estremo,

è lo hatzfeldiano *Rokoko als Epochenstil*, in cui Marivaux, Voltaire, Diderot, Rousseau pertengono ugualmente ad uno stesso *Rokokomensch* e *Rokokostil* e le profonde peculiarità delle poetiche e delle personalità dell'illuminismo e del preromanticismo si risolvono nell'indistinta unità «rococò».

\* \* \*

Ma, d'altra parte, a tale rischio non si reagisce sostituendogli quello di una storicizzazione di tipo sociologico, pur tenendo conto naturalmente di importanti sforzi di superare il puro sociologismo, specie sulla base dell'esperienza gramsciana resa tanto più duttile e articolata dal fecondo dialogo di Gramsci con la tradizione desanctisiana e con lo stesso metodo crociano. Ché, con tutto lo stimolante richiamo che implicano ad un concreto e capillare approfondimento dei nessi fra poesia e storia (al di là di forme più generiche di *Geistesgeschichte* e di vago culturalismo, in relazione al vasto rinnovamento storiografico di storicismo concreto che spesso avvicina assai studiosi di diretta ascendenza marxista e studiosi di impostazione postcrociana), la critica e la storiografia letteraria che si qualificano marxiste, nelle loro inclinazioni finora più pronunciate, portano in sé una forte tendenza ad annullare o a ridurre la novità ed originalità dell'arte, la sua intima forza dialettica e rivoluzionaria, per cui il Dante cantore della Firenze antica e di una situazione storicamente superata dalla crisi trecentesca comunale crea in quel mito della sua fede umana e poetica una realtà nuova portatrice di valori effettivamente nuovi, e il Verga conservatore in politica collabora anche alla rivelazione della realtà sociale siciliana meglio che in una forma di protesta e denuncia esplicita e direttamente inserita negli atteggiamenti progressivi del suo tempo.

Apparirà così insufficiente anzitutto una storia letteraria che voglia studiare (come dice il Lukács nella sua *Breve storia della letteratura tedesca*) «gli avvenimenti storici nel loro rispecchiamento nelle opere letterarie delle posizioni che esse assumono verso di essi»; ché poi lo stesso critico ben avverte il pericolo insito nello studiare gli autori come «rappresentanti anche se così medianti del tempo» quando avverte: «Naturalmente ogni scrittore, specie se è veramente grande, è – nella propria creazione – più ricco e multiforme della tendenza letteraria o sociale che rappresenta. Così quando facciamo ricorso a nomi famosi, o semplicemente noti, per lumeggiare certi indirizzi, dobbiamo in ogni caso renderci conto che tale procedimento implica inevitabilmente una certa unilaterità». Unilateralità che non vale avvertire se non si intenda e concretamente si faccia valere nella interpretazione storico-critica il fatto fondamentale che non basta studiare i poeti come un *dopo* almeno ideale rispetto a strutture e tendenze di loro non bisognose e che una funzione documentaria della letteratura e dell'arte spenge alla fine il loro valore di vero «documento» storico in quanto se ne svaluta le peculiarità di esperienza e di direzione, la forza di interpretazione originale



e di sollecitazione dei moti spesso oscuri e fermentanti di una situazione storica sociale, politica, culturale: interpretazione solo effettiva ed autentica e storicamente valida se artisticamente orientata, se radicalmente necessaria nell'ispirazione e nella poetica dell'autore.

E proprio quando si propone la meta ambiziosa di una storicizzazione integrale nel campo artistico sarà ben da chiarire che tale integralità presuppone anzitutto l'accertamento che l'opera o la personalità studiata abbia in sé forza e direzione artistica. Perché altrimenti la desiderata integralità scadrà in un'effettiva parzialità e insufficienza trascurando il fatto fondamentale che l'arte è storia, e interviene nella storia come forza autentica e non come illustrazione e documento, solo in quanto commuta originalmente con una sua forma originale forze ed esperienze vitali e storiche in tensione artistica e in opere artistiche. Altrimenti, ripeto, si priverà la storia stessa di un'esperienza e di una forza ad essa essenziale, e per la cui presenza effettiva, non ripetitoria, insieme ad altre forze ed esperienze, essa è veramente storia.

Con ciò non si esclude affatto la pertinenza e la necessità di una interpretazione storica dei fenomeni letterari e delle personalità poetiche articolata entro le condizioni della situazione sociale e politica (e nello studio di poetica come io l'intendo è implicita tale disposizione ad una storicizzazione completa e non solo letteraria), ma essa rimanda ad una esigenza storico-critica più profonda e complessa che presuppone una visione della storia più problematica e dialettica anche nei rapporti fra le sue forze ed esperienze costitutive e nel caso specifico richiede una disposizione storicistica che non sovrapponga al passato una poetica polemica di puri militanti politici, richiede un senso vivo delle possibilità diverse della poesia e dei suoi rapporti non univoci con la realtà storica, dei modi con cui anche in una posizione politicamente e socialmente reazionaria può nascere poesia.

Troppo facile (e c'è sempre da diffidare degli schemi troppo facili e troppo facilmente applicabili) risolvere la storia della letteratura solo in storia di organizzazioni di cultura, di funzioni puramente sociali e politiche dei poeti: per non dire di ricostruzioni tutte politiche che estraggono un elemento (variamente vivo e specifico dell'esperienza e situazione di uno scrittore o di una corrente letteraria) e lo rendono arbitrariamente dominante e fondamentale trascurando i modi in cui quell'elemento poté entrare nella poetica dello scrittore e alimentarne l'impegno personale e storico purché effettivamente commutato nella esigenza di un'esperienza artistica e non divenuto invece prevaricante e pesante limite della fantasia e del lavoro artistico.

Voglio dire che, se allo studio storico-critico è essenziale definire concretamente (dove l'ausilio per me indispensabile di una conoscenza storica non manualistica e generica da parte dello stesso critico della letteratura) la situazione del poeta nel proprio tempo e nella propria società, e della sua coscienza della propria posizione in quelli, della profondità e qualità del suo impegno nella realtà storica, nel suo accordo o disaccordo con le direzioni vive del tempo concreto in cui vive, tutto ciò sarà da rivedere entro la sua

effettiva esperienza e poetica, entro l'effettiva tensione poetica che nasce in quell'accordo o disaccordo e, oltretutto (ciò che sarebbe ovvio, ma che spesso viene come realmente dimenticato per insufficienza o per tendenziosità), nell'accertamento sicuro e non partigiano della loro realtà e configurazione precisa, in una ricostruzione della storia non schematica, non preconstituita, anche se inevitabilmente orientata e non qualunquistica.

Ché occorrerà anzitutto richiedere alla storico letterario come allo storico *tout court* (che sarà sempre poi storico di un campo specifico) un forte senso del passato nella sua viva problematicità, nella sua complessa natura di nascita del futuro, tanto diversa da uno svolgimento rettilineo: e spesso nelle sue pieghe ed ingorghi si annidano pure problemi fecondi e si instaura tensione culturale e poetica, per non dire della particolare complessità che la storia letteraria comporta nella dialettica cultura-poesia, per la difficoltà di ridurla a storia di documenti e di fatti, di contenuti giudicabili senza avvertirne e misurarne la loro peculiare natura e risoluzione mediata nella novità e originalità dell'arte. Richiamo ben doveroso di fronte ad interpretazioni che deducono il giudizio su fenomeni e personalità artistiche dalla semplice immediata verifica dell'accordo o disaccordo di quelle con il moto progressivo, o ritenuto tale, della storia misurata soprattutto nelle sue dimensioni ideologico-politiche e sociali. Sarà giusto individuare il crescente disaccordo dell'Alfieri con la linea illuministica e sarà possibile vedere in questo una linea di involuzione ideale e poetica che condurrebbe dal momento positivo della *Tirannide* e delle tragedie a quello dell'ultimo periodo reazionario e nazionalistico. Ma come chiudere gli occhi di fronte al fatto che in quella reazione si esprimevano anche fortemente elementi preromantici collegati all'effettiva crisi e insufficienza dell'illuminismo (le cui istanze immortali sarebbero poi risorte con nuova forza e complessità in vari aspetti della romantica civiltà liberaldemocratica e nell'arricchimento della dialettica con tutte le sue implicazioni rivoluzionarie) e che – mentre le sue intuizioni preromantiche e antilluministiche (nutrite da una conoscenza dello stesso illuminismo e dei suoi elementi più intimi e profondi) partecipano alla vita tormentata e feconda dell'ultimo Settecento, entro un diagramma tanto più vero e storico di quello che non sarebbe un semplice passaggio illuminismo-romanticismo nei loro elementi più congeniali e rettilinei – la sua stessa grande poesia (che d'altra parte non per equivoco stimolò un senso profondo della libertà e nuova grande poesia) nasce, ben più che da motivi illuministici potenziati individualisticamente, proprio da quella crisi profonda sofferta sino alle sue implicazioni esistenziali? Sicché, delineato il disaccordo dell'Alfieri con il tempo nella sua dimensione illuministica, accertati gli aspetti di reazione e i germi velenosi di certo estremismo nazionalistico e la loro traduzione in opere meno sicure come il *Misogallo*, resta pur sempre al critico da intendere insieme e la partecipazione dell'Alfieri a un tempo più profondo nei suoi fermenti più segreti e inespressi (e dunque la sua attualità storica) e il raccordo effettivo fra tale posizione e la sua grande poesia.

Cosí come (per accennare ad aspetti di uno storicismo ingenuo che non ha nulla a che fare con il fronte critico di cui qui si parla, ma che denuncia comunque una significativa insufficienza di comprensione storico-critica da valutare in relazione alle esigenze di uno storicismo piú attento alle effettive relazioni fra storia e poesia) proprio nei riguardi dell'Alfieri (e poi del Foscolo e del Leopardi) poté affacciarsi una valutazione limitativa in rapporto alle deficienze della cultura sua (e dei poeti ricordati) nella sua e loro ignoranza o incomprendimento del nascente idealismo tedesco e della dialettica, nel suo e loro contrasto fra aspirazioni romantiche e cultura settecentesca. Ma (a parte le diversità di situazioni dei tre poeti) questa constatazione di fatto va poi interpretata assai diversamente, ché alla fine quella mancanza e chiusura a vie piú sicure e piú facili (che poi in altre situazioni potevano diventare produttive e feconde, come nel caso di Hölderlin in cui la collaborazione con Hegel si associa al potere valore poetico del *Werden* nella sua poetica) si commutava nello stimolo ad uno scavo piú profondo nel dramma dell'esistenza e della sensibilità, dava una risonanza poetica tanto piú profonda alle loro «illusioni», sicché i *Sepolcri* lungi dal derivare da quel contrasto la loro frammentarietà ne ricavano la loro spinta dinamica, la loro lontananza da un puro canto alla vita, il freno interno alle tendenze foscoliane piú retoriche.

\* \* \*

Ed anche nei casi in cui l'indicazione o involuzione di un poeta (entro una tendenza di critica dinamica da me fortemente appoggiata,) alla luce della sua posizione politica, ideologica, sociale e della linea di movimento della storia, potrà essere accertata effettivamente, occorrerà pur sempre considerare non automatico e immediato ed uguale il rapporto fra tale evoluzione o involuzione rispetto alla storia e l'involuzione o evoluzione poetica dello scrittore: non perché tale problema e rapporto siano surrettizi ed inutili, ma perché anche tale aspetto di storicizzazione e di caratterizzazione concreta va calato e calcolato entro la tensione e mediazione poetica, entro il ricambio poetica-poesia, entro la complessità dell'esperienza personale e delle possibilità poetiche che vi si sviluppano.

Certo nello svolgimento dell'attività di un Metastasio (che pur nei suoi limiti e nei limiti del suo tempo fu tutt'altro che inizialmente evasivo e puramente letterario) sarà facile indicare, dopo le prime opere dei primi anni viennesi, un rapido declino contemporaneo delle sue possibilità poetiche e una incapacità a seguire lo svolgimento di razionalismo in illuminismo, un suo isolamento sempre maggiore dallo sviluppo delle tendenze della sua epoca, una vita sempre piú astratta, solitaria e priva di succhi storici e del caldo contatto con un pubblico vasto (di cui prima aveva interpretato personalmente esigenze genuine di socievolezza, di dialogo, di vita genuina e tenera di sentimenti, di gentile vibrazione patetica in azione melodrammatica), il prevalere sempre piú forte di un'aulica concezione di sterile eroismo

e di aristocratico altruismo di anime belle. E ciò ricondurrà a confermare la scarsa complessità del poeta e della sua poetica incapaci di sviluppi e di rinnovamenti entro la storia, ma anche a meglio comprendere il terreno di forza della limitata esperienza metastasiana, la sua adesione all'epoca arcadico-razionalistica nelle sue posizioni di primo Settecento, la fecondità dell'accordo del poeta col suo tempo nell'epoca della *Didone* e il recupero più interno di quell'accordo rivissuto più fantasticamente nei primissimi anni viennesi quando nostalgia si commuta in bisogno e forza di rappresentazione dei sentimenti lievitati nella esperienza.

Ma nel caso del Parini e del suo ultimo svolgimento sarà errore (e proprio errore storico-critico e non solo del gusto di una lettura diretta) equiparare una minor tensione dell'impegno combattivo delle prime *Odi* e delle prime parti del *Giorno*, dell'entusiasmo illuministico e riformatore del poeta (del resto ben diversi anch'essi dalle posizioni di un propagandista e di un collaboratore contenutistico e non perciò svalutabili a materiali indifferenti al lavoro di un puro letterato di ascendenza arcadica), a una involuzione poetica che smentirebbe il tradizionale omaggio critico alle ultime *Odi*.

Certo si deve constatare un maggiore isolamento del poeta nel suo mondo morale e fantastico, nel vagheggiamento di alte figure di «calocagatia», una maggior pacatezza e distanza dai suoi impegni polemici, e un coerente mutarsi della sua poetica e del suo linguaggio da forme più icastiche e satiriche, più sensuose e frizzanti, a forme più innografiche, più distese e serene, appoggiate al più preciso incontro del Parini con il gusto neoclassico. Ma, mentre questo non si risolve affatto in una adesione passiva alle forme più illustrative e archeologiche di tanta letteratura neoclassica, e corrisponde ad un interno bisogno di alleggerimento e rasserenamento del suo animo e della sua poesia legato anche alla coscienza (non importa se in parte illusoria) di una battaglia sostanzialmente vinta e di una necessità più di costruzione che di polemica, è evidente che, nelle ragioni interne della poesia pariniana, questo sviluppo non è affatto improduttivo poeticamente, ed anzi conduce ad uno sviluppo poetico più alto e personale in cui gli ideali pariniani, che sorreggevano il suo stesso impeto e la sua polemica poetica, si sono approfonditi e meglio disposti a vita poetica, fatti ancor più persuasi e luminosi, più personali e universali, e l'affinamento di sensibilità e di gusto («orecchio ama placato la Musa e mente arguta e cor gentile») e l'impegno in una poetica meno didascalica han ridotto i margini polemici, la ricerca di efficacia, lo sforzo a volte troppo pregnante del suo linguaggio epico-satirico senza perdere i frutti più intimi delle precedenti esperienze e senza risolversi in una evasività blanda e diafana, come potrebbe apparire a qualche orecchio duro e a una considerazione storica insufficiente perché incapace di superare l'aspetto documentario delle opere d'arte e di intendere di queste il dialettico rapporto con l'esperienza personale e storica del poeta.

E se l'attenzione alla posizione politica del Pascoli servirà a convalidare la profonda falsità della sua poesia politica e storica (arretrata concezione

retorica del poeta vate, debolezza e ambiguità del suo socialismo nazionalistico, incomprendimento delle reali condizioni sociali italiane), nello studio dell'ultimo Carducci non sarà accettabile l'intera equivalenza di involuzione politica e involuzione poetica che pur si giustifica assai chiaramente per quanto riguarda la poetica, di «dovere» e l'eloquenza delle cosiddette grandi odi in rapporto alla perdita di contatto del poeta con le forze più vive della storia del tempo e al suo accordo con un preciso settore conservatore della società italiana, con la politica crispina, con il crescere del nazionalismo autoritario e antipopolare. Involuzione verificabile anche in quella componente di spiritualismo senile che sfocia nella retorica vaporosità di *Alla chiesa di Polenta*. Ma al critico che guardi, senza lasciarsi piegare da schemi rigidi, alla intera realtà della personalità carducciana nel suo ultimo svolgimento, non sfuggirà che, sull'avvio di un ripiegamento interiore configurato nella proposta di una poetica della «malinconia», l'animo poetico carducciano pur continuava a svolgersi in una direzione di intimità senza enfasi, di visione fresca e nuova, cui contribuisce sin la vibrazione più sommessa e meditativa dello spiritualismo così prevaricante in retorica nella direzione della poetica falsamente grandiosa e ufficiale del vistoso poeta dell'età umbertina, ed egli constaterà in questa specie di sdoppiamento, e di rivincita e di riscatto di moti intimi più autentici, la via per cui il Carducci collabora, a suo modo, a nuove forme di tensione poetica, a elementi vivi della crisi postromantica.

Insomma sarà insufficiente una storicizzazione che non sia orientata a compiti critici e che non articoli la storia di un'epoca o di una personalità letteraria nel loro particolare piano di esperienza, di tensione e di tecnica entro un cerchio di nessi e rapporti e condizioni (non di cause e determinazioni e di equivalenze immediate) rivissuto in prospettive di poetica e in situazioni concrete variamente propizie al nascere e affermarsi dell'arte, ma giudicate tali solo dall'interno della poetica e della tensione poetica che effettivamente si instaurano e si svolgono in volontà, possibilità e realtà di opere artistiche.

Alla stessa maniera guardando alla storia di un poeta, l'accertamento (per me importante e fecondo in reazione a concezioni di purismo estetico che separano nettamente la vita della poesia dalla vita della personalità in cui essa nasce e si afferma) della sua esperienza vitale, della sua vita concreta e complessa sarà da calcolare non come causa e materia immediatamente trasferibile in poesia, ma come *Erlebnis* – con ciò che questa parola comporta di rivissuto o cosciente – che il poeta rivede nell'orientamento della sua poetica ai fini della sua poesia, come elemento vivo della sua storia dinamica entro cui la poesia, senza decadere a brutta autobiografia e meccanica traduzione di vicende e di sentimenti particolari, trova le sue occasioni, le sue situazioni concrete, e si presenta, nel suo accordo dialettico con la personalità intera del poeta, in un ritmo di svolgimento storico, ha un suo speciale farsi (*poeta nascitur et fit*) a cui son sempre essenziali e la originale forza e natura poetica e la coscienza e destinazione artistica.

La poetica viene così per me sempre più approfondendosi nelle ragioni interne e storiche della poesia, nella commutazione e nell'orientamento artistico dell'esperienza personale e storica: non solo «programma» e meditazione del poeta sull'arte, ma – come ho mostrato nell'esempio foscoliano – coscienza e direzione artistica dell'esperienza totale, senza di cui questa e la vita complessa e concreta del creatore sarebbero indifferenti (o viceversa prevaricanti) rispetto al suo agire poetico, all'unica storia ideale o stilistica del poeta, come la storia di un'epoca sarebbe inutile sfondo alla sua storia letteraria o viceversa pesante limite deterministico alla peculiarità o autenticità dell'esperienza artistica.

\* \* \*

In una considerazione della critica quale operazione interamente individuale ed astorica (e al fondo c'è pure un legame fra una simile considerazione della critica e una concezione della poesia come astorica e unicamente indagabile nel testo e nello stile) sarebbe anche inutile lusso di informazione inessenziale la storia della critica, che invece, se rettamente intesa e utilizzata, ben rientra fra gli strumenti e gli elementi storicistici di una interpretazione storico-critica tesa a rifiutare ogni accostamento impressionistico e non perciò a mortificare l'iniziativa e la freschezza personale di un critico, tanto più avvalorate e rese sicure della loro originalità quanto più esercitate e provvedute di strumenti e disposizioni euristiche, di consapevolezza della complessità o serietà culturale dell'attività critica.

E se nello sviluppo più recente di tale studio e nella sua eccessiva proliferazione si può avvertire il pericolo di esercitazioni scolastiche fine a se stesse o quello più grave di una riduzione della critica a sopralluogo frettoloso e a conclusione giudiziaria per scarto e cernita solo delle posizioni critiche precedenti (quando poi non si tratti invece di una sovrapposizione di tesi precostituite e partigiane che falsano la realtà e la fecondità della storia della critica nella pura preparazione di un messianico e tendenzioso *enfin vint*), l'impiego di questo strumento storico-critico rivela la sua validità non solo in quanto risponde ad una esigenza di piena conoscenza del lavoro critico precedente – con l'eliminazione di inutili «nuove scoperte dell'America», e con l'offerta stimolante di spunti critici spesso annidati in giudizi minori o meno noti, a volte sommersi dalle onde più potenti del gusto da cui essi discordavano –, ma in quanto situa la nuova iniziativa interpretativa entro una prospettiva problematica già aperta, entro una storia critica già in atto. E così rafforza nel critico la responsabilità del suo lavoro come collaborazione all'ulteriore affermazione del valore artistico e della sua vita attuale nella continuità della sua vita critica precedente e come partecipazione ad una forma di conoscenza storica che reagisce coerentemente ad ogni forma di accostamento impressionistico e degustativo dell'opera d'arte quale oggetto immobile e astorico sia nella sua nascita sia nella prosecuzione della sua vita

e nei modi con cui successivamente l'opera d'arte è stata intesa e valutata, e ha provocato tensione poetica e critica, ha suscitato discussioni e problemi di gusto, di ideologie e di cultura.

Su di un piano generale l'esercizio della storia della critica rinsalda dunque nel critico la sua coscienza storicistica e un senso robusto della storicità della critica (lontano dalla esasperante impressione della trottola del gusto e dalla illusione della formula insuperabile in quanto mostra le ragioni profonde dello svolgimento e cambiamento dei giudizi, la loro non casualità e il loro fecondo margine di approssimazione in assoluto in una storia che non conosce mai l'ultima parola pena la morte dogmatica e scolastica), e insieme riconduce – attraverso l'esperienza della vita di un problema critico che ha implicato motivazioni culturali, ideologiche e sin politiche delle diverse posizioni critiche – a tanto più sentire i rapporti che legano la critica e la storiografia letteraria a tutta la cultura e la storia e i rapporti che a queste legano la stessa attività artistica che nel suo corrispettivo critico tali problemi ha suscitato e richiesto: sicché la storia della critica si mostra parte effettiva della storia della cultura pur con i suoi problemi specifici e tecnici. E d'altra parte l'esperienza del particolare problema di un autore già ne approfondisce (attraverso i problemi che ha promosso) una più forte conoscenza e ne avvia una interpretazione che media (come in ogni operazione storica) le proprie esigenze ed istanze personali e storiche con quelle che in altre epoche l'opera d'arte ha promosso, in una trama di discussione e di esperienza che attenua la possibile prevaricazione del presente sull'alterità del passato e meglio dispone a far valere la propria interpretazione (non a mortificarla e causalizzarla) e la sua novità nella piena consapevolezza del problema trattato, del suo svolgimento e del significato che in questo assume la sua interpretazione. Strumento essenzialmente storicistico, la storia della critica rifluisce e si coordina in un sistema storico-critico che nella poetica (con le sue implicazioni più complesse) trova anche un nuovo legame fra critica e arte e rifiuta sia la figura del critico come *artifex additus artificii* sia la parziale verità del *philosophus additus artificii* e più punta su di un critico storiografo che, vivo nella poetica del suo tempo e in una propria poetica, storicamente ricostruisce le poetiche del passato e la tensione fra poetica e poesia in tutta la sua concretezza storica e personale e così facendo sostiene e assicura la sua interpretazione critica, la sua valutazione delle opere e delle personalità poetiche.

\* \* \*

E proprio nel convergere dello studio di poetica, dei rapporti vita-poesia e poesia-cultura e storia, della consapevolezza della storia della critica entro una interpretazione tesa a raggiungere e valutare i risultati e i modi della poesia nello svolgimento dinamico e intero di una personalità storicamente concreta, posso meglio configurarmi *à rébours* il procedimento della mia

stessa esperienza critica nel caso della interpretazione di un singolo poeta e di un mio intervento nel suo complesso problema critico.

Parlo del problema critico del Leopardi e di una mia interpretazione ripresa piú volte (dal '36 in poi) ma fin dall'inizio sostanzialmente innervata nel rapporto poetica-poesia avviato in quel senso di una ricostruzione dinamica della personalità nella storia che esso ha sempre piú preso per me sino ai piú recenti sviluppi di applicazione proprio in sede di ricostruzione di una personalità poetica (da quella dell'Ariosto a quelle piú recenti del Parini, del Carducci o di momenti dello svolgimento foscoliano). Interpretazione stimolata insieme da una discussione e da una utilizzazione della storia della critica fra la reazione alla diagnosi crociana del poeta della vita strozzata o dell'unico motivo idillico (con ciò che essa comportava in sede generale di misconoscimento dei piú profondi rapporti vita-poesia e poesia-cultura o storia, di isolamento di un nucleo immobile di poesia in qualche modo noumenico e indifferente alla vita della personalità troppo superficialmente e poco storicamente indagata, di dura frattura fra poesia e non poesia) e un sempre piú intenso avvertimento della fecondità del modulo interpretativo desanctisiano di biografia critica nel saggio incompiuto sul Leopardi: modulo che io cercai di riprendere riportato in una piú moderna forma di svolgimento vita-poesia mediato dalla poetica. Forma che permetteva, al di là del De Sanctis, una piú precisa valutazione del fare artistico leopardiano e del suo impegno elaborativo, ma che comunque fortemente risentiva della generale lezione desanctisiana di interpretazione dinamica personale e storica del Leopardi e dei vigorosi spunti critici che, contro la stessa tesi idillica, affermavano elementi della natura eroica leopardiana, anche se nel grande critico non erano stati passati a piú precisi e organici sostegni di una poetica o di una poesia non idillica negli ultimi canti.

In quella discussione, e nel rimando che il modulo dell'interpretazione del De Sanctis e nuovi studi sul rapporto pensiero-poesia e sulla posizione storica del Leopardi (Gentile e Salvatorelli) suggerivano a una piú forte indagine della personalità in movimento e dello svolgimento delle posizioni ideali e combattive del Leopardi nel suo tempo, la prima impressione di altezza e di novità degli ultimi canti nata ad un primo accostamento di lettura (un *primum* inevitabile e che corregge l'impressione di una nascita di problemi critici solo per discussione con la critica precedente) mi si venne chiarendo e cambiando nella individuazione di una nuova poetica non idillica in cui il poeta aveva disposto in direzione artistica (e quindi con tutta una coerente impostazione di linguaggio, di tecnica, di modi espressivi) la sua nuova esperienza e la coscienza del suo significato umano e storico, la sua impostazione di persuasione combattiva e di eroico impegno nel suo atteggiamento speculativo e morale, che lo avevano condotto ad abbandonare la pur altissima posizione del ricordo e dell'elegia idillica e la inerente poetica.

Lo studio di poetica realizzava cosí l'accertamento di una diversità nella vita e nella poesia dell'ultimo Leopardi in un nuovo rapporto profondo fra



queste e in una volontà e disposizione di realizzazione artistica che si svolgeva coerente, e non perciò immutabile, sino alle forme singolarissime della *Ginestra*, inspiegabili (se non come caduta totale di gusto e di animo) se misurate sul paradigma della poetica idillica, ma ben diversamente valutabili se rispiegate dalle loro ragioni interne commutate in direzione artistica, in una poetica che portava all'estremo l'impostazione dei canti del '31-32, come la posizione leopardiana di combattività, di presenza, di persuasione di personali e storici valori e disvalori era lí portata alle sue estreme conseguenze.

Una diversa poetica, una diversa disposizione di poesia che non esclude evidentemente la discussione sui risultati (per me positivi ed alti, anche se variamente tali e non assurdamente superiori alla perfezione dei grandi idilli), ma che ne è comunque preliminare momento di possibile comprensione e valutazione. E che era risultata da convergenti indagini sulla personalità del Leopardi e sulla sua natura e volontà artistica, sul muoversi del suo animo, del suo pensiero, della sua posizione nella storia: con problemi specifici nel poeta e nel critico, ma inseparabili dai problemi storici di una personalità viva e concreta. Con tutta una possibilità coerente di ulteriore precisazione sia nel fondo storico e personale sia nel consolidamento di linguaggio e di stile, che comunque vengon chiaramente sostenute e centralmente giustificate da una simile interpretazione meglio che da studi che non partano dal centro vivo di una personalità storica e della sua poetica o da studi che non rivedano la destinazione artistica e i modi artistici di una personalità poetica.

Per non dire di un caso minore, ma assai sintomatico per le possibilità di una interpretazione impostata sulla ricostruzione dinamica di una personalità nel suo sviluppo intero di poetica e di poesia, nella sua intera esperienza e commutazione in direzione artistica della sua esperienza vitale, storica, letteraria. Quello di Giovanni Della Casa, troppo a lungo rappresentato nella tradizione critica romantica e postromantica come figura di petrarchista *sic et simpliciter* in una visione puramente negativa del petrarchismo cinquecentesco e piú recentemente (dopo la valorizzazione crociana del petrarchismo come disciplina e scuola letteraria) interpretato come abilissimo retore e applicatore della retorica ciceroniana. Mentre, in una ricerca storico-critica mossa dall'interno della sua poetica e della sua poesia entro lo sviluppo della personalità e delle sue esperienze vitali e culturali (e insomma alla luce di uno studio di poetica nella sua accezione piú intera), è venuto rivelando (su di un percorso critico piú recente, arricchito di interventi se non univoci certo convergenti) un singolare sviluppo da tecnica a poesia, una interna maturazione di autentici motivi poetici che vennero manifestandosi quando, nella tarda situazione biografica del poeta, un moto di delusione e di ripensamento della propria vita, sollecitato da vicende e da consonanze interiori con il nuovo clima culturale e religioso del secondo Cinquecento, corrispose ad una presa di coscienza poetica della propria esperienza e della propria natura artistica. E il Della Casa adibí mezzi espressivi prima sperimentati in una dimensione piú chiaramente rettorica (anche se non priva di

tensione alla poesia) a nuove e schiette funzioni poetiche, a una nuova *gravitas* interiore e personale (a cui aveva già guardato il Tasso in una consonanza storica e poetica troppo obliterata nelle posizioni romantiche e non perciò meno stimolante per chi indaghi ed accetti le offerte intere della storia della critica), ad uno sguardo lirico meditativo che consolida il senso più profondo della propria situazione vitale e della esistenza umana in miti e quadri di singolare intensità e fermezza poetica e in avvii di poesia «metafisica».

\* \* \*

Mi sembra infine che la ricostruzione storico-critica di una personalità artistica quale sono venuto delineando, proprio per la sua disposizione centrale a rappresentare l'intera esperienza dello scrittore, la sua tensione fra poetica e poesia, il suo sviluppo di ispirazione e di lavoro costruttivo, permetta, ed anzi richieda, per sue intime esigenze (e non per accettazione dall'esterno di procedimenti eterogenei), tutto un uso attivo ed organico di tecniche critiche, di dimensioni di studio che, inessenziali ad una critica contenutistica o a posizioni di crocianesimo ortodosso (che alla fine riducono la stessa feconda lezione crociana a formula ferma e non suscettibile di storico sviluppo), sono ben pertinenti ad una critica che fortemente guarda al lavoro espressivo, al farsi concreto dell'arte nel movimento della personalità artistica alle sue mete, ai suoi risultati.

Parlo soprattutto degli studi dell'elaborazione, delle redazioni e varianti di un'opera d'arte, che, se possono ridursi ad esercitazioni diligenti ma poco produttive quando si appoggino ad una nozione della poesia sol come prodotto di calcolo tecnicistico, assumono un più centrale valore se vengano articolate entro una ricostruzione totale della creazione artistica nelle sue vive scelte, nella sua tensione all'opera, nei suoi problemi tecnici mai dissociati dalla funzione di consolidamento ed espressione di un mondo interiore e storicamente valido. In un complesso lavoro che d'altra parte troverà la sua misura finale, la sua giustificazione di realizzato valore nell'opera (non dunque una irrequietezza senza termine valida in sé e per sé); mentre l'opera stessa sarà ben diversamente intesa e valutata e criticamente posseduta se il critico ne avrà ridispiegato la formazione e i modi costruttivi.

Così, riviste dall'interno di una tensione operante, le stesse varianti coeve di un testo non sono mai equiparabili ad una esterna e indiscriminata scala di possibilità che potrebbe essere aumentata all'infinito secondo un astratto e impersonale vocabolario di parole e immagini o ad una tastiera indifferente alla musica che il poeta vuol trarne, ma sono invece la gamma ben significativa di possibilità sperimentate entro un raggio di scelta inerente alla poetica dello scrittore, provate e dirette nel ricercato accordo con la sua prefigurazione artistica personale, con i toni del suo animo e della sua ispirazione. E tanto più il valore e la pertinenza di un simile studio sarà evidente quando si tratti di redazioni successive, inseribili in una storia del

poeta e della sua interna lotta per l'affermazione concreta della sua poesia: lotta spesso tormentata e difficile, ch  tutta la nostra esperienza ci riconduce ad un senso del *poiein* artistico assai diverso dalla romantica immagine di una immediatezza di getto, ad un senso diverso della spontaneit  come conquista della spontaneit .

Si riveda, come esempio assai sintomatico del valore che possono prendere gli studi sulla elaborazione di un'opera (e magari di un suo particolare) quando siano parte di una ricostruzione critica che coinvolge tutta l'interpretazione dello svolgimento di un poeta nel convergere in lavoro creativo di tutta la sua personalit  in tutte le sue dimensioni effettive, il caso dell'ultima battuta di Filippo nell'omonima tragedia alfieriana. Battuta passata, attraverso un lungo lavoro di redazioni intermedie, da una prima intuizione insufficiente e parziale ad una estrema realizzazione, nell'edizione definitiva, in cui quella prima intuizione   stata approfondita e portata ad una luce poetica piena, ad una coerenza intera poetico-teatrale che esprime il valore del personaggio, il senso della sua favola tragica, e, in questi, la vibrazione p  intima della poesia alfieriana, raggiunta, in quella precisa situazione, nella commutazione poetica di tutta una esperienza vitale e storica, di tutto un formidabile lavoro espressivo, di tutto il rigore morale e artistico del grande poeta.

Nella prima idea in francese, del '75, il protagonista concludeva la sua azione con l'espressione di un esplicito compiacimento per la vendetta attuata: «*Philippe finit en recommandant   Gomez un secret inviolable sur cette affaire, et content d' tre veng *». Ma gi  nella stesura in francese la battuta di Filippo   limitata alla raccomandazione rivolta a Gomez di non far mai trapelare la verit  di quel «*funeste événement*», e una battuta di Isabella morente gi  suggeriva, in forme troppo comuni, una possibilit  di sviluppo ulteriore dell'animo di Filippo: «*Tyran es-tu satisfait? ton fils, ton épouse, ce que tu devois avoir de plus cher p rit par ta main, p rit   tes yeux, et p rit innocent; monstre, tu ne trembles pas?*». Mentre nella stesura italiana gi  affiora pi  decisamente un nuovo atteggiamento di Filippo preso da un improvviso moto di rimorso e volto a riconoscere sin troppo esplicitamente l'inutilit  della sua azione in senso morale-eudemonico: «Ah Gomez di gi  i fieri rimorsi mi squarciano a brano a brano, la pace che dai delitti invano sperava mi fugge»: parole intervallate, rispetto all'ultima raccomandazione di segretezza, da un ultimo sfogo di Isabella che invoca dal cielo la vendetta e una pronta morte che la ricongiunga a Carlo. Ma, a parte questo intreccio di voci di effetto troppo melodrammatico, l'indicazione dei «fieri rimorsi» insisteva eccessivamente su di una coscienza e su di una aperta conversione morale che stonavano con la direzione fondamentale della figura di Filippo tutta impostata su di una estrema lucidit  di azione e viceversa in una motivazione sin troppo chiara di gelosia. N  molto diversamente si articola la battuta della versificazione del '76, anche se essa porta una notevole unificazione delle due ultime battute di Filippo ed espunge l'improprio intervento di Isabella:

Fieri rimorsi  
già mi squarciano a brano a brano il petto.  
Ah che purtroppo è ver, che mal s'ottiene  
la pace dai delitti! ognor s'asconda  
Gomez l'orribil caso: a me l'onore  
tu salverai tacendo: a te la vita.

Solo nella redazione del 1780 la battuta finale, appoggiata all'apertura allucinante dell'immagine del «mar di sangue» (con un'espansione metaforica eccessiva che pur voleva contribuire a un essenziale innalzamento di tono), si arricchisce di una prima abbozzata forma del grande interrogativo-vocativo che costituirà lo scatto più nuovo e coerente della insoddisfazione e delusione di Filippo:

Un mar di sangue  
scorre. Ah Filippo vendicato sei,  
ma felice sei tu? Gomez l'orrendo  
caso ad ogni uom s'asconda: a me l'onore  
a te la vita salverai se taci.

E proprio nella redazione del 1781 il gran numero di varianti può indicare l'assillo del poeta circa la più sicura impostazione dell'interrogativo ormai sentito centrale e a cui egli non riusciva a togliere l'inclinazione troppo familiare e insieme retorica della seconda persona e dell'indicazione del proprio nome, e la disposizione più discorsiva fra la constatazione della vendetta e quella della insoddisfazione dolorosa.

Sinché, nella forma definitiva dell'edizione Didot (nel volume aggiunto dell'89), tutti gli elementi, che da tempo cercavano equilibrio e coerenza, vengono ad assumere la loro sicura funzione in un ritmo tragico desolato e potente, come la figura di Filippo vi trova la sua perfetta misura, superando e la mostruosità un po' ingenua dell'inizio e l'intrusione moralistica troppo esplicita successiva in una complessità enigmatica, ma umana, in cui l'impeto dolente dell'insoddisfazione concorre a risolvere un esemplare termine del modulo tragico alferiano senza cadere o nella giustapposizione del riconoscimento della giustizia divina del Creonte dell'*Antigone* né d'altra parte giungendo alla diversa e più profonda complessità del tiranno vittima nel *Saul*, di cui pur costituisce un antecedente essenziale nella situazione peculiare della tragedia giovanile.

Scorre di sangue (e di qual sangue!) un rio...  
Ecco, piena vendetta orrida ottengo...  
Ma felice son io? Gomez si asconda  
l'atroce caso a ogni uomo. A me la fama,  
a te, se il taci, salverai la vita.

Ogni parola vi ha preso il suo posto e il suo peso immutabile, fino alle virgole e ai punti sospensivi essenziali all'espansione poetico-tragica della destinazione teatrale radicalmente presente nell'ispirazione e nella poetica alfieriane. Ma come intendere e valutare appieno e il risultato ultimo e il suo equilibrio supremo (il tipico equilibrio alfieriano sulla tensione e intensificazione dei nuclei interni e del loro consolidamento espressivo di immagini e linguaggio) e insieme intendere e valutare la lunga vicenda poetica che vi confluisce e vi si realizza, e il senso e l'apporto dei vari passaggi (e il significato delle loro particolari condizioni), senza rifarsi (ben più che in forme di verifica, in forma di nuova collaborazione dell'esame particolare e dell'esame generale) alle ragioni centrali di un lavoro di revisione che è continua reinterpretazione dall'interno dei propri fantasmi poetici – non l'immagine che vuol realizzarsi quasi per una propria spinta autonoma ma la fantasia sempre più consapevole e matura – e a tutto lo svolgimento alfieriano con le sue nuove esperienze vitali, culturali, artistiche, con la sua conquista lenta e sofferta di uno stile più maturo che corrisponde a nuove conquiste di una intuizione tragica più profonda? Sicché lo stesso modulo dell'interrogativo-vocativo dentro lo sviluppo del dialogo sempre più esplicito sarà insieme una conquista tecnica della più matura teatralità alfieriana e il corrispettivo di una profonda maturazione del personaggio, organicamente sviluppata in tutta la tragedia, e dell'intuizione tragica alfieriana legata alla novità di altre opere e all'intreccio fra queste e la reinterpretazione delle prime tragedie. Mentre l'abolizione della seconda persona implica insieme la finezza del gusto che ha avvertito un pericolo retorico, una confidenza e un autointerimento prosastico, e la più profonda intuizione di un decoro tragico che si fa dignità, di una meditazione concentrata sull'assoluta e sofferta intimità dolorosa del tiranno che scopre nella sensazione della limitatezza e insufficienza della sua azione, della sua tensione di affermazione e di abnorme felicità, la sua singolare umanità di vittima.

Mentre dunque l'assolutezza e la ricchezza della redazione definitiva sarà tanto più compresa e valutata se ridispiegata nella tensione da cui è nata, sarà ben chiaro che non si può studiare l'elaborazione di un particolare senza risalire ai motivi centrali e alle ragioni interne e alla loro direzione che la motivano. Né basterà spitzerianamente risolvere la circolarità centro-particolare nella generale individuazione dell'etimo spirituale dell'opera, ma occorrerà reinserire il particolare e l'opera in tutto lo svolgimento della personalità creatrice e della sua poetica, nell'articolazione delle sue varie fasi e della sua esperienza concreta, nella sua intera realtà storico-letteraria. Mentre poi questo studio servirà a ricostruire la storia dello svolgimento alfieriano meglio di quanto potrebbe farsi con la sola opera definitiva.

Solo così anche lo studio di un particolare di una tragedia alfieriana collaborerà organicamente alla ricostruzione e alla valutazione della singola opera e di tutta la poesia alfieriana e condurrà non alla disgregazione del giudizio e alla semplice descrizione del lavoro tecnico del poeta, ma alla realtà e

concretezza e duttilità di un giudizio storico-critico, reagendo alla formula unica, alla rigidità del nucleo immobile e trascendente, contribuendo ad una interpretazione dinamica della personalità artistica fino alle sue estreme realizzazioni in cui anche l'osservazione del cambiamento e la raggiunta necessità di una parola e magari di una virgola potrà essere criticamente valida ed utile se il critico vi giungerà dal pieno della ricostruzione intera della personalità che vi ha consolidato la propria intera tensione poetica. Secondo la celebre frase del Foscolo secondo cui «ad ogni pensiero ed immagine che il poeta concepisca, ad ogni frase, vocabolo o sillaba ch'ei raccolga, muti e rimuti, esercita ad un tratto le facoltà tutte quante dell'uomo».

Ma quella frase storica andrà intesa nella direzione non reversibile e nella volontà di unità e integralità da cui scaturisce. E verificare concretamente che nel più minuto lavoro espressivo siano effettivamente (e quando siano) presenti tutte le forze dell'uomo-poeta e non solo quelle dello sperimentatore tecnico e del letterato squisito, e che quelle forze siano orientate ad una meta poetica sulla forza di una ispirazione e nella coscienza artistica, può essere il compito arduo del critico che solo nella sicurezza di tale complessità e intima integralità dell'arte e della critica può assicurare a se stesso la centralità e la validità di ricerche particolari, della sua attenzione ai segreti della officina dei poeti, senza rischiare di ridurre essi e se stesso alla dubbia misura di un tecnicismo che alla fine svuota di senso storico e critico le più utili e utilizzabili tecniche euristiche e svaluta le stesse ragioni che rendono veramente «tecniche» le tecniche.

Così, ancora usufruendo dell'esempio dell'Alfieri (la cui grande poesia è stata tante volte misconosciuta proprio per un'insufficiente comprensione della radicale unità della sua poetica teatrale e dei suoi problemi di stile con la sua intuizione tragica storicamente intesa e dei modi del suo svolgimento storico e personale che ne avvalorano e giustificano le sue diverse possibilità poetiche), persino la ricerca statistica di parole e di abitudini stilistiche (inaccettabile quando pretenda di risolvere in una descrittiva obbiettiva e matematica la realtà di un'opera d'arte respingendo come inessenziale o fuorviante, rispetto ai compiti della critica, ogni attenzione alle ragioni interne della personalità artistica) può rientrare funzionalmente in una ricostruzione unitaria e dinamica della personalità poetica e contribuire a configurarne tendenze e momenti di svolgimento.

Come accade con l'identificazione della parola «pur troppo», che (ripresa dall'accezione più comune nel Settecento di «anche troppo» o di esclamazione elegiaco-melodrammatica) sempre più si precisa nella sua forma sintetica di una dolente o sdegnata constatazione pessimistica di fronte alla realtà storica o esistenziale e a un certo punto dello svolgimento alfieriano moltiplica la sua presenza nelle tragedie e negli scritti etico-politici della maturità, fino al caso un po' ripetitorio e stanco della versione dell'*Alceste* euripideo (*Alceste prima*) in cui la sigla del traduttore-rifacitore si identifica spesso con l'esasperante e più meccanico ritornello dei «pur troppo».

Orbene il rilievo di questa parola «alfieriana» e del suo intensificarsi e farsi centrale a momenti estremi prende valore e si giustifica criticamente se organicamente collegato con tutto lo studio dello svolgimento alfieriano di cui diviene particolare sintomatico ed acuisce l'attenzione sull'interno rapporto fra la maturazione del pessimismo eroico dell'Alfieri e le forme del suo linguaggio eroico-elegiaco. Sì che quella parola sintomatica-tematica (in cui convergono tutta la meditazione dolorosa sulla realtà politica e non politica, la lettura approfondita del Machiavelli, l'esperienza sofferta degli anni della lontananza dalla donna amata tradotta nelle forme più psicologiche delle *Rime*) servirà a meglio evidenziare quella maturazione profonda: colta magari più puntualmente nella revisione dell'inizio del trattato *Del principe e delle lettere* (incominciato nel '78 e ripreso e svolto nell'84, tra *Saul* e *Mirra*), in cui la drammatica frase d'apertura viene rinnovata e approfondita dall'inserimento parentetico ed esclamativo di un «purtroppo» («la forza governa il mondo (pur troppo!) e non il sapere...») che, carico di una lacerante risonanza personale e storica, spirituale e poetica, scandisce ben diversamente la frase prima costruita in forma di più compatta sentenza in analogia con l'approfondimento di certe battute tragiche – prima più rettilinee e compatte, poi più movimentate ed echeggianti della nuova consapevolezza dolorosa del dramma umano – e con l'approfondimento generale di tutta l'intuizione tragica alfieriana che ha superato e arricchito il contrasto più rigido delle prime tragedie e l'impeto più fiducioso della *Tirannide* e della *Virginia* sino alla nuova complessità del *Saul* e della *Mirra* e alla loro coerente novità di linguaggio e di rappresentazione teatrale.

E come davvero intendere i singolari aspetti nuovi del linguaggio e della costruzione della *Mirra* (prova suprema della poesia alfieriana, estremo sviluppo della sua intuizione tragica, della sua meditazione sulla situazione umana, del suo lavoro espressivo, della sua potente e genuina vocazione ed esperienza teatrale) se non articolando e saldando le osservazioni e costatazioni precisanti e puntualizzanti a tutta una organica interpretazione dell'opera e del suo rapporto con lo sviluppo della personalità alfieriana e della sua poetica operante in quella situazione creativa concreta, in quel momento di necessità e volontà espressiva?

Così l'identificazione di un parlato tragico più graduato e familiare, della frequenza di forme dubitative e discorsive più prosastiche (l'abbondanza dei «forse», «chissà», «adunque», «insomma»), prenderà valore e porterà luce critica sol se inserita nelle linee della poetica in cui l'autore ha diretto la sua necessità espressiva, nei problemi della sua costruzione poetica e del suo linguaggio creativo. E questi richiedevano appunto (recuperando i risultati della discussione alfieriana con il parlato tragico settecentesco nella prova di confronto, di assimilazione e di superamento con la *Merope* del Maffei nell'81) una più ricca graduazione del dialogo, inerente a un nuovo rapporto fra il personaggio centrale e i personaggi minori, fra realtà comune e realtà tragico-eroica, meno in forme di massiccio contrasto e di stacco sta-

tuario, e relativa alla nuova tensione, nel personaggio centrale e nella situazione generale, del motivo tragico che cresce piú lento e graduato sino alla sua accensione piú disperata in uno scavo piú profondo e in un rifrangersi piú complesso, di cui quelle forme di parlato piú comune e perplesso sono appunto note essenziali, non una stonatura o il documento di una caduta prosastica e di un ripiegamento «borghese». Come il personaggio e la tragedia di Mirra non sono un indebolimento della forza tragica alfieriana, ma anzi il suo estremo e piú profondo e concreto sviluppo fatto vibrare entro un intreccio piú complesso di innocenza e colpa, di eroismo e pessimismo, di ammirazione e compassione per l'altezza e miseria degli uomini in un'atmosfera di calda intimità e normalità familiare, fiduciosa e progressivamente turbata e lacerata dal dramma tremendo che sorge nel suo seno.

E ugualmente (riferendomi anche al vantaggio critico che deriva da una interpretazione dinamica di un'opera nel suo interno movimento e nella sua articolazione concreta in cui procedimenti tecnici e particolari espressivi van misurati nella funzione che il poeta ha loro dato e che essi han preso nello sviluppo dell'opera) sarà possibile intendere il significato e il valore dei cori della scena dell'atto quarto della *Mirra* (piú comunemente considerati come inserimento convenzionale e impoetico di un procedimento teatrale neoclassico e di un linguaggio letterario e fiacco) sol se si intenderà la volontà e necessità del poeta – a questo punto di svolta essenziale della tragedia, dove si infrange la disperata lotta di Mirra per ottenere la morte attraverso le nozze, la partenza da Cipro e l'impossibilità di sopravvivere lontana da Ciniro – di creare una eccezionale tensione tragico-teatrale (Alfieri non è un lirico che si esprime *malgré lui* in schemi teatrali impacciati, ma un poeta tragico autenticamente bisognoso di espressione teatrale) in cui i cori, proprio con il loro linguaggio piú convenzionalmente decoroso e poco approfondito, creassero come una ossessiva, monotona cupola sonora, una continuità salmodiante sotto cui far risuonare tanto piú struggente e drammatico, da somnesso a lacerante, il crescendo della passione di Mirra sollecitata dalle domande inquiete dei personaggi minori e dalle immagini evocate dai cori che, per analogia o per contrasto, la richiamano alla sua situazione e che tanto piú in tal senso funzionano proprio con la loro voce di una umanità rituale e convenzionale, comune e normale, in pace con gli uomini e con gli dei.

Mentre l'identificazione di certe immagini e parole («aprir le vele ai venti», la partenza per mare al «mattino» ecc.) e della loro frequenza nelle parlate di Mirra nella prima parte della tragedia concorrerà, in una interpretazione della tragedia nella sua tensione e nel suo svolgimento tutt'altro che monotono e fermo, a far piú rilevare la ricchezza e complessità di quello sviluppo e dei suoi modi espressivi, a precisare fasi e momenti della tragedia del personaggio centrale, che in quelle immagini fantasticate e struggenti, radiose e intimamente funeree, esalta il suo complesso bisogno di illusioni e compensi liberatori, e mentre persegue l'obiettivo di una morte per dolore e



per lontananza, tentando di persuadere con la sua ebrezza morbosa l'infelice Pereo alle nozze, trova un assurdo e poetico appagamento nell'allusione di libertà ed evasione di quelle immagini.

E la forza allusivo-simbolica di quelle e di altre immagini reperibili nel corso della tragedia concorrerà a chiarire, in una tendenza dell'ultima poesia alfieriana ad uno scavo più profondo nel «cupo ove gli affetti han regno» – in una zona oscura e fermentante di istinti, di volizioni, di immagini, e dove si radica la passione contaminatrice mescolandosi inseparabile con la sorgente più pura degli affetti –, la nuova forza poetica che ha saputo fantasticamente risolvere la nuova densità e profondità psicologica in modi allusivo-simbolici sempre fortemente caratterizzati e precisati nel loro rapporto interno con momenti diversi della tragedia. Sicché le nuove immagini (come quelle della sospirata e prefigurata morte per mano del padre) trasferiranno in poesia compensi e aspirazioni dell'eroina ben diversamente intensi di passione e di volontà funerea di quanto non fossero le prime tanto più luminose ed aeree.

Insomma studio della elaborazione poetica, attenzione a statistiche di parole, di *modus dicendi*, di immagini o ritmi e forme metriche, a procedimenti particolari di una tecnica speciale (teatrale o narrativa) entrano di pieno diritto in una interpretazione storico-critica di una personalità poetica quando siano saldamente articolati e coordinati in una centrale linea ricostruttiva che ha sempre la sua base fondamentale nella interpretazione della dinamica vita della personalità nella sua concreta tensione espressiva, nella collaborazione di poetica e poesia di cui quegli studi sono funzione e strumenti di precisazione: non accessi privilegiati e unilaterali che possano sostituire l'operazione storico-critica centrale e che invece richiedono sempre una impostazione unitaria ed organica capace di ovviare ai pericoli di arbitrarietà fortemente inerenti ad esami critici che presumano di spiegare il tutto con il particolare. Come notoriamente è ben verificabile in un celebre saggio spitzeriano, quello sulla *Phèdre* di Racine, piegata, sul rilievo del *récit de Théramène*, ad un'interpretazione inaccettabile di centralità della figura di Teseo e del suo dramma di barocco *desengaño* che falsa la posizione di poetica, la direzione ispirativa di quella grande tragedia chiaramente impostata, nello sviluppo raciniano spirituale e poetico, come tragedia della passione di Fedra ben collegata ai problemi dell'allievo di Port-Royal e alla sua poetica di classica rappresentazione di personaggi nella loro lotta interiore, fra l'abbandono di Fedra a *Venus à sa proie attachée* e la sublime rinuncia di *Bérenice*.

Né occorrerà dilungarci sul fatto che anche i vecchi studi delle «fonti» potranno risultare tutt'altro che inutili se intesi a precisare la storia di un poeta, la formazione della sua poetica e del suo linguaggio, a incarnare la realtà del suo dialogo con altri poeti e con la tradizione, mai prescindendo dalle ragioni interne che motivano quel dialogo e lo graduano e articolano in un processo complesso e unitario, non solamente letterario e stilistico: è possibile, per tornare ancora e per l'ultima volta all'Alfieri, comprendere la sua formazione giovanile solo come apprendistato stilistico rifiutando

attenzione alle vitali e culturali ragioni che lo conducono all'attività artistica e alimentano la sua attenzione alle forme narrative e satiriche del romanzo settecentesco francese e risolvere il significato dei «giornali» francesi in un esercizio di stile senza percepire in questo l'urgenza della sua crisi formativa?

\* \* \*

Da quanto sono venuto dicendo risulta soprattutto che il compito essenziale del critico, di cui qui si è parlato, consiste nel far convergere tutti i risultati della sua indagine in un giudizio storico-critico che accerti la consistenza, la realtà, i modi particolari della realizzazione artistica attraverso il suo processo formativo nella storia della personalità e nella tensione espressiva di un'epoca e ne consolidi il suo significato e valore nella storia della letteratura come storia di un'esperienza autentica e radicalmente connessa con tutta la storia della civiltà e della cultura nelle sue diverse fasi, nella sua perenne umanità, nella sua ricchezza problematica e nel suo orientamento inseparabile dal nostro presente, dalla nostra presente coscienza storica ed estetica, dai nostri problemi generali e particolari il cui concreto esercizio ci permette di sentir vivi i problemi e le realizzazioni del passato.

Giudizio storico-critico che ricondurrà sempre ad una illuminazione e comprensione e acquisizione nuova dei risultati artistici e ad un rafforzamento della nostra tensione e collaborazione alla nascita di nuovi valori poetici, senza di che l'opera della critica rimarrebbe sostanzialmente sterile archeologia e catalogazione erudita.

Sicché la preparazione culturale, storica, tecnica, la sua disposizione ed esperienza di storico di un'esperienza specifica e dei suoi rapporti con dimensioni storiche e culturali generali, saranno ovviamente produttive sol se funzionali alla nativa vocazione del critico ad essere interprete e collaboratore della poesia e della tensione poetica, alla sua fresca sensibilità e personale reazione ai testi poetici, alla sua disposizione al giudizio e all'accertamento dell'arte. Qualità educate nell'esercizio concreto, nella coscienza metodologica, nell'esperienza della storia della critica, ma inevitabilmente native nella loro prima radice: e se per il poeta si potrà dire che *nascitur et fit* (ed è su questo suo speciale *feri* che si appunta la validità degli studi di poetica, ma è sull'unità inscindibile di tutta la sentenza che se ne ovvia ogni possibile intellettualismo), anche per il critico dovrà dirsi che la sua preparazione ed esperienza presuppongono il piú deciso *nascitur*. Così come essenziali saranno la sua genuina passione per l'arte, la sua partecipazione all'affermazione del valore poetico (che esercita chiaramente anche nella critica del passato), il possesso di un suo orientamento nel campo dell'esperienza artistica e del pensiero estetico: senza con ciò farne né un artista aggiunto all'artista né un filosofo puro né uno storico ignaro della storia per cui è storico, ma postulando come necessaria una sua partecipazione alla vita dell'arte, una capacità

di intenderne i caratteri generali e particolari, una disposizione a intenderne le diverse forme storiche e il significato storico generale e specifico.

Donde l'importanza per il critico di un suo esercizio nella critica dell'arte contemporanea che tanto piú rafforza la sua natura di partecipe all'affermazione dei valori artistici e la necessità della sua iniziativa e delle sue reazioni dirette alle sollecitazioni dei fenomeni artistici, mentre evidentemente rafforza l'impegno contemporaneo con cui egli rivive i problemi e i fenomeni artistici del passato. Per non dire (tanto è evidente un po' in tutto questo discorso) dell'importanza fondamentale e «culturale» (come cosí bene avvertiva il Momigliano in una discussione del 1916 sulla critica) di una vera, autentica vita del critico che gli permetta di intendere personalmente (per esperienza e integrazione di fantasia) i problemi sentimentali, culturali, etico-politici degli autori che studia e di riconoscerne la radice umana, la loro perenne attualità e storicità.

Ma, come un vero critico contemporaneo (non un cronista o un degustatore o un fazioso militante ideologico di chiese politiche o confessionali o letterarie) sarà inevitabilmente portato (il caso alto di De Sanctis e il verismo) a storicizzare anche il presente, ad accertarne i valori e le linee vive e ricche di possibilità e di futuro, a trasformare impressioni e reazioni in giudizio storico-critico e a porre nessi e rapporti fra letteratura e cultura, fra i problemi artistici e i problemi generali del proprio tempo, cosí sempre il gusto, la sensibilità, la reazione diretta ai testi tenderà a precisarsi e munirsi di preparazione filologica e storica e alla fine anche nei casi apparentemente piú sensibilistici e puramente istintivi sarà facile ritrovare, ad un esame accurato, una base culturale e storica per quanto limitata e contratta, un orientamento estetico e un riferimento a ideali e dimensioni non solamente di sensibilità.

E se a volte si può aver l'impressione che le esigenze strumentali enormemente accresciute possano soffocare la vivacità e l'iniziativa personale del critico (*mole ruit sua*), non sarà certo il caso perciò di smantellare la difficile e tormentata costruzione della nostra preparazione metodologica e strumentale per un semplice ricorso alla spontaneità e genialità immediata del critico, ma sarà invece necessario meglio articolare e disporre quella alle sue funzioni, alla sua destinazione in rapporto ad una interpretazione unitaria e centrale, storico-critica a cui, ripeto, l'iniziativa e la vocazione critica sono *primum* essenziale come l'ispirazione all'operazione artistica.

E ugualmente, se si può capire la diffidenza e il sospetto che la critica possa perdere il suo carattere specifico di critica letteraria e artistica e risolversi solo in storia o storia della cultura quando se ne accentuino preminentemente i caratteri e compiti storici, non sarà perciò da rinunciare al fondamentale impegno storicistico quando si sia bene inteso e fatto valere il carattere di «mediazione» che è sempre costitutivo dei fatti artistici e che tanto meglio si rileva, con possibilità di ricchezza e duttilità concreta, nella considerazione del rapporto poetica-poesia.

Non si vorranno per nulla disconoscere i meriti e gli apporti che critici autentici han pure volta a volta rappresentato in posizioni che possono apparire parziali e insufficienti sul metro della figura complessa che qui si propone (e del resto come non capire che anche la critica ha un suo svolgimento dialettico e problematico, accentua aspetti e problemi volta a volta urgenti e preminenti nella storia della cultura e dell'arte?), ma sarà ben lecito, proprio nella consapevolezza dell'utilità del dialogo e del confronto, identificare entro la presente situazione critica una strada e un impegno più centrali e complessi.

Che il critico sappia e voglia adibire tecniche e conoscenze, coscienza storica e senso dell'arte alla ricostruzione e interpretazione delle personalità e delle opere nel movimento della storia letteraria e della storia generale, che nel suo atto critico siano presenti e disponibili tutti gli strumenti atti a realizzar la sua operazione e che perciò egli sia tecnico, storico e uomo vivo nella cultura e nella storia e interessato personalmente ai problemi dell'arte e all'affermazione dei valori poetici, sarà meta ambiziosa e ardua, ma non perciò meno stimolante e necessaria.

## Attilio Momigliano (1960)

*Attilio Momigliano*, «Il Ponte», a. XVI, n. 6, Firenze, giugno 1960, pp. 886-904; poi in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit. e in W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia*, cit. È il testo lievemente modificato della commemorazione tenuta nell'Aula Magna dell'Università di Firenze l'11 maggio 1960.



## ATTILIO MOMIGLIANO

Mentre in questi giorni venivo preparando la commemorazione di Attilio Momigliano, che la Facoltà di Lettere ha voluto affidare a me come suo scolaro e successore nella cattedra di letteratura italiana (ma che io ho intesa anche come rinnovato omaggio a lui di tanti suoi scolari ed amici, al di là di ogni preciso confine accademico), la mia memoria è stata anzitutto sollecitata e occupata dalla viva figura dell'uomo, dai densi ricordi che risvegliavano in me il fascino e il rimpianto della sua persona aristocratica e semplice, delicata ed energica.

Quell'uomo timido e schivo, sobrio e riservato fino all'apparente freddezza (e interiormente invece caldo e vibrante di affetti, di simpatia umana e di una vita di sentimenti, di idee, di fantasia fervida e incessante), fu anzitutto, per quanti lo conobbero e lo capirono, un esempio concreto di umanità, di misura, di schiettezza. Che era poi la parola più alta della sua lode agli uomini che più amava e il fondo stesso della sua originalità personale e critica, dell'assoluta coerenza fra ciò che sentiva, pensava e diceva, fra ciò che con tanta originale finezza avvertiva nella lettura dei suoi autori e ciò che portava ad elaborato e controllato giudizio. E parrà forse piccola o mediocre virtù a chi ricerca ed ammira negli uomini e negli studiosi la complicatezza preziosa o l'abilità diplomatica degli atteggiamenti e delle idee, ma essa, in una prospettiva più seria ed assoluta, ben si rivela come il fondamento necessario di ogni vero valore e, quando sia associata, come in Momigliano ben era, ad autentico vigore di ingegno, come la disposizione umana e intellettuale più atta a rinnovare vita e cultura, a combattere la prima origine di ogni falsità morale, artistica, culturale e critica.

Momigliano amava ed esercitava la schiettezza come valore, e come valore sentiva la bontà, la semplicità, la purezza, né poteva ammettere la validità di una cultura che non sia promotrice di un'omogenea altezza spirituale, pur sapendo che, a diversi gradi di gravità, ma in un comune nesso di errore, la vita presenta un frequente disaccordo fra cultura e sensibilità morale. Come egli dice nel suo *Manzoni* rivelandoci insieme alcuni termini saldi della sua disillusa esperienza e della sua fede incrollabile nei valori morali: «La maggior parte degli uomini passa su questa terra come se ci dovesse rimanere in eterno, crudele e cieca anche quando la coltura della mente la dovrebbe illuminare. Pochi sono capaci di una umiltà semplice, pronta a tutte le prove, sicura che le sconfitte delle anime pure sono apparenti ed effimere».

Privo di ogni boria e infatuazione professorale e accademica, alieno (perché fermo in una valutazione tutta interna del suo lavoro e dei suoi risultati)

da ogni attenzione alle proprie fortune mondane e da ogni politica e polemica personalistica, sino a dare l'errata impressione di una tepidezza per le proprie idee e il proprio valore, Momigliano fu, per quanti lo conobbero e lo compresero, esemplare immagine della serietà e della moralità della cultura e del magistero scolastico e critico, come esercizio non solo severamente tecnico, ma tale da richiedere l'alimento di tutta una vita, come fu la sua, animata da un'autentica passione per l'arte, nobilitata da una sensibilità morale impiegata in ogni occasione, non incrinata mai dalle piccole bassezze dei pettegolezzi, dei rancori, delle invidie non infrequenti anche nei rapporti fra gli studiosi: opache debolezze queste, che sembravano, anche quando più direttamente lo colpivano, passar su di lui senza appannare la limpida e severa chiarezza del suo mondo interiore, così profondamente originale e originalmente posseduto da rivelarsi poi in ogni moto e riflesso del suo volto e del suo sguardo, in ogni parola che pronunciava con quel suo tono così poco colorito e sommesso, con quella sua dizione lenta, meditata, lievemente cadenzata e antiretorica che, nella lettura dei versi, finì a poco a poco per assimilarsi, per i suoi scolari, ad una ideale lettura critica e per rivelar loro un primo segno della disposizione di profondo rispetto del critico verso l'intimità e le ragioni interne dei testi poetici.

Così molti di noi, suoi scolari pisani (ma quanto qui dico val certo per tanti suoi scolari catanesi e fiorentini), lo ricordano quale egli ci appariva nelle lezioni e nelle esercitazioni, durante il periodo più luminoso e costante della sua vita (a Pisa era giunto, dopo un breve periodo universitario a Catania e una lunga attività di insegnante liceale in varie città italiane, nel '25 e vi rimase fino al '34) quando, in una quiete nutrita di amicizie e di laboriosità intensa, egli visse anche un felicissimo accordo fra il suo lavoro di studioso e l'insegnamento, un incontro eccezionalmente propizio con gli scolari che, italianisti o studiosi di altre discipline (per ricordarne solo alcuni fra i moltissimi: Aldo Capitini e Claudio Baglietto, Carlo Ludovico Ragghianti e Claudio Varese, Raffaele Spongano e Vittore Branca, Alessandro Perosa e Delio Cantimori, Vittorio Enzo Alfieri, Carlo Cordié, Giuseppe Dessì, Guido Di Pino, Sergio Donadoni, Giovanni Getto, Ettore Bonora, Giorgio Radetti, Enrico Alpino, Eugenio Luporini), riconoscevano concordemente in lui l'autenticità del gusto e dell'iniziativa critica, la serietà profonda della preparazione, la validità e lo stimolo di un insegnamento, formativo anche per la sua estrema liberalità nel rapporto con gli allievi.

Qualità quest'ultima corrispondente ad un senso profondo della originalità personale, ad un rispetto per l'autonomia degli allievi che ci colpiva profondamente e positivamente come una qualità essenziale ad un maestro che sapeva offrire preziosi elementi di educazione critica fortemente personale senza con ciò trasformarsi in un prepotente dominatore e creatore di seguaci e imitatori, di ripetitori delle proprie formule e magari dei propri modi di linguaggio. Ciò che, ben lungi dall'indicare in lui scetticismo nella propria funzione educativa, era segno di un'intelligenza superiore e di una superiore



comprensione dei suoi doveri educativi e della fecondità del dialogo e degli incontri fra la personalità del maestro e quelle degli scolari.

Ed è per questo che forse i più veri ed amati scolari di Momigliano sono stati poi i più lontani da una semplice applicazione dei suoi temi critici e che il «culto» di Momigliano, tanto giustamente da Emilio Cecchi rivelato vivissimo in tanti suoi vecchi allievi, può ben persistere anche in chi si è più fortemente distaccato dalle forme più personali o dalla «maniera» più divulgabile della sua critica e ha fruito nella propria formazione anche di altri insegnamenti (si pensi per alcuni di noi, scolari pisani, alla feconda integrazione dell'insegnamento di Momigliano con quello di Luigi Russo che a lui era immediatamente succeduto nel '34), ma ha pur potuto riportare da lui elementi incancellabili di educazione di gusto e di lettura, un senso profondo e decisivo della serietà e impegnatività personale dell'attività critica, della centralità della poesia negli studi storico-letterari e del rapporto irreversibile fra gli strumenti di indagine e le ragioni critiche per cui quelli si escogitano e si adoperano.

Mentre quel «culto» è ben comprensibile nel nostro riconoscimento dell'assoluta coincidenza fra l'altezza del critico e quella dell'insegnante e dell'uomo, della profonda armonia di tutte le forze interiori che sorreggevano la sua critica e che trovarono modo di manifestarsi anche più energicamente quando la vicenda di Momigliano, dai toni felici del periodo pisano e di quello brevissimo dei primi anni fiorentini (dalla fine del '34 al '38: troppo breve perché egli potesse cogliere il pieno frutto della sua nuova scuola e potesse accordarne la piena soddisfazione con quella delle profonde amicizie che pur qui si meritò: Maggini, Benedetto, Pancrazi, Cappuccio, per citare solo quelli che gli furono più vicini allora e poi, insieme a vecchi scolari pisani come Spongano, Branca e Di Pino), trascorse a quelli cupi e tormentosi delle sventure da cui la sua vita non poté più interamente riscattarsi.

Da quando una dittatura malvagia ed inetta, incapace persino di inventività tragica e di temi suoi non farseschi, accettò dalla disumana follia dei nazisti le persecuzioni razziali, e il «piemontese» Momigliano, l'interprete congeniale di tanta parte della nostra letteratura, fu dichiarato straniero, cacciato da questa cattedra, ridotto a dover scrivere sotto falso nome (proibito ed abolito il suo persino dalle citazioni dei suoi scritti), reso impotente a rispondere a qualsiasi offesa fosse rivolta pubblicamente a lui e alla sua opera, costretto, durante l'occupazione tedesca, a ramingare e a nascondersi con la moglie malata e sconvolta dal terrore dell'identificazione e del campo di sterminio. A quando, perduta la compagna amatissima, la cui lunga malattia e la nervosa irrequietezza avevano messo a dura prova la sua stessa possibilità di lavoro, il suo gracile corpo fu invaso da un morbo inesorabile con cui la natura sembrava quasi proseguire e imitare le persecuzioni degli uomini.

Ebbene, chi è stato vicino a Momigliano negli anni delle persecuzioni e della malattia fino alla morte (avvenuta il 5 aprile del 1952 qui in Firenze, dove era tornato ad insegnare dopo la fine della guerra) ben sa quanto in

quegli anni di prova durissima siano stati in lui evidenti e costanti la virile sopportazione della sventura e del tormento fisico, la mai diminuita attenzione alla vita degli altri, la forza della sua passione per la poesia e per la critica, il tono intimo e poetico della sua vita e del suo stesso avvicinamento alla morte.

Vicino ormai alla morte, di cui, malgrado le pietose menzogne dei parenti e degli amici, era intimamente consapevole, egli passò alcune delle sue ultime giornate a ripercorrere con la memoria i tempi della sua vita, le occasioni e i paesaggi dei suoi affetti e della sua esperienza vitale, le ragioni interne e le occasioni e le ispirazioni più personali dei suoi studi. Non ai libri, all'opera, ai successi, alle vicende onorifiche egli ripensava, ma alla sua esperienza di uomo, alle gioie e ai dolori, ai volti e alle voci delle persone amate, al senso della vita e della morte a cui egli, così poco «libresco», aveva sempre attinto direttamente il primo alimento di una sua vita poetica e di una sua personale meditazione, che sotto la sua pagina critica fan sempre avvertire una partecipazione esperta (e allargata dall'integrazione della fantasia e della sensibilità) al mondo sentimentale e morale, alle forme di *Erlebnis* dei suoi autori, e ai nessi, personalmente intuiti, fra esperienza vissuta e poesia.

Personale meditazione, e sentimento ed esperienza di vita così complessa, sinuosa e ramificata sottilmente che qui non è possibile se non indicarne alcuni elementi costanti più vistosi, non dissociabili del resto concretamente da aspetti della sua formazione primonovecentesca, fra *poussées* spiritualistiche e residui razionalistici e positivistici (con certe vicinanze a Donadoni, a Graf, ad aspetti vociani ed elementi di cultura francese, anche di fine secolo, conoscenze gozzariane e pascoliane, eredità carducciane irrobustite da elementi crociani e più profonde lezioni classico-romantiche) e con una più debole assimilazione di elementi storicistici e dialettici (e in sede di gusto e di poetica con una minore apertura alla lezione del postsimbolismo). Anzitutto una tensione alla serenità, ad una visione armonica della vita pacificata e illuminata da valori catartici e consolatori, più centralmente risolta nell'immagine alta della grande e vera poesia che allude e anticipa una luce e una dimensione più assoluta ed opposta alla frammentarietà tumultuosa e logorante del tempo («la poesia è per me un rifugio, una sfera di serenità e di silenzio», scriveva a me nel '34 rispondendo ad un mio articolo di commiato a nome dei suoi scolari pisani); e insieme un fondo di amarezza di esperienza e sin di pessimismo doloroso che lo portava a volte a preferirsi leopardiano piuttosto che manzoniano, a sentirsi oppresso da leggi ferree e deterministiche, a meditare dolorosamente sulla radicale presenza del male nella vita e nella storia degli uomini («Certo Hitler è stato l'anticristo», scriveva al Gallico nel 1945, «ma non cade foglia che Dio non voglia e questo mi spaventa»), a sentire biblicamente e romanticamente la caducità e la sofferenza dell'esistenza, a rimanere dolente e impersuaso di fronte all'annullamento individuale nella morte: «via dagli affetti, via dalle memorie, tenui ombre lievi dilegueremo», come amava ripetere col Carducci, mentre insieme av-

vertiva e viveva l'appello virile di una concezione vitale positiva e storica, la nobiltà delle passioni e del sacrificio per le idee, il fascino delle risorse poetiche della realtà, la gioia della fruizione di paesaggi e beni mondani (e sapeva così avvertire non solo la divina malinconia, ma la divina letizia che pure apre il regno della poesia) e il fascino invece dei gorghi drammatici, delle zone oscure e inquiete del subconscio.

