

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

4

Walter Binni

Scritti
novecenteschi

1934-1981

Il Ponte Editore

I edizione: novembre 2014
© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore
via Luciano Manara 10-12
50135 Firenze
www.ilponterivista.com
ilponte@ilponterivista.com

Fondo Walter Binni
www.fondowalterbinni.it
lanfrancobinni@virgilio.it

INDICE

7	Nota editoriale
11	I «SAGGI» DI MARPICATI
17	CONOSCENZA DI PETRONI
25	RAFFAELLO FRANCHI, «L'EQUILIBRISTA»
29	IMPORTANZA DEL MOVIMENTO DELLA «VOCE»
37	AURELIA ACCAME BOBBIO, «LE RIVISTE FIORENTINE DEL PRINCIPIO DEL SECOLO (1903-1916)»
45	GIOVANNI PAPINI, «STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA», I
51	SAGGIO SU PREZZOLINI
61	ARMANDO ZAMBONI, «PASCOLI»
65	GIUSEPPE PETRONIO, «POETI DEL NOSTRO SECOLO, I CREPUSCOLARI»
71	SAGGIO SU RENATO SERRA
81	GIUSEPPE MORMINO, «ALFREDO PANZINI NELLE OPERE E NELLA VITA»
85	PIETRO PANCRAZI, «STUDI SUL D'ANNUNZIO»
91	SAGGIO SU PIETRO PANCRAZI
103	LINEA COSTRUTTIVA DELLA POESIA DI GOZZANO
113	LUIGI BIANCONI, «D'ANNUNZIO CRITICO»
117	ALFREDO GARGIULO, «GABRIELE D'ANNUNZIO»
123	BONAVENTURA TECCHI, «SCRITTORI TEDESCHI DEL '900»
129	ANTONIO BALDINI
141	LESSICO E LINGUA
147	GIANFRANCO CONTINI, «UN ANNO DI LETTERATURA»
151	SALVATORE FRANCESCO ROMANO, «LA POETICA DELL'ERMETISMO»
157	FORMULA PER CECCHI
167	LINEA DELL'ARTE DI C.E. GADDA
177	LETTERATURA CONTEMPORANEA: RASSEGNA BIBLIOGRAFICA
185	NAZIONALISMO LETTERARIO
191	L'«ADALGISA» DI GADDA
197	NOTA SUL «CANZONIERE» DI SABA
209	ADELIA NOFERI, «L'ALCYONE NELLA STORIA DELLA POESIA D'ANNUNZIANA»
215	ESTETICA E CONDIZIONE UMANA
221	L'ANGOSCIA E LA LETTERATURA CONTEMPORANEA

225	GIACINTO SPAGNOLETTI, «ANTOLOGIA DELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA»
231	GIUSEPPE RAIMONDI, «GIUSEPPE IN ITALIA»
237	CULTURA E LETTERATURA NEL PRIMO VENTENNIO DEL SECOLO
247	«L'OROLOGIO» DI CARLO LEVI
253	ESPERIENZA E FANTASIA. RITRATTO DI ENRICO PEA
259	RAGIONI DI UN OMAGGIO
263	OMAGGIO A MONTALE
285	MONTALE NELLA MIA ESPERIENZA DELLA POESIA
291	ALDO CAPITINI E IL SUO «COLLOQUIO CORALE»
305	DUE SCHEDE CINEMATOGRAFICHE
309	INTRODUZIONE A «NOTIZIE E DICHIARAZIONI DI SCRITTORI (1911-1917)»
311	Indice dei nomi

NOTA EDITORIALE

In questo quarto volume dell'edizione delle opere complete di Walter Binni sono raccolti i testi (recensioni, articoli, saggi) dedicati, soprattutto dalla metà degli anni trenta agli anni cinquanta-sessanta, alla letteratura contemporanea. Il percorso del critico e dello storico letterario iniziò infatti sul terreno della critica militante della contemporaneità, dell'impegno a definire un proprio metodo di lettura del presente e, da questa prospettiva, del passato. Alcuni di questi testi furono successivamente raccolti da Binni in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* (1951, 1969³), in *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia* (1993), nel volume postumo *Poetica e poesia. Letture novecentesche* (1999); molti altri, pubblicati su riviste degli anni trenta-cinquanta, non sono mai stati ripubblicati. Dal 1953, quando iniziò le pubblicazioni «La Rassegna della letteratura italiana» diretta da Binni, l'impegno della critica contemporaneista fu affidato ai responsabili e ai collaboratori della sezione bibliografica dedicata al Novecento, e gli interventi diretti di Binni si fecero più rari, anche se l'orizzonte della letteratura contemporanea rimase centrale nella sua elaborazione metodologica (*Poetica, critica e storia letteraria*, 1963, 1980⁸) e nell'attività didattica universitaria.

Come i volumi già pubblicati (*Leopardi. Scritti 1934-1997*, 3 voll.) e tutti quelli che seguiranno secondo un piano editoriale che si concluderà nel 2017, questo volume è disponibile in edizione a stampa, distribuito dalla casa editrice, e in formato pdf, liberamente scaricabile dalla sezione "Biblioteca" del sito www.fondowalterbinni.it.

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

I «Saggi» di Marpicati (1934)

Recensione a Arturo Marpicati, *Saggi di letteratura* (Firenze, Le Monnier, 1933), «Il Campano», a. X, n. 1, Pisa, febbraio 1934, pp. 27-28.

I «SAGGI» DI MARPICATI

Il libro che abbiamo dinnanzi riassume tutta la notevole attività critica di Arturo Marpicati, un'attività iniziata nell'immediato anteguerra con saggi di carattere accademico e culturale e svoltasi poi con larga umanità di problemi e con interessi non limitati al solo campo estetico. Basta accennare al titolo di qualcuno di questi saggi per comprendere l'indole critica dell'autore: *Dante, forza nazionale, Umanità del Petrarca, Alessandro Manzoni e l'Unità d'Italia, La terra e la famiglia nella poesia del Parini*, come d'altra parte la scelta degli scrittori in esame è indice degli interessi del Marpicati che noi conosciamo soprattutto quale uomo di lotta politica, di attività svolta a favore della patria. Naturalmente a volte il predominio delle esigenze non strettamente critiche mette nei suoi saggi un certo sapore di provvisorio e di propagandistico, ma è anche proprio questo lato umano del Marpicati a dare il calore vitale che circola in tutti i suoi studi. Così se nel saggio su Virgilio (letto del resto come conferenza per il bimillenario virgiliano) la visione è troppo unilaterale, accentuando solo il lato epico e di vate nazionale, nel saggio sul Parini la ricerca dei motivi di sanità morale nel poeta del *Giorno* conduce a dei risultati notevoli anche da un punto di vista estetico. È anche assai buona, sempre in seguito agli stessi criteri moralistici (senza dare a questo aggettivo il significato dispregiativo che di solito gli si accompagna) la distinzione fra gli umanisti che si contentavano delle glorie passate e si rifugiavano perciò nel mondo della cultura e il Petrarca che sentiva il problema nazionale come presente, come problema da viverci con tutta la propria forza spirituale.

È d'altra parte inevitabile che spessissimo il Marpicati sfoci senz'altro nella biografia degli autori che studia, avendo sempre di vista l'uomo da cui l'opera è nata ed essendo trascinato anche dalle sue qualità di prosatore originale: a volte il tono biografico si degrada quasi a tono di vita romanzata (come nel giovanile saggio su Paolo Diacono in cui non mancano titoletti di questo tipo: «Paolo Diacono e Adelperga», «Nella raffica», «Franca», «Alla corte di Carlo Magno», ma più spesso finissimo gusto quasi di vignetta si libera in lui e dà indimenticabili ritratti; oppure il senso della dignità virile d'un autore lo esalta in una atmosfera di bell'entusiasmo! Parlando del Trissino dice: «Fu uomo terribilmente serio, ma buono: e tutto prese sul serio, la politica e gli studi sulla lingua, il rinnovamento dei generi letterari e gli omicron e gli omega, l'amicizia e l'amore». E nel breve profilo di Ugo Foscolo caratterizza il giovanissimo Bruto o l'esule di Londra con frasi fortemente concentrate svolgendo l'osservazione centrale che la vita del Foscolo «se non

è austera come quella che si descrive di Dante, se non è materia esemplare per i moralisti, se è carica di debolezze e di peccati, è tuttavia densa, nelle sue manifestazioni maggiori, di un alto contenuto ideale».

Passando alla ampia parte dedicata ai contemporanei abbiamo subito diviso i saggi a carattere commemorativo, belle cose commosse e di un valore artistico intrinseco (l'ultimo poeta dell'Ottocento: Giuseppe Manni, Vamba, Giosuè Borsi, Mario Angheben, Virgilio Bondois, tutti suoi amici o compagni di fede) da quelli di spiccata tendenza critica. Tra questi sono equilibrate recensioni di libri scelti senza preconcetti (da *Dux* di Margherita Sarfatti a *Rubè* di Borgese o ad *Angela* di Fracchia) e qualche studio più ampio su Pascoli, D'Annunzio, Pirandello.

Abbiamo notato nei brevi articoli recensivi soprattutto una qualità: alcuni giusti raffronti svolti con una solidità di argomenti convincentissimi: così parlando di quella finissima cosa che è il *Glauco* del Morselli il Marpicati trova nel mondo ristretto pastorale incarnato in Scilla («Né oro né bellezza fan reggia») una somiglianza con quello del vecchio 'Ntoni dei *Malavoglia* e paragona l'inutile tentativo di Glauco accanto a quello tanto meno epico di 'Ntoni giovane; e altrove parlando di Rubè del Borgese scorge una sottile parentela del protagonista con il Julien Sorel del *Rouge et Noir* di Stendhal.

Per il Pascoli mette in luce qualche aspetto poco studiato come quello dell'epigrafista, e questa rivalutazione delle epigrafi dettate dal poeta romagnolo suggerisce una più larga osservazione che il Marpicati non sviluppa: cioè la completa coerenza del Pascoli in ogni sua manifestazione spirituale, l'unico tono di sí e no, di mitezza e insieme di profonda sensibilità sentimentale e artistica continuo in ogni suo scritto, sia nei canti eroici, sia nella poesia sua più genuina, sia nelle sue lettere e nelle epigrafi.