Certo con pericoli a volte – nel più immediato contatto di sue componenti personali, più colorate da modi tipici della sua formazione, con mondi poetico-spirituale a quella più pertinenti – di concessioni di eccessivo credito a più facili serenità, a drammi spirituali meno profondi ed autentici: come nel caso assai sintomatico del Fogazzaro, autore che va ben considerato nella crescente divaricazione fra il fondo più intenso di Momigliano e certi aspetti della sua sentimentalità e sensibilità che si facevano più pericolosamente vivi nel rapporto con la letteratura contemporanea. Anche se ciò gli permetteva di avvertire, fra i primissimi, sotto la pagina d'arte di Cecchi, il suo fondo più inquieto di forze anticlassiche, il mistero del suo averno «etrusco», e se il contatto con i mondi più robusti dei classici (in un ricambio fra esperienza propria ed esperienza da questi mutuata ben significativo per capire sia aspetti dello sviluppo di Momigliano sia la natura complessa del suo stesso mondo spirituale e sentimentale capace di alimentarsi anche nella lettura e nell'esercizio critico) portava in azione le sue costanti interiori più profonde, i suoi motivi personali più sicuri e intensi, li depurava del loro margine più morbido, di certo più vago alone platonico e spiritualistico e di certe tonalità crepuscolari o di certe venature un po' sospirose di escluso dalle certezze consolatrici di fedi trascendenti e confessionali a cui poi reagiva più centralmente il suo fondamentale e mai smentito laicismo.

Comunque una meditazione e un'esperienza personale di vita, di sentimenti, di *Weltanschauungen*, che ben lo diversifica da studiosi di letteratura che sembrano avere appreso l'esistenza di tutto ciò solo dai libri che fanno oggetto del loro lavoro.

Per questo egli (che anche in sede di dichiarazioni sulla critica si era mostrato profondamente persuaso del principio – non importa poi se formulato con qualche improprietà dualistica – che «l'esame della fantasia di un poeta non basta a svelare il segreto della sua arte; tutto il suo spirito vi confluisce e la fantasia lo regola e lo illumina») poté tanto meglio sostenere la sua vastissima esplorazione di tante zone e di tanti autori della nostra letteratura con una disposizione personale a vivere e rivivere problemi spirituali, tensioni ai valori, situazioni di dramma e di felicità, con una ricca gamma di consonanze e di adesioni, che gli permisero di dirigere, da un interno accordo con le radici interiori di un mondo poetico, le più sottili impressioni dei più minuti aspetti espressivi di questo ad una sua intera, organica ricostruzione.

Ché, come egli affermava nelle interessantissime dichiarazioni con cui partecipò nel 1916 sulla «Rassegna» ad una discussione sulla cultura necessaria al critico, questi potrà davvero ambire a intendere i poeti che studia se

oltre a possedere una vasta conoscenza di poeti di ogni tempo, un'esperienza di pensiero e di gusto, una preparazione storica generale e particolare, «sopra tutto avrà lui stesso vissuto una vita ricca di preoccupazioni sentimentali, mobile e pensosa. Poiché anche questo ultimo elemento è necessario e *anche questa è cultura*». Ed è appunto il saldo possesso di ciò che egli così significativamente chiamava pure «cultura» la prima base della sua disposizione a comprendere i poeti, di cui contemporaneamente la sua sensibilità finissima e il suo gusto penetrante e aderente coglievano, fino alla sfumatura e alla vibrazione più lieve, i toni e le risonanze della parola poetica, con una ricchezza di impressioni dirette di lettura che (se a volte possono sembrare bisognose di una maggiore precisazione tecnica e storica della parola e del testo) vanno pur considerate, come esse sono, non solo un modo peculiare del Momigliano (assai collegato del resto storicamente all'urgenza della critica primonovecentesca di assoluta autenticità e immediatezza del contatto critico con la poesia), ma come un'altra essenziale e perenne sostanza del critico, se, per citare una centrale riflessione del Dewey, «la critica artistica è sempre determinata dalla qualità della percezione di prima mano; l'ottusità della percezione non può mai essere compensata da nessuna somma di cognizioni, per quanto estesa, né dalla guida di nessuna teoria astratta, per quanto corretta».

Vi erano in lui insomma le prime condizioni essenziali a sorreggere la vocazione del critico: che esso viva in una tensione personale alla poesia (né importa evidentemente che poi sperimenti di fatto l'attività poetica in proprio; anche se negli anni giovanili Momigliano ebbe ambizioni poetiche e tentò poesie di indubbia sensibilità quali ne possiede ancora il suo fedelissimo amico Giuseppe Gallico), che esso abbia spontaneità di impressioni dirette ed autentiche e personale esperienza di vita, e possa così intendere e godere (per dirla con Eliot) le creazioni artistiche, ma insieme intendere e soffrire le loro ragioni spirituali e vitali.

Mentre poi questa larga e autentica disposizione a rivivere tante diverse direzioni di mondi poetici e a coglierne impressioni dirette di toni e modi espressivi non riduceva le possibilità critiche di Momigliano (anche se centralmente attive e sicure con varia tensione e forza nelle diverse fasi della sua storia critica) ad una semplice descrittiva o rievocazione, priva di giudizio e di definizione di valore, incapace di precisarsi in tesi critiche decise. Ché viceversa l'abito e la vocazione al giudizio e alla definizione erano in lui fortissime e se ne dovrà anzi sottolineare anche l'energico coraggio rinnovatore («coraggiosissimo sul lavoro» lo disse giustamente Cecchi), il fermo rifiuto di compromessi e di comode ambiguità, l'assoluta mancanza di timidezza anche di fronte a compatti fronti critici e a sanzioni autorevoli e tradizionali, la sua intima necessità di impegnarsi sempre in prima persona, la responsabilità di iniziativa critica, mai surrogata da una mediazione abile di giudizi altrui.

E questi venivano da lui ben considerati e concretamente usufruiti (come

la storia della critica era spesso oggetto delle sue esercitazioni universitarie e argomento anche di tesi dei suoi allievi) e spesso da questi fu condotto e stimolato a rivedere precedenti sue valutazioni (il caso della malinconia del Poliziano o il caso tormentato e complesso del Verga), ma sempre in una interna ripresa del proprio esame; non mai per accettazione passiva e rinuncia alla propria decisiva responsabilità.

Proprio queste ultime considerazioni non devono d'altra parte indurci ad una rappresentazione di Momigliano solo come un gusto, un istinto, una natura senza storia di svolgimento interno e di educazione e di discussione e di contatti fecondi col proprio tempo critico e culturale, entro cui invece tanto meglio si comprendono i modi in cui la sua forza personale si configurò e concretamente si espresse ed operò fin dalle sue prime prove, dal suo noviziato così interessante a indicarci il rapporto vivo e valido in lui fra educazione e vocazione personale, fra le tendenze originali e le offerte usufruite del gusto e della cultura del primo Novecento.

Educatore (all'Università di Torino e poi qui a Firenze, all'Istituto di Studi superiori, dove fu perfezionando nel 1906-1907 con il Mazzoni e il Parodi) nel clima del metodo storico, mentre da questo riportava, più di quanto spesso non sembri, l'abito alla preparazione coscienziosa (magari celata e presupposta sotto il testo critico dal gusto saggistico dello scrittore e dalla sua tensione alla preminenza dell'indagine di poesia, ma non certo assente o scartata dilettantesca), egli prestissimo venne attuando una singolare opera di svincolamento della sua vocazione critica e della sua ansia di interpretazione e valutazione della poesia, in cui concretamente utilizzava elementi del gusto e della poetica primonovecentesca (fra estetismo e psicologismo positivistico), in parte presenti nelle spinte più irrequiete del suo maestro Arturo Graf, per superare il piano documentario e cronachistico della critica erudita e realizzare un primo contatto con i mondi poetici. Magari in forme ancor ben lontane dalla misura e sicurezza della maturità. Si notino così certe dichiarazioni sul «buon rimedio» rappresentato «per le anime stanche» dalla frequentazione del fresco e lieto mondo goldoniano, o certe equivalenze pittoriche poco controllate, come quella fra la Madonna jacoponica e l'iconografia del Perugino, o la schematizzazione rigida del riso e della poesia del riso nel volume sul Pulci e la stessa adozione in quello di un ritmo espositivo «piacevole» e scherzoso, fra mimesi di modi espressivi dell'autore studiato e volontà di una specie di narrativa critica antipedantesca e antiaccademica.

Ma anche queste forme, con cui Momigliano ben rivela la viva storicità della sua prima formazione, il suo rapporto con aspetti e tendenze del clima di quegli anni (ancora poco permeato dalla lezione crociana), avviavano lo sviluppo di alcune caratteristiche tendenze di Momigliano che successivamente verranno meglio chiarendo la loro peculiarità e la più sicura funzione critica: tendenza all'equivalenza figurativa, e poi musicale, come mezzo di evidenziamento della pienezza rappresentativa dell'immagine poetica e della

sua natura estetica; esigenza del critico-scrittore di una nuova forma saggistica e di una critica veramente scritta, in cui l'impegno nel linguaggio è sentito come essenziale alla critica (che per Momigliano era anche «una forma di arte colta» e accomunava così più intimamente critica e poesia); importanza dell'indagine e ricostruzione psicologica come momento di intrinseco impadronimento da parte del critico (su di un convergere di stimoli desanctisiani e saintebeuviani) del mondo sentimentale dell'opera d'arte, che pur non confonde (se non in momenti di più debole ispirazione centrale) il disegno psicologico interno e funzionale all'espressione poetica con un puro psicologismo contenutistico e autobiografico così acerbamente condannato da Momigliano in tanta letteratura romantica inferiore: e che comunque è pur da intendere come una delle forme di concretezza della critica momiglianesca e della sua intrinseca reazione a esami puramente formalistici.

Mentre in quei modi immaturi ed entro quei margini storici poteva esprimersi la forza centrale di una tensione critica sempre più tenacemente volta alla conoscenza interna della poesia, al superamento della sua considerazione documentaria ed allotria. Tensione critica con cui Momigliano ben mostra di appartenere personalmente e storicamente a quella grande generazione di critici (attiva già nel primo ventennio del secolo) che, con varia e a volte diversissima caratterizzazione personale – da Croce a Serra, da Cecchi a Donadoni, da De Robertis a Pancrazi, da Russo a Flora –, strenuamente si applicò a far valere le ragioni della poesia, a interpretarla e individuarla.

Come fece appunto Momigliano già nei saggi giovanili sul Pulci, sul Goldoni, sul Porta (che è poi, insieme al *Foscolo* di Donadoni, la prima monografia critico-estetica della grande epoca delle monografie critiche) o in quello stesso saggio *Sull'Innominato* (del '13) in cui, per la storia dello sviluppo interno di Momigliano, dovrà considerarsi, più che l'erompere di un suo nativo romanticismo (o una rivincita di questo contro gli abbandoni al fascino di mondi poetici più lieti: Momigliano, come ho detto, sentì congenialmente la poesia comica e l'appartenenza del comico al regno della poesia), un approfondimento di zone unitarie «fantastico-spirituali», la possibilità, per questo critico così poco casuale e intimamente necessitato nel suo svolgimento, di risalire – attraverso questa esuberante e tormentosa esplorazione di un mondo drammatico dove coscienza e fantasia strettamente collaborano, e l'arte lo illumina e rasserena – alla rivelazione, per lui essenziale, dei rapporti fra drammaticità e serenità, fra conquista nell'arte di una dimensione catartica e superiore e l'impegno morale, spirituale, intellettuale, culturale di tutta la personalità che nell'arte si realizza.

Nasce così da questa cresciuta tensione e dalla contemporanea meditazione, del 1916, sulla critica, come attività che impegna tutte le risorse umane, culturali, estetiche del critico e dal sentimento profondo dell'inseparabile nesso che lega il valore poetico nella sua totale novità e la sua genesi radicale nella intera personalità del poeta, la grande monografia manzoniana (1915-1918), con la quale Momigliano offriva una nuovissima immagine critica

del poeta Manzoni e proponeva insieme un alto esempio (anche metodologicamente interessantissimo) di monografia critico-estetica come storia di una personalità e della sua realizzazione di un intero mondo morale e culturale, in una forma concreta e sensibile di distinzione e unità che par riprendere alcune fondamentali istanze desanctisiane e comunque appar istintivamente piú vicina al momento crociano della circolarità dello spirito che non a quello di poesia e non poesia.

Sull'appoggio di questa prova che consolidava e irrobustiva tutte le sue qualità critiche (e il suo stesso mondo interiore), che precisava le sue parole tematiche piú vere (le quali poi centralmente sorreggono le sue colorature piú sfumate e suggestive entro un'opera interamente fusa anche come scrittura), che offriva al critico la sicurezza della propria capacità di interpretare integralmente la grande poesia (e una poesia romantico-classica che centralmente lo portava a rompere i margini piú estetizzanti della sua prima formazione), Momigliano poté piú liberamente muoversi in un piú vario esercizio critico, in un'alacre e fervida attività di molteplici incontri ed esperienze nel campo della letteratura del passato e del presente, con nuove forme di impostazione saggistica e critica.

Fra il taglio breve e l'impegno piú immediato del saggio di terza pagina (con cui egli realizzava la sua necessità di intervento anche nella letteratura contemporanea e rinsaldava, nelle forme dell'elzeviro, la sua convinzione che la critica è sempre comunicazione e quindi anche nella sua scrittura rafforzava l'antipatia nativa per ogni cifra iniziatica e per ogni pesantezza accademica) e l'originalissima impostazione del commento, da lui cosí profondamente rinnovato e portato – con una nuova forma della sua collaborazione alle esigenze critiche della propria epoca e all'educazione di gusto della generazione formatasi fra le due guerre – a far vivere la poesia del passato in una piú diretta forma di accostamento di lettura, nella illuminazione delle sue pieghe anche piú recondite, dei suoi motivi meno evidenti, della sua piú particolare espressione.

E cosí, mentre realizzava una spinta ben sua – e il commento ha un suo forte significato nella dinamica interna di Momigliano, nel ricambio e nel reciproco appoggio delle sue esperienze – ad una acquisizione piú diretta della realtà poetica, e vi spiegava le risorse preziose della sua sensibilità e del suo gusto, con una duttilità e capacità di adesione originalissime e sempre fresche ed autentiche, interveniva di fatto nei problemi critici delle opere da lui commentate impostando ed aprendo veri e propri temi critici, interpretazioni centrali che avevano il singolare pregio di nascere entro la sollecitazione di un esame diretto e particolare, in una vivacissima e pur meditata ripresa dei problemi critici entro una piú immediata disposizione e prospettiva di contatto critico.

Perciò non solo le opere commentate (nel numeroso gruppo di commenti fra il '21 e il '25) furono debitrice a Momigliano di una nuova vita nel gusto e nella comprensione del critico e dei suoi lettori (e tutte ne uscirono rinno-

vate ed aperte a nuova attenzione non scolastica e non convenzionale), ma anche di una nuova vita dal piú preciso punto di vista del problema critico.

Si pensi, per stare solo agli interventi piú originali e rinnovatori (interventi nel vivo di grossi problemi e in momenti decisivi), al commento del *Decameron* che ha per sempre rotto l'immagine tradizionale del novellatore tematicamente e stilisticamente monotono e retorico (e ha impiantato, entro la salda immagine del Boccaccio poeta, la valutazione nuova dei temi tragico-passionali e del fondamentale tema della cortesia), o al commento del *Giorno*, in cui, in mezzo a sottili rilievi sulla tecnica e sul gusto del poemetto, si imposta il tema critico del decisivo rapporto del poeta con il mondo nobiliare che rappresenta tra fascino e satira; o ai commenti alfieriani, che, mentre impongono, magari *per incidens*, nuove valutazioni di grandi tragedie come l'*Agamennone* (e dunque portano veri e propri recuperi di poesia al nostro *thesaurus* poetico), avviano, con l'intuizione della forza morale dell'Alfieri, un'importantissima correzione alla tesi individualistico-titanica di origine crociana e una interpretazione piú complessa e piú vera della grande poesia alfieriana.

Certo la stessa ricchezza di sensibilità e di gusto spiegata nei commenti, l'urgenza di autenticità e immediatezza delle impressioni dirette (in una fase del resto in cui Momigliano portò all'estremo la sua volontà di «impressioni» tanto da qualificare anche i suoi articoli di questo periodo sui contemporanei «impressioni di un lettore contemporaneo», anche se ciò facendo intendeva poi sottolineare una certa sua personale e discutibile sfiducia nella sicurezza della critica sulla dimensione ancora aperta e fermentante di una letteratura in sviluppo), lo sforzo di far parlare la pagina commentata attraverso la collaborazione e la sollecitazione del critico che a ciò adibisce tutto il suo mondo di esperienza sentimentale e la sua personale tensione alla poesia e la sua adeguazione di linguaggio (fino alla gara talvolta eccessiva fra critico e poeta e a certa sopraffazione del testo spinto al di là di un piú sicuro argine storico e di un piú forte controllo sul problema critico), potevano non solo implicare alcuni limiti nella precisazione esegetica dei commenti stessi, ma anche un certo squilibrio nel rapporto interno delle forze del critico e una difficoltà per lui nel ritorno alla ricostruzione critica piú intera, al grande saggio monografico.

Ed infatti, mentre Momigliano non tornò piú al preciso tipo di monografia di personalità – come erano state quelle del Porta e del Manzoni – e si volse invece ad una ricostruzione piú diretta di un'opera, come avvenne nel '28 col saggio sull'*Orlando Furioso*, in questo stesso saggio pur così bello, suggestivo e pieno di precisi temi critici (il tema di realtà e sogno che modernamente inverteva una lunga linea critica che risale al Conti e al Foscolo; la forte postulazione e dimostrazione della nobile e gentile serietà del mondo sentimentale dell'Ariosto), si può avvertire una specie di compromesso fra saggio e commento. E, nella sua costruzione così libera e inventiva – e quasi arieggianti l'armonia libera dell'opera studiata –, si può sentire come



eccessivo, anche se sempre stimolante in direzione critica, un certo abbandono esuberante del critico alla rievocazione e alla ricreazione del mondo poetico, si posson rilevare una maggior forza di totale interpretazione centrale e quasi un ripercuotersi nel nuovo saggio-commento di certe forme e di certi pericoli dei commenti, accentuati dalla natura della poesia ariostesca forse troppo intesa nella sua pittoricità e musicalità e quindi troppo sviluppata in coloriture di atmosfere visive e musicali, malgrado l'accertamento del mondo di sentimenti che le sottende, rivissuto anch'esso con qualche eccessivo romanticizzamento che accentua il distacco fra la superficie critica e quella piú sobria e concreta del testo poetico.

Sicché, a mio avviso, il frutto migliore dei commenti, entro una nuova maturazione e un ulteriore progresso della critica di Momigliano, è da verificare (come appoggio di concreta esperienza della poesia nella sua varietà tematica ed espressiva di tanti diversi testi poetici) piuttosto nella nuova fase di lavoro che si svolge (fino al '38 circa: inizio delle persecuzioni razziali e di un temporaneo ristagno dell'attività dello studioso) in una circolarità feconda e in un intreccio armonico e duttile di prospettive collaboranti in una comune volontà e capacità sintetica. Quella della ricostruzione di tutta la nostra storia letteraria (appoggiata alla omogenea esplorazione generale dell'antologia per i licei), quella dei saggi critici di *Studi di poesia* (vera integrazione della stessa storia letteraria in una disposizione veloce e densa di giudizi e definizioni, di brevi, incisivi, e spesso decisivi, ritratti critici) e quella delle discussioni-recensioni di *Elzeviri* (pubblicati nel '45, ma effettivamente scritti nell'epoca ricordata) che consolidavano, a nuovo livello di esperienza e di meditazione, alcune costanti della sua prospettiva critica in confronto con quelle dei suoi compagni di lavoro e le sviluppavano in una nuova interessantissima presa di coscienza (se non potrà dirsi di un metodo che si possa estrarre e proporre vigoroso e teoricamente originale) dei compiti della critica e soprattutto della convinzione della centralità della poesia (e del valore di questa, distinto e pur connesso con la personalità dei suoi creatori) negli studi letterari. Fondamentale convinzione e difesa contro ritorni di forme erudite di metodo storico (riconosciuto tanto meglio nei suoi grandi meriti e nella sua eredità, ma anche energicamente giudicato nella sua «insaziabile curiosità dei fatti che portava – e può portare – a dimenticare la poesia, l'arte, la personalità dell'artista»), contro gli eccessi di nuove forme di contenutismo e biografismo, o viceversa del formulismo e problemismo, dell'interpretazione musicalistica o ermetizzante, in una ricca e sottile sfaccettatura di polemica – poi così signorile e consapevole della complessità della tensione critica – che porta al centro (e ben in accordo con l'attività diretta di questo periodo ed anche con impliciti motivi di autocritica) una fiducia robusta nella risolutività dell'atto critico concreto, irrealizzabile dove manchi, in chi lo vuole esercitare, la profonda e assidua conoscenza diretta dei testi poetici, la chiara destinazione della piú vasta preparazione tecnica e storica alla migliore penetrazione dell'arte, una autentica passione per l'arte e l'esperienza della vita e della fantasia.

Qualità queste che egli ritrovava sovrane soprattutto nel De Sanctis «rivelatore perenne di poesia» (come egli lo dice) e così esemplare per lui nel concepimento della sua storia della letteratura italiana.

Potrà sembrare assai azzardato e erroneamente apologetico richiamare il nome di De Sanctis per la storia letteraria di Momigliano e l'accostamento potrà sembrar più adatto a far risaltare la minor forza storica e la minor densità di succhi filosofici, etico-politici, il minor vigore e senso dialettico del nuovo storiografo. Eppure, ammesse certe carenze di questo che sarebbe sciocco celare, è innegabile comunque la forte presenza dell'esempio e dello stimolo desanctisiano (che anzi a volte, quando il suo schema venne più direttamente seguito da Momigliano, fu causa non ultima di certe eccessive accentuazioni moralistiche a lor volta spesso parzialmente riscattate da un senso concreto di realtà artistiche) come sono innegabili la volontà e la disposizione di Momigliano, seppure nella storia prevalente del gusto, a sentire e far valere un giudizio estetico, ma anche storico, e, nella ricostruzione del passato, un orientamento storico che implica giudizio morale e vivo senso dei rapporti fra letteratura e civiltà.

Né si potrebbe ridurre (a parte la ricchezza concreta di giudizi e definizioni critiche particolari) quella storia solo al bel libro, al grande saggio interamente scritto, originalissimo e punto scolastico nel suo taglio generale, nell'inventività e varietà delle sue linee folte e diverse, nella novità di impostazione dei ritratti e dei quadri mai livellati e formulistici. Ché queste stesse caratteristiche derivano intimamente dal modo con cui il critico ha rivissuto la complessità individuale e storica della sua materia, interpretandola, giudicandola, disponendola in nuovi nessi e rapporti, in una trama continua e varia di climi spirituali, morali, artistici, non isolando mai i grandi poeti e, pur puntando sul valore poetico, avvertendo sempre la sua nascita nella personalità e nella cultura e la sua capacità di fondare non solo tradizioni letterarie, ma nuovi modi di cultura, di costume sentimentale, di tensione morale (il caso del Foscolo e dei *Sepolcri* fatti centro vitale di un'epoca artistica e spirituale). Sicché poi ne risultano concrete offerte di nuove articolazioni di epoche o rapidamente abbozzate (il caso del secondo Cinquecento che viene configurato nuovamente come un'età – l'età del Tasso – e di cui, pur nella sua funzione di passaggio al Seicento, si avverte la singolare ricchezza e la maggiore autenticità di tormento interiore e di poesia rispetto allo sviluppo barocco) o ampiamente delineate, come avviene nel quadro folto e complesso del decadentismo così ben incentrato nei suoi protagonisti: Pascoli, D'Annunzio, Fogazzaro, ma anche così storicamente compreso nelle sue componenti di misticismo e spiritualismo, nella sua tensione ad un'arte più raffinata e tormentata di quella veristica, e insieme nella sua flessione di più salda moralità, nella sua evasione dalla storia e dalla socialità, nella sua debolezza di costruzione intellettuale.

E, pur nella constatazione – inevitabile del resto in un'opera di così vasto respiro – di parti meno preparate e meno congenialmente senti-

te (come soprattutto la parte sulla letteratura contemporanea troppo interpretata sul metro alto della grande arte del passato e meno compresa nelle sue poetiche: donde poi – seppur con varie eccezioni come quella ricordata per Cecchi – certe cadute per ragioni tematiche astratte in note ipervalutazioni di scrittori di ben scarsa validità), la sostanza critica e storiografica di questo libro vien ben misurata ogni volta che ad esso si torna per singole verifiche e si è costretti (anche se non si volesse) a riconoscerci l'autenticità di una ricostruzione di prima mano, il rinnovamento di tanti problemi critici anche in casi minimi, e la singolare capacità di comprensione e di valorizzazione di tanti scrittori che contemporaneamente il Croce, con intransigenza non sempre giustificata, riduceva a «letteratura» e che la nostra successiva coscienza critica ha più spesso riconosciuto nella giusta identificazione momiglianesca di «poesia»: e valga il caso di Parini, di Goldoni, dello stesso Metastasio di cui Momigliano sapeva ben cogliere l'autenticità del tono melodrammatico («maniera», come egli dice, «in lui originale di sentimento e di lirica»).

Un contributo fondamentale per noi, e per lo stesso critico una grande esperienza da cui egli ritrae un'ancora accresciuta capacità interpretativa, avvalorata da un'aumentata disposizione storiografica ben evidente nei saggi del suo ultimo periodo. Come quelli raccolti nel volumetto del '45 (*Cinque saggi*) di cui basterà, da questo punto di vista, ricordare il saggio su *Gusto neoclassico e poesia neoclassica* che ben manifesta la sua capacità di far insieme critica e storia letteraria (sempre più unite in lui, anche se mai assolutamente separabili né in lui né in altri che siano veri critici e veri storici della letteratura) recuperando, in una prospettiva in lui sempre assai viva, il rapporto non meccanico delle varie arti e specie fra letteratura e arti figurative, gli stimoli del noto libro del Praz in una finissima storia critica delle poetiche neoclassiche settecentesche nella loro tendenza al figurativo e graduando così (con effettivo contributo di avvicinamento critico e di impostazione di un nesso storiografico) fasi e sviluppi di tutta una lunga e ampia zona settecentesca sino alla geniale versione neoclassica del Foscolo. Che era un modo di fare storia ben recuperabile poi entro più vaste e impegnative raffigurazioni storiche, tanto più che nella considerazione del gusto non mancavano agganci ben precisi ad altri aspetti di cultura, di modi di vita e di società avvertiti attraverso la prevalente individuazione della linea del gusto.

Mentre poi l'esercizio storiografico-critico e la vasta esperienza della vita multiforme della poesia (percepita anche nelle voci minori e minime, nelle tensioni insufficienti e parziali) sollecitano e motivano per interna dinamica il risalire ad una nuova volontà di commento applicato solo alla grande poesia, ai massimi capolavori della nostra letteratura, alle grandi opere poetiche: *Liberata*, *Commedia*, *Promessi Sposi* (un commento al *Furioso* progettato, ma interrotto ai suoi inizi dalla morte, era poi in fondo scontato nel saggio-commento del '28). Quasi che Momigliano abbia voluto così concludere, in un supremo confronto della propria forza critica solo con

la grande poesia (e proprio con la grande poesia nella sua realtà poematica, nella sua realtà antiframmentaria; valore tanto più grande quanto più forte è stata la sua implicazione di pensiero e di cultura, costruzione come prova congiunta di forza fantastica intellettuale e morale), la sua storia di critico di poesia e la sua storia di uomo vissuto per la poesia. Tanto che la sua stessa vita, discesa verso la morte fra le sventure, si illumina per noi di una sua severa e serena felicità, di un suo sigillo di conclusione e di armonia pienamente realizzata: egli attuò interamente la sua esperienza, si espresse e si identificò totalmente nella sua opera.

Gli ultimi commenti sono accomunati da questa ansia di interpretare integralmente la grande poesia e questa vi viene minutamente indagata in ogni suo aspetto tematico ed espressivo, con una fortissima, cresciuta attenzione alle forme e alle ragioni interne ed artistiche della sua costruzione poematica. Attenzione con cui Momigliano sembra una volta di più collaborare, pur nei suoi modi personalissimi, a nuove istanze generali e a un movimento della critica dalla sua fase di ricerca dell'acme poetica pura a quella di una nuova valutazione della complessità dell'opera d'arte e ai suoi aspetti strutturali e non perciò impoetici. E la grande poesia vi viene anche individuata attraverso una singolarissima applicazione della storia letteraria al commento: assiduo confronto fra i modi con cui la poesia si manifesta nei grandi poeti, attenzione al farsi e affermarsi della poesia entro più generali tensioni poetiche e alla sua forza di instaurazione e sollecitazione di nuove tensioni poetiche. Come si può vedere soprattutto nel commento alla *Liberata*, dove le acute indicazioni delle offerte tassesse al Seicento e al «travisamento iperbolico» da parte di questo degli elementi del «magnifico» del poema, e quelle delle offerte più genuine ed omogenee dell'elemento patetico-elegiaco-musicale alla nascita del melodramma e alla ripresa metastasiana, implicano interessantissime aperture di nuovi nessi storico-letterari (validi al di là del commento) e riportano luce sulla poesia del Tasso e sulla complessità interna di motivi e di linee tensive.

Mentre la grande poesia è poi anche rivissuta nel suo farsi interno, nella sua forza centrale e nelle sue flessioni, attraverso una specie di singolare prestazione del critico che indaga ed evidenzia anche la potenziale ricchezza di intuizioni non interamente svolte: che è atteggiamento già presente altrove nel Momigliano, ma che ora opera, più che come gara fra critico e poeta, come ulteriore modo di impossessamento da parte del critico della ispirazione del poeta e della sua complessa e tormentosa estrinsecazione espressiva.

E se nel commento dantesco possono pur trovarsi residui di disposizioni più suggestive ed evocative sugli orli del testo (che il lettore avveduto e non prevenuto sa poi ben considerare come il margine esterno di una così forte interpretazione personale della poesia dantesca), i suoi contributi sono fondamentali e portano un continuo stimolo critico di indicazioni di temi, di valutazioni nuove di episodi e personaggi, implicano un ricchissimo recupero del valore artistico di figure e simboli nella loro realtà

poetica, del valore artistico delle unità dei canti e della continuità narrativa e architettonica del poema.

Ciò che può ripetersi per il commento ultimo ai *Promessi Sposi*, che è forse poi il più libero anche da certi rischi che, del testo, sembrano essere stati sempre ovviati sulla linea di una sicura e adjuvante congenialità fra le costanti più profonde del mondo del critico e dei suoi ideali artistici e quelle della personalità e dell'arte manzoniana. Commento in cui si spinge al massimo la coerenza fra osservazioni puntuali e rilievo di linee morali-architettoniche del romanzo e si realizza la maggior concordanza fra le sollecitazioni critiche delle più violente e drammatiche profondità del testo e la coscienza del loro riassorbimento entro la linea severa e serena della fantasia e dell'arte del Manzoni.

E basterebbe, a capir tutta l'estrema capacità di penetrazione e di valutazione critica del Momigliano, ricordare la sintomatica individuazione di una pagina eccezionalmente inquietante e lucida, eccezionalmente profonda e fantasticamente drammatica del romanzo (il finale della storia di Gertrude e il configurarsi del suo rimorso per la soppressione dell'imprudente conversa in una forma «vana, terribile, impassibile», nel «susurro instancabile» di una voce segreta che assediano la sua coscienza e la sua sensibilità) e i modi con cui quell'identificazione di singolare profondità viene dal critico riportata, nella sua realtà artistica, entro i modi supremi dell'arte manzoniana: «Nel resto di questo capoverso la voce del Manzoni ha un suono che non ebbe mai: qui in una formidabile eccezione tocca il cerchio dei fantasmi che vengono su dalla coscienza turbata, ma senza nulla concedere ai giuochi della fantasia, proiettando quell'ombra ben definita sopra il solito nitido schermo».

Dove di colpo la figura del critico si ricompone intera in tutto il suo significato, in tutto il risultato della sua lunga vicenda di educazione e di forza nativa, entro le forme più sicure e salde del suo modo critico di identificazione, descrizione, interpretazione e giudizio della realtà poetica.

Di questa sua storia ho qui cercato di indicare le fasi e il movimento fecondo, il rapporto fra esigenze interne e i modi concreti con cui Momigliano visse esigenze della sua epoca e collaborò originalmente allo svolgimento della critica novecentesca in cui la sua presenza è certo una delle più decisive, una delle più dotate di larghissimo respiro critico, di forme originalissime di intervento, di elaborazione di temi critici, di realizzazione della fondamentale ispirazione critica della sua epoca (monografia e storia della personalità, commento, saggio-commento, storia letteraria) con una libertà e inventività di esercizio critico che più richiama, fra i suoi vicini, la critica di Cecchi, con una nitidezza e misura e concretezza che richiama quella del suo amico Pancrazi.

E, al centro della sua vastissima disponibilità di mezzi e modi interpretativi, una forza critica che si realizza, ma non si identifica totalmente nelle varie forme della sua attività e del suo svolgimento. Perciò appaiono insufficienti

a definire questa complessa e grande personalità critica le formule più volte proposte: critica impressionistica, critica estetico-psicologica, descrizione di poesia, interpretazione tonale, critica di saggista-scrittore. Definizioni che pur possono parzialmente cogliere alcuni aspetti del suo fare critico (e da rivedere comunque per ciò che quegli aspetti significarono in varie fasi del suo svolgimento), ma che finiscono, isolatamente prese, per smussare quella sua forza centrale più profonda, che non può scambiarsi, ripeto, con le particolari forme in cui si attuò, legate a situazioni di cultura e di gusto diverse da quelle entro cui altri critici hanno operato ed operano, e finiscono per ridurre l'incisività della sua eredità e della sua lezione che non possono risolversi solo nel patrimonio imponente di giudizi, di temi e spunti che egli ci ha lasciato, patrimonio che pur costituisce ciò che più resta di un critico vero quando le particolari ragioni metodologiche e le particolari condizioni storiche, che quei giudizi e temi sostennero, siano cadute e consumate entro nuovi sviluppi della critica e della metodologia.

Questa eredità, questa lezione per chi eserciti la critica, mi sembra di poter riconoscere (naturalmente non solo di Momigliano, ma certo fortemente sua) nel vivo richiamo, implicito in tutta la linea rossa del suo svolgimento, alla centralità della critica negli studi storico-letterari e all'energica destinazione critica di ogni mezzo euristico, di ogni strumento di ricerca, di ogni forma di preparazione filologica, linguistica, storica, che possono presentarsi come necessaria risposta a nuove esigenze dello studio letterario.

Noi tutti, attivi in questa stagione critica, viviamo certo forti e complesse esigenze (di varia sostanza e tendenza e in un'apertissima discussione) di più sicuro accertamento tecnico e di più robusta storicizzazione nell'interpretazione e nella ricostruzione dei fatti artistici (storicità letteraria, storicità linguistica, storicità delle poetiche, storicità dell'arte nei suoi nessi con le dimensioni sociali e culturali della storia). E non importa dire qui con quante diversità e con quante implicazioni diverse ideologiche e metodologiche, ma certo con una comune urgenza non rinnegabile di ulteriore precisazione e approfondimento del nostro lavoro.

Ma ciò facendo siamo pur ben esposti a tentazioni e pericoli, configurabili in precise tendenze dello studio letterario contemporaneo, e pur variamente possibili in tutti noi. Quando siamo portati a scambiare i mezzi con i fini del nostro lavoro, la preparazione strumentale con i compiti centrali dell'operazione critica, quando ci lasciamo sopraffare dal materiale preparatorio e dimentichiamo che il nostro dovere è di farlo servire ad una migliore illuminazione e valutazione dell'arte, quando siamo portati a credere che la tecnica e la metodologia possano vivere e servire senza il gusto personale e l'esercizio e l'impegno critico diretto, o dimentichiamo che, se la poesia va fatta vivere nella storia, essa non deve essere in quella sommersa e dispersa o ridotta a semplice nuova edizione di valori già correnti in altri campi di esperienza (col che si priva poi la stessa storia di una delle sue forze autentiche e per cui essa è storia), o viceversa siamo tentati a ridur la poesia a

calcolo e a puro prodotto letterario e tecnico, rappresentabile quindi in diagrammi livellatori e impersonali ed astorici, o a svuotarla delle sue ragioni umane e morali, del suo intrinseco rapporto con la personalità del poeta.

A queste tentazioni l'opera di Momigliano implica una ferma risposta: egli visse ed esercitò, in forme storiche e personali particolari e concrete, un profondo senso di centralità e integralità della poesia e della critica, sentì, dichiarò e attuò la dignità e l'originalità della critica sostenendola con la sua impareggiabile vocazione, con la ricchezza della sua sensibilità e del suo gusto, con la sua genuina passione per l'arte, con il suo coraggio schietto e persuaso, con tutta intera la sua vita nobile e complessa.

Per questo fu ed è un maestro di critica, per questo oggi lo ricordiamo con gratitudine e ammirazione, noi suoi scolari e compagni di lavoro critico e di fede nel lavoro critico e nelle sue ragioni vitali, per questo oggi lo commemorano questa università e questa facoltà che lo ebbero, e lo riconoscono, fra i più alti maestri che l'abbiano mai onorata con l'insegnamento, l'attività scientifica e la vita morale.





Presentazione  
dell'*Antologia della critica letteraria* (1961)

Walter Binni, Riccardo Scrivano, *Antologia della critica letteraria*, Milano, Principato Editore, 1961, 1971<sup>3</sup> e ristampe successive. Di questo strumento didattico per i licei riproduciamo la «Presentazione» della prima edizione, volume unico di pp. 1073. La terza edizione sarà ampliata.



## PRESENTAZIONE DELL'«ANTOLOGIA DELLA CRITICA LETTERARIA»

Il criterio fondamentale cui si ispira il presente volume è sostanzialmente lo stesso che, a suo tempo, diresse l'organizzazione dell'opera *I classici italiani nella storia della critica*<sup>1</sup>, e cioè una prospettiva storicistica dello svolgimento dei problemi critici che qui si traduce, almeno per gli scrittori maggiori, in una disposizione di sviluppo storico del loro problema critico nelle pagine riportate. Tale prospettiva corrisponde a precise istanze metodologiche di un metodo storico-critico che mira a cogliere e rilevare il più possibile la storicità della critica, dell'opera d'arte e delle personalità artistiche<sup>2</sup>, ma corrisponde anche ad un chiaro intento didattico che il professore, servendosi di questo volume come di uno strumento di lavoro integrativo rispetto agli altri testi a sua disposizione, potrà far valere nell'educazione critica dei propri allievi. E potrà far valere servendosene non solo a meglio illuminare, con pagine scelte per il loro valore autentico di interpretazione, la comprensione di un autore o di un'epoca, ma insieme a suscitare negli allievi il senso della serietà e dell'impegno della critica nel suo svolgimento non casuale, nella sua natura dialettica e dialogica, nel suo carattere storico che tanto la diversifica da un'approssimazione impressionistica e da una degustazione sensibilistica senza nessi e rapporti con tutta la storia della cultura e con la storia del problema critico già precedentemente impostato.

Con ciò l'insegnante potrà fare anche avvertire meglio agli allievi i caratteri della vita dell'opera d'arte non come una stella immobile sempre disposta ugualmente ad essere contemplata e ammirata, ma come oggetto di un'assidua e spesso tormentosa opera di conquista e di interpretazione che ha avuto fasi di diversa penetrazione e che si è connessa con la storia del gusto, delle poetiche, con posizioni ideologiche e magari politiche.

Naturalmente una simile intenzione di lavoro avrebbe richiesto, per attuarsi pienamente, un maggiore spazio a nostra disposizione, e la decisione nostra e dell'editore di offrire, per comodità scolastica, un'opera in un solo volume ha limitato le possibilità di un'attuazione più completa specie per

<sup>1</sup> *I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da Walter Binni, Firenze, La Nuova Italia, 1954-1955. L'opera viene ora ripubblicata con aggiornamenti e con quattro nuovi capitoli: Boiardo (G. Ponte), Pulci (R. Scrivano), Vico (P. Rossi), De Sanctis (S. Romagnoli).

<sup>2</sup> Si veda in proposito W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1, 1960 (saggio che verrà presto riedito in volume, con aggiunte e note, presso l'editore Laterza).

quel che riguarda i minori, per i quali ci siamo accontentati di riportare pagine illuminanti e valide in sé e per sé rinunciando a una vera articolazione della storia del loro problema critico.

Un altro carattere dell'opera che qui presentiamo è quello di offrire il più possibile brani compiuti o tagliati in modo da non ridurre l'interpretazione critica a una semplice formula, a un giudizio non motivato da un compiuto discorso, preoccupandoci così di aiutare il giovane lettore a intendere la complessità dell'operazione critica, a conoscere le caratteristiche di un critico entro il dispiegamento della sua interpretazione e delle sue implicazioni culturali personali. Ché poi il ritorno di pagine dello stesso critico su diversi problemi dovrà permettere, nella nostra intenzione, al giovane di ricostruire la fisionomia dei diversi critici e un certo quadro della critica nei suoi rappresentanti più validi.

Come prima dicevamo, quest'opera richiede l'ausilio illuminante dell'insegnante, e anche a sollecitare tale concreta collaborazione tra professore e allievi il nostro libro è stato consapevolmente diretto.

## Per Luigi Russo (1961)

*Per Luigi Russo*, «Belfagor», a. XVI, n. 5, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 30 settembre 1961, pp. 533-534. È il testo dell'orazione pronunciata da Binni al funerale di Russo, Marina di Pietrasanta, 16 agosto 1961.



## PER LUIGI RUSSO

Spetta a me, come al piú anziano degli allievi qui presenti di Luigi Russo, e quindi a nome di tutti gli allievi suoi di varie generazioni (tutti debitori a lui di motivi di metodo e di impostazioni di cultura, e di vita), di porgere l'ultimo saluto al nostro maestro morto. Parola quest'ultima che, se ci rende sgomenti e impersuasi di fronte alla scomparsa di ogni esistenza umana, pare addirittura impossibile da impiegare per lui, tanta era la forza di vita, la prepotente e originale vitalità che emanava da ogni atto e scritto di lui, dalla sua intera presenza.

Proprio anzitutto dalla sua presenza fisica, con il suo sguardo profondo, ironico, tempestoso, con il volume pieno della sua voce, con gli scatti dell'umore estroso e geniale e persino con le collere improvvise, che derivavano dalla sua profonda sanità morale e da una incompatibilità assoluta con ogni viltà e con ogni compromesso. E dal suo linguaggio denso e vigoroso, violentemente espressivo e creativo, che faceva di lui non solo uno studioso, ma uno scrittore autentico e personalissimo. E da quella enorme forza di lavoro, eroico e inesauribile, portato avanti in tutte le condizioni, con un'ispirazione mai fittizia, e mai puramente accademica.

Perché Luigi Russo, maestro di metodo quant'altri mai, e studioso rigoroso e preparatissimo, fu maestro insieme di un impegno critico mai puramente specialistico; e se la sua lezione per tutti noi fu il suo storicismo profondo, l'integrazione fra l'interpretazione storica e il giudizio individualizzante (egli che così forte aveva per natura il senso della individualità e della storia) e ci offrì esempi in tal senso insuperabili nelle sue opere e stimoli profondi alla visione dialettica e unitaria della poesia e della cultura, egli ci fu maestro anzitutto nella generale visione integrale della cultura e della vita, nel ricambio costante tra l'attività del critico e l'appassionato intervento nei problemi vivi e attuali del proprio tempo.

Sintomatico in tal senso il suo prender parte decisamente, il suo giudizio intero, la sua concezione del letterato antiletterato con cui egli riprendeva modernamente il messaggio degli autori piú suoi come Alfieri e Foscolo. Così egli fu combattente eroico nella prima guerra mondiale, fu antifascista militante e poi strenuamente impegnato nella difficile lotta contro il clericalismo trionfante e contro ogni forma di opportunismo e di ateismo pratico.

Sicché, oltre ad opere concrete che sono, per mole e per intensità, fra i massimi contributi della critica e della storiografia attuale, egli ci ha offerto un esempio vivente di letterato e di uomo di cultura veramente moderno. Di fronte alla sua bara pensiamo così soprattutto all'uomo intero che ab-

biamo profondamente amato accettandolo in tutto il suo vigore: non solo grande studioso e maestro di metodo critico, ma uomo ricco di affetti e di passioni: violento nel coraggioso compito di fustigatore di ogni malcostume letterario e civile, sensibile e fedele nell'amicizia e negli affetti familiari, a sommo dei quali, insieme a quello per i figli, campeggia, come *Leitmotiv* profondo e delicato, l'amore per l'eroica compagna che egli seppe meritarsi tra i crucci e le gioie della sua vita piena e combattuta.

Altra volta io ed altri parleremo meglio e a mente pacata della sua critica, e di tutto ciò che significano centralmente, fra tante tendenze diverse e mode transeunti, il suo insegnamento critico, la sua revisione profonda del crocianesimo e del gentilianesimo piú vivi in direzione di uno storicismo pieno e realistico e pur rispettoso dei valori supremi della poesia. Oggi non potrei farlo e piú mi urge riconoscere pienamente il nostro debito a lui, l'amore e la venerazione che a lui ci legarono e ci legano; e piú mi urge esprimere il sentimento, profondo, qui davanti al suo muto cadavere, della persistenza della sua vita in noi. Fedele a una fede laica di attività e di presenza, fedele alla mente umana creativa, come egli soleva ripetere, «chiesa del Dio vivente», egli continua sin da ora a vivere nell'onda piena di affetto e di vita che ha saputo suscitare in noi, e che la lacerazione del distacco fisico non riesce del tutto a fermare.

Poi, superato questo momento dolorosissimo, ma non il rimpianto del suo colloquio e della sua vista, la sua immagine si farà ancora piú nitida e potente in noi, e, nel nostro lavoro, nel nostro impegno di studiosi e di uomini, sapremo meglio misurare lo stimolo di vita che dal suo ricordo e dalla sua opera a noi viene.

Piú che le lacrime che mal sappiamo frenare, un simile uomo ci chiede l'impegno di essere (nelle nostre possibilità e diversità personali) uomini interi come lui fu, di proseguire il suo lavoro, di combattere per il meglio, di rifiutare la pigrizia e il compromesso, e cosí di farlo continuare a vivere in noi, di renderci degni cosí del dono di averlo avuto amico e maestro.



## In memoria di Luigi Russo (1961)

*In memoria di Luigi Russo*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 65°, s. VII, n. 2, Firenze, Sansoni, maggio-agosto 1961, pp. 217-218.



## IN MEMORIA DI LUIGI RUSSO

Un gravissimo lutto ha colpito la cultura e la critica italiana con la scomparsa improvvisa, il 14 agosto scorso, di Luigi Russo.

Piú tardi io e altri, allievi e compagni di lavoro di lui, proporremo, come è doveroso, interpretazioni meditate della sua complessa figura di critico, di storiografo, di uomo di cultura. Ora, su questa rivista, la cui centrale impostazione storicistica ha chiari rapporti con aspetti preminenti del suo insegnamento, io, che fui suo scolaro a Pisa e che con lui (dopo tre anni di precedente scuola del Momigliano) mi laureai con una nota tesi sulla poetica del decadentismo italiano, e gli fui poi sempre amico e riconoscente per gli essenziali avvii e stimoli metodologici che da lui ho ricevuto, desidero rivolgere alla sua memoria un saluto carico di affetto e di rimpianto, ma insieme ispirato alla persuasione della sua viva presenza nel nostro lavoro di studiosi e nel nostro impegno di uomini di cultura.

Come già dissi, a nome dei suoi allievi ed amici, a Marina di Pietrasanta di fronte alla sua bara, la sua morte improvvisa ci ha riempito di doloroso e impersuasato sgomento, e se ciò avviene di fronte alla scomparsa di ogni esistenza umana, tanto piú ciò è avvenuto per la sua scomparsa, cosí grande era la forza vitale che emanava da ogni scritto ed atto di lui, e già dalla sua stessa originalissima presenza fisica: con il suo sguardo intelligente, tempestoso, ironico, con la sua voce piena, con gli scatti del suo umore estroso e originale, e persino con le sue collere, che, al loro centro, salivano comunque da un temperamento eccezionalmente vitale e da un indiscutibile coraggio. E si può aver consuonato o meno con tutte le sue prese di posizione, con tutte le sue polemiche, ma non si può non aver sentito il valore di presenza personale che esse sempre implicavano, il vigore del suo intervento continuo, del suo prender parte con estrema decisione e senza riserve, della sua impazienza di fronte a tutto ciò che egli giudicava ingiusto e sbagliato e chiamava pratico ateismo designando cosí l'inerzia morale, l'opportunismo conformistico, l'interessato compromesso, la subordinazione della coscienza ai vantaggi del proprio «particolare».

Vitalità e forza personale che si rivelano poi nel suo linguaggio fortemente espressivo e sempre teso al giudizio e all'impegno, nella sua lena di lavoro portato avanti in tutte le condizioni di salute, mai avaro e mai puramente accademico. Perché Russo, fornito di vigorosa preparazione, fu uno studioso che ebbe sempre vivissimo il senso dei rapporti essenziali fra letteratura, cultura e vita, e da questo senso trasse la forza del suo storicismo come impegno in cose vive e attuali: non solo nella letteratura contemporanea (in

cui ebbe un suo proprio orientamento e una capacità di giudizio autonomo e innovatore, originalmente segnato nella sua monografia verghiana e nei suoi *Narratori*), ma anche in quella del passato sempre restituita alle sue condizioni di passato-presente, compresa nella sua perenne attualità storica, fatta vivere in rapporto a esigenze moderne e pur rispettata nella sua particolare peculiarità. Così come la sua forte vocazione di maestro di metodo critico (che ha offerto lezioni indimenticabili sui rapporti struttura-poesia, poetica-poesia in direzione di una visione dialettica e storica della letteratura mai svuotata del senso dell'individualità e del valore della poesia) seppe sempre mordere nel vivo della cultura contemporanea, seppe operare entro problemi attuali mettendo in movimento nuovo gli elementi più vivi e fecondi del crocianesimo e del gentilianesimo (con vicinanze e distinzioni originali rispetto alle posizioni gramsciane e non senza la capacità di avvertire e vivere, entro i confini della sua ispirazione centrale, esigenze di critica del linguaggio); né mai essa fu disgiunta da una concreta capacità di fare storia e di attuare critica, di portare nuove definizioni e interpretazioni di poeti e di periodi letterari. E se la validità di un critico e di uno storico-letterario può misurarsi sulla ricchezza e sulla resistenza dei suoi interventi, sulla sua capacità di rinnovare e approfondire momenti e personalità della storia letteraria, offrendo insieme stimoli e lezioni di metodo, ben pochi sono i critici e gli storiografi novecenteschi che gli possano essere posti accanto.

E basti ancora pensare, per riconoscere la forza suggestiva della sua presenza nella cultura critica novecentesca, alla sua vigorosa nozione di letterato-antiletterato, alla sua spinta realistica e storicistica (fino alle sue tesi della politicità e socialità trascendentale di ogni poeta) mai ridotta al puro documentarismo di contenuti ideologici né priva del senso nuovo e storicamente creativo di ogni vera realtà poetica.

Dal suo lavoro e dalla sua lezione metodologica, dalla sua viva discussione con le posizioni critiche e metodologiche altrui derivarono e possono derivare riprese e sviluppi ulteriori, affiatati con nuove esigenze più presenti in nuove situazioni critiche e storiche, ma non sarà facile comunque ignorare la validità e la fecondità del suo metodo nell'attuale problematica, la centralità delle sue istanze entro l'ambito storicistico impostato dal De Sanctis, tanto arricchito e approfondito nella sua personale revisione e nella ripresa e discussione rinnovante degli elementi più storicistici del Croce e del Gentile.

Né occorrerà appartenere alla sua «parrocchia» (a voler usare polemicamente l'espressione infelice di un necrologio infelice) per riconoscere il debito che ha con lui la nostra critica e storiografia letteraria e per riconoscere insieme il suo coraggio, la sincerità della sua ispirazione etico-politica, della sua fede laica, della sua avversione alla dittatura fascista e della sua lotta contro la prepotenza clericale, la lezione del suo centrale accordo tra posizioni critiche, culturali, etico-politiche, la cui forza unitaria rifluì concretamente nell'intensità del suo lavoro critico.

Scompare con lui uno dei protagonisti della nostra cultura, e il nostro dolore per la sua scomparsa è anche dolore per la progressiva scomparsa della forte generazione cui egli appartenne (nello stesso giorno della sua morte è scomparso anche Lionello Venturi), è anche ansia di non essere del tutto indegni dell'eredità che l'uomo e la generazione ci lasciano, è desiderio di operare in nuove situazioni culturali almeno con la sincerità e con l'impegno, con la fedeltà al lavoro e alla vita di cui uomini come Luigi Russo dettero così intensa prova.

20 agosto 1961



## La critica di Luigi Russo (1961)

*La critica di Luigi Russo*, «Belfagor», a. XVI, n. 6, Firenze, 30 novembre 1961, pp. 698-734; poi in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit. e in W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia*, cit.





## LA CRITICA DI LUIGI RUSSO

Sarebbe facile e forse piú vistosamente efficace centrare la presentazione della figura di Luigi Russo critico, storico e metodologo della letteratura in alcuni suoi ideali e problemi di poetica, di critica e di storiografia che balzano potenti e prepotenti da tutta la sua opera e caratterizzano la sua posizione essenziale entro il quadro della critica novecentesca. Ma una simile diagnosi centrale farebbe perdere di vista quella che è pure una caratteristica fondamentale della personalità del Russo: la sua dinamica forza di sviluppo e di presenza varia e rinnovata entro la storia della sua età e dei problemi e delle esperienze che l'hanno sollecitata ad esprimersi, ad affermarsi, a incidere il suo vigorosissimo segno entro un vivo ricambio con le offerte del tempo critico e civile in cui si profila la sua vita attiva, instancabile, profondamente appassionata, dotata di un fondo personale autentico e inconfondibile, fedele ad alcune istanze centrali, ma sempre pronta a spostarle, rinnovarle, arricchirle.

Perché Russo, come fu un critico antiaccademico e mosso nella stessa successione dei suoi temi di studio da una scelta insieme interna e affiatata con i problemi vivi del suo tempo, così non fu affatto un semplice applicatore ripetitorio di una formula metodologica fissa e dogmatica, e una fondamentale irrequietezza, una tensione di autocritica e di svolgimento, corrispondente alla sua tensione morale e alla sua profonda sensibilità storica, lo impegnarono in un assiduo lavoro di interno rinnovamento e superamento, da lui configurato addirittura come una delle stesse necessarie condizioni di vita di ogni vero critico: «Uno che fa professione di letteratura deve proporsi come meta assidua di tutti i suoi sforzi quotidiani di rinfrescare la sua sensibilità e di rinnovare i canoni di giudizio»<sup>1</sup>.

E al suo storicismo «costituzionale» corrispose nella sua vita e nel suo svolgimento una ben storicistica disposizione a vivere i propri problemi sempre in rapporto col mobile, incessante arricchimento interiore e con il coerente intervento nello svilupparsi dei problemi critici, estetici, etico-politici della cultura e della vita storica contemporanea. Donde anche quel suo caratteristico modo di ripresa e di risviluppo persino stilistico dei propri libri al nuovo livello di nuove fasi del proprio svolgimento entro la storia, il suo esplicito bisogno e rovello di autocritica nelle prefazioni delle nuove edizioni (ma insieme di sano riconoscimento della propria coerenza evolutiva) e persino in quelle singolari autorecensioni su «Belfagor», o in quei tardi articoli di autobiografia e di ricordi di conversazioni crociane in cui sempre

<sup>1</sup> *Dialogo dei popoli*, 2ª ed., Firenze 1955, p. XIV.

spicca non un edonistico accarezzamento del ricordo e della propria cara vita vissuta, ma l'assillo dello storico a render conto del suo svolgimento, della coerenza fra unità e dinamicità della sua personalità, delle ragioni profonde e storiche dei suoi passaggi e progressi mentali e critici, non diversamente dal modo con cui egli magistralmente tracciava le linee evolutive dei propri autori o dei problemi critici o dei personaggi artistici o delle epoche storico-letterarie. Mentre così nella sua critica come nella sua vita rifiutava con pari vigore le facili «conversioni», l'avventurosa dispersiva degli «ulissidi», e ritrovava una profonda moralità e classicità nella fedeltà centrale e dinamica alle proprie vocazioni e al proprio indirizzo mentale.

Così nel tracciare la storia di Luigi Russo critico, storico e metodologo (dimensioni fra di loro coerenti e collaboranti in reciproco stimolo) sarà doveroso scandirne il più possibile le fasi e i movimenti e insieme verificarne l'intima sostanziale coerenza e il rimando ad istanze centrali dello studioso e dell'uomo accertabili sin dagli inizi della sua appassionata e appassionante vicenda, in cui non si potranno cogliere mai rifiuti o flessioni volontarie di impegno personale e di collaborazione storica.

Fin da quella tesi di laurea sul Metastasio (1914-1915) che fece in seguito «trepidare» il Russo per la scelta di un autore «alienissimo dal suo temperamento» e per il timore quasi di una propria origine arcadica<sup>2</sup>, ma in cui il giovane studioso dava prova delle sue native capacità critiche riuscendo a individuare (con un importante contributo effettivo al problema metastasiano) la poesia «modesta ma genuina» del poeta melodrammatico nella sua tendenza idillica separata energicamente dalle carducciane ipervalutazioni della vena eroico-romana: e dunque in una direzione che pur riaffermava l'inclusione del Metastasio nella «vecchia letteratura», incapace di unitaria vita poetico-morale, e implicava così, su base desanctisiana, l'avvio all'istanza russiana di una poetica moderna nel rapporto unitario fra forza morale e impulso poetico<sup>3</sup>. Mentre, pur nelle forme più accademiche di una tesi «1914» e con qualche residuo della scuola flaminiana, quell'opera iniziava un effettivo svincolamento del pigro epigonismo del metodo storico-positivistico non sulla via, da altri allora percorsa, dello psicologismo o dell'impressionismo, ma su quella di una prima manifestazione di uno storicismo «costituzionale»<sup>4</sup> appoggiato al De Sanctis (fra *Storia della lette-*

<sup>2</sup> Si vedano le parole con cui il Russo parla del suo primo lavoro nella prefazione alla 5ª edizione (Bari 1946) di *Vita e disciplina militare*, p. X.

<sup>3</sup> Pur affermando recisamente (nello scritto, del '14, sulla *Catarsi aristotelica*, pubblicato nel '19 a Caserta e poi riportato nella seconda edizione di *Problemi di metodo critico*, Bari 1950) la particolare «moralità interna» dell'arte in senso crociano (p. 58). Questo scritto, coevo al *Metastasio*, è pure importante a indicare la disposizione russiana, nell'ambito di una scuola così poco filosofica come quella flaminiana, ad affrontare problemi estetici e ad impegnarsi nella loro soluzione (anche se in quel caso con un certo eccesso di modernizzazione in senso crociano).

<sup>4</sup> Come il Russo riconosceva più giustamente nella prefazione alla 3ª edizione del *Meta-*

ratura e saggio sul Leopardi) e svolto con effettiva anche se acerba novità fra la nuova utilizzazione della «letteratura sull'argomento» in storia del problema critico (e, nell'accurata ed acuta storia dei giudizi dei contemporanei e delle dichiarazioni estetiche e programmatiche del Metastasio, in forma di comprensione della particolare storicità e della poetica del Metastasio<sup>5</sup>) e l'adozione di un diagramma di svolgimento del poeta nel raccordo fra biografia interiore, storia dell'epoca e poesia al di là del positivistico modulo di *Leben und Werke*. E già in quell'opera le analisi e i paragoni distintivi (come quello illuminante sulle riprese riduttive di modelli tasseschi nella poesia metastasiana) funzionavano in rapporto alla ricostruzione organica e dinamica dello scrittore, mentre la tendenza a cogliere le distinzioni fra poesia, oratoria, letteratura, con cui il giovane Russo accoglieva essenziali distinzioni crociane<sup>6</sup>, si impostava già in un energico modo del loro rilievo dall'interno della personalità dello scrittore nel suo svolgimento e nella sua dialettica dinamica.

Anche a non voler forzare troppo queste indicazioni e a conservare loro certa acerbità e certa parziale consonanza scolastica con forme e residui positivistici (l'insistenza, ad esempio, sull'«ambiente»), ce n'è abbastanza per segnalare già in quel libro la presenza di una personalità vigorosa e rinnovatrice di concreti problemi particolari<sup>7</sup> e di modi di accostamento alla poesia e alla storia letteraria: e basti ancora notare, come segni propri anche se immaturi del Russo più vichiano-desanctisiano, l'accentuazione della «coscienza ebraica»<sup>8</sup> con cui il poeta ispirato compone, l'insistenza sul nucleo lirico a scapito della considerazione della forma teatrale (che è spesso un limite ritornante nelle valutazioni del Russo di poeti teatrali, come nel caso dell'Alfieri: limite, ma anche segno della sua tensione al centro personale più assoluto) e d'altra parte la stessa frequenza di battute morali come caratteristiche del temperamento umano del critico anche in questa più castigata e frenata tesi accademica<sup>9</sup>.

*stasio* (Bari, Laterza, 1945), pp. VII-VIII.

<sup>5</sup> Tale è il senso sostanziale di quel capitolo, anche se la parola «poetica», con lo sviluppo nuovo che essa portava nella forma più incerta di quelle pagine, fu aggiunta esplicitamente nell'edizione del 1945. Cfr. la p. 227 della 3ª edizione e la p. 252 della 1ª.

<sup>6</sup> Penso, in tal caso, ad un'efficacia soprattutto del saggio carducciano del Croce del 1909, uno dei più ricchi di quella fase critica crociana quanto ad articolazione di tendenze interne della personalità del poeta studiato.

<sup>7</sup> Per la decisiva incidenza del volume nella storia della critica metastasiana si veda il saggio di storia della critica metastasiana di S. Romagnoli nel II vol. dei miei *Classici nella storia della critica*, 2ª ed., Firenze 1961, pp. 76-77.

<sup>8</sup> Edizione del 1915, p. 218.

<sup>9</sup> Come quella sul supporto fra i giovani e i maestri, caratteristica per un uomo che, pur dando alto valore alla scuola e ai discepoli scolastici e non scolastici (dove l'antipatia per lo sciocco orgoglio dei «superatori» e dei genialoidi autodidatti), vide sempre il pericolo delle fedeltà passive, né chiese mai (da maestro) sudditanze e obbedienze di congrega e di chiesuola da lui combattute in ogni forma della vita civile e accademica: «Si corre sempre

Fuori della quale, subito dopo l'esperienza della guerra (così intensamente vissuta fra l'esercizio di un dovere e l'amarezza formatrice delle delusioni della retorica, della faciloneria, dell'arrivismo sofferto nel vivo di una nobile ingenuità di eredità risorgimentale<sup>10</sup>), gli umori morali, che già serpeggiavano nella tesi, ebbero sbocco irruente e quasi pletorico in quelle lezioni di *Vita e disciplina militare* (1917)<sup>11</sup> che non possono d'altra parte escludersi dal vivo circolo della formazione del critico storicista e moralista, i cui miti critici venivano rinforzati da un entusiastico affiatamento con lo storicismo idealistico e soprattutto con il pedagogismo gentiliano: sia nella più forte accentuazione della risoluzione di cultura letteraria e umanistica in cultura storica («la vera cultura umanistica è la cultura storica»<sup>12</sup>), sia in quell'insistenza sulla immedesimazione della coscienza dell'agire pratico e poetico nella concreta azione come nella concreta poesia<sup>13</sup>, che rinsaldava l'unità interna delle varie direzioni spirituali e che, distinguendo tale coscienza attiva (inerente alla polemica contro l'«ottativo», la vaga e irresoluta intenzionalità<sup>14</sup>) da una pura coscienza riflessa e a posteriori, ci dice molto sul complesso tormento da cui nascerà poi in Russo la stessa nozione di poetica, tanto più chiaramente legata, in questa fase giovanile, a quella impostazione di un idealista fortemente impregnato di desantisianesimo e di vichianesimo da cui nasce il primo grande libro del Russo, il *Verga*, del 1920.

Libro che insieme trae la sua freschezza e originalità personale e storica dall'affiatamento organico fra esigenze metodologico-estetiche, posizioni polemiche non puramente letterarie (di cui l'aspetto più generale e civile si esplica negli scritti del '18-19 su «Volontà» che, sulla base fervida, anche se provvisoria, delle reazioni del «combattente» della guerra mondiale alla situazione drammatica del dopoguerra, battono sulla riconquista liberale e postrisorgimentale dell'unità della coscienza, sul dissenso desantisiano dall'«ingegno per l'ingegno»<sup>15</sup>, sul valore di un idealismo concreto distinto dall'avventuroso e qualunquistico idealismo militante prezzoliniano) e una

pericolo di scarnirsi intellettualmente e di deformarsi moralmente in un lungo e morbido contatto coi maestri» (p. 68 della prima edizione).

<sup>10</sup> Si veda in proposito la commossa, dolorosissima e vivacissima rievocazione della sua partecipazione alla guerra, allargata alla diagnosi della crisi di tutta la generazione «carduciana», nel discorso del 1961, *La nascita del fascismo (Testimonianza di un vecchio combattente)*, in «Belfagor», 2, 1961, specie le pp. 141-149.

<sup>11</sup> *Vita e disciplina militare* è il titolo della edizione del '34 e di quella del '46, da cui cito. Nella prima edizione il titolo era *Vita e morale militare*: il cambiamento indica bene le più affinate esigenze democratiche dell'autore che vedeva chiaramente già nel '34 l'assurdità di postulare una morale «militare» distinta dalla morale civile.

<sup>12</sup> Op. cit., p. 145. Poi nella prefazione del 1946 si chiariva anche come la stessa letteratura «quando ha una sua genuina ispirazione, anche se è modesta, può essere stimolo di azione e di una qualche fede».

<sup>13</sup> Cfr. op. cit., p. 88.

<sup>14</sup> Cfr. op. cit., p. 101.

<sup>15</sup> Cfr. *Elogio della polemica*, Bari 1933, p. 6.

direzione di poetica moderna idealistico-realistica (ripresa a nuovo livello dell'ultima battaglia desanctisiana per un realismo in cui fosse immedesimato e incarnato l'ideale) che in quegli anni così nettamente caratterizzava il Russo di fronte all'intreccio di postumi vociani, di svolgimenti di poesia pura postsimbolistica, di richiami all'ordine di tipo rondistico, per non dire della bassa letteratura «commerciale» da lui in quel tempo così energicamente attaccata e individuata nelle sue origini sociali dalle basse voglie di una nuova borghesia avida e incolta.

E, se la nuova edizione del 1941 mostra chiaramente un ripensamento e una maturazione di pensiero e di stile tanto più armonica ed equilibrata (e l'autore nell'avvertenza a quella nuova edizione parlava di «un tono più storico e critico e meno polemico e difensivo» e di un «rinfrescamento» di stile<sup>16</sup> che implicava la riduzione delle lunghe parafrasi delle opere verghiane e dell'eccessivo mimetismo dello stile verghiano, pur segno dell'appassionata immedesimazione del critico con l'autore), il volumetto del '20 conserva, per chi studi la personalità del Russo nelle varie fasi della sua presenza storica, un sapore aspro affascinante e una forza di novità esplosiva. E questa, concretandosi nella lotta per una nuova poetica e contro tutto ciò che di falso, impuro, artificioso, stancamente tradizionalistico (e non importa se con una mancanza di più pacata comprensione degli elementi vivi di quel tempo corrispondente comunque ad un orientamento proprio di poetica realistica storicamente importante) il Russo avvertiva nella letteratura di quegli anni, e facendo leva su una specie di coscienza nuova del proprio temperamento e della propria colta «barbarie», della propria origine isolana in un mondo primitivo e dolorosamente religioso, e della sua coincidenza con gli ideali antidecadenti di un crociansimo fortemente rinverginato nelle sue origini desanctisiane e soprattutto vichiane, si realizzava criticamente<sup>17</sup> nella scoperta di uno scrittore grande e congeniale, poeta e «maestro di vita», regionale e insieme classico, aedo di un mondo doloroso e autentico, poeta vichianamente primitivo e desanctisianamente realistico, capace di vivere organicamente le sue ragioni morali e storiche in un unitario afflato poetico. Sicché anche il problema della lingua era fatto coincidere interamente con quello poetico («sicché risolto questo è risolto

<sup>16</sup> *Giovanni Verga*, 3ª ed., Bari 1941, p. VIII.

<sup>17</sup> Come egli racconta nella commemorazione del Flamini («Belfagor», 2, 1961, p. 220), già a Pisa aveva abbandonato velleità di attività poetica riconoscendo che il suo era «cervello di critico e di storico» e che la sua vocazione autentica di scrittore si realizzava nella critica e nella storia. Consapevolezza teorizzata poi nello stesso rifiuto del critico che poeteggia in margine ai propri autori e nell'immagine del critico che realizza il suo destino di scrittore nel concreto suo modo di far rivivere criticamente gli autori interpretati e in quella «oratoria del gusto» di cui egli fu grande maestro. Mentre le pagine a volte bellissime del memorialista impegnato e del polemista si saldano chiaramente al centro del suo atteggiamento di critico e di storico e non sono mai esercizio di prosa d'arte e di bella letteratura.

anche il primo»<sup>18</sup>), e, con una insistenza che le posizioni 1941 smussavano e correggevano (più fortemente ricollegando il «primitivo» alla riconquista della verginità poetica su di un'ecatombe di cultura), qui si batteva quasi spasmodicamente sull'arte «sana e semplice» del Verga, sulla sua posizione «antiletteraria», «antiaulica», «antivirtuosa», di poeta-uomo e non di «poeta di scuola». Potente atto di fede nella poesia unitaria e profondamente umana da cui germoglia la centrale intuizione russiana dell'«umanità-forma» e che – poi meglio sorretto dalle successive e fondamentali intuizioni sul valore della cultura e dell'*ars* che superano le posizioni giovanili più ingenui e parziali<sup>19</sup> reperibili in questo libro – si concreta in una interpretazione e ricostruzione critica della personalità poetica verghiana capace di verificare la potenza di una poesia e sin «melodia» che nasce dal realistico «sunt lacrimae rerum», e dal riscatto dell'uomo nel bruto, e di intuire, entro la solitudine personale del poeta, aliena dalle tesi e dagli impegni umanitari, un'effettiva illuminazione della realtà sociale<sup>20</sup>, anticipando da lontano le direttive russe di uno storicismo lirico-simbolico e delle sue nozioni di politicità e socialità trascendentali della poesia. Mentre lo storicismo fondamentale del Russo veniva di nuovo più congenialmente attuato, attraverso la interiorizzazione individualizzante del vecchio «inquadramento» storico, nella ricostruzione dinamica e dialettica dello svolgimento morale-artistico del poeta (entro cui il verismo non è né reso dominatore della visione personale del Verga né rifiutato come vicinanza inutile, ma inserito nel suo svolgimento come stimolo liberatore della sua personale poetica) e si precisava anche come sentimento della concretezza risolutiva e storica dell'organico e del classico (la «circolata melodia» dei *Malavoglia*), per cui il Verga diventava lo storico affermatore di una nuova linea rossa di poetica realistica, organica, a suo modo «classica» di fronte al predominio dannunziano e pascoliano frammentistico, decadente, o al classicismo formalistico dei rondisti<sup>21</sup>.

Contro questi aspetti della letteratura del dopoguerra, coerentemente alle posizioni enucleate nel *Verga*, il Russo riespandeva la sua diretta polemica in quel *Tramonto del letterato*, del 1920, che doveva poi dare il titolo all'ultima sua raccolta di saggi più chiaramente diretti all'interpretazione etico-politica di autori otto-novecenteschi, e la cui ripresa emblematica, a nuovo livello di esigenze, voleva appunto significare il riconoscimento, da parte dell'ultimo Russo, dell'essenziale importanza di quel momento esplosivo (fra polemica e affermazione concreta di una nuova letteratura e di una nuova critica) del-

<sup>18</sup> *Giovanni Verga*, Napoli 1920, p. 18.

<sup>19</sup> Pur con i correttivi, ancora deboli, della distinzione fra «spontaneità» ed «estemporaneità», fra passione psicologica e passione come arte, entro i quali più forte batte l'accento sull'attacco all'ammirazione equivoca per gli scrittori troppo tormentati e sulla distinzione tra sforzo e forza.

<sup>20</sup> Cfr. *Giovanni Verga* cit., Napoli 1920, il capitolo *L'arte sociale* (pp. 121 e ss.).

<sup>21</sup> Anche se il critico storico si preoccupava di smorzare il semplice valore del suo saggio come «ritorno» pragmatico al Verga per un'«arte dell'avvenire» (op. cit., pp. 22-23).

le posizioni piú sue e fondamentali per il suo giudizio su di una storia della letteratura italiana viziata dalla letterarietà, dalla scissione fra letteratura e morale, e poi rinnovata ora dall'immagine concreta di un nuovo scrittore antiletterato come il Verga, collegato, a ritroso, attraverso Carducci, De Sanctis, Manzoni, Leopardi, Foscolo, al Parini e soprattutto all'Alfieri. Prospettiva che rimarrà fondamentale nella diagnosi russiana della contrapposizione fra la moderna letteratura e la vecchia educata dalla Controriforma e dalla concezione formalistica e gesuitica della irresponsabilità morale e storica degli scrittori e della loro indifferenza a quella affermazione intera dell'uomo che anima, con consonanza soprattutto gentiliana<sup>22</sup>, una pagina di quello scritto estremamente sintomatica anche per la versione che il Russo portava dell'idealismo moderno, teso, con afflato religioso moderno, ad un immanentismo concreto e ad una civiltà tutta umana, progressiva liberazione e riconoscimento dell'uomo fuori di ogni umanesimo aristocratico e classista (la punta rivolta all'uomo riconosciuto dal Verga anche nell'umanità primitiva della plebe siciliana):

Ma l'idealismo moderno è ancora, con maggiore consapevolezza, il nemico implacabile del letterato dalla doppia verità: il letterato che si strania dalla vita e spazia nel regno del suo sogno è fuori dalla grande e piú nascosta linea storica contemporanea. L'arte e la filosofia non possono sequestrarsi dalla vita e l'uomo, instaurato dal Parini, dall'Alfieri, dal Foscolo, celebrato nel suo dolore dal Leopardi, affiatato col mondo storico dal Manzoni, indagato nella storia artistica di sei secoli, con acume artistico e ardore inusitato dell'anima, dal De Sanctis, cantato nelle sue eterne risse dal Carducci, risvegliato dalla passione del Verga in quelli che la società positivista reputava creature inferiori, oggi quest'uomo vive e si rinnova nell'ideale filosofico contemporaneo. È una nuova affermazione di cristianesimo libero e sovrachiesastico, che è il solo sigillo di modernità<sup>23</sup>.