Del mondo pirandelliano dà in una pagina chiarissima (questa chiarezza espositiva è una delle doti più felici del Marpicati) i motivi dominanti intorno ai quali riannoda le analisi di tre fra i più celebri drammi dello scrittore siciliano: *Così è se vi pare*, *Due in una*, *Sei personaggi in cerca d'autore*. L'osservazione che «Il Pirandello vero comincia là dove i mezzi scenici, anche più potenti, anche più nuovi (ad esempio i procedimenti impensati originalissimi dei *Sei personaggi in cerca d'autore*), terminano» e l'insistenza sulla incomunicabilità dei personaggi come suo potente motivo di tragicità sono prova della possibilità di comprensione totale dell'arte pirandelliana.

Ma le cose migliori del Marpicati si trovano nelle pagine dedicate ad D'Annunzio, poeta cui affinità di ideali e spesso quasi amore di discepolo (vedere in proposito certe frasi dell'ultima parte della conferenza letta a Fiume su «Dante, forza nazionale», di pretta derivazione dannunziana) lo legano fortemente. Malgrado ciò la sua attitudine critica si mantiene aliena da eccessi d'entusiasmo e, se mette in rilievo la forza quasi di «dramatis persona» del paesaggio nella *Figlia di Jorio*, e rivaluta la liricità di molta parte della *Francesca da Rimini*, nota anche la scarsa vita drammatica della *Gioconda*, e afferma riguardo al libro d'*Alcione* che «Se l'esuberanza inesau-

sta, senza riposo delle immagini finisce per abbacinare, la troppa musica distende l'animo, lo spiega, lo affatica, gli fa avvertire infine un senso di monotonia», e quanto all'uomo mostra molto scetticismo (per quanto osservi finemente che «i sensuali il piú spesso finiscono mistici oppure pessimisti») circa il valore degli ultimi suoi francescanesimi.

Volendo dare un giudizio conclusivo sul libro esaminato dobbiamo ammettere qualche scoria accanto ad ottimi saggi e calcare sul carattere prevalentemente morale della critica che noi sentiamo derivata piú da quella desanctisiana che non da quella crociana; carattere di cui l'autore del resto ha perfetta coscienza.

Il libro è quindi una testimonianza di uomo vivo all'ideale di nazione e fascismo piú che non di mero studioso, e noi non possiamo, se vogliamo comprenderlo appieno, prescindere da questa sua particolare impostazione.

Conoscenza di Petroni (1934)

«Il Campano», a. X, n.2, Pisa, marzo-aprile 1934, pp. 15-17.

CONOSCENZA DI PETRONI

È utile in un articolo che non cerca tanto di raggiungere stretto rigore critico quanto di mettere in rilievo alcuni tratti di un poeta nuovo e in via di formazione, indicare inizialmente un carattere generale entro cui poter poi esaminare le qualità più intime e sostanziali della poesia studiata.

Per la poesia di Guglielmo Petroni il carattere più generale consiste nella sua toscanità sobria e senza fasto verbale, assai differente da quella di tanti altri scrittori toscani che si fanno voluttà della loro abbondanza di parole e si illudono così di non conquistate ricchezze. Una toscanità che si intona anche alla tinta poco chiassosa e all'atmosfera familiare, provinciale della città del nostro poeta.

E si avvertono queste voci della sua Lucca quando prevale il ricordo che è uno dei motivi più facilmente isolabili nella poesia di Petroni. Questa tendenza all'autobiografia e al racconto lo porta spesso ad un limite non ben chiarito tra prosa e poesia, ad un tono volutamente bambinesco che non si regge se non in pochissimi casi e può esser anche preso per calligrafismo della più bell'acqua.

Sí brani intelligenti e riusciti non mancano:

Il vento ci portava le foglie,
la caserma gli squilli
e il rumore di tanti cavalli:
le prigionie dal muro grandissimo
ogni tramonto rosso, una paura.

oppure:

erano i giorni buoni che penso ancora,
tracce di solitudine
che non cancello mai:
tiepidezza materna...

ma questo tono è di rado raggiunto e gli si accompagna un fare volutamente sciatto che sarebbe falsissimo chiamare primitivo:

nella via passavano certe cariche
di ceste e di cordami come pensare a Betlem.

Questo motivo è stato quello che mi ha colpito per primo quando ho lette tutte di fila le poesie di Petroni appiccicate da lui su di un album da

francobolli che dà nella lettura un suo sapore gustoso di scherzo infantile (ho così letto *Ultima luce* sotto la voce Austria, la poesia premiata dalla «Cabala» sotto Belgio e chissà quale poesia attendono ora la Bulgaria e la Cecoslovacchia!); ma in seguito sono affiorati alla mia attenzione altri motivi. Anzitutto mi è sembrato bene seguire quella che potrei chiamare a scopo esplicativo tendenza pittorica: Petroni è anche pittore (anzi è da certi suoi disegni sul «Selvaggio» che l'abbiamo conosciuto per la prima volta) e la sua sensibilità per questa esperienza (o l'esperienza per quella sensibilità?) è essenzialmente coloristica. Basta leggere *Il quanto nero* per convincersi che egli tende spessissimo a dare toni di colore più che accenti musicali e a fare le parole portatrici di luce:

Nella piazza, donna
vestita vermiglio, la piazza
tutta s'è persa
nel piccolo corpo rosso
d'esile donna.
Solo una mano
inguantata di nero, resiste
lontana; lontana
da quel colore che distrugge
perfino i rumori più scaltri.
Solo la mano nervosa, inguantata
resiste lontana: lontana
come non fosse sua.

Tutto il valore della poesia è evidentemente in quel contrasto fra il colore vermiglio che emana dal corpo della donna e che si spande a coprire tutto ed il colore nero tenace a resistere alla sopraffazione rossa (non ho, forse, visto una concezione simile in un quadro di Boldini?).

Questa tendenza è carica di pericoli, potrebbe portarlo a poesie senza ordito, senza forte coerenza, ma piuttosto a macchie, a centri luminosi in contrasto, a frammenti ed io gli consiglierei sempre di rivolgersi, quando sia preso da tali esigenze crudamente coloristiche, al pennello piuttosto che alla penna.

Di tali consigli (consigli soprattutto tecnici) avremmo potuto dargliene anche altri a Petroni sia riguardo al ritmo metrico (specie quando entra nel regno terribile dell'endecasillabo), sia per certe evitabili reminiscenze (c'è perfino un gozzaniano «riposo delle cose morte»), ma dato il carattere di questo articolo di presentazione è preferibile insistere sulle sue possibilità artistiche migliori strettamente collegate alle sue qualità umane.

Quando ripenso a Petroni e all'impressione morale che me ne sono fatto, capisco meglio anche la sua poesia senza slanci eccessivi, un po' mormorata, come rallentata da speciali procedimenti (così sono sue certe posizioni di aggettivi dopo il sostantivo in funzione di prolungamento:

la torre s'è difesa
nelle sue mura scure:

o:

le voci si nascondevano tutte,

oppure:

ora io son preso dai paesaggi nostri).

Allora capisco davvero le sue esperienze poche e limitate in estensione: non tanto esperienze culturali (quelle che ci portano lontano nei mondi piú terrestri e piú fantastici e ci rendono il passato presente, ma troppo spesso il presente velato d'una noiosa patina di passato), né esperienze di fredda intelligenza (le nostre ansie dialettiche e i puri giuochi della logica) quanto esperienze di «naturale» uomo.

Intorno a questa sua reale primitività, a questa sua facoltà di veder le cose e non i nomi, sorgive, virginali si annodano le possibilità poetiche migliori di Petroni e, quantitativamente, le sue migliori creazioni. Scrive egli stesso autobiograficamente: «Noi siamo di quei ragazzi che nascono nella Toscana, senza una gran voglia di studiare e con il desiderio di restare al sole di mezzogiorno guardando il paese che ci empie, insieme alla nostra vita attiva, la prima esperienza» e, d'altra parte, sente con sincera umanità che «le passioni, i desideri, l'amore sono arrivati a noi intatti, come erano per gli uomini delle caverne, perché ciò che è istinto è immutabile in qualsiasi ambiente».

Su questa strada della naturalezza, della primitività ci sono i pericoli già accennati di faciloneria e insieme di calligrafismo, ma c'è anche la possibilità di dare totali espressioni d'anima, non frammentini dosati e vagliati al lume della variabile moda.

È così che Petroni ha delle sensazioni nuove, da paradiso terrestre, indifferenziate sensazioni di piacere nella freschezza del grano nuovo e in quella dei seni di giovinette:

Nella freschezza e umidità leggera
di delicata nascita cosa,
metto le mani sopra il grano nuovo
come toccare un bimbo appena nato...

o:

Se guardo pensando nel vuoto
tutte le bimbe dal seno cresciuto
mi sono vicine.
Le mani si passano spesso
sui seni leggeri.

Sguardi senza tracce di letteratura sul mondo esterno piú vicino, visto piú che a rilievo, a colore, a tono di luce. Leggendo questa delicata poesia intitolata *Lago*:

Tentennano le cime delle piante
e qualche uccello giravolta lieto
nel fondo chiaro, limpido del cielo:
l'acqua del lago stagna
e chiara luce spande
e bagna alle radici
i salici piegati, sofferenti

ci si accorge che il poeta vuol rendere soprattutto l'atmosfera luministica, insistere sul chiarore della luce e solo in ultimo in questa visione pacata, mormorata si inserisce il senso triste (ma d'una tristezza sognante, radicale nelle stesse cose di natura) dei salici piegati, sofferenti. Sono un po' cosí tutte le cose del Petroni: sofferenza sí, ma sempre dominata dalla chiara luce, sofferenza felice d'essere al mondo, rassegnazione a non capire certe cose di mistero che restano lontane in grazia della serenità della natura.

Nulla di tragico perciò, di volutamente pessimistico, ma sempre un tono calmo, pausato internamente, capace di cose sicure e riposanti malgrado la qualità del soggetto; come questa poesia intitolata *Sotto la loggia* che per soggetto potrebbe essere una cosa sconvolta ed è resa dal dominio dell'artista meravigliata serenità:

Quel giorno che capii
che m'ero infranto
e languido fanciullo
restai immobile
sotto la verde loggia naturale
con sbigottito sguardo nuovo
stetti del tempo col pensiero chiuso
senza capire perché
di tante cose.