Donde, con un inconfondibile accento personale e una tensione unitaria e piú realistica rispetto al forte e intrecciato concorso di stimoli crociani (specie nella direzione di un nuovo classicismo: e dunque già piú del Croce dei grandi saggi di quegli anni e dei *Nuovi saggi di estetica* che non di quello della *Estetica*) e, piú fortemente, gentiliani<sup>24</sup>, scaturiva la proposta di rivedere insieme con nuovi occhi anche la letteratura del passato e di stimolarne

<sup>22</sup> Per l'essenziale stimolo gentiliano in questo periodo è importantissimo il lucido riconoscimento che ne dette il Russo stesso nelle recentissime pagine del *Compendio storico della letteratura italiana* (Messina-Firenze 1961, p. 800), parlando della «generosa ambizione» del Gentile «di avviare l'unità spirituale fra il letterato e l'uomo civile, per cui proprio da lui poté cominciarsi a parlare del "tramonto del letterato". E ci fu chi, pur scolaro del Croce, insistette su questa qualifica del nuovo periodo storico, intitolando un suo saggio giovanile *Il tramonto del letterato*».

<sup>23</sup> *Problemi di metodo critico*, Bari 1929, p. 233.

<sup>24</sup> Si veda per l'accento piú gentiliano che crociano di tali istanze l'articolo, pure del '20, sulla riforma dell'educazione, in *Problemi di metodo critico* cit., specie a pp. 249, 251, 256.

una nuova, coerente ad un unico ideale di critica e di poetica: «E ora sazi di letteratura, dopo il travolgente insegnamento di vita della guerra, ci volgiamo al nostro passato classico, ai nostri scrittori, maestri di umanesimo, ma maestri anche di umanità. C'è da rivedere con occhi nuovi tutta la storia della nostra letteratura da Dante al Verga e se questo è il compito della nuova storiografia, l'arte nuova di questo o di quel creatore dovrà inverare l'esigenza di totalità nella nostra nuova coscienza»<sup>25</sup>.

Pure del '20-21 sono due scritti russiani usufruibili a precisare una certa difficoltà del Russo nel procedere del suo concreto esercizio critico al di là dei risultati originalissimi del *Verga*, e una necessità di maggiore chiarimento metodologico nella discussione più diretta col metodo crociano.

Il primo, la monografia sul Di Giacomo, che poi l'autore risentì quasi con disgusto come un abbandono troppo esuberante alla critica «estetica» e cercò di correggere e castigare nei limiti concessigli da quello che chiamò addirittura un «lebbrosario o almeno un epistolario amoroso della gioventù»<sup>26</sup>, costituì effettivamente una prova non pienamente felice, denunciando anche un limite della componente «vichiana» (tanto meglio realizzata nel *Verga*) in un certo scadere del robusto mito del «primitivo» della poesia nella pericolosa insistenza sul «poeta-fanciullo». E se interne reazioni non mancavano rispetto a possibili avvicinamenti alla poetica pascoliana del «fanciullino» e negli accenni all'elaborazione non dissociabile dalla spontaneità, e se la stessa profluvie di analisi «estetiche» o psicologico-estetiche si riconduceva a una persistente tensione di ricostruzione di una personalità, di genesi interna della poesia da una particolare visione personale del poeta studiato (e amato coerentemente all'amore russo per la poesia dialettale) contro il «sensibilismo spasimoso», e l'antistorica interpretazione tragico-romantica che egli ravvisava nell'analisi della poesia digiacomiana del De Robertis, è chiaro comunque che quella non era la strada e la possibilità vera del Russo, che fu ben capace di analisi e anche di notazioni di commento puntuali quando le appoggiò più direttamente alla sua più piena sensibilità «storica» e ad interpretazioni di mondi poetico-culturali-morali più robusti e complessi.

Il secondo, *Lo svolgimento dell'estetica crociana*, riveste invece una ben mag-

<sup>25</sup> Op. cit., p. 244. Orientamento appassionato e chiaramente non privo di forti rischi nella comprensione del passato (e del presente), che pure il Russo avvertiva quando aggiungeva (a p. 245): «Ma non si negano oggi le benemeritenze del letterato italiano per il passato, se la grande linea storica dal Petrarca al Monti, dai neoplatonici dell'Accademia fiorentina al Rosmini, è di letterati: cioè di uomini che per necessità storica si divisero a mezzo tra la loro filosofia o poesia, autonoma nel recinto dell'intelletto, e la loro politica schiava, e chiamiamo così genericamente tutto ciò che si riferiva ai doveri, alle vicende e alle lotte dell'uomo nel mondo storico della volontà. Solo che quella grande linea della storia italiana oggi è chiusa, e i suoi rappresentanti ritardatarii troppo si sono indugiati in mezzo a noi, e troppi onori hanno per sé reclamato».

<sup>26</sup> *Scrittori-poeti e scrittori-letterati*, Bari 1945, p. 6, in cui pur giustificava il saggio come una «esperienza» a suo modo necessaria e non priva di una «maggiore agilità antischematica» (p. 5).



giore importanza diretta, perché dall'interno del crocianesimo (ma con istanze già nuclearmente mal configurabili solo entro precisi termini di ortodossia crociana) il Russo riesce a muovere – precisate e irrobustite dal dialogo con un grande metodologo dotato di quell'esperienza piú concreta della poesia che difettava invece all'altro maestro russo, il Gentile – le sue posizioni storicistiche in un chiarimento metodologico che, puntando energicamente sulle proposizioni piú avanzate del Croce circa la totalità, cosmicità, liricità dell'intuizione poetica, riusciva fin da allora ad allargare gli orizzonti e le disponibilità interpretative del crocianesimo: caricandone la stessa esigenza storiografica individualizzante di una tensione di ricostruzione dinamica della intera, unitaria e dialettica personalità del poeta<sup>27</sup>, di una piú chiara intuizione del valore della sua biografia interiore in rapporto alla sua poesia<sup>28</sup> e di una tale condensazione di componenti storiche nella concretezza della monografia<sup>29</sup> che, se cosí lo storicismo russo si difendeva dai ritorni di astratto sociologismo postromantico come quello del Borgese e dalla pura e semplice adesione al gentilianesimo, in realtà già contrastava insieme con le forme piú rigide e meno dialettiche del distinzionismo crociano di poesia e non poesia.

Come può vedersi concretamente in quella recensione, pure del '20, alla *Poesia di Ugo Foscolo* del Citanna che segnava un momento importante della feconda revisione russiana del crocianesimo quando indicava nel contrasto fra la concezione materialistica e la fede poetica e idealistica nelle illusioni non la causa di un dissidio insanabile fra poesia e non poesia, ma la ragione dialettica e unitaria della poesia dei *Sepolcri*. E, mentre affacciava cosí una propria proposta critica concreta sul preciso problema foscoliano e una intuizione generale usufruibile nella tesi piú avanzata russiana sull'unità dialettica delle opere e delle personalità poetiche e sul nuovo problema dei rapporti dialettici struttura-poesia, cultura-poesia, presentava insieme, nel confronto tra Foscolo, Leopardi e Manzoni, l'abbozzo di un canone storiografico nel riconoscimento del «limite storico» di una personalità e di un'opera come interpretazione attiva e originale di un momento della storia, oltre il quale il poeta e l'opera non avevano il dovere e il potere di andare. Canone sentito poi sempre piú nella sua accezione piú positiva e nell'affermazione della forza lirico-simbolica dei poeti, e certo suscettibile di discussioni complesse, ma richiamato qui a documentare la forza originale di questo primo dialogo crociano del Russo, la maniera già nuova con cui si affermano, per opera sua, nell'attrito fervido con il pensiero del Croce e con il crocianesimo, nuove aperture metodologico-critiche.

Da questa discussione crociana, fondamentale per lo svolgimento del Russo, e da questa presa di coscienza piú chiara delle sue posizioni metodo-

<sup>27</sup> *Problemi di metodo critico* cit., p. 130.

<sup>28</sup> Op. cit., p. 125.

<sup>29</sup> Op. cit., p. 124.

logiche dialetticamente rapportate ad una linea centrale nella critica italiana dell'epoca, egli poté passare ad una nuova fase di esercizio critico e storico diretto nella stesura del discorso introduttivo e nelle note monografiche dei *Narratori* (1923), nel saggio su Abba (1925) e nel libro su *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, pubblicato nel '28, ma scritto in gran parte già nel '24 al termine di quel periodo napoletano che poi il Russo rivide come il più fervido e formativo della sua vita nella fase di più diretto dialogo con Croce, Gentile, Omodeo, Flora, De Ruggiero, Fortunato.

Nei *Narratori* colpiscono una nuova velocità e incisività di giudizio e di definizione sintetica dell'arte, della personalità, dei rapporti letterari e politici di maggiori e minori personalità (e dunque una acquisita capacità distintiva entro una vasta materia spesso ancora fluttuante e un autentico impegno realizzato di critico militante), e insieme, nel saggio introduttivo, una più chiara disposizione storiografica meglio spiegata, intorno al saldo *leit-motiv* russo (sul filone realistico moderno, antiletterario e antiarcadico, sulla ripresa verghiana e veristica del romanticismo realistico e manzoniano, sul senso della letteratura veristica come illuminazione della umanità primitiva e autentica e della «selvaggia poesia» delle regioni contro un classicismo aulico e antidemocratico), in una nuova comprensione della validità particolare dello stesso decadentismo nei suoi fermenti moderni ed europei<sup>30</sup>, dove lo storico mostra le sue possibilità di allargamento e di duttilità comprensiva pur nell'orientamento non smentito della sua prospettiva fondamentale.

Nel saggio su Abba, si precisano (meglio che nel *Di Giacomo*) le possibilità più puntuali del critico nella ricchezza di particolari note caratterizzanti rilevate sul tronco robusto della sua ricostruzione genetica delle *Noteville* entro la personalità ed entro la fede dello scrittore risorgimentale sentita come la stessa radice di quella varietà e ricchezza di toni che egli sapeva così efficacemente individuare nel celebre libro garibaldino. Critica dunque intera e sensibile e non pura e semplice descrizione contenutistica e storico-culturale, ma, ripeto, solo possibile in un dispiegamento delle qualità russe di attenzione e puntualità sul saldo filo della sua vita e della sua vocazione di critica centrale ed organica, non per semplice adeguamento ad altre vie e ad altre vocazioni pur attive e feconde in quell'epoca critica. Con alcune delle quali aveva pure consonanze (si pensi alla ricerca donadoniana della vita interiore dei poeti, alle istanze momiglianesche, nel *Manzoni*, di rapporti vita-poesia e magari a certo integralismo antiletterario dei più profondi vociani come Slataper e Boine), ma appunto con quelle che si inserivano su di una linea più di critica tesa alla personalità umano-poetica che non su quella della critica «estetica» analitica o sensibilistica-umanistica. E d'altra parte anche le esperienze qui richiamate si caratterizzavano in forme in genere più spiritualistiche o postromantiche che il suo storicismo e il suo

<sup>30</sup> *I Narratori*, Roma 1923, p. 26. Pagina essenziale per un'apertura storica del problema e della periodizzazione del decadentismo.

idealismo concreto e realistico non potevano sentire del tutto assimilabili.

Nel bellissimo libro su *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana* (bellissimo, ma non perciò il suo vero e magari unico capolavoro, come potrebbe sembrare a chi tenda a ridurre l'intero valore del Russo a quello di storia della cultura *sic et simpliciter*) lo storicismo russo faceva poi una prova più direttamente storica nella ricostruzione intera di una cultura in tutte le sue dimensioni letterarie, filosofiche, scientifiche concorrenti entro una prospettiva insieme storica ed attuale. In cui la comprensione e valutazione ricca e sfaccettata di una precisa cultura in movimento – fra la grande eredità vichiana e risorgimentale, l'affermazione di una vigorosa interpretazione originale dell'hegelismo, la lotta fra idealismo e positivismo (a sua volta compreso in ciò che apportava di più concreto di fronte a generose, ma più generiche posizioni di vaga religiosità o di umanesimo letterario e retorico e poi seguito nel suo rapido esaurimento di fronte a nuove forme idealistiche fattesi più concrete e storiche) – e il consolidamento individualizzante di queste correnti in precise e vive personalità risentite nel loro afflato spirituale etico, politico, scientifico, si intrecciavano con l'abbozzo, vivacemente polemico, ma valido nella prospettiva russiana (ciò che più conta rilevare), di un'intera descrizione della cultura italiana di secondo Ottocento nel centro più filologico-cruschevole e «piagnonesco» fiorentino, e in quello emiliano-carducciano più radicale, giacobino e apollineo<sup>31</sup>. E tutto ciò era avvivato da una passione personale dello storico che in quell'opera di ricostruzione di un vivo passato ritrovava la propria stessa eredità idealistico-storicistica di origine meridionale<sup>32</sup>, un nuovo rafforzamento alla sua integralità etico-politica-critica e ai suoi motivi polemici e positivi, antivelleitari, antiletterari, antipositivistici e antimetafisici, in nome di un idealismo concreto e operante fuori degli schemi metafisici e della genericità spiritualistica, bisognoso di concretezza tecnica, e insieme nemico del tecnicismo fine a se stesso.

Al centro di quella storia e di questa eredità era posto Francesco De Sanctis, grande critico perché grande uomo morale e vigoroso pensatore ed educatore politico (aspetti che in tal forma vigorosa per primo il Russo metteva in piena luce<sup>33</sup>) in una integralità, organicità, e tensione all'integrale

<sup>31</sup> Nell'avvertenza alla seconda edizione del 1943 il Russo accentuava il carattere dialettico di quelle diverse culture in una superiore fusione nazionale, ma ribadiva il primato storico della cultura meridionale di indirizzo «storiografico-dialettico» e, alla fine, più europea, ricercando, a ritroso, una linea più viva della storia moderna italiana dalla fine del '500 in poi nella cultura meridionale. Dove si avvertiva anche uno spunto di rivalutazione parziale del '600 che tornerà molto tardi negli ultimi schemi storiografici del Russo.

<sup>32</sup> E sarà giusto citare, ancora una volta, un appoggio gentiliano alla diagnosi russiana (il libro di Gentile su *Gino Capponi e la cultura toscana del secolo decimonono*, Firenze 1922).

<sup>33</sup> Donde perciò il significativo giudizio entusiastico di Giustino Fortunato (vedi «Belfagor», 2, 1952, p. 208) e lo stesso modo «pedagogico» in senso storico-etico con cui, nel '24, il Russo presentava una ricca antologia desanctisiana (*Gli scrittori d'Italia*, Firenze 1924), contro una deformazione declamatoria ed estetizzante dei nostri classici.

e all'organico, che l'autore sentiva anche come conclusione personale del proprio lavoro e riaffermato principio della sua stessa critica: «la critica è organismo come l'arte, come l'azione politica, come ogni forma di attività che trascende il particolarismo della vita quotidiana»<sup>34</sup>.

E se proprio la esemplarità di integralità del critico e della critica nel De Sanctis agiva direttamente a rafforzare la personale concezione russiana della critica, l'esercizio storico diretto e analitico-sintetico di quel libro irrobustiva di concrete esperienze lo storicismo del Russo, mentre questi trovava nello studio della filosofia e della cultura meridionale una nuova ricchezza di stimoli di pensiero che ne articolavano la tensione idealistica in forme più varie, duttili e corrispondenti a quell'amore del concreto, dell'immanentistica unità di ideale e reale che, dalla loro più prossima base desantisciana, sostenevano ancor meglio il nativo idealismo-realismo russo.

Esperienza dunque fondamentale che, d'altra parte, nel suo carattere di esercizio storico minuto e puntuale, apriva a suo modo la via a quella stessa esigenza di maggiore concretezza culturale e tecnica, di accertamento filologico e di più approfondita e storica lettura dei testi a cui il Russo tanto più si sentì spinto da uno sviluppo interno confortato anche in parte dagli stimoli, che, nel poco amato ambiente fiorentino, potevano pur venirgli soprattutto dal contatto col Barbi.

Al solito non «conversione» precipitosa, ma svolgimento complesso e personale, ché con il passaggio a Firenze (singolarmente salutato dalla diagnosi negativa di tendenze passate e recenti della cultura e del temperamento fiorentino nel libro testé ricordato) non si assisteva certo ad un cambiamento delle centrali impostazioni russe, che riaffermano i loro nuclei vitali e la loro natura combattiva nella nuova spiegata polemica generale sul «Leonardo» e sulla «Nuova Italia» (accanto al Codignola, all'Omodeo, al De Ruggiero, in libera convergenza con «La Critica» del Croce). Polemica in cui il Russo dimostra più chiaramente il suo coraggio e la sua concretezza inserendosi, finché gli fu possibile senza concessioni e rinunce, entro la difficile situazione creatasi con l'avvento della dittatura e continuando a lungo una impegnatissima lotta per la cultura libera e moderna: difesa dallo snaturamento della propaganda nazionalistica, dai tentativi di utilizzazione del fascismo in chiave controriformistica da parte dei clericali, dal servilismo di

<sup>34</sup> *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, Venezia 1928, p. 378. Il libro rimase sostanzialmente sempre immutato, tanta era, agli occhi del Russo, la sua compiutezza e la forza centrale della sua ispirazione. E in realtà poco c'era da mutare, data la prospettiva generale russiana, anche se altre posizioni storiche e ideologiche avrebbero da proporre forti correttivi e modifiche, specie per quel che riguarda la cultura non meridionale di secondo Ottocento. Ma, ad esempio, certe caratterizzazioni limitative della cultura fiorentina di quel periodo, specie in sede filosofica, mi paiono in realtà ancora utilizzabili anche in una diagnosi più complessa e meno passionale.

tanti accademici o dal concorso evasivo dei letterati puri<sup>35</sup>, sostenuta nel suo carattere idealistico-liberale, attivo e storicistico, nella sua autonomia severa e scientifica e pur non evasiva e astrattamente specialistica, aristocratica, ma bisognosa di dialogo, di diffusione e non perciò di bassa volgarizzazione<sup>36</sup>, incentrata in quell'elogio della polemica, considerata come strumento di vita culturale e di libertà, che è anche un chiaro elemento antifascista in un'epoca di progressiva chiusura illiberale e autoritaria.

Tutti motivi che sostengono, dal centro della personalità russiana e del suo accordo con la storia più vera e profonda di quegli anni, anche le sue rinnovate prese di posizione metodologica e critica. E queste, mentre ribadiscono la sua lotta contro ogni forma di estetismo e di sensibilibismo frammentistico o di sensualismo fra D'Annunzio e certi elementi meno saldi della prima fase crociana o di sociologismo romantico, trovano un effettivo sviluppo interno e un ampliamento molto importante in nuove e più chiarite istanze: quali l'esigenza di una lettura storico-filologica dei testi (ed ecco, ripeto, una forma di affiatamento originale almeno con alcuni aspetti e personaggi della cultura fiorentina quale il Barbi<sup>37</sup>) come base di più sicura storicizzazione, la più forte funzione della storia della critica come storia del problema critico e forma di inserimento storico del nuovo critico in una storia in divenire, la nuova valorizzazione della cultura e del pensiero nei poeti sia come reazione a interpretazioni romantiche e antistoriche combattute nella loro falsificazione di un tono storico e di una disposizione letteraria (il caso dell'Angiolieri<sup>38</sup> che fu paradigmatico per molta critica successiva), sia, più profondamente, come instaurazione di una visione dialettica e storicistica della poesia contro le forme più rigide e schematiche del distinzionismo di poesia e non poesia.

Sono i risultati che scaturiscono da alcuni fondamentali scritti del 1926-

<sup>35</sup> *Elogio della polemica*, Bari 1933, p. 324: «È la sorte di tutti i letterati puri, quella di aderire a governi reazionari, fatti apposta per favorire la pigrizia mentale e musaica; reazione accademica in letteratura è anche reazione in politica».

<sup>36</sup> Op. cit., p. 222: «La cultura vuole avere sempre un carattere di storicità diffusa e di organicità».

<sup>37</sup> Al Barbi furono dedicati nel '29 i *Problemi di metodo critico* e nell'edizione del '50 di questo libro (da cui scomparve quella dedica) il Russo spiegava, nella prefazione, come si fosse trattato di un contatto fecondamente reciproco se il Barbi aveva almeno accettato da lui «la terminologia filosofica nuova» e parlava anche lui di «problemi». Altri elementi della cultura fiorentina furono avvicinati dal Russo nella fervida amicizia con Calamandrei e Pancrazi. Né mancò in lui l'apprezzamento personale e il riconoscimento di valore di «ospiti fiorentini» come Montale e Gadda. Ma certo dissensi essenziali separavano il Russo non solo dagli aspetti fiorentini papiniani-bargelliniani, ma anche da quelli derobertisiani, solariani e poi dell'ermetismo poetico e critico. Mentre si deve pur ricordare che l'acquisto nel Russo di maggiore tensione alla valorizzazione della cultura e poi del linguaggio dei poeti poteva trovare forti stimoli e consonanze nel De Lollis e nella versione di svolgimenti crociani e delollisiani del Petri.

<sup>38</sup> Nel 1926, in *Problemi di metodo critico* cit., pp. 195 e ss.

1927, con cui il Russo si affermava decisamente maestro di un metodo critico maturo e originale e d'altra parte a suo modo affiatato con esigenze, variamente affioranti in sede non crociana ed entro sviluppi parziali dello stesso pensiero critico del Croce (le posizioni di *Poesia popolare e poesia d'arte*), che il Russo poteva anche sentire giustamente di aver precorso e certamente (come a noi meglio ora appare) già innalzato in una circolarità di problemi che non è interamente riconducibile a nessuna forma di ortodossia o di puro svolgimento scolastico di un compatto crocianesimo. Ché se la nuova considerazione del poeta colto<sup>39</sup> (con cui il Russo correggeva il suo iniziale vichianesimo mediante una nuova versione di questo nella figura del poeta che riconquista la sua spontaneità su di un'ecatombe di cultura e di storia) poteva ricondursi, in qualche modo e pur anticipandone le aperte affermazioni, a certe posizioni crociane di *Poesia popolare e poesia d'arte*, e se nel complicato giuoco formulistico del saggio jaconico<sup>40</sup> permaneva un certo impaccio entro le distinzioni crociane, già qui comunque si presentava anche una valorizzazione nuova della cultura e del pensiero in vivo rapporto con la poesia. Ciò che poi portava il Russo, nel saggio dantesco<sup>41</sup>, a felicemente combattere la precisa forma di distinzione crociana fra romanzo teologico e poesia e le sue conseguenze di lettura episodica della *Commedia*, con la intuizione della genesi unitaria poetica del poema dantesco nel rapporto unitario e dialettico di poesia e poetica affermato anche nel saggio coevo sulla critica letteraria italiana e la poetica del Rinascimento<sup>42</sup>. Intuizione che a me pare essenziale nella trasformazione del clima critico crociano, come meglio vedremo a proposito delle posizioni della *Critica letteraria contemporanea*, soprattutto a causa del geniale recupero storicistico di un elemento scartato da De Sanctis e Croce (riaffiorante nella coscienza letteraria novecentesca in forme più tecnicistiche e intellettualistiche-decadenti) e prima delle nuove elaborazioni della nozione di poetica da parte di istanze storicistiche nella mia *Poetica del decadentismo* del 1936 e da parte di sviluppi fenomenologici del Banfi nell'Aneschi<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Nel 1930 (*Elogio della polemica* cit., p. 229) il Russo più fortemente ribadiva il suo rifiuto del «poeta ignorante» e «puro folle» come «bassa illusione romantica».

<sup>40</sup> Più tardi (*Jacopone da Todi, poeta*, 1952), in *Ritratti e disegni storici*, Serie prima, Firenze 1960, p. 57, il Russo rifiutava la formula del '26 e affermava direttamente la poesia jaconica precisando che nella sua vecchia formula c'era soprattutto l'esigenza di «esorcizzare la tentazione di chi voleva fare di lui un poeta "puro"».

<sup>41</sup> *Il problema della genesi e dell'unità della «Divina Commedia»*, 1927, in *Problemi di metodo critico* cit., pp. 39 e ss.

<sup>42</sup> Nel 1926, in *Problemi di metodo critico* cit., pp. 81 e ss. Saggio notevole anche per la capacità russiana di comprendere storicamente la funzione positiva dei commentatori aristotelici del '500 rispetto allo svolgimento della coscienza estetica moderna.

<sup>43</sup> Si veda ora, anche per differenze e sviluppi diversi di una nozione di poetica nel mio esercizio critico, il mio saggio, *Poetica, critica e storia letteraria*, in «La Rassegna della letteratura italiana», I, 1960, e, per una storia della nozione nella critica italiana novecentesca, le pp. 588-594 del saggio di L. Aneschi, *Le poetiche del Novecento*, nella IV parte di *Momenti*

La discussione col Croce su temi così decisivi collocava il Russo al centro delle esigenze critiche più nuove di quel periodo e lo portava a combattere insieme il vecchio unitarismo materiale, gli aspetti rigidi del distinzionismo crociano (trasformato in viva unità dialettica), lo stesso pesante unitarismo gentiliano (i cui autentici elementi di vitalità e di stimolo sul rapporto pensiero-poesia erano però così immessi in un vivo circolo di nuovo metodo critico) e a rafforzare la propria tensione all'organico con una maggiore dinamicità interna e con nuove possibilità di storicizzazione attraverso la cultura, l'arte, il pensiero senza perdere l'istanza individualizzante e il valore primo e creativo della poesia. Per non dire del fatto che quella discussione avviava e sollecitava nella critica dantesca nuove valutazioni del rapporto allegoria-poesia, e del valore poetico di parti considerate dal Croce struttura non poetica.

Perché se al nostro sguardo si stagliano qui, con maggior rilievo, dal corpo intero dell'esperienza russiana le fondamentali lezioni di metodo, esse traggono la loro forza dalla loro nascita entro problemi critici concreti in cui l'intervento di Russo portò sempre contributi di nuova interpretazione e avvio di nuovi problemi e di nuove interpretazioni<sup>44</sup>.

Come appunto avviene nei casi ora studiati entro una fase pur dominata dai titoli emblematici delle raccolte, *Problemi di metodo critico* ed *Elogio della polemica*, e, con maggiore impegno di interpretazione diretta di opere e autori, di ricambio fra commento e ricostruzione storico-critica, nella lunga attivissima fase che si concluderà con la nuova più esplicita presa di coscienza (nei volumi della *Critica letteraria contemporanea*) di quelle ragioni del proprio metodo, che si vennero ulteriormente espandendo e chiarendo appunto nella collaborazione dell'esercizio critico e storico concreto con intermediari sintetici ripensamenti e confronti con la situazione critica generale: quali sono la comunicazione di Budapest del 1931, *Tendenze metodologiche della critica contemporanea*, che decisamente innalzava l'insegna di uno «storicismo assoluto»<sup>45</sup> sostenuto da una più chiarita concezione del rapporto fra critica e arte e della stessa nozione della poesia alla luce delle conquistate posizioni di poetica e di «ingenuità di conquista» della poesia<sup>46</sup>, e i saggi del '35 su *Carducci*

e *problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1961. Non andrebbe poi dimenticato l'uso della nozione di poetica anche nel Petrini, alla cui parziale vicinanza di interessi col Russo ho già accennato.

<sup>44</sup> Si pensi almeno alla discussione e interpretazione dantesca del Gramsci (*Letteratura e vita nazionale*, Torino 1954, pp. 34 e ss.), il quale, come è noto, sentì positivamente, nel suo dialogo costruttivo con Croce, stimoli di posizioni russe.

<sup>45</sup> In *La critica letteraria contemporanea*, Bari 1942, vol. I, pp. 74-76.

<sup>46</sup> Essenziali per lo sviluppo russo di tali concetti le pp. 86-88 del vol cit. che paiono rispondere anche ad avvii spesso andati al di là della stessa successiva meditazione e applicazione del Russo, più fortemente accentuando l'elemento di logica critica interna all'arte e la connessione con le stesse poetiche degli scrittori contemporanei: «Ma se l'arte porta in sé come sigillata e invisibile quella logica critica che governò l'artista nel travaglio della creazione e che si perpetua in ogni lettore che riflette su quell'arte, cotesta arte non può essere dunque vita ingenua e aurorale dello spirito, tutto al di qua di ogni riflessione me-

critico e sul D'Ancona, che (in accordo con i capitoli aggiunti nel '35-36 alle comunicazioni di Budapest), tanto piú riassorbono nel metodo interpretativo russo l'esigenza di una seria considerazione dell'*ars* e della filologia<sup>47</sup> come momenti concretamente necessari di una «lettura storica» cosí piú irrobustita nella sua tenace volontà di comprensione del passato e del passato individualizzato, alla luce di interessi vivi e attuali, ma non in una trascrizione prevaricante di moderne posizioni di filosofia e di storia moderna<sup>48</sup>.

Nascevano cosí il commento al *Principe* e i *Prolegomeni a Machiavelli* (1931), in cui il ricambio fra interpretazione organica del pensiero-arte, incentrata nella personalità storica del Machiavelli, e commento storico-linguistico permise al Russo una ricostruzione storico-critica appassionata e lucida, moderna e attenta all'alterità del passato<sup>49</sup>, capace, in un autore cosí propizio (le stesse scelte dei suoi argomenti sono ispirate alla linea dei suoi interessi per scrittori definiti, costruiti moralmente e intellettualmente, dotati piú di «forza» che di «sforzo» e sempre «poeti-uomini» e uomini storici, centrali nella storia di un'epoca e dello stesso spirito umano<sup>50</sup>), di render ragione – dalla formula dell'artista-eroe della tecnica politica alle analisi concrete delle opere – del nesso unitario di storia, pensiero e arte nell'individuazione della «umanità-forma», nonché dei vari elementi del linguaggio aulico e popolare e dei toni di lucidità tecnica e di oratoria poetica e appassionata della prosa machiavellica<sup>51</sup>.

tafisica. L'ingenuità dell'arte (e l'ingenuità è certamente il suo carattere precipuo) non può essere un'ingenuità di natura, ma un'ingenuità di conquista. L'arte non nasce, ma diventa ingenua, e diventa ingenua attraverso una sempre piú attenta purificazione e sublimazione di cultura. La poesia non è una barbarie naturale, ma è una barbarie che si ha per conquista, e la verginità poetica la si possiede veramente quando la si è ben perduta. Essa non è tale all'origine ma nell'evoluzione di un processo spirituale... Anche le poetiche degli scrittori contemporanei, che danno tanta importanza alla letteratura, al tirocinio, all'arte come mestiere, e fanno nascere la loro produzione poetica e letteraria da una macerazione di cultura, ribadiscono cotesto principio di un'arte e di una poesia, la cui verginità e ingenuità sono una verginità e un'ingenuità di conquista e non di natura...».

<sup>47</sup> Si veda del resto già lo scritto del '27 su *Machiavelli e il moderno storicismo*, in *Problemi di metodo critico* cit., p. 225: «dove manca la sensibilità filologica non c'è critica, ma vacue e contraddittorie formule».

<sup>48</sup> Si veda ancora il saggio su Machiavelli cit., p. 226.

<sup>49</sup> Piú tardi, in una conferenza del '42 (*Machiavelli e il problema morale*, riportata come postilla nel volume *Machiavelli*, Roma 1945), il Russo puntava di piú sul limite storico del Machiavelli alla luce di una piú piena linea della storia italiana con la presenza del Vico. E riallargava insieme il suo personale orizzonte etico-politico, nell'esperienza dolorosa della dittatura e della guerra, in un piú forte nesso fra politica e morale, mentre la prima esperienza machiavellica aveva pur significato per lui un irrobustimento della sua moralità fuori di ogni ulteriore pericolo di moralismo astratto.

<sup>50</sup> Esigenza di storia concreta e ideale nel ciclo di una totale esperienza umana per cui Machiavelli e Savonarola segnavano anche due momenti «eterni» dello spirito umano. Esigenza che confluirà, a suo modo, nello sviluppo dello storicismo «simbolico» e immanentistico-trascendentale.

<sup>51</sup> Le indicazioni russe sul linguaggio del *Principe* mi paiono verificate nella loro fe-



E poi, sull'appoggio d'avvio del commento alle *Liriche e tragedie*, del '33, e nella collaborazione fra un commento dei *Promessi Sposi* (1935) espanso nella ricostruzione dei personaggi del romanzo (Personaggi dei «Promessi Sposi», edito nel 1945, ma realizzato nel '34-35 come primo corso all'Università di Pisa<sup>52</sup>) e il saggio introduttivo sintetico a quel commento, il Russo arricchiva il problema critico di una grande opera d'arte con il tenace impiego della sua sensibilità storica che gli permetteva di rilevare la mentalità storica e moderna del Manzoni nella costruzione del suo ideale etico-religioso entro una concreta immagine storico-polemica della società secentesca, e con l'approfondimento metodologico del rapporto fecondo fra poesia e struttura al di là della soluzione crociana, in una ripresa nuova della vecchia discussione sulla poesia dantesca. Anche qui la drastica proposta crociana del capolavoro di una oratoria edificante (che pure aveva portato una nuova tensione nel problema critico manzoniano, irrequieto e tormentoso fuori della ferma fede del Momigliano nel «luminoso poeta») veniva oltrepassata nell'affermazione di una radice unitaria poetica anche se, solo più tardi, nel saggio del '41 su *Manzoni poeta an orator*, il Russo più decisamente confermava l'intera poesia dei *Promessi Sposi*, attraverso un processo di svolgimento e di migliore unificazione di una articolazione composita (ma pur sempre dialettica e con radice unitaria) che può dimostrare la fecondità di un metodo più irrequieto e pur coerente nei suoi sviluppi di fronte a certe «conversioni» e ribaltamenti assoluti di un distinzionismo categorico come quello, in questo caso manzoniano, del Croce all'estremo limite della sua vita.

Del Croce il Russo sentiva vivamente la spinta di quegli anni ad una maggiore articolazione della realtà letteraria e poetica (e sentiva insieme di collaborarvi con le sue proprie posizioni, come era avvenuto nel caso di *Poesia popolare e poesia d'arte*), ma in realtà ancora una volta egli si trovava su di un'onda critica concretamente più lunga e si avvantaggiava (anche quando più si adeguava a più precisi termini della problematica crociana) di una visione più unitaria e dialettica della personalità poetica e delle sue espressioni nel suo svolgimento e nella sua storicità: donde il fortissimo sentimento russo della storica modernità della religiosità manzoniana affiatata con la versione illuministico-romantica del cristianesimo, con il distacco dalla tradizione classicistica e «letteraria», con quell'elemento di realismo che, pur con tutte le distinzioni cresciute rispetto allo stesso

condità anche dall'analisi stilistica di F. Chiappelli (*Studi sul linguaggio del Machiavelli*, Firenze 1952): e ciò può essere una riprova del fatto che la critica di tipo russo, al livello raggiunto in quegli anni, offriva termini di base anche ad una critica stilistica e linguistica più difficilmente capace di autonome soluzioni senza l'appoggio di una precedente interpretazione centrale e storico-critica.

<sup>52</sup> Volume a volte più faticoso, ma pure coerente al metodo genetico del Russo e al suo senso dei personaggi come centri vivi di motivi del mondo interiore dello scrittore e della sua prospettiva storica (il caso della conversione non miracolistica dell'Innominato).

schema giovanile dei *Narratori*, lo ricollegava a certi vividi accenni manzoniani del *Verga*.

L'istanza individualizzante e storicizzante, risolta soprattutto nella interpretazione storica integrale delle personalità poetiche, permaneva centrale anche in questa fase della critica del Russo, ed essa lo spingeva tanto più a risalire al saggio dal commento, dal più vivo affiatamento con l'individuazione poetica nel testo. E così nascono i saggi alfieriani, foscoliani, leopardiani, boccacceschi dell'attivissimo periodo 1936-1943, quando l'estrema applicazione al lavoro significò per Russo anche una rivincita sulla realtà dolorosa degli estremi sforzi della dittatura e una fede attiva nel valore della libera cultura italiana e della sua grande tradizione, tanto più viva quanto più riscoperta nei suoi storici problemi e nelle sue grandi personalità umane e poetiche. Sicché la genesi di questa grande massa di lavoro critico è anzitutto pur sempre una genesi morale e latamente politica che non soverchiava ed anzi rafforzava le esigenze di serietà, di preparazione storica e filologico-linguistica, e sollecitava la più aperta espressione di quella forma di nuovo sociologismo lirico-simbolico che, alimentato da una nuova revisione e utilizzazione originale del gentilianesimo, trovava concreto stimolo nella stessa materia di studio costituita soprattutto dal gruppo compatto di Alfieri, Foscolo e Leopardi, poeti-uomini e poeti-maestri della grande tradizione moderna italiana a cui già il Russo aveva assicurato il Manzoni ed il Verga (secondo lo schema ricordato già nell'abbozzo di programma del *Tramonto del letterato*). Poeti-uomini, secondo il *leit-motiv* centrale della critica russiana, ma con il potenziamento della cresciuta integrale considerazione della loro «umanità-forma» nella concretezza della loro *ars dictandi*, della loro cultura, della loro simbolicità storica.

In quest'ultima direzione, l'Alfieri (studiato fra il commento della *Vita* e il saggio inerente del 1935-1936, il saggio *Lettura lirica del teatro alfieriano* del 1940 e il commento e l'introduzione al *Del principe e delle lettere* del 1943<sup>53</sup>) prende un eccezionale spicco nella prospettiva storica del Russo come iniziatore, e maestro, di una nuova sensibilità, di una nuova problematica, di una nuova tradizione letteraria con la sua rivoluzionaria concezione del letterato nella sua assoluta indipendenza dal potere politico, con la sua «virginea» e «stellare» libertà, con la sua assoluta liricità che (seppure con una svalutazione assai discutibile della sua autentica dimensione teatrale) più fortemente lo collegava alla lirica di Foscolo e di Leopardi. Mentre nel saggio sulla *Vita* la valutazione degli alfierismi come espressione linguistica della personalità rinnovatrice alfieriana implicava la considerazione effettiva del nuovo problema della lingua dei poeti ora più fortemente affrontato dal Russo, e il rilievo della ricchezza di sensibilità moderna delle pagine alfieriane sull'infanzia, in concorrenza con posizioni rousseauiane e quasi in

<sup>53</sup>L'introduzione è integrata poi nel saggio del '45 su *Alfieri politico* e segna così anche un chiaro legame fra le posizioni e gli interessi del Russo verso la fine della guerra e lo sviluppo e le accentuazioni di quelli nel periodo post-bellico.

lontano anticipo di modi proustiani, apriva una nuova direzione di valutazione della modernità alfieriana e dei suoi raccordi con quegli aspetti della sensibilità romantica e postromantica già considerati dal Russo nel saggio e commento delle *Confessioni* nieviane del '34<sup>54</sup>. Mentre, con il tipico modo di svolgimento critico e personale del Russo, la interpretazione dell'Alfieri riconfluiva in un potenziamento estremo e polemico della sua stessa coscienza del proprio mito del letterato antiletterato che rivendica la sua libertà interiore dalla contaminazione di una realtà opprimente e mortificante: il mito del «no-man» che, pur nella sua estrema proiezione ben comprensibile in questo periodo di resistenza antifascista, è pure componente genuina della posizione del Russo nella vita e nella letteratura e colora di un accento doloroso e profondo il suo stesso sforzo di intervenire e di affiatarsi con la realtà e la storia, ma mai in forme conformistiche e «gregali».

Momento di estremo interesse, profondità e coerenza in cui all'interpretazione alfieriana risponde e si lega intimamente quella foscoliana (nel saggio e nel commento del 1940) che accertava, nello svolgimento della personalità del Foscolo, una appassionata tensione a colmare l'estrema divaricazione fra ideale e reale lasciata aperta dall'Alfieri e un'assidua ispirazione etico-politica che, mentre si esaltava in poesia originalissima e mitica (non particolaristicamente pragmatica e illustrativa di pure posizioni morali e politiche) e attingeva una sua universalità e religiosità nei *Sepolcri*, si ripresentava chiaramente anche nelle *Grazie*, in cui la ricerca di un iperuranio poetico significava una forma profonda di protesta e di opposizione alla triste realtà politica della dittatura e dell'imperialismo napoleonico, e così concretamente saldava una possibile frattura eccessiva tra *Sepolcri* e *Grazie*, e portava una significativa battuta di arresto in quella che era divenuta in parte anche una infatuazione di moda per il poema incompiuto in chiave di poesia frammentaria, «pura». Riproponendo così la vecchia battaglia russiana antiframmentistica e anti-poesia «pura» in una forma che poteva, a sua volta, anche permettere una singolare comprensione di certe posizioni di «letteratura» e di poesia ermetica contemporanea come rifiuto della realtà del tempo fascista, purché (e questo ben si capisce nella preferenza di Russo per Montale fra i poeti contemporanei) non semplice evasione edonistica e formalistica, ma implicitamente tesa da una sua particolare eticità profonda

<sup>54</sup> Anche se nel caso del Nievo il Russo portava una troppo forte cesura fra la poesia del Castello di Fratta e la seconda parte e l'impianto generale del romanzo su cui forse una maggiore considerazione della poetica e della intenzione politica nieviana avrebbe potuto riportare il Russo a una più complessa impostazione e soluzione del problema generale delle *Confessioni*, anche nei rapporti fra la poesia più profonda del tema dell'infanzia e della memoria poetica e le ragioni generali che sorreggono e quella poesia e lo sviluppo romanzesco-autobiografico ed etico-politico di tutta l'opera. E lo cito come uno dei casi in cui le istanze metodologiche del Russo superano a volte le sue soluzioni critiche concrete e confortano l'integrazione di sviluppi e di cambiamenti proprio dentro un possibile sviluppo di impostazioni generali che da lui hanno avuto fortissimo impulso.

ora affermando come propria di ogni vera poesia e come sua piú particolare configurazione della storicit  propria di ogni poesia.

Mentre nel commento e nel saggio sulla carriera poetica di Giacomo Leopardi (1943-1944) la fedelt  generale all'immagine desanctisiana e crociana del poeta dell'idillio non escludeva l'accentuazione di una disposizione «agonistica» e «antidispotica» (rilevata come vocazione della mente leopardiana al di l  dei diversi contenuti<sup>55</sup> fin dall'orazione antimurattiana del '15), che accertava una particolare ascendenza alfieriana storicamente importante e che (seppure non sfruttata interamente ai fini di una piú dialettica precisazione della posizione del Leopardi e dei possibili svolgimenti della sua ultima poesia<sup>56</sup>) arricchiva la stessa interpretazione idillica<sup>57</sup> con vive intuizioni (fra originali recuperi di elementi desanctisiani, vossleriani e gentiliani) della complessit  della poesia leopardiana<sup>58</sup>, della sua «religiosit » che comunque contrasta con certo idillismo troppo classicistico e riporta insieme alla preoccupazione russiana, piú assillante in questo periodo («senza cielo non nasce mai poesia»<sup>59</sup>), di assicurare alla poesia una sua severit 

<sup>55</sup> «Allo storico quel che importa   la vocazione della mente e non il suo temporaneo contenuto», in *Ritratti e disegni storici*, I, Bari 1946, p. 217. «Poich  la ricerca della critica   sempre ricerca del tono e non delle caduche e faziose ideologie», op. cit., p. 218.

<sup>56</sup> Se il mio saggio del '36, *Linea e momenti della lirica leopardiana*, nucleo coerente dei miei successivi scritti leopardiani, era fuori di ogni suggestione della interpretazione russiana, piú tarda, il mio volume del '47, *La nuova poetica leopardiana*, non mancava di recuperare nel Russo almeno l'appoggio del rilevato elemento agonistico e del suo rifiuto della diagnosi crociana della «vita strozzata» (cfr. op. cit., p. 221). E si noti come, pur con contraddizioni che non mancano in questo saggio, cos  tormentato e cos  anche significativo per l'«irrequietezza» del Russo e per la ricchezza di spunti che rompono una compattezza piú facile e consequenziaria, il critico di fronte alla canzone *Alla sua donna* avverta anche la possibilit  di una «poesia della mente» che «non ha presa rapida nella fantasia del lettore, ma intesa e assimilata a poco a poco ha un suo alto fascino, del quale ci si rimorde di aver dubitato» (op. cit., p. 305).

<sup>57</sup> Cfr. op. cit., p. 243: «Accanto al compianto (nella *Canzone all'Italia*) c'  pur l'accento agonistico, un accento si direbbe di natura alfieriana che fu sempre vivo nel nostro scrittore fino all'estremo respiro». Vedi anche a p. 268 in cui parlando del *Bruto minore* (e con definizione «titonica» pur discutibile) ritrova l'*animus* agonistico e addirittura riconosce in Leopardi «in virginee e gracili forme uno dei bellissimi titani del primo '800 europeo».

<sup>58</sup> L'isolamento degli idilli «come le sole poesie in cui si realizzi la grandezza del Leopardi   un'aberrazione dovuta al diabolico e ironico risorgere del genere letterario, pur nella mente dei critici pi  alieni da tali spartizioni. Idilli e canzoni civili possono avere una genesi fraterna e analoga modulazione ritmica», op. cit., p. 257. E insiste sul significato della definizione leopardiana degli idilli come «esprimenti situazioni, affetti, *avventure storiche* del suo animo».

<sup>59</sup> Op. cit., p. 258. E poi: «se gli idilli non fossero battezzati idilli, si potrebbero riconoscere come preghiera e inni sacri». E del resto altrove (op. cit., p. 317) per il *Canto notturno* si afferma l'afflato pessimistico-cosmico dell'«idillio» «contemplazione estatica e dolorosa degli aspetti di questo mondo, sia pure visto attraverso i propri avvenimenti interiori», e si riconosce l'«unilateralit » della formula di Leopardi come «poeta degli idilli». Sicch , a ben guardare, la formula del «poeta dell'idillio» (pi  che degli «idilli») era accolta, ma caricata di una complessit  e profondit  di motivi che ne alterava di molto il significato crociano.

profonda e liricamente simbolica di una storicità non cronachistica e puramente documentaria.

Nel commento diretto dei *Canti* si manifesta poi un'assidua attenzione al linguaggio del poeta e ai rapporti fra la parola nuova e la storia della lingua letteraria, in relazione ad un interesse del critico che si era venuto affermando in una consonanza con nuovi interessi generali in formazione e che, pur ricordato con l'esigenza mai smentita di una interpretazione centrale della personalità poetica e storica e con l'interesse già concretamente manifestato per la cultura artistica dei poeti, si era venuto svolgendo con maggiore forza in questi anni del suo lavoro fra i commenti citati, il saggio sulla lingua del Verga, del '41, e il commento antologico del *Decameron* del '39. Di cui l'autore sottolineava la novità rispetto agli altri suoi commenti precedenti in quanto commento linguistico, affrettandosi però a chiarire che tale suo più forte interesse non era una «conversione», dato che la sua interpretazione linguistica non voleva avere «un carattere rettorico e strettamente lessicale, ma un carattere estetico e storico: le note linguistiche sono preparazione all'intelligenza dell'arte del Boccaccio»<sup>60</sup>. Programma di commento storico-linguistico che sostanzialmente si realizzava come un modo di arricchimento della linea centrale del Russo<sup>61</sup> al livello di esigenze più nuovamente consolidate, entro una volontà di assimilazione e di ampliamento storico e tecnico della sua critica in questo periodo di feconda espansione che più naturalmente chiedeva alla sua metodologia funzionale uno sforzo effettivo di moltiplicazione dei propri strumenti interpretativi e dei propri modi di accostamento alla poesia.

<sup>60</sup> *Decameron*, a cura di Luigi Russo, Firenze 1939, p. VII. Ed è evidente la coerenza a tale impostazione quando si ripensi agli esempi concreti della sua attenzione linguistica: le note sul colorito artistico idiomatico della novella di Chichibio o dell'Angiolieri o di Frate Alberigo come proprio di una civiltà artistica matura che, «sicura del suo linguaggio, distingue le particolari e diverse lingue dei suoi personaggi» (commento citato, p. 421) o al rilievo del linguaggio rusticale della novella della Belcolore in accordo con il centro persistente che «la lingua muta col mutare dell'ispirazione» (p. 464) e la conseguenza che una critica linguistica e stilistica è sempre integrazione, non alternativa autonoma, di una critica che parte dal centro dell'ispirazione personale-storica.

<sup>61</sup> Ché anzi, proprio nel capitolo sulla lingua, aggiunto nel '41 alla sua monografia verghiana (che è comunque la prova più concreta dell'esigenza russiana di verificare la fecondità della più recente dimensione del suo metodo critico proprio nella sua applicazione al primo suo grande lavoro), chiaramente teneva a precisare (pur cercando di affiarsi con la problematica aperta da de Saussure e Bally e ricavandone comunque un ausilio concreto a meglio scandire il passaggio dai *Malavoglia* a *Mastro Don Gesualdo*) la sua forma di utilizzazione di una critica linguistica come una «nota», un «episodio» della critica letteraria. Mentre (con una polemica che più tardi si farà anche più acre e duramente preclusiva) sin d'ora si nega una autonomia della critica linguistica come descrittiva statica della maniera espressiva di uno scrittore (*Giovanni Verga*, ed. 3ª, Bari 1941, pp. 360-361), ricaduta, anche quando si presenta con la più chiara ambizione di critica stilistica, nella vecchia critica grammaticale se non rampolli «dall'interno di una critica come storia del mito etico-lirico dello scrittore studiato».

E fra questi va calcolato, a questo punto, anche quel modulo di «postilla critica», intermedio tra il commento e il saggio a ritratto e disegno storico, che piú tardi il Russo, presentando il volume delle *Lecture critiche del «Decameron»*, nel 1956, giustificherà come la forma sua di una critica «vera e propria che favorisce una lettura puntuale dei testi» (e dunque proseguimento e consolidamento del lavoro di commento a piè di pagina) accanto al lavoro dello storico («storia quella che traccia ritratti e disegni storici»<sup>62</sup>). Con una distinzione che può suscitare dubbi e discussioni sulla precisa qualifica distintiva di «storia» e «critica vera e propria» dei due momenti accennati entro la piú generale ispirazione integrale dello storico-critico, ma che comunque ben sottolinea, nella fase che siamo venuti ricostruendo, e nel momento particolare rappresentato dall'interpretazione boccaccesca, l'ansia dell'autore di controbilanciare la velocità sintetica e formulistica e la tensione alla definizione della realtà personale-storica dell'opera d'arte entro una storia di nuovo sociologismo lirico-simbolico, con la ricchezza particolareggiata della lettura piú puntuale dei testi. Anche se questa stessa si profila sempre nettamente in una direzione estetico-storica e organica e mai in una valutazione del particolare in sé e per sé. Ché proprio queste «postille» e poi «letture» critiche del *Decameron* si rifanno assiduamente a centri di interpretazione storico-critica della posizione del Boccaccio fino all'identificazione del nucleo lirico-simbolico di una nuova religiosità che valorizza nuovamente i temi dell'intelligenza e della cortesia, dell'eroismo erotico-cavalleresco, della giovanile e sana sensualità, anche nei loro rapporti con temi e aspetti medievali, in una nuova prospettiva di civiltà mondana in cui il Boccaccio, porta insieme la sua spontaneità di poeta e la sua serietà di uomo e di uomo storico, l'ispirazione «totale e non meramente estetica» dell'arte sua<sup>63</sup>.

Né sfuggirà il fatto che in questo periodo la fedeltà alla storia monografica non escludeva realmente una implicita disposizione a una storia letteraria, quale risultava, mercé la valorizzazione della poetica e della «politicalità tra-

<sup>62</sup> *Lecture critiche del «Decameron»*, Bari 1956, p. IX.

<sup>63</sup> Commento citato, p. 322. E vedi anche pp. 336 e 342, in cui lo sforzo del Russo di ampliare le definizioni correnti del poeta dell'intelligenza, della saviezza ecc. non solo è guidato da un piú forte bisogno di reagire (pericolo a volte pronunciato anche in lui ed anzi eccessivamente segnalato da altri come uno degli aspetti della sua critica definitoria e formulistica) alla ristrettezza della formula in cui «non si esaurisce l'arte del poeta», ma si riconduce a individuare una piú interna sorgente di poesia organica in una posizione che, anche nella polemica e nella satira, è soprattutto affermazione e rivelazione di una fede e di «una verità positiva, nuova», di «una nuova religione di natura che l'ultimo '300 e spiegatamente tutto il '400 viene rivelando». Donde – contro le ipotesi di un Boccaccio medievale a cui pure il Russo poteva dare un certo avvio con certe precisazioni sulla cornice, sul linguaggio, su temi medievali, con la stessa critica alla interpretazione sette-ottocentesca della polemica antifratresca del Boccaccio – la salda intuizione storicistica e critica di un'arte spontanea e insieme «trascendentalmente» simbolica di uno svolgimento storico centralmente innovatore.

scendentale», nel vivo rapporto di problemi artistici e di posizioni storiche e spirituali che venivano a collegare Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni. Mentre piú esplicitamente, in quello stesso giro di anni, le qualità storiografiche del Russo si esercitavano nelle vigorose delineazioni di quadri storico-letterari premessi ai volumi antologici del manuale per i licei, *I classici italiani*, con il quale il Russo, direttamente e con la collaborazione di scolari ed amici, proseguiva anche quella sua attività di educatore delle giovani generazioni, che è tutt'altro che trascurabile nel rilievo della sua presenza intera nella cultura italiana e del rapporto vitale fra le sue posizioni di studioso ad altissimo livello e il sentito dovere di collaboratore della formazione storico-critica dei piú vasti settori della gioventú italiana. Quadri a cui sono da aggiungere, sempre fra il '38 e il '40, il capitolo sulla letteratura religiosa del Duecento e la conferenza a Budapest sulla letteratura italiana del Settecento, e con i quali il Russo impiantava in parte la trama di quella storia della letteratura italiana che sarebbe stata l'impegno e l'assillo maggiore dei suoi ultimi anni, la mèta solo parzialmente raggiunta della sua sempre piú maturata vocazione di completo storiografo.

E quei quadri e saggi storico-letterari, folti di indicazioni e di problemi originali, coerenti alle interne esigenze dello studioso e ben affiatati con una conoscenza diretta di problemi storici e filosofici, al di là dell'intenzione storiografica pure implicita nella stessa insegna di «ritratti e disegni storici» che venne inaugurata pure in quegli anni, approfondivano, nella irrequieta densità delle prospettive storicistiche russe, quel bisogno di periodizzazione, di collegamento storico generale delle singole personalità poetiche (già di per sé interpretate in un complesso convergere in esse di nessi e di riflessi storici), che veniva piú distinguendo la sua disposizione ad una forma di intera storia letteraria dalla forma piú rigorosamente monografica di tipo crociano.

Questa lunga e attivissima fase di lavoro critico, fondamentale nello svolgimento e nelle offerte concrete della critica del Russo, trova il suo esplicito corrispettivo di dichiarazione metodologica nell'opera del '42, *La critica letteraria contemporanea*.

Quest'opera, in cui lo scrittore sistemò vecchi saggi di discussione critica, e ne aggiunse molti nuovi, entro un'unica prospettiva non di «panorama» di storia della critica, ma di storia vissuta e di «breviario» o «carta di lavoro di un critico militante»<sup>64</sup>, vale certo anche per la ricchezza di definizioni e di giudizi sui critici considerati prevalentemente nelle loro implicite o esplicite tendenze metodologiche, ma soprattutto si impone alla nostra attenzione come una nuova piú potente presa di coscienza da parte del Russo della propria metodologia, che viene sollecitata a manifestarsi in forma di viva esperienza dialettica dal continuo intreccio fra giudizio e proposta personale,

<sup>64</sup> *La critica letteraria contemporanea*, Bari 1942, I, p. 8.

fra esposizione di problemi e proprio intervento di adesione e di polemica.

Ne risulta un'esuberante nuova espressione dell'intera personalità russiana matura, con il suo ideale di partecipazione del critico e dello storico ai problemi vivi del proprio tempo e di quelli del passato (perché gli «spettatori della storia» avvertono i particolari, ma non «quello che è il segreto di una questione e della prospettiva dell'insieme»<sup>65</sup>, e perdono la possibilità di «cogliere il simbolo storico di un'opera»<sup>66</sup>), con la sua fiducia nel lavoro e nella realizzazione effettiva («lavoro che è poi sinonimo di larghezza e di vivacità di interessi», ché «i grandi ingegni abulici non sono mai esistiti se non nella fantasia narcisia degli stessi interessati e nella ipocrita pietà degli amici»<sup>67</sup>), con la sua esigenza di assoluta distinzione fra un cieco vitalismo e la «classicità» di una vita realizzata in valori posseduti e definiti: «tanto affrettarsi (dice per il Tilgher), tanto anelare, tante pazzie illusioni di accesa fantasia, tanto farneticare di filosofemi e di superamenti, per poi inabissarsi in quella fetente cloaca, per dirlo alferianamente, che è la Vita, tutte le volte che questa è considerata al di qua della fermezza stilistica della poesia o della fermezza concettuale della filosofia o della conclusiva nettezza ed efficacia dell'azione»<sup>68</sup>.

Posizioni generali cui corrispondono, in sede piú strettamente critica, la rinnovata opposizione all'adeguazione dell'opera d'arte sia con il semplice impressionismo (pur accolto funzionalmente come «formazione iniziale, esperienza preliminare di ogni critico», e senza di cui «si va diritto non alla critica filosofica, ma alla critica logicizzante, astratta, generica, anestetica in cui tu non senti alcun odore della poesia giudicata»<sup>69</sup>) sia con l'aggiunta poeteggiante, metaforeggiante e musicalistica<sup>70</sup>, sia con l'accostamento privo di ogni affiatamento con la storia del problema critico trattato<sup>71</sup>, sia con l'opposta considerazione della poesia «pura» e «fuori della storia» o in questa materialmente perduta e dissolta, dato che la poesia «è figlia del tempo, ma perché essa innanzi tutto è genitrice di quel suo tempo... altrimenti come semplice figlia o voce del tempo, essa diventa il documento, la testimonianza di un progresso ideologico, ed essa può essere brutalmente agganciata allo sviluppo di questa o quella filosofia contemporanea»<sup>72</sup>.

Non sarà il caso certo di discutere qui la esaurienza e precisione dei giudizi su molti critici che una prospettiva piú distaccata e allargata può riconside-

<sup>65</sup> Op. cit., III, p. 79.

<sup>66</sup> Op. cit., III, p. 76.

<sup>67</sup> Op. cit., III, pp. 48-49.

<sup>68</sup> Op. cit., II, p. 319.

<sup>69</sup> Op. cit., I, pp. 99-100.

<sup>70</sup> Mentre riconosce essenziale quell'oratoria del gusto, quella didascalica con cui il critico «eccita se stesso e il lettore per suscitare un'atmosfera propizia, per determinare un'assonanza spirituale ecc.» (Op. cit., I, p. 105).

<sup>71</sup> Op. cit., I, p. 181.

<sup>72</sup> Op. cit., II, p. 320.



rare con ben diversa valutazione della loro presenza storica e degli elementi da loro offerti anche a quella parte di una nuova generazione critica che pure nel Russo trovò uno dei suoi punti di appoggio più sicuri e che può riconoscere soprattutto in lui il proprio avvio storicistico. Ciò che qui importa è segnare fortemente l'importanza di questo libro nello sviluppo e nella centrale maturazione della metodologia russiana e nella sua presenza attiva nella discussione critica di quegli anni ormai post-crociani, quando il critico trovò la forza di raccogliere tutta la propria esperienza di lavoro concreto e di discussione, e di proiettarla in avanti, acuita in alcune proposte centrali. Con cui egli tendeva non solo a superare le forme critiche per lui corrispettive di poetiche e atteggiamenti morali e culturali o addirittura ormai arretrati (e combattuti già al livello del *Tramonto del letterato*) o ripresentanti per lui nuovi aspetti di letteratura pura, di confusione fra evasione e impegno solo esistenzialistico<sup>73</sup>, tanto più assillanti per lui nella crisi etico-politica dell'ultimo periodo fascista e nella prospettiva di nuove aperture politiche e culturali, ma anche a vincere i limiti di irrigidimento dello stesso storicismo idealistico fatto avanzare il più possibile con un'interna dialettizzazione e collaborazione degli elementi più storicistici del Croce e del Gentile, e portato, sempre più, a farsi concreto strumento storico più duttile e operativo. Ché lo storicismo prende in lui il carattere di «un problema sempre aperto, perché è tutta l'esperienza *in fieri*»<sup>74</sup>, e l'idealismo è sentito soprattutto come «filosofia della storia», «filosofia a cui collaborano tutti gli storici di buona volontà e di buona lena»<sup>75</sup>.

L'accento storicistico batte sempre più forte e perciò la discussione più interessante è proprio quella che il Russo svolge in direzione più chiaramente storicistica, con quelli che egli considerava i suoi più vicini maestri: e con ciò il Russo difendeva anche il suo concreto inserimento in una linea di cultura accettata sostanzialmente, anche se effettivamente sopravanzata in quello stesso rilievo in essa di elementi storicistici più precisi e a lui più congeniali che non sarebbe stato possibile a un semplice scolaro privo di un suo proprio punto di vista e di una più larga prospettiva storica recuperante a sua volta elementi del fondamentale antefatto storicistico desanctisiano, che meno erano passati nelle singole posizioni del Gentile e del Croce.

Entro quei termini di discussione con quelli che rimangono del resto i due maggiori filosofi italiani del primo Novecento, il Russo, che con i suoi interventi dal 1920 in poi poteva vantarsi di aver collaborato allo stesso svolgimento della metodologia crociana in senso storicistico (e forse, sia detto

<sup>73</sup> Non senza lo sforzo di comprendere, e proprio alla luce della sua passione etico-politica, le ragioni dell'ermetismo (op. cit., III, p. 245) come evasione «dall'opprimente menzogna del mondo offeso». Pur aggiungendo: «Ma poi mi accorgo che non è del tutto vero neppure questo».

<sup>74</sup> Op. cit., I, p. 145.

<sup>75</sup> Op. cit., I, p. 11.

una volta per tutte, egli finí a volte, specie in questo periodo, per qualificarla generalmente piú storicistica di quanto non fosse), sempre meglio ora apriva una via che andava al di là di quanto il Gentile poteva offrire di stimoli anticrociani e postcrociani e di quanto lo stesso Croce poteva raggiungere conclusivamente anche nei suoi sviluppi piú interessanti<sup>76</sup>.

Una via appoggiata soprattutto (nei presupposti russiani della umanità-forma e della poesia come riconquista di spontaneità su di un'ecatombe di cultura, di pensiero e di storia) sul piú deciso rilancio della nozione di poetica e del suo storicismo configurato come nuovo sociologismo lirico-simbolico, con cui egli imprimeva una spinta piú unitaria e vigorosa al suo sentimento dialettico della personalità poetica e del suo rapporto e significato storico. E molte pagine andrebbero citate a verificare la complementarità delle due proposte e la loro efficacia propulsiva in una direzione che è tuttora un problema aperto di riconquista di una storia letteraria che non perda mai l'autentico delle personalità concrete e nelle personalità la realtà della loro intera storicità-umanità e della loro consistenza poetica.

Distinta energicamente dalla svalutazione desantisciana-crociana come puro «mondo intenzionale»<sup>77</sup> e da un'accezione intellettualistica e puramente tecnico-letteraria<sup>78</sup>, la poetica veniva ora affermata centralmente non come una «estetica... e nemmeno una semplice stilistica platonica che lo scrittore tenga presente per l'esercizio della sua arte, la sua *ars dictandi*, il globo delle sue idee estetiche, ma il mondo stesso e di teorie estetiche e di miti passionali, morali, politici che costituiscono l'*humus* su cui nasce in concreto la sua poesia, e che si parte dalla sua poesia». E attraverso di essa il Russo ritrovava «infiniti raccordi con la generale storia della letteratura», precisando che «sta al fiuto, alla discrezione e alla sobrietà dello storico di accennare a quelli che sono soltanto necessari, comandati dai testi»<sup>79</sup>.

<sup>76</sup> Si pensi in tal senso allo stesso tentativo del Sapegno di trarre dalla teoria della circolarità dello spirito e da una pagina della *Poesia* (Bari 1936, p. 131) un preciso appoggio crociano in direzione della ricostruzione di una storia letteraria (in *Prospettive della storiografia letteraria*, in «Approdo», I, 1958). E si veda in proposito quanto io dico nell'articolo citato, *Poetica, critica e storia letteraria*.

<sup>77</sup> *La critica letteraria contemporanea* cit., II, p. 77, importantissimo contro la separazione assoluta fra storia della poesia e storia della cultura.

<sup>78</sup> Pur con variazioni di accento percepibili in questi stessi anni quando intuiva, non interamente sfruttandolo, il rapporto fra poetica e coscienza critica del poeta (vedi nel capitolo del 1941 del *Verga*, ed. 1945, p. 385) o viceversa troppo puntando isolatamente sulla poetica come «meditazione intorno all'arte» (nel saggio leopardiano, in *Ritratti e disegni storici* cit., I, p. 225). E si potrà ancora osservare qualche oscillazione fra la intuizione della poetica come tensione generale di un'epoca e di una corrente (riconducendo ad un'implicita affermazione di essa lo stesso Croce nel suo rapporto Alfieri-Sturm und Drang) e l'insistenza sul carattere personale «idiotistico» della poetica (p. cit. del saggio leopardiano). Ma oscillazioni a lor modo feconde per nuovi e piú interi e articolati sviluppi di quello strumento storico-critico.

<sup>79</sup> Op. cit., II, p. 84.

Insieme, in quello stesso gruppo di pagine, nate dalla discussione sul Gentile, sul rapporto Gentile-Croce e sulla presenza attiva della storiografia de-sanctisiana, si affermava l'esigenza (già concretamente esercitata dal critico e non dunque proposta metodologica astratta) di un nuovo storicismo critico basato sulla relazione dialettica fra poesia e poetica, di un sociologismo «post-crociano» distinto dal sociologismo solo filosoficamente simbolico del Gentile, di un nuovo sociologismo come «storicismo lirico-simbolico»<sup>80</sup> che, implicando una sintesi rinnovatrice degli elementi piú vivi del gentilianesimo e del crocianesimo, rappresentava effettivamente nella sua globalità un'apertura nuova, atta a sostenere non solo l'esercizio concreto russo, ma una direzione storico-critica capace di prospettive e di affiatamenti diversi in campo postcrociano e non crociano al di là di quanto il Russo stesso abbia potuto fare nella circolarità delle sue istanze, della sua cultura e nella precisa e personale configurazione di quella formula.

Ché, senza accettare certe accuse di pura reincarnazione gentiliana venute poi da parte di crociani ortodossi, si potrà certo osservare che, se il carattere lirico-simbolico del suo storicismo salvaguardava la duplice istanza dell'individualità e della storicità e combatteva il pericolo di perdere il senso di una storia *a parte subjecti* e di cadere in forme storiche deterministiche, esso importava in quella precisa formulazione qualche rischio di una «simbolicità» troppo generale e sommaria, di una minore concreta considerazione dei piú minuti e precisi elementi, nello svolgimento della personalità e della storia letteraria, di storicizzazione artistica, culturale, civile con dietro certi limiti propri di una concezione generale idealistica.

Ma nell'ambito di una cultura, che del resto egli tanto aveva arricchito con le sue native istanze realistiche e con la complessità di una critica in cui rifluivano il suo fondamentale senso storico e gli stessi suoi impegni morali e politici (che lo portavano già allora a superare il corrispettivo puramente liberale dell'idealismo crociano), ciò che poteva essere un limite del suo storicismo nel senso sopra indicato pur corrispondeva, come dicevo, all'esigenza ben sua di combattere il pericolo di appiattare la poesia (che fu per lui anche una forma di fede profonda nell'autentico e nell'inventivo, nell'originale dell'uomo) in una pura e semplice rappresentatività documentaria e in continuità di contenuti e di temi, e quello di isolarla e impoverirla in una liricità astorica e priva di una profonda forza storica-umana.

La situazione nuova del dopoguerra, fra la sollecitazione dello spirito della resistenza e delle luminose speranze del '45, i cupi riflessi delle rovine e dei lutti della guerra e il precoce affiorare delle resistenze conservatrici e del nuovo dominio clericale, agí come una nuova potente scossa stimolatrice sull'intera personalità del Russo. Il quale negli impegni universitari dell'insegnamento, sempre piú sentito nel suo intero valore scientifico e civile,

<sup>80</sup> Op. cit., II, p. 79.

della direzione dell'Università e della Scuola Normale Superiore di Pisa (che governò con nuovo spirito democratico e con attivissimo fervore fino al suo allontanamento ad opera del Gonella per ragioni chiaramente faziose) e nel nuovo impegno di direttore di «Belfagor» cui dette una chiara prospettiva di storicismo aperto e di lotta per una cultura libera e democratica, venne rivelando una rinnovata capacità di ricambio fecondo fra la sua attività di critico e di storiografo e la sua vocazione e missione di polemista etico-politico geniale e vigoroso, dotato di una piú ricca gamma di toni ironici, sarcastici, sdegnati e addolorati. Che riconfermano e approfondiscono le sue genuine qualità di moralista e di scrittore capace di cogliere temi di fondo e, spesso anche piú efficacemente, segni minori ma non meno sintomatici della meschina cronaca di un «ateismo» utilitaristico sfacciato e di un nuovo *ruere in servitium*, innalzati dalla sua genialità inventiva e dal suo gusto del particolare di costume a simboli concreti di una vicenda ripugnante di conformismo, di incultura, di disprezzo, da parte della nuova classe dirigente clericale, della grande tradizione risorgimentale e resistenziale e delle ragioni ardenti di una spinta democratica dal profondo di un mondo sociale ignorato e tradito per secoli di cui egli aveva già colto giovanissimo, come critico, l'umanità e la schiettezza nella intuizione sociale del Verga.

E del Verga ora piú chiaramente affermava il carattere di poeta della «povera gente», di preparatore poetico di un nuovo assetto sociale<sup>81</sup>, ricollegando ancora a lui la sua poetica del «tramonto del letterato» alla luce della quale si rinnovava la sua speranza in una nuova letteratura realistica, ma non documentaria, fuori dei limiti tanto da lui combattuti del calligrafismo e dell'ermetismo, e nuovamente, anche se saltuariamente, da lui studiata con un rinnovato interesse di critico dei contemporanei<sup>82</sup>.

Mentre piú assiduamente e impegnativamente la sua attività di critico e storico si svolgeva con maggiore vigore a sviluppare le posizioni implicite nella sua nozione di «politicità trascendentale» dei poeti in una piú forte accentuazione della sua attenzione all'aspetto etico-politico degli scrittori dell'Ottocento e del primo Novecento con una serie di saggi (da *Alfieri e l'uomo nuovo europeo*, ai saggi foscoliani sull'*Ortis*, sulla storiografia politica del Foscolo, al discorso sui *Poeti-numi del 1848*, ai saggi sulla critica machiavellica e dantesca del Cuoco, del Foscolo, del Mazzini, fino a certe note illuminanti sulla poetica del Pascoli e del Fogazzaro indagata nel suo fondo etico-politico), che vennero, nel 1960, significativamente raccolti in un volume, uno dei piú belli e compatti del Russo, sotto il titolo di quel saggio,

<sup>81</sup> *Il tramonto del letterato*, Bari 1960, p. 518.

<sup>82</sup> Con scelte per lui significative: come lo Jovine della *Signora Ava* e delle *Terre del sacramento*, il Pratolini delle *Cronache di poveri amanti*, o il *Gattopardo* del Tomasi di Lampedusa, e con rilievi anch'essi significativi sul «narcisio amore per la sua bravura» e sulla «concittadinanza provvisoria» con i contadini del Sud del Levi di *Cristo si è fermato a Eboli* o sulla mancanza di svolgimento storico di Moravia o sui limiti di «maniera» del linguaggio dialettale di Pasolini e magari, in campo cinematografico, sull'evasività della *Dolce Vita* di Fellini.