Tutte le qualità migliori che ho trovato nella ventina di liriche pubblicate da Petroni su vari giornali dal '32 ad oggi le ritrovo unite, rinsanguate, elevate nella poesia premiata dalla «Cabala», e per quanto sforzo abbia fatto per non lasciarmi impressionare dal sapere che quella è la poesia premiata ho dovuto riconoscere a me stesso che nel resto della produzione del nostro non c'è nulla di cosí riuscito e di cosí rispecchiante le sue originali facoltà poetiche come questa composizione:

Che io considerassi pensandone male
la nascita di quel bambino era tanto

quanto il sorriso che ebbi per lui
e la sua vita nuova di zecca.
Nacque nei giorni tiepidi
quando la terra è vaporosa
e nuova che pare uguale
alla sua creazione:
il tempo era a quel punto
che avvisa i primi moti d'un rigoglio
col sole un'altra volta limpido
e sembra che prometta per sempre
quella stagione chiara.
La naturale donna
fu contenta del suo dolore
ed il pianto che n'ebbe
fu di smodato amore
per la piccola novità della sua casa.
Prima essa curava i fiori dell'orto
e ad essi tutto il paese, nei giorni di festa
portava uno sguardo allegro;
ora ogni pianta cade
ammarcita, il tempo ha ucciso
con l'ortica l'aiole
che furono le piú trionfali.
Ormai pensa solo al suo bimbo
e appare felice come
l'insidia della primavera.

Ogni cosa nostra,
per le grandi mani che accomodano
gli affetti nei seni
somiglia all'uomo che vidi scavare
fischiano somnesso, le fosse
nel camposanto adorno
della città in cui vivo.

So che durante la discussioni del premio si è fatta questione, specie da parte di Ungaretti, di pessimismo nella poesia di Petroni, ma a me sembra che tale questione prettamente contenutistica sia fuori di luogo come le querimonie filistee sulle apparenti oscurità di alcune frasi. Bisogna ricordare quello che ho già notato sul carattere pacato della poesia di Petroni per capire la linea di questo componimento che si sarebbe potuto intitolare: *Naturalezza*. La «naturale donna» campeggia infatti al centro della poesia costituendone l'anima e la piú bella concentrazione. Certo la parte centrale ha qualche incertezza di tessitura, un aspetto un po' diluito che si riprende in versi totalmente poetici: «le aiole che furono le piú trionfali», «l'insidia della primavera» ecc. Mentre le cose piú compatte, di piú sicuro piglio, sono le frasi staccate a preludio e a fine della poesia: due frasi ricche, la prima piú affettiva e calda, la seconda elevata in un tono

che, sempre restando sulla linea solita, supera per solennità ogni altra frase del nostro: Dio, natura sono le grandi mani che ci provvedono gli odi e gli amori, e di fronte ad esse tutto ciò che è umano agisce con la naturalezza leggermente rassegnata del becchino che lavora per la morte fischiando somnesso.

Ho letto questa poesia parecchie volte e quanto più l'ho letta con calma, sommessamente, naturalmente, senza ombra d'enfasi, tanto più ho compreso le sue doti positive, tanto più ho aderito a questo canto così fresco e così poco superbo di voci grosse e di slanci letterari.

Raffaello Franchi
«L'equilibrista» (1934)

Recensione a Raffaello Franchi, *L'equilibrista* (Firenze, Vallecchi, 1934),
«Primato», Pisa, a. X, n. 5, settembre-ottobre 1934, p. 24.

RAFFAELLO FRANCHI
«L'EQUILIBRISTA»

Questo libro della maturità di Raffaello Franchi è uno di quelli che si impongono all'attenzione del lettore per una loro seria nobiltà spirituale e che mostrano, pur non essendo affatto autobiografici, di nascere da vite intimamente pensate e sofferte con intensità tragico-ironiche, proprie di spiriti sensibilissimi ed eminentemente critici. L'atteggiamento costante del Franchi, in questo suo libro, è infatti di una superiorità spietata, senza abbandoni sentimentali da cui anzi rifugge, mediante ardue espiazioni ironiche, come da un tradimento alla propria personalità. L'indole artistica del Franchi, lungi dall'essere arida e sofisticata, ci si mostra così antitetica alla possibilità di un romanzo secondo la tradizionale concezione narrativa, e diretta invece ad un tipo di oggettivazione, in una vicenda narrata, di posizioni critiche. Pensavamo infatti, collocando *l'Equilibrista* in una acuta spiritualità novecentesca, ad una sua parentela con la forma di certi dialoghi valeriani e soprattutto con quella di *L'âme et la danse* in cui appunto i valori artistici (a parte il motivo di prodigiosa leggerezza ritmica, che nel nostro libro non riscontriamo) si concentrano in un equivalente fantastico, di sorprendente intelligenza, dei motivi critici, metafisici che vivono nell'autore. Solo che nel Franchi c'è, più che nel Valéry, la necessità dell'azione, dei personaggi in relazioni sociali e perfino di una certa psicologia che nel poeta di *Charmes* è inesistente.

Insomma a noi sembra che manchi nell'*Equilibrista* una vera forma narrativa, una forma in cui il lirismo nasca dall'anima stessa della narrazione e non da equivalenze fantastiche, da traduzioni in termini poetici. E con ciò non vogliamo parlare di stile semplicemente esornativo, ma vogliamo indicare i limiti e le qualità del volume in esame.