*Il tramonto del letterato*, che ancora una volta il critico sentiva il bisogno di ripubblicare a segnare la propria continuità piú profonda, entro la ricchezza e complessità delle sue varie fasi, intorno a quella che era stata sin dal '19-'20 la sua poetica, la sua personale immagine del letterato moderno, la sua essenziale prospettiva di critica e di storiografia. E che ora si ripresentava con nuovo vigore nello sviluppo della sua presenza nella cultura e nella critica del dopoguerra, rinforzata nelle sue ragioni storiche ed etico-politiche dal suo piú diretto impegno civile (il letterato nuovo viveva piú che mai nella sua personale partecipazione, di attore e non spettatore, alla vita della cultura e della civiltà contemporanea), dal suo sentimento di collaborare sempre in prima persona e fuori di ogni forma «gregale» – e quindi con un costante margine di libertà mai ripudiato – ad una opposizione attiva e progressiva in cui il «no-man» di tipo alfieriano acquistava una piú positiva componente di intervento nella trasformazione di una società ingiusta e conservatrice, e in cui lo stesso sviluppo della sua posizione politica, da un liberalismo già aperto a istanze democratiche e sociali<sup>83</sup> a piú precise prospettive democratiche e socialiste, gli permetteva di chiarire a se stesso l'essenziale tensione democratica di tutta la sua attività e della sua stessa critica e storiografia letteraria<sup>84</sup>. Realizzando così anche un significativo accordo con gli svolgimenti di un settore della cultura storicistica-idealistica, a cui era stato sempre piú vicino (Omodeo, De Ruggiero, per citare alcuni), verso uno storicismo piú concreto e risentendo l'incoraggiamento di una propria originale consonanza con quella che era stata l'esperienza maggiore e meno dogmatica del marxismo italiano fra le due guerre: quell'esperienza gramsciana di cui egli faceva gioiosamente la «scoperta» in un'importante conferenza del 1947, rallegrandosi poi che il Gramsci stesso avesse, dal carcere, ben rilevato in lui e nella sua critica una tendenza democratica e quella dominante continuità desanctisiana<sup>85</sup> che, come vedremo, sarà da lui stesso tanto piú fortemente riconosciuta ed esaltata come all'origine della sua critica e storiografia e come prima ragione delle sue stesse resistenze all'ortodossia crociana e ai limiti di questa rispetto alla propria visione storicistica, dialettica-unitaria, della poesia e della storia letteraria.

Ma, pur con sbalzi di diversa accentuazione, che sono corrispettivo della stessa feconda irrequietezza del Russo e delle effettive difficoltà di nuova siste-

<sup>83</sup> Che è il senso da dare alle parole con cui nel 1942 definiva il liberalismo come «un regime religioso e non un particolare ordinamento giuridico, che può ben riempirsi del contenuto sociale offerto dai tempi...» (*La critica letteraria contemporanea* cit., I, p. 144).

<sup>84</sup> Tutta da vedere in proposito è la prefazione del *Dialogo dei popoli* cit., e specie le pp. XIX-XXIII in cui il Russo rivedeva la sua attività critica come ispirata ad una concezione democratica progressiva (riconosciutagli dal Gramsci) e maturata attraverso il De Sanctis.

<sup>85</sup> Si veda in proposito la nota a p. 513 del *Tramonto del letterato* cit., dove il Russo dice di aver scritto il saggio su *Verga poeta della povera gente* e quello sul *Di Giacomo poeta grande del reame di Napoli* «quasi per rispondere ai voti che fece Gramsci, nelle sue carte, sulla mia critica letteraria, orientata verso il De Sanctis e sulla letteratura popolare».

mazione intera delle sue complesse e mosse esigenze critiche e metodologiche, la piú forte tendenza del suo storicismo a rinnovarsi in forme sempre piú storiche-concrete non implicò, al solito, conversioni radicali e l'abbandono di istanze fondamentali che avevano avuto modo di manifestarsi molto chiaramente in quelle stesse formule del sociologismo lirico-simbolico, della poetica, della politicità «trascendentale»; i cui aspetti piú compendiosi e rapsodici egli pur tendeva ora a ridurre concretamente in uno sforzo maggiore di interpretazione storica piú particolareggiata (e con un'insistenza maggiore sui nessi espliciti e piú circostanziati fra poeta e storia e fra storia letteraria e storia civile, sociale, politica), ma di cui non volle mai rinnegare le ragioni piú interne.

Infatti, se la piú forte spinta storicistica concreta è ben rilevabile in tutto l'arco assai lungo e di varia intensità dell'attività russiana di quest'ultimo quindicennio e se il distacco sempre maggiore dal crocianesimo è avvertibile nel suo esercizio critico e nelle piú sparse e meno circolari dichiarazioni metodologiche (si pensi almeno alle sue autorecensioni in occasione di ristampe dei suoi vecchi libri, tutte tese a rilevare soprattutto i dissensi del suo storicismo dallo storicismo piú debole del Croce<sup>86</sup> fino a decise dichiarazioni sui rischi crociani di un ritorno alla critica delle bellezze e dei difetti e sul limite del generale distinzionismo crociano avvertito nuovamente anche nella separazione fra poesia e letteratura<sup>87</sup>), la sua stessa polemica col Croce non è mai priva del riconoscimento dell'importanza della lezione del Croce e del Gentile<sup>88</sup>, fino all'ultimo ricordati fra i suoi maestri anche se posposti piú decisamente al magistero desanctisiano. E non solo su questo punto egli si trovò a distinguersi nettamente dalla tendenza marxistica ad una esclusione del Croce dalla linea vitale desanctisiana, ma sempre tese a distinguere il proprio storicismo aperto e la propria preoccupazione assillante di non perdere mai il valore della poesia e la comprensione storicistica dell'originalità del passato dalle precise forme della nuova critica marxistica. La quale, prima aggredita violentemente nelle sue prime manifestazioni come gabellamento di novità di tendenze storicistiche già vive dal De Sanctis a lui stesso

<sup>86</sup> Battendo sulla novità non crociana del metodo genetico, della nozione di poetica, della valorizzazione dialettica del diverso dalla poesia contro la rigida distinzione poesia-non poesia, della integralità nuova del proprio storicismo.

<sup>87</sup> Nel primo saggio pariniano del 1959 (in *Ritratti e disegni storici*, Serie seconda, Firenze 1961, p. 399), il Russo precisa in proposito: «Il Croce, dalla sua comunicazione del 1908 sulla liricità fino a *La poesia* del 1936, aveva sempre maturato e tenuto fede a un concetto puro della poesia, distinto e vorrei dire distillato rigorosamente non solo dalle altre forme dell'attività dello spirito, ma anche dalla stessa letteratura in cui doveva confinare Orazio, Molière, Goldoni...; in tale nobile recinto sarebbe potuto rientrare anche lo squisito poeta del *Giorno* e delle *Odi*».

<sup>88</sup> Si veda il lungo capitolo dedicato al Croce e al Gentile, nel *Compendio storico della letteratura italiana*, Messina-Firenze 1961, pp. 749-757, con l'importanza data alla collaborazione e polemica dei due maestri, in funzione di una concezione della poesia opposta alle vecchie concezioni «letterarie» e a quelle intellettualistiche o sensualistiche decadenti.

e come interpretazione «contenutistica» della stessa politicità dei poeti<sup>89</sup>, poi ammonita più blandamente di correre il rischio di prevaricare la realtà dei testi (rischio pur riconosciuto come inerente ad ogni tendenza critica nuova<sup>90</sup>), rimase da lui sostanzialmente limitata a «velleità» fino alle ultimissime pagine del *Compendio storico della letteratura italiana*; in cui però riconosceva, più di quanto non avesse fatto precedentemente<sup>91</sup>, il carattere di solo critico «marxista» al Gramsci, rilevando l'importanza della lettura delle sue opere postume «che hanno arricchito la cultura dei giovani, e li hanno liberati da quel conformismo o crociano o gentiliano che essi avevano avuto per il passato»<sup>92</sup>, meno calcolando, in quel preciso contesto, l'efficacia che in quel senso aveva avuto, già in periodo crociano, anche la sua personale versione storicistica.

Da queste ed altre dichiarazioni può ricavarsi un elemento di quell'abbozzo di una lotta su più fronti, che, se meno profonda ed efficace per la minore profonda dialettizzazione della propria posizione con quella della critica e metodologia più recente, si presenta effettivamente entro l'attività dell'ultimo Russo: contro il crocianesimo ortodosso, contro le vecchie forme impressionistiche, psicologistiche, sensibilistiche, contro la critica stilistica e la sua pretesa insieme di novità, di autonomia, di autosufficienza e capacità di esaurienza del fatto poetico<sup>93</sup> (e contro di essa la polemica e la preclusione era tanto più dura e addirittura impaziente e certo meno dialetticamente feconda di quei possibili tentativi di riassorbimento parziale e personale che si erano in lui a lor modo manifestati nel caso del problema linguistico negli anni dell'immediato anteguerra<sup>94</sup>), ma anche, ripeto, rispetto alla critica marxistica così come egli la individuava e se la rappresentava nella sua generale impostazione e autonoma sufficienza, pur nella chiara maggiore vicinanza di elementi storici<sup>95</sup>.

<sup>89</sup> Si vedano in proposito *La critica letteraria e il marxismo* («Belfagor», 1, 1946, pp. 123-125) e *Pretesti marxistici su una novella del Verga* («Belfagor», 2, 1951, pp. 223-225). E, contro l'interpretazione marxistica del De Sanctis, «Belfagor», 6, 1952, p. 611.

<sup>90</sup> Cfr. *Il teatro di Carlo Goldoni* (1960), in *Ritratti e disegni storici*, Serie seconda, Firenze 1961, p. 359.

<sup>91</sup> Quando risolveva la posizione del Gramsci in una posizione sostanzialmente «desantisciana» (vedi «Belfagor», 2, 1951, p. 224).

<sup>92</sup> *Compendio storico della letteratura italiana* cit., p. 800.

<sup>93</sup> Cfr. «Belfagor», 1, 1957, p. 1 (per il richiamo a De Lollis e Petrini come veri iniziatori della critica del linguaggio poetico e per i «vanti» di novità dei nuovi critici stilistici); e «Belfagor», 5, 1958, p. 570 contro la «critica delle ragnatele» o degli «apolidi». In «Belfagor», 3, 1952, p. 351, il Russo considerava la critica stilistica solo come una delle «forme preliminari» della critica storica.

<sup>94</sup> Ed è semmai su quella base più sua che egli esaminava ora il «linguaggio storico» della *Gerusalemme* o, più recentemente, il linguaggio pariniano.

<sup>95</sup> E si potrà ricordare il fatto che vari scolari, specie più recenti, del Russo si sono volti ad una critica più chiaramente marxistica e che il Russo ha spesso accolto, in questi ultimi anni, in «Belfagor» più i loro scritti che non quelli di altri suoi scolari più volti invece a comporre la loro educazione russiana con esigenze di tipo stilistico (magari parlando di

D'altra parte anche nella introduzione del '60 al *Tramonto del letterato* il Russo si preoccupava di presentare i saggi in esso contenuti come un aspetto, più rilevato in senso politico, della intera ricostruzione storico-letteraria dell'Otto-Novecento cui intendeva più tardi procedere, e confermava insieme che anche qui egli era rimasto sostanzialmente fedele al suo canone di «politicità trascendentale»<sup>96</sup>, a quella sua idea della «patria celeste» dei poeti in cui configurava ancora la sua esigenza di far valere, nella massima tensione storica, il valore nuovo e originale della poesia, magari ancor meglio precisando il centro della sua preoccupazione storicistica non deterministica quando affermava che il «poeta vero costituisce sempre una sintesi *a priori* col tempo storico in cui si è trovato a vivere»<sup>97</sup>.

Mentre nell'appassionato impegno di editore e di interprete storico dell'opera desanctisiana (che fu uno dei momenti più importanti e significativi dell'attività russiana recente) dovrà ben calcolarsi il modo con cui il Russo presentava la fecondità della lezione del De Sanctis come collegata alla essenziale «libertà» del grande critico e storico, al suo «antidottrinarianismo» e all'«apertezza del suo sistema storico»: sicché «la sua pare un'opera che ancora non sia finita, perché i suoi scolari, da un secolo a questa parte, si sono rifatti e si rifanno a lui per continuare con nuovi particolari e con nuove visioni la sua libera istoria»<sup>98</sup>.

Interpretazione che ci dice molto non solo sul crescente valore dato dal Russo al suo primo e fondamentale discepolato desanctisiano, ma soprattutto

stilistica storica). Ma sulla scuola del Russo e suoi modi in cui il suo segno potente si è variamente inciso su singole personalità di studiosi, suoi scolari diretti o indiretti, occorrerebbe un particolare discorso che non può esser fatto interamente coincidere con quello qui svolto circa gli atteggiamenti personali del Russo.

<sup>96</sup> «Senza insistere sul contenuto e sulle apparenze dei partiti politici» (*Tramonto del letterato*, Bari 1960, pp. VII-VIII). E, si badi, «patria celeste» dei poeti, ma anche dei filosofi e critici. Frase che permette di cogliere un elemento tipico del Russo che nella sua critica impegnata e storica voleva però salvare sempre una forma singolare di «trascendentalità» dei suoi stessi ideali storicistici e immanentistici. Senza pericoli di aperture equivocate, che proprio nell'ultimo Russo si fa più forte e intransigente l'affermazione che solo sulla linea dell'immanentismo e dello storicismo son possibili una vera storiografia e una vera critica (da cui i cattolici per la loro concezione «eteronoma della storia» sono esclusi, come dalla storiografia e dalla critica sono esclusi tutti quelli che si «attaccino a una qualche confessione»). Cfr. *Storia della letteratura italiana*, I, Firenze 1957, p. X).

<sup>97</sup> *Storia della letteratura italiana* cit., p. 471.

<sup>98</sup> Vedi l'introduzione a F. De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, I, Bari 1953, p. LI (e poi in *Ritratti e disegni storici*, serie 2<sup>a</sup>, Bari 1953, p. 331). Preminenza del magistero desanctisiano e congenialità del Russo col De Sanctis nella ripugnanza a una definizione «ortodossa» del proprio storicismo ribadite esplicitamente nella prefazione al *Dialogo dei popoli* cit., pp. XXI e XXII. Rispetto alla filosofia del Croce e di Gentile («non rinnego l'influenza del Croce che è stata grande su di me e anche quella del Gentile che in ogni tempo mi ha creato un fermento contro il crocianesimo ortodosso») egli dice di averne spremuto il succo senza potersi dire né gentiliano né crociano. E «anche in questo – *si parva licet componere magnis* – mi sono istintivamente regolato come si regolò il De Sanctis che derivò il suo storicismo dalla filosofia di Hegel senza potersi dire per questo un hegeliano».



to circa il suo storicismo che teme la chiusura in ogni forma di ortodossia dottrinarie e la tendenziosità di una critica e storiografia che scambi la necessità di un vivo e orientato alimento di metodologia, di filosofia, di generali visioni della vita con la meccanica traduzione consequenziale di ideologie e dottrine o di posizioni partitiche ed «ecclesiastiche». Che non è certo un invito ad uno storicismo qualunque e invertebrato, ma il sano avvertimento dei rapporti non rigidi e sempre fortemente personalizzati fra orientamento, impegno attuale del critico e dello storico e la sua storica capacità di comprensione della complessità e originalità della storia e della poesia.

Si trattava insomma di uno sviluppo storicistico ben suo che centralmente sorregge sempre, con un senso autentico della originalità poetica e personale, l'attività critica e storiografica russiana nel suo accentuarsi di concretezza storica, così interessante e stimolante nella tensione contemporanea ad una ricostituzione della storia letteraria come storia intera della letteratura nei suoi nessi con tutta la storia.

Così nascono, accanto ai saggi del *Tramonto del letterato*, i numerosi «ritratti e disegni storici» con cui il Russo nel dopoguerra si apprestava a quella storia della letteratura italiana a cui si sentiva destinato e maturo e di cui nel '57 appariva il primo volume riassorbente (in una trama fitta e, malgrado alcuni squilibri di proporzione e di densità, ben corrispondente al suo impegno di «raccontare monograficamente, ma facendo nascere la monografia dalla compagine storica della civiltà»<sup>99</sup>) il fecondo lavoro storico-monografico dal '46 al '53.

E basterà ricordare per questa fase del suo lavoro i felici capitoli del '46 sulla letteratura comico-realistica nella Toscana del '200 (e specialmente quello su Rustico di Filippo, recuperato nella sua notevole statura e nella sua energia morale-poetica), o le vivacissime nuove individuazioni di scrittori come Salimbene, Sercambi, S. Bernardino, o gli spunti rinnovatori nel problema critico di Lorenzo dei Medici o del Poliziano, e, anche più decisamente, del Pulci e del Boiardo: la interpretazione della «duplicità» di Lorenzo con il richiamo alla «crisi che rappresentava la nuova maturante civiltà, che mentre si sganciava dall'antico metteva fuori le bucce di gemme novelle», la sottolineatura della particolare vita morale che lega il Poliziano al suo tempo e ne sconsiglia immagini troppo «aeree» e «iperuraniche», prive di ogni contatto con la realtà, o le ricostruzioni della poesia del Pulci e del Boiardo in un energico nesso di individuazione e storicizzazione dei loro originali caratteri usufruente una considerazione della loro posizione culturale-sociale nel tempo più localizzato delle loro città e del loro rapporto con quello svolgimento della letteratura cavalleresca che viene fatta valere, con-

<sup>99</sup> Come dice nella prefazione al recentissimo *Compendio storico della letteratura italiana* cit. (p. 1), che pur rispecchia in una sintesi assai efficace le tendenze e i contributi particolari del Russo e, in qualche caso, prospetta avvii di interpretazione anche più stimolanti di quanto avvenga in alcuni degli ultimi saggi in esso riassunti.

tro la vecchia storiografia positivistica dei generi letterari e contro la totale dissoluzione di essi nella metodologia crociana, come elemento concreto di «progresso di civiltà», riflesso non puramente e astrattamente letterario di «un mutamento degli umori e degli amori di una società nuova e rinnovantesi»<sup>100</sup>. Dove ben si ritrova la matura tensione del Russo ad una effettiva storiografia critica «integrale»<sup>101</sup> con una maggiore spinta a particolareggiamenti più precisi dei nessi storici, e non perciò semplice storiografia civile e storia degli intellettuali e dell'organizzazione della cultura.

Tendenza storica ben forte e valida nella produzione russiana anche in questi ultimi anni. Produzione certo meno elaborata, appesantita a volte da un maggior ricorso alle citazioni e alle parafrasi didattiche, e da un certo squilibrio fra mosse ed intuizioni energiche e zone meno approfondite e collegate organicamente. Ma sempre produzione centralmente coerente alla genuina tensione critica e storica del Russo che, pur in forme a volte più stanche e meno approfondite, ridispiegabili negli spunti di più intera articolazione e giustificazione da parte di un lettore provveduto e attento soprattutto al vivo e al positivo, continua strenuamente ad impiegarsi anche su una materia prima non indagata (i saggi dall'Ariosto al Parini) con indubbi acquisti e stimoli legati ad una sempre maggiore volontà di critica storica e ad un'ambizione di fare e suscitare vera critica e vera storia che si ripercuote in certe scure diagnosi dell'ultimo Russo circa una carenza in tal senso negli studi italiani recenti, nel prevalere di studi tecnicistici e documentari o nella eccessiva riduzione di critica in storia della critica come semplice esposizione dei «pensieri altrui». Diagnosi sulla cui portata ed esattezza occorrerebbe ovviamente troppo lungo discorso, ma che, ripeto, si riconducono, a parte ogni altra considerazione, all'ansia di autentico lavoro critico e storico rinnovatore ed impegnativo mai perduta dal Russo.

E, senza raccogliere qui tutti gli elementi vivi di interpretazione, di indicazione, di scorcio storiografico recuperabili in questa ultimissima produzione (certa maggiore concretizzazione dell'armonia ariostesca o il rilievo degli «idoli epici» del *Giorno*, o la più forte accentuazione di valori nuovi del Seicento, elementi variamente poi riconducibili a uno sforzo sempre maggiore di storia della letteratura e della civiltà), basterà ritornare, poco più indietro, al volume *Carducci senza retorica*, del '57, per verificare, in un ultimo impegno di intera ricostruzione critica e storica di una personalità poetica, le tendenze e le capacità di reazione personale del critico in quest'ultima parte della sua vita.

In quel volume infatti le più accentuate tendenze storiche del Russo si particolareggiavano nella minuta ricostruzione attiva della formazione e dello sviluppo carducciano almeno fino a *Giambi ed Epodi* e al passaggio da questi a *Rime Nuove*; mentre, in un certo allentarsi della forza della ricostruzione dinamica e dialettica all'altezza della maturità carducciana, una

<sup>100</sup> *Storia della letteratura italiana* cit., pp. 570, 585-586, 471.

<sup>101</sup> *Storia della letteratura italiana* cit., p. 577.

suprema tensione del critico-uomo nel suo incontro più personale con il poeta-uomo che aveva dinanzi e che risentiva anche con una particolare consonanza sentimentale (in cui esplodeva tutta l'amarezza e la virile malinconia nativa del Russo, accentuata da un senso di solitudine nella scomparsa degli amici e dei compagni del suo lavoro e della sua generazione e nella tensione attiva e dolorosa fra i suoi ideali, la sua fede e il peso di un presente per tanti aspetti meschino o grave di pericoli paurosi<sup>102</sup>) gli permetteva di cogliere potentemente, e così al di là della immagine carducciana di classicità compatta e di ultimo dei classici su cui indugiavano ancora altri critici in quegli anni, l'accento lirico di un Carducci grave e «funebre», dolente e nostalgico, che dava un nuovo senso a quegli stessi miti della romanità (*Dinnanzi alle terme di Caracalla*) con i quali pure il Russo si riferiva alla sua interpretazione etico-politica di un Carducci collaboratore non solo «ufficiale» dell'ideale unitario del nuovo stato italiano postrisorgimentale.

E sarà stata un'intuizione forse non del tutto ingranata organicamente con il resto del libro e un'accentuazione unilaterale della poesia carducciana, ma essa era pure un'apertura vivida per una nuova comprensione di quella poesia e una prova energica della autentica capacità di reazione critica originale di una personalità tutt'altro che esaurita nelle sue risorse più interne e che troppe volte è stata ricondotta solo alla figura di un metodologo astratto o di uno storiografo senza un vero fondo di sensibilità personale. Mentre la stessa vivacità e potenza di cui egli dava prova, fin negli ultimi giorni della sua vita, nella polemica civile e le doti originalissime dello scrittore (certe pagine autobiografiche, come quella bellissima in *Nascita di uomini democratici* sulla sua infanzia siciliana<sup>103</sup> o certe pagine polemiche in cui l'affiatamento intimo con i suoi autori ci dice tanto sul modo con cui egli li aveva vissuti come esperienza intera e mai libresca<sup>104</sup>) testimoniano di una

<sup>102</sup> Malinconia che si alternava all'ira e insieme a quella lo spingeva al lavoro e alla polemica, come il Russo ci dice in una delle sue ultime pagine («Belfagor», 5, 1960, p. 626): «Due fere donne anzi due furie atroci / tor non mi posso, ahi misero, dal fianco: Ira e malinconia». «Questi sono i versi che spesso mi ripeto, di uno dei miei poeti preferiti, l'Alfieri, e la solitudine alla quale mi sono volontariamente condannato (per sconto di peccati miei) forse mi accresce nell'immaginazione il pericolo di una sempre più irreparabile rovina».

<sup>103</sup> «Da ragazzo ho assistito a un'altra predica a mezzanotte, il venerdì santo, dopo la processione del Cristo morto attraverso le vie, con le tenebre squarciate da grandi falò e da fascine accese. Il prete salì sul pulpito e fece una predica assai commovente (i preti vecchi sapevano muovere gli affetti, ora, i nuovi, son quasi sempre ossi di seppia), e in ultimo gettò uno dopo l'altro i tre chiodi della croce in mezzo alla folla. — A te, galantuomo, che hai succhiato il sangue del povero. A te, donna adultera, che hai insozzato il letto del tuo sposo. A te usuraio, che approfitti della miseria dei poverelli. — I chiodi volavano l'uno dopo l'altro in mezzo alla folla atterrita. Sospiri e invocazioni e pianti si levavano da tutta quella gente ginocchioni, e io fanciullo, candidissimo e innocente piangevo insieme con loro i peccati di tutti». In *Dialogo dei popoli* cit., p. 275.

<sup>104</sup> «La Patria! pensavamo noi giovanissimi, ma già scontenti, ché avevamo sofferto duramente nelle trincee, la patria è un tutto di cui noi siamo parte. Al cittadino è fallo considerarlo se stesso separatamente da lei. Ma questa è la patria del libro di lettura, che già il

costante fortissima potenzialità interna della personalità da cui erano nate le grandi pagine del critico, dello storico, del metodologo.

A questa personalità nella sua prepotente originalità nativa, nella forza della sua ispirazione morale, nella sua capacità di affermazione e di riassorbimento personale della cultura e della storia in cui si svolse, bisogna sempre risalire per intendere la figura del critico e il suo spicco nettissimo entro la sua generazione pur certo ricca di temperamenti critici originali e di originali diverse vocazioni. Ma d'altra parte non si può risolvere la sua presenza nella storia della critica e della storiografia letteraria novecentesca solo nel riconoscimento di un'eccezionale originalità di personalità troppo isolandola o in una vicenda e in un mito personale quasi barbarico e poetico di scrittore creativo o in una semplice funzionalità della critica rispetto ad una battaglia etico-politica o al massimo storico-culturale. Perché tali elementi sono in realtà componenti tensive essenziali di una genuina vocazione di interpretazione critica, nativa ed educata da un'assidua meditazione e rielaborazione di esperienze critiche storiche e metodologiche, e quindi effettivamente capace di produrre insieme, più di quanto sia avvenuto in ogni altro critico della sua generazione, contributi effettivi di individuazione di nuclei e atteggiamenti poetici, scorci e schemi storiografici e vive lezioni di metodo.

Critico, storico e metodologo, affiatati al centro da una autentica passione per la poesia, per la storia e per i problemi che ne legano la interpretazione a un nucleo fecondo di meditazione storica ed estetica, si uniscono in Russo in una relazione unitaria e tensiva e avvalorano la consistenza dei suoi contributi di lavoro concreto e la grande efficacia che egli ha avuto e tuttora può avere sulla critica, storiografia e metodologia critica e storiografica.

A lui si ricollega più che ad ogni altro maestro recente la via della critica storicistica, a lui si deve se questa ha assorbito gli elementi più storicistici del crocianesimo e del gentilianesimo e insieme ha infranto i limiti più caratteristici del crocianesimo recuperando essenziali elementi della grande matrice desanctisiana e prospettandosi come un sistema aperto e disposto ad arricchirsi, e motivarsi, a nuovo livello di situazione culturale e storica, di nuove esigenze e di nuovi problemi, ma pur sempre centralmente con-

Metastasio metteva in versi nell'*Attilio Regolo!* Ma la patria vera è l'altra, quella che noi ci creiamo con la nostra sofferenza, col nostro assiduo sentire morale in un contrastante dissidio interiore. Il Manzoni, che noi leggevamo e ci postillavamo sin da giovanissimi, ci comunicava un senso molto amaro e direi ereticale della patria, quando svelava tutte le menzogne che si dicevano in suo nome. «Voi altri milanesi che, per la bontà, siete nominati in tutto il mondo, sentite, sentite; siete sempre stati buoni fi... ah canaglia!»: questa rapida mutazione di stile fu cagionata da una pietra, che, uscita dalle mani di uno di quei buoni figliuoli venne a battere la fronte del capitano sulla protuberanza sinistra della profondità metafisica. «Canaglia, canaglia» continuava a gridare, chiudendo presto presto la finestra e ritirandosi». «Ahi, chi scaglia una sassata a un fariseo è sempre un traditore della patria, è sempre una "canaglia"!». In *Dialogo dei popoli* cit., p. XII.

traddistinto da un fondamentale rifiuto di ogni forma di tecnicismo, di impressionismo, di documentarismo fine a se stesso.

Naturalmente, come egli non è il solo a cui molti di noi possono guardare nella storia della propria formazione e del proprio svolgimento (e come potrei io qui almeno non ricordare quell'altro grande e pur così diverso maestro di tanti studiosi poi allievi del Russo negli anni pisani fra '31 e '37 che fu Attilio Momigliano?), così la sua lezione può apparire usufruibile entro un angolo assai vasto di direzioni storicistiche. Ed è chiaro che ciò avvenga e possa avvenire nel confronto del suo generale storicismo e dei temi che furono più suoi, come quelli dell'«umanità-forma» della poetica, del nuovo sociologismo e della «politicità trascendentale», della interpretazione etico-politica dei poeti nelle loro diverse accentuazioni nel suo svolgimento. Ma questa possibilità di rivivere la sua eredità entro nuovi contesti di gusto, di estetica, di cultura, in un ricambio e affiatamento diverso con nuove e diverse esigenze, verifica il fatto fondamentale che tale sua eredità storicistica è dunque un problema vivo ed aperto, non un insieme di formule concluse e valide solo nell'ambito di un'esperienza culturale e critica tutta conclusa e consumata.

E, d'altra parte, a me pare che il rapporto interno più vivo dei temi e problemi storicistici da lui proposti riconduca pur sempre ad un'esigenza essenziale senza la quale non si può comprendere la vitalità dell'opera del Russo e dei problemi che più lo tormentarono e a cui egli trovò soluzioni, che possono essere discusse nella loro precisa formulazione e giustificate storicamente nell'ambito dei termini filosofici e culturali da lui usufruiti, ma che a quell'esigenza sempre assiduamente risalgono. L'esigenza e l'assillo costante di far valere l'autenticità dell'esperienza e della realtà poetica, nella storia di cui essa fa parte alimentandosene e illuminandone i motivi profondi, e, nello sforzo di ricondurla sempre a espressione di umanità e storicità (umanità come storicità e storicità come umanità), di salvaguardarne sempre la forza vitale ed effettiva. Così come la tensione a fare storia attiva di partecipe e non di «spettatore» si traduce però nell'esigenza profonda dello storico di commisurare l'orientamento deciso e attuale con il dovere di non perdere mai la originalità storica del passato.

E ancora, dal centro dei suoi problemi e della sua attività, l'esigenza di un'essenziale indissolubilità fra la preparazione specifica del critico e storico letterario e l'indispensabilità della vita intera, necessaria, nel nesso di umanità e di storicità, a comprendere da critico-uomo poeti-uomini e storia e arte umana.

Avvertimento contro ogni forma di chiusura puramente specialistica ed accademica usufruibile ad ogni nuovo livello di preparazione e di acquisizione di tecniche e strumenti euristici: che il critico e storico sia un uomo di mestiere affiatato concretamente con i problemi precisi dell'operare artistico, con quelli della meditazione estetica e della storia precisa in cui l'arte si afferma, ma che sia anzitutto uomo intero, sí che nel suo stesso lavoro vivano la sua fede morale, i suoi ideali ed impegni nella civiltà e nella vita

degli uomini, come essi vissero per il Russo nella sua critica e nella stessa umanità-forma dei suoi poeti.

Per questo la sua lezione, concretata nella complessità e fecondità dei suoi esempi realizzati e dei suoi problemi aperti, si è comunicata con tanta forza ai suoi allievi diretti e indiretti, a cui non sarà facile dimenticarsi di lui, considerare la loro esperienza di lui solo un alto episodio concluso, un'immagine venerata e distaccata da depositare piamente in un ideale obitorio lontano dai luoghi in cui continua la loro vita, e non invece, come essa è, una presenza irrequieta e feconda che li stimola ad impegni totali e a lavoro concreto con cui onorare davvero la sua memoria e riconoscere davvero il larghissimo debito contratto con lui.

## Poetica, critica e storia letteraria (1963)

*Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, 1980<sup>8</sup>; poi ripubblicato in W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia*, cit. (1993). Il saggio del 1963 sarà ripresentato invariato nelle successive edizioni, salvo alcuni aggiornamenti bibliografici. In questa edizione è ripubblicato nell'ultima versione del 1993.





Nell'attuale situazione della critica letteraria italiana è in movimento da tempo, rispetto alla relativa compattezza del periodo dominato dalla metodologia crociana, un vasto e vario ripensamento metodologico che tende a sostenere una pratica critica assai diversa da quella crociana. Non che l'epoca crociana possa davvero configurarsi come un blocco unitario e massiccio, ch  essa fin dai suoi inizi fu percorsa da molteplici spinte anticrociane e non crociane in sede estetica e critica. A parte il fatto che la stessa metodologia e critica del Croce deve onestamente rappresentarsi ricca di sviluppo e di movimento interno, dotata di una assai elastica capacit  di recupero parziale di istanze diverse rispetto alle impostazioni dell'*Estetica* e dei primi saggi sulla letteratura della nuova Italia, sollecitato anche dalla meditazione e dalla pratica di altri pensatori e critici<sup>1</sup>.

N , pur nettamente rilevando la novit  sostanziale della situazione attuale nei suoi principali indirizzi ed istanze, credo corrispondente a verit  il taglio netto operato da alcuni frettolosi storici che parlano addirittura di contrasto fra tolemaici e copernicani costringendo, per volont  polemica e tendenziosa, una realt  tanto pi  complessa e variegata entro uno schema di rovesciamento che spesso camuffa motivi assai vecchi e pratiche assai retrodatibili con etichette vistose e con fanfare pi  squillanti che convincenti.

Ma certo, entro un generale e forte spostamento pratico di prospettive nei confronti della lata zona crociana,   venuta sempre pi  crescendo, proprio anzitutto nel campo dei critici, l'esigenza di tradurre nuove esperienze in nuova coscienza metodologica, di confrontare istanze ed esperienze sul metro di principi generali, di portar ordine e coerenza in una prassi spesso troppo disancorata e oscillante riportandola a posizioni di metodo e a rapporti con pi  generali posizioni culturali, ideologiche, politiche, e magari con la stessa battaglia per l'affermazione di nuove poetiche contemporanee.

E se viceversa si pu  notare una sproporzione fra questa volont  e l'appoggio adeguato di un pensiero estetico e filosofico<sup>2</sup> e spesso una certa pru-

<sup>1</sup> Per una visione storica e dialettica della situazione del primo Novecento e dello sviluppo crociano e dell'intreccio di correnti anticrociane e non crociane con sviluppi del crocianesimo stesso, rimando al mio rapido profilo della critica letteraria contemporanea nel II volume dell'opera diretta da F. Lombardi, *La filosofia contemporanea in Italia*, Asti-Roma 1958.

<sup>2</sup> Malgrado i rischi dell'estetica precedente, l'esperienza critica e, peggio, priva di esperienza critica concreta e l'esigenza di un pi  stretto rapporto fra l'estetica e la critica (si pensi ai limiti di esperienza letteraria di vari scrittori di estetica e alla difficult  che un pensatore

dente fedeltà puramente applicativa e specialistica di metodi di ricerche tecniche particolari (che pur ha rappresentato un modo di reazione a eccessi formulistici e ad ambizioni di critica filosofica del periodo idealistico), mi pare indubbio che il bisogno di chiarimento metodologico sia genuino e vivo e che, dopo la sua risoluzione in frettolose e spesso successive adesioni a nuove proposte della critica, specie non italiana, esso richieda, a livello di esperienze vaste e non solo italiane, un dialogo aperto e diretto – consapevole dei rischi dell'eclettismo e delle posizioni partigiane e unilaterali – a cui collaborino anzitutto i critici dotati di volontà e coscienza metodologica, ma anche quei pensatori di estetica che siano forniti di esperienza critica: e non sto a dire dell'utilità di un diretto scambio di esperienze fra critici letterari, critici delle arti figurative, della musica, del teatro e del cinematografo.

Un dialogo che cerchi di superare l'urgenza delle mode e la tentazione di quegli sbalzi e *revirements* precipitosi, fra noi del resto attenuati da una tradizione critica che ha alcuni punti chiave di riferimento (si pensi almeno a De Sanctis) in una situazione più viscosa e non perciò senz'altro «tradizionalistica» rispetto a certi sussulti più improvvisi di altre situazioni culturali.

Quali quelli che René Wellek recentemente ci denunciava<sup>3</sup> nella situa-

di estetica si appoggi ad una vasta, diretta meditazione sui diversi fenomeni artistici), l'esigenza di un'estetica, di una collocazione dell'attività artistica entro visioni generali della vita e della conoscenza non può facilmente abolirsi e sostituirsi con una semplice metodologia delle singole arti, come sembrerebbe più concreto e più coerente con uno specialismo che rischia di ridursi ad empirismo. Ma sarebbe ben strano attendere intanto il lavoro critico! Il quale poi è esso stesso base sollecitante del pensiero estetico e così promuove realmente, proprio concretamente procedendo e sviluppando nuove esigenze metodologiche *in fieri*, anche nuove sistemazioni estetiche.

<sup>3</sup> R. Wellek, *Teoria, critica e storia letteraria*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1960, I-II, pp. 1-13, traduzione di A. Russi. Anche il noto volume scritto dal Wellek in collaborazione con il Warren (R. Wellek e A. Warren, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, trad. it. di P.L. Contessi, Bologna 1956), pur meritorio per una divulgazione vasta, fra noi, di teorie critiche europee e americane, si imposta in una rigida divisione fra «metodi estrinseci» e «studio intrinseco» della letteratura, assolutamente inaccettabile per chi abbia un minimo di coscienza storico-critica e avverta l'inseparabilità delle «cose» e dello «stile», per adoperare una terminologia leopardiana, e ricordi almeno il pensiero leopardiano del 9 settembre 1823 (*Zibaldone*, in G. Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni con la collaborazione di E. Ghidetti, Sansoni, Firenze, 1969, II, p. 846) che convenientemente integra e approfondisce più centralmente quelli precedenti sulla decisività dello stile (cfr. *Zibaldone*, 19 giugno 1823, ed. cit., p. 706): «Molti presenti italiani che ripongono tutto il pregio della poesia, anzi tutta la poesia nello stile, e disprezzano affatto, anzi neppur concepiscono, la novità de' pensieri, delle immagini, de' sentimenti; e non avendo né pensieri, né immagini, né sentimenti, tuttavia per riguardo del loro stile si credono poeti, e poeti perfetti e classici: questi tali sarebbero forse ben sorpresi se loro si dicesse, non solamente che chi non è buono alle immagini, ai sentimenti, ai pensieri, non è poeta, il che lo negherebbero schiettamente o implicitamente; ma che chiunque non sa immaginare, pensare, sentire, inventare, non può né possedere un buono stile poetico, né tenerne l'arte, né eseguirlo, né giudicarlo nelle opere proprie né nelle altrui; che l'arte e la facoltà e l'uso dell'immaginazione e dell'invenzione è tanto indispensabile allo stile poetico,

zione critica americana (l'assalto di un nuovo contenutismo e storicismo di bassa lega alla roccaforte del *new criticism*) e di cui egli trasferiva la drammaticità vera o presunta nei termini generali e, per noi impropri, di una lotta fra uno storicismo relativista e una retta impostazione dei compiti della critica che a noi sembrano ancorati ad una accezione sommaria e non accettabile dello storicismo e ad una troppo rigida distinzione fra teoria-letteraria, storia e critica.

Comunque anche fra noi, seppure in forma più dialettica e complessa, nuove manifestazioni di contenutismo e di formalismo (per adoperare le parole di una *querelle* che ha, a diversi livelli, appassionato diverse generazioni critiche) si celano in varie tendenze della critica attuale ed esse, sia nella loro fecondità di stimoli e di contributi, sia nei loro pericoli di unilateralità, rimandano ancora alla necessità di una nuova presa di coscienza delle possibilità e dei compiti della critica e della storiografia letteraria, e alla utilità di un dialogo, al di là della semplice coltivazione del proprio giardino.

A questo dialogo, magari inizialmente svolto fra critici dotati di volontà metodologica (meglio comunque che fra metodologi privi di esperienza e attività critica), intendo partecipare con questa ulteriore e più ampia identificazione della convergenza fra la mia esperienza diretta e la mia prospettiva critica in una stagione assai feconda di lavoro e di impianto di nuovo lavoro.

Non certo con la pretesa di offrire un compiuto «manuale» di metodologia o di risolvere trionfalmente nella mia prospettiva le istanze diverse della attuale problematica, ma mosso dalla persuasione di aver sempre, e ora tanto più, cercato una via di ricostruzione e interpretazione storico-critica della storia letteraria e delle personalità poetiche unitaria e centrale: ben consapevole del limite stesso di tali parole in ogni campo dell'attività umana e particolarmente della critica, tanto legata all'angolo di gusto personale e storico del critico e della sua esperienza e ispirazione

quanto e forse ancor più ch'al ritrovamento, alla scelta e alla disposizione della materia, alle sentenze e a tutte le altre parti della poesia ec. Onde non possa mai esser poeta per lo stile chi non è poeta per tutto il resto, né possa aver mai uno stile veramente poetico, chi non ha facoltà, o avendo facoltà non ha abitudine di sentimento di pensiero di fantasia, d'invenzione, insomma d'originalità nello scrivere». Si potrà dire che qui si denuncia una concezione astratta e formalistica dello stile, ma non avviene poi così di nuovo quando si separa, nell'esame critico, una parte estrinseca e una intrinseca nella considerazione dell'opera d'arte storico-personale? Ciò che è vero per l'opera d'arte, dove, come ripeteremo sulla scorta congiunta di Foscolo e Hölderlin, «alle Kräfte regsam sind» e vengono esercitate «le facoltà tutte dell'uomo» (e dell'uomo storico nella sua storicità-umanità), è vero anche per lo studio critico che dovrà avere interne articolazioni e ricchezza di procedimenti, ma che non può non essere unitario ed integrale. Anzi la separazione e l'unilaterale pretesa di esaurienza dei metodi estrinseci e intrinseci è proprio la causa dell'abbassamento di tensione critica che si può avvertire in molti settori dello «studio letterario» italiano e straniero. E alla fine cosa c'è di più «estrinseco» di certi studi di trasmissione di temi e di moduli letterari che prescindono dalle ragioni interne di tutta la personalità del poeta e della sua storicità?

specifica, alla complessità e ricchezza del suo oggetto di studio, e ben consapevole del fatto che ogni critica non può non avere in sé una «tendenza», pena la sterilità o l'eclettismo.

Ma dico via centrale e unitaria in quanto, a vario livello di maturate esigenze interne e di stimoli e arricchimenti di esperienze altrui, entro un arco di anni e di vicende critiche ormai assai lungo, la piú istintiva e meditata tendenza del mio lavoro critico, appoggiato sempre a dichiarazioni e affermazioni di metodo, si è caratterizzata come disposizione a interpretare la poesia entro il vivo rapporto con tutta la personalità dinamica del poeta nelle sue esperienze e dimensioni storiche, letterarie, culturali, morali, a ricostruire le singole personalità poetico-storiche entro la tensione espressiva del loro tempo, nel loro dialogo con la contemporaneità letteraria e con la tradizione, nella problematica generale della storia di una società e civiltà: insomma nel generale connettivo della poetica che raccoglie e commuta in coscienza, volontà e direzione artistica la complessa vita personale storica dei poeti e le spinte tensive vitali e culturali delle varie epoche letterarie. Non in una serialità continua e materiale di causalità deterministica, ma nel dialettico e vivo rapporto di nessi e gradi di condizionamento concreto, in cui la particolare e pur storica novità della poesia non viene mortificata, ma geneticamente intesa e valutata, proprio nella sua forza e nel suo contributo originale, storicamente e personalmente individuati, tanto meglio che in un accostamento di pura sensibilità, alla fine inevitabilmente impressionistico, o in una pura misurazione o in una pura adeguazione di rappresentatività storica.

Perché, come ovviamente non si può intendere un verso isolato dal suo contesto (gli equivoci decadenti sul verso della Stampa «vivere ardendo e non sentire il male») e da un contesto inteso nel suo preciso significato entro le ragioni interne di tutto il poeta e del suo sviluppo, nelle forme del suo linguaggio e del particolare impegno creativo che lo motiva, così questi a loro volta non possono venir intesi senza la conoscenza e comprensione del linguaggio dell'epoca e della tradizione che vi confluisce, delle direzioni di tensione poetica dell'epoca e, attraverso questa, di tutta la vita storica che in esse trova espressione estetica.

Anche accettando, fuori della sua accezione platonizzante e romantico estetica (e dunque già con una forzatura discutibile), la sentenza keatsiana che «a thing of beauty is a joy for ever», sarà evidente la diversa pienezza e sicurezza con cui la «gioia per sempre» sarà valorizzata nella sua ideale eternità poetica (del resto mai aperta automaticamente senza la collaborazione del lettore in tutta la sua nuova situazione personale-storica) attraverso la comprensione dei modi particolari, personali e storici, che han permesso al poeta di elaborare la sua immagine nella sua concreta esperienza vitale e storica, nel dialogo con gli altri poeti presenti alla sua esperienza di scrittore, nel rapporto concreto con la sua concezione e volontà di poesia e con le concezioni e volontà di poesia del proprio tempo.

Per capire il «for ever» occorrerà (come per ogni valore umano, azione morale, pensiero filosofico) intenderne il processo di affermazione generale e peculiare, occorrerà riimmergersi con tutti gli strumenti a ciò atti (ed ovviamente, fra essi, con il primo capitale del critico che è la sensibilità estetica) nella concreta situazione del poeta e nella sua direzione fondamentale. Né ciò potrà poi farsi davvero senza riimmergersi insieme nel mondo storico-artistico in cui quello si è formato e affermato, senza comprendere la tensione espressiva di quel mondo, la sua problematica e tensione di direzioni sociali, culturali e artistiche.

Solo attraverso quest'operazione storico-critica si fa concretamente vivere l'«eternità», cioè l'estetico significato umano-storico dell'opera d'arte.

A questa tendenza storico-critica, alla sua unitaria e centrale istanza di interpretazione e ricostruzione dei fatti artistici in tutta la loro connessa storicità peculiare e generale, sollecitano e rimandano in diverso modo alcuni elementi delle tendenze attualmente più vivaci e vistose della critica: storicità sociale dell'opera d'arte, storicità del linguaggio e dello stile. Ma essa si è distinta e appoggiata ad una particolare base di ricerca e ad una prospettiva di studio che respinge la semplice rappresentatività storica della poesia e la semplice misurazione stilistica dei risultati poetici, il pericolo del documentarismo e del formalismo, ed essa tende ad avviare e sostenere un'operazione critica e storiografica unitaria e articolata, attenta alle forze vive dell'ispirazione e del loro concreto alimento vitale, culturale, storico, e alla loro disposizione e tensione a tradursi, attraverso il lavoro espressivo, artisticamente fino al risultato stilistico estremo.

Attraverso quell'impulso direttivo e quel lavoro la parola poetica sale dal caldo fermento vitale e dagli impegni umani e storici del poeta, entro una situazione che non è mai di assoluta solitudine, sino alla sua realizzazione che ne fa una realtà nuova, la quale contribuisce, originalmente, proprio per tale sua artistica forza e per la sua intera umanità e storicità, alla vita multiforme e intera della storia. E continua così la sua vita attiva nello sviluppo della critica, nelle nuove tradizioni letterarie, nella tensione umana culturale e poetica che essa arricchisce e suscita quanto più sia intesa non come termine di fruizione estetizzante o di fredda misurazione tecnicistica, o di adesione a puri contenuti grezzi, ma come nucleo di consolidamento della tensione di una esperienza fondamentale nella vita degli uomini e connessa radicalmente con tutte le esperienze e le forme di esperienze della vita umana.

Tanto più intensa quanto più artisticamente realizzata, ma tanto più artisticamente profonda quanto più ha impegnato e commutato in arte tutte le forze morali, intellettuali e culturali del poeta, la sua storicità-umanità (storicità riconoscibile come umanità, umanità concreta in quanto storicità): quanto più ricca e profonda tanto più capace di sostenere grande poesia. Ché non conosco veri grandi poeti dall'umanità piccola e privi di una problematica storica profonda, e la grande fantasia non si sorregge in una personalità povera, anchilosata, senza succhi culturali e storici.

La base fondamentale di questa prospettiva di interpretazione e ricostruzione (ricostruire criticamente non è semplice conoscenza, ma collaborazione attiva e, a suo modo, operativa) è stata ed è per me – pur con variazioni e approfondimenti successivi – l'uso storico-critico della poetica, l'individuazione e l'adozione strumentale di un aspetto e momento dell'esperienza artistica riconoscibile nella concreta realtà delle singole esperienze personali e nella tensione artistica delle varie epoche.

## II

Distrutta dalla meditazione estetico-critica romantica la nozione ibrida di poetica come equivalente di estetica e come complesso di regole buone per ogni poeta e magari per ogni tempo (mentre la Staël dirà «on se fait toujours la poétique de son talent»), proprio dal seno del romanticismo e dei suoi svolgimenti piú profondi e moderni (spesso in netto contrasto con le sue forme piú divulgate e vistose: poesia come *soupir et sanglot*, rapimento mistico-sentimentale e sfogo passionale immediato) si venne delineando un'accezione nuova della nozione di poetica come intimamente attinente allo stesso operare poetico, come consapevolezza attiva dell'ispirazione. E magari sino alla configurazione di una virtuale capacità critica del vero e grande poeta secondo le parole assai significative di Baudelaire: «Il serait prodigieux qu'un critique devint un poète et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique... Tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement critiques... Je plains les poètes que guide le seul instinct; je les crois incomplètes»<sup>1</sup>.

Dove nell'ultimo periodo meglio si può cogliere il senso piú legittimo e sintomatico della coscienza baudelairiana della radicale pertinenza della poetica al fare poetico<sup>2</sup> e si può verificare un'apertura di svolgimento critico che si intreccia con le accentuazioni del calcolo compositivo e quasi matematico della linea romantica e decadente, da Poe a Valéry, e magari con l'associazione esasperata, in certa zona simbolistica, dell'instintività quasi automatica e della sorveglianza critica (*l'inconscience surveillée* di Max Jacob), o con la piú lucida e classica affermazione di Thomas Mann nel suo saggio, *Goethes Laufbahn als Schriftsteller*, del 1907: «Der durchaus unintelligente Dichter ist der Traum einer gewissen romantischen Naturvergötzung, er existiert nicht, der Begriff des Dichters selbst, der Natur und Geist in sich vereinigt, widerspricht seinem Dasein... Etwas ganz anders ist es mit der Naivität der Unmittelbarkeit, dieser unentbehrlichen Bedingung alle Schöpfung. Aber man braucht nicht zu sagen, und Goethe ist ein wundervolles Beispiel dafür, dass reinste Naivität und mächtigster Verstand Hand in Hand gehen können»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris 1954, pp. 1059-1060.

<sup>2</sup> Non si tratta di un puro ritorno al dualismo di vecchie estetiche (buon giudizio, ragione, buon gusto ecc. senza cui la fantasia cade negli eccessi): il verbo «guide» sottolinea bene la maggiore precisione del passo baudelairiano e l'idea della coscienza critica del vero poeta è chiaramente enunciata al di sopra, non al di sotto e prima, della coscienza romantica della forza ispirativa essenziale (il critico non può diventare poeta).

<sup>3</sup> Th. Mann, *Leiden und Grösse der Meister*, Frankfurt a. Main 1957, pp. 8-9.

Naturalmente occorrerebbe, con un lavoro apposito, precisare le forme e accezioni particolari che la nozione e l'uso di poetica vennero assumendo nello sviluppo della civiltà letteraria del secondo Ottocento e del Novecento da parte anzitutto degli stessi scrittori e nell'ambito delle loro poetiche programmatiche e concrete: ciò che recentemente ha cercato di fare, per il Novecento italiano, l'Aneschi<sup>4</sup>.

Basti comunque constatare che nella zona postromantica, decadente, verista e novecentesca le dichiarazioni esplicite di poetica sia di gruppo sia, e soprattutto, personali si moltiplicano e si approfondiscono. Sí che lo stesso Aneschi poté facilmente munire la sua antologia di *Lirici nuovi* del 1942 di pertinenti dichiarazioni di poetica dei vari poeti antologizzati, e, seppure con certa sfasatura e incertezza metodologica che qui non è il caso di discutere, recentemente in Francia è stata pubblicata un'antologia<sup>5</sup> di bandi e affermazioni di poetica che, applicata a tutti i tempi, raccoglie la messe piú imponente e organica di documenti dalla zona otto-novecentesca e specie dall'ambito decadente, simbolistico e post-simbolistico.

Tanto che (senza con ciò invalidare la pertinenza della poetica ad ogni poeta e ad ogni tempo e farne, piú che la presa di coscienza di un elemento effettivo dell'arte, un corrispettivo di intellettualismo decadente e post-decadente) si potrebbe anche osservare che a volte l'esasperata attenzione alla poetica programmatica e alla coscienza critica del proprio operare può diventare il segno di una minore energia fantastica e di una certa commistione saggistica critico-artistica che può esser portata sino a certo puro sperimentalismo tecnico-linguistico e tematico-sociologico recente<sup>6</sup>. A cui è giusto reagire non in nome della romantica passione e della ispirazione incontrollata e mistica, ma in nome di una necessità interna del rapporto ispirativo elaborativo, di una storicità vissuta e non programmatica che non esclude, ma implica il concorso della direzione artistica, al modo che già Dante potentemente indicava nel rapporto fra il «dittar dentro» e l'«andar significando» che non potrebbe mai risolversi né in un automatismo sentimentale né in una sperimentazione stilistica sopraffattrice o sostitutrice dell'interiore mondo poetico.

Ma, al di là di questa osservazione, da assumere nei suoi precisi limiti storici, sta poi di fatto che alla cresciuta esplicita attenzione degli scrittori alla propria poetica ha corrisposto, seppur lentamente e in forma combattuta, un uso critico di tale nozione che piú recentemente può esser giunto sino all'abuso orecchiato e la cui latitudine, se non è prova di per sé di validità,

<sup>4</sup> L. Aneschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano 1962.

<sup>5</sup> *L'art poétique*, par J. Charpier et P. Seghers, Paris 1956.

<sup>6</sup> Si può anche capire come, a un certo punto, qualche scrittore insospettabile di misonismo possa reagire all'infatuazione per le «tecniche narrative» e per i nuovi linguaggi in modi quasi elementari, affermando persino che si può scrivere col linguaggio anche di cento anni fa, come Cassola possa, con una *outrance* impaziente, negare addirittura che esista un «problema» di linguaggio.



è certo segno dell'esperienza di un problema effettivo presente in vari modi alla coscienza critica contemporanea.

E questa, di fronte alle preclusioni di un De Sanctis e poi, più decisamente, di un Croce, le ha potute considerare, a vario livello, insufficienti e parziali, legate ai limiti estremi delle loro posizioni romantiche e postromantiche o viceversa non conciliabili con il fondo più resistente della loro lezione storica. Il che può più facilmente accertarsi, secondo me, nel caso del De Sanctis in cui il rapporto fra mondo poetico e realizzazione artistica implica, a ben guardare (e contro una nozione di poetica – «mondo intenzionale» – più volta contro il classicismo regolistico che contro il senso più intero della nuova nozione), un'attenzione fortissima a quella commutazione di tutte le forze e le esperienze storicizzate del poeta in direzione poetica, seppure con minor senso dell'*ars* a causa dei suoi pregiudizi romantici della composizione di getto equivalente di ispirazione sicura. Meno invece potrebbe dirsi per il Croce che, nella sua lotta aspra e risentita contro gli studiosi di poetica<sup>7</sup>, è stato ben coerente alle sue posizioni centrali, al suo distinzionismo, al suo «purismo estetico», al suo storicismo spirito-opere, alla sua paura di ogni possibile incrinatura (malgrado la circolarità dello spirito e la cosmicità e liricità dell'arte) dell'autonomia della categoria estetica.

Sicché chiaramente va detto che, nei confronti della precisa ortodossia crociana, la nozione di poetica (sia nel suo uso di legame storiografico sia nel suo uso monografico) è certo una nozione che rompe il sistema crociano e si colloca fuori di esso, al di là di esso, come una delle punte concrete nate dall'esperienza critica e poi variamente considerata dalla meditazione estetica nel proprio distacco dal Croce (si pensi a certi spunti del Banfi, dell'Aneschi e alle affermazioni più recenti del Pareyson<sup>8</sup>).

L'adozione della nozione di poetica nella critica novecentesca italiana ha del resto avuto (pur con l'appoggio e la diffusione delle dichiarazioni degli scrittori e con l'insistenza sulla coscienza critica dell'artista nel campo della saggistica militante fra «Voce» letteraria e «Ronda» e, d'altra parte, con l'indiretto appoggio del Croce stesso con la distinzione di poesia popolare e poesia d'arte intorno al '30) la sua prima applicazione in un *côté* della critica e storiografia letteraria pur di origine desanctisiana e crociana. E perciò non disposta a concedere nulla quanto alla forza e autonomia della fantasia e poesia, ma, sollecitata dalle spinte ricordate sopra, da certo unitarismo gentiliano e dalla lezione di coscienza stilistica e artistica del De Lollis, essa tendeva a far vivere poesia e fantasia in termini più dialettici e storici e con una componente di consapevolezza e di cultura che respingeva il figurino romantico e decadente

<sup>7</sup> Specie negli ultimi anni del Croce. Si vedano, nel secondo volume di *Terze pagine sparse*, Bari 1955, i brevi scritti a p. 143, a p. 161, a p. 316. E cfr., nella *Poesia*, Bari 1936, il capitolo *La poetica empirica*.

<sup>8</sup> V. in proposito L. Aneschi, *Le poetiche del Novecento in Italia* cit., pp. 15-27; e il capitolo *Estetica e poetiche* in L. Pareyson, *Estetica*, Bologna 1960<sup>2</sup>, pp. 271-280.

del poeta ignorante e «puro» e «fanciullo» e poeta malgrado il suo pensiero e la sua struttura culturale e morale. E affermava la storicità e continuità del linguaggio poetico e della forma poetica (il caso di Domenico Petri<sup>9</sup>), appoggiava la intera necessità dell'interpretazione storicistica della personalità poetica e della sua umanità-forma, del nesso interno struttura-poesia e del nesso sociologico simbolico-lirico, proprio sull'uso della poetica: come nel caso importantissimo del Russo<sup>10</sup>, nella cui metodologia tale nozione prendeva particolare sviluppo e costituiva uno dei punti di forzatura e apertura del sistema crociano in uno sfocio postcrociano fortemente rinnovatore e promotore di tanto lavoro critico e storico-letterario.

Fu poi nel '36 che la pubblicazione della mia *Poetica del decadentismo italiano* lanciò più risolutamente la configurazione storico-critica della poetica<sup>11</sup> entro l'intreccio crescente delle applicazioni di quella nozione e strumento in campo crociano, postcrociano e non crociano con un vasto irraggiarsi di posizioni, di sfumature, di giustificazioni, di appoggi di esperienze diverse che richiederebbe una storia minuta, e implicante la varia saldatura fra quella nozione e alcune tendenze della critica solo parzialmente in quella convergenti.

Basti almeno ricordare, accanto alla linea continua rappresentata dal mio lavoro e da quello dei miei scolari diretti, alcune presenze che indicano di per sé l'articolata varietà dell'uso della poetica nell'ultimo ventennio: dagli studi del Macchia e del Pizzorusso in letteratura francese, a quelli dell'Untersteiner, del Della Valle, del Setti e del Diano in letteratura greca, del Ferrero in letteratura latina, e magari del Raghianti sull'arte greca<sup>12</sup>.

Mentre, con maggior chiaro legame ed accentuazioni diverse di posizioni stilistiche e fenomenologiche o sociologiche e marxiste, si dovranno ricordare l'Aneschi, con un particolare impegno applicativo e metodologico; oppure il Dazzi e il Baratto nel senso più specifico di una «poetica sociale», o il Seroni in appoggio ad un più sicuro e storico «saper leggere», o il Muscetta con maggiore affinità ad un più integrale ricostruire storico critico<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Specie nel saggio pariniano o in quello carducciano, con una prevalente tendenza alla storia della poetica come storia del gusto.

<sup>10</sup> Per la posizione fondamentale del Russo e le stesse oscillazioni della sua nozione di poetica rimando al mio saggio *La critica di Luigi Russo*, «Belfagor», 15 dicembre 1961, specie alla p. 723 (ora nelle nuove edizioni dei miei *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1963, 1969<sup>2</sup>).

<sup>11</sup> Si vedano – anche a misurare l'evoluzione della mia nozione di poetica in relazione a nuovi studi e applicazioni critiche – le pagine iniziali del mio libro (pp. 3-5 della 3<sup>a</sup> edizione, Sansoni, Firenze, 1961, e ora pp. 15-17 della 6<sup>a</sup> edizione, ivi 1975).

<sup>12</sup> Cfr. G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Napoli 1947; A. Pizzorusso, *La poetica di Fénelon*, Milano 1959; M. Untersteiner, *La formazione poetica di Pindaro*, Messina-Firenze 1950; E. Della Valle, *Lezioni di poetica classica*, Napoli 1945-1946; A. Setti, *La memoria e il canto*, Firenze 1958; C. Diano, *La poetica dei Feaci*, «Atti dell'Accademia di Padova», 1958; L. Ferrero, *Poetica nuova in Lucrezio*, Firenze 1949, C.L. Raghianti, *L'arte greca*, «Critica d'Arte», 29, 1958.

<sup>13</sup> Cfr. M. Dazzi, *La poetica sociale del Goldoni*, Torino 1957; M. Baratto, *Mondo e teatro*

Né in tale quadro si può tacere la presenza di un critico come il Flora, che pur mai smentì la sua sostanziale fedeltà crociana, ribadita in campo storiografico con una rigida partizione monografica (malgrado l'arricchimento del pulviscolo dei minori in cui circola una maggiore continuità di climi storico-letterari). Eppure egli sentì la necessità, malgrado le squalifiche del Croce, di studiare non solo la poetica del madrigale o la poetica dell'avventuriero in Casanova (con indagini fra costume e storia letteraria meno contrastanti con le preclusioni crociane), ma anche la poetica di un poeta, il Leopardi, rilevando in sede generale come la poetica sia «in rapporto con la concezione totale della vita»<sup>14</sup> e dunque momento essenziale nel passaggio fra la *Weltanschauung* di un poeta e la sua poesia e non un semplice accumulo di pensieri sulla poesia da considerare in sede di cultura, o puro «mondo intenzionale» indifferente allo sviluppo poetico.

Per non dire del fatto che un'attenzione alla «mira artistica», al *Kunstwollen* rieglino, alle «intenzioni» dei poeti è rilevabile ecletticamente anche nell'uso critico o nella terminologia estetica di un Dewey, di un Auerbach, di uno Spitzer, e che l'istanza iniziale di un Cecchi secondo cui ogni poeta avrebbe bisogno di una particolare estetica e lo stesso metodo concreto di quel critico di giungere al riconoscimento della poesia attraverso «uno sforzo autentico di condizionamento storico, di valutazione di fatti culturali, di rapporti con tempi e con cose»<sup>15</sup>, è stato a volte inteso come una sua effettiva vicinanza allo studio di poetica.

Non vorrei esagerare, ma se da una parte l'uso della parola e nozione non implica univocità e formazione di una vera e compatta corrente critica, ma implica comunque l'esistenza di un problema centrale anche se variamente interpretato, dall'altra in concreto è sempre più diffuso un costume critico di attenzione a tutto il mondo culturale storico di un poeta e alla sua coscienza creativa e dunque con una effettiva distanza dal canone di poesia e non poesia e dalle varie forme di purismo estetico e ispirativo più forti nel passato. Anche se ciò è molto spesso attuato in parziale direzione e con la divaricazione o con la giustapposizione, come vedremo, dei metodi stilistici e sociologici.

Tutte cose che si chiariranno più avanti e che, a questo punto, richiederebbero un troppo lungo esame di casi particolari per far risultare, nell'uso della poetica, la diversa tensione e il diverso impegno di critici e studiosi che hanno variamente puntato sul carattere di tale strumento e metodo, come

*nella poetica del Goldoni*, Venezia 1958. Per il Seroni si veda il suo saggio gramsciano in *Studi gramsciani*, Roma 1955, e del Muscetta si vedano almeno i saggi leopardiani in *Ritratti e letture*, Milano 1961. Anche C. Salinari, nella premessa metodologica del suo *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano 1960, punta sulla novità della poetica.

<sup>14</sup> F. Flora, *Saggi di poetica moderna*, Messina-Firenze 1949, p. 11.

<sup>15</sup> R. Scrivano, recensione alle raccolte di saggi critici del Cecchi, «La Rassegna della letteratura italiana», 3, 1958, ora in *Riviste, scrittori e critici del Novecento*, Firenze 1965, pp. 261-288.

indagine sulle «retrovie dei poeti», sul rapporto fra il pensiero estetico critico e l'effettivo operare poetico nei singoli scrittori o nelle linee generali del gusto di un'epoca, solo sulla poetica esplicita e programmatica o solo sulla poetica come direzione presente nella costruzione artistica e stilistica di un poeta o di un gruppo-scuola, sul suo valore di orientamento stilistico o di raccordo dell'arte con la cultura e con le condizioni di una società.

A questo punto mi preme invece chiarire che cosa ha rappresentato e rappresenta per me lo studio di poetica.

### III

L'inizio della mia carriera di critico ha coinciso con il mio avvicinamento allo studio della poetica, quando studiai nel '34, con un maestro, il Momigliano, meno sensibile a tale tipo di ricerca, ma ben aperto ad ogni ricerca viva ed autentica, gli ultimi canti del Leopardi, individuando in essi una particolare poetica, non idillica, e facendo così una prima esperienza della fecondità di quel punto di vista allargato poi, nel contatto col Russo, nel ricordato libro del '36 sul decadentismo italiano verso una decisa forma di ricostruzione della storia letteraria. Tale seconda esigenza ed esperienza venne accordandosi con quella insita nel precedente lavoro e si configurò in una prospettiva fondamentale che si discostava, per una ricerca di continuità non solo lirico-simbolica, dalle posizioni del Russo, mentre di fronte alla posizione di Anceschi, che discussi in una recensione del suo volume *Autonomia ed eteronomia dell'arte*<sup>1</sup>, la mia prospettiva si individuava per una diversa volontà di integrale ricostruzione e delle personalità artistiche e della storia letteraria: con ciò reagivo, pur accettando dal Croce la squalifica del determinismo e di nessi puramente contenutistici o puramente stilistici, al monografismo monadistico di tipo crociano e all'isolamento di nuclei poetici senza svolgimento interno e senza un complesso ed effettivo dialogo con il tempo storico e con la tradizione delle loro dimensioni artistiche e culturali.

Movimento, dialogo e assunzione di problemi e condizioni artistiche e storiche, che viene tanto più messo in evidenza nella poetica dei singoli e delle epoche artistiche: e che viene fatto valere concretamente nell'operazione di ricostruzione storico-critica e in un giudizio sulla realtà poetica che parta appunto dalla comprensione delle condizioni e degli orientamenti genetici di questa, delle particolari forme con cui la tensione alla poesia si manifesta in determinati momenti della storia umana e in determinate situazioni personali.

Poi sempre meglio la poetica mi si è chiarita (fra ripensamento ed esercizio operativo) non come elemento intellettualistico introdotto dall'esterno a infrangere la forza della poesia, non come una stampella per fantasie difettive, ma come attiva coscienza che il poeta ha, e conquista, della sua forza poetica (essa stessa in continuo *fieri*) e del suo impiego costruttivo nella prefigurazione e nell'attuazione delle opere cui tende come atto di coscienza attiva e operativa dell'agire poetico, della sua peculiarità e delle sue generali

<sup>1</sup> «Letteratura», I, 1937.

implicazioni, come momento concreto di confluenza, nel poeta, fra la presa di coscienza dei propri problemi vitali e della propria esperienza totale, come disposizione a tradurli in direzione artistica, come *Kunstwollen* precisato e individuato, come rigore dell'elaborazione inseparabile dalla mèta della sua destinazione.

Potrà a volte trattarsi di un'intenzione irrealizzata, nel senso delle buone intenzioni di cui è lastricata la via dell'inferno e della cattiva poesia, ma il vero poeta ha sempre una forte coscienza e volontà poetica, essa stessa tanto piú ricca e articolata e in sviluppo come la sua forza poetica mai generica, ma concreta e legata a momenti e fasi del suo sviluppo personale-storico.

E proprio la possibilità di sviluppo di poetica e di poesia è dei veri e grandi poeti, laddove certe forme piú istintive di temperamento poetico, certe forme di poesia primitiva (primitiva in ogni tempo a livello di angustia e povertà culturale, di succhi e di esperienza storica) rimangono al loro primo sboccio, non hanno possibilità di maturazione, rimangono ad uno stadio elementare di poetica e di poesia.

Né il vero poeta è mai assimilabile all'*apprenti sorcier* che scatena forze non sue e da lui non dominabili e usufruibili per una costruzione sua. Ché il poeta non è un *medium* né un fanciullo né l'«uccellino nel bosco», ma un uomo intero e storico, dotato di forza poetica e di coscienza e volontà operativa, munito di una costruzione intellettuale, culturale, morale la cui ampiezza e profondità è riprova della forza della sua energia di commutazione poetica.

E la nozione di poetica, mentre ovviamente presuppone una tensione poetica senza di cui la poetica non avrebbe modo di manifestarsi neppure nelle sue forme piú rozze e velleitarie, implica (sulla base di una visione della vita e della storia piú coerente a un vivo rapporto storia-persone-opere che non a quello di una storia dello spirito realizzata direttamente nelle opere) una nozione dell'arte viva e vera nei suoi nessi con tutta la storia e con tutta la vita storicamente e personalmente concretata, non trascendente e stellare e «pura» di ogni «contaminazione», senza genesi e senza sviluppo.

Una nozione che rifiuta l'equivoco iperuranio immobile di una poesia chiusa in se stessa, platonica, astorica, rifiuta (sia subito chiaro) l'annegamento della poesia in una storia generale sociale, culturale, politica cui la presenza dell'arte sia un'aggiunta inessenziale o un ornamento puramente illustrativo o decorativo nel senso piú corrente della parola. Né pezzo di cielo caduto sulla terra, né puro rispecchiamento della realtà già esistente e semplice «nuova edizione di valori già correnti in altri campi di esperienza», per dirla con il Dewey<sup>2</sup>.

Né fuori della storia, né dopo la storia, ma viva e valida dentro la storia di cui concretamente fa parte proprio in quanto, connessa radicalmente con veri problemi concreti e storicamente vivi, ha una sua coscienza auten-

<sup>2</sup>J. Dewey, *L'arte come esperienza*, Firenze 1951, p. 371.

tica, una sua autentica spinta, verso una propria peculiare consistenza. Ed ha sue tecniche, sue tradizioni, suoi problemi specifici di cui, per altro, lo studio di poetica meglio mostra la continua osmosi con le dimensioni e le esperienze culturali, etiche, sociali, politiche: e con la meditazione estetica e l'esercizio critico, nei quali sarà sempre possibile – in una rappresentazione di tendenze e di esigenze peculiari e generali – ritrovare un implicito aspetto di poetica (ogni critico, ogni pensatore estetico ha pure una sua implicita poetica) e il nesso con posizioni e problemi generali e particolari di ideologia, di cultura, di socialità, di politica entro il preciso ambito di esperienza della personalità storica.

È in questa prospettiva che si apre anzitutto una possibilità importante: quella di uno studio storico-critico che parta da una profonda conoscenza e comprensione dei documenti di poetica di un artista o di un'epoca, dal rilievo delle direzioni di poetica vive in uno svolgimento personale o nella tensione espressiva di un'epoca e di una corrente letteraria, e così avvii la ricostruzione intera, la interpretazione e il giudizio delle personalità, delle epoche, delle opere, attraverso la comprensione delle particolari direzioni in cui queste sono state impostate e promosse. Questo momento di comprensione è essenziale e chi lo sfugge o non lo attua convenientemente non può non ricadere nell'impressionismo, nel giudizio tendenzioso e antistorico, nella misurazione esterna, nel semplice adeguamento dell'arte a documento senza valore artistico. Perché il conveniente rilievo della poetica, come ripeto a sazietà, porta a cogliere insieme la storicità, la connessione interna e storica fra poesia e problemi letterari e non letterari, la tendenza della loro commutazione in direzione artistica entro una situazione particolare e irripetibile.

Né con ciò si aderirà a certi ingenui canoni secondo cui i critici sarebbero tenuti a seguire per ogni età e poeta i giudizi estetici e critici di quell'età e di quel poeta, né si eliminerà il riferimento ad un nostro criterio estetico critico, né si cadrà in un relativismo incapace di giudizio e di orientamento e sordo alla realtà dei testi realizzati.

È chiaro che sarebbe assurdo giustificare tutta un'epoca o un poeta o un'opera solo perché essi corrispondono alle volontà e direzioni artistiche e storiche di quell'epoca e di quel poeta in quell'opera: in certi scrittori barocchi, Rotrou ad esempio, ci sono delle autentiche cadute di gusto e di poesia e non basta ricondurle alla loro giustificazione di poetica per sottrarle ad un giudizio di risultato.

Ma il giudizio e la valutazione a cui la critica e la storia letteraria non possono sottrarsi, pena la loro riduzione a descrittiva, saranno indirizzati e commisurati con maggiore sicurezza e consapevolezza attraverso la nostra iniziale comprensione del modo con cui la tensione poetica si è configurata entro determinate situazioni generali e personali, con particolari problemi tecnici, con particolari forme di linguaggio, con particolari ragioni e condizioni letterarie e non letterarie.

Comprendere la poetica del Filicaja non significherà affatto fare del Filicaja un vero poeta, ma l'approfondimento della sua poetica, della sua tensione alla lirica alta e composta, solenne e costruita (e, sotto, il rifluire in essa delle particolari esigenze della chiarezza, organicità e regolarità della poetica arcadica e del signorile decoro dello scrittore e della sua stessa nozione di civiltà ordinata e gerarchica), ci permetterà di giudicare le sue odi più che nel senso dell'oratoria esagitata ed urlante di cui parlò il De Sanctis, in quello di una monotona e simmetrica costruzione di discorso eloquente, e ci permetterà magari di recuperare risultati minori più convincenti in certi suoi sonetti familiari più direttamente legati ad una visione vitale e poetica di calmi affetti, di ordinata saggezza, di pacata malinconia.

D'altra parte, se lo studio storico-critico impiantato sullo studio della poetica dimostra la sua utilità critica e storiografica nel «situare» la nostra interpretazione-valutazione, nell'introdurla nell'orientamento di una tensione espressiva e delle sue ragioni storiche ed artistiche, una utilizzazione piena e coerente di tale strumento critico non si limiterà a individuare la poetica come un *primum* fermo e immutabile, un momento di chiarificazione del poeta non più soggetto al vivo premere della poesia, là dove essa c'è, e alla dinamicità dello sviluppo della personalità poetico-storica nelle sue situazioni vitali, culturali, artistiche.

Potremo, per necessità espositiva, raccogliere magari la poetica come capitolo introduttivo di uno studio critico, ma in realtà dovremo tener conto, in tutta la nostra ricostruzione, del vivo ricambio di poetica e poesia, della loro radicale collaborazione, in quanto la poetica non è solo quella programmatica ed esplicita di dichiarazioni e riflessioni dell'artista, ma è la coscienza attiva della sua personalità poetica, è sempre in atto nel farsi della sua poesia.

Così si evita il rigido confronto di poetica e di poesia, si riducono i margini di pericolo di una rigida sovrapposizione di una poetica generale a tutta un'epoca ricca di tensioni molteplici anche se riconducibili a linee generali, e di una rigida sovrapposizione della stessa poetica unica del poeta alla varietà e ricchezza del suo sviluppo e alla ricchezza e alacrità di dialogo con le poetiche del suo tempo e della tradizione.

Anche la poetica va dunque intesa e fatta valere entro il concreto dinamismo della personalità e della storia, come può esemplificarsi anche in casi in cui lo spicco di una poetica esplicita sembra ridurre la poesia intera del poeta all'applicazione di un programma e di una presa di coscienza fondamentale, da parte del poeta, della sua natura, delle sue mete, del suo dialogo storico.

Si consideri, ad esempio, il caso del Foscolo e del *Commento alla Chioma di Berenice* in cui la critica novecentesca ha individuato l'eccezionale importanza di una personale poetica, la poetica del «passionato» e del «mirabile»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Sulla poetica del «passionato» e del «mirabile» puntò particolarmente G. De Robertis in *Linea della poesia fosciana* (Saggi, Firenze 1939). Ma proprio per la carenza di senso



Indubbiamente in quel fondamentale documento il Foscolo (fra i precedenti della sua opera anteriore e nuova tensione ad una poesia piú ambiziosa e complessa) attua una formidabile presa di coscienza delle forze della sua ispirazione, del suo animo, della sua cultura, e fa confluire in una prefigurazione del proprio operare futuro, del suo concreto *Kunstwollen*, tutte le sue chiarite tendenze fantastiche e gli elementi etico-politici, culturali e piú peculiarmente letterari della sua esperienza, compresenti sia nella polemica e nel confronto di propri ideali con le tendenze letterarie del suo tempo e con le ragioni generali che le motivano, sia nella proposta di una nuova poetica di valore personale e storico, commisurata ad una diagnosi della letteratura e della situazione culturale italiana con le sue implicazioni etico-politiche.

Da una parte polemica con il didascalismo razionalistico illuministico (linguisticamente quodlibetario e privo di autentica tensione poetica), con il neoclassicismo illustrativo («vuoto suono e lusso letterario» e irresponsabilità del poeta nei confronti della civiltà in cui vive anzitutto politicamente), con il preromanticismo di moda e di importazione, privo della distanza poetico-mitica e mal inseribile in una ripresa di tradizione e di letteratura nazionale. E d'altra parte, recupero di antecedenti settecenteschi (Vico, Gravina, Conti) atti a promuovere e rafforzare, con ragioni estetiche e filosofiche, la tensione foscoliana ad un nuovo didascalismo mitico, romantico-neoclassico di cui gli elementi del «passionato» e del «mirabile» sintetizzano il complesso convergere delle posizioni ideologiche e letterarie del Foscolo, delle sue esperienze poetiche e del suo mondo sentimentale e poetico in una direzione artistica maturata in un momento di eccezionale consapevolezza interiore e nella pienezza della sua forza fantastica.

Una direzione ricchissima di implicazioni e di avvii, come di svolgimenti delle precedenti esperienze anche in sede di linguaggio e di tecnica: la tensione mirabile-passionata, neoclassica-romantica, personale e storica dell'«illacrimata sepoltura»; il passaggio dall'*exabrupto* drammatico-lirico all'*invocazione-evocazione innografica e mitica*, dai sonetti minori ai maggiori; l'albeggiare del *chiaroscuro* come corrispettivo di una profonda sofferenza personale, storica, esistenziale e di una volontà di nuova vita poetica e culturale nella risonanza profonda e vibrante di un contrasto vitale. Ma una direzione entro la cui spinta generale sarebbe improprio considerare la successiva attività poetica foscoliana come una semplice applicazione di quella poetica, come una «dosatura» diversa del «mirabile» e del «passionato».

Mentre in effetti quella poetica si svolgerà con tutta la sua potenziale ric-

storico di quel critico, sensibilissimo, originale, e promotore di un «saper leggere» tutto affidato ai testi, caratteristico della civiltà letteraria della poesia «pura» e della «religione delle lettere», ma anche del disimpegno etico-politico, quella individuazione, centrata solo sulle componenti letterarie e artistiche del binomio foscoliano, si svolgeva solo come diversa «dosatura» dei due termini nel cammino fra i *Sepolcri* e le *Grazie* e dunque in un'applicazione alla fine troppo meccanica, e non storica, di una feconda intuizione.

chezza entro le situazioni concrete del poeta, nel continuo fecondo ricambio della sua meditazione e della sua ispirazione, fra nuovi documenti di poetica, e di stimolo del suo pensiero politico, storico, letterario, alla sua concreta tensione e realizzazione poetica.

Come avviene nei *Sepolcri*, in cui poetica e poesia si muovono e si arricchiscono sino al grande finale mitico in una dinamica che supera la prima impostazione elegiaca e realizza a livello più alto (con una unità in movimento ben diversa dall'ipotizzata successione di liriche autonome) l'esigenza foscoliana di una poesia personale e storica, fondatrice e salvatrice di vita e di storia proprio in quella dolorosa coscienza della caducità dell'uomo e dell'universo che profondamente giustifica il pieno sviluppo del procedimento chiaroscurale foscoliano<sup>4</sup>.

Come avviene poi, attraverso l'approfondimento essenziale dell'*Ajace*<sup>5</sup>, e nel periodo creativo delle *Grazie* in cui un primo tono estetico e «grazioso», più apertamente neoclassico e pittorico, viene intimamente corretto dalla coscienza della sua insufficienza nell'impeto cupo della *Ricciarda* (drammaticità prima troppo facilmente elusa), nella più salda e sottile misura interiore e stilistica della versione sterniano-didimea e nell'accordo fra la situazione personale propizia (la civiltà di Bellosguardo e il suo rapporto fra solitudine

<sup>4</sup> Anche qui ci aiuta una definizione critica dello stesso Foscolo sul metodo del «chiaroscuro» come caratteristica dei *Sepolcri* (si veda il saggio sullo stato attuale della letteratura italiana di Foscolo-Hobhouse) mentre la lettera al Guillon agevola la nostra comprensione del fine pragmatico-poetico dei *Sepolcri* fuori di ogni tentazione ed evasione trascendente (la resurrezione delle nazioni, non dei corpi!) e la forza mitico-didascalica del grande finale di cui il Foscolo richiamava la drammatizzazione nel personaggio di Cassandra, la risonanza eroico-pessimistica del tema di Ettore e della catastrofe universale. Dietro alla quale vive tutta la drammatica concezione materialistico-idealistica del Foscolo e della crisi che riassumeva in sé nel suo sforzo di fondare valori, commutando motivi culturali in miti poetici, sul margine di una visione dolente e senza vie d'uscita religiose tradizionali. E la stessa ripresa di motivi e toni della poesia sepolcrale preromantica (da cui il Foscolo riprende la curva interrogativa come corrispettivo di un'epoca di inquiete domande cui egli vuol finalmente rispondere) non può esser considerata solo come ripresa letteraria: essa è anche tale, ma al fondo è anzitutto ripresa del problema che in quella letteratura si esprimeva: ripresa e soluzione *per imagines*, ma *imagines* che potenziano un moto intero di sentimento e di pensiero saldo e ben storico (si veda in proposito il saggio notevole del Pagliaro, *L'unità dei «Sepolcri»*, in *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1957).

<sup>5</sup> Per l'*Ajace* e il suo valore e significato, altissimo, nello sviluppo foscoliano, fra anticipi delle *Grazie* (Tecmessa e Calcante) e nuovo impeto pessimistico a base politico-esistenziale (come un *Ortis* più maturo e rinnovato nella tipica spirale foscoliana), rinvio al mio saggio in «La Rassegna della letteratura italiana», 2, 1961 (ora in *Carducci e altri saggi*, Einaudi, Torino 1967<sup>2</sup>, 1975<sup>4</sup>). Esso, come altri saggi foscoliani sottocitati, e quelli alferiani e leopardiani ricordati più avanti, sono parti di nuove monografie cui da tempo attendo e qui annuncio come termine più vero della mia tendenza storico-critica. Allo stesso modo i frequenti riferimenti ai miei lavori settecenteschi preannunciano una intera storia del Settecento (ora compiuta nel mio *Settecento letterario* nel vol. VI della *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano, 1968). Ciò spiega anche come il presente discorso trovi naturale appoggio soprattutto – anche se non solo – sulle zone e personalità di cui attualmente più mi occupo.

e socievolezza) e un piú alto cerchio di distanza poetica in cui le passioni e le sofferte vicende storiche fluiscono con il calore di fiamma lontana e non perciò meno reale e profonda<sup>6</sup>.

Gli elementi della poetica dell'armonia e dell'«arcana armoniosa melodia pittrice» si precisano in una nozione di poetica piú segreta ed intima e si traducono nell'arte di arcana armonia, limpidamente vibrante di venature elegiache, del poema incompiuto. E le esigenze foscoliane di una poesia fondatrice di civiltà si rinnovano e si mutano in relazione al muoversi complesso dell'animo e dell'esperienza foscoliana in precisi<sup>7</sup> e storici motivi (sul fondo cupo del crollo napoleonico) di rifiuto della fraterna strage, di distinzione fra guerra di difesa e di offesa, della necessità di un assiduo ingentilimento delle passioni ferine degli uomini con implicazioni culturali e corrispettivi stilistici che portano assai lontano dalle posizioni dei *Sepolcri*.

Non dunque un cammino rappresentabile come pura applicazione di una poetica immobile una volta che sia stata chiarita ed enunciata, ma, sulla direzione fondamentale di una via riconosciuta come centrale, un vivo svolgimento di poetica e di poesia entro la storia dinamica della personalità foscoliana concretamente e dialetticamente condizionata, nelle sue interne ragioni, dall'esperienza del proprio tempo in tutte le sue dimensioni effettivamente avvertite e sperimentate dal poeta.

<sup>6</sup> Come ho chiarito in un saggio – *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13* – del 1954 (e poi in *Carducci e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1960, 1975<sup>4</sup>), che indico anche come esempio della mia piú recente tendenza alla ricostruzione di intera «biografia critica» (e sul quale rimando allo scritto di C. Varese, *Vita e poesia*, «Criterio», 2, 1955).

<sup>7</sup> Dico precisi perché la stessa interpretazione delle *Grazie* del Russo, così importante nella rottura della lettura puramente musicale delle *Grazie* (il che non toglie che la poesia delle *Grazie* attinga una suprema miticità e musicalità e insieme tocchi limiti chiari di proiezione metafisica e di alessandrino) mi pare approfondibile in una storicità piú concreta e pur non cronistica. Il Russo era mosso in ciò dalla sua preoccupazione (politicità trascendentale, storicismo lirico-simbolico, patria celeste dei poeti al di sopra delle faziose ideologie) di salvare l'autonomia poetica, la virginea incontaminatezza della poesia (oltreché da un suo impulso antigregale e libertario). Ma credo che ciò che a lui premeva (e che non è da prendersi sotto gamba come puro limite del suo crociansimo) possa ottenersi a diverso livello di storicizzazione. Né si tratta di una questione di quantità, di piú e meno, ma proprio di una diversa prospettiva della poetica e di una interpretazione genetica intera, piú interamente sottratta al purismo crociano. Mentre (penso alle *poussées* vigorose ma piú disordinate del Russo dell'ultimo periodo, al saggio sul Monti, *Perché il Monti fu quel poeta che fu*, «Belfagor», 5, 1951) a certo storicismo piú greve di quell'alto maestro di storicismo opporrei il fatto incontrovertibile che Monti fu quel poeta che fu nell'incontro di una educazione e situazione concreta («Poeta Montius educatus fuit in aula romana») con una carenza morale e poetica personale da cui non si può prescindere se non si vuole accettare la povera scusa del Monti stesso che collegava la coerenza e libertà dell'Alfieri solo alla sua indipendenza economica. Foscolo e Leopardi potevano essere letterati «protetti» e non lo furono in forza della loro congiunta energia poetica e morale. Il «tutto» storico non può prescindere dalle disposizioni personali: esse stesse parte essenziale della storia e non perciò «anima» cattolicamente preformata o giansenisticamente predestinata; ma neppure semplice e mortificante «prodotto» di situazioni.

E proprio guardando al Foscolo, anche senza accogliere interamente la sua autointerpretazione in chiave politica<sup>8</sup>, sarà chiaro che proprio lo studio storico-critico, basato sull'attenzione alla poetica, porta a configurare la rappresentazione critica della sua personalità e della sua opera non solo in un interno e generale rapporto organico fra queste e la sua intera esperienza, ma in nessi precisi (e non perciò deterministici) fra tutto ciò e la storia del suo tempo, a vedere insomma, al reagente della poetica, il modo concreto e il coerente svolgimento con cui la sua personalità si è formata e affermata traducendo in direzione artistica le sue vive esperienze di letterato e di uomo storico.

Così, mentre la sua poetica si collega vitalmente a tutta la sua *Weltanschauung*, al suo pensiero politico, alla sua esperienza e sofferenza storica, alla sua complessa cultura e attraverso queste ai problemi e alle condizioni della sua epoca irrequieta e feconda, essa si alimenta di un vivo dialogo con le esperienze letterarie e con le poetiche generali e personali del suo tempo.

E come veramente intendere e valutare tutta la ricchezza e la risposta personale dell'*Ortis* senza inserirlo nella tensione sentimentale culturale poetica della crisi dell'illuminismo e del preromanticismo, senza conoscere la problematica politica che ne sottende, insieme alla problematica filosofica (crisi dei valori illuministici e contrasto fra accettazione e insufficienza del meccanicismo e materialismo settecentesco), la drammaticità personale e storica, senza conoscere la situazione letteraria di fine secolo fra gli ultimi bagliori dell'edonismo classicistico-rococò, le velleità di poesia grandiosa e sublime del preromanticismo e del neoclassicismo di tono eroico e visionario, i problemi del romanzo illuministico e del romanzo preromantico autobiografico e sentimentale<sup>9</sup>? Come intenderne, senza di ciò, la novità e storicità del linguaggio e della tecnica lirico-eloquente narrativa? Come comprendere senza il presupposto alfieriano la nuova concezione foscoliana

<sup>8</sup> Come avviene sia nella lettera al Guillon per i *Sepolcri* sia nel saggio autocritico nel noto e citato scritto steso dallo Hobhouse (anche se quest'ultimo comporta un di più di accentuazione politica nella presentazione antinapoleonica che il Foscolo intendeva fare di sé al pubblico inglese). Comunque è chiaro (e dovrà sempre più tenersene conto di fronte ad una tradizione critica troppo portata al rifiuto di ogni poesia «civile») che il Foscolo volle essere poeta civile e che quell'impegno non può mai scordarsi né può dimenticarsi l'estrema attualità storica delle sue poesie (*Sepolcri* 1806, *Grazie* 1812-1813) e il loro vivo rapporto con momenti precisi della storia vissuta e sofferta dal Foscolo in modi poi meno cronistici e insieme meno evasivi di quelli del Monti. E si ricordi l'affermazione fondamentale che se lo scultore può rappresentare Pio VI o Napoleone, il poeta non lo può, voce com'egli è della coscienza e della responsabilità etico-politica più profonda del tempo.

<sup>9</sup> Uno spiraglio su questa complessità di utilizzazione di tecniche narrative e del loro supporto ideologico è costituito dal mio studio sul «*Socrate delirante*» del Wieland e l'«*Ortis*», «La Rassegna della letteratura italiana», 3, 1959, e ora in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, La Nuova Italia, Firenze, 1963, 1976<sup>3</sup>. Si vedano ora la mia introduzione all'*Ortis*, Garzanti, Milano, 1974, e il saggio *L'Ode alla Pallavicini nello svolgimento del primo Foscolo*, in *Studi in memoria di Luigi Russo*, Nistri-Lischi, Pisa, 1974.

del letterato e sin componenti della tecnica e del ritmo del nuovo *Ortis* e dei sonetti minori<sup>10</sup>?

Tanto meglio si intende la genesi e affermazione della poesia foscoliana, la sua vita nel pieno di una storia in movimento, quanto piú se ne avverta il nascere e l'affermarsi originalmente orientato, nell'attrito fecondo di esperienze o di «occasioni» senza le quali la poesia non avrebbe avuto ragione e modo di formarsi, di estrinsecarsi e di esistere.

E certo sin la «illacrimata sepoltura» del sonetto a Zacinto rivelerà tutto il suo valore e la sua pienezza di vibrazione e di perfezione se il critico potrà ridispiegarne la tensione di poetica e di poesia che in quella si è risolta: lo sforzo foscoliano di un mito personale che recupera e supera un lungo impegno di fantasia e di linguaggio (con tutto ciò che implicano di dolente meditazione sulla sorte degli uomini, sul valore del sentimento e della persona) della poesia sepolcrale preromantica e della tensione poetica e figurativa del neoclassicismo al supremo nitore dell'immagine e dell'espressione, in un mito assoluto che ha riassorbito la gocciolante sentimentalità preromantica e ha risolto il decorativo neoclassico con la forza nuova di un linguaggio creativo e tradizionale sino all'uso rinverginato di una forma latina (*illacrimatus*), in un sinolo di tema, immagine e suono di insuperabile originalità e perfezione.

<sup>10</sup> Basti almeno pensare al sonetto *Meritamente* e alla presenza stimolante per esso (e per la tecnica dell'articolazione violenta e spezzata, drammatico-eloquente, portata ad esiti romantici piú aperti) del sonetto alfieriano per la Certosa di Grénoble. E l'esercizio di ritmo dei sonetti minori riflú nel ritmo dell'*Ortis* 1802, specie nella parte interamente nuova.



## IV

Lungi da una mortificazione della poesia, un simile studio storico-critico farà tanto piú risaltare la sua novità e originalità che si afferma in un vivo intrico di tensioni e di esigenze meglio che in una solitudine astorica, in un Olimpo di archetipi immobili e celesti: con l'inerente grosso problema di una speciale formazione del valore poetico, di una potenzialità personale che si sviluppa e si afferma non per un intervento celeste e inconsapevole rispetto a colui che la concreta, e ha una sua storia, un suo svolgimento dinamico per quanto profonda e nuova essa sia, un suo effettivo farsi ed esistere entro uno svolgimento della personalità e della poetica.

Sicché partendo dai caratteri rilevati nella poetica, dalla sua evidenziazione della storicità generale e peculiare dell'arte, del rapporto personalità-storia, tanto piú si reagisce alla riduzione contenutistica o formalistica dell'arte, all'isolamento dell'opera dalla viva storia dinamica di tutta la personalità e di questa dai suoi rapporti con la storia e con le tensioni poetiche in essa operanti.

E tanto piú risulta la possibilità di una ricostituzione della storia letteraria che non sia né semplice storia di forme stilistiche, né semplice storia di contenuti solo evidenziati nell'arte, né «serie» di personalità o di opere monadisticamente solitarie, ma storia di rapporti e di nessi entro cui si svolgono personalità e opere in cui la varia tensione di un'epoca diventa, dove diventa valore artistico.

Una storia dinamica e pur non esasperatamente irrequieta e non priva di consolidamento di realizzazioni artistiche, che il critico dovrà effettivamente ricostruire e far valere in una prospettiva la cui ardua e tormentosa ambizione sarebbe quella di giungere a cogliere l'estrema concretezza della realizzazione poetica, nei suoi modi, nel suo linguaggio, nelle sue caratteristiche personali, attraverso la ricostruzione di tutto il processo artistico particolare e della tensione fra poetica e poesia, mai separati dalle loro ragioni interne e storiche.

Dico «ricostruzione» perché voglio scartare anzitutto una pura «costruzione» arbitraria e indipendente dai testi e dalla realtà della personalità e della storia assunti come sollecitazione pretestuosa ad immagini prive del momento essenziale della fedeltà e della comprensione: l'ambiguità particolare di un testo, di una poetica, di una personalità, la sua ricchezza di stimoli, la sua profonda potenzialità a volte polisensa non esclude mai che il critico debba e possa cogliere la radice della stessa ambiguità. E la «ricostruzione» accentua e realizza l'aspetto operativo dell'operazione storico-critica, il suo carattere di collaborazione con il poeta e con il tempo letterario, e presupp-

pone, come meglio poi vedremo, un critico dotato di conoscenze tecniche che lo immettano nel vivo della tecnica dell'arte studiata, di conoscenze ed esperienze e disposizioni a rivivere tutta la gamma delle esperienze e dei problemi e delle soluzioni del poeta o del tempo letterario, a ripercorrere dall'interno del suo farsi l'operazione del poeta, la vita della storia letteraria, per giungere ad una immagine intera e internamente valutata, cioè definita e qualificata, non misurata o contemplata o solo puntualmente commentata o suggestivamente evocata.

Ricostruzione sempre storico-critica e, pur nelle sue varie proporzioni e nei suoi vari accorgimenti compositivi, sostanzialmente unitaria.

E infatti già nel caso di un singolo autore la critica sarà insieme storiografia, e nel caso della delineazione di un'epoca letteraria l'operazione storiografica sarà sempre necessariamente disposta alla valutazione e al giudizio concreto<sup>1</sup>, al riconoscimento della tensione alla poesia e delle sue storiche forme e della sua pertinenza ad una vera storia letteraria: che non sia, d'altra parte, solo rappresentazione dei grandi poeti, ma graduata e precisata rappresentazione dell'esteticità delle varie epoche e dei loro diversi valori realizzati, e del rapporto fra questi e la tensione poetica, i loro corrispettivi culturali e storici, e il loro significato ed *envergere* nella vita di una società e civiltà storica.

<sup>1</sup> Significativa in proposito è la discussione svoltasi fra R. Wittkower e L. Venturi nel convegno dei Lincei (*Manierismo, barocco, rococò*, Accademia nazionale dei Lincei, CCCLIX, 1962, p. 327) sull'unità o distinzione di storia artistica e letteraria, e critica. Accetto pienamente l'esigenza del compianto amico L. Venturi («senza critica la storia dell'arte si ridurrebbe a storia del costume e la storia politica sarebbe soltanto una cronaca»). Il Santoli osservò poi sull'intervento del Venturi: «Mentre la critica è rivolta essenzialmente alla qualificazione dell'opera singola, è giudizio di valore, compito della "storia" è invece la rappresentazione di correnti espressive, di civiltà letterarie e artistiche, affini e contrastanti, nel loro percorso diacronico e nella loro reciproca posizione (con relative azioni e reazioni) in un certo tempo. Per questo a me pare che oggi (almeno in Italia e negli studi letterari) giovi insistere piuttosto sulla distinzione anziché sull'identità fra critica e storia». La replica del Wittkower è poi estremamente ambigua: accetta l'osservazione del Venturi, la sviluppa nel senso di «una critica dal punto di vista storico», ma postula uno storico d'arte (con implicito un critico dal punto di vista storico) ancor distinto dal critico d'arte. A me pare invece, sarà ben chiaro, che anche in Italia, e anche negli studi letterari, storia e critica devono unirsi e articolarsi (come sempre han fatto nei casi migliori) se non si vuole ricadere nel puro monografismo crociano e in una considerazione astorica dell'opera singola e in una storia che non saprei come qualificare se non soccorressero esempi di simili storie senza nervo e senza luce critica, riprova non tanto di un pregiudizio metodologico (che ambigualmente riprende elementi negativi crociani senza giungere alla coerente posizione del Croce: storia della letteratura come storia dei singoli poeti o delle singole opere) quanto di impotenza critica e quindi di impotenza storiografica. Dico anche negli studi letterari: ma forse dovrei dire, più, anche negli studi di arte figurativa dove troppo spesso filologia, critica e storia o convergono solo nella ricerca attribuzionistica o si separano in storia degli stili e in critica: e questa (che, pur nelle forme estreme della pura visibilità, fu una lezione notevole per noi critici letterari, contro i pericoli dello psicologismo e del contenutismo) troppo spesso prescinde dalla intera realtà della personalità artistico-storica e si avvantaggerebbe di un maggiore ricambio con la critica letteraria più fedele alle istanze desanctisiane.



Ché, se può essere discutibile la proposizione del Dilthey secondo cui in ogni epoca è viva la poesia in tutta la sua ricchezza<sup>2</sup>, sarà pur da affermare che in ogni epoca vive una tensione alla poesia e che essa non può essere relegata in una storia astrattamente separata del costume e della cultura.

Così come ho dubbi, pur riconoscendo l'arricchimento di articolazioni del fatto espressivo da essa portato, sulla assoluta applicabilità della separazione crociana della poesia e della letteratura come regni incomunicabili (dove i tentativi del Fubini di un raccordo attraverso la poeticità del linguaggio<sup>3</sup>) e sulla inutilità di una considerazione effettiva dei minori, delle personalità che non possedendo una intera forza poetica pur collaborano, con varia efficacia, alla tensione poetica, al formarsi di poetiche e di tradizioni letterarie, e vivono una volontà di poesia e il suo rapporto con le esigenze culturali del loro tempo.

Malintesa *pietas* democratica che voglia assurdamente trovare valore dove non c'è? O malinteso storicismo che voglia magari accettare i giudizi entusiastici dei contemporanei su autori che la nostra coscienza ed esperienza critica han rifiutato? Non si tratta di ciò, ma, a parte il fatto che l'applicazione del canone crociano di poesia e letteratura ha finito per scartare dal computo dei poeti autori che un accostamento più intenso ci fa riconoscere come tali<sup>4</sup> (valga per tutti il caso del Goldoni e del Molière

<sup>2</sup> W. Dilthey, *Esperienza vissuta e poesia*, Milano 1947, p. 5.

<sup>3</sup> È questo uno dei punti interessanti dello svolgimento crociano del Fubini metodologo (v. M. Fubini, *Critica e poesia*, Bari 1956). Comunque quel filone di svolgimento è certo uno spiraglio vivo su esigenze che, anche in campo più direttamente postcrociano, sono ormai attive al di là della più rigida ortodossia crociana. D'altra parte la proposta crociana di letteratura e poesia (che veniva incontro comunque alle istanze della dignità della «letteratura» proprie di una fase della nostra civiltà letteraria) era il più avanzato sforzo di arricchimento e di articolazione del fatto espressivo (con accentuazione interessante del gusto come coscienza della poesia che si fa e si vigila nel suo «farsi»; cfr. *La poesia*, Bari 1936, p. 35) e attenuava la vecchia rigidità del canone poesia-non poesia. Valga quest'esempio contro l'immagine assurda di un Croce «splendido isolato» e invece capace pur di risposte autonome, ma non dissociabili da un suo rapporto con aspetti del tempo e malgrado sfasature e arretratezza rispetto al gusto contemporaneo. Per combattere il Croce o ciò che lo distacca più da noi occorre però identificarne la vera, intera immagine e il ricco svolgimento storico personale, intenderlo e giudicarlo storicamente. Meglio così si progredisce al di là della sua lezione che non con l'anticrocianesimo settario.

<sup>4</sup> Si ha a volte l'impressione che certi giudizi del Croce siano non solo frutto di sue impostazioni (la «divina malinconia» mancante al Goldoni e il substrato romantico crociano, a volte poi così insufficiente di fronte a veri e grandi romantici come Hölderlin e Leopardi), ma anche di una lettura frettolosa e sfiduciata e di una carenza di esperienze particolari: la grave carenza di senso ed esperienza musicale, quella del teatro che si riflette nei casi appunto di Goldoni, Molière e poi Pirandello (a proposito del quale opera anche la ripugnanza del purismo estetico crociano e del filosofo per una problematica non chiarita filosoficamente e avvertita come peso sull'intuizione poetica). La nuova fortuna di Pirandello è legata anche a un sentimento più pieno del rapporto pensiero-poesia entro forme storiche di problemi tutt'altro che astratti e puramente teoretici, ma concreti e drammatici, di crisi storiche vissute e sofferte dallo scrittore sin nella profonda radice della personalità da cui

nel giudizio crociano), in una storia letteraria che miri a risalire ai grandi fatti poetici attraverso la piena considerazione delle poetiche e della tensione alla poesia che variamente e con varia forza vive nei diversi periodi storici anche i minori, gli scrittori dotati di disposizioni poetiche, anche se mancanti del dono profondo della grande poesia, hanno pure un loro posto e una loro funzione.

Costituiscono la trama di un gusto operante, anticipano ed offrono temi, moduli stilistici, forme di linguaggio, dispongono in direzione estetica elementi vivi della vita sociale, politica, culturale, partecipano al dialogo delle poetiche e alla costituzione di linee tensive, entro una storia dinamica e dialettica, articolata e graduata che voglia recuperare al massimo la realtà di un'epoca nella sua viva complessità problematica e rifiuti la genericità di una semplice evocazione di «climi» spirituali e lo sfondo lontano e sbiadito di una storia generale e generica, e così inutile alla comprensione dei veri poeti.

Non solo va considerato (e magari per verificare gli errori e la velleitarietà di un'epoca) ciò che certi autori ed opere rappresentarono per i loro contemporanei come immagine e stimolo di poesia (il caso eccezionale dell'*Ossian* cesarottiano così ricco del resto di avvii e suggestioni che non possono risolversi in pura abilità nel traduttore-creatore italiano), e il peso effettivo anche in sede poetica di momenti e accenti poetici incapaci di una salda organicità totale. Ma tutto ciò va inserito in una storia letteraria che sia storia delle poetiche e della tensione fra poetiche e poesia, e dei valori poetici effettivi che vi si affermano.

Alle ricostituzione della storia letteraria, già in periodo crociano (e al di là delle operazioni di storiografia crociana per monografie saldate da rapide evocazioni di climi e di epoche, di cui è esempio particolare la *Storia* del Flora, pur con la ricchezza stimolante di osservazioni e recuperi antologici dei minori<sup>5</sup>; il caso del Momigliano è più complesso e singolare e tutt'altro

nasce l'arte. Mentre la non considerazione della favola scenica e teatrale, della sua particolare dimensione e destinazione e tecnica poetica (il che non vuol dire poi separare il teatro dalla poesia, ma intendere le direzioni e ragioni della poesia teatrale e del suo linguaggio), ha pesato fortemente sulla fortuna critica degli scrittori di teatro riscattati semmai per una loro presunta accettazione, *malgré* loro, del teatro da parte della loro natura lirica e quindi più leggibili che rappresentabili. Anche i problemi della «decima Musa» portano molto al di là delle adempienze del metodo crociano, senza con ciò accettare un'assoluta radicale distinzione del cinematografo quasi anch'esso non fosse una forma di espressione di sentimenti poetici e storici e l'esame dei suoi prodotti non fosse riconducibile ad un criterio storico-critico basato sulla considerazione della poetica cinematografica e delle poetiche dei singoli periodi e dei singoli artisti. Anzi proprio in questo campo un atteggiamento più storico-critico ricondurrebbe a maggiore centralità gli sbalzi eccessivi fra grezzo contenutismo ed esasperato formalismo e potrebbe in parte rifulire dalla critica nella poetica dei registi.

<sup>5</sup> Si veda in proposito la mia nota sul primo volume della *Storia* del Flora in «Letteratura», 18, 1941.

che privo di certi quadri d'insieme folti e criticamente suggestivi<sup>6</sup>) da varie parti si tese con proposte e parziali realizzazioni.

Ora l'orientamento storico-critico basato sullo studio delle poetiche si inserisce in un punto centrale della piú matura discussione in atto e del quadro di alcuni tentativi che mirano a superare la risoluzione crociana in storia per monografie, magari cercando una continuità con la lezione crociana nei suoi motivi piú atti a rompere dall'interno del sistema l'incomunicabilità del fatto poetico con le altre dimensioni della vita umana. Come ha fatto recentemente il Sapegno nel suo importante ed equilibrato saggio, *Prospettive della storiografia letteraria*<sup>7</sup>, utilizzando una frase del Croce svolta in accezione gramsciana: «la poesia non genera poesia, come la filosofia non genera filosofia, né l'azione azione, senza che ciascuna di esse ripassi attraverso tutte le altre forme, perché la nuova azione ha a sua necessaria condizione nuova fantasia e nuovi concetti, la fantasia, nuova filosofia, nuovi fatti e nuove azioni; la nuova poesia, nuovi pensieri e nuove azioni, e pertanto nuovo sentire»<sup>8</sup>. Anche se a ben guardare, questa frase, che deriva dalla posizione crociana della circolarità dello spirito, avvia piuttosto un discorso sulla duttilità e coordinazione interna delle forme dello spirito e non riconduce necessariamente, al di là di nessi generali dello spirito in una storia generale o nell'interno del singolo poeta, ad una articolata ricostruzione di nessi precisi e di rapporti fra gli scrittori, e fra questi e la storia letteraria e non letteraria della loro epoca, come può meglio essere avviato in una retta utilizzazione degli studi di poetica.

Mentre le piú recenti tendenze di tipo stilistico-linguistico che, malgrado punte assolutamente astoriche, pur implicano importanti esigenze di storicità (storicità delle tradizioni letterarie e linguistiche) appaiono (quando poi non se ne tentino giustapposizioni piuttosto eclettiche e poco convincenti con posizioni ideologiche-sociologiche, il cui corrispettivo in sede artistica può essere il caso negativo della *Vita violenta* del Pasolini) singolarmente parziali e insufficienti rispetto alle esigenze di una ricostruzione storico-critica che, proprio misurando sul momento chiarificatore della poetica la complessità e la organicità del fatto artistico, la natura peculiare e generale

<sup>6</sup> Rimando al mio saggio *Attilio Momigliano*, «Il Ponte», 6, 1960, ora in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit.

<sup>7</sup> «L'Approdo letterario», 1958, e ora in *Ritratto del Manzoni e altri saggi*, Bari 1961.

<sup>8</sup> B. Croce, *La poesia*, Bari 1936, p. 131. Comunque questa astrazione e, per me, forzatura è pure significativa per quanto dicevo sul Croce (tanto piú ricco di quanto si voglia interessatamente credere e d'altra parte non senz'altro utilizzabile come testo perenne entro cui ricondurre le nostre nuove esigenze anche quando con spunti suoi trovano consonanza, ché il contesto generale di esperienze e di esigenze è diverso e contrasta nel suo insieme con punti centrali di quel metodo) ed è significativa per certo piú cauto e concreto procedere di studiosi come il Sapegno, che sembrano aver ridimensionato certe spinte piú apertamente sociologiche e non vogliono perdere accordi con Croce in quanto in esso avvertono malgrado tutto (e in mancanza di piú nuove sicure basi) un pilastro di quella fede nella poesia che essi non vogliono perdere, timorosi di trasformarsi in puri storici politici o sociali.

della storia letteraria, non può accettare né una storicità solo letteraria (tradizione di stile, di moduli e temi letterari, dialogo di poeti-letterati e sperimentatori di forme linguistiche e stilistiche), né d'altra parte una storicità sostanzialmente contenutistica, il cui rischio supremo è quello di perdere la peculiarità del fatto artistico, la novità dialettica della poesia, riducendola a rispecchiamento e documento della realtà sociale, non avvertendone la natura di forza effettiva «nella» storia e mai «dopo» la storia.

Pur ben consapevole dell'altezza di tono, delle genuine ispirazioni critiche e della complessità di cultura e di tecnica che nella direzione stilistico linguistica si son pronunciate e sviluppate (e si pensi al grande valore di una nuova attenzione alla storia della lingua nel suo elemento di specifica e generale storicità) e ben consapevole di ciò che essa ha portato nel dialogo critico in atto e delle possibilità di assunzione non eclettica di molte sue istanze anche da parte di chi sia fuori dalla sua linea precisa, ritengo di dovere esprimere un chiaro e fondamentale dissenso rispetto al fondo di una critica che implica alla fine, nelle sue tendenze estreme, una nozione eminentemente specialistica e tecnicistica della critica e della letteratura, e risolve questa e la sua storia in un'aristocratica e raffinata discussione di tecnici della parola e dello stile senza comunicazione interna ed esterna con la vita e la cultura in cui la parola e lo stile trovano la loro necessità e le loro ragioni vitali e distinguono (pur nella similarità di necessità tecniche e di esercizio elaborativo) la parola profonda dei poeti da quella di puri sperimentatori lontani dalla vita e dalla poesia.

Giustissimo considerare e utilizzare al massimo nella storia del singolo autore e della letteratura la dimensione letteraria e tecnica, che è anche un elemento di storicità peculiare del fatto artistico. Ma inaccettabile è poi ridurre la complessa storia del poeta e della letteratura a questa sola dimensione.

E se questa istanza antiromantica (appoggiata del resto da vari momenti della metodologia e più dell'esercizio di crociani e di crociani non ortodossi come il Russo) è evidentemente fondamentale nella stessa impostazione dello studio di poetica e storicamente ha rappresentato una validissima reazione al puro psicologismo o al culturalismo generico di certa critica estetica e storicistica idealistica, essa, nella sua saturazione e pretesa di totalità, rivela la sua unilateralità e la sua essenziale diversità da una interpretazione storico-critica che parta dal vivo rapporto radicale e concreto fra persona e storia, fra arte e vita. E la stessa storicità che io vi ravviso si fa realmente, nella sua unilateralità, astorica ed astratta promovendo la costruzione di moduli di continuità che, nella loro riduzione *ad absurdum*, rimandano a mitiche origini i vivi contatti fra letteratura e realtà e trasformano la tradizione in un enorme vocabolario tematico-stilistico tutto e sempre disposto al lavoro letterario dei suoi scrittori.

Perché, ad esempio, considerare i poeti trecenteschi perugini «solo» come applicatori e rinnovatori letterari di moduli e temi coridoneschi, disconoscendo il fatto storicamente accertabile che quella tematica aveva un suo

fondamento reale in aspetti della società perugina del tempo e nella cerchia di quei borghesi e notai la cui spregiudicatezza realistica si rivela coerentemente nel descrittivismo paesistico e nel linguaggio alimentato di forme locali e nel raccordo con una visione antiascetica collegata alla pienezza e ricchezza di vita del comune perugino<sup>9</sup>? Perché ridurre il petrarchismo cinquecentesco, pur nella sua fortissima letterarietà, solo ad una ripresa e variazione di stilemi petrarcheschi senza avvertire le sue ragioni personali e generali di carattere culturale e storico<sup>10</sup>? Mentre dovrebbe esser chiaro che (proprio nello stesso svolgimento dialettico della critica) la posizione antiromantica, che valorizzò già nel Croce la realtà pedagogica della tradizione petrarchistica nel Cinquecento, richiede non la sua estremizzazione in una storia di pure variazioni di stilemi su di una «tematica»<sup>11</sup> fissa e ripetitoria, ma un approfondimento delle ragioni storiche, culturali, personali di esperienza e di complessa poetica (magari per una nuova limitazione e distinzione del fenomeno), una verifica della portata e del significato di quella scuola entro la civiltà rinascimentale e quindi anche le ragioni della sua crisi entro il mutamento non solo del gusto, ma di tutta la direzione della storia dell'ultimo Cinquecento.

Ché altrimenti sarebbe anche impossibile comprendere il perché (e il come è indissociabile dal perché) del suo tramontare e del sorgere di nuove poetiche e di nuove forme letterarie e stilistiche, nell'incontro di nuove concrete situazioni e di nuove ispirazioni e tensioni poetiche.

Altrimenti la letteratura va per la sua strada o galleria chiusa, e la storia segue le sue strade in una sostanziale reciproca indifferenza<sup>12</sup>: verificabile

<sup>9</sup> È la tesi centrale dello studio, del resto assai apprezzabile sulla linea del rilievo della letterarietà e dell'arte di quei rimatori (linea già aperta dal Russo a proposito dell'Angiolieri, quando quel rilievo significava una tanto più necessaria reazione alle vecchie interpretazioni psicologistiche e romantiche), di M. Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa 1953. Del Marti si veda ora, in una direzione per me molto più concreta e centrale, il saggio sul realismo dantesco (nel volume omonimo, Milano-Napoli 1961). Sulla letteratura perugina del Trecento si veda ora il saggio molto convincente e bene impostato di I. Baldelli, *Lingua e letteratura di un centro trecentesco: Perugia*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1, 1962.

<sup>10</sup> Alludo per tutto il petrarchismo al noto studio di D. Alonso, *La poesia del Petrarca e il petrarchismo*, «Lettere italiane», 3, 1959 (su cui v. la scheda di R. Scrivano, «La Rassegna della letteratura italiana», 2, 1960).

<sup>11</sup> E sull'uso corrente della parola «tematica» va osservato che esso rischia di far ricadere negli errori delle vecchie «storie della madonna nell'arte»; mentre i veri temi di un poeta nascono già con una loro interna spinta espressiva legata ai problemi e all'impronta personale-storica dell'autore e possono collegarsi ad altri temi simili solo attraverso il rapporto più complesso delle poetiche (i *Sepolcri* e la poesia sepolcrale). Pericolosa è la giustapposizione di una tematica astratta e fissa e di uno stile che tali temi assume a pretesto puro per le sue esercitazioni. Insomma varrà sempre il richiamo almeno indicativo al desanctisiano «tal contenuto tal forma» quando il contenuto non si riduca alla tematica astratta ed esterna.

<sup>12</sup> Non posso quindi ovviamente accedere alla conclusione di G. Contini (*Parere su un decennio*, «Letteratura», N.S., 17-18, 1955) secondo cui ormai «le ricerche di storia lette-

viceversa anche in quei manuali storici che relegano l'esperienza artistica in un capitoletto a parte senza calcolarne la forza nella storia stessa che vogliono presentare.

E che poi lo scrittore sia un letterato e abbia un rapporto specifico con la letteratura del passato e con le sue forme è fatto fortemente evidenziato e concretamente avvalorato proprio negli studi di poetica, ma esso può, se isolato e ingigantito, diventar sin troppo ovvio, svolgersi in una vera e propria tautologia improduttiva e fuorviante, e importare una inaccettabile riduzione della poesia a tecnicismo: donde (una volta svuotata la poesia dei caratteri personali e storici) la possibilità di descrizioni e diagrammi livellatori ed astorici.

Ma soprattutto nei riguardi della ricostruzione della storia letteraria mi pare assolutamente improduttiva e fuorviante una storia letteraria concepita come pura e semplice *Stilgeschichte* che finisce per lo più (complicata magari da una generica e sommaria *Geistesgeschichte*) per creare unità «epocali» del tutto generiche o falsificanti: quale, per citare un caso estremo, è lo hatzfeldiano *Rokoko als Epochenstil*, in cui Marivaux, Voltaire, Diderot, Rousseau pertengono ugualmente ad uno stesso *Rokokomensch* e *Rokokostil* e le profonde peculiarità delle poetiche e delle personalità dell'illuminismo e del preromanticismo si risolvono nell'indistinta unità «rococò»<sup>13</sup>.

E, alla fine, si dovrà pur osservare che al fondo della maggior parte dei casi di questa prospettiva critica e falsamente storiografica si cela una sostanziale mancanza di impegno storico, ideale, morale che non può non riflettersi nella stessa portata e profondità dell'operazione critica.

rarra portano esclusivamente, come si deve, su fatti interni alla struttura espressiva, non estranei (ed estraneo comincia a sembrare l'inquadramento dialettico dei fatti acclarati con "altri" arti). E sarebbe bello – se l'economia di questo discorso lo consentisse – aprire una discussione in proposito (e in proposito all'indirizzo stilistico di questo eccellente filologo e critico) ad un livello diverso da quello su cui l'imposò già il Petronio (cfr. *E.R. Curtius e la critica del luogo comune*, «Società», 1958). Per alcuni casi di studiosi indicati dal Contini, nell'articolo citato, come esempi del nuovo avvio di ricerche di storia letteraria, rinvio a recensioni di miei scolari: nel caso del Pozzi e del suo saggio sull'oratoria barocca, alla recensione di F. Croce, «La Rassegna della letteratura italiana», 4, 1954, e per il libro di D. Isella, *La lingua e lo stile di C. Dossi*, Milano-Napoli 1958, alla recensione di M.G. Cavrioli, «La Rassegna della letteratura italiana», 3, 1959.

<sup>13</sup> In «Studies in Philology», 1938. Circa la storiografia dello Hatzfeld si veda anche la scheda di F. Croce sul saggio *Italia, Spagna e Francia nello sviluppo dell'età barocca* («Lettere italiane», 1957), «La Rassegna della letteratura italiana», 3-4, 1957. E a proposito di storie artistiche e letterarie di tipo tematico-stilistico, si veda la recensione di R. Scrivano («La Rassegna della letteratura italiana», 3, 1961) al pure interessante volume di G. Weise, *L'ideale eroico del Rinascimento*, Napoli 1961.

Ai rischi pesanti sopra indicati non si reagisce però in profondo sostituendo ad essi i rischi impliciti in una storicizzazione di puro tipo sociologico, pur tenendo conto naturalmente di importanti sforzi, già in atto, di superare il puro socialismo e la ricaduta in certa opaca materialità del periodo positivistico, sulla base soprattutto di quella esperienza gramsciana che fu resa tanto più duttile e articolata dallo stesso fecondo dialogo polemico col Croce, dal rapporto con la tradizione desanctisiana, dalla consonanza con le posizioni del Russo: esperienza gramsciana che è ormai patrimonio di tutti gli storicisti degni di questo nome ed assicura la propria validità anche nel mai dimenticabile rapporto distintivo fra critica politica e critica che Gramsci chiamava estetica<sup>1</sup> e noi potremmo meglio chiamare storico-critica, anche se la stessa critica politica (alla luce di un concetto della politica, e proprio della politica socialista a cui chi scrive aderisce, preoccupata sí della vittoria dei propri scopi, ma fra questi preoccupata della vittoria della autenticità dei valori nuovi, della libera partecipazione ad essi di uomini dotati di autonoma responsabilità) avrà tanto maggiore efficacia quanto più sarà illuminata da una coscienza storica ed artistica valida.

È evidente lo stimolante, essenziale richiamo che una posizione storicistica di generale ascendenza marxista porta ad un concreto e particolare approfondimento dei nessi fra poesia e storia al di là di forme più generiche di *Geistesgeschichte* e di vago culturalismo. Ed esso è in relazione stretta col vasto rinnovamento storiografico di storicismo concreto che, negli studi di storia civile, avvicina ormai da tempo studiosi più strettamente marxisti e studiosi di impostazione postcrociana, mossi da un revisionismo dello storicismo idealistico che è spesso giunto a conseguenze assai lontane dalla sua base di partenza metodologica.

Ma la critica e storiografia letteraria che si qualificano marxiste (e non sempre a pieno diritto, ché a volte si tratta invece di riprese di vecchio sociologismo positivistico o di appesantimenti più contenutistici degli schemi storiografici a base civile e politica desanctisiani) portano, nelle loro inclinazioni più pronunciate, una forte tendenza ad annullare o a ridurre la novità e originalità dei fatti artistici, la forza intimamente dialettica e rivoluzionaria della poesia. Quella forza per cui lo stesso Dante, cantore della Firenze

<sup>1</sup> Si veda in proposito la lucida esposizione di A. Seroni in *Studi gramsciani*, Roma 1958, pp. 259 e ss. (e invece, per una estremizzazione della politicità della critica, il saggio di G. Petronio nello stesso volume, pp. 223 e ss.).

«antica» e di una situazione storicamente superata dallo sviluppo sociale-economico-politico del Comune trecentesco, crea in quel mito, nato dalla nostalgia di una situazione arcaica e conservatrice, un elemento suo di fede umana e poetica che alimenta una realtà nuova, valida poeticamente e, alla fine, portatrice di tensioni e valori alti ed autentici. E il Verga, conservatore in politica e finito nel nazionalismo, collabora alla rivelazione poetico-storica della realtà sociale siciliana più profondamente di quanto sarebbe avvenuto in forme di arte-propaganda inserita direttamente negli atteggiamenti più progressivi del tempo.

Ma anche in una posizione consapevole di questi casi sarà sempre insufficiente una storia letteraria che voglia studiare – come dice il Lukács nella sua *Breve storia della letteratura tedesca* pur così efficace e viva (sia chiaro una volta per tutte che le mie osservazioni polemiche mirano ad una prospettiva critica attiva e non escludono l'interesse e il riconoscimento di interesse di tanti degli autori citati) – gli avvenimenti storici sulla base «del loro rispecchiamento nelle opere letterarie e della posizione che queste assumono verso di essi». Che poi lo stesso critico ben coglie il pericolo insito nello studiare gli autori come «rappresentanti anche se così medianti del tempo» quando avverte: «Naturalmente ogni scrittore, specie se è veramente grande, è – nella propria creazione – più ricco e multiforme della tendenza letteraria o sociale che rappresenta. Così quando facciamo ricorso a nomi famosi, o semplicemente noti, per lumeggiare certi indirizzi, dobbiamo in ogni caso renderci conto che tale procedimento implica inevitabilmente una certa unilateralità»<sup>2</sup>.

Unilateralità che non vale avvertire se non si intenda e non si faccia concretamente valere nella interpretazione storico-critica il fatto fondamentale che non basta studiare i poeti – «specie» se «grandi», ma non solo se grandi, quando hanno un elemento e tensione di poesia – come un *dopo* almeno ideale rispetto a strutture e tendenze di loro non bisognose, e che una funzione documentaria della letteratura e dell'arte spenge alla fine il loro stesso valore di «vero» documento storico in quanto ne svaluta o non considera la loro peculiarità di esperienza e direzione, la loro forza di interpretazione originale e di sollecitazione dei moti spesso oscuri e fermentanti di una situazione storica, sociale, politica, culturale.

E questa interpretazione sarà anche storicamente effettiva ed autentica e valida se artisticamente orientata, se radicalmente necessaria nella poetica e ispirazione del poeta.

E proprio quando ci si propone – come pure io faccio – la mèta ambiziosa di una storicizzazione integrale, di una genesi storica della poesia, sarà ben da chiarire che tale integralità presuppone essenzialmente l'accertamento integrale che l'opera o la personalità studiata abbia in sé forza e direzione artistica.

<sup>2</sup>G. Lukács, *Breve storia della letteratura tedesca*, Torino 1956, p. 23.



Perché altrimenti la desiderata integralità scadrà in un'effettiva parzialità e insufficienza, trascurando il fatto fondamentale che l'arte è parte di storia, e interviene nella storia con una sua forza autentica e non come illustrazione e documento, solo in quanto commuta forze ed esperienze vitali e storiche in tensione artistica e in opere artistiche.

Altrimenti, ripeto, si priverà la storia di un'esperienza e di una forza ad essa essenziali, e per la cui presenza effettiva, non ripetitoria, insieme ad altre forze ed esperienze, essa è veramente storia.

Con ciò non si esclude affatto la pertinenza e la necessità di una interpretazione storica (non solo un inquadramento o un accostamento preliminare che non tocchi una natura misteriosa e mistica dell'arte) dei fatti artistici, e delle personalità poetiche, articolata entro le condizioni della situazione sociale e politica.

Anzi nello studio di poetica come io l'intendo è implicita e comandata una tale disposizione di storicizzazione completa e non solo letteraria. Ma essa rimanda ad una esigenza storico-critica più profonda e complessa, che presuppone a sua volta una visione della storia riccamente problematica e dialettica anche nei rapporti fra le sue forze ed esperienze effettive.

E nel caso specifico richiede una disposizione storicistica che non sovrapponga una poetica polemica di puri militanti politici (si ricordi la già citata articolazione gramsciana, almeno), richiede un senso vivo delle possibilità diverse della poesia e dei suoi rapporti non univoci e immediati con la realtà storica, dei modi con cui, anche in una posizione politicamente e socialmente reazionaria (e che spesso totalmente tale appare per una diagnosi storica insufficiente), può nascere poesia. Troppo facile (e c'è sempre da diffidare degli schemi troppo facili e facilmente applicabili) è risolvere la storia della letteratura solo in storia di documenti leggibili fuori della loro musica, solo in storia di organizzazioni di cultura e in storia di committenti e di pubblico consumatore, solo in storia di funzioni puramente sociali e politiche dei poeti, o verificare solo la loro posizione di rispecchiamento come si potrebbe fare con delle parafrasi contenutistiche. Anche uno scolareto può applicare certi schemi di tipo hauseriano senza avere la minima esperienza di poesia e con sommari, manualistici elementi di storia economico-sociale.

E perciò lo storico-critico dovrà avere l'ausilio indispensabile di una conoscenza storica profonda: e mai manualistica, come troppo spesso avviene in casi di conclamato storicismo assoluto che magari poi scambiano il Gravina per un gesuita, e così presentano tutta la storia dell'*Arcadia* come opera dei gesuiti<sup>3</sup>. Per non dire di ricostruzioni tutte politiche che estraggono un elemento – variamente vivo e specifico nella esperienza e situazione di uno scrittore o di una corrente letteraria – e lo rendono arbitrariamente

<sup>3</sup> Rimando, per questo caso estremo, più di ignoranza che di tesi, al volumetto di E. Sala Di Felice, *L'Arcadia e il Petrarca*, Palermo 1959, su cui vedasi la mia scheda, ora in *L'Arcadia e il Metastasio*, La Nuova Italia, Firenze 1963, 1968<sup>2</sup>.

dominante e fondamentale, trascurando i modi con cui quell'elemento poté entrare nella poetica dello scrittore e alimentarne l'impegno personale e storico, come può avvenire solo se esso fu effettivamente commutato e sentito nella esigenza di un'esperienza artistica e non divenuto invece prevaricante e pesante limite della fantasia e del lavoro artistico.

Essenziale allo studio storico-critico è definire concretamente la situazione del poeta nel proprio tempo e nella propria società, e della sua coscienza della propria posizione in quelli, della profondità e qualità diversa del suo impegno nella realtà storica, nel suo accordo e disaccordo con le direzioni vive del tempo concreto in cui vive, nei suoi rapporti con il pubblico e con le direttive culturali della classe e del potere dominante.

Ma tutto ciò sarà da rivedere entro l'effettiva esperienza e poetica dello scrittore, entro l'effettiva tensione poetica che nasce in quell'accordo o disaccordo. E, oltretutto – ciò che dovrebbe essere ovvio, ma che spesso viene realmente dimenticato per insufficienza o tendenziosità –, tutto ciò va valutato nell'accertamento sicuro e non partigiano della sua realtà e configurazione precisa, in una ricostruzione della storia non schematica, non preconstituita, anche se inevitabilmente orientata e non qualunquistica.

Infatti occorrerà anzitutto richiedere allo storico letterario, come allo storico *tout court* – il quale sarà poi sempre storico di un campo specifico –, un senso forte del passato nella sua vera e viva problematicità, nella sua complessa realtà e nella sua natura di nascita del futuro, tanto diverso da uno svolgimento rettilineo e senza pieghe e andirivieni o apparenti o veri che essi siano.

E spesso proprio nelle sue pieghe ed ingorghi si annidano pure problemi effettivi, si instaura tensione culturale e poetica. Per non dire della particolare complessità che la storia letteraria comporta nella dialettica cultura-poesia, per la difficoltà di ridurre a storia di documenti e di fatti, di contenuti giudicabili senza avvertirne e valutarne la novità e originalità artistica, la loro peculiare risoluzione. Ché altro è parlare di genesi storica della poesia e della sua natura umana e storica, contro ogni misticismo estetico e non estetico, altro è negare l'originalità dei suoi compiti e della sua realizzazione. Proprio perché la poesia corrisponde a profonde esigenze umane e storiche e non è un fiore che adorna e conforta la prosaica casa degli uomini, ma è una voce profonda dei loro totali problemi, essa non può venir ridotta a ripetizione pura e semplice di quei problemi, quali ugualmente essi sarebbero senza la voce poetica.

Richiamo ben doveroso di fronte ad interpretazioni che deducono il giudizio critico su fenomeni letterari e personalità artistiche dalla semplice e immediata verifica dell'accordo o disaccordo di quelle con il moto progressivo, o ritenuto tale, della storia misurata nelle sue dimensioni ideologico politiche e sociali.

Sarà così giusto e produttivo individuare il crescente disaccordo dell'Alfieri con la linea illuministica e sarà possibile vedere in questo un moto di reazione a elementi di progresso e di sfocio rivoluzionario che l'Alfieri nega

e combatte passando dalle posizioni della *Tirannide* a quella degli ultimi scritti fra *Misogallo*, satire e commedie<sup>4</sup>. Ma quale frutto se ne può e se ne deve ricavare anche sul piano storico?

Basterà vedere gli elementi involutivi o non si dovrà anche e più fortemente considerare che in quel distacco l'Alfieri dava pur voce ad elementi preromantici collegati ad aspetti di crisi dell'illuminismo (le cui istanze immortali si sarebbero svolte con nuova forza in vari aspetti della civiltà romantica democratica e nell'arricchimento portato dalla dialettica con tutte le sue implicazioni rivoluzionarie) e forieri di elementi romantici che non si possono assolutamente scartare dalla valutazione della storia umana?

E d'altra parte come chiudere gli occhi di fronte al fatto che, mentre quegli elementi preromantici pertengono ad un diagramma storico più vero di quanto non sarebbe quello di un puro svolgimento rettilineo illuminismo-romanticismo nei loro aspetti più congeniali, la stessa grande poesia tragica dell'Alfieri – la quale oltre tutto stimolò, non per equivoco, un più profondo senso della libertà e della poesia – nacque proprio dalla crisi sofferta di quella reazione sino alle sue conseguenze esistenziali?

Sicché una volta delineato correttamente il disaccordo dell'Alfieri col processo illuministico – e l'accordo con gli elementi preromantici di cui fu potente portatore – resta pur sempre allo storico-critico da intendere e la partecipazione dell'Alfieri a un moto del tempo più segreto e fermentante (e dunque la sua attualità storica) e il raccordo effettivo fra tali posizioni e la sua grande poesia, sorta in anni in cui la fede illuministica veniva già cedendo in lui a un senso doloroso e complesso della situazione umana.

Esempio allargabile a tutta l'interpretazione dell'Alfieri (già il suo illuminismo era venato da più intimi moti di scontentezza e di spirito catastrofico) e utile a ribadire due punti: la necessità di valutare il «tempo» di un poeta nella sua vera realtà complessa, la necessità di valutare il rapporto del poeta col tempo all'interno delle possibilità poetiche che se ne generano in lui.

Ciò ribadisce e la genesi storica della poesia e l'impossibilità di valutar la poesia dall'esterno del suo nesso storico-personale.

Così come (per accennare ad aspetti di uno storicismo ingenuo diverso dal fronte con cui si discute) proprio nei riguardi dell'Alfieri (e poi del Foscolo e del Leopardi) si è affacciata a volte l'idea di una valutazione limitativa perché la sua e loro ignoranza o non considerazione del kantismo, dell'idealismo tedesco e della dialettica li avrebbe chiusi in una arretrata mentalità settecentesca e avrebbe per esempio privato il Foscolo di una possibilità di unità dei *Sepolcri* perché la sua fede idealistica (ammesso che così possa chiamarsi) avrebbe trovato una frattura insanabile nell'urto con il suo credo materialistico<sup>5</sup>. Ora, a parte ogni altra considerazione sulla diversa situazio-

<sup>4</sup> Si veda in proposito il saggio di N. Sapegno, *Alfieri politico*, «Società», 1949, e poi in *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari 1960.

<sup>5</sup> Mi riferisco all'*Alfieri* di G.A. Levi, Brescia 1950. Per la tesi del contrasto-scissura nei

ne dei tre poeti, questa constatazione va poi interpretata assai diversamente, perché alla fine quella chiusura e mancanza di vie piú sicure e moderne culturalmente (che in altre situazioni potevano diventare produttive e feconde di poesia, come nel caso di Hölderlin in cui la collaborazione giovanile con Hegel si associa al potente valore poetico del *Werden* nella sua poetica) si commutava nello stimolo ad uno scavo piú profondo nella situazione umana, nel dramma dell'esistenza e della sensibilità, e dava una risonanza tanto piú profonda alla loro poesia delle «illusioni».

Del resto, anche nei casi in cui l'indicazione di evoluzione o di involuzione di un poeta alla luce della sua posizione nel processo politico, sociale, ideologico del tempo potrà essere accertata effettivamente, occorrerà pur sempre considerarlo come non automatico e immediato ed uguale il rapporto fra tale evoluzione o involuzione rispetto alla storia, e l'involuzione o evoluzione poetica dello scrittore, fare una equazione perfetta fra arco ideologico, politico, sociale e arco poetico. Non perché tale problema e rapporto siano surrettizi ed inutili, ché anzi un tipo di critica dinamica e storica quale io propongo a tale problema è sempre portata necessariamente, ma perché anche tale problema va calcolato in relazione concreta con le effettive possibilità poetiche che in tale rapporto si instaurano e con i modi della poetica dello scrittore.

Certo, nello svolgimento dell'attività poetica di un Metastasio<sup>6</sup> sarà facile indicare una fase in cui, pur nei suoi limiti di prudenza e di umanistica e idillica posizione, egli si accordò con il tempo arcadico-razionalistico, ebbe un vivo e fecondo contatto con un pubblico concreto, tradusse nei suoi melodrammi esigenze di una precisa società animata e bisognosa di dialogo e vita teatrale; ed egli anzi ne espresse entro la propria poetica delle peripezie sentimentali e del lieto fine, nei modi della sua poesia patetica e razionalmente distinta, le istanze di vita socievole, di gentil patetismo, di sviluppo di saggezza e avventura sentimentale, di favola e verità. Mentre poi, dopo i melodrammi piú suoi e realizzati dei primi anni viennesi, si delinea un rapido declino delle possibilità poetiche e una incapacità crescente a seguire lo svolgimento del razionalismo in illuminismo, un suo isolamento sempre maggiore dallo sviluppo delle tendenze vive della sua epoca, una vita sempre piú solitaria ed astratta e priva di succhi storici e del caldo contatto con un pubblico vasto e vario, qual era stato quello degli anni napoletani e romani, l'inaspirarsi di una concezione conservatrice e reazionaria, il prevalere sempre

*Sepolcri* si rinvia al volume foscoliano del Citanna già discusso dal Russo in *Problemi di metodo critico*, Bari 1929. Per non dir poi delle falsificazioni antistoriche di certi critici cattolici, come appunto il Levi, che alterano tendenziosamente la posizione ideale degli autori ed operano empie conversioni *post mortem* o che (il caso del Montanari nei confronti del Machiavelli – *La poesia del Machiavelli*, Roma 1953) svuotano la sostanza di pensiero di uno scrittore nella dubbia esaltazione della sua vocazione di «poeta».

<sup>6</sup> Questa linea di sviluppo metastasiano è realizzata nel mio recente saggio metastasiano compreso nel volume *L'Arcadia e il Metastasio* cit.

più forte di un'aulica concezione di sterile eroismo e di aristocratico altruismo di «anime belle».

Ciò che ricondurrà a confermare la scarsa complessità del poeta e della sua poetica, incapaci di profondi sviluppi e di rinnovamenti entro la storia, ed anche a meglio comprendere il terreno di forza della limitata esperienza metastasiana, la sua produttiva adesione agli ideali della conclusa epoca arcadico-razionalistica di primo Settecento, la fecondità dell'accordo del poeta col suo tempo all'altezza della *Didone* e fino ai primissimi anni viennesi, quando la stessa nostalgia di amici, abitudini, paesi lontani e cari, si commuta in bisogno e forza di rappresentazione di sentimenti lievitati nella prima vitale esperienza.

Ma se prendiamo invece il caso del Parini<sup>7</sup> e del suo ultimo svolgimento sarà errore, e proprio errore storico-critico e non errore del semplice «gusto» e di una lettura di gusto, equiparare una minor tensione dell'impegno combattivo delle prime *Odi* e delle prime parti del *Giorno*, dell'entusiasmo illuministico e riformatore del poeta – del resto ben diversi anch'essi dalle posizioni di un propagandista e di un collaboratore contenutistico del governo riformatore austriaco e perciò non svalutabili a materiali indifferenti al lavoro di un puro letterato e stilista di ascendenza arcadica –, a una involuzione poetica che smentirebbe il tradizionale omaggio critico alle ultime *Odi*.

Certo, si deve constatare un maggiore isolamento del poeta nel suo mondo morale e fantastico, nel vagheggiamento di alte figure di «calocagatia», una maggior pacatezza e distanza dai suoi impegni polemici e satirici più aperti, e un coerente mutarsi della sua poetica, del suo linguaggio da forme più icastiche, sensuose e frizzanti a forme più innografiche, più distese e serene, appoggiate al più preciso contatto del Parini con il gusto figurativo neoclassico.

Ma sia chiaro anzitutto che questo contatto e svolgimento di gusto neoclassico non si risolve affatto in una adesione passiva alle forme più illustrative e archeologiche di tanta letteratura neoclassica e corrisponde a un interno bisogno di alleggerimento e rasserenamento dell'animo pariniano e della poesia pariniana legato alla coscienza (non importa se in parte illusoria) di una battaglia sostanzialmente vittoriosa e di una necessità più di costruzione civile che di polemica. E così questo sviluppo (configurabile dall'esterno come involuzione rispetto all'impegno illuministico e adesione all'evasività neoclassica) è tutt'altro che improduttivo poeticamente ed anzi conduce ad uno sviluppo poetico più alto in cui gli ideali pariniani illuministici di Natura-Ragione, Piacere-Virtù, che sorreggevano il suo stesso impeto e la

<sup>7</sup> Rinvio ai miei saggi pariniani raccolti in *Preromanticismo italiano* cit., in *Carducci e altri saggi* cit., in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit. (dove si trova anche una recensione del libro di G. Petronio, *Parini e l'Illuminismo lombardo*, Milano 1960, cui si accenna in questo discorso circa la fase ultima del Parini). Ricordo ora il lungo profilo pariniano in *Settecento letterario* cit.

sua polemica satirica precedenti, si sono approfonditi e meglio disposti a vita poetica, fatti ancor piú persuasi e luminosi, piú personali e universali.

E l'affinamento di sensibilità e di gusto («orecchio ama placato la Musa / e mente arguta e cor gentile») e l'impegno di una poetica meno pungentemente didascalica han ridotto i margini piú sforzati, la ricerca di efficacia pregnante, a volte condotta fino al *tour de force* di cui parlava la Stäel, senza perdere i frutti delle precedenti esperienze e senza risolversi in una evasività blanda e diafana: come potrebbe sembrare a qualche orecchio duro e a una considerazione storica insufficiente perché incapace di superare l'aspetto documentario delle opere d'arte e di intender di queste il dialettico rapporto con le esigenze di poetica dello scrittore e con tutto ciò che in quella vive di vitale e di personale-storico.

Ugualmente se l'attenzione alla posizione politica del Pascoli<sup>8</sup> servirà a convalidare la profonda falsità della sua poesia politica e storica (arretrata concezione retorica del poeta-vate, debolezza e ambiguità del suo socialismo nazionalistico, incomprensione delle reali condizioni sociali italiane), con un fluire piú rado e frammentario, anche se non privo di punte intense e sottili, un simile studio applicato al Carducci tardo darà risultati piú complessi e diversi.

Infatti, mi pare che non sia assolutamente accettabile l'intera equivalenza di involuzione politica e involuzione poetica<sup>9</sup>, che pur si giustifica assai chiaramente per quanto riguarda la poetica di «dovere» e l'eloquenza delle cosiddette grandi odi di *Rime e ritmi* in rapporto alla perdita di contatto del poeta con le forze piú vive della storia del tempo e al suo nuovo accordo con un preciso settore conservatore della società italiana, con la politica crispina, con il crescere del nazionalismo autoritario e antipopolare. Involuzione verificabile anche in quella componente di spiritualismo senile che sfocia nella vaporosità retorica di *Alla chiesa di Polenta*.

Ma al critico che guardi, senza lasciarsi piegare da schemi rigidi e tentanti, alla intera realtà della personalità carducciana nel suo ultimo svolgimento, e alla genesi storica della sua poetica e poesia, non sfuggirà una situazione piú complessa.

Sull'avvio di un ripiegamento interiore accentuato dalla stessa posizione ufficiale assunta, e configurato nella proposta di una poetica della «malinconia», l'animo poetico carducciano pur continuava a svolgersi in una direzione di intimità senza enfasi, fra dolente risentimento esistenziale (a cui si legano alcune delle liriche piú alte del Carducci e in un periodo in cui la involuzione politica era già fortemente avviata) e visione fresca e nuova di

<sup>8</sup> V. in proposito C. Varese, *Pascoli politico*, nel volume *Pascoli politico, Tasso e altri saggi*, Milano 1961.

<sup>9</sup> Si veda in proposito il saggio carducciano del Sapegno («Società», 1949, e ora in *Ritratto di Manzoni e altri saggi* cit.) e, per una fondamentale distinzione, i miei saggi carducciani in *Carducci e altri saggi* cit.

paesaggi e figure, a cui contribuisce a suo modo, in quel che ha di piú levitante ed enigmatico, la stessa vibrazione piú sommessa e meditativa dello spiritualismo, cosí prevaricante in retorica quando funziona nella direzione della poetica falsamente grandiosa e ufficiale del poeta vistoso e fastidioso dell'età crispina e umbertina.

E proprio in questa specie di sdoppiamento, sulla via piú sensibile e autentica di un riscatto dei suoi moti piú intimi in una direzione assecondata dal meglio delle sue forze ed esperienze artistiche, il Carducci si troverà a collaborare, pur entro limiti storici di tardo romanticismo piú che di decadentismo, a nuove forme di tensione poetica, a elementi vivi della crisi poetica postromantica.

Si potrà infine concludere questa esemplificazione di casi – che implicano un costante riferimento a problemi sollecitati piú fortemente dalle prese di posizione della critica che si professa marxista e dal cui ampliamento sulla base della discussione e della esperienza ci si può attendere comunque piú che dalle posizioni dello stilismo puro – con quello del nostro maggiore poeta contemporaneo, Eugenio Montale, e del suo ultimo, per ora, sviluppo in poesie come *Languilla*, *Il gallo cedrone*, *Piccolo testamento*, *Il sogno di un prigioniero*.

Questo ultimo sviluppo è stato configurato a volte nel segno di una involuzione politica e poetica<sup>10</sup>: ma come accettare questa prospettiva quando si misura la forza autentica, direi l'alto e singolare leopardismo di queste poesie e quando si risale ad esse dal tormento di una sofferenza personale-storica? Che noi possiamo, come militanti politici (e sino ad un certo punto, quando si guardi a un socialismo che rafforza la dignità dell'uomo e significa una liberazione non solo sociale, ma, insieme e perciò, interiore dell'uomo, una trasformazione delle strutture non solo economiche-sociali), considerare una diminuzione dell'attualità storica di Montale rispetto al significato della sua solitudine e della sua antiretorica di fronte al fascismo, ma che, piú profondamente, come storici-critici dobbiamo pur sentire nella sua genuina necessità entro le condizioni dello svolgimento della poetica montaliana, del suo pessimismo vitale, dell'affiorare di un piú esplicito sentimento di fraternità e di dignità virile (e la stessa maggiore chiarezza non è un abbandono del suo linguaggio piú nuovo ma un corrispettivo di approfondimento della sua visione e della destinazione di essa privata e pubblica). Mentre anche come uomini politici, vivi con proprie mètte ed ideali concreti nel mondo attuale, non possiamo disconoscere l'arricchimento che queste poesie portano alla coscienza del mondo attuale, in un progressismo piú profondo di ogni piú alta strutturazione sociale-economica di tipo chiuso e autoritario.

Insomma, non solo la poesia va accettata comunque sorga, se è voce profonda di diverse tensioni autentiche della storia, non solo va valutata la sua

<sup>10</sup> Si veda C. Salinari, *Montale dopo la «Bufera»*, in *La questione del realismo*, Milano-Firenze 1960.

storicità fuori del suo documentarismo immediato, non solo essa va intesa a seconda della sua poetica, ma sarà insufficiente e parziale ogni storicizzazione che non sia orientata a compiti critici, che non articoli la storia di un'epoca o di una personalità artistica nel loro particolare piano e direzione di tensione e di elaborazione entro un cerchio organico e duttile di nessi e rapporti e condizioni (non di cause e determinazioni ed equivalenze immediate) rivissute in prospettiva di poetica e in situazioni concrete, varie, propizie al nascere di «quella» poesia e al suo affermarsi, e giudicate tali solo dall'interno della tensione poetica che effettivamente (e quando) si instaura e si svolge in possibilità e realtà di arte.

Ciò che va combattuto è il frivolo, il prodotto snobistico e di moda, privo di moralità artistica e storica, non ciò che è vivo, anche se i suoi temi non sono i nostri: il che non è qualunquismo, ma sano senso del valore e dell'accrescimento della nostra storia. E così, di fronte a un recente libro del Salinari, *Miti e coscienze del decadentismo italiano*<sup>11</sup>, si dovrà dire, accettandone l'interesse vivo e stimolante, che esso è una storia difettiva perché manca dei nessi più profondi fra il decadentismo e quella crisi dell'uomo moderno da cui non solo nasce poesia, ma si pronunciano problemi che tuttora in parte viviamo e soffriamo e che ci hanno arricchito nella nostra consapevolezza delle radici complesse dell'agire umano, ci hanno arricchito di metodi artistici e di concreti risultati poetici.

La prospettiva civile, che è poi in gran parte un'epitome assai viva di interpretazioni, già affermate in campo storico, dell'epoca crispina e giolittiana, va sì messa in valore ed azione in rapporto ai miti pascoliani, dannunziani, fogazzariani, e alla crisi pirandelliana, ma essa non è la sola dimensione di quella storia (a cui la prospettiva nazionale offre concretezza, ma anche limiti), e le soluzioni di arte dei decadenti risultano in realtà senza intero rapporto con quella dimensione se poi la poesia di D'Annunzio è solo frutto di una tregua del superuomo (con l'ipervalutazione significativa di una mediocre poesia come *Meriggio*) o se il capolavoro (accettato poi senza vera valutazione) del Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, è tale solo perché il Fogazzaro si libera nel passato e nel ricordo.