Quando si sia così capita la natura del libro, il giuoco formale, che non è abile, ma naturale, intrinseco, assume il suo vero volto e si incentra nella figura del protagonista, la cui qualità (equilibrista) pare assurgere a simbolo di tutto il libro: Belicof, l'equilibrista, trova la formula della sua spiritualità nel pericolo del circo e ciò che può sembrare un accessorio del racconto diventa la molla intima di tutta la costruzione. Nasce così un'atmosfera speciale, creata per valori simbolici dalle cose più comuni della vita, che va concretandosi man mano che ci si avvicina al centro del libro: la presentazione dell'equilibrista, lo spettacolo del circo. Questa tinta che distanzia ogni azione dalla continuità condizionata della realtà pratica, non si forma interamente all'inizio del libro che si presenta come un sunto di vita borghe-

se in cui conta, come motivo di unità, solo il desiderio dello straordinario e dell'eroico che cova coscientemente nell'animo del Fortini e per forza istintiva, dialettica in quello di sua moglie.

A poco a poco si prepara l'entrata della coppia dei saltimbanchi nordici, la cui vita precedente è narrata come parallela a quella della coppia fiorentina, ma con un maggiore senso di centralità, di essenzialità nel giuoco del libro. Si sente nell'autore un desiderio di bruciare le tappe e di arrivare all'anima del suo lavoro e spesso anche gli sprazzi intelligentissimi che illuminano questa parte preparatoria sembrano non rispondere interamente al problema essenziale del libro: l'immanenza del pericolo attuata, la liberazione dal passo della vita comune: «Il frate, una volta convinto e vestito, sa di non poter fallire. Ma invece il saltimbanco aspira all'immanenza di un pericolo che l'abilità può distruggere».

In questa parte centrale (la più evidente e la più riuscita per le ragioni già esposte) l'equilibrio si travasa dal circo nella vita delle due coppie.

Non è amore per Matilde quello che porta a lei l'equilibrista, ma l'amore per il pericolo, quasi il tentativo di trasvalorare il proprio problema vitale «in una nuova dimensione sconosciuta». (Sacrificare l'amore al pericolo. Ecco il destino dell'equilibrista). C'è un momento in cui la preparazione della conquista sembra decadere in preoccupazioni psicologiche da Julien Sorel, ma poi l'idea dell'equilibrista ritorna così sovrana nella scena in cui Belicof afferra e bacia Matilde, che salva completamente il passo dalla banalità e lo ripone nella coerenza essenziale di tutto il lavoro.

Toccato questo vertice, il racconto diventa la delusione dell'equilibrista che «quando aveva voluto diventare equilibrista dello spirito, anziché ritrovare il senso del pericolo necessario, s'era imbattuto in uno sciapo sapore di morte», nella gora borghese dell'altra coppia.

La riunione reale di Matilde col marito è la riunione ideale di Federica con Belicof, che risolve definitivamente, oltre l'assurda avventura, il suo problema vitale di rischio. Ma la soluzione resta più che altro teorica, intellettuale e il tono del libro, ormai fuori del simbolo vivificatore del circo, si smorza. Così la fine è un po' come la cenere del fuoco bruciato nel resto del libro.

Naturalmente indicando il carattere originale del libro non se ne vuole dare la completa giustificazione estetica: troppo spesso si sente un odore di freno bruciato, un certo sforzo di intelligenza che ci mostrano il limite della potenza artistica del Franchi. Troppo spesso si intuisce un decadere nella maniera e quasi, per la troppa tensione, nel ridicolo: come di uno che volesse accendere la sigaretta con la punta del proprio dito.

Importanza del movimento della «Voce» (1935)

«Il Campano», a. XI, n. 3-4, Pisa, maggio-giugno 1935, pp. 28-30; poi, con il titolo *Punti essenziali per la comprensione del movimento vociano*, «La Nuova Italia», a. VI, n. 12, Roma, dicembre 1935, pp. 376-379. L'articolo è stato ripubblicato con il titolo originario in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche*, a cura di F. e L. Binni, introduzione di G. Ferroni, Milano, Sansoni, 1999

IMPORTANZA DEL MOVIMENTO DELLA «VOCE»

Agli inizi del secolo, due riviste, il «Leonardo» e il «Regno», danno, in un campo tra culturale e politico, la misura di un'Italia che si sprovvincializza e va perdendo i piú vistosi caratteri ottocenteschi. Soprattutto il «Leonardo» tendeva a un europeizzazione italiana in funzione di una rivolta ad ogni passato e ad ogni retorica: era anche questa, a suo modo, una retorica, ma almeno si trattava di una retorica giovane contro una retorica vecchia, senza ragioni di vita. Anche Corradini, dando al «Regno» un compito politico chiaro ed immediato, reagiva a quell'oratoria estetizzante dannunziana (in quanto la sfruttava politicamente) di cui era stato, nel «Marzocco», un notevole difensore.