La lotta contro il «malgrado» (che dà il suo risultato più positivo nel caso di Pirandello, almeno nella nascita della sua problematica) si risolve, in effetti, più spesso in una nuova versione del «malgrado». Così non si ottiene una nuova valutazione e acquisizione di poesia e non si esaurisce la complessità storico-artistica del decadentismo rivista in forma troppo manichea e negativa, atta forse a rinforzare la nostra pragmatica antipatia per l'estetismo, per la retorica che ha sorretto, potentemente, la nascita del fascismo, ma non atta a chiarirci poi gli elementi positivi della poesia, che pur c'è, di D'Annunzio e di Pascoli (il caso Fogazzaro è troppo minore e poteva essere

<sup>11</sup> Sul libro del Salinari (Milano 1959) si veda la recensione di R. Scrivano, «La Rassegna della letteratura italiana», 2, 1960, e in *Il decadentismo e la critica*, Firenze 1963.



affrontato con maggiore rigore) e la storica validità del decadentismo nei confronti della nuova sensibilità e delle nuove tecniche liriche e narrative, senza di cui non avremmo avuto neppure gran parte della letteratura attuale. Troppo semplice e di per sé improduttiva criticamente è l'equazione fra storia civile e storia letteraria, il che non implica affatto che quel rapporto e quella attenzione siano di per sé inutili e fuorvianti: devono essere collocate nella loro giusta direzione e non mancar mai di un autentico interesse per la poesia quando e dove si afferma.

Fautore della genesi storica della poesia, e non solo di un inquadramento preambolare e concluso in sé, credo che essa debba essere più profondamente intesa e fatta valere nella sua funzione di spiegazione concreta della natura e dei modi di una poesia o di un movimento letterario, senza cadere nel documentarismo, nell'utilizzazione della poesia e della letteratura a semplice illustrazione della storia.

E alla fine se il compito del critico si esaurisse nel delineare la storia civile nella letteratura, meglio sarebbe forse lasciare questo compito agli storici politici *tout court*, mentre se la storia letteraria fosse solo storia stilistica meglio sarebbe lasciarla, come essi vorrebbero, in mano ai puri filologi e ai puri tecnici delle forme stilistiche e agli storici della lingua. Che è proprio quello che non vorranno mai concedere quelli che come me credono nella funzione della critica, alla sua complessità richiedente filologia, tecnica, storia, ma in funzione di un'operazione più complessa e articolata e funzionale al giudizio e all'interpretazione, impossibili senza iniziativa e spirito critico.

Alla stessa maniera, nella interpretazione storico-critica di un poeta, è per me importante – e necessario in reazione a concezioni di purismo estetico, di impressionismo, di esame solo stilistico e alla separazione rigida fra l'opera e la personalità viva che la crea – lo studio della stessa esperienza vitale dello scrittore. Ed anzi esso è forse uno dei temi più da me appoggiati ed esercitati specie nella mia attività più recente: si pensi al saggio su *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino*, del '54, che è parso ad alcuni segnare una svolta del mio metodo e forse un cedimento o un'attenuazione del mio studio di poetica, mentre ne era un rafforzamento e una integrazione necessaria.

Ma sarà chiaro che questo rapporto vita-poesia non può essere una pura equivalenza che scarti poi l'inferenza della fantasia e ricada nel biografismo e nello psicologismo, come può essere recentemente avvenuto in un'infelice biografia di Pavese<sup>12</sup>.

La conoscenza della vita di uno scrittore deve essere configurata come *Erlebnis*, con ciò che questa parola comporta di rivissuto e di cosciente, che il poeta rivede entro l'orientamento della sua poetica ai fini della sua poesia, come elemento vivo della sua storia dinamica: entro cui la poesia trova le sue occasioni, le sue situazioni concrete, si presenta, nel suo accordo dialettico

<sup>12</sup>D. Lajolo, *Il vizio assurdo*, Milano 1960.

con la personalità intera del poeta, in un ritmo di svolgimento storico, ha un suo *farsi* (*poëta nascitur et fit*), una sua genesi non miracolistica e medianica anche quando così può sembrare all'autore dominato dalla forza urgente dei suoi fantasmi poetici, tutti nutriti invece del suo stesso sangue, della sua cultura, della sua esperienza, della sua vita personale e storica.

Mi pare così che per una simile posizione si possa parlare di uno storicismo più profondo, non difettivo: se la mèta è l'intera ricostruzione dell'esperienza poetica e l'affermazione della storicità di essa e della sua storica collaborazione autentica alla storia.

E mi pare che così la mia stessa nozione di poetica si sia venuta sempre più approfondendo e concretando nelle ragioni storico-personali del poeta e della sua poesia, nella genesi storica, nella commutazione e nell'orientamento artistico dell'esperienza totale dello scrittore: non solo programma e meditazione sull'arte, ma coscienza e direzione artistica dell'esperienza totale, senza di cui questa e la vita complessa e concreta del creatore e la sua stessa storicità sarebbero indifferenti (o viceversa prevaricanti) rispetto al suo agire poetico e ai suoi risultati, come la storia di un'epoca sarebbe inutile sfondo alla sua storia letteraria o viceversa pesante limite deterministico alla autenticità e peculiarità dell'esperienza poetica.

E mi preme chiarire ancora due punti. Primo, che l'operazione qui proposta non si limita ad una specie di marcia di avvicinamento alla poesia, alla cittadella misteriosa e astrale della poesia, ma si propone come modo di interpretazione della poesia (non solo delle poetiche, ma della poesia e delle poetiche si fa storia nei modi in cui ciò unicamente si può fare), di storia della sua genesi e della sua affermazione e della sua realtà, risalendo con procedimento complesso, ma unitario ed omogeneo ed organico, sino al margine estremo della sua configurazione finale. Secondo, che questo metodo storico-critico non presume tanto di offrire schemi e chiavi o grimaldelli infallibili e applicabili da chiunque, non presume di imporre un percorso (forse apparso qui più tortuoso e labirintico di quanto esso è in concreto) seguendo il quale si è fuori dei pericoli denunciati. Si propone invece come una direzione centrale e orientativa valida solo se la si percorre con ispirazione personale e con esercizio concreto, ma non certo senza consapevolezza dei problemi che il lavoro critico impone né senza la discussione con la critica attuale, e con la storia della critica del passato.

In una considerazione della critica quale operazione interamente individuale ed astorica (e al fondo c'è pure un legame fra una simile considerazione della critica e una concezione della poesia come astorica e unicamente indagabile nel testo e nello stile) sarebbe anche inutile lusso di informazione inessenziale la storia della critica. Che invece, se rettamente intesa e utilizzata, ben rientra fra gli strumenti e gli elementi storicistici di una interpretazione storico-critica tesa a rifiutare ogni accostamento impressionistico e non perciò a mortificare l'iniziativa e la freschezza personale di un critico, tanto più avvalorate e rese sicure della loro originalità quanto più esercitate e provvedute di strumenti e disposizioni euristiche, di consapevolezza della complessità e serietà culturale dell'attività critica.

Certo nello sviluppo più recente di tale studio e nella sua eccessiva proliferazione si può avvertire il pericolo di esercitazioni scolastiche fine a se stesse<sup>1</sup> o quello più grave di una riduzione della critica a sopralluogo frettoloso e a conclusione giudiziaria per scarto e cernita solo delle posizioni critiche precedenti, quando poi non si tratti invece di una sovrapposizione di tesi precostituite e partigiane che falsano la realtà e la fecondità della storia della critica nella pura preparazione di un messianico e tendenzioso *enfin vint*.

Ma l'impiego di questo strumento storico-critico rivela la sua validità non solo in quanto risponde ad una esigenza di piena conoscenza del lavoro critico precedente – con l'eliminazione di inutili «nuove scoperte dell'America», e con l'offerta stimolante di spunti critici spesso annidati in giudizi minori o meno noti, a volte sommersi dalle onde più potenti del gusto da cui essi discordavano –, ma in quanto situa la nuova iniziativa interpretativa entro una prospettiva problematica già aperta, entro una storia critica già in atto.

E così rafforza nel critico la responsabilità del suo lavoro come collabo-

<sup>1</sup> Si ricordino in proposito certe reazioni dell'ultimo Russo («Belfagor», 1, 1960), pur fautore strenuo della storia del problema critico necessaria ad introdurre le nuove posizioni personali, su di una via già aperta dal De Sanctis e dal Croce. Sulla storia della critica e i suoi problemi si vedano le mie considerazioni più ampie nella introduzione ai *Classici italiani nella storia della critica*, I, La Nuova Italia, Firenze 1954 (nuova ed., ivi 1960), opera che volle rispondere tempestivamente ad un'esigenza particolarmente accentuatasi negli anni più recenti. Personalmente ho partecipato a questo tipo di studio con la *Storia della critica ariostesca*, Lucentia, Lucca, 1951, con l'introduzione al saggio leopardiano del De Sanctis (Laterza, Bari, 1953, ora in *Carducci e altri saggi* cit.), con il saggio sulla critica foscoliana (nel II vol. dei *Classici italiani nella storia della critica*, La Nuova Italia, Firenze, 1955, 1970<sup>4</sup>, e nel volume più ampio *Foscolo e la critica*, ivi 1957, 1972<sup>6</sup>).

razione all'ulteriore affermazione del valore artistico e della sua vita attuale nella continuità della sua vita critica precedente, e come opposizione ad ogni forma di accostamento impressionistico e degustativo dell'opera d'arte quale oggetto immobile e astorico sia nella sua nascita sia nella prosecuzione della sua vita e nei modi con cui successivamente l'opera d'arte è stata intesa e valutata, e ha provocato tensione poetica e critica, ha suscitato discussioni e problemi di gusto, di ideologie e di cultura<sup>2</sup>.

Su di un piano generale l'esercizio della storia della critica rinsalda dunque nel critico la sua coscienza storicistica e un senso robusto della storicità della critica ben lontano dalla esasperante impressione della trottola del gusto e dalla illusione della formula insuperabile, in quanto mostra le ragioni profonde dello svolgimento e cambiamento dei giudizi, la loro non casualità e il loro fecondo margine di approssimazione in assoluto di una storia che non conosce mai l'ultima parola, pena la morte dogmatica e scolastica<sup>3</sup>.

E insieme riconduce – attraverso l'esperienza della vita di un problema critico che ha implicato motivazioni culturali, ideologiche e sin politiche delle diverse posizioni critiche<sup>4</sup> – a tanto più sentire i rapporti che legano la critica e la storiografia letteraria a tutta la cultura e la storia, e i rapporti che a queste legano la stessa attività artistica che nel suo corrispettivo critico tali problemi ha suscitato e richiesto: sicché la storia della critica si mostra parte effettiva della storia della cultura pur con i suoi problemi specifici e tecnici.

D'altra parte l'esperienza del particolare problema di un autore già ne approfondisce (attraverso i problemi che ha promosso e che sono in rapporto con i suoi problemi e la loro forza di irradiazione) una più forte conoscenza

<sup>2</sup> Sarà chiaro, ad esempio, che la stessa arte ha promosso la scienza (il caso dell'arte figurativa fiorentina quattrocentesca) e che i *Sepolcri* hanno promosso un costume cimiteriale, una religione laica delle tombe di grande importanza nella vita civile ottocentesca. E il fatto che Garibaldi, uomo di media e scarsa cultura, avesse come *livre de chevet* i *Sepolcri* è spiraglio che illumina fortemente il costume di tanti uomini d'azione risorgimentali e il livello che distingue tanti attivisti di quell'epoca da quello di origine dannunziana e futurista degli squadristi fascisti. Esempi minimi di un'azione della poesia fuori del campo letterario e del dialogo dei poeti.

<sup>3</sup> È veramente curioso che non solo rappresentanti di un gusto sostanzialmente astorico e senza coscienza metodologica (si veda la fatua recensione di A. Fongaro ai miei *Classici italiani nella storia della critica*, «Revue de littérature comparée», 1960), ma studiosi appartenenti, bene o male, alla tradizione storicistica italiana paragonino ancora la storia della critica ad una specie di giuoco della quintana, ad un caotico succedersi di esperienze e assaggi del tutto individuali e senza nesso fra di loro (si veda la recensione, alla citata opera, di G. De Blasi, «Giornale storico della letteratura italiana», 2, 1957).

<sup>4</sup> Si pensi almeno, come caso vistosissimo, e da me evidenziato nel cit. *Foscolo e la critica*, alla polemica sul Foscolo da parte dei cattolici e spirirualisti e dei mazziniani: quella polemica è soprattutto a base ideologica ed etico-politica e costituisce non solo un nodo della critica foscoliana, ma un interessante capitolo della storia ideologica e politica del Risorgimento. O si pensi alla componente ideologica e politica del giudizio del Bettinelli sull'Alfieri (v. il mio omonimo scritto in «La Rassegna della letteratura italiana», 2, 1957, ora in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.).

e ne avvia una interpretazione che media (come in ogni operazione storica) le proprie esigenze ed istanze personali e storiche con quelle che in altre epoche l'opera d'arte ha promosso: in una trama di discussione e di esperienza che attenua la possibile prevaricazione del presente sull'alterità del passato e meglio dispone a far valere la propria interpretazione e la sua novità (non a mortificarle e causalizzarle) nella piena consapevolezza del problema trattato, del suo svolgimento e del significato che in questo assume la sua nuova interpretazione<sup>5</sup>.

Strumento essenzialmente storicistico, la storia della critica rifluisce e si coordina in un sistema storico-critico che nella poetica (con le sue implicazioni più complesse) trova anche un nuovo legame fra critica e arte e rifiuta sia la figura del critico come *artifex additus artificum* sia la parziale verità del *philosophus additus artificum*, e più punta su di un critico storiografo che, vivo nella poetica del suo tempo e in una propria poetica, storicamente ricostruisce le poetiche del passato e la tensione fra poetica e poesia in tutta la sua concretezza storica e personale e così facendo sostiene e assicura la sua interpretazione critica, la sua valutazione delle opere e delle personalità poetiche.

<sup>5</sup> Naturalmente (si pensi alle polemiche tassesse e ai commenti trecenteschi della *Commedia*) la storia della critica deve operare sempre col concorso della comprensione della poetica di un'epoca e dei suoi singoli rappresentanti, evitando il loro schiacciamento o innalzamento solo alla luce di fermenti preestetici di una particolare estetica e la richiesta di un tipo di giudizi che sono di altra epoca e di altra maturità critica. Chi legge gli interventi del Salviati sulla *Gerusalemme* o il commento di Benvenuto, con l'adeguata preparazione e direzione storico-critica, ne ricava elementi importanti per la poetica del tempo e concreti stimoli di giudizio e di valutazione vivi anche per noi. Ma solo, ripeto, attraverso la comunicazione della coscienza e conoscenza della poetica con tutto ciò che essa implica. Così invece troppo tesa alle idee critiche e ai precorritivi estetici o di teoria letteraria (e troppo poco attenta al valore che prendono le figure dei critici nei loro precisi contesti storici e in relazione alla poetica, e al suo muoversi con tutta la sua ricchezza culturale e storica) mi sembra la recente e pur meritoria *Storia della critica moderna* di R. Wellek (ora interamente apparsa in traduzione italiana, in quattro volumi, Bologna 1958-1969) che perciò risulta tanto ingiusta con la critica settecentesca italiana, così diversamente ricca di problemi e di giudizi, se intesa nelle sue particolari condizioni e non in un puro confronto di priorità di idee critiche in campo europeo. Baretta può aver ripreso stimoli e idee e magari brani del Johnson, ma ciò non toglie la forza della sua critica, la novità preromantica del suo *Discours sur Shakespeare et monsieur de Voltaire*, e Gravina non può ridursi a un semplice ripetitore cartesiano.



## VII

Proprio nel convergere nello studio storico-critico posso meglio configurarmi *à rebours* (e in funzione non di autobiografia, ma di rappresentazione dell'esercizio di un metodo) il procedere della mia stessa esperienza critica nel caso (sdoppiabile solo per esigenze pratiche, ma realmente unico nella sua radice interpretativa) della interpretazione di un singolo poeta e dell'intervento in un singolo problema critico o in quello della interpretazione di un'epoca letteraria scandita entro il movimento generale della storia letteraria e dei suoi nessi storici generali.

Parlo anzitutto del problema critico del Leopardi e di una mia interpretazione ripresa più volte – dal '34-35<sup>1</sup> in poi e tuttora in movimento verso una intera monografia leopardiana – ma fin dall'inizio sostanzialmente innervata nel rapporto poetica-poesia impostato in quella ricostruzione dinamica e storica della personalità poetica che ha preso sempre più per me una maggiore concretezza e ricchezza di particolari organici e un progressivo approfondimento della nozione di poetica nel suo senso più interno e nella sua complessità di evidenziate implicazioni: il caso recente del diagramma sintetico pariniano, della interpretazione carducciana, dell'articolazione di momenti dello sviluppo alfieriano e foscoliano, base di nuove monografie in costruzione.

Quella interpretazione era stimolata insieme da una discussione e utilizzazione della storia della critica leopardiana fra la reazione appassionata alla diagnosi crociana del poeta dalla vita strozzata e dell'unico motivo idillico (con ciò che quella reazione comportava in sede generale contro il misconoscimento dei profondi rapporti vita-poesia e cultura e storia-poesia, di isolamento di un nucleo immobile di poesia in qualche modo noumenico e indifferente alla vita mossa della personalità creativa troppo superficialmente e poco storicamente rappresentata, di dura frattura fra poesia e non

<sup>1</sup> Il mio libro del '47, *La nuova poetica leopardiana* (Sansoni, Firenze, 1947, 1971<sup>4</sup>, con l'aggiunta in quest'ultima edizione di *Tre liriche del Leopardi*, prima pubblicate presso Lucientia, Lucca, 1950), fu preceduto da un saggio, *Linea e momenti della lirica leopardiana*, uscito nel volume miscelaneo *Celebrazioni marchigiane*, Macerata 1935. Più recentemente sono ritornato sul problema leopardiano con il saggio *La poesia eroica di Giacomo Leopardi* («Il Ponte», 12, 1960) e con l'introduzione alla nuova edizione (Sansoni, Firenze, 1962) del volume del '47, nonché con il saggio *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, «La Rassegna della letteratura italiana», 3, 1962 (ora in *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze, 1973, 1974<sup>2</sup>). Dopo l'uscita di *Poetica, critica e storia letteraria* ho pubblicato l'introduzione a G. Leopardi, *Tutte le opere*, già cit., e il volume *La protesta di Leopardi*, qui sopra citato.

poesia) e un intenso avvertimento della fecondità del modulo interpretativo desanctisiano di biografia critica offerto dal saggio incompiuto sul Leopardi. Modulo desanctisiano che io venivo riprendendo (e forse meglio ne ebbi coscienza piú tardi attraverso i miei studi desanctisiani) e riportando ad una nuova forma di svolgimento vita-poesia mediato dalla poetica. E quella forma nuova indubbiamente permetteva, al di là del De Sanctis (la cui profonda esemplarità non può essere mai un semplice ed equivoco ritorno a lui), una piú sicura valutazione della poesia leopardiana, del suo sviluppo e del suo impegno elaborativo, ma certo risentiva della lezione desanctisiana di interpretazione storica e dinamica del Leopardi e dei vigorosi spunti critici che, contro la stessa tesi idillica, affermavano elementi della natura eroica leopardiana, della sua potente moralità, anche se nel grande critico non erano stati portati a piú decisi e organici sostegni della realtà di una poetica e poesia non idillica negli ultimi canti.

In quella discussione, e nel rimando che il modulo desanctisiano e nuovi studi sul rapporto pensiero-poesia e sulla posizione storica del Leopardi (Gentile e Salvatorelli) suggerivano una piú forte indagine della personalità complessa e in movimento, dello svolgimento delle posizioni ideali e combattive del Leopardi, nel suo tempo, la prima impressione di altezza e novità e coerenza interna degli ultimi canti (un *primum* parziale, ma che corregge comunque la falsa idea di una nascita di problemi critici «solo» per discussione con la critica precedente) mi si venne chiarendo con maggiore consapevolezza. E si precisò nella individuazione di una poetica nuova non idillica, in cui il poeta aveva disposto in direzione artistica – e quindi con tutta una coerente impostazione di linguaggio, di tecnica, di problemi e modi espressivi – la sua nuova esperienza e la coscienza poetica del suo significato umano e storico, la sua impostazione di persuasione eroica e di combattivo impegno nel suo atteggiamento speculativo e morale, che lo avevano condotto ad abbandonare la pur sua ed altissima posizione della poetica del ricordo e dell'elegia idillica.

Lo studio di poetica realizzava cosí l'accertamento di una diversità nella vita e nella poesia dell'ultimo Leopardi, in un nuovo rapporto profondo fra queste e in una volontà e disposizione di realizzazione artistica che si svolgeva coerente, e non perciò rigida e immutabile, sino alle forme singolarissime della *Ginestra*, inspiegabili (se non come caduta di gusto e di ispirazione) se misurate sul paradigma della poetica idillica, ma ben diversamente valutabili se ridispiegate nella loro genesi intera dalle ragioni interne commutate in direzione artistica, in una poetica che portava alle estreme conseguenze di forme sinfoniche, paraboliche, scabre e risentite l'impostazione energica e perentoria dei canti del '31-32, come la posizione leopardiana di combattività, di presenza ed intervento storico, di persuasione di personali e storici valori e disvalori, era lí portata alle sue estreme conseguenze.

Una diversa poetica, una diversa poesia che spiega la natura dei risultati concreti (per me altissimi nella loro qualità migliore, anche se variamente



tali e non perciò superiori alla perfezione dei grandi idilli) e che è stata comunque momento essenziale per la comprensione e valutazione di una poesia prima variamente e saltuariamente accettata quasi a malincuore o duramente svalutata come momento di precoce vecchiaia poetica e di inasprimento intellettualistico e didascalico. E la cui individuazione (accettata poi da vari critici fra cui, *in primis*, il Sapegno<sup>2</sup>) derivava da un'intuizione e dalla sua precisazione attraverso un metodo di studio così diverso dalla interpretazione particolare e generale del Croce, rifluendo a sua volta in una modificazione della storia della poesia nell'Ottocento romantico italiano e in una modificazione di tutte le possibilità della poesia leopardiana in genere non solo creatrice di miti perfetti e conclusi ed armonici (e ci sarebbe poi assai da dire sugli stessi grandi idilli leopardiani e sulle loro interne tensioni), ma capace di forme diverse di intervento, di poetico messaggio, di sollecitazione di nuova poesia e di nuovo pensiero e di nuova moralità in forme più urgenti e dirette: e nata non malgrado il pensiero e la moralità, ma anzi in forza di una potente struttura intellettuale e di un supremo coraggio di moralità e di verità).

Naturalmente (come io stesso ho in parte fatto rispetto alle prime formulazioni del '34-35 e come sto sempre più facendo nei confronti dell'intero Leopardi) con una possibilità coerente di ulteriore precisazione sia nel fondo storico<sup>3</sup> e personale (Leopardi e la Restaurazione, Leopardi e l'opposizione alla cultura spiritualistica, Leopardi e gli stimoli giordani in senso civile, ecc. ecc.), sia nel consolidamento di linguaggio, di stile attraverso esigenze centrali e sollecitazioni ed esperienze letterarie (Leopardi e Alfieri, Leopardi e *Ossian*, ecc. ecc.): ampliamenti e precisazioni che comunque derivano la loro necessità da quella posizione e da quel metodo, meglio che da letture e verifiche che non partano dal centro vivo di una personalità poetico-storica e della sua poetica o da studi che non considerino la destinazione artistica e i modi artistici di una personalità storico-poetica e si contentino di leggerne la poesia in forma di documento prosastico, di parafrasi contenutistica.

Ma, fin dai suoi primi pronunciamenti, quella interpretazione leopardiana chiedeva dal suo seno questo irraggiarsi e articolarsi di precisazioni concrete (sollecitate poi dallo sviluppo del mio metodo e dal suo dialogo con la critica contemporanea) e implicava una posizione di lotta con il preciso metodo crociano, che mi pare storicamente assai importante negli anni in cui si svolse.

<sup>2</sup> Si veda l'ultima parte del capitolo leopardiano del *Compendio della storia della letteratura italiana*, III, Firenze 1947.

<sup>3</sup> Fra i saggi che io considero più importanti in vista di una nuova interpretazione storica del Leopardi, ricordo quello di C. Luporini, *Leopardi progressivo*, in *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze 1947 (sulla cui importanza e sui cui limiti rinvio ad una mia recensione nel «Nuovo Corriere» di Firenze, 17 agosto 1948), ed anche (per la conferma che ne deriva circa le forze attive della personalità leopardiana *in toto*) il volume di S. Timpanaro Jr., *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze 1955 (e poi più recentemente S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa 1965, 1969<sup>2</sup>, e *Sul materialismo*, Pisa 1970).

E se volessi cercare facili fortune e prendermi la mia parte fra i precursori dell'anticrocianesimo attuale mi sarebbe facile insistere su queste anticipazioni. Mi preme invece sottolineare il positivo di quelle posizioni in vista di una battaglia piú attuale ed urgente di quella contro le forme del crocianesimo ortodosso: voglio dire del fatto che quella posizione implicava l'affermazione della genesi storica della poesia, di un poeta, ma nell'accordo interno, storico-personale, non in forma documentaria e passiva, rinnovava concretamente un problema critico e portava in luce poesia (ciò che alla fine è la verifica suprema della vera novità di un metodo critico, piú che la novità delle sue formule e del suo linguaggio), permetteva di arricchire la storia non solo letteraria con l'individuazione e l'immissione di una forza qual è quella dell'ultima poesia eroica leopardiana.

E cosí nel caso della poesia ariostesca il mio intervento (iniziato nel '38-40 e sviluppato nel '47<sup>4</sup>), proprio perché appoggiato sullo studio della poetica e su di una chiara prospettiva storico-critica, imprimeva una svolta sensibile nel problema critico ariostesco. Permetteva un recupero del valore artistico delle opere minori, raccordate a toni minori della poesia del capolavoro; risolveva il rapporto interno e storico dell'Ariosto con la vita e con la storia del suo tempo in modi diversi dal «nobile sognare» momiglianesco e del puro amore per l'armonia cosmica del Croce, anche se di quelle formule utilizzava la spinta ariostesca ad una realtà superiore e pur non slegata da quella mondana e antiascetica; rifiutava le forme del misticismo estetico e quelle del puro edonismo stilistico e linguistico o viceversa di una rappresentatività storico-sociale portata poi al livello di una libellistica antiestense o di una diagnosi improbabile della situazione economica del delta padano. Su quella via molto v'è da precisare e approfondire e certi stessi elementi epici «senza sorriso» (come il grande episodio della battaglia di Lipadusa) mi porterebbero adesso a rivedere quel mio lavoro e a rafforzare dell'Ariosto la profonda serietà umana e storica, il nesso con la libertà critica del Rinascimento, la modernità storica della ripresa delle favole romanze e del loro significato di fronte alla crisi del «bel viver» insidiato dalle guerre in Italia<sup>5</sup>.

Ma anche qui, conscio di un certo sbilanciarsi eccessivo del mio studio di poetica verso forme di equivalenza musicale eccessiva e verso un'accentuazione a volte eccessiva del calcolo ariostesco, non mi par di dover rifiutare né l'importanza di quell'intervento, della sua significatività per il metodo qui presentato, né la direzione che esso dava al problema ariostesco.

<sup>4</sup> Il mio saggio *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, D'Anna, Messina-Firenze, 1947, 1970<sup>3</sup>, derivava dall'introduzione (pubblicata come saggio nel «Leonardo» del 1940) e dal commento ariostesco, Sansoni, Firenze, 1942. Si veda ora *Ludovico Ariosto*, ERI, Torino, 1968, e *Le lettere e le «Satire» dell'Ariosto*, in *Atti del Convegno ariostesco dell'Accademia dei Lincei*, 1975, e in «La Rassegna della letteratura italiana», 1-2, 1975.

<sup>5</sup> Fra i recenti contributi ariosteschi notevole soprattutto quello di L. Caretti, in *Ariosto e Tasso*, Torino 1961.

Né trascurerei un caso minore, ma assai sintomatico per le possibilità di una interpretazione impostata sulla poetica e sulla ricostruzione dinamica di una personalità storico-poetica nel suo sviluppo intero di poetica e di poesia, nella sua intera esperienza e commutazione in direzione artistica della sua esperienza vitale, storica, letteraria.

Quello del lirico Giovanni Della Casa<sup>6</sup>, troppo a lungo rappresentato, nella tradizione critica moderna, romantica e postromantica, come figura di petrarchista *sic et simpliciter* in una visione puramente negativa del petrarchismo cinquecentesco, e piú recentemente (dopo la valorizzazione crociana del petrarchismo come disciplina e scuola letteraria) interpretato come abilissimo retore e applicatore della retorica ciceroniana in poesia.

Mentre, in una ricerca storico-critica mossa dall'interno della sua poetica nello sviluppo di tutta la sua personalità e delle sue esperienze vitali e culturali (insomma, ancora una volta alla luce di uno studio della poetica nella sua accezione piú intera), è venuto rivelando (su di un percorso critico piú recente non solo mio e arricchito di interventi assai convergenti con le mie esigenze) un singolare sviluppo da tecnica a poesia, un'interna maturazione di autentici motivi poetici. I quali vennero manifestandosi quando, nella tarda situazione biografica del poeta, un moto di delusione e di ripensamento della propria vita, sollecitato da vicende personali e da consonanze interiori con il nuovo clima culturale e religioso del secondo Cinquecento, corrispose ad una presa di coscienza poetica della propria esperienza e della propria natura artistica. E i mezzi espressivi prima sperimentati in una dimensione piú chiaramente retorica (anche se non priva di tensione alla poesia) vennero dal Della Casa adibiti a nuove e schiette funzioni poetiche, a una nuova *gravitas* interiore e personale (a cui aveva guardato già il Tasso in una consonanza storica e poetica troppo obliterata nelle posizioni romantiche e non perciò meno stimolante per chi indaghi ed accetti le offerte intere della storia della critica senza fermarsi agli ultimi esiti di essa), ad un nuovo sguardo lirico meditativo che consolida il senso piú profondo della propria situazione vitale e della esistenza umana in miti e quadri di singolare intensità e fermezza lirica e in avvisi di poesia «metafisica». Né credo che di fronte a questi risultati si possa ritornare ancora ad una storia del Della Casa (e non solo del Della Casa) solamente stilistica, sul modello della critica figurativa. Ché, tutto sommato, se la critica figurativa ci ha aiutato a vincere psicologismo e contenutismo piú facili, mi pare che essa ora debba avvantaggiarsi della lezione stimolante della critica letteraria con la sua piú forte

<sup>6</sup> Il mio saggio si trova raccolto nel citato *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*. Per altre interpretazioni del Della Casa, divergenti o vicine alla mia, si veda l'introduzione di A. Seroni al commento delle *Rime* (Firenze 1944), i saggi di E. Bonora (in *Gli ipocriti di Malebolge*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1952), di L. Caretti (in *Filologia e critica*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954), di L. Baldacci (*Il petrarchismo italiano del Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1957).

esigenza storicistica e con il suo senso delle personalità e del loro mondo interiore-storico mai equiparabile a pura «tematica» astrattamente intesa.

D'altra parte, come ho già accennato, lo studio di poetica mi si prospettò nella zona giovanile degli anni intorno al '35, come possibilità di ricostruzione della storia letteraria non solo nei suoi capitoli monografici-storici su singoli poeti, ma come storia di epoche innervate nell'impostazione e sviluppo di poetiche, come ricostruzione di poetiche generali e di poetiche-poesie personali, in una prospettiva unitaria e articolata che poi mi si è meglio chiarita con la nozione di tensione poetica e di poetica come tensione alla poesia.

Cammino segnato da alcune tappe fondamentali nel mio lavoro e nel significato generale di esso. Anzitutto la ricostruzione della poetica del decadentismo italiano (1935-1936) che, mentre concretamente fruttava una prima delineazione e sistemazione del vasto periodo che corre dalla decadenza del romanticismo alle origini della letteratura contemporanea, e mostrava così la sua concreta capacità di fare storia, superava l'*impasse* di un giudizio polemico sul decadentismo; laddove essa pur non perdeva di vista – evitando la semplice squalifica moralistica – i margini vistosi dell'estetismo, della retorica superomistica nei suoi corrispettivi e nelle sue conseguenze civili e morali, tanto che il mio libro venne attaccato su quel piano per il suo «europeismo» e per le sue implicazioni politiche. Certo, rivedendo le cose dalla prospettiva dell'oggi, ben avverto le sue mancanze e inadempienze nei confronti della narrativa decadente o del teatro pirandelliano e nei confronti del passaggio fra romanzo verista e romanzo decadente, sia nella diagnosi del fallimento civile e democratico degli esiti del Risorgimento, sia nell'approfondimento dell'analisi della realtà esterna e interiore; sento che i suoi risultati andavano e vanno integrati, arricchiti, e approfonditi<sup>7</sup>. Ma la prospettiva era giusta e innovatrice e, pur con incertezze anche metodologiche (non direi più che si fa storia solo delle poetiche e non della poesia), offriva un modulo storiografico di valor generale e innestava coerentemente la ricostruzione, ad esempio, della poetica e poesia dannunziana entro lo sviluppo di tutta la complessa tensione di un'epoca.

Come meglio mi riuscì poi di fare nel caso del preromanticismo<sup>8</sup>, applicando più fortemente la nozione di poetica non solo allo stato di programma, ma come tensione operativa espressiva di un'epoca che venni delineando al di là delle vecchie indicazioni di una moda ossianesca, di un'Arcadia preromantica e lugubre, mediando il passaggio dal seno dell'illuminismo nello sviluppo sensismo-sentimentalismo, facendo convergere gli spunti di nuova sensibilità e di nuove intuizioni verso la profonda intuizione preromantica dell'Alfieri.

<sup>7</sup> Per la questione critica del decadentismo si veda ora R. Scrivano, *Il decadentismo e la critica* cit.

<sup>8</sup> *Preromanticismo italiano*, ESI, Napoli, 1948, 1959<sup>2</sup>.

E piú recentemente, storicizzando la letteratura del Settecento alla luce della poetica e della sua espansione piú larga e della sua piú chiarita funzione al recupero storico della poesia<sup>9</sup>, mi pare di avere nuovamente fatto fruttare storiograficamente il mio metodo nel caso della civiltà arcadico-razionalistica, articolandone fortemente il fronte irraggiato di apertura e poi il consolidamento storico e storico-letterario nella via miniaturistico-melodrammatica culminante nella poesia metastasiana che di quella poetica traduce poeticamente gli elementi piú congeniali e storicamente attuabili.

Qui storia del singolo poeta e storia della civiltà letteraria generale si son venute anche meglio saldando e articolando e, a parte i recuperi di singole espressioni poetiche o di tensioni irrealizzate, ma ben pertinenti allo sviluppo della problematica arcadico-razionalistica, l'esigenza dell'articolazione di tensioni letterarie-culturali in direzione poetica si è venuta meglio affermando, di contro a giudizi globali e indifferenziati, negativi o positivi che siano, una rappresentazione valutativa delle forze in movimento, delle loro cadute e dei loro limiti, delle loro realizzazioni e dei loro rapporti con il futuro, trasformando quello che in zona crociana era un giudizio di generale valore propedeutico dell'Arcadia o di un suo significato di corrispondenza letteraria-culturale in un quadro storico folto e in movimento che assicurasse il quanto e il come della poesia e delle tensioni alla poesia che vi si spiegano e giustificano.

Mentre la scansione del secolo, fondata sul momento di presa di coscienza e di commutazione e di direzione artistica della poetica, mi ha permesso di meglio precisare, di fronte al quadro tutto arcadico del Settecento crociano o alla serialità graduata ma troppo continua di altri quadri o alla pura frattura tra primo e secondo Settecento (che è pur momento da non perdere nella sua verità centrale, nella ricostruzione desanctisiana), un quadro in movimento che segue il mutare storico dall'Arcadia all'illuminismo, e poi all'intreccio preromantico e neoclassico, in cui prendono posto e valore gli scrittori del Settecento sottratti ad una pura serialità monografica e insieme fatti vivere nella forza del loro intervento storico-personale e nel loro risultato di poesia<sup>10</sup>. Ché alla fine occorrerà anche dire che la metà di una

<sup>9</sup> Una linea generale di interpretazione del Settecento italiano è rappresentata dal saggio introduttivo, *Poetica e poesia del Settecento italiano*, del volume *L'Arcadia e il Metastasio* cit.

<sup>10</sup> O, per servirmi di esempi tratti dal lavoro di alcuni miei ottimi allievi ed amici, si pensi all'utilità storico-critica del tentativo dello Scrivano di ordinare e far vivere tensivamente la civiltà manieristica e l'età del Tasso al di là dei deboli accenni di un'età del Tasso e di una svolta del secondo Cinquecento troppo immediatamente risolta in anticipo del Barocco; o alla sistemazione del Seicento da parte di Franco Croce che, sulla base comune di una civiltà di tipo feudale e controriformistica, ma percorsa da elementi e fermenti nuovi o conservativi-nuovi (la civiltà fiorentina e il Barocco moderato con i suoi rapporti prearcadici), è venuto ricostruendo un quadro folto e vivo delle poetiche barocche nella loro varietà, meglio di quanto si potrebbe fare con un esame generale della categoria barocca o dell'unico stile barocco colti nella loro ultima realtà e non riattinti nella loro genesi e articolazione. Si veda R. Scrivano, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova 1958; F. Croce,

indicazione-spiegazione della poesia non è errata, ma errato è il metodo della rigida separazione puristica e frammentaristica, prescindente dalla genesi storica della poesia, come errata è una misurazione indiscriminata e descrittiva dei fatti artistici o viceversa una loro semplice diagnosi di rappresentatività storica, di rispecchiamento della realtà storica prescindente dal loro significato poetico.

Mentre, nello studio storico-critico, se per necessità pratiche si può distinguere, come avviene nella elaborazione di libri e saggi, tra monografie e capitoli di storia letteraria di epoche, in senso assoluto la distinzione non esiste e unica è la prospettiva di lavoro sempre storiografico e sempre critica sia che si appunti sulla storia di un singolo scrittore (ma mai separato dai suoi vivi nessi con il proprio tempo e con la tradizione), sia che si applichi ad un periodo e magari a tutta una storia letteraria.

Non c'è, ripeterò *ex abundantia*, non c'è secondo me (ma tutti i discorsi sono alla fine sempre «secondo me») una storia letteraria che possa prescindere dalla interpretazione dei singoli scrittori e dal loro giudizio critico, come non c'è una monografia critica che non sia, a parte questioni di proporzione, storia letteraria, capitolo di una storia letteraria. I tentativi di separare nettamente i due piani di studio sono di fatto una ricaduta in posizioni per noi pre-desanctisiane. E mi par difficile autenticare un simile ritorno all'indietro, senza con ciò negare (e in tutto il mio discorso c'è la distinzione fra una prospettiva centrale e didascalica che mi ha portato a polemizzare con tanti casi interessanti e vivi e il riconoscimento di interesse di singoli casi diversi dal mio) un interesse anche a questi tentativi come contributo nella storia della cultura attuale, ma negando risolutamente il loro carattere critico e veramente storico.

Crede nella reciproca indifferenza della storia letteraria, come storia descrittiva di fatti generali, e della critica, come giudizio sulla concreta opera d'arte, vuol dire dissolvere la storicità della critica e la funzione critica della storia letteraria. Per conto mio ciò equivarrebbe a negare tutto lo sforzo della mia prospettiva e della tradizione di origine desanctisiana (sol per indicare un termine sempre vivo di essa) che non rinnegherei mai per le effimere mode che solcano il nostro orizzonte culturale con novità che spesso si rivelano alla lunga assai più vecchie della stessa base crociana cui reagiscono.

*Carlo de' Dottori*, Firenze 1957; Id., *I critici moderato-barocchi*, «La Rassegna della letteratura italiana», 1954-1955, ora in *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze 1966; Id., recensione alle antologie della lirica secentesca del Getto e del Ferrero, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1, 1955; Id., *Le poetiche del barocco in Italia*, in *Momenti e problemi dell'estetica*, Milano 1959.

## VIII

Mi sembra infine che la ricostruzione storico-critica di una personalità artistica quale sono venuto delineando, proprio per la sua centrale disposizione a rappresentare e far rivivere l'intera esperienza dello scrittore, la sua tensione fra poetica e poesia, il suo sviluppo di ispirazione costruttiva, permetta, ed anzi richieda, per sue interne esigenze – non per accettazione dall'esterno di procedimenti eterogenei –, tutto un uso attivo ed organico di tecniche critiche, di dimensioni di studio, che, inessenziali ad una critica contenutistica o a posizioni crociane ortodosse, sono ben pertinenti ad una critica che fortemente guarda al lavoro espressivo, al farsi concreto dell'arte nel movimento della personalità artistica verso le sue mètte, verso i suoi risultati.

Non si tratta, si badi bene, come potrebbe sembrare ad un lettore frettoloso, di un invito a farsi ecletticamente ora sociologi ora stilisti a seconda delle esigenze del lavoro, ad assumere ecletticamente diversi metodi riconoscendone, se pur parzialmente, la validità unilaterale così come essa si presenta in alcuni esempi affermati, come spesso avviene, specie in casi di inesperta disponibilità giovanile o in critici mancanti di una propria direzione sicura.

Si tratta viceversa di articolare un metodo centrale ben saldo nelle sue genuine esigenze e nelle sue prospettive radicali, da cui dipende il senso particolare con cui tecniche usate anche in altri metodi prendono «radicalmente» un valore ed un significato diverso e perdono l'unilateralità e la pretesa di unilaterale esaurienza già da me precedentemente combattuta.

Parlo, ad esempio, degli studi sull'elaborazione, sulle redazioni e varianti di un'opera d'arte. Essi possono ridursi ad esercitazioni diligenti, ma poco produttive quando si appoggino ad una nozione della poesia o come miracolo o come prodotto di solo calcolo tecnicistico. Ma assumono un più organico e strumentale valore se vengono articolati entro una ricostruzione intera della creazione artistica personale-storica, nelle sue vive scelte, nella sua tensione all'opera, nei suoi problemi tecnici mai dissociati dalla loro funzione di consolidamento ed espressione di un mondo interiore storicamente e personalmente caratterizzato. L'opera stessa sarà ben diversamente intesa, spiegata e valutata e criticamente posseduta se il critico ne avrà ridispiegato la complessa via di formazione e i suoi modi costruttivi, le sue direzioni ed implicazioni generali, rivivendola e valutandola dal suo interno: e rifiutando anche la facile equazione del cammino successivo sempre per forza migliore, considerando anche l'eventualità di cadute e ripiegamenti del poeta, come può essere il caso della variante dei *Sepolcri*, riportata dal

Carrer («vince di mille e mille anni il silenzio»), che, se sicuramente foscoliana, rivelerebbe una resipiscenza timida del Foscolo in direzione di un verisimile ben impoetico di fronte alla forza lirica del verso autentico «vince di mille secoli il silenzio».

Riviste dall'interno di una tensione operante, le stesse varianti coeve di un testo non sono mai equiparabili ad una esterna e indiscriminata scala di possibilità che potrebbe essere aumentata all'infinito secondo un astratto vocabolario di parole e immagini o una tastiera indifferente alla musica che il poeta vuol trarne. Ma sono invece la gamma ben significativa di possibilità sperimentate entro un raggio di scelta inerente alla poetica dello scrittore, provate e dirette nel ricercato accordo con la sua prefigurazione artistica, con i toni del suo animo e della sua ispirazione, e fan così parte della storia della sua tensione poetica.

E tanto più il valore e la pertinenza di un simile studio (che si articola, mai separato, in tutta la ricostruzione dal profondo dei nuclei personali storici fino alla parola conclusa) sarà evidente quando si tratti di redazioni successive inseribili in una storia dinamica del poeta e della sua interna lotta per l'affermazione della sua poesia. Lotta quasi sempre tormentosa e difficile, ché tutta la nostra esperienza ci riconduce ad un senso del *poiein* artistico assai diverso dalla romantica immagine di una immediatezza di getto, ad un senso diverso della spontaneità come conquista di spontaneità, ricordando in proposito quanto il giovane Leopardi obbiettava ai romantici circa la naturalezza conquistata con lo studio e con l'arte e l'affettazione dello scrivere imparato e incolto. Né si dimentichi qui, per inciso, come lo sviluppo interno ed espressivo sia proprio della vera poesia e che l'immediatezza dei cosiddetti primitivi o non resiste a una indagine più profonda o rivela i suoi limiti di monotonia e di rattrappimento, incapace di sviluppo e di storia.

Si riveda, come esempio assai chiaro del valore che possono e debbono prendere gli studi sulla elaborazione di un'opera (magari di un suo particolare) quando sian parte di una ricostruzione storico-critica che coinvolge tutta l'interpretazione dello svolgimento di un poeta nel convergere in lavoro creativo di tutta la sua personalità poetico-storica, il caso dell'ultima battuta di Filippo nell'omonima tragedia alferiana<sup>1</sup>.

Battuta che, pur non rappresentando neppure nella sua stesura definitiva uno dei punti più alti della matura poesia alferiana, viene qui scelta per lo spiraglio che apre, nella sua lunga vicenda, su tutto il lavoro espressivo del poeta non solo intorno ad un particolare, ma nel suo svolgimento generale intero e non nella sua semplice revisione tecnica<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Mi servo naturalmente dell'edizione critica del *Filippo* curata da C. Jannaco, Asti 1952.

<sup>2</sup> In appoggio alle osservazioni seguenti sull'Alfieri cito qui i miei vari studi alferiani: *Vita interiore dell'Alfieri*, Cappelli, Bologna, 1942; *Le lettere dell'Alfieri*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit.; *La rivoluzione alferiana*, nel *Preromanticismo italiano* cit.; *Letture della «Mirra»*, in *Carducci e altri saggi* cit.; *La prima parte delle «Rime» alferiane*, «La



La battuta passò da una prima intuizione insufficiente e parziale, attraverso una lunga storia di successive redazioni, fino alla sua piú piena realizzazione, nell'edizione definitiva in cui quella prima intuizione è stata approfondita, arricchita, svolta alla luce di tutto il complesso svolgimento della poetica alfieriana in anni decisivi per la maturazione della sua piú grande poesia.

Nella prima idea in francese, nel '75, il protagonista concludeva la sua azione con l'espressione di un esplicito compiacimento per la vendetta attuata: «Philippe finit en recommandant à Gomez un secret inviolable sur cette affaire, et content d'être vengé», Ma già nella stesura in francese la battuta di Filippo è limitata alla raccomandazione rivolta a Gomez di non far mai trapelare la verità di quel «funeste événement», mentre una battuta di Isabella morente suggeriva già, in forme troppo comuni, una possibilità di sviluppo ulteriore nella figura del tiranno: «Tyran es-tu satisfait? ton fils, ton épouse, ce que tu devois avoir de plus cher périt par ta main, périt à tes yeux, et périt innocent: monstre, tu ne trembles pas?»

Poi, nella stesura italiana, affiora piú decisamente un nuovo atteggiamento di Filippo, preso da un improvviso moto di rimorso e volto a riconoscere sin troppo esplicitamente l'inutilità della sua azione, in senso morale eudemonistico: «Ah Gomez di già i fieri rimorsi mi squarciano a brano a brano, la pace che dai delitti invano sperava mi fugge»: parole intervallate, rispetto all'ultima raccomandazione di segretezza, da un ultimo sfogo di Isabella che invoca dal cielo la vendetta e una pronta morte che la ricongiunge a Carlo.

Ma, a parte questo intreccio di voci di effetto troppo melodrammatico, l'indicazione dei «fierì rimorsi» insisteva eccessivamente su di una coscienza e su di una aperta conversione morale che stonavano con la direzione fondamentale della figura di Filippo tutta impostata su di una estrema lucidità di azione e in una motivazione sin troppo chiara di gelosia.

Non troppo diversamente si articola la battuta della versificazione del '76, anche se essa porta una notevole unificazione delle due battute di Filippo ed espunge l'improprio intervento di Isabella:

Fieri rimorsi  
già mi squarciano a brano a brano il petto.  
Ah che purtroppo è ver, che mal s'ottiene  
la pace dai delitti! ognor s'asconda  
Gomez l'orribil caso: a me l'onore  
tu salverai tacendo: a te la vita.

Rassegna della letteratura italiana», 1, 1961; *Lettura del «Saul»*, in *Miscellanea in onore di F. Flora*, Milano 1963; *La «Merope» dell'Alfieri*, in *Miscellanea in onore di C. Pellegrini*, Torino 1963, e le schede alfieriane della mia rivista (alcune raccolte in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.). Ora si veda il volume *Saggi alfieriani*, La Nuova Italia, Firenze, 1969 (che raccoglie molti dei saggi sopra citati e altri saggi) e il capitolo alfieriano nel *Settecento letterario* cit.

Solo nella redazione del 1780 la battuta finale, appoggiata all'apertura allucinante dell'immagine del «mar di sangue» (con un'espansione metaforica eccessiva che pur voleva contribuire a un essenziale innalzamento di tono), si arricchisce di una prima abbozzata forma dell'interrogativo-vocativo che costituirà lo scatto più nuovo e coerente della delusione e insoddisfazione di Filippo:

Un mar di sangue  
scorre. Ah Filippo vendicato sei,  
ma felice sei tu? Gomez l'orrendo  
caso ad ogni uom s'asconda: a me l'onore  
a te la vita salverai se taci.

E proprio nella redazione seguente del 1781 il gran numero di varianti può indicare l'assillo del poeta circa la più sicura impostazione dell'interrogativo ormai sentito centrale e a cui egli non riusciva a togliere l'inclinazione troppo familiare, e insieme retorica, della seconda persona e dell'indicazione del proprio nome, e la disposizione più discorsiva fra la constatazione della vendetta e quella dell'insoddisfazione dolorosa.

Sinché, nella forma dell'edizione Didot (nel volume aggiunto dell'89), tutti gli elementi che da tempo cercavano equilibrio e coerenza vengono ad assumere la loro funzione in un ritmo tragico e desolato, come la figura di Filippo vi trova la sua migliore misura, superando la mostruosità un po' ingenua dell'inizio e l'indicazione moralistica troppo esplicita successiva, in una enigmaticità paurosa, ma umana, in cui l'impeto dolente dell'insoddisfazione corre a risolvere un esemplare termine del modulo tragico alfieriano senza cadere nella giustapposizione del riconoscimento della giustizia divina del Creonte dell'*Antigone*, né d'altra parte giungendo alla più profonda complessità del tiranno vittima nel *Saul*, di cui pure costituisce un antecedente essenziale nella situazione peculiare della tragedia giovanile:

Scorre di sangue (e di qual sangue!) un rio...  
Ecco, piena vendetta orrida ottengo...  
Ma, felice son io? Gomez si asconda  
l'atroce caso a ogni uomo. A me la fama,  
a te se il taci, salverai la vita.

E, pur nei limiti costituzionali della tragedia giovanile, nelle possibilità offerte da quella originaria concezione generale della tragedia, tutto si è sistemato in maniera più coerente e profonda, dando alla battuta il suo valore più pieno e maturo.

Ma come intendere e valutare davvero quel risultato ultimo (e insieme capirne i limiti interni), come intenderne la forma di equilibrio alfieriano che vi si traduce (equilibrio sulla tensione e intensificazione dei nuclei interni e del loro consolidamento espressivo di immagini e linguaggio) e insieme

intendere e valutare la lunga vicenda poetica che vi confluisce e il senso e l'apporto dei vari passaggi (e il significato delle loro particolari condizioni), senza rifarsi alle ragioni centrali del lavoro alfieriano, non in forma di verifica, ma in forma di collaborazione dell'esame particolare e dell'esame generale? Lavoro poetico che era poi una continua reinterpretazione dei propri fantasmi poetici – non l'immagine che vuol realizzarsi quasi per una propria spinta autonoma e misteriosa, ma la personalità del poeta sempre più consapevole, potente e matura, ricca di fantasia e di coscienza artistica – e si collega a tutto lo svolgimento alfieriano con le sue nuove esperienze vitali, culturali, artistiche, con la sua conquista lenta e sofferta di uno stile più maturo che corrisponde a nuove conquiste di una intuizione tragica più profonda.

Sicché lo stesso modulo dell'interrogativo-vocativo dentro lo sviluppo del dialogo sempre più esplicito sarà insieme una conquista tecnica della più matura teatralità alfieriana e il corrispettivo di una profonda maturazione del personaggio (organicamente sviluppata in tutta la tragedia), e dell'intuizione alfieriana tragica legata alla novità di altre opere e all'intreccio fra queste e la reinterpretazione delle prime tragedie. Mentre l'abolizione della seconda persona implica insieme una maggiore sicurezza del gusto che ha avvertito un pericolo retorico, una confidenza e un intenerimento prosastico, e la più profonda maturazione di un decoro tragico che si fa dignità, di una meditazione concentrata sull'assoluta e sofferta intimità dolorosa del tiranno, il quale scopre, nella sensazione della sua insufficienza, della limitatezza della propria azione, della sua tensione di affermazione e di abnorme felicità, la sua singolare umanità di vittima di un destino che su lui ricade implacabile.

Così dunque anche lo studio della elaborazione di un particolare richiederà il ricorso ai motivi centrali e a tutta la storia della personalità poetico-storica creativa. Né basterà spitzerianamente risolvere la circolarità centro-particolare nella generale individuazione dell'etimo spirituale di un'opera, ma occorrerà reinserire il particolare e l'opera in tutto lo svolgimento della personalità creativa e della sua poetica, nell'articolazione delle sue varie fasi e della sua esperienza concreta, nella sua intera realtà poetico-storica. Men tre poi un simile studio dinamico servirà a ricostruire la storia dello svolgimento alfieriano e della sua poesia meglio di quanto potrebbe farsi con le sole opere solo nella loro forma definitiva.

Solo così anche lo studio di un particolare di una tragedia alfieriana collaborerà organicamente alla ricostruzione e alla valutazione della singola opera e di tutta la poesia alfieriana e condurrà non alla disgregazione del giudizio e alla semplice «descrizione» del lavoro tecnico del poeta, ma alla realtà e concretezza e duttilità di un giudizio storico-critico che reagisce alla formula unica, alla rigidità del nucleo immobile, metafisico, e metastorico, contribuendo ad una interpretazione dinamica della personalità artistica fino alle sue estreme realizzazioni. In cui anche l'osservazione del cambiamento e della raggiunta necessità di una parola e magari di una virgola potrà essere criticamente valida ed utile se il critico vi giungerà dal pieno

della ricostruzione intera della personalità che anche in quei minimi cambiamenti ha consolidato la propria tensione poetica. Secondo la celebre frase del Foscolo, per cui «ad ogni pensiero ed immagine che il poeta concepisca, ad ogni frase, vocabolo o sillaba ch'ei raccolga, muti e rimuti, esercita a un tratto le facoltà tutte quante dell'uomo»<sup>3</sup>.

Ma quella storica frase (che autorizza insieme il senso del fulmineo finale atto totale della poesia) ha per noi il suo senso piú vero (e piú connesso con la stessa esperienza critica e poetica del suo autore) nella direzione, non reversibile per il critico, di un processo di ricostruzione della personalità dell'uomo-poeta confluyente integralmente in ogni particolare della sua creazione. E provare concretamente che nel piú minuto lavoro espressivo siano effettivamente (e quando siano) presenti tutte le forze dell'uomo-poeta e non solo quelle dello sperimentatore tecnico e del letterato esperto, e che quelle forze siano orientate ad una mèta poetica sulla forza di una ispirazione e della coscienza artistica, può essere il compito arduo del critico. Il quale solo nella sicurezza della complessità e integralità dell'arte e della critica può assicurare a se stesso la validità di ricerche particolari, della sua attenzione ai «segreti» del lavoro dei poeti, senza rischiare di ridurre essi e se stesso alla dubbia misura di un tecnicismo che alla fine svuota di senso storico e critico le piú utili e utilizzabili tecniche e svaluta le stesse ragioni che rendono utili le tecniche.

Persino la ricerca statistica di parole e di abitudini stilistiche – inaccettabile quando pretenda di risolvere in una descrittiva obbiettiva e matematica la realtà di un'opera d'arte senza considerarne le ragioni interne e storiche e finendo cosí per adeguare indifferentemente autori grandi e piccoli – può rientrare funzionalmente in una ricostruzione unitaria e dinamica della personalità poetica e contribuire a configurare tendenze e momenti della sua poetica e del suo svolgimento (come anche caratteri delle poetiche di epoche e movimenti artistici).

Possiamo cosí usufruire ancora dell'esempio dell'Alfieri, la cui grande poesia è stata tante volte misconosciuta proprio per un'insufficiente comprensione della radicale unità della sua poetica teatrale e dei suoi problemi di stile con la sua intuizione tragica personale-storica e del suo svolgimento potente che ne avvalorano e giustificano le sue diverse possibilità poetiche. Come accade con l'identificazione dell'avverbio «pur troppo», che – ripreso dall'accezione piú comune nel Settecento di «anche troppo» o di esclamazione elegiaco-melodrammatica nell'uso metastasiano – sempre piú si precisa, in Alfieri, nella sua forma sintetica di una dolente e sdegnata constatazione pessimistica di fronte alla realtà storica ed esistenziale. E a un certo punto dello svolgimento alfieriano moltiplica la sua presenza nelle tragedie e negli scritti etico-politici della maturità, fino al caso un po' ripetitivo e stanco della versione dell'*Alceste* euripideo (*Alceste prima*) in cui la sigla del traduttore-rifacitore si identifica spesso con l'esasperante e piú meccanico ritornello dei «pur troppo».

<sup>3</sup> U. Foscolo, *Discorso sul testo del poema di Dante*, in *Opere*, III, p. 123.

Orbene il rilievo di questa parola “alfieriana” e del suo intensificarsi e farsi centrale di momenti estremi prende valore e si giustifica criticamente se organicamente collegato con tutto lo studio dello svolgimento alfieriano di cui diviene particolare sintomatico ed acuisce l’attenzione sull’interno rapporto fra la maturazione del pessimismo eroico dell’Alfieri e le forme del suo linguaggio eroico-elegiaco-tragico.

Sí che quella parola sintomatica e tematica (in cui convergono tutta la meditazione dolorosa sulla realtà politica e non politica, la lettura approfondita del Machiavelli, l’esperienza sofferta degli anni della lontananza dalla donna amata, tradotta piú direttamente nelle *Rime*) servirà a meglio render evidente quella maturazione profonda e storico-personale: colta magari piú puntualmente nella revisione dell’inizio del trattato *Del principe e delle lettere*, iniziato nel ’78 e ripreso e svolto nell’84, tra *Saul* e *Mirra*. In questo la drammatica frase d’apertura viene rinnovata e approfondita dall’inserimento parentetico ed esclamativo di un «pur troppo» – «la forza governa il mondo (pur troppo!) e non il sapere» – che, carico di una intensa risonanza personale e storica, spirituale e poetica, scandisce ben diversamente la frase prima costruita in forma di piú compatta sentenza: in analogia con l’approfondimento di certe battute tragiche – prima piú rettilinee e compatte, poi piú movimentate, ed echeggianti della nuova consapevolezza del dramma umano – e con l’approfondimento generale di tutta l’intuizione tragica alfieriana che ha superato ed arricchito il contrasto piú rigido delle prime tragedie e l’impeto piú fiducioso della *Tirannide* e della *Virginia*, sino alla nuova complessità del *Saul* e della *Mirra*, alla loro coerente novità di linguaggio e di espressione teatrale.

E come davvero intendere i singolari aspetti nuovi del linguaggio e della costruzione della *Mirra* (prova suprema della poesia dell’Alfieri, estremo sviluppo della sua intuizione tragica, della sua meditazione sulla situazione umana, del suo lavoro espressivo, della sua potente e genuina vocazione ed esperienza teatrale) se non articolando e saldando le osservazioni e costatazioni precisanti e puntualizzanti a tutta una organica interpretazione dell’opera alfieriana e della sua poetica operante in quella situazione creativa concreta, in quel momento di necessità e volontà espressiva?

Cosí l’identificazione di un parlato tragico piú graduato e familiare, della frequenza di forme dubitative e discorsive piú prosastiche (l’abbondanza dei «forse», «chissà», «dunque» «insomma»), prenderà valore e porterà luce critica sol se inserita nelle linee della poetica in cui l’autore ha diretto la sua ispirazione, nei problemi della sua costruzione poetica e del suo linguaggio creativo. E questi richiedevano appunto – recuperando i risultati della discussione alfieriana con il parlato tragico settecentesco nella prova di confronto, assimilazione e superamento con la *Merope* del Maffei nell’81 – una piú ricca graduazione del dialogo, inerente a un nuovo rapporto fra il personaggio centrale e i personaggi minori, fra realtà comune e realtà tragico-eroica, meno in forme di massiccio contrasto e di stacco statuario, e relativa

alla nuova tensione, nel personaggio centrale e nella situazione generale, del motivo tragico: il quale cresce piú lento e graduato sino alla sua accensione piú disperata, in uno scavo piú profondo e in un rifrangersi piú complesso, di cui quelle forme di parlato piú comune e perplesso sono appunto note essenziali, non una stonatura o il documento di una caduta prosastica e di un ripiegamento «borghese».

Come il personaggio e la tragedia di Mirra non sono un indebolimento della forza tragica alfieriana, ma anzi il suo estremo e piú profondo e concreto sviluppo fatto vibrare entro un intreccio piú complesso di innocenza e colpa, di eroismo e pessimismo, di ammirazione e compassione per l'altezza e miseria degli uomini, in un'atmosfera di calda intimità e normalità familiare, fiduciosa e progressivamente turbata e scossa dal dramma tremendo che sorge nel suo seno.

E ugualmente – riprendendo anche l'illustrazione dei vantaggi critici derivanti da uno studio di poetica e di interpretazione dinamica di un'opera nel suo interno movimento e nella sua articolazione, in cui procedimenti tecnici ed espressivi van misurati sulla funzione che il poeta ha loro dato – sarà possibile intendere il significato e il valore vero dei cori della scena prima dell'atto quarto della *Mirra* sol se si intenderà la volontà operativa del poeta. Il quale, a questo punto di svolta essenziale della tragedia, dove s'infrange la disperata lotta di Mirra per ottenere la morte attraverso le nozze, la partenza per Cipro, l'impossibilità di sopravvivere lontana da Ciniro, sentí il bisogno di creare una eccezionale tensione tragico-teatrale (Alfieri non è un lirico che si esprima *malgré lui* in schemi teatrali impacciati, ma un poeta tragico autenticamente bisognoso di espressione teatrale) per cui si serví di quei cori, comunemente considerati come inserimento convenzionale e impoetico di un procedimento teatrale neoclassico e di un linguaggio innografico letterario e fiacco. Mentre essi erano lí collocati affinché, proprio con il loro linguaggio piú convenzionalmente decoroso, creassero come una ossessiva, monotona cupola sonora, una continuità salmodiante sotto cui far risuonare tanto piú struggente e drammatico, da somnesso a lacerante, il crescendo della passione di Mirra sollecitata dalle domande inquiete dei personaggi minori, e dalle immagini compendiosamente evocate dai cori, che, per analogia e per contrasto, la richiamano alla sua situazione e che in tale senso tanto piú funzionano proprio con la loro voce di una umanità rituale e convenzionale, comune e normale, in pace con gli dei e con gli uomini.

Esempio che mostra anche come lo studio della poetica sia essenziale a rompere l'incomprensione, cosí diffusa in zona crociana, per la dimensione teatrale nelle sue particolari esigenze e nelle sue particolari poetiche.

Mentre ancora l'identificazione di certe immagini e parole – «aprir le vele ai venti», la partenza per mare «al mattino» – e della loro frequenza nelle parlate di Mirra, nella prima parte della tragedia, concorrerà, in una interpretazione della tragedia nel suo movimento e nella sua tensione tutt'altro che monotona, a far piú rilevare la ricchezza e la complessità di quello sviluppo, dei

suoi modi espressivi, a precisare fasi e momenti della tragedia del personaggio centrale. Il quale, in quelle immagini fantasticate e struggenti, radiose e intimamente funeree, esalta il suo complesso bisogno di illusioni e compensi liberatori. E, mentre persegue l'obbiettivo della morte per dolore, tentando di persuadere con la sua ebbrezza morbosa Pereo alle nozze, trova un assurdo e poetico appagamento nell'allusione di libertà ed evasione di quelle immagini. E la forza allusivo-simbolica di quelle e altre immagini reperibili nel corso della tragedia concorrerà a chiarire, in una tendenza dell'ultima poesia alfieriana ad uno scavo più profondo nel «cupo ove gli affetti han regno» – in una zona oscura e fermentante di istinti, di volizioni, di immagini, dove si radica la passione contaminatrice, mescolandosi inseparabile con la sorgente più pura degli affetti –, la nuova forza poetica che ha saputo risolvere fantasticamente la nuova densità e profondità psicologica in modi allusivo-simbolici sempre fortemente caratterizzati e precisati nel loro rapporto interno con i momenti diversi della tragedia. Sicché le nuove immagini – come quelle della sospirata e prefigurata morte per mano del padre – trasferiranno in poesia compensi e aspirazioni dell'eroina ben diversamente intensi di passione e di volontà funebre di quanto non fossero le prime, tanto più luminose ed aeree.

Insomma studio della elaborazione poetica, attenzione a frequenza di parole e *modus dicendi*, di immagini e ritmi e forme metriche, a procedimenti particolari di una tecnica speciale (teatrale o narrativa), entrano di pieno diritto in una interpretazione storico-critica di una personalità poetica quando siano saldamente articolati e coordinati in una centrale linea ricostruttiva che ha sempre la sua base fondamentale nella interpretazione della dinamica vita della personalità storico-poetica nella sua concreta tensione espressiva, nella collaborazione di poetica e poesia di cui quegli studi sono funzione e strumenti di realizzazione. Non accessi privilegiati e unici che possano di per sé sostituire l'intera operazione storico-critica centrale e che invece richiedono sempre una impostazione unitaria ed organica capace di ovviare ai pericoli di arbitrarietà fortemente inerenti ad esami critici che presumano di spiegare il tutto col particolare o con un semplice circolo di particolare, risolvendo questo in un etimo genericamente spirituale.

Come è notoriamente verificabile in un celebre saggio spitzeriano<sup>4</sup>, quello sulla *Phèdre* di Racine, piegata, sul rilievo del *récit de Thérèse*, ad una interpretazione inaccettabile di centralità della figura di Teseo e del suo dramma di barocco *desengaño* che falsa la posizione di poetica, la direzione costruttiva di quella grande tragedia impostata, dentro lo sviluppo poetico storico raciniano, come tragedia della passione di Fedra, ben collegata ai problemi dell'allievo di Port Royal e alla sua poetica di classica rappresentazione di personaggi nella loro lotta interiore, fra l'abbandono di Fedra a *Venus, à sa proie attachée*, e la sublime rinuncia di Bérénice nella tragedia omonima.

<sup>4</sup> L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari 1954. Cfr. in proposito le precise obiezioni di M. Fubini in *Critica e poesia*, Bari 1956, pp. 508, ss.

Né occorrerà dilungarsi sul fatto che anche i vecchi studi delle «fonti» potranno risultare tutt'altro che inutili se intesi, con radicale trasformazione di funzione e metodo, a precisare la storia di un poeta, la formazione e sviluppo della sua poetica, a incarnare la realtà del suo dialogo con altri poeti e con la tradizione, mai prescindendo però dalle ragioni interne che motivano a vario livello quel dialogo e lo graduano e lo articolano in un processo unitario e complesso, non solamente letterario e stilistico.

È possibile – per tornare un'ultima volta sull'esempio alfieriano<sup>5</sup> che ci ha sorretto in questo capitolo – comprendere la sua formazione giovanile solo come apprendistato stilistico, rifiutando l'attenzione alle vitali e culturali ragioni che lo condussero all'attività artistica e alimentarono la sua attenzione alle forme narrative e satiriche del romanzo settecentesco, e risolvere il significato dei suoi «giornali» francesi in un esercizio di stile senza percepire in questo l'urgenza della sua crisi formativa? Voglio dire che il centro rimane sempre la personalità poetico-storica e che gli studi di fonti, di formazione letteraria, di apprendistato stilistico, van sempre ricondotti, per esser validi, alla poetica e alla storia intera del poeta.

Ma, in una prospettiva radicalmente fedele alla centralità del poeta nei suoi nessi ed incontri (senza dei quali non potremmo neppure immaginarci la sua realtà personale e poetica, il sinolo personale-storico della sua poesia), lo studio della poetica di un autore, che introduce e sorregge continuamente la nostra comprensione e spiegazione della sua poesia, include, per propria necessità, quello dei suoi incontri e delle sue esperienze letterarie, del suo dialogo con altri autori. E così i vecchi studi delle fonti, o i nuovi studi della formazione letteraria, che molto spesso rischiano di ricadere nel vecchio schema, prendono un diverso valore e una diversa destinazione e una diversa radicale direzione.

Non si tratta certo più di risalire all'immagine poetica attraverso la somma e l'addentellato di situazioni e immagini precedenti (il caso estremo della figura del Sacripante ariostesco pensoso e dolente sulla riva del fiume e delle dodici situazioni simili ritrovate dal Rajna nei poemi romanzi<sup>6</sup>) o, tanto meno, di sfrondare lauri poetici per l'identificazione di materiali utilizzati da un poeta per la sua creazione, nella confusione fra «invenzione» materiale e invenzione poetica tipica dello stesso grande lavoro erudito del Rajna. Si tratta, come io stesso ho fatto più volte, nel caso del Foscolo ortisiano e del *Socrate delirante* del Wieland<sup>7</sup> o nel caso del Leopardi<sup>8</sup>, di cui recentemente ho ricostruito i rapporti con la poesia del secondo Settecento, di considera-

<sup>5</sup> Cfr. E. Raimondi, *La giovinezza letteraria dell'Alfieri. Dalla prosa francese ai primi esercizi italiani*, Bologna 1953, e la mia scheda relativa riportata in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.

<sup>6</sup> P. Rajna, *Le fonti dell'«Orlando Furioso»*, Firenze 1990, pp. 67 e ss.

<sup>7</sup> Rimando in proposito al mio saggio *Il «Socrate delirante» del Wieland e l'«Ortis»* cit.

<sup>8</sup> *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* cit.



re, nel loro giusto valore, esperienze di lettura, incontri sollecitanti a vario livello di incidenza, in ciò che esse hanno offerto concretamente al poeta nella sua formazione e nel suo sviluppo, come parte cioè della sua storia a cui insieme appartengono le occasioni vitali, gli incontri con persone vive, le reazioni alla storia del proprio tempo, le interpretazioni e il sentimento della propria situazione sociale, politica, culturale.

Per Foscolo la lettura dell'operetta wielandiana era così non solo la possibilità di utilizzarne una pagina patetica e uno schema figurativo ironico in precise situazioni dell'*Ortis*, ma la sollecitazione ad acuire toni ironico-polemici sulla base di quella lettura illuministico-rococò, a sviluppare motivi della sua diagnosi dei ricchi e dei filistei o motivi idealizzanti sul tema dell'anima bella e della naturale schiettezza dei sentimenti, tutti legati allo sviluppo della sua complessa denuncia e protesta storica ed esistenziale e ai suoi impegni di costruzione narrativa, bisognosa dell'appoggio della tradizione romanzesca settecentesca europea.

Per Leopardi, mentre la lettura ed esperienza di testi come le *Notti* younghiane o gli idilli gessneriani o i canti ossianeschi si inseriva nella formazione stessa dei suoi temi idillico-elegiaci e li appoggiava anche espressivamente su di un linguaggio, su moduli già avviati dalla letteratura preromantica, altre esperienze (quella del Parini o del Monti) rispondevano più direttamente ad esigenze tecniche e retoriche, ma non mai senza qualche elemento di consonanza e di sollecitazione più interna: la moralità pariniana, il classicismo nazionale del Monti o la sua mediazione più scenografica e melodica di elementi wertheriani sulla via sentimentale del *Sogno* o del *Consalvo*. E un incontro come quello alfieriano si immetteva potentemente (insieme all'esperienza del primo amore, al dialogo con il Giordani, nel decisivo '17) in un momento fondamentale dello svolgimento della personalità leopardiana rinforzandone la spinta eroica, la disperata volontà di intervento, il senso alto delle illusioni, la tensione all'infinito, riverberandosi nella violenza del linguaggio squalificante il mondo e la scaduta realtà del presente politico e morale, fondendosi inseparabilmente con gli elementi drammatici leopardiani fino al *Bruto minore* e all'*Ultimo canto di Saffo* dove la ripresa dell'intuizione tragica alfieriana è base ideale della denuncia e protesta esistenziale leopardiana.

In modi di sollecitazione che realmente superano per intensità la stessa interessantissima giustificazione leopardiana del suo rapporto con i romanzi e col *Werther* e che più tende a salvare l'originalità del proprio sentire: «A ogni modo mi sono avveduto che la lettura de' libri non ha veramente prodotto in me né affetti o sentimenti che non avessi, né anche verun effetto di questi, che senza esse letture non avesse dovuto nascer da sé: ma pure gli ha accelerati, e fatti sviluppare più presto, in somma sapendo io dove quel tale affetto moto sentimento ch'io provava, doveva andare a finire, quantunque lasciassi intieramente fare alla natura, nondimeno trovando la strada come aperta, correvo per quella più speditamente. Per esempio nell'amore la disperazione mi portava più volte a desiderar vivamente di uccidermi: mi ci

avrebbe portato senza dubbio da sé, ed io sentivo che quel desiderio veniva dal cuore ed era nativo e mio proprio non tolto in prestito, ma egualmente mi pareva di sentire che quello mi sorgea così tosto perché dalla lettura recente del *Werther*, sapevo che quel genere di amore ec. finiva così, in somma la disperazione mi portava là, ma s'io fossi stato nuovo in queste cose, non mi sarebbe venuto in mente quel desiderio così presto, dovendolo io come inventare, laddove (non ostante ch'io fuggissi quanto mai si può dire ogni imitazione ec.) me lo trovava già inventato»<sup>9</sup>. Dove, nello sforzo lucido, ma un po' contorto del Leopardi, colpisce soprattutto il rifiuto di un determinismo assoluto e la ammissione di una funzione accelerante indispensabile a fare in modo che le cose andassero come andarono. Non si trattava di qualcosa tolta in prestito, ma di una esperienza senza la quale lo svolgimento leopardiano non sarebbe stato quello che è stato.