Lo *Sturm und Drang* del «Leonardo», anche attraverso le pagine personali dell'*Uomo finito*, ci sembra povera cosa rispetto a quella pienezza vitale che i giovani scrittori toscani volevano raggiungere, ma se lo vediamo nel momento in cui nacque, dopo l'estetismo e il predominio del metodo storico nella critica, ne dobbiamo riconoscere la necessità, il concreto valore spirituale. Spezzava quel cerchio di morbido decadentismo provinciale, quell'onestà professorale, quel borghese malgusto e portava un impulso, sia pure indiscriminato e generico, nella fiacca spiritualità italiana tra modernista e massonica. «Nessuno ha il coraggio degli estremi, nessuno è così saggio da amar la pazzia» diceva Prezzolini nel «Leonardo», e bisogna concedere che quest'impegno estremista, di un'accentuazione romantica post-nietzschiana, era nell'Italia d'allora una cosa nuova e profondamente rivoluzionaria. Corrispondeva anche in letteratura ad un cosciente distacco dalla tradizione aulica italiana, ad una assimilazione dei fondamenti delle poetiche europee decadenti, che D'Annunzio aveva accettato senza una profonda comprensione e nel lato piú vistoso e cadente. Accanto al crepuscolarismo e al futurismo, delle nuove tendenze ricercano le radici della poesia nell'esperienza piú intima ed assoluta, vanificando nei propri originali tecnicismi la conoscenza delle letterature moderne. La maturazione degli uomini e dei motivi reali per cui quegli uomini avevano qualcosa da dire in Italia, portò nel 1908 alla trasformazione del «Leonardo» nella rivista che meglio individua le tendenze, l'ambiente nuovo dell'anteguerra: la «Voce». Bisogna subito notare che, se tanto nella «Voce» quanto nel «Leonardo» Papini e Prezzolini si trovano insieme, il tono del «Leonardo» è dato da Papini (orgoglio della irregolarità, certo tono da *parvenu*, curiosità enciclopediche, il magismo, l'uomo-Dio, l'arte di persuadere, che è il papinismo di Prezzolini) mentre quello della «Voce» è totalmente prezzoliniano. Si dirà che ambedue sono piú maieutici

che direttamente costruttivi, ma l'impegno di Prezzolini è tanto più concreto ed efficace di quello papiniano, celante molta letteratura ed inquietezza essenzialmente negativa. Occorre inoltre accuratamente distinguere le due «Voci»: quella che va dal 1908 al 1914 (distinguibile a sua volta nel foglio 1908-1913 e nella rivista esclusivamente prezzoliniana del '14) e quella del '15, '16 scissa in letteraria, diretta da De Robertis, e politica, diretta da Prezzolini. La specializzazione della seconda mina il carattere totalitario, di completa umanità morale che è proprio della «Voce» e significa già che con l'inizio della guerra muore il vero spirito vociano.

Non insistiamo sull'interesse immenso della «Voce» per la nostra cultura letteraria e artistica: basti ricordare che gli impressionisti francesi furono fatti veramente capire da Soffici, che Claudel, Péguy con i suoi «Cahiers de la Quinzaine», e tanti altri europei passarono da noi per opera di Jahier, di Slataper, degli altri vociani. Così che sfogliare la «Voce» e gli elenchi della sua *Libreria* significa percepire il flusso della cultura europea novecentesca in Italia. Vogliamo invece preliminarmente rilevare l'importanza decisiva che hanno avuto, accanto ai toscani e ai centrali, i nordici (Slataper, Stuparich, Boine), come immissione di uno spirito diverso da quello medio italiano, come novità di spunti mistici, di tipo protestante che corrispondevano del resto all'aspirazione più costante di Prezzolini, al suo carattere quacchero («le mie protestanterie»), al suo desiderio di riforma. Questa impostazione della «Voce» e il contributo dei nordici in questo senso, son capitali nella nostra vita spirituale, che ha sempre giuocato sull'aspirazione opposta di riforma e contro riforma. Si noterà che potrebbero farsi molte eccezioni, ma noi non vogliamo vedere tanto le differenze, le particolarità dei singoli, quanto valutare la «Voce» nella sua importanza complessiva.

Solo un'impostazione chiaramente storica può eliminare l'accettazione migliorativa o una negazione passionale del movimento vociano. Ponendo la «Voce» nel suo momento, nel momento dell'Italia giolittiana e d'altra parte dell'Italia che si prepara alla guerra, se ne può comprendere lucidamente il limite ed il valore, l'importanza nei riguardi del nostro presente. Politicamente la fondazione della «Voce» importa una diversificazione netta dal nazionalismo corradiniano e dal «Regno» cui in un primo tempo Papini e Prezzolini avevano collaborato. Ma, anzi tutto, si può parlare di una «politica» della «Voce»? L'originalità, il valore e il limite di questa rivista consiste proprio in ciò, nel non avere una politica di partito. Ad una particolare politica la «Voce» contrappone un atteggiamento morale che poteva e anzi doveva diventare politico, sociale, estetico, ma che prima di tutto era morale. Il suo programma totalitario, radicale insisteva appunto sulla necessità di carattere, moralità, più che di intelligenza e potenza. Si assumeva così il compito di portare a maturazione quei problemi che la sensibilità dei suoi collaboratori avvertiva nella vita del paese, e di accompagnarvi una critica dei costumi (il porco mondo borghese, come lo chiamava Bastianelli) e del governo: una missione programmatica cui, entro i limiti che svolgeremo,

corrisponde una funzione reale che rende la «Voce» unica nella letteratura giornalistica italiana.

Parole come formazione, cultura dell'anima (che è poi il titolo di una collezione diretta da Papini) precisano chiaramente quell'atteggiamento e quella tendenza. I vociani in sostanza volevano riprendere il Risorgimento, approfondirlo, ripercorrendo il processo unificativo italiano in un senso morale, formativo. Volevano insomma, per usare una frase famosa ed abusata, di cui essi non esitarono a servirsi, «fare gli italiani». E formare così una coscienza italiana, nazionale, ma insieme europea cioè non nazionalista *stricto sensu*, che potesse dare un nuovo ritmo alla vita sociale e politica del paese. Volevano una rivoluzione in profondo, non uno sconvolgimento superficiale come i futuristi. Dunque non tanto politica, quanto preparazione alla politica, formazione di caratteri capaci poi di dare un valore morale alla politica. «La «Voce» non è un giornale politico, ma ricorderà sempre che i problemi della cultura nostra non si risolvono che in relazione a quelli politici ed economici e con una direzione democratica» (Amendola, nella «Voce» n. 13 del 1910).