E così, a meglio mostrare come lo studio della poetica e della formazione complessa di un poeta anche nella dimensione delle letture ed esperienze di altri autori sia indispensabile a capire rettamente gli stessi risultati artistici, si pensi alle canzoni patriottiche del '18 e a come se ne debba ridurre la valutazione sol di esercitazione retorica e scolastica, come se ne debba recuperare l'accento di carica disperata che le sottende e le immette nel vivo circolo della poesia leopardiana (pur con i loro limiti effettivi e la loro parzialità), se, ferma restando la prospettiva di poetica di lirica-eloquente rafforzata nel Leopardi dal dialogo col Giordani, si risale ad esse dall'interno della situazione leopardiana di quegli anni: dalla sua tensione disperata di fronte alla propria condizione claustrale e alla decadenza politica e morale dell'Italia, dalla sollecitazione alferiana e foscoliana (la prima canzone vuol rispondere alla celebre pagina sull'Italia della lettera da Ventimiglia dell'*Ortis*), dall'ansia di gloria, di azione, di amore, infiammate dal vivo esempio della *Vita* alferiana e messe a nudo nel formidabile argomento secondo di un'elegia, pure del '18. Argomento che tanto meglio ci fa intendere la spinta interna delle canzoni patriottiche e ci induce a riflettere sul fatto che il testo concluso richiede una interpretazione che ad esso risalga da ogni precedente, atto a spiegarne la genesi storico-personale: «Oggi finisco il ventesim'anno. Misero me che ho fatto? Ancora nessun fatto grande. Torpido giaccio tra le mura paterne. Ho *amato*  $\tau\epsilon\ \sigma\omega\lambda\alpha$ , O mio core! ec. non ho sentito passione non mi sono agitato ec. fuorché per la morte che mi minacciava ec. Oh che fai? Pur sei grande ec. ec. ec. Sento gli urti tuoi ec. Non so che vogli, che mi spingi a cantare a fare né so che, ec. Che aspetti? Passerà la gioventú e il bollore ec. Misero ec. E come  $\pi\alpha\chi\epsilon\rho\acute{\omega}\ \alpha\ \tau\epsilon$  senza grandi fatti? ec. ec. ec. O patria, o patria mia ec. che farò non posso spargere il sangue per te che non esisti piú, ec. ec. ec. che farò di grande? Come piacerò *a te?* in che opera per chi per qual patria spanderò i sudori i dolori il sangue mio?»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Zibaldone, in G. Leopardi, *Tutte le opere* cit. II, p. 42.

<sup>10</sup> G. Leopardi, *Tutte le opere* cit., I, pp. 330-331.

D'altra parte, nella poetica di uno scrittore confluiscono tutta la sua cultura, la sua ideologia, la sua formazione intellettuale, i suoi interessi e problemi etico-politici e lo studio storico critico qui proposto richiederà sempre l'esame e la considerazione esauriente di questi elementi in una forma il più possibile capillare e precisa, nel loro nesso, attraverso la poetica, con la poesia.

Voglio dire che va definitivamente vinta la prospettiva di chi studia il pensiero e la cultura di uno scrittore e poi dice che la poesia è un'altra cosa, che essa sfugge misteriosamente a quel rapporto. È la lotta contro il «mal grado», di cui si è recentemente parlato varie volte e che va instaurata però sempre sulle basi duttili e funzionali, antideterministiche, che permettono di ovviare al pericolo di leggere la poesia come la sua parafrasi o esposizione prosastica quando la si voglia considerare un puro e semplice documento storico.

Così il pensiero del Leopardi, pur configurato più in una forma di altissimo moralismo che di pura speculazione (ma poi con quante intuizioni che superano per ardire e novità tante speculazioni di filosofi professionisti a lui contemporanei), non rimane qualcosa di chiuso in se stesso e di indifferente alla sua poesia, ma questa si alimenta di quello anche se in un intreccio che scarta la successione di un pensiero consolidato precedentemente e di una poesia che lo illustra. E così per Leopardi l'illuminismo, recuperato come momento attivo soprattutto nel suo ultimo periodo, non fu il «carcere» da cui Leopardi si liberava con la sua poesia, ma fu una forza per lui e per la sua poesia che, dalla forza lucida e aggressiva dell'illuminismo rivissuto in dimensioni romantiche, trasse conforto ed appoggio alla sua diagnosi attiva della situazione umana e alla sua prospettiva combattiva senza di cui la sua stessa poesia non sarebbe quella che è.

E come capire lo stesso ritmo della prosa poetica delle *Operette morali* senza risalire ad esso dalle posizioni che il Leopardi vi svolge con varia tensione, ma certo sul filo di problemi centrali, con una prospettiva di battaglia ideologica e culturale (che presuppone il raccordo volontario con quei «filosofi di quaranta o cinquant'anni addietro» di cui si parla nel *Timandro ed Eleandro*) e con un dinamismo interno che mal potrebbero essere considerati in una definizione delle *Operette* come «suites linguistico-musicali»<sup>11</sup> o come stilizzazione letteraria di posizioni già tutte acquisite e ferme?

Quel ritmo poetico nasce dalla tensione meditativo-espressiva dei problemi in progresso e dal modo coerente con cui Leopardi li vive e li afferma artisticamente in una disposizione intera che esclude la semplice conside-

<sup>11</sup> È una definizione del Bigi (*Tono e stile delle «Operette morali»*, in *Dal Petrarca al Leopardi*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954) che perde di vista la ricchezza interna della prosa poetica delle *Operette* così sostanzialmente sentita e fatta valere dal Fubini nel suo essenziale commento (Firenze 1933). Mentre il Luporini, che pur cercò di utilizzare i *Canti* nel suo studio citato, esclude dalla propria attenzione le *Operette morali*, troppo facilmente accettando la loro interpretazione come «stilizzazione letteraria» (cfr. op. cit., p. 221, in nota) di posizioni sol precedenti e addirittura di «passi indietro» rispetto alle formulazioni dello *Zibaldone*.

razione documentaria o quella semplicemente stilistica delle *Operette* e comanda una interpretazione del loro stile in rapporto al loro movimento meditativo-fantastico.

E le ricerche recenti del Muscetta sulla cultura moderna del Belli<sup>12</sup> non son solo un arricchimento della sua figura di uomo di cultura, ma un modo per capire come la sua poesia non nasca solo per misteriosa o automatica reazione agli aspetti conformistici desolanti del piccolo burocrate pontificio, ma si alimenti (seppur sempre con un singolare sdoppiamento dell'uomo e dell'artista grande, e mediocre nel suo sonettismo da Accademia romana da meglio spiegare) di una cultura e di un atteggiamento critico e polemico avvalorato da letture e da scelte ben sintomatiche e formative.

Né la polemica svolta da me sui casi del rapporto fra il poeta e la storia esclude la necessità di quel rapporto, necessità presente in tutte le parti del mio discorso. E dev'essere ancor piú chiaro che il rifiuto di soluzioni per me semplicistiche riprospetta solo il problema in una forma piú sicura e sicuramente storico-critica.

<sup>12</sup>C. Muscetta, *Cultura e poesia di G.G. Belli*, Milano 1961.

Da quanto sono venuto dicendo risulta soprattutto che il compito essenziale del critico storiografo, di cui si è parlato, consiste nel far convergere tutti i risultati del suo lavoro in un giudizio storico-critico che accerti e spieghi la consistenza, la realtà e i modi particolari della realizzazione artistica attraverso il suo processo formativo entro la storia della personalità e nella tensione espressiva di un'epoca. E che ne consolidi il significato e valore nella storia della letteratura come storia di un'esperienza autentica e radicalmente connessa con tutta la storia della civiltà cui appartiene e nella sua perenne umanità, nella sua ricchezza problematica, nel suo orientamento commisurato con quello del nostro presente, con la nostra coscienza estetica e storica, con i nostri problemi generali e particolari: il cui concreto esercizio ci permette di sentir vivi i problemi e le realizzazioni del passato.

Giudizio storico-critico che riconduce, per via più complessa e storica, ad un'esigenza insopprimibile di identificazione di valore e riconduce insieme ad una illuminazione, comprensione e acquisizione nuova dei risultati artistici e ad un rafforzamento della nostra tensione e collaborazione alla nascita di nuovi valori poetici, senza di che l'opera della critica e della storia letteraria rimarrebbe sostanzialmente sterile archeologia e catalogazione erudita.

Sicché la preparazione culturale, storica, tecnica, la disposizione ed esperienza del critico come storico di un'esperienza specifica e dei suoi rapporti con dimensioni storiche e culturali generali, saranno ovviamente produttive solo se funzionali alla ispirazione, alla vocazione del critico ad essere interprete e collaboratore della tensione poetica e della poesia, alla sua fresca sensibilità e reazione ai testi, alla sua disposizione al giudizio e all'accertamento dell'arte.

Qualità native ed educate nell'esercizio concreto, nella coscienza metodologica, nell'esperienza della storia della critica, ma, ripeto, inevitabilmente native nella loro prima disposizione. E se per il poeta si potrà dire che *nascitur et fit* (ed è su questo suo speciale *feri* che si appoggia la validità degli studi di poetica, ma è sull'unità inscindibile di tutta la sentenza che se ne ovvia ogni possibile intellettualismo), anche per il critico dovrà dirsi che la sua preparazione ed esperienza presuppongono il più deciso *nascitur*.

Così come essenziali a lui saranno la sua genuina passione per l'arte, la sua partecipazione all'affermazione del valore poetico (che egli esercita chiaramente anche nella critica della poesia del passato), il possesso di un suo orientamento nel campo della esperienza critica e del pensiero estetico. Senza con ciò farne né un artista aggiunto all'artista né un filosofo puro né uno

storico ignaro della storia per cui è storico, ma postulando come necessaria una sua partecipazione alla vita dell'arte, una capacità di intenderne i caratteri generali e particolari, una disposizione a intenderne le diverse forme storiche e il suo significato storico generale e specifico.

Donde l'importanza per un critico e storico letterario di un suo esercizio nella critica dell'arte contemporanea che tanto più rafforza la sua natura di partecipe all'affermazione dei valori poetici e la necessità della sua iniziativa e delle sue reazioni dirette alle sollecitazioni dei fenomeni artistici, mentre evidentemente rafforza l'impegno contemporaneo con cui egli rivive i problemi e i fenomeni artistici del passato.

Per non dire – tanto è evidente in tutto il mio discorso – dell'importanza fondamentale e «culturale» (come ben avvertiva il Momigliano in una discussione del 1916 sulla critica e sulla cultura del critico<sup>1</sup>) di una vera, autentica vita del critico come uomo, e uomo etico-politico, che gli permetta di intendere personalmente (per esperienza propria e per integrazione di fantasia bisognosa di una prima base di interesse) i problemi sentimentali, culturali, etico-politici degli autori che studia e di riconoscerne la radice umana, la loro perenne attualità e storicità.

Come si può davvero comprendere l'arte di un Machiavelli, di un Foscolo, di un Dante senza comprenderne i problemi etico-politici e culturali e, per far ciò, senza la conoscenza e l'esperienza di questi problemi? Ché, alla fine, la critica e storia letteraria hanno una loro base «operativa» (si conosce solo quel che si fa o si può fare). Sol che questa non è solo letteraria e artistica – il critico non è un artista mancato, ma uno scrittore impegnato nello stesso strumento e problema espressivo dei suoi autori –, ma anche dei problemi generali e particolari che gli scrittori vivono.

Mentre nella sua esperienza artistica il critico letterario avrà tanto maggiori possibilità quanto più egli avrà esperienza anche delle altre arti. E come, ad esempio (senza con ciò indulgere a trasposizioni ed equivalenze livellatrici), intendere la tensione lirica, la tenuta di ritmo del Manzoni del *Cinque maggio* senza avere il senso del ritmo musicale, senza aver compreso, ad esempio, la grandezza di ritmo del secondo brandeburghese di Bach? o come intendere il ritmo nuovo dei poeti postsimbolisti, senza aver inteso il ritmo nuovo di Schönberg o di Alban Berg? come intendere certa letteratura impressionistica senza aver un'idea approfondita e un'esperienza dell'impressionismo pittorico? come intendere la civiltà letteraria decadente senza avere un'esperienza dei fenomeni pittorici e musicali della stessa epoca?

D'altra parte, per quel che riguarda la prospettiva e l'orientamento contemporaneo, essi non devono spengere la comprensione e il rispetto dell'alterità del passato e dei valori formati nel passato e trasformare la critica e storia letteraria in una pura e semplice lotta per l'affermazione di nuove

<sup>1</sup> La discussione fra il Momigliano, il Cesareo, il Pellizzari si svolse sulla «Rassegna» del 1916.

poetiche. Ché, cosí facendo, si rischia poi, anche agli effetti del presente, di perdere la ricchezza di stimoli e controlli che proviene dallo studio della letteratura del passato, di vivere una dimensione isolata ed effimera e senza sfondo. Quando poi il gusto del nuovo, del moderno ad ogni costo non si trasforma in semplice accompagnamento delle mode o, peggio, si cade nel rilancio di fenomeni artistici del passato solo perché intonati alle mode presenti: atteggiamenti molto proficui per la fama contingente del critico, ma contrari alla sua piú doverosa serietà e al suo compito di storico-critico che non deve mai perder di vista le proporzioni di valore per il semplice valore del nuovo.

Né qui ci si ferma sui casi vistosi della collaborazione di critici alla diffusione editoriale, dello scadimento della critica in forme di pubblicità.

Quante amare riflessioni di costume potrebbe sollecitare la civiltà dei premi e dell'industria culturale in cui tanti critici pensano in un modo e scrivono in un altro, e in cui i difetti della civiltà industriale vengon fatti propri anche da forme di civiltà nascente, incapace spesso di imporre ancora la propria piú vera moralità, i propri criteri piú veri di sincerità, di verità, di responsabilità come radice di ogni nuova organizzazione civile e letteraria.

L'indipendenza profonda del critico (non il suo isolamento storico e falsamente aristocratico) è motivo fondamentale della sua missione e nessuna solidarietà di partito, di chiesa, di gruppo e tendenza può mai giustificare la sua tolleranza di fronte a fatti artistici non validi e non affermabili in una prospettiva di «durata», di storia. Responsabilità, indipendenza, coraggio di verità non sono appelli moralistici scaduti, ma elementi fondamentali della validità del critico, del suo rigore intellettuale e morale.

E cosí un vero critico della letteratura contemporanea (non un cronista o un degustatore edonistico o un fazioso partigiano di chiese confessionali o politiche o letterarie) sarà inevitabilmente portato a storicizzare anche il presente, ad accertarne i valori e le linee ricche e vive di futuro, a trasformare reazioni e impressioni in giudizio storico-critico e a porre nessi e rapporti fra letteratura e cultura, fra problemi artistici e problemi del proprio tempo e del passato. E cosí sempre il gusto, la sensibilità, la reazione diretta ai testi, la simpatia o antipatia per nuove poetiche tenderà a munirsi di preparazione filologica e storica. Ché poi, alla fine, nei casi di critici autentici, anche quando appaiono piú sensibilistici e istintivi, sarà facile ritrovare, ad un esame accurato, una base culturale e storica per quanto limitata e contratta, un orientamento estetico e un riferimento a ideali e dimensioni generali.

Certo, a volte si può aver l'impressione che le esigenze strumentali cosí fortemente accresciute attualmente possano soffocare la vivacità e l'iniziativa personale del critico (*mole ruit sua*) e sarà sempre da diffidare delle espansioni tecnicistiche non sorrette da idee centrali. Ma di fronte a questo rischio non sarà poi il caso di smantellare perciò la difficile e tormentata costruzione della nostra preparazione metodologica e strumentale per un semplice ricorso alla spontaneità e genialità immediata del critico «puro».

Sarà invece necessario meglio articolare e disporre la preparazione alle sue funzioni, alla sua destinazione in rapporto ad una interpretazione unitaria e centrale, a cui, ripeto, l'iniziativa e la vocazione critica sono *primum* essenziale come l'ispirazione all'operazione artistica.

Ugualmente, se si può capire la diffidenza e il sospetto, in alcuni, che la critica possa perdere il suo carattere specifico e risolversi solo in storia o storia della cultura quando se ne accentuino solo i caratteri e i compiti storici, non sarà perciò da rinunciare al fondamentale impegno storicistico quando si sia bene inteso e si sia fatto valere il carattere di mediazione che è sempre costitutivo dei fatti estetici e che tanto meglio si rivela, con possibilità di ricchezza e di duttilità concreta, nella considerazione del rapporto poetica-poesia, di studio della poetica per la comprensione, individuazione e valutazione della poesia nella sua genesi storica e nella sua realizzata consistenza.

Non si vorranno, ripeto, disconoscere i meriti e gli apporti che critici autentici han pure volta a volta rappresentato in posizioni che possono a noi apparire insufficienti e parziali sul metro della figura che qui si è proposta. E, del resto, come non capire che anche la critica ha un suo svolgimento dialettico e problematico, accentua aspetti e problemi volta a volta urgenti e preminenti nella storia della cultura e dell'arte?

Ma sarà ben lecito, proprio nella consapevolezza dell'utilità del dialogo e del confronto, identificare entro la situazione critica attuale una strada e un impegno più centrali e complessi. Che il critico sappia e voglia adibire tecniche e conoscenze, coscienza storica e senso dell'arte alla ricostruzione e interpretazione delle personalità, delle opere delle epoche letterarie nel movimento della storia generale e della storia letteraria, che nel suo atto storico-critico siano presenti e disponibili tutti gli strumenti atti a realizzare la sua operazione e che perciò egli sia tecnico, storico e uomo vivo nella cultura, nella storia, nell'arte e interessato personalmente ai problemi dell'arte e all'affermazione dei valori poetici, sarà mèta ambiziosa e ardua, ma non perciò meno stimolante e doverosa.



## Croce nella critica letteraria del Novecento (1967)

*Croce nella critica italiana del Novecento*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 71°, s. VII, n. 1-2, Firenze, gennaio-agosto 1967, pp. 4-11; poi in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit. e in W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia*, cit. È il testo di una conferenza letta al “Terzo Programma” della Rai nel 1966.



## CROCE NELLA CRITICA LETTERARIA DEL NOVECENTO

La critica letteraria costituisce senza dubbio una delle attività più cospicue e feconde dell'epoca – dall'inizio del secolo alla seconda guerra mondiale – dominata prevalentemente, anche se non esclusivamente, dalle filosofie e metodologie idealistiche, e soprattutto da quella crociana. E certo – fuori di ogni tentazione di agiografia nazionale – la critica letteraria è stata una delle attività che danno al nostro recente passato un'effettiva forza e dignità, e che oggettivamente si oppongono alle sue facili liquidazioni e squalifiche globali, quasi si sia trattato di una specie di terra bruciata che obbligherebbe a ricominciare tutto da capo e a discutere solo sulla base di proposte interamente nuove: le quali molte volte si rivelano poi nella loro realtà di vecchie formulazioni spesso già logorate nelle loro stesse culture di origine e dentro l'ambito stesso delle ideologie che le motivano.

Ciò non vuol dire affatto chiudersi in un cauto isolamento e in una miope volontà di pura e semplice continuità tradizionale e rifiutare, con preclusioni scettiche e pregiudiziali, quanto di fecondo e valido nasca da nuove esigenze e magari provenga da altre tradizioni e culture, meno conosciute e approfondite precedentemente. Ma vuol dire aver fatto bene i conti con le grosse esperienze del nostro recente e meno recente passato in tutta la sua complessità e nella sua interna dialettica.

Ogni rivoluzione o rottura, che non sia velleitaria e snobistica, presuppone comunque la conoscenza, la comprensione, il giudizio di ciò da cui ci si distacca. In questa prospettiva di comprensione e di giudizio dell'epoca che può denominarsi idealistica, si impone anzitutto alla nostra attenzione storica la considerazione della forza di iniziativa metodologica e critica di Benedetto Croce nell'ultimo decennio dell'Ottocento e nel primo decennio del nuovo secolo, quando essa si impostò energicamente di fronte al metodo storico-positivistico e alla sua sproporzione fra dignità e fertilità di lavoro preparatorio e di disciplina scientifica, e scarsissimo senso della poesia e della stessa storia, e di fronte alle spinte velleitarie dell'estetismo, e dello spiritualismo, incerto fra residui positivistici e fermenti non inutili, ma di per sé insufficienti, nel tentativo di sbloccare le chiusure del più pesante positivismo e naturalismo.

All'appiattimento della poesia nella vita meccanica dei generi letterari in una pura trascrizione di biografia o in una naturalistica fotografia, così come alle ambigue esaltazioni dell'«arte per l'arte», dell'arte come vita e della vita come arte, del poeta «fanciullino», del misticismo edonistico dei «cavalieri dello spirito», il Croce oppose il rilancio della eredità desanctisiana-vichiana

e riportò la critica alla sua funzione di interpretazione, di valutazione, di collaborazione con la poesia del passato e del presente. E la distinse energeticamente sia dalla sua risoluzione nell'erudizione e nella strumentale preparazione filologica ed erudita (di cui pur assorbiva gli elementi di serietà e di rigore erudito), sia da quella degustazione estetizzante e spiritualistica (fra le poetiche del D'Annunzio, del Pascoli, del Fogazzaro e i loro fragili corrispettivi critici) di cui pure riassorbiva, ad altro livello di organicità e di vigore, la tensione all'immagine e all'immediatezza poetica, entro le posizioni dell'*Estetica* e nell'operazione critica «militante» dei primi saggi sulla «letteratura della nuova Italia».

Su quella base si impostò il fecondo dialogo del Croce con gli altri rappresentanti più vivi e meno vivi della nuova critica italiana di primo Novecento: donde anche la falsità di immagini tuttora correnti di un Croce «splendido isolato», dittatore prepotente e solo sterilizzante di nuovi germi vitali, freddo e meccanico applicatore in critica delle sue posizioni estetiche e metodologiche. Questo deve essere ben compreso sia in generale sia nella varia forza di tale atteggiamento in fasi assai precisabili: il Croce fu, per lungo arco di tempo, formidabile soggetto ed oggetto di vivo dialogo metodologico e critico. E la sua presenza appare tanto più vera e valida quanto più reinserita in quel dialogo, in cui egli contribuì a stimolare la stessa forza dei suoi avversari, ricavando a sua volta dalle sue polemiche e discussioni con quelli un vivo incentivo allo sviluppo della propria originale problematica, internamente collegata da un vivo ricambio fra meditazione estetica, metodologica e critica effettiva.

Si pensi così agli anni che precedono la prima guerra mondiale, quando accanto al Croce affioravano tumultuosamente esigenze che in parte utilizzavano la sua lezione e in parte reagivano, anche violentemente, alle prime posizioni crociane: su vie fra tardo-romantiche e decadenti, come nel caso del Thovez, o in forme di istanze più velleitarie e pur non prive di stimoli, come nel caso del Borgese, o in forza di esigenze più profonde ed autentiche – anche se non potute portare fino in fondo – nei vociani più originali, come Slataper e Boine; o nella serissima ricerca critica psicologico-storica di un Donadoni, o nella proposta del «critico-lettore» e della «religione delle lettere» del Serra. Con il risultato di un dialogo vivacissimo e teso, e che sarebbe molto importante ristudiare proprio nella sua intera realtà e nelle stesse offerte di interessanti spunti non crociani o anticrociani: rapporto concreto uomo-poeta, esigenze del «grande» piuttosto che del «bello», fondo tragico della poesia, critica come ricerca di «anime», impegno totale del critico con se stesso, lettura «strenua» dei testi e attenzione stilistica. Per non dire dell'interesse sino della richiesta paradossale, avanzata dal giovane Cecchi, della necessità di un'estetica diversa per ogni diverso poeta, o dell'interesse di certe scelte di poeti sintomatici entro la nostra tradizione (Dante, Michelangelo, Campanella, Leopardi) e della nuova apertura alla lettura contemporanea e all'identificazione dei nuovi poeti, in contrasto e in rapporto diverso con la polemica del Croce contro il decadentismo: pole-

mica che finiva per estendersi sempre piú pericolosamente alla nuova poesia postsimbolista e alle sue scaturigini europee del secondo Ottocento.

Eppure certe polemiche che pensavano di cogliere interamente il Croce nel chiuso delle sue posizioni estetiche e critiche dei primissimi anni del Novecento venivano poi a ritrovarsi sfasate e sfocate, quando alle prime sue formulazioni piú anguste e ancorate a un senso troppo limitato dell'intuizione-espressione si sostituivano le sue nuove elaborazioni metodologiche e critiche, stimolate da quello stesso dialogo e dalla incessante fecondità di sviluppi e ricambi interni del suo pensiero e della sua coerente attività critica.

Cosí le posizioni iniziali si ampliavano nella complessa problematica della intuizione lirica, della cosmicità e totalità dell'atto estetico, e in quella interpretazione delle grandi personalità poetiche di Ariosto, Shakespeare, Goethe, a cui corrispondevano l'articolarsi dinamico e circolare della sua filosofia dello spirito, l'approfondirsi del suo storicismo «assoluto», la stessa altezza di una attiva, operosa saggezza, confortata da quel senso della libertà che, mentre rivelava il suo fondo conservatore nei gravi errori di iniziale interpretazione del fascismo, si rafforzava poi nella piú decisa opposizione alla dittatura affermata e trionfante: in anni in cui le stesse opere storiche e critiche del Croce acquisteranno valore esemplare di serietà e di cultura contro la falsa cultura ufficiale e la servilità o il silenzio di tanti «letterati puri».

Anche allora poté sembrare (come sotto un certo aspetto avveniva) che lo stesso senso tanto piú complesso e supremo della poesia slittasse tuttavia nel Croce verso una concezione di eternità metastorica e verso un certo livellamento delle concrete personalità come paradigmatici esempi della poesia eterna. E si poté cosí diffidare della stessa pregnante formula romantico-classica della poesia quale «sentimento gagliardo che si è fatto tutto rappresentazione nitidissima». Tanto piú quando, nel successivo passaggio alla *Poesia di Dante* e ai saggi di *Poesia e non poesia*, il monografismo monadistico, il distinzionismo esasperato e il «purismo» estetico condussero il Croce al canone di «poesia e non poesia» e ai clamorosi casi critici della interpretazione della *Divina Commedia* come separazione di poesia (o addirittura di liriche indipendenti) e struttura o romanzo teologico; o del giudizio sul Leopardi in cui la non congenialità del critico con l'autore persino in termini di *Weltanschauung* e l'incomprensione della posizione ideologica e storica leopardiana (accresciute dalla stessa polemica reazione al «leopardismo» neoclassico della «Ronda») sollecitavano il Croce a rivelare appunto molto pesantemente, in quel caso estremo, alcuni elementi di fondo della sua posizione estetica e del suo «purismo» distinzionistico; il quale non solo tagliava spesso nel vivo di un'opera e persino di un singolo componimento poetico, ma piú gravemente separava la forza poetica dai suoi nessi, radicali e operanti, con le altre forze della personalità e della storia.

Sicché proprio questa fase evidenziante dei piú gravi limiti della posizione crociana favoriva l'affermazione del crocianesimo piú ortodosso e scolastico e di una critica «estetica», che magari invitava il Leopardi a tratteggiare me-

glio il personaggio di Silvia piuttosto che a sviluppare la figura «allegorica» della speranza, o trovava nei *Sepolcri* un contrasto insanabile fra le illusioni e la concezione materialistica là dove proprio quel contrasto era la molla dialettica della poesia di quel carme. E, a ben guardare, le posizioni critiche crociane trovavano allora molto spesso pratica convergenza con quella critica della «poesia pura» pur tanto combattuta dal Croce, e che per altre vie (quella della ripresa impoverita del Serra e del Carducci e della lettura sensibilistica) giungeva a conclusioni non dissimili su molti casi concreti (le quattro o cinque «poesie» del Leopardi), anche se immettevano nella generale tensione critica del tempo una pur importante lezione di strenua lettura e (specie nel caso del De Robertis) singolari e personali qualità di finezza e di auscultazione della parola poetica, mentre contemporaneamente perdeva interamente di vista l'organicità, complessità e storicità della poesia.

Tuttavia anche in questa fase (in cui gli stessi limiti della posizione crociana corrispondevano ad una tensione estrema all'identificazione della poesia e alla storiografia individualizzante contro ogni pericolo di astrattezza e di determinismo sociologico) l'autentica vocazione critica del Croce (coerente alle sue istanze estetiche, ma non priva certo di una viva duttilità di giudizi stimolati dai singoli autori studiati) si rivelava nella fertilità di giudizi, e di atteggiamenti del giudizio, a contatto con i molteplici casi individuali degli scrittori ottocenteschi italiani ed europei in una interna articolazione della «poesia» e della «non poesia», che anticipava la successiva distinzione di poesia e letteratura e la nuova articolazione del fatto espressivo in genere. Da quella ricca esperienza critica il Croce risaliva poi, negli anni fin verso il '30 (attraverso lo stesso ricambio interno con l'attività storiografica e l'impegno etico-civile della sua opposizione alla dittatura), ad una maggiore ampiezza di prospettive di storia letteraria nella *Storia dell'età barocca* e, attraverso aspetti più specificamente letterari di questa (le varie forme della letteratura del Seicento), a quella considerazione della cultura e tradizione letteraria e della forza e complessità della poesia d'arte, che si consolidava – con grossi contributi rinnovatori di singoli problemi critici nella letteratura italiana fra Trecento e Cinquecento – in *Poesia popolare e poesia d'arte*.

Volume essenziale nello sviluppo crociano, e, a suo modo, risposta originale ad esigenze di una nuova attenzione al valore dell'«arte», della tecnica letteraria, del linguaggio, appoggiate alla ripresa di motivi ed esempi del Carducci e di studiosi come il Parodi e soprattutto il De Lollis (dove la fertilità di questi incontri con la lezione crociana nell'attività critica di un Pettrini) e persino a quella nuova prospettiva militante della «letteratura» che veniva sostituendo il programma della «poesia pura»: e alle cui esigenze – seppure in modi diversi – ancora, a sua volta, il Croce poteva rispondere, nella *Poesia* del 1936, con la distinzione di poesia e letteratura, con una diversa configurazione positiva della «non poesia» e con una generale maggiore capacità di articolazione del fatto espressivo.

Affioravano intanto nuove proposte estetiche e metodologiche di varia

consistenza, legate sia a diversi sviluppi dello stesso idealismo, sia a sollecitazioni di diverse esperienze europee (che – malgrado la chiusura dell'epoca della dittatura – penetravano nella nostra cultura ravvivando a volte prospettive di pensiero comprese dalla forza espansiva dell'idealismo crociano e gentiliano), sia a quello stesso stimolo della nuova letteratura che richiedeva alla critica diversa capacità di comprensione e di collaborazione: sí che molti autori decisivi – Pirandello o Svevo – della nostra letteratura novecentesca vennero recuperati alla comprensione critica contro il giudizio o il silenzio del Croce.

Si pensi – per le nuove proposte estetiche – al Banfi, al Gargiulo, al Tilgher, al Baratono, e poi ancora al Calogero e allo Spirito. E, per l'attività critica, si pensi al momento della critica ermetica, a base mistico-esistenzialista, ai nuovi studi di poetica, ai primi tentativi di una critica stilistico-filologica.

E contemporaneamente si consolidavano, con cresciuta autorevolezza e forza concreta, alcune forti personalità critiche, che tutte portavano elementi effettivi di arricchimento e di approfondimento, di spostamento, rispetto alla stessa lezione crociana, in direzioni sempre meno configurabili nei limiti di una precisa e unitaria «scuola» crociana, anche quando al Croce piú direttamente si richiamavano: come avveniva nel caso di critici militanti come il Cecchi e il Pancrazi o in quello, cosí cospicuo e originale, del Momigliano, o in quelli di crociani «eterodossi» come il Flora o il Russo.

Fu l'epoca di affermazione di complesse esperienze critiche avviate spesso sin dal primo ventennio del secolo e realizzanti la forza, l'ispirazione, l'operosità concreta di una grande generazione critica, attiva nel rapporto fra grandi monografie (dal *Verga* del Russo al *Manzoni* del Momigliano, al *D'Annunzio* del Flora al *Foscolo* del Fubini), commenti critici (dai numerosi commenti del Momigliano a quelli del Russo o del Flora) e storie letterarie (da quella ancora del Momigliano, a quella del Flora, a quella del Sapegno, a quella piú tarda e incompiuta del Russo).

Proprio l'attività cosí vigorosa di Luigi Russo richiama insieme – entro lo sviluppo della critica appoggiata alla lezione del Croce e in realtà mossa verso posizioni che ne mettevano in discussione punti essenziali – l'importanza delle complesse sollecitazioni derivate sia da una piú diretta ripresa del metodo desanctisiano, sia dall'estetica e dalla stessa attività critica di Giovanni Gentile.

Quest'altra maggiore personalità dell'idealismo italiano, attiva sin dall'inizio del secolo, ebbe infatti – seppure su di una base di esperienza critica concreta assai contratta e limitata – una spiccata presenza anche in campo metodologico-critico, sia con l'aspetto unitario della sua filosofia attualistica che reagiva al distinzionismo crociano e poteva cosí influire a correggerne gli eccessi entro la ripresa della base crociana da parte di altri critici, sia con grossi interventi sulla poesia di Jacopone, di Dante, di Leopardi e di Manzoni, da cui scaturiva un importante, anche se spesso confuso, stimolo ad interpretazioni piú «intere» di opere e personalità poetiche nel piú forte

rapporto istituito fra pensiero e poesia e persino a possibili ricostruzioni della storia letteraria attraverso la simbolicità storica dei singoli poeti: che fu appunto elemento cospicuo nella ben più operante prospettiva critica del Russo, con la sua proposta di uno storicismo a base lirico-simbolica che unificava le esigenze individualizzanti del Croce e quelle più sociologiche-idealistiche del Gentile.

E proprio il Russo, a nostro avviso, può segnare il limite massimo di sviluppo e duttilità della metodologia critica riportabile, nei suoi centri essenziali, ad una generale o predominante concezione estetica e filosofica idealistica, e condotta sino alle sue più originali e vigorose conseguenze metodologiche in quei volumi sulla *Critica letteraria contemporanea* che uscivano negli anni stessi della seconda guerra mondiale, e in un'epoca in cui la diretta presenza e influenza del Croce andava progressivamente indebolendosi e perdendo di attrazione e di forza di dialogo con nuove istanze della critica: anche se il concreto esercizio critico del Croce ebbe ancora attuazioni notevoli e interessanti sia nella impostazione di linee storico-letterarie (si pensi alla *Letteratura italiana del Settecento* del 1949 e all'interesse della giustificazione della funzione dell'Arcadia, educatrice di letteratura e di gusto, e a sua volta provocata dal fecondo contatto della cultura italiana antibarocca con il razionalismo), sia in un particolare e fertile recupero di indicazioni concrete su scrittori e poeti del pieno e tardo Rinascimento nei volumi che portano questo titolo.

D'altra parte la metodologia russiana (qui considerata soprattutto per il suo significato storico) apriva la possibilità di sviluppo di uno storicismo critico che di fatto spingeva a travalicare le stesse dimensioni della filosofia idealistica, tanto da permettergli importanti incontri con lo storicismo di ascendenza marxista, specie nelle sue riprese della importantissima esperienza del Gramsci; la quale, se, tutto sommato, non appare capace di costituire una intera base estetica, metodologica e critica da contrapporre alla tanto maggiore larghezza ed esperienza della base crociana, offrì certo —resa tanto più duttile e avvertita proprio dal suo stesso rapporto di discussione e polemica con il Croce — indimenticabili punti di appoggio ad istanze storicistiche più concrete e «integrali».

Al termine di questo rapidissimo quadro di un'epoca così lunga, ricca e complessa e perciò mal rappresentabile in uno schema univoco e rigido (quanti nomi da fare, quanti nomi fatti e che avrebbero necessità di spiegazioni esaurienti del loro significato!), un discorso anche sommario sul nostro attuale rapporto con quell'epoca e con l'opera del Croce, che in essa si profila come la più imponente ed organica, richiederebbe precisazioni molteplici e una ulteriore considerazione della zona che dalla fine della seconda guerra mondiale giunge fino a noi.

È chiaro infatti che, come è impossibile riferirsi al Croce senza reinserirlo continuamente entro la storia viva e nel suo dialogo con le altre personalità di quel tempo, così è anche difficile impostare un confronto diretto fra le



esigenze critiche attuali e quelle dell'epoca considerata, entro il raggio predominante dell'idealismo, senza riferirsi agli anelli intermedi dello sviluppo della critica nel successivo ventennio, alle polemiche anticrociane e anti-idealistiche specie nel primo decennio del dopoguerra, ai rilanci di personalità e metodi non crociani o precrociani, all'impostazione di nuove linee di metodologia e critica, motivate spesso dall'ingresso, nella nostra cultura, di metodi ed esempi derivanti da altre culture e tradizioni.

Né d'altra parte è facile trovare una base di minimo comune denominatore nella situazione attuale, caratterizzata – come tutta la cultura d'oggi – da una molteplicità di spinte e prospettive sempre più rapidamente mutevoli e perciò continuamente variabili nei loro stessi obbiettivi polemici.

Sicché sarà da osservare obbiettivamente che la stessa storia del primo Novecento critico, la sua valutazione, il rapporto di dissensi e magari di motivato rifiuto o viceversa di dialogo non tutto chiuso con essa, implicano un tanto più inevitabile orientamento particolare, difficilmente estensibile a generale orientamento contemporaneo.

Tuttavia sarà pur lecito almeno raccogliere, come premessa a più particolari ripensamenti e giudizi, alcuni punti di valutazione della metodologia e critica del Croce e delle metodologie e critiche più riportabili ad una generale ispirazione idealistica e confrontarle soprattutto con una prospettiva che tenda ad uno storicismo più concreto e pur coerentemente teso ad una sua funzione critica, interpretativa e valutativa.

E, d'altra parte, alla luce di altri generali orientamenti, più volte unilateralmente all'analisi di linguaggio e di stile (e spesso esasperanti l'insufficiente storicismo crociano fino ad un'assoluta astoricità e immobilità della poesia) o più volte alla ricerca della origine tutta inconscia della poesia (sino a farne il risultato di traumi e complessi psicologici), si potrebbe puntare piuttosto su altri motivi di dissenso: insufficienza di analiticità e di comprensione dello stile, genericità di formule più pertinenti al «mondo» che alla forma concreta degli scrittori, mancanza o rifiuto di filologia e tecnica, o ignoranza e squalifica, per preclusione razionalistica-idealistica, della lezione della psicanalisi o di esperienze irrazionalistiche. Guardando soprattutto al Croce e alle sue posizioni più centrali e peculiari ci sembra di poter così indicare alcuni fondamentali limiti e pericoli della sua concezione della poesia, e della sua metodologia e critica.

Anzitutto il «purismo» estetico, la distinzione e addirittura, di fatto, la separazione intransigente fra la poesia e le altre forze dell'uomo e della storia che rischia di metter la poesia in un piano metastorico, di perdere la concreta genesi storica entro i nessi profondi della personalità e della situazione storico-personale dello scrittore, di concepire la poesia come un elemento celeste, un nucleo assolutamente originario e unico che emerge «malgrado» o indifferentemente rispetto alla intera tensione spirituale, culturale, ideologica, vitale del poeta.

Da qui la dura separazione fra biografia poetica e biografia pratica, la

svalutazione del «farsi» della poesia e del suo dinamico svolgimento, la recisa squalifica dell'attività tecnica (e quindi del lavoro di consolidamento e realizzazione nell'opera effettiva attraverso il complesso tormento della elaborazione poetica) e la negazione sostanziale di ogni vera possibilità di storia letteraria che non si risolve in serie di monografie e, all'interno di queste, in serie di opere e magari di singoli momenti «poetici».

Da qui il rifiuto (ribadito fino all'ultimo dal Croce) di ricercare nell'opera del poeta una linea direttiva, un aspetto di consapevolezza operativa, come se questo fosse un elemento impuro ed intellettualistico intruso arbitrariamente nella pura decisività ispirativa e fantastica.

Da qui ancora la scarsa considerazione delle prospettive pertinenti non solo alle direzioni operative dei singoli poeti, ma di quelle duttilmente legate alle tendenze di un'epoca e persino di una dimensione artistica particolare. E si pensi in proposito, ad esempio, all'incomprensione crociana della dimensione teatrale che ha finito per accentuare la limitatività dei concreti giudizi crociani su Pirandello, Alfieri e magari Metastasio e Goldoni, di cui si perdeva la prospettiva teatrale e quindi la comprensione della particolare direzione artistica del loro linguaggio e delle loro impostazioni in confronto con una presunta necessità di una «lettura lirica» delle opere teatrali. O ancora il fondo classicistico (e non sempre «classico») della «nitidissima immagine» che finiva per precludere la comprensione di direzioni poetiche sollecitate da altre visioni della vita e tese a forme apparentemente «non finite» o «impure» e «oscure»: dal caso di Michelangelo scrittore a quello di Hölderlin, a quello della poesia simbolista e postsimbolista e in genere della letteratura contemporanea. Considerazioni che tutte riportano ad una più generale e diversa prospettiva addirittura sull'uomo e sulla sua storia, nonché sulla portata delle stesse idee crociane di «libertà» nel loro limite classista e conservatore.

Sicché, anche pensando ad altre prospettive più storicistiche e storico-critiche del periodo idealistico, un sostanziale limite generale può avvertirsi nella insufficienza della ricerca di una genesi storica della poesia e nella tendenza ad erigere un elisio platonico o cielo metastorico e soprastorico della poesia. Certo, proprio questa ultima indicazione che coinvolge lo stesso senso della poesia, della sua natura, nel suo «effetto» nel lettore e nella storia degli uomini (e quindi degli stessi rapporti fra critica e poesia), condurrà insieme a riconoscere la forza ispirativa di un'epoca e di una critica che, variamente, e non per semplice evasività (più chiara in certe versioni di «critica pura» contrapposte a volte anche in tempi recenti al Croce e allo storicismo idealistico con discutibilissima validità), vissero fortemente una generale tensione di «valori» e vollero sfuggire al supremo pericolo di perdere il valore peculiare della poesia magari in una indistinta unità o in una sua strumentalizzazione faziosa o in un livellamento tecnicistico e documentaristico. Donde le stesse «interne» esigenze del distinzionismo e di tanti altri motivi, sopra indicati come limiti, rispetto ad altre possibilità di prospettive

critiche, in rapporto con altre visioni generali della poesia e della storia.

Infine, da una parte sarà da ricordare ancora – alla luce di quanto si è detto circa la complessità della critica del periodo del primo Novecento – che in quella stessa epoca prevalentemente dominata dall'idealismo e in quegli stessi critici che pur si rifacevano a posizioni idealistiche di base si espressero spunti ed istanze che già allora poterono sollecitare, per sviluppo e discussione, prospettive tuttora vive ed operanti e mal configurabili sotto l'etichetta frettolosa e tendenziosa di «tardo idealismo» o di idealismo e addirittura crocianesimo «di sinistra». Donde la difficoltà di tagli totali e indifferenziati.

D'altra parte si dovrà pure riconoscere che di quell'epoca e del Croce non solo resistono moltissime opere e giudizi concreti che un critico attuale non può ignorare come base di discussione entro singoli problemi critici di singoli scrittori ed epoche letterarie, ma che i loro stessi problemi di fondo provocano ancora, a nuova e magari diversissima condizione di livello e prospettiva, discussione tutt'altro che inutile e possono aiutare concretamente a rifiutare ricadute grossolane e a tanto meglio cercare altre vie di soluzione più profonde ed organiche, più consapevolmente rapportate ad altre concezioni e direzioni.

Così, come non avvertire, proprio di fronte a tanti scivolamenti nella semplice registrazione statistica e descrittiva dei modi stilistici, il richiamo, che proviene dal Croce e da tanti critici dell'epoca idealistica, al giudizio, alla interpretazione, alla valutazione, alla identificazione della poesia e della sua funzione e forza?

Tutte cose da far valere diversamente e con diversa complessità e con diverso senso della stessa poesia e dei suoi rapporti con la storia e con la vita, ma da non perdere nella semplice misurazione tecnicistica o considerazione documentaristica della poesia. E come non avvertire almeno ancora il richiamo generale alla funzione di «comunicazione» della critica, troppo spesso perduta sin nelle forme di un linguaggio tutto specialistico o preziosamente sfuggente e cenacolare?

E ci pare significativo il fatto che proprio da parte di molti risoluti avversari del Croce, in questi giorni celebrativi del centenario crociano, siano stati espressi un riconoscimento e un omaggio – non tutto convenzionale – non solo della grandezza e dell'importanza storica del pensatore, del metodologo, del critico, ma del valore del suo esempio e del suo stimolo di organicità, di coerenza, di coraggiosa autocritica, di profonda chiarezza e serietà razionale, intellettuale e morale.

Riconoscimento che implica l'avvertimento – speriamo non passeggero – di certe urgenti necessità della più generale situazione critica e culturale attuale e quindi tanto più impongono – specie a quelli che l'hanno finora evitato – un serio ripensamento del nostro passato, tutt'altro che inutile ai fini stessi di una maggiore presa di coscienza delle condizioni e dei doveri del nostro presente.



## Lo storicismo di Luigi Russo: lezione e sviluppi (1981)

*Lo storicismo di Luigi Russo: lezione e sviluppi*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 87°, s. VIII, n. 1-2, Firenze, gennaio-agosto 1983, pp. 52-62, e in Aa. Vv., *Lo storicismo di Luigi Russo: lezione e sviluppi*, Atti del convegno svoltosi a Pietrasanta nel settembre 1981, Firenze, Vallecchi, 1983; poi in W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia*, cit. Il convegno, presieduto da Binni, curatore anche degli Atti, fu aperto dalla sua prolusione.



## LO STORICISMO DI LUIGI RUSSO: LEZIONE E SVILUPPI

Prendere ancora una volta, qui a Pietrasanta, la parola su Luigi Russo (lo feci già con un discorso funebre, di fronte alla sua salma, lo feci all'inaugurazione del Premio Russo nel '67) ad apertura di questo convegno a lui dedicato, è certo per me un gradito onore dovuto alla mia qualità di suo più antico scolaro (da quando nel 1934 egli iniziò il suo magistero all'Università di Pisa, dove io, già allievo di Momigliano, mi laureai con lui nel '35 con una tesi, *La poetica del decadentismo*, così legata a forti stimoli ed elementi della sua metodologia e da lui promossa alla pubblicazione), ma è insieme per me causa di profonda commozione, particolarmente ora che, riconsiderando la mia lunga vita, ancora meglio prendo coscienza di quale debito essa abbia contratto (ma fra tante lezioni di maestri reali e ideali in campo letterario e civile) particolarmente con Luigi Russo. E non solo con il suo insegnamento e la sua opera, ma con la sua viva, irripetibile sostanza umana e personale, nella lunga abitudine di incontri, di scambi epistolari, di visite a lui nella sua casa fiorentina ed anche nell'ultimo periodo della sua vita, qui a Marina di Pietrasanta. Quando egli vi si trasferì e visse, sempre proseguendo la strenua lotta del lavoro e della militanza civile, fra intensi movimenti di ira e malinconia per la solitudine maggiore in cui venne a trovarsi: come egli scrisse con parole intensissime (e ben valide ad introdurci nel suo stile e in una delle pieghe e articolazioni più schiette ed alte): «Due fere donne, anzi due furie atroci / tor non mi posso, ahi misero, dal fianco: Ira e Malinconia». Questi sono i versi che spesso mi ripeto, di uno dei miei poeti preferiti, l'Alfieri, e la solitudine alla quale mi sono volontariamente condannato (per sconto dei peccati miei) forse mi accresce nell'immaginazione il pericolo di una sempre più irreparabile rovina» (1960). Anche se egli trovò molti compensi a quella solitudine e a quel sentimento catastrofico (di origine non solo autobiografica: la scomparsa di tanti maestri, amici carissimi, ma nazionale e cosmica: il peso del regime clericale e conservatore, la sudditanza italiana a una superpotenza straniera, la guerra fredda e l'incombere della guerra atomica) nella singolare bellezza di questi luoghi (fra la contemplazione propizia del mare, o limpido, o tempestoso quando montalianamente «livido cambia colore», delle fresche e vitali pinete, del mareggiare pietrificato delle Apuane) e nella generosità e schiettezza di amicizie e di consuetudine con la gente colta di questa civilissima Versilia e magari con la «povera gente» (per riprendere le parole in questo periodo da lui usate a meglio ancora designare il suo più congeniale scrittore, il Verga, come «poeta della povera gente»): quella povera gente di cui egli nel lungo sviluppo, anche tormentoso, della sua conce-

zione e milizia etico-politica aveva fatto propria, in quest'ultimo periodo, la causa con intenso e lucido appassionamento. Sicché in me (come del resto certo in tutti gli amici qui convenuti) si sommuove un'intensa onda affettiva, promossa da questa occasione e dalla folla di ricordi malinconici e vitali di una personalità così originale, inconfondibile, potente e sin prepotente e insieme così schiettamente umana e generosa. Ché non è facile sopprimere, parlando di lui a vent'anni dalla sua improvvisa scomparsa, il riaffiorare del trauma lacerante che essa provocò, escludere il ritorno assillante del vivo ricordo della sua stessa esuberante presenza fisica fino alla statura e struttura gigantesca e possente, dei tratti del volto, vigoroso ed aperto, mobile fra moti tempestosi e malinconici e impeti di vitalità fino all'intreccio di ironia, di ilarità aperta, di severità e affabilità, della sua voce potente e affettuosa, del suo discorso colloquiale, trascorrente, con una vena e disponibilità inesauribile, dai toni seri e severi quando parlava di problemi di studio e di politica alle battute ora scherzose ora ferocemente sarcastiche su uomini e argomenti della vita letteraria e civile del nostro paese, senza che mai allo scherzo e al sarcasmo penetrante e fulmineo subentrassero malignità e cattiveria, dato che ogni persona attaccata non lo era solo nella sua individuale sostanza così ben compresa, e icasticamente definita, ma soprattutto nella tendenza che rappresentava e che Russo combatteva.

Ricordo dell'uomo e commozione che non ritengo improprio o solo emotivo aver qui espresso, come una aggiunta insopprimibile del mio e nostro rimpianto dell'uomo che amammo e che ci amò, mentre a nome di tutti rivolgo un saluto schietto ai suoi figli e un devoto pensiero di omaggio alla sua fedele e nobile compagna, all'apertura di un convegno che, viceversa, intende essere non un'agiografica commemorazione, ma un'azione di cultura, uno studio storico e critico della sua personalità, della sua opera, della sua importanza culturale nel tempo storico in cui egli visse ed operò, della sua eredità di elementi e germi ancor vivi e fecondi, sia nel campo della metodologia, critica e storia letteraria, sia in quello, in lui indissolubilmente connesso, della sua attività di intellettuale militante in campo civile ed etico-politico.

Del resto, anche in questo movimento umano di inesausto rimpianto, subito ci riporta al tono più proprio di questo convegno e al centro del nostro dovere e intento di farne un momento di studio e di verifica scientifica e storica della «validità» critica e culturale ed etico-politica del nostro Maestro, e non ad un incontro commemorativo di scolari ed amici, proprio l'adesione che al Convegno, per la sua intrinseca importanza culturale, hanno dato massimi rappresentanti della Repubblica (a cominciare dal suo Presidente), del Governo e del Parlamento, dell'Accademia dei Lincei e delle Regioni Toscana e Sicilia, del Rettore dell'Università e del Direttore della Normale di Pisa, in concorde unione al di là di ogni distinzione, politica e ideologica (Russo appartiene sí ad un certo settore ben preciso della cultura, vive ancora entro la lotta per cui è vissuto e ha operato, ma ormai ben appartiene a tutta la cultura del nostro paese e alla sua storia di cui costituisce un momento di



valore essenziale), ma fra queste adesioni soprattutto, l'adesione che ha dato al nostro Convegno il piú grande poeta di tutto il '900 non solo italiano, Eugenio Montale, che, nella prevista impossibilit , per ragioni di salute, di partecipare di persona al convegno (come egli fece invece al primo premio Russo del '67), ha inviato a me in luglio, a due mesi dalla morte, una breve lettera, un biglietto, dettato poco prima del suo ricovero in clinica, breve, ma estremamente significativo nelle sue parole tutte meditate ed essenziali, secondo i modi piú propri a quel grande poeta, intellettuale e critico di cui soffriamo ancora, con profondo dolore, la scomparsa cos  lacerante e vicina: «Milano 9 luglio, Caro Binni, scusa se con ritardo posso rispondere alla tua, ma tutto questo per ragioni di salute. Anche io ho conosciuto Luigi Russo e ho condiviso gran parte delle sue opinioni letterarie. Vi faccio tanti auguri per il successo di questo convegno che dimostra la persistente vitalit  di un Maestro che tutti ricordiamo. Credimi con i piú cordiali sentimenti il tuo Eugenio Montale».

Mi pare infatti estremamente significativo non solo il richiamo alla «conoscenza» di Russo da parte di Montale da collegare con un fervido e acuto suo scritto del '62, in «Belfagor», e soprattutto la dichiarata sua consonanza con «gran parte delle opinioni letterarie» di Russo, ma il fatto che gi  di per s  l'iniziativa di questo convegno venga da Montale riconosciuta come la dimostrazione della «vitalit  di un maestro che tutti ricordiamo». Proprio la vitalit  di un Maestro ricordato da tutti o che da tutti dovrebbe essere ricordato. Non si poteva dir meglio e con maggiore autorevolezza. Tanto piú che da parte di Russo, e a riprova della lucidit  e della decisione del suo acuto sguardo critico, proprio Montale (nel paragrafo sulla poesia novecentesca nel *Compendio della storia letteraria d'Italia*, scritto subito prima della morte e uscito postumo nello stesso anno 1961) viene nettamente considerato come «il migliore poeta contemporaneo»: e non   cosa scontata, se si pensa che in quegli anni era viva ancora la *querelle* circa il primato di Ungaretti o Montale, *querelle* in apparenza inutile, futile, ma in realt  ben importante per tutta l'interpretazione del senso della grande poesia, della linea poetica e della *Weltanschauung* e della storia anche culturale e poetica del Novecento (non a caso Russo rilevava anche come il *successo* di Montale fosse stato a lungo contrastato). Poi, alla fine del paragrafo a lui dedicato con tanta sicurezza del suo fondamentale valore poetico, Russo conclude con questo periodo ben importante a chiarire, in chiave tipicamente sua, una delle radici essenziali di tale riconoscimento: «Egli   inoltre un critico notevolissimo della letteratura e *anche questo* lo differenzia dai poeti contemporanei i quali nella loro polemica rottura con la tradizione spesso tagliano anche ogni radice culturale»: che di per s  aprirebbe gi  un lungo discorso sul metodo critico di Russo e sullo stesso suo vivo rapporto con il proprio secolo, perch , a ben vedere, lo storico militante di tutta la letteratura italiana «da Dante ad oggi» (quale egli volle divenire intorno al '21-22) nasce dal critico militante nel suo tempo (si pensi al Verga del '19 e al contemporaneo sag-

gio *Il tramonto del letterato* a favore di una letteratura realistica e impegnata nella battaglia letteraria-civile proprio nel tempo contemporaneo). Sicché ben si capisce come egli, dall'altezza della sua viva e completa esperienza, potesse avvertire della loro insufficienza nei confronti della stessa letteratura contemporanea i semplici e puri «modernisti», i critici «solo del presente», i quali così (mancando di una esperienza vera del passato, della letteratura nel suo lungo e complesso sviluppo) male possono comprendere gli stessi autori contemporanei, così inevitabilmente legati alla letteratura, alla cultura precedente anche quando più se ne fanno consapevoli rinnovatori, trasformatori e persino eversori.

Proprio la lettera di Montale ci riconduce dunque, con quella sottolineatura della vitalità del Maestro Russo, al senso, ai motivi, alla prospettiva, ai modi di organizzazione del nostro convegno che in questa breve introduzione merita soprattutto di essere illustrata da parte mia anche se poi brevemente non potrò non intervenire – in modo del tutto personale ed esposto al dibattito che potrà anche avvenire fra di noi – nella tematica del convegno soprattutto in funzione del senso che ha il richiamo del titolo di questo allo storicismo di Russo e alle sue reali e possibili lezioni e sviluppi, mentre rimando, per un articolato disegno di tutta l'attività critica e metodologica di Russo da parte mia, al saggio che scrissi nel '61, dopo la sua morte, per un numero dedicato a lui da «Belfagor», aperto appunto da un saggio di Flora sull'Uomo, da quel saggio mio e da un saggio di Eugenio Garin sulla importanza di Russo nella cultura fra le due guerre.

Quanto al motivo di fondo del nostro convegno, esso corrisponde alla nostra intenzione di riproporre l'opera di Russo e la sua validità, da noi considerata alla distanza di venti anni dalla sua morte: e quali anni! densi di avvenimenti storici, sociali, politici e letterari di estrema incidenza e pieni di dissacrazioni, di *revivals*; di ingresso e scomparsa di temi e personalità, di metodi nuovi variamente autentici o effimeri, vistosi o sostanziosi, che hanno provocato una crisi nella stessa cultura e critica di sinistra, che più si ricollega alla vasta raggiera culturale e critica in cui emerge l'opera di Russo. Appunto la volontà di riproporne (con forza persuasa e insieme con l'avvertenza proprio da lui enunciata dei «limiti storici» di ogni personalità e persino delle più alte) il significato nella situazione storica in cui egli operò, la singolarità eccezionale di una personalità che non fu, volta a volta, solo un metodologo, solo un critico e uno storico letterario, ma insieme a ciò fu un intellettuale militante, un polemista etico-politico, un educatore, un formidabile organizzatore di cultura (specie con le sue riviste e soprattutto con l'invenzione geniale di «Belfagor»), e di verificare concretamente ancora una volta il suo valore, la sua tenuta nel presente, non della sua totale e immediata attualità, ma dell'importanza di germi fecondi che derivano dalla sua opera e del significato che essa ha, come di un punto di riferimento, tanto più importante nella presente condizione di moltiplicazioni e proliferazioni di prospettive e

metodi fino ad un certo possibile smarrimento e confusione nella perdita di criteri di valori di fondo, e per un richiamo alla storia (mentre se ne proclama addirittura la morte) e ad una figura del critico e dell'intellettuale che, se non può coincidere interamente con quella da lui storicamente proposta, rappresentata ed esercitata, può e, a mio avviso, deve pur risentire della direzione centrale da lui così altamente impostata e vissuta nel senso di un dovere di impegno militante, di attore e non spettatore neutrale ed asettico, di vivo nesso fra militanza critica e militanza civile (seppure in modi nuovi e diversi entro un nuovo e difficile contesto storico, culturale e politico). Mentre egli mi pare insieme, e indissolubilmente, un punto di riferimento (non il solo, ma certo il più importante e duttilmente collegato ad una linea centrale della nostra critica e cultura che fa capo a De Sanctis, che si appoggia a Gramsci) per lo stesso senso e valore della poesia e della letteratura, non divertimento superfluo e ozioso o miracolo o unico valore autentico della vita, ma forza necessaria alla vita e alla storia degli uomini e contributo fecondo a tutte le altre forze cui è collegata fin dal suo nascere.

Ecco: poesia e storia, il loro valore, il loro vivo collegamento, costituiscono il senso della importanza di Russo, nella sua posizione storica e come punto di riferimento nel nostro diverso presente. A tale motivazione (e, si badi bene, non si tratta di un recupero dal vuoto: i libri di Russo circolano, la sua opera è studiata, il suo stile e la sua stessa polemica etico-civile è oggetto di interpretazioni recentissime) si salda l'impianto del nostro convegno.

Esso si articola, dopo gli interventi di questa mattina dedicati all'uomo e ai miti suoi più personali e autobiografici (grande «personaggio» quasi di tipo verghiano e alferiano si direbbe, se l'uso sconsigliasse, e dunque meglio grande e originalissima personalità, dotata di una sua forza centrale dirompente, tutt'altro che irrazionale e priva di una sua tensione orientata anche nel commercio con gli uomini e con gli avvenimenti), nella serie di interventi a Pisa (dove sarà impossibile non ricordare il professore-maestro, la sua pedagogia incarnata nell'esercizio critico e metodologico attuato anzitutto nelle lezioni universitarie, né dimenticare l'opera rinnovatrice del suo Rettorato e della sua direzione della Scuola Normale di cui era stato allievo fra i più eccezionali), e nelle sedute successive, ancora qui a Pietrasanta, dedicate a trattare temi e problemi centrali della sua critica e metodologia, a saggiare la vitalità e validità delle sue proposte metodologiche, delle sue interpretazioni di autori e settori storici, scelti strategicamente fra i suoi più significativi, e insieme la stessa figura dell'intellettuale e la versione sua di tale ruolo, che infine viene riproposto particolarmente nella tavola rotonda sul polemista che, presieduta da Pietro Ingrao (uno dei politici attuali più colti, e vecchio ideale allievo ed amico del Russo scrittore sull'«Unità» proprio quando era diretto da Ingrao), salderà e amplierà il reticolo delle varie e connesse direzioni dell'attività russiana con quella appunto del polemista e intellettuale etico-politico, senza di

cui non si potrebbe capire lo stile stesso del polemista ma anche lo stile intero e complesso del Russo (né a caso alla tavola rotonda partecipano uno specialista dello stile e linguaggio di Russo e uno specialista delle forme particolari della polemica di Russo), né si potrebbe capire la stessa critica letteraria di Russo e la sua storiografia così legata ai problemi della nostra storia nazionale e del presente in cui questa si ripresentava a lui con una continuità tutt'altro che lineare e tale da lui ben avvertita, vissuta e sofferta, nell'angolatura particolare del suo personale storicismo. Proprio lo storicismo di Luigi Russo è il titolo che abbiamo dato al convegno, perché tale non è solo l'insegna da lui stesso sempre sostenuta (tanto che egli parlava del suo «storicismo costituzionale»), ma, appunto (secondo queste sue parole), la posizione riassuntiva e centrale che di lui e della sua intera attività caratterizza profondamente l'ispirazione e la collocazione storica. Storicismo militante, integrale e assoluto (com'egli diceva) e diciamo ancora storicismo concreto, agonistico, a fondo drammatico, che raccorda la sua critica, la sua metodologia, la sua militanza nella letteratura e nel campo etico-civile e pedagogico, i caratteri del suo stile, la stessa sua visione del mondo, ogni aspetto della sua lotta, gli stessi modi della sua esperienza e del suo svolgimento.

Ciò dicendo si afferma (e se ne offre ulteriore verifica) il nucleo della vitalità della sua opera, ma solo qualora appunto ben si comprenda il forte carattere originale, personale e la peculiarità intrinseca del suo storicismo rispetto al più generale storicismo idealistico e la sua netta differenziazione da ogni versione storicistica di tipo olimpico e in realtà metastorico come sostanzialmente finì per essere quella crociana, e da quella di uno storicismo minutamente lineare e giustificazionista, così come legato ad una prospettiva teleologica e provvidenzialistica (quella che ha finito, per pigrizia di discernimento storico, per provocare un generale sprezzante rifiuto e condanna di tutta la complessa e ricca raggiera dello storicismo nella sua presunta totale «miseria», secondo il famoso titolo di un libro di Popper, da intendere bene prima di estenderla indistintamente).

Proprio lo storicismo di Russo, quale concretamente si configurò ed operò, si presenta invece così concreto, così sanguigno e denso di succhi realistici, così a fondo drammatico, sostenuto certo dalla persuasione di una tendenza e di valori ben saldi da affermare, ma non suscettibile dell'accusa di un aggancio univoco e prefissato e ad una meta sicura della storia, sempre esposto com'è alla lotta, sempre antidogmatico e aperto (e non eclettico però) alla discussione e al dibattito, sempre così agonistico, ricco di disponibilità a incontri e scontri con altri metodi, scelte e direzioni, bisognoso anzi talmente di attrito concreto con movimenti e problemi nuovi da costituire, in qualche modo, proprio l'opposto della più generica e squalificante nozione di uno storicismo «invertibrato», livellante ogni svolta e ogni scossa problematica del passato.

Anzi lo storicismo di Luigi Russo, dopo aver promosso in forme più direttamente crociane, il suo svincolamento giovanile dal positivismo, opera

dall'interno dell'idealismo di Croce e Gentile rafforzandone e forzandone – in un acuto e originale uso dei due sistemi – i piú adoperabili punti e spunti storicistici, tendendo al massimo il ricavo che da questi se ne poteva trarre. E in realtà (né solo nell'ultimo periodo della sua attività, quando la scoperta delle genuine consonanze con Gramsci e il piú forte recupero della lezione desanctisiana si intreccia allo scontro diretto con Croce e con il suo distinzionismo antistorico e metafisico fino all'accusa del ritorno di questo alla critica delle bellezze e dei difetti, ma in maniera piú generale in tutta l'attività matura di Russo), questi e il suo storicismo sostanzialmente avviano e accelerano la rottura del cerchio idealistico crociano e gentiliano e così – pur in un innegabile ingorgo, pur prova del suo tormentato movimento tutt'altro che placido e lineare come avverrebbe nel detentore di una sicura linea immutata e sterilizzante – di fatto, anche sotto la stessa ribadita fedeltà ai maestri Croce, Gentile, ma soprattutto al De Sanctis, Russo vive, soffre, rappresenta e contribuisce alla crisi dell'idealismo e dello storicismo idealistico vero e proprio, e, a ben vedere, e pur senza forzare le cose agiograficamente con proiezioni e fughe in avanti, avvia certamente un processo di rottura e di sbocco che si concreterà poi, al di là di lui, su di una linea che, entro successivi contesti culturali e storici ed altra problematica e ad opera di altre personalità (né a caso alcune di queste saranno di antichi suoi scolari), si è definitivamente portato del tutto fuori dell'idealismo e ha elaborato una prospettiva di metodologia e di critica a base storica e con recuperi e sviluppi di altra precisa origine ideologica (materialistica dialettica o senz'altro materialistica).

Sí che poi (come già lo sviluppo rinnovatore di questa linea, il cui avvio è promosso dall'opera di rottura di Russo, rispose a istanze della *Stilkritik* e del sociologismo contenutistico) a livello attuale può essere persino considerata e usata da altri successivi critici e metodologi a rispondere, non solo in opposizione, a nuove istanze di tipo strutturalistico o semiologico o a piú rinnovate e diverse istanze sociologiche. E ciò solo ad indicare quella che mi pare una via di continuità-novità piú particolarmente sollecitata (se pur non solo da essa) dall'operazione traumatica del Russo nel contesto della sua storia personale e della problematica del suo tempo.

Di questa operazione traumatica (la cui ricostruzione minuta è tutta ancora da fare piú capillarmente), e che tanto suggerisce di fronte alle frivole, effimere squalifiche di tutto lo storicismo entro una ben grave liquidazione della storia (che sembra indicare piú generalmente l'effettivo ritorno a forme irrazionalistiche e variamente mistiche in questo basso impero della civiltà e cultura del tardo capitalismo e della crisi della cultura di sinistra pur nel suo importante sforzo di nuove prospettive per ora spesso assai confuse e contraddittorie), di quest'operazione traumatica, dico, basti qui, in questa introduzione al convegno, rilevare alcuni punti e modi fondamentali, che possono pur contribuire a lumeggiare meglio la stessa complessità e fertilità della personalità e dell'opera del Russo, sostanziale oggetto del nostro attuale studio e dibattito.

Anzitutto proprio al centro della sua attività ed opera, la tendenza fondamentale di una lotta culturale e critico-metodologica, di una milizia attiva che abbraccia tutto il campo della critica, metodologia e cultura civile e nazionale, la tendenza, la volontà di impegnarsi a favore di un rinnovamento generale e specifico della cultura e della critica italiana (sicché la critica stessa è sentita come strumento di tale rinnovamento e collaborazione a un «cambiare le cose» nel loro stesso terreno e nella relazione con altri campi, non come degustazione descrizione specialistica o documentaristica-erudita di una letteratura e poesia che sono invece sentite come vivo corpo del mondo di idee, di problemi umani e storici). Tendenza che – nell'aggancio alla feconda tradizione meridionale (Croce, Gentile, ma al fondo Vico e soprattutto De Sanctis) che Russo vede poi come superiormente invitata a fondersi con altre tendenze, intraviste ma certo meno indagate da Russo e del resto meglio emerse più tardi rispetto alla situazione storica di Russo – preme fortemente su di un impegno totale a favore della cultura e letteratura realistica e trasformatrice, a sostegno della proposta di una figura del letterato antiletterato e dell'intellettuale scrittore mai gregale e protetto nei suoi rapporti con il potere, in opposizione a una lunga tradizione di cultura e particolarmente di letteratura e di critica evasiva, «asettica» e di fatto portatrice – dalla Controriforma e dal gesuitismo in poi – di reazione, di ipocrisia cortigiana, di machiavellismo deteriore: machiavellismo ben diverso da quella «malizia dell'intelligenza» demistificante, che Russo individuava in Machiavelli e di cui avrebbe fatto simbolo della sua tendenza e del suo complesso comportamento polemico pedagogico nel titolo della sua rivista «Belfagor» e nella sostanza della sua polemica laica così vigorosa e coraggiosa di storicista impegnato in un preciso versante della tradizione e del presente.

Ed è dallo storicismo integrale, assoluto, concreto di Russo, che traggono alimento le sue nozioni originali metodologiche di poetica, di sociologismo lirico-simbolico, di politicità trascendentale dei poeti e scrittori, dell'umanità-forma nella quale ultima, a mio avviso, si coglie la formula più pregnante e basilare del Russo e la sua più diretta risalita alla grande lezione desanctisiana, al cui «ritorno» egli non mancò di consonanza, più che con Gentile, con Gramsci, il quale (mentre alimenta la sua tesi dei nepotini di padre Bresciani con saggi e attacchi russiani contro i letterati asettici e di origine gesuitica o, nella interpretazione di ben diversi autori come Abba, la sua stessa linea di una letteratura nazionale popolare) indica in un passo dei *Quaderni dal carcere* la viva presenza del Russo appunto in quel ritorno a De Sanctis che Gramsci riteneva fondamentale per la critica e per la figura dell'intellettuale in divergenza dalle posizioni del Croce (e anche del Gentile) affermando in frasi significative come quella che qui si legge: «la preoccupazione nazional-popolare nell'impostazione del problema critico-estetico e morale-culturale appare rilevante in Luigi Russo (del quale è da vedere il volumetto sui *Narratori*) come risultato di un ritorno

alla esperienza del De Sanctis dopo il punto d'arrivo del crocianesimo» (*Quaderni dal carcere*, III, p. 2197).

Mentre Gramsci cita il vigoroso e bellissimo libro di Russo su *F. De Sanctis e la cultura napoletana* (II, p. 1288) come particolarmente utile (e quindi essenziale come stimolo) «anche per vedere come la tradizione meridionale abbia col De Sanctis raggiunto un grado di sviluppo teorico-pratico di fronte al quale l'atteggiamento del Croce rappresenta un arretramento senza che l'atteggiamento del Gentile, che tuttavia più del Croce si è impegnato nell'azione pratica, possa giudicarsi una continuazione dell'attività desanctisiana per altre ragioni».

Ritengo non inutili queste precise citazioni da Gramsci (fra le molte altre che testimoniano la sua attenzione viva per il Russo: quella alle sue riviste, «Leonardo», «Nuova Italia», nel campo dell'informazione-formazione critica e dell'organizzazione della cultura, o quella, metodologicamente centrale, circa Dante e il suo poema, la nuova anticrociana valutazione della struttura-poesia certo usufruenti in maniera esplicita e implicita la precisa e preminente sollecitazione russiana) a confermare un nesso Russo-Gramsci così importante e pur chiamato in causa da un recentissimo articolo su Russo, singolarmente commemorativo, di Edoardo Sanguineti che (in maniera alla fine assai «gesuitica»: evincere frasi dal loro vero senso, contesto e complessità) mira a ricacciare Russo nel pieno del crocianesimo, seppure di sinistra, soprattutto liquidando il fecondo rapporto ideale e concreto fra Russo e Gramsci e liberando Gramsci del possibile «inquinamento russo».

Fra le nozioni metodologiche ricordate spicca anzitutto quella di poetica – da lui adoperata fin dal 1926 – accanto all'uso che ne faceva il delollisiano Domenico Petri e in un'accezione sua ben studiata anche recentemente da un valido allievo di Russo, Sergio Antonielli, nel saggio su *Luigi Russo e lo storicismo* (in «Belfagor» del '79: l'amico Antonielli è assente da questo convegno per ragioni di salute e noi gli inviamo gli auguri più fervidi e affettuosi), e anche da lui diversificata dalla nozione fenomenologica di Anceschi e dalla mia che pur nasceva nel '36 con la *Poetica del decadentismo* su sicuri stimoli russiani, anche se poi diversamente svolta e organizzata. Con tale nozione (l'*humus* da cui nasce la poesia) egli, seppure con innegabili scarti e oscillazioni, introduceva nell'idealismo crociano, nello storicismo idealistico vero e proprio, un elemento assolutamente con quello incompatibile (e perciò dal Croce duramente attaccato), sempre in accordo con la sua ispirazione e volontà di considerazione del valore della poesia come collegato al mondo ideale degli scrittori e quindi alla loro complessa storia e alla storia complessa di tutti gli uomini. Mentre con la nozione di sociologismo lirico-simbolico (avvalendosi di elementi dell'attualismo di Gentile di cui però ripudiava «l'esaltato grigiore di poesia», come diceva dell'interpretazione gentiliana delle *Operette morali*) egli si apriva la strada (dentro e più veramente di là del Croce e alla fine di Gentile) verso una possibilità di ricostruzione della storia letteraria non risolta in monografie monadisticamente

isolate dei singoli scrittori, ma salvando sempre il momento concreto della poesia. Poi con quello di politicITÀ trascendentale, propria di ogni vero poeta e scrittore (ed è il segno della sua forza e del suo sforzo di vincere dall'interno le preclusioni idealistiche crociane in ciò che han di piú antistoricistico), egli recuperava il senso politico della letteratura e dei poeti (sempre contro il puro letterato evasivo e neutro – ma in realtà reazionario – politicamente) insieme esaltandone (fino ad un limite persino discutibile) la superiorità, in quanto poeta e scrittore, alla faziosità dei semplici contenuti in quella specie di iperuranio, la «patria celeste» dei poeti (per cui «la poesia è il fiore che nasce sulla terra e sboccia nel cielo»), la cui proiezione estrema è pur segno dell'enorme valore dato dal Russo alla poesia proprio mentre ne dimostrava la intrinseca politicITÀ.