C'è ad ogni modo un punto che personalizza l'atteggiamento interno della «Voce» e che è diretta emanazione del suo speciale programma educativo, morale: è il problema del Mezzogiorno. Questo infatti dipendeva dalla soluzione del problema delle scuole e dell'analfabetismo (mettere le plebi rurali del Meridione nella possibilità di votare) e importava conseguentemente la soluzione dei problemi dell'emigrazione, dell'espansione, del latifondo, della nuova economia.

È naturale ad ogni modo che i politici puri del gruppo vociano (Amendola, Salvemini...) abbiano sentito ad un certo punto (nel '12) il bisogno di fondare un giornale prettamente politico, l'«Unità», mentre l'esigenza artistica portava Papini alla «Lacerba».

Data questa impostazione essenzialmente morale, la «Voce» fa sempre più questione formale che di fatti: non ha delle soluzioni preconcepite come le può avere un dogma o un partito dottrinario, e non accetta o respinge i fatti in sé e per sé, ma cerca sempre volta per volta di porsi nel problema all'interno, giudicando dalla pienezza spirituale il valore d'un atto. Così di fronte alla guerra come fenomeno universale, i vociani non sono né pro (come i futuristi) né contro (come i socialisti). Combattono la guerra di Libia e accettano quella mondiale. Anzi, a proposito della guerra mondiale, la «Voce» condannò la neutralità non in sé e per sé, ma perché poteva essere morale, e quindi politica, solo se sostenuta da una reale superiorità, da una sufficienza da parte dell'Italia. Il forte può stare a guardare i contendenti. Il debole deve riscattarsi lottando.

Vien fatto così di ripensare al sottotitolo dato alla «Voce» da Prezzolini nel '14: «Rivista di idealismo militante». In realtà è interessantissimo studiare come l'idealismo di Croce e di Gentile si sia trasfuso praticamente, tingendosi di un forte colore pragmatista e attivistico, nella «Voce», mediante

Prezzolini. Anche in quelli che la combattevano e che uscivano dalla «Voce» per il netto atteggiamento preso da Prezzolini (come Boine), è chiaro un riflesso di mentalità idealistica, nel modo di porre e risolvere i problemi, nel forte senso dell'immanenza e del trascendentale.

Certo, anche in questa formula di idealismo militante, l'accento cade essenzialmente sulla seconda parte: «militante». L'azione pervasa di moralità è la divinità dei vociani ed è costante la loro aspirazione alla concretezza e quindi al tecnicismo e al problemismo più assillante. Essi giuocano sempre fra un particolare che sia pieno dell'universale ed un universale che viva sempre nei particolari: «Abbiamo tenuto a riaffermare, di fronte ai pensatori del transeunte, una veduta sull'assoluto e intendiamo star sempre sul sodo...». Non mancano fra loro delle vere competenze non improvvisate (Jahier per le ferrovie), ma una forte dose di letteratura inficia continuamente la loro ricerca di stringato tecnicismo, come si vede, ad esempio, nella *Crisi degli ulivi in Liguria* di Boine, che è un bellissimo pezzo stilistico, ma non un'inchiesta tecnicamente profittevole.

I politici, gli specialisti quindi possono sempre trattare i vociani di letteratura, e i letterati puri disprezzarli come vili meccanici. È vero; questo disgusto per la maniera vociana è sensibile anche in alcuni di essi: nell'*Epistolario* di Serra, o in un articolo commemorativo di Ambrosini, e specialmente chi guarda i vociani da una posizione positiva, concreta, prova per essi un po' di compassione e un po' di fastidio. Chi guarda al risultato (come fa un po' in questo caso Croce) vede che i vociani non hanno portato né una nuova formula di pensiero, né una pagina di grande arte. Chi poi guarda agli uomini della «Voce», al loro svolgimento dopo la guerra sente anche più il fallimento di quella impresa. Sente che la pratica li ha continuamente saltati (guerra di Tripoli, intervento) finché hanno urtato in cose troppo grandi, come la guerra, la crisi del dopoguerra e il fascismo. Nell'immediato dopoguerra Papini con altri ex-vociani provò una rivista: «La vraie Italie», che si risolse in un miserevolissimo tentativo di fronte alla vera «Voce».

Quel voler preparare le cose troppo dal profondo, l'utopia di una formazione degli italiani anteriore alle azioni, il donchisciottismo per le cause sballate (le bastonature di Prezzolini sono quasi l'ironico indice della posizione della «Voce» rispetto agli altri: «A Dio spiacenti e agli inimici sui») si prestavano troppo bene ad essere ironizzate; e complessivamente, quel battere sempre sulla morale si traduce troppo facilmente in moralismo. Anche la mancanza di miti propulsivi come quelli del nazionalismo corradiniano poneva i vociani in condizione di inferiorità. E insomma, si sente che il carattere essenziale della «Voce» è