Infine, con l'umanità-forma, ancor piú incisivamente Russo riprendeva il De Sanctis nella sua scorciatoia ardua (ma da ben comprendere nel suo significato «tal contenuto tal forma») e postulava cosí per i poeti, come per gli stessi critici (di cui sottolineava la necessitÀ alla vita stessa della poesia), una interpretazione intera da cui la forma traeva impronte e direzioni dalla loro concreta e storica umanità.

E d'altronde (anche questo è da ben affermare) l'autentica vocazione del metodologo non prevaricava sull'esercizio originale del critico e dello storiografo letterario; ché anzi non solo una caratteristica del Russo consiste proprio nel continuo, stimolante nesso e ricambio fra metodologia e critica, ma addirittura si può spesso cogliere l'origine di certi germi vivi di metodologia (in se stessa meno organizzata in un sistema tutto dispiegato e articolato e invece suggestivamente balenante in nozioni essenziali ed estremamente feconde) proprio nell'attrito (legge costante di questo maestro nella sua vita, nella sua cultura, nel suo campo specifico) con i testi, con i problemi critici e con le interpretazioni critiche altrui. Cosí, solo a fare minimi, ma ben importanti esempi (e quanto potrebbe ricavarsi dalla mole enorme dell'opera russiana), basti ricordare il caso della poesia foscoliana dei *Sepolcri* e della fulminea penetrazione nella interpretazione del crociano Citanna (che parlava di una insanabile scissione nei *Sepolcri* fra l'elemento idealistico poetico e quello freddamente materialistico e dunque la non unitÀ del carne) per ricavarne la conclusione che anzi proprio quella scissione e dualità di temi son la molla che fa scattare la poesia del Carme e provocano la sua vera unitÀ: col che emergeva anche il motivo di una unitÀ *per contrasto*, di una unitÀ dinamica, diversissima dalle ricerche di armonia e di unitÀ di tipo distinzionistico postulate dalla piú vera scuola idealistica crociana e da quella, pur ben diversa, del purismo deroberisiano (e segno dunque di una concezione dello stesso storicismo nutrita da *contrast*i fecondi piú che da svolgimenti lineari); o, nel caso del Leopardi, l'incontro con la canzone *Alla sua donna* stimola la proposta di una «poesia della mente» in netta reale rottura della stessa nozione di poesia come intuizione-espressione del Croce, gettando cosí un importante germe di metodologia e di estetica che implica un ben diverso rapporto fra poesia e pensiero.



Si tratta di casi moltiplicabili e reperibili anche in zone cronologicamente lontane dello stesso finale sviluppo del Russo.

Sicché rotture ed elementi di crisi dell'idealismo e dei suoi sistemi estetici si trovano anche nei pieni e piú rigogliosi periodi della maturità russiana, e così la lezione o le lezioni, gli stessi sviluppi attuati e attuabili (anche attraverso metodi ed esercizi critici ulteriori, ma avviati dal suo insegnamento), non vanno colti solo in quella fase terminale dello sviluppo russo, ma in tutta l'opera russiana, espressione di una personalità d'altra parte così potente e densa (e, se si vuole, anche prepotentemente originale) che alla luce di questa si devono comprendere anche quei casi – nella sua enorme aratura della letteratura italiana – in cui la sua interpretazione appare meno rinnovante, proprio perché meno congeniale alla raggiera del resto assai vasta della sua sensibilità e visione personale, alle sue vere e piú autentiche scelte, alla sua fondamentale e vigorosa tendenza.

Né vorrei almeno mancare di rilevare il modo ben suo e storico di intonare temi della sua critica e metodologica all'attrito (spesso ben doloroso e tutt'altro che olimpicamente storicistico-idealistico: la storia è, a ben vedere, anche per lui l'incubo joyciano della storia quando essa accentua l'orrore delle sue crisi) con avvenimenti storici e politici del suo tempo, si badi bene, fra le due guerre mondiali, in mezzo a grandiosi impeti rivoluzionari e feroci reazioni e il dopoguerra della minaccia atomica e del possibile disastro cosmico: in un'epoca di enorme tensione che non a caso ha prodotto in letteratura la grande poesia di Montale, solo per citare la cima di massimo livello, e la stessa generazione di grandi critici in cui si staglia la personalità di Russo. Così avviene dopo l'esperienza sofferta della prima guerra mondiale con il suo libro su Verga e quello pur giovanile già intitolato *Il tramonto del letterato*, così avviene nel caso del rapporto fra l'epoca dell'affermazione della dittatura fascista e gli studi su Machiavelli nella loro genesi anche fortemente polemica, contro l'illecita appropriazione di quel grande autore da parte del fascismo, così avviene in maniera anche piú vistosa, al momento della seconda guerra mondiale, con gli studi sull'Alfieri e particolarmente nella riproposta polemica del trattato alfieriano *Del principe e delle lettere* (che rilancia il valore di un'*auctoritas* esemplare per Russo: il letterato sprotetto e antigregale sempre avversario di tutte le corti e le accademie e dei letterati puri) o con il saggio sul Foscolo delle *Grazie*, sottratto alla interpretazione della poesia pura e frammentistica in forza del recuperato fondo della sua «politicalità trascendentale», proprio sulla molla dell'analogia fra le imperialistiche guerre napoleoniche e la guerra nazista e il loro implicito orrore umano di guerre fratricide, o con la lettura trascillante delle canzoni patriottiche del Leopardi (e specie di quella *Sopra il monumento di Dante*) nella bruciante analogia ancora piú scoperta fra la campagna napoleonica in Russia e la tragedia, provocata dalla dittatura fascista, della gioventù italiana portata al disastro e allo sterminio nella folle partecipazione italiana all'aggressione nazista alla

Russia sovietica che permetteva al Russo critico la riconferma dell'elegia e dell'agonismo leopardiano.

Con ciò che son venuto cosí sparsamente dicendo non si vuole proiettare Russo in avanti e fuori del suo contesto storico che tuttavia viene da lui fortemente forzato e immetterlo direttamente in forme di «attualità» immediata, ma (proprio centrando la sua posizione nel pieno dello svolgimento piú storicistico dell'idealismo e nella sua avviata rottura e crisi) se ne vuole riaffermare la vitalità (per riadoperare le parole di Montale) persistente entro la storia anche successiva alla sua personale scomparsa, la sua vitalità di maestro e quindi la vitalità dei suoi sviluppi e della sua lezione. Certo gli sviluppi possibili da parte di altri critici nel futuro son tutti opinabili e sospesi al movimento delle tendenze ed esigenze del gusto e della cultura e della storia cosí attualmente rapidamente mutevoli (si assiste attualmente in Francia ad un mal prefigurabile massiccio ritorno al Croce, cosa che meraviglierebbe soprattutto chi non ha fatto, a suo tempo, i propri conti esattamente con Croce e con la sua reale importanza), anche se molti di noi pensano che si imporrà pure una piú forte considerazione dello storicismo nella sua complessa realtà e contro tutte le proclamate sue miserie e sin morte della storia (che può purtroppo ben consistere semmai nella stessa morte dell'umanità!) e nella sua necessità e irrinunciabilità della sua sostanza di fondo. Anche se ovviamente su fondamenti ideologici e in contesti storici diversi da quelli del periodo in cui Russo operò. Mentre gli sviluppi accettabili son ben riconoscibili proprio nelle prospettive e nell'opera di quanti, suoi allievi diretti o indiretti, si trovano qui ad animare e a dar senso vitale a questo convegno, proprio nella varietà delle loro posizioni, ben diversa da quella compattezza di una specie di *pecus* russo contro cui Russo del resto sarebbe insorto, maestro di necessaria diversità dei discepoli rispetto ai maestri, seppur non amante delle precipitose conversioni e dissacrazioni. Quanto alla lezione (o lezioni!), mi par che fra le tante valga anzitutto di essere qui ricordata e riproposta la centrale lezione di interpretazione storica, l'esempio di far storia e critica letteraria dentro la storia considerando il fatto poetico e letterario nella sua genesi e nella sua realtà storica senza perderne cosí i caratteri peculiari, ma anzi rinforzandoli (perché solo cosí se ne fa valere la qualità di forza autentica fra le forze tutte degli uomini), e poi quella connessa della necessità che il critico sia «uomo critico» di fronte ad «uomini scrittori» con la loro «umanità forma» che li rende partecipi, anche con la loro scrittura, alla letteratura di cui si occupano: anche per questo attori e non spettatori di letteratura e di storia, quali soprattutto devono essere per il loro impegno unitario nella specificità del loro servizio e nella realtà culturale e civile (naturalmente nei loro modi personali e in funzione corrispettiva ai loro ruoli di intellettuali storicamente concreti), essendo, nei loro modi e contesti e «limiti storici» diversi, letterati mai evasivi ed asettici, ma quanto piú provveduti di tecniche e di approcci, quanto piú rinnovati e rinnovabili (il dovere di un critico e di uno storico letterario, diceva Russo, è

quello di rinnovare i propri canoni e criteri di giudizio), tanto più capaci di far valere questi strumenti, per «leggere» gli autori e la storia letteraria in una prospettiva organica, centrale, non semplicemente tecnicistica o viceversa documentaristica.

E, poiché egli avversava (senza ciechi attivismi e vitalismi) i pigri e i velleitari programmatori di lavoro non svolto, una pur alta lezione proviene proprio dalla sua costante, incessante attività di lavoro, lezione che più in generale si addensa in un profondo stimolo a non cessar mai di impegnarsi con responsabilità, a non cedere mai alla resa e alla rassegnazione (anche quando i tempi sono oscuri e lo stesso lavoro e l'impegno specifico appaiono assurdi ed inutili), com'egli fece, spesso persino disperato (ricordiamo ancora quella frase citata sul soggiorno a Marina di Pietrasanta: di fronte all'imminenza di un disastro inarrestabile!), ma mai rassegnato di fronte ad eventi e problemi e neppure di fronte a cambiamenti e successi di moda. Né, d'altra parte, orgogliosamente proteso in luciferina tensione dell'io, se poteva parlare, nell'introduzione del primo volume della sua *Storia letteraria* del 1957, dei limiti della sua mente (malgrado la consapevolezza della sua vasta angolatura e apertura), chiedendo che il lettore di fronte a parti e giudizi meno rinnovati di questa storia non chiamasse in causa «negligenza di preparazione e volontà» ma accusasse la sua mente, la sua conformazione mentale, i limiti dunque non solo storici, ma anche personali della mente (che pur egli riconosce come la «Chiesa del Dio vivente», con il verso del suo Manzoni, la Chiesa della sua religione laica e immanentistica).

E anche questa, se collegata a quella inerente ed essenziale dello strenuo dovere di lotta e di lavoro, mi sembra una severa e significativa lezione morale per dei produttori di cultura e di critica e ci riporta infine alle ragioni di fondo per cui, fra tante posizioni rinunciarie e fughe mistiche e, peggio, fra tanto piccolo machiavellismo e degradazione della cultura a funzione utilitaristica, propagandistica, commerciale o industriale, consumistica e mercificante e alla fine troppo spesso personalistica, ricordiamo qui ed ora (come viva presenza stimolatrice e ammonitrice, come fonte di tanti fecondi stimoli al lavoro e all'impegno, come maestro di critica, storia letteraria, metodologia, di abito di lotta e di intervento non solo letterario, di vigore e rigore morale e intellettuale) Luigi Russo e, studiandolo ancora una volta con rinnovata volontà di meglio comprenderlo e trarne ancora feconde lezioni e sviluppi, vogliamo concretamente onorare in lui l'intero «uomo-maestro» di cui ci onoriamo di essere stati allievi ed amici, cercando di esserne, come sempre abbiamo cercato nei limiti delle nostre forze, in qualche misura pur degni<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nel corso della pubblicazione di questo volume due delle persone da me ricordate come viventi sono purtroppo morte: Sara Russo, alla cui memoria rivolgo un pensiero profondamente reverente, e Sergio Antonielli, caro amico precocemente strappato alla vita, alla famiglia, al lavoro.



## Attilio Momigliano (1984)

*Attilio Momigliano*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 89°, s. VIII, n. 2-3, Firenze, maggio-dicembre 1985, pp. 289-298; poi in W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia*, cit. Discorso di apertura del convegno dedicato a Momigliano nel centenario della nascita, Firenze, 10-11 febbraio 1984.



## ATTILIO MOMIGLIANO

Mi è stato affidato dagli amici e colleghi piú legati al ricordo e alla lezione di Momigliano l'incarico onorevole di introdurre, con un breve discorso che insieme è in realtà intessuto di vivi ricordi personali e generazionali e dunque è anche la prima delle testimonianze che saranno qui rese dai suoi allievi, questo convegno in occasione della sua nascita, convegno che si è voluto assegnare interamente (quanto alle vere e proprie relazioni) a studiosi di altre generazioni come verifica e valutazione piú obbiettiva, piú distanziata (rispetto a quella che poteva essere la nostra), dell'opera di quel grande critico.

Incarico certo legato al fatto che, fra i suoi allievi, io mi sono trovato a insegnare, nella Facoltà di Lettere di Firenze dal '58 al '64, la materia di cui egli fu maestro, ed anche al fatto che io, nel '60, proprio in quest'Aula Magna, volli, a otto anni dalla sua morte, commemorarlo, riportandolo cosí piú direttamente alla memoria storica della sua Facoltà e di tutta l'Università di Firenze.

Dopo una commemorazione nella primavera dell'anno scorso (in coincidenza piú esatta con il centenario) promossa dalla comunità israelitica fiorentina e tenuta dal suo allievo e fedelissimo amico Carmelo Cappuccio e da Nino Libertini, con il presente convegno le facoltà umanistiche fiorentine e, fra gli altri enti patrocinatori, la regione Toscana hanno ben giustamente voluto riproporre la figura altissima di questo maestro della critica che proprio in Toscana, prima per un decennio a Pisa dal 1925 e poi a Firenze dal '34 con l'interruzione del suo insegnamento dal '38 al '44 a causa delle persecuzioni razziali (e fra Toscana e Umbria, fra San Sepolcro, Città di Castello, Anghiari, Perugia nel periodo dell'occupazione tedesca e subito dopo la liberazione), svolse la parte piú cospicua e attiva della sua vita e della sua opera di professore universitario e di critico.

In questo convegno, sia pure nella prospettiva della ristrettezza del tempo a disposizione, le relazioni esamineranno opere e periodi, scelti appositamente entro l'ingente massa di lavoro critico sviluppato dal Momigliano: Dante (Giorgio Petrocchi), Pulci e Ariosto (Giovanni Ponte), Seicento (Franco Croce), Settecento (Gennaro Savarese), *Gusto neoclassico e poesia neoclassica* (Roberto Cardini): scelta sintomatica, questa, di un saggio particolare che certo rappresenta uno dei prodotti piú maturi ed elaborati del Momigliano e dimostra le sue originali capacità di scansione storiografica fra poesia, gusto figurativo e costume estetico-storico e tanto piú, se fosse necessario, particolarmente si oppone all'etichetta del critico solo impressionista o solo psicologico), Porta (Guido Bezzola): altra prova, la monografia

portiana, non solo della sua attenzione nuova allora e rinnovante alla poesia dialettale, ma anche delle sue possibilità, pur entro stimoli della scuola storica, di delineare quadri e ambientazioni storiche, ma tutti nuovamente intesi a rafforzare intorno al poeta studiato l'oggetto precipuo della sua ricerca e vocazione: la centralità della poesia), Manzoni (Raimondi), *Secondo Ottocento e Novecento* (Enrico Ghidetti; mentre Alvaro Biondi studierà lo stile, la scrittura di Momigliano e Mario Scotti appositamente tratterà (riconvergendosi sulla figura generale del critico tutt'altro che inesperto di storia e di metodo) della consapevolezza metodologica e del senso storico in Attilio Momigliano. Né, mentre Vittore Branca, mio coetaneo e compagno di corso, nella nostra discepolanza pisana, trarrà le conclusioni del Convegno, mancherà una serie di testimonianze di alcuni allievi della sua scuola pisana e fiorentina (Raffaele Spongano, Claudio Varese, Piero Bigongiari, Guido Di Pino, Fausto Montanari, nell'ordine in cui essi parleranno), testimonianze alle quali, come ho già detto, in parte appartiene questa mia stessa introduzione.

Del resto mi è sembrato utile (proprio ad apertura di un convegno di studio a lui dedicato) riproporre la viva presenza dell'uomo e del maestro universitario nel loro interno essenziale rapporto con la sua critica, prima radice e alimento personale delle sue stesse qualità critiche, ricordare la sua personalità autentica, schietta, sobria e persino schiva, ma insieme intimamente calda di affetti, e d'altronde complessa e ricca di motivi e sfumature, presa fra desiderio e possibilità di serenità e un'amaressa quasi di origine biblica ed israelitica (Giobbe, l'Ecclesiaste, Geremia che egli esplicitamente ricorda come esemplari ebrei di quanto egli sentiva in sé di pessimistico, elemento da lui ricordato anche a Leopardi, dichiarandosi a volte «forse» più leopardiano che manzoniano), la sua stessa finissima ironia e autoironia, a volte sino configurata in forme di delicata scherzosità, specie nel registro scrittoriale delle lettere agli amici più cari e congeniali. Natura e personalità che si rivelavano in ogni suo aspetto, nella sua stessa struttura fisica, minuta, gracile, finissima e delicata, nella sua andatura mai affrettata e agitata, ma naturale, semplice e insieme assorta e pensosa («il mesto Attilio» lo chiamava, con accento scherzoso-affettuoso, Luigi Russo). Così egli appariva a noi, suoi allievi pisani (nel periodo tutto sommato costantemente più sereno della sua maturità), quando lo incontravamo sui Lungarni o ne ascoltavamo le lezioni, dette quasi con un riserbo eccessivo, con quella sua mano destra che copriva una parte del volto, così antiretorico e senza nessun accenno di gesto, tutto concentrato nelle sue così decise e nitide osservazioni che seguivano ad una parafrasi esplicativa e introduttiva, sin nel linguaggio, al testo e ad una lettura di questo, lettura di cui tutti quanti i suoi allievi (catanesi, pisani o fiorentini che fossero) non potevano certo non avvertire come essa, nella sua lentezza monocorde e smorzata, facesse tanto più sottilmente filtrare e vibrare la voce della poesia, grande o più gracile che fosse, con un suo sottile rilievo graduato di tono smorzato e pure inconfondibile. Chi, come



me, seguí, al mio arrivo alla Normale e all'Università di Pisa, i suoi corsi del '31 e '32 (uno sull'Alfieri, l'altro sui lirici del '700: preparazione alla parte della *Storia della letteratura* che veniva scrivendo in quegli anni) non potrà certo non avere ancora nella memoria uditiva (ed interiore) non solo, ad esempio, il profondo suono e rilievo della battuta di Cecri nel finale della *Mirra* (la tragedia già prima da lui così genialmente commentata e interpretata nella vera grandezza che egli seppe scoprirne) «Né piú abbracciarla io mai?» (in un corso in cui assistevamo al delinearsi di una nuova interpretazione della complessità umana e morale della poesia alfieriana e, accanto alla *Mirra* e al *Saul*, al profilarsi delle acquisizioni nuovissime dell'*Agamennone* o dell'eroica-dolente figura di Ottavia), ma anche il suono melodioso e patetico di certi versi del Rolli, del Metastasio (i lirici che giustamente piú apprezzava nella zona arcadica) e magari dell'esile Vittorelli, quasi in un ideale indimenticabile susseguirsi nitido e già criticamente rivelativo, di cui poi il discorso vero e proprio giustificava continuità e scansione: «La neve è alla montagna / l'inverno si avvicina / Bellissima Nerina, che mai sarà di me?»... «E tu chi sa se mai ti sovverrai di me?»... / «Guarda che bianca luna, guarda che notte azzurra / un'aura non sussurra / non tremola uno stel».

Era proprio una lettura della poesia da parte di un critico che in qualche modo poi egli propose (ora si può pensare a recenti esplicite proposte sul valore della lettura orale criticamente orientata e orientante) in confronto di quella di attori e di quella di dicitori di professione, dei quali ultimi affermava, in un articolo del '34: «veramente pochi son così lontani dalla poesia come quasi tutti i dicitori di professione».

Mentre le qualità dell'uomo e del maestro ci apparivano, in ogni contatto con lui, nella sua purezza, nella sua assoluta diversità da ogni boria e prepotenza accademica, nella sua sicura lealtà e sincerità, nella sua bontà e mitezza suprema, ma sottesa da una sua calma, sicura energia e decisione, e così consapevole della rarità e del valore di tali, solo apparentemente, «piccole virtù» in un mondo prevalentemente così diverso e da lui come tale ben conosciuto, se nella monografia sul *Manzoni* poteva affermare: «la maggior parte degli uomini passa su questa terra come se ci dovesse rimanere in eterno, crudele e cieca anche quando la coltura della mente la dovrebbe illuminare. Pochi sono capaci di una umiltà semplice, pronta a tutte le prove, sicura che le sconfitte delle anime pure sono apparenti ed effimere». E quella nostra conoscenza umana e morale di lui consuonava perfettamente con la conoscenza del critico di cui leggevamo gli scritti e del maestro universitario quale soprattutto lo sperimentavamo nelle lezioni e, ancor piú, nei seminari (il cui uso del resto allora non era molto frequente), nei quali la sua costante, mai distratta attenzione alle nostre relazioni si concludeva e si esprimeva in giudizi brevi, pacati, e insieme sintetici, esaurienti, sicuri, a volte anche severi, ma che tanto piú noi consideravamo e apprezzavamo nella loro schiettezza e giustezza, come altamente autorevoli e decisivi, esenti com'erano da ogni imposizione autoritaria e da ogni blanda accettazione non convinta,

sicché noi ci sentivamo nei suoi confronti da lui arricchiti e insieme liberi, e mai sopraffatti dall'imposizione delle sue idee, come avveniva specie nelle nostre spesso diverse valutazioni della letteratura contemporanea.

Sicché, per quanto riguarda il periodo pisano di cui io ed altri possiamo dare più diretta testimonianza, se ha un suo fondamento quello che Cecchi chiamava «il culto di Momigliano», esso in realtà era piuttosto un insieme di profondo «affetto e rispetto»: sono le parole che Capitini, che era uno – l'altro era Varese – dei suoi assistenti volontari all'inizio della sua discepolanza pisana, adoperò in una sua tarda lettera a ricordare l'atteggiamento di una cara compagna alle lezioni di Momigliano.

Il fatto è che i suoi scolari (parlo di tutti, ma certo in particolare di quelli pisani che più ebbero così costante e raccolto affiatamento con Momigliano: né molti di questi, italianisti o meno, erano giovani chiusi solo nella pura letteratura né privi di forti interessi storici, culturali, etico-politici; basti ricordare, esclusi ovviamente i presenti ben attivi nel convegno, i nomi di Capitini, Baglietto, Raghianti, Cantimori, Dessì) trovavano una eccezionale integrità di qualità umane e di autentico valore critico, una prospettiva che insieme risaliva all'atto critico, sostenuta da quella sostanza morale ed umana, ma anche da una sottesa, anche se non apertamente esibita, scrupolosità di preparazione (ne erano fra l'altro segno sicuro la sua forte attenzione alla storia della critica non solo riassunta magistralmente all'inizio dei suoi corsi, ma trattata in interi seminari: come uno molto capillare sui commentatori cinquecenteschi dell'*Orlando Furioso*). Sicché per alcuni di noi lo stesso arrivo di Russo nel '34, al nostro quarto anno (è il caso, fra i presenti, mio e di Branca), se indubbiamente ci portò un diverso insegnamento (per me e per altri davvero fondamentale), non fu in realtà così traumatico, come si potrebbe pensare, né ci trovò impreparati ai suoi caratteri precipui, perché, ripeto, lo stesso insegnamento di Momigliano, oltre alla sua profonda lezione di critica e di senso profondo della poesia, ci aveva pur provveduti, proprio nel campo della letteratura italiana, di basi e di disposizioni di senso storico e di interesse metodologico.

Né ciò che noi (e certo, ripeto, quanti lo hanno avuto maestro nelle varie università in cui insegnò) sentivamo nella sua personalità, il coraggio pacato dell'uomo e del critico («coraggiosissimo sul lavoro» lo disse Emilio Cecchi), mancò di rivelarsi, a livello umano, quando, dopo i primi anni fiorentini, iniziati con una ancora più intensa alacrità di lavoro e arricchiti di amicizie e di discepolanze feconde, ma presto oscurati dalle avvisaglie delle persecuzioni razziali, queste (fra le più infami offese inflitte dal fascismo alla nostra tradizione civile) si precisarono nell'espulsione degli israeliti da ogni impiego pubblico e quindi di Momigliano dalla sua cattedra universitaria, dalla sua allora prestigiosa cattedra di critico militante nella pagina del «Corriere della Sera», ed egli fu costretto a scrivere sotto falso nome o in forma anonima, reso impotente a difendersi da attacchi che purtroppo in quel periodo non gli mancarono (mentre molti studiosi finivano per ricorrere, citando

sue frasi e scritti, a misere perifrasi come questa: «come scrive un fine critico» o simili!), a preoccuparsi per la sorte della moglie amatissima e della sua fragile salute, a causa anche della quale finì per dover rifiutare una collocazione universitaria all'estero, e poi, quando il nostro Paese fu occupato dai nazisti, fu costretto a nascondersi insieme alla moglie nella zona fra Toscana e Umbria (a Città di Castello, ad Anchiari, a San Sepolcro), continuamente esposto alla cattura e al campo di sterminio.

Allora meglio si fece luce il suo calmo coraggio, la sua strenua passione di lavoro, se persino nei sotterranei dell'ospedale di San Sepolcro (dove era stato accolto per una di quelle generose sfide con cui i migliori italiani riscattarono la vergogna delle persecuzioni razziali fasciste e dell'occupazione tedesca) egli seguì, come e quando gli era possibile, pur a scrivere, portando avanti i suoi commenti alla *Gerusalemme Liberata* e alla *Divina Commedia*, che poi più assiduamente riprese a Perugia dopo la liberazione dell'Umbria in un breve periodo in cui fu ospitato nella casa di un suo ex allievo pisano (Bruno Enei, già eroico comandante partigiano) e godette della vicinanza di altri suoi allievi come Capitini, mia moglie e me.

E mentre a Perugia riebbe, per merito di Capitini, che ne era Rettore, un suo insegnamento pubblico all'Università per Stranieri (ove tenne ammirate letture dantesche e pascoliane), chi vi parla non può non rievocare una immagine inedita e ferma ormai solo nella sua memoria e in quella della sua compagna (da tempo scomparsi Capitini ed Enei): quella assai significativa, in varie occasioni, di Momigliano che scriveva il suo commento dantesco, mentre noi ed altri tenevamo compagnia a sua moglie, ed egli veniva frequentemente chiamato soprattutto dalla moglie malata per varie ragioni, interrompeva il suo lavoro, rispondeva con pazienza e semplice calma alle varie richieste, per poi tornare a riprendere subito a scrivere. Immagine per me indimenticabile a riprova della calma forza del suo carattere e del suo nitido, complesso sistema mentale, della sua passione per la poesia e per la critica che proseguivano in lui, malgrado le interruzioni, a funzionare perfettamente con la continuità e resistenza di un filo serico sottile e infrangibile.

Poi, qui a Firenze, fra fine '44 e inizio '45, avvenne la ripresa dell'insegnamento e quella più intensa del lavoro critico culminato soprattutto nel completamento dei suoi grandi commenti fino a quello dei *Promessi Sposi* (veri e propri capolavori della sua estrema maturità) e la sua rinnovata attività fu riconosciuta da crescenti onori nazionali e da incarichi editoriali in cui egli pur dimostrò le sue qualità di organizzatore di cultura, anche se presto riapparve nella sua vita il *Leitmotiv* predominante della sventura che si acuì e precisò nella crescente malattia e morte della moglie, da lui profondamente amata, e poi nel morbo crudele che invase e torturò a lungo il suo organismo delicato e sensibile. E proprio allora (lo sanno più direttamente e per costante esperienza quanti gli furono più vicini qui a Firenze: soprattutto gli ex allievi Cappuccio e Di Pino, così affettuosamente e attivamente attenti a lui durante la sua malattia) egli dette prova sicura del suo pacato, ma virile

coraggio, del resistente attaccamento al lavoro e alla poesia e persino del suo *humour* e della sua autoironia sottile e consapevole: in una delle sue tarde lettere a me, nell'autunno del '51, a proposito del suo volume *Ultimi studi* che doveva uscire e sarebbe uscito postumo in una collana da me diretta presso «La Nuova Italia», mi scriveva circa il titolo: «Penserei a questo titolo: *Nuovi studi e Nuovi saggi*. Un altro – *Ultimi studi* – sarebbe una civetteria da morituro e potrebbe prestarsi al dilleggio dei severi e attirare i sospiri dei sentimentali: e tuttavia a me non dispiacerebbe». Sembrava quasi che quel titolo, con il significato di ultimo commiato, lo affascinasse e lo turbasse. Più volte egli tornò a modificarlo, a disdirlo, a confermare (e con tal titolo io lo pubblicai nel '53), come se esitasse a scoprire il suo presentimento sempre più forte, malgrado le dubbie pietose menzogne del medico, che egli viceversa redarguì appunto per tali menzogne, proprio nei giorni precedenti la morte, perché, egli disse, era ben un uomo, non un ragazzo e aveva diritto di prepararsi consapevolmente alla morte: a questa, egli non credente, si preparò in un modo assai significativo: a quanto mi raccontarono gli amici che più gli furono allora vicini, egli passò le ultime giornate coscienti a rievocar con loro non la sua opera, i suoi successi, e neppure le sue sventure, ma i paesaggi, i luoghi più cari e le persone più amate, in un suggello ben significativo di una vita e di una personalità così schietta, così intima, così in se stessa profondamente poetica e disposta alla interpretazione della poesia.

\* \* \*

A passare dai vivi ricordi e dal rilievo della personalità di Momigliano e della sua figura di Maestro universitario (quale io ed altri lo abbiamo direttamente conosciuto) ad una brevissima indicazione delle sue prospettive e dei modi della sua operazione critica (demandata, come ho detto, alle vere e proprie relazioni di questo convegno in un approfondito e più rinnovato scandaglio di tutto ciò entro l'esame di scrittori e zone della sua interpretazione), basterà qui ricordare alcune delle sue affermazioni indicative. Così Momigliano, in due frasi significative per lui (e anche per noi che parliamo di lui), ci indica il rapporto fra personalità, biografia, poesia e critica di poesia, mostrandoci insieme un aspetto della sua personale poetica e un aspetto centrale delle sue prospettive metodico-operative che, se non si stringono in una vera e propria sistematica formulazione teorico-metodica generale, creano una zona screziata e fermentante, ma convergente di asserzioni e problemi ben caratteristici della sua critica *disponibilità orientata*. L'affermazione secondo cui «l'esame della fantasia di un poeta non basta a svelare il segreto della sua arte; *tutto il suo spirito vi confluisce* e la fantasia lo regola e l'illumina» e quella (nell'unica sua vera estesa e impegnativa discussione metodologica con Pellizzari e Cesareo – nella «Rassegna» del '16) più direttamente rivolta a definire la cultura necessaria al critico per comprendere e interpretare i poeti che studia: certo, egli affermava, necessaria una vasta conoscenza dei poeti di

ogni tempo, un'esperienza di pensiero e di gusto, una «preparazione storica generale e particolare», ma condizione indispensabile per il critico, egli aggiungeva con forza, «è soprattutto quella di avere lui stesso vissuto una vita ricca di preoccupazioni sentimentali, mobile e pensosa. *Perché anche questo ultimo elemento è necessario, e anche questo è cultura*».

Mentre, d'altra parte, nella premessa del '48 all'ultima edizione della monografia manzoniana egli rivelava insieme la sua mèta personale di critico (scrittore e uomo) e la sua mèta, a suo avviso, della grande poesia o di quella che più gli era congeniale. Se infatti egli vede che la fisionomia del suo libro «è nata dal più reverente e dal più caldo dei miei affetti di critico», egli così chiariva la ragione massima della revisione ultima della sua monografia: «Ci son voluti trent'anni perché io mi accorgessi che questo lavoro doveva essere, in alcuni tratti e pagine, meglio intonato alla sobrietà e alla precisione manzoniana. L'ammirazione per il Manzoni mi aveva fatto più d'una volta accettare le espressioni enfatiche e i giudizi mal determinati che l'esempio del Manzoni mi avrebbe dovuto far moderare e chiarire».

Dichiarazione personale che ha anche un suo valore di poetica e visione estetica della sua critica, se si pensa che la sobrietà, e, più alta, la *misura* è la mèta, per Momigliano, della grande poesia, tanto che, se egli poteva ben intuire, ben al di là della immagine crociana, l'energia, l'eroismo del carattere del Leopardi, nonché il suo fondo di pensiero, e con forti e assai interessanti e nuove *poussées* negli anni '34-'35 in quella direzione anche nel rapporto con la poesia, la mèta rimaneva anche in relazione a quel poeta una *superiore misura* (e magari la suprema misurata confidenzialità del suo linguaggio nei canti pisano-recanatesi), accertando sí la diversa tendenza energica dei nuovi canti dopo il '30 (né mancò in proposito il suo colloquio con me in occasione della mia tesina di terzo anno, nel '34, sull'ultimo Leopardi, che conservo con le sue note), ma considerandola troppo eloquente o riflessiva e ormai al di là dei modi di quella che per lui era la grande poesia leopardiana, di cui egli pur aveva intuito tanti elementi non solo idillici.

Si badi bene, una misura alta, ma tutt'altro che uniforme ed olimpica, che fu per lui anche una sofferta conquista (nella sua valutazione della poesia e nella sua stessa così complessa personalità e nella sua stessa scrittura critica) di fronte a certa sua iniziale e a volte riaffiorante tendenza di accesi toni di tipo romantico, e che dunque anche in questa direzione induce a prospettare la figura e l'opera di Momigliano in uno sviluppo e non in una formula generale e sempre identica.

Mentre (per accennare anche ai fondamenti e al movimento della sua prospettiva di *iter* del suo concreto lavoro critico) si può ricordare – pur nei limiti della cronologia – come in un *curriculum* per un concorso universitario del '14 egli illustrava già fin da allora il suo metodo di lavoro: «ho sempre (egli scriveva) proceduto dalla preparazione storica all'indagine psicologica ed all'apprezzamento estetico», e dichiarava un suo libero movimento entro il lato ambito dell'estetica crociana, così come altrove egli

avrebbe rivendicato, in forme di continuità e di libertà, il suo appassionato rapporto con il De Sanctis «rivelatore perenne di poesia» e particolare esempio delle qualità critiche più da lui apprezzate e difese in quella specie di misurata e multiforme battaglia che egli svolse soprattutto (accanto alla elaborazione della sua geniale e personalissima *Storia della letteratura*) nel prezioso volumetto *Elzeviri* dove riesaminava i suoi rapporti con la scuola storica da cui egli proveniva, la riconosceva nei suoi meriti storici, ma anche severamente la giudicava in quella che egli chiamava «insaziabile curiosità dei fatti che portava – e può portare – a dimenticare la poesia, l'arte, la personalità dell'artista», o prendeva posizione contro gli eccessi di nuove forme di contenutismo e biografismo, e viceversa del formulismo e problemismo, o anche dell'interpretazione musicalistica o sol figurativa (egli che fu pur così attento e spesso nuovamente attento – e con equivalenze spesso felici e congrue – ai rapporti fra la poesia e forme musicali e figurative), rifiutando costantemente ogni forma di critica ermetizzante, egli pur così sinuoso, ramificato, sfumato anche nel suo nitido ma complesso linguaggio, tutt'altro che facile e facilmente «chiaro», ma saldo sostenitore del dovere di una sostanziale comunicazione da parte del critico ai suoi lettori.

Così un esame attento che qui non è possibile realizzare dovrebbe indagare non solo gli aspetti della «cultura» di Momigliano nel senso di quella che egli aveva chiamato nel 1916 «preparazione storica generale e particolare» e della sua capacità di storicizzazione originalmente impostata e orientata ai fini della interpretazione critica, ma persino i suoi tanto discussi rapporti con la stessa «preparazione» filologica e con quella funzione della filologia di cui egli ben avvertiva la capacità di aiutare a comprendere più capillarmente il farsi e il consistere dell'opera d'arte (e di cui, pur non esercitandola mai nelle forme di un'edizione critica, non disconobbe mai la fondamentale importanza e che in un certo modo egli pur utilizzò come strumento di intelligenza del processo elaborativo, come fece, ad esempio, studiando le quattro redazioni della *Zanitonella* o le redazioni dei *Promessi Sposi* rafforzando così una sua particolare e personale attenzione appunto allo sviluppo dell'opera d'arte). O si dovrebbero ben indagare le precise forme di esecuzione del suo lavoro, che culminano nell'interpretazione critica, ma che partono da una preparazione accuratissima e da un reticolo di osservazioni non solo di «gusto» e di «impressione»: lo sa chiunque abbia avuto il modo di leggere le fitte annotazioni di cui egli copriva il margine di ogni pagina dei volumi degli autori studiati e, a volte, anche di quelli non presi a soggetto di particolare studio.

Mentre si dovrebbe meglio indagare e comprendere anche quella forma di cultura che era per lui (così poco estroverso, vitalistico, avventuroso, ma anche così poco libresco e così diverso da certi critici o studiosi che sembrano aver conosciuto la vita e specie la vita dei sentimenti solo da quella degli autori studiati) l'esperienza personale della vita e soprattutto dei sentimenti, tante volte scoperta nella sua opera da spiragli, mai sovrapposti e sempre funzionali, entro quella sua caratteristica forma di collaborazione del cri-

tico con il suo autore sulla base di una esperienza genuina e vissuta, sicché come per il poeta nella sua operazione poetica anche per il critico nella sua operazione critica (per adoperare sue parole tanto citate) «confluisce tutto il suo spirito», e tale «integrale confluire», regolato e illuminato dalla fantasia del poeta o dalla percezione originale e poi dall'accertata interpretazione del critico, vale appunto particolarmente al centro e nell'economia e nello sviluppo dell'operatività critica di Momigliano.

Proprio sulla base della sua esperienza, della formazione e concretarsi della sua *Weltanschauung*, andrebbe minutamente seguito il formarsi e lo sviluppo della sua attività critica, così personale, e pur così attenta all'emergere di problematiche nuove, ma mai subordinata ad adeguamenti alle mode prevalenti, sino anzi al rischio consapevole di vere e proprie valutazioni contrastanti con l'*opinio communis*, per la difesa del proprio giudizio sostenuto anzitutto dalla sua personalissima persuasione.

Ma ad una ridefinizione di questo *iter* di formazione e sviluppo di Momigliano contribuiranno le relazioni del convegno rivedendolo attraverso le sue interpretazioni di opere, autori, interi secoli della nostra letteratura. Io lo tracciai con una certa larghezza nella mia commemorazione del '60, pubblicata sia sulla «Rassegna», sia nel volume *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*.

\* \* \*

Da ciò che io venni affermando soprattutto nel finale di quella mia conferenza (e che già teneva debito conto delle nuove e varie forme dell'operare critico in quegli anni rispetto alle personali, precise, storiche forme della critica di Momigliano, in un contesto storico già allora così diverso da quello in cui egli si era svolto, e addirittura in certi casi con prospettive generali e specifiche personalmente diverse in cui convergevano altre esperienze ed istanze) l'ulteriore passaggio di quasi venticinque anni dalla data di quella conferenza (e quali anni! in tutti i campi della cultura e della storia e anche in quelli particolari della critica letteraria) non può non essere considerato rispetto alla concreta, storica configurazione della critica di quel grande maestro.

Né, ad esempio, la stessa mèta, in lui prevalente ma non livellante, della grande poesia potrebbe forse rimanere, per alcuni di noi o di critici più giovani, quella della misura e della serenità che, ripeto, prevalentemente rimane la sua anche come fruizione personale: «la poesia è per me un rifugio: una sfera di serenità e di silenzio», come egli affermava in una sua assai nota lettera del '34, indirizzata a me in risposta a un mio articolo di commosso commiato a nome della scolaresca pisana.

Anche se andrà ben chiarito ancora una volta che tale sua mèta di serenità, di silenzio, di misura superiore è ben lontana da una sua versione olimpica e uniforme, e presuppone comunque sempre un complesso e formidabile scavo e rilievo delle inquietudini, del dramma morale, del mondo segreto e fer-

mentante delle grandi personalità e opere poetiche, dei moti piú intimi, dei traumi e delle ferite della coscienza degli scrittori e dei personaggi da loro creati, di cui si alimenta e arricchisce la loro suprema conquista artistica.

E basti, in proposito, proprio al culmine della maturazione della sua attività critica, rileggere la nota che il Momigliano appose nell'estremo suo capolavoro – il commento ai *Promessi Sposi* –: ad una pagina del romanzo eccezionalmente inquietante, pur nella sua suprema nitidezza (il finale della storia di Gertrude e il configurarsi del suo rimorso per la soppressione dell'imprudente conversa in una «forma», come scrive il Manzoni, «vana, terribile, impassibile», nel «sussurro instancabile» di una voce segreta che assediano la coscienza e la sensibilità di Gertrude) e ben comprendere il modo con cui quella identificazione di singolare profondità viene dal critico scoperta e accertata e sol cosí poi riportata nella sua consistenza artistica entro la forma suprema dell'arte manzoniana: «nel resto di questo capoverso la voce del Manzoni ha un suono che non ebbe mai: qui in una formidabile eccezione tocca il cerchio dei fantasmi che vengono su dalla coscienza turbata, ma senza nulla concedere ai giuochi della fantasia, proiettando quell'ombra ben definita sopra il solito nitido schermo».

E dunque par giusto ritenere che occorra ben valutare anzitutto l'opera di Momigliano nel suo grande significato reale e nel contesto storico in cui si svolse e già cosí inserí nella critica italiana una ingente forza di promozione operativa, con i suoi stimoli generali e l'incidenza eccezionale dei suoi contributi particolari, che suggeriscono del resto insieme concretamente tante precise possibilità di prosecuzione delle sue tematiche e forme di indagini inseribili in linee successive di sviluppo concreto o magari di esplicita teorizzazione.

Ma soprattutto, se egli considerò e chiamò il De Sanctis «rivelatore perenne di poesia» pur senza definirsi solo desanctisiano e senza direttamente inserirsi negli stessi vari espliciti ritorni al De Sanctis tanto frequenti e variamente importanti nell'epoca della sua maturità, cosí nel nostro tempo presente, e meglio nel tempo delle generazioni attualmente piú giovani e attive (tempo ricco di fermenti arricchiti dall'acquisto di nuove esperienze nell'arco del Novecento avanzato, e da un recupero di alcune ben valide esperienze di un primo Novecento non solo italiano nei tempi e nella cultura di Momigliano in gran parte ignorati, ma certo anche contraddistinto da una accelerazione estrema e vorace di prospettive variamente sostanziose e spesso di vere e proprie «mode» rapidamente trascorrenti), sarà lecito e senza forzature azzardate o indebite pur avvertire dell'opera di Momigliano (certo non solo nella sua e, con scelte non casuali e diverse, in quella di vari maestri della grande generazione di critici del primo Novecento, ma certo ben fortemente nella sua) un profondo stimolo generale che nasce entro la valutazione storica del significato di lui e della sua opera, e da quella si offre ancora a noi e a nuove generazioni di critici. Non certo io penso (fra i molti possibili modi di ricollegare centri e spunti del fertile, fermentante esempio di Momigliano a vari tipi di esperienze e prospettive critiche successive e recenti)



ad un suo possibile stimolo a posizioni a cui sembra recentemente inclinare certo riemergere di una vera e propria avidità di poesia e di arte e della loro libera (e spesso edonistica) fruizione, per insofferenza e impazienza e sazietà (spesso assai frettolosa) rispetto a tanta ricerca di assoluta scientificità, a tanta rigidità metodologica e a vincolamenti sociologici e variamente storici, e a cui la profonda disponibilità di Momigliano alla poesia potrebbe anche apparire esemplare, ma certo con grave fraintendimento poiché nell'indagine della consistenza reale del suo fare critica è impossibile non rilevare non solo originali istanze e orientamenti metodologici, ma il fortissimo etimo morale, e così, a suo modo, storico nella sua concezione e valutazione della poesia, se addirittura egli poteva affermare che le rivoluzioni del gusto nascono da stati di profondo disagio morale e poteva drasticamente avvicinare e distinguere la grande poesia del Foscolo e quella, per lui ben interessante, ma tanto minore del Monti, facendo dell'uno la coscienza e dell'altro lo specchio della propria comune epoca. Penso piuttosto più generalmente al suo invito più intero a non perder mai di vista la centralità dell'oggetto della critica letteraria: appunto la letteratura, la poesia (in qualunque modo se ne strutturi e rafforzi la ricerca e la valutazione), a non sommergerla e perderla in sue utilizzazioni solo sostanzialmente documentaristiche, né a separarla nettamente da ciò che Momigliano sinteticamente chiamava «il confluire di tutto lo spirito» degli autori e del loro tempo nella loro poesia, se egli vedeva il rapporto e il ricambio tra poesia e problemi di un'epoca fino ad intitolare alcuni capitoli della sua *Storia della letteratura* l'età del Tasso, l'età dei *Sepolcri*, e dunque facendo di poeti e opere poetiche la voce profonda di un'intera epoca, né solo in campo letterario e di gusto, ma di costume morale e di valori.

E insieme nasce dalla sua opera uno stimolo potente e autorevole a far corrispondere alla persuasione della centralità della poesia nell'operazione critica la persuasione della serietà e della responsabilità della stessa critica, che egli sentì e attuò con tanto severa e nobile intensità, con tanta fedeltà e con tanta adesione a quella sua funzione nei confronti del testo e del suo autore (testo per lui mai «pretesto» e «testo di se stesso») che non rende mai arbitrario il suo discorso critico pur così scrittoriamente originale e inventivo. Proprio quella sua reale strenua difesa dei doveri e della figura del critico, quella sua assoluta sincerità, autenticità, schiettezza dell'esercizio critico promuovono ancora come una fortissima sollecitazione a quella responsabilità e funzione del critico, che ebbe in lui così alta ed esemplare realizzazione e per cui, ancor oggi, nel centenario della sua nascita e a un trentennio dalla sua scomparsa, noi, suoi allievi, lo consideriamo non solo essenziale elemento della nostra formazione e della nostra esperienza, ma ancora lo riteniamo grande maestro per quanti seriamente e consapevolmente operano in quello che fu il campo del suo profondo, geniale lavoro.



Premessa a *Poetica, critica e storia letteraria  
e altri scritti di metodologia* (1993)

W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993. Il volume raccoglie, oltre al saggio del 1963, altri scritti presenti in quest'edizione; contiene anche, in chiusura, una sezione, "Elementi di una poetica personale", con gli scritti *La tramontana a Porta Sole* (1964), *Montale nella mia esperienza della poesia* (1966) e *Il messaggio della «Ginestra» ai giovani del ventesimo secolo* (1988) che fanno parte di altri volumi delle Opere complete binniane, rispettivamente *La tramontana a Porta Sole. Scritti perugini e umbri (1942-1997)*, *Scritti novecenteschi (1934-1981)*, *Leopardi. Scritti 1934-1997*, 3 voll.



PREMESSA A  
«POETICA, CRITICA E STORIA LETTERARIA  
E ALTRI SCRITTI DI METODOLOGIA»

Da tempo, allievi e compagni di lavoro mi sollecitano a ripubblicare il mio volumetto metodologico *Poetica, critica e storia letteraria*, uscito nel 1963 dall'editore Laterza, dopo essere stato anticipato in forma piú breve sulla mia rivista «La Rassegna della letteratura italiana» nel 1960, e, dopo molte edizioni (ultima quella del 1976 nell'«Universale Laterza»), non piú ripubblicato.

In questo tardo periodo della mia vita, mi sono deciso a ripubblicarlo cosí come prese forma nell'edizione del 1963, convinto dalle ragioni addotte dai miei amici che lo considerano tuttora vivo – pur se chiaramente legato al periodo storico cui direttamente rispondeva – anche nell'interesse riscontrato, quando essi ne parlano, nei loro studenti, di nuovo sensibili a una simile prospettiva storico-critica.

Lo ripubblico anche alla luce di un ripensamento della mia lunga attivit  di studioso di letteratura, entro cui quel volumetto rappresenta un punto fermo per la mia consapevolezza metodologica del mio operare critico. In quel volume, infatti, formulavo in maniera piú precisa ed organica la mia tendenza all'interpretazione della poesia attraverso l'individuazione della poetica sia programmatica ed esplicita, sia interna ed implicita, che in seguito avrebbe trovato, nelle mie operazioni critiche, una forma sempre piú complessa di fusione fra le tensioni della poetica e le realizzazioni in atto.

E come non cedere, seppure per un momento, a moti di elegia e di nostalgia autobiografica e persino di gratitudine alla vita nel rievocarmi come un breve periodo luminoso di felice «ispirazione», o, meglio, di concentrazione particolare delle mie mature forze e capacit  intellettuali quei mesi in cui ideai e realizzai, fra estate e autunno del 1959 (prima della ripresa piú pacata e meditata della stesura in volume), il saggio omonimo che pubblicai sulla mia rivista nel 1960?

Mesi per me di eccezionale tensione mentale e vitale fra l'amato soggiorno estivo di Ortisei e l'autunno a Firenze nella mia abitazione fuori Porta Romana, prima dell'inizio dell'anno scolastico dell'Universit , in fecondo accordo con collaboratori e con studenti particolarmente congeniali, in un ambiente particolarmente propizio e tensivo.

Ripubblico dunque *Poetica, critica e storia letteraria* naturalmente senza alcun «aggiornamento», perch , proprio cos  com' , esso rappresenta un momento «nucleare» entro la tendenza storico-critica di cui raccogliero e

consolidavo le istanze a me piú congeniali e la problematica della «poetica» da me sviluppata in vari libri precedenti fino dall'emblematica *Poetica del decadentismo* del 1936, insieme aprendo una successiva e lunga attività di opere che in quella conclusione «aperta» trovò appoggio e stimolo di sviluppo tutt'altro che ripetitivo.

Sicché (confortato dalle opinioni degli amici cosí presenti a questa operazione) ho invece pensato come ad aggiunta non superflua e ripetitiva, ma anzi come appoggio al significato del libro del '63 e aiuto alla comprensione di tutto il mio itinerario metodologico e critico, di aggiungere alla ripresentazione del testo di *Poetica, critica e storia letteraria* altre pagine da miei scritti di metodo e di storia della critica letteraria.

Ringrazio gli editori delle «Lettere» (che sono gli editori attuali della «Rassegna della letteratura italiana», Giovanni e Nicoletta, figli del mio vecchio amico e primo editore, Federico Gentile) per la pubblicazione di questo volume.

E un vivo ringraziamento va anche agli amici che hanno incoraggiato questa pubblicazione (tra gli altri Gennaro Savarese, Mario Scotti e in particolare i miei figli ed Enrico Ghidetti che ne hanno seguito la realizzazione), a mia moglie, indispensabile aiuto e sostegno di tutta la mia attività: ad essa anche questo volume è debitore ed è appassionatamente dedicato (nel sessantennale del nostro profondo legame: 1933-1993).

## INDICE DEI NOMI

- Abba Giuseppe Cesare, 170, 294  
Alfieri Vittorio, 59, 106, 107, 118, 119, 120, 121, 136, 151, 163, 167, 178, 179, 183, 186n, 195n, 219n, 234, 235, 244n, 249, 252, 256n, 260, 261, 262, 282, 287, 297, 305  
Alfieri Vittorio Enzo, 128  
Alighieri Dante, 31, 59, 65, 80n, 104, 168, 208, 231, 270, 276, 279, 289, 295, 303  
Aloisi Massimo, 83n  
Alonso Damaso, 229n  
Alpino Enrico, 59, 128  
Anceschi Luciano, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 41, 43, 44, 80, 84n, 93, 94, 174 e n, 208 e n, 209 e n, 210, 213, 295  
Angiolieri Cecco, 173, 229n  
Antonielli Sergio, 59, 295, 299n  
Apollonio Mario, 78n, 80  
Ariosto Ludovico, 52, 59, 112, 136, 194, 250, 277, 303  
Aristotele, 38  
Auerbach Erich, 94, 211
- Bacchelli Riccardo, 74  
Bach Johann Sebastian, 270  
Baglietto Claudio, 66, 128, 306  
Baldacci Luigi, 251n  
Baldelli Ignazio, 229n  
Baldi Sergio, 78 e n  
Baldini Antonio, 74  
Baldini Gabriele, 78 e n  
Bally Charles, 181n  
Banfi Antonio, 43, 79, 83n, 174, 209, 279  
Banti Anna, 83n
- Baratono Adelchi, 79, 279  
Baratto Mario, 94, 210 e n  
Barbi Michele, 79 e n, 172, 173 e n  
Baretti Giuseppe, 39, 245n  
Battaglia Salvatore, 79  
Baudelaire Charles, 20, 21, 92, 207 e n  
Belli Giuseppe Gioachino, 268  
Benedetto Luigi Foscolo, 49, 78 e n, 129  
Benvenuto da Imola, 245n  
Berg Alban, 270  
Bernardino da Siena, 193  
Bertoni Giulio, 43, 81  
Bettinelli Saverio, 244n  
Bezzola Guido, 303  
Bianchi Bandinelli Ranuccio, 83n  
Bigi Emilio, 59, 80, 267n  
Bigongiari Piero, 80, 304  
Billanovich Giuseppe, 79  
Binni Francesco, 69  
Binni Lanfranco, 69  
Biondi Alvaro, 304  
Blair Hugh, 30  
Blake William, 19  
Bo Carlo, 75 e n  
Boccaccio Giovanni, 59, 136, 181, 182 e n  
Bocelli Arnaldo, 75  
Boiardo Matteo Maria, 147n, 193  
Boileau Nicolas, 15  
Boine Giovanni, 51, 57, 73, 75, 170, 276  
Bonaparte Napoleone, 220n  
Bonora Ettore, 59, 80, 128, 251n  
Bonsanti Alessandro, 83n  
Bontempelli Massimo, 74

Borgese Giuseppe Antonio, 21, 72, 73 e n, 79, 169, 276  
 Bosco Umberto, 80 e n  
 Branca Vittore, 79, 80n, 83n, 128, 129, 304, 306  
 Brémond Henri, 24  
 Bresciani Antonio, 294  
 Buonaiuti Ernesto, 57  
 Buonarroti Michelangelo, 276, 282  
 Burke Edmund, 19  
 Byron George Gordon, 50  
  
 Calamandrei Piero, 173n  
 Calcaterra Carlo, 80 e n  
 Calogero Guido, 79, 279  
 Campanella Tommaso, 276  
 Candeloro Giorgio, 83n  
 Cantimori Delio, 128, 306  
 Capitini Aldo, 66, 128, 306, 307  
 Cappuccio Carmelo, 59, 129, 303, 307  
 Cardini Roberto, 303  
 Carducci Giosuè, 50, 59, 73, 109, 112, 130, 167, 195, 238, 239, 278  
 Caretti Lanfranco, 59, 79, 80n, 250n, 251n  
 Carrer Luigi, 256  
 Casanova Giacomo, 93, 211  
 Cassola Carlo, 208n  
 Cavrioli Maria Gilda, 230n  
 Cecchi Emilio, 74 e n, 78, 79, 93, 95, 129, 131, 132, 134, 139, 141, 211 e n, 276, 279, 306  
 Cesareo Giovanni Alfredo, 270n, 308  
 Charpentier John, 20  
 Charpier Jacques, 208n  
 Chiappelli Fredi, 177n  
 Chiari Alberto, 79  
 Citanna Giuseppe, 80 e n, 169, 236n, 296  
 Codignola Ernesto, 172  
 Coleridge Samuel Taylor, 19  
 Contessi Pier Luigi, 202n  
 Conti Angelo, 21  
 Conti Antonio, 97, 136, 217  
 Contini Gianfranco, 31n, 80 e n, 229n, 230n  
 Cordié Carlo, 128  
 Croce Benedetto, 21, 29 e n, 30, 39, 47, 49, 52, 60, 61, 71, 72 e n, 75, 76, 78, 82, 93, 101, 103, 134, 139, 156, 163n, 167 e n, 169, 170, 172, 174, 175 e n, 177, 185, 186 e n, 187, 190 e n, 192n, 201, 209 e n, 211, 213, 224n, 225n, 227 e n, 229, 231, 243n, 249, 250, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 293, 294, 295, 296, 298  
 Croce Franco, 230n, 253n, 303  
 Cuoco Vincenzo, 188  
  
 D'Amico Silvio, 78 e n  
 D'Ancona Alessandro, 176  
 D'Annunzio Gabriele, 21, 59, 138, 173, 240, 276  
 Dazzi Manlio, 94, 210 e n  
 De Blasi Giorgio, 244n  
 De Lollis Cesare, 81 e n, 173n, 191n, 209, 278  
 De Robertis Giuseppe, 43, 73 e n, 79, 134, 168, 216n, 278  
 De Ruggiero Guido, 170, 172, 189  
 De Sanctis Francesco, 29, 30, 31, 32, 33, 34 e n, 35, 36, 37, 38, 39, 40n, 59, 61, 71, 81 e n, 84n, 93, 112, 123, 138, 147n, 156, 162, 167, 171, 172, 174, 189n, 190, 191n, 192 e n, 202, 209, 216, 243n, 248, 291, 293, 294, 295, 296, 310, 312  
 Debenedetti Giacomo, 82  
 Del Missier Silvano, 59, 60  
 Della Casa Giovanni, 113, 251 e n  
 Della Valle Eugenio, 210 e n  
 Della Volpe Galvano, 82, 83n  
 Dessì Giuseppe, 128, 306  
 Devoto Giacomo, 81 e n  
 Dewey John, 94, 95, 132, 211, 214 e n  
 Di Giacomo Salvatore, 168



- Di Pino Guido, 128, 129, 304, 307  
Diano Carlo Alberto, 93, 210 e n  
Diderot Denis, 104, 230  
Dilthey Wilhelm, 100, 225 e n  
Donadoni Eugenio, 47, 48, 50, 51, 52, 53 e n, 54 e n, 55 e n, 56 e n, 57, 58, 72, 76 e n, 77, 130, 134, 276  
Donadoni Miriam, 49  
Donadoni Sergio, 49, 128  
Du Bos Charles, 75
- Eckermann Johann Peter, 55n  
Eliot Thomas Stearns, 132  
Emerson Ralph Waldo, 24  
Enei Bruno, 307  
Esiodo, 65
- Falqui Enrico, 43, 75  
Farinelli Arturo, 78  
Fellini Federico, 188n  
Ferrata Giansiro, 75  
Ferrero Giuseppe Guido, 254n  
Ferrero Leonardo, 210 e n  
Ferroni Giulio, 59, 60, 69  
Filicaja Vincenzo, 216  
Flamini Francesco, 165n  
Flaubert Gustave, 95  
Flora Francesco, 76 e n, 77, 79, 83n, 93, 101, 134, 170, 211 e n, 225 e n, 279, 290  
Fogazzaro Antonio, 54, 55, 56, 60, 76n, 131, 138, 188, 240, 276  
Folena Gianfranco, 81 e n  
Fongaro Antoine, 244n  
Fontana Lorenzo, 59  
Fortini Franco, 60  
Fortunati Paolo, 83n  
Fortunato Giustino, 170, 171n  
Foscolo Ugo, 52, 53 e n, 56, 59, 65, 76n, 96, 97, 98, 107, 118, 136, 138, 139, 151, 167, 169, 178, 179, 183, 188, 203n, 216, 217, 218n, 219n, 220 e n, 235, 244n, 256, 260 e n, 264, 265, 270, 297, 313
- Fubini Mario, 56, 80 e n, 83n, 100, 225 e n, 263n, 267n, 279
- Gadda Carlo Emilio, 60, 173n  
Gallico Giuseppe, 130, 132  
Gargiulo Alfredo, 74 e n, 79, 279  
Garibaldi Giuseppe, 244n  
Garin Eugenio, 290  
Gautier Théophile, 20  
Gentile Federico, 318  
Gentile Giovanni (I), 49, 77 e n, 79, 112, 156, 167n, 169, 170, 171n, 185, 186, 187, 190 e n, 192n, 248, 279, 280, 293, 294, 295  
Gentile Giovanni (II), 318  
Gentile Nicoletta, 318  
Getto Giovanni, 80 e n, 83n, 128, 254n  
Gherarducci Ghidetti Isabella, 59, 60  
Ghidetti Enrico, 59, 60, 202n, 304, 318  
Gide André, 75  
Ginzburg Leone, 78  
Giordani Pietro, 265, 266  
Giordano Orsini Napoleone, 31n  
Goethe Johann Wolfgang von, 50, 52, 61, 92, 207, 277  
Goffis Cesare Federico, 59  
Goldoni Carlo, 59, 100, 134, 139, 190n, 225 e n, 282  
Gonella Guido, 188  
Gozzano Guido, 60  
Grabher Carlo, 80  
Graf Arturo, 130, 133  
Gramsci Antonio, 60, 81 e n, 104, 175n, 189 e n, 191 e n, 231, 280, 291, 293, 294, 295  
Gravina Gian Vincenzo, 97, 217, 233, 245n  
Guicciardini Francesco, 59  
Guillon Aimé, 218n, 220n
- Hamann Johann Georg, 43  
Hatzfeld Helmut, 230n

Hebbel Christian Friedrich, 51, 55 e n  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 107, 192n, 236  
 Herder Johann Gottfried, 37  
 Hitler Adolf, 130  
 Hobhouse John, 218n, 220n  
 Hölderlin Friedrich, 107, 203n, 225n, 236, 282  
 Hugo Victor, 20, 50  
 Hutcheson Francis, 19  
  
 Ibsen Henrik, 51  
 Ingraio Pietro, 291  
 Isella Dante, 230n  
  
 Jacob Max, 92, 207  
 Jacopone da Todi, 279  
 Jahier Piero, 51, 57  
 Jannaco Carmine, 256n  
 Johnson Samuel, 245n  
 Jovine Francesco, 188n  
  
 Keats John, 20  
  
 Lajolo Davide, 241n  
 Lalou René, 20  
 Lautréamont, 25  
 Leonetti Francesco, 83n  
 Leopardi Giacomo, 33, 34, 36, 49, 58, 59, 73, 93, 107, 112, 113, 163, 167, 169, 178, 180 e n, 183, 202n, 211, 213, 219n, 225n, 235, 247 e n, 248, 249 e n, 256, 264, 265, 266 e n, 267, 276, 277, 278, 279, 296, 297, 304, 309  
 Levi Carlo, 188n  
 Levi Giulio Augusto, 235n, 236n  
 Libertini Nino, 303  
 Lion Ferdinand, 43  
 Lo Gatto Ettore, 78  
 Lombardi Franco, 90n, 201n  
 Longhi Roberto, 83n  
 Lugli Vittorio, 78 e n  
 Lukács György, 82, 104, 232 e n  
  
 Luporini Cesare, 83n, 249n, 267n  
 Luporini Eugenio, 128  
 Luti Giorgio, 60  
  
 Macchia Giovanni, 78 e n, 93, 210 e n  
 Machiavelli Niccolò, 59, 119, 176 e n, 236n, 261, 270, 294, 297  
 Macrí Oreste, 75 e n  
 Maffei Scipione, 119, 261  
 Maggini Francesco, 79, 129  
 Maier Bruno, 59  
 Mallarmé Stéphane, 20, 21, 24, 51, 84n  
 Manacorda Gastone, 83n  
 Manacorda Giuliano, 60  
 Mancini Augusto, 65, 66, 67, 68  
 Mann Thomas, 92, 207 e n  
 Manzoni Alessandro, 33, 34, 51, 59, 135, 136, 141, 167, 169, 177, 178, 183, 196n, 270, 279, 299, 304, 309, 312  
 Marangoni Matteo, 65  
 Marazzan Mario, 80  
 Marchesi Concetto, 77 e n  
 Marinetti Filippo Tommaso, 60  
 Marivaux Pierre de, 104, 230  
 Marti Mario, 229n  
 Massolo Arturo, 83n  
 Mattalia Daniele, 59  
 Mazzini Giuseppe, 188  
 Mazzoni Guido, 133  
 Mazzuchetti Lavinia, 78  
 Medici Lorenzo de', 59, 193  
 Metastasio Pietro, 59, 107, 139, 162, 163, 195n, 236, 282, 305  
 Migliorini Bruno, 81 e n  
 Milano Paolo, 78  
 Molière, 100, 190n, 225 e n  
 Momigliano Attilio, 7, 9, 11, 12, 51, 56, 65, 76 e n, 77, 79, 94, 101, 123, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 155, 177, 197, 213, 226, 270 e n, 279, 287, 301, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313

Mondolfo Rodolfo, 49  
 Montale Eugenio, 60, 74, 78, 173n,  
 179, 239, 289, 290, 297, 298  
 Montanari Fausto, 236n, 304  
 Monteverdi Angelo, 79, 80n  
 Monti Vincenzo, 59, 168n, 219n,  
 220n, 265, 313  
 Moravia Alberto, 60, 74, 188n  
 Muscetta Carlo, 81n, 82, 83n, 94,  
 210, 211n, 268 e n  
  
 Natoli Glauco, 78 e n, 83n  
 Nencioni Giovanni, 81  
 Neri Ferdinando, 78 e n  
 Nerval Gérard de, 20  
 Nievo Ippolito, 179n  
 Noferi Adelia, 80  
  
 Omodeo Adolfo, 57, 170, 172, 189  
 Orazio Flacco Quinto, 190n  
  
 Pagliaro Antonino, 81 e n, 218n  
 Pancrazi Pietro, 74 e n, 79, 129, 134,  
 141, 173n, 279  
 Paolo di Tarso, 55  
 Pareyson Luigi, 209 e n  
 Parini Giuseppe, 59, 108, 112, 139,  
 167, 194, 237 e n, 265  
 Parodi Ernesto Giacomo, 81 e n, 133,  
 278  
 Pascoli Giovanni, 21, 47, 59, 73n,  
 108, 138, 188, 238, 240, 276  
 Pasolini Pier Paolo, 83n, 102, 227  
 Pasquali Giorgio, 77 e n, 79  
 Pavese Cesare, 60, 241  
 Pellegrini Carlo, 83n  
 Pellizzari Achille, 270n, 308  
 Pepper Stephen, 95  
 Pernicone Vincenzo, 79, 83n  
 Perosa Alessandro, 128  
 Perugino, Pietro Vannucci detto il,  
 133  
 Petrarca Francesco, 24, 31, 32, 59, 168n  
 Petrini Domenico, 84n, 93, 173n,  
 175n, 191n, 210, 278, 295  
 Petrocchi Giorgio, 80, 303  
 Petronio Giuseppe, 59, 82, 231n,  
 237n  
 Pietranera Giulio, 83n  
 Pighi Giovanni Battista, 83n  
 Pio VI, 220n  
 Pirandello Luigi, 60, 225n, 240, 279,  
 282  
 Pizzorusso Arnaldo, 93, 210 e n  
 Poe Edgar Allan, 19, 20, 21, 24, 84n,  
 92, 207  
 Poggioli Renato, 78  
 Poliziano Agnolo, 52, 59, 133, 193  
 Ponte Giovanni, 147n, 303  
 Popper Karl, 292  
 Porta Carlo, 134, 136, 303  
 Pozzi Giovanni, 230n  
 Pratolini Vasco, 188n  
 Praz Mario, 78 e n, 139  
 Pulci Luigi, 133, 134, 147n, 193, 303  
 Puoti Basilio, 30, 33  
  
 Racine Jean, 121, 263  
 Radetti Giorgio, 128  
 Raggianti Carlo Ludovico, 93, 128,  
 210 e n, 306  
 Raimondi Ezio, 264n, 304  
 Raimondi Giuseppe, 74  
 Rajna Pio, 264 e n  
 Ramat Raffaello, 59, 80  
 Reynaud Louis, 20  
 Rimbaud Arthur, 21  
 Rolli Paolo, 305  
 Romagnoli Sergio, 59, 147n, 163n  
 Roncaglia Aurelio, 79  
 Rosati Salvatore, 78  
 Rosmini Antonio, 168n  
 Rossi Paolo, 59, 147n  
 Rossi Vittorio, 80 e n  
 Rotrou Jean, 215  
 Rotta Salvatore, 59  
 Rousseau Jean-Jacques, 104, 230  
 Russi Antonio, 202n

Russo Luigi, 51, 53 e n, 76 e n, 77, 79, 81n, 83n, 84n, 93, 94, 129, 134, 149, 151, 155, 157, 161, 162 e n, 163, 164, 165, 166, 167 e n, 168 e n, 169, 170, 171 e n, 172 e n, 173n, 174 e n, 175 e n, 176 e n, 177 e n, 178 e n, 179 e n, 180n, 181 e n, 182 e n, 183, 185, 186, 187, 188, 189 e n, 190n, 191 e n, 192 e n, 193 e n, 194, 195 e n, 196, 197, 198, 210 e n, 213, 219n, 228, 229n, 231, 236n, 243n, 279, 280, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 304, 306  
 Russo Sara, 299n  
 Rustico di Filippo, 193

Saba Umberto, 60  
 Sainte-Beuve Charles Augustin de, 20  
 Sala Di Felice Elena, 233n  
 Salimbene de Adam, 193  
 Salinari Carlo, 211n, 239n, 240 e n  
 Salmi Sergio, 74  
 Salvatorelli Luigi, 112, 248  
 Salvemini Gaetano, 49  
 Salviati Leonardo, 245n  
 Sanguineti Edoardo, 295  
 Sansone Mario, 59, 80 e n  
 Santangelo Giorgio, 59  
 Santoli Vittorio, 78 e n, 83n, 84n, 224n  
 Sapegno Natalino, 82 e n, 83n, 101, 186n, 227 e n, 235n, 238n, 249, 279  
 Saussure Ferdinand de, 181n  
 Savarese Gennaro, 60, 303, 318  
 Savonarola Girolamo, 176n  
 Schiaffini Alfredo, 81 e n  
 Schlegel August Wilhelm, 31, 32  
 Schönberg Arnold, 270  
 Scotti Mario, 304, 318  
 Scrivano Riccardo, 60, 145, 147n, 211n, 229n, 230n, 240n, 252n, 253n  
 Seghers Pierre, 208n

Sercambi Giovanni, 193  
 Seroni Adriano, 82, 94, 210, 211n, 231n, 251n  
 Serra Renato, 55, 73 e n, 75, 134, 276, 278  
 Setti Alessandro, 210 e n  
 Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper, conte di, 19  
 Shakespeare William, 39, 277  
 Shelley Percy Bysshe, 20  
 Sidney Philip, 19  
 Simoni Renato, 78  
 Slataper Scipio, 51, 73, 170, 276  
 Spinella Mario, 83n  
 Spirito Ugo, 279  
 Spitzer Leo, 94, 211, 263n  
 Spongano Raffaele, 79, 80n, 128, 129, 304  
 Staël Germaine de, 92, 207, 238  
 Stampa Gaspara, 90, 204  
 Stella Vittorio, 59, 60  
 Svevo Italo, 60, 279  
 Swedenborg Emanuel, 43

Tacito Publio Cornelio, 34  
 Tasso Torquato, 33, 56, 59, 76n, 114, 138, 140, 251, 253n, 313  
 Tecchi Bonaventura, 78 e n  
 Teocrito, 65  
 Terracini Benvenuto, 81  
 Thibaudet Albert, 51, 84n  
 Thovez Enrico, 50, 72 e n, 276  
 Tilgher Adriano, 79, 184, 279  
 Timpanaro Sebastiano, 249n  
 Toffanin Giuseppe, 80 e n  
 Tolstoj Lev, 24  
 Tomasi di Lampedusa Giuseppe, 188n  
 Trissino Gian Giorgio, 48  
 Trombatore Gaetano, 82  
 Trompeo Pietro Paolo, 78 e n

Ulivi Ferruccio, 80, 83n  
 Ungaretti Giuseppe, 60, 289

Untersteiner Mario, 93, 210 e n  
Valeri Diego, 78  
Valéry Paul, 84n, 92, 207  
Valgimigli Manara, 77 e n  
Varese Claudio, 59, 80 e n, 128, 219n,  
238n, 304, 306  
Venturi Gianni, 60  
Venturi Lionello, 22, 157, 224n  
Verga Giovanni, 51, 59, 77, 104, 133,  
166 e n, 167, 168, 178, 181, 188, 232,  
287, 289, 297  
Verlaine Paul, 15, 21, 24  
Vico Giambattista, 35, 37, 53, 59, 71,  
97, 147n, 176n, 217, 294  
Vincenti Lionello, 78  
Vittorelli Jacopo, 305  
Vittorini Elio, 60, 74  
Voltaire, 104, 230  
Wagner Richard, 20  
Warren Austin, 202n  
Weise Georg, 230n  
Wellek René, 89, 202 e n, 245n  
Wieland Christoph Martin, 264  
Wittkower Rudolf, 224n  
Wordsworth William, 20, 24  
Zampieri Filippo, 59





Finito di stampare  
nel mese di febbraio 2017  
da Grafiche DIEMME  
Bastia Umbra (PG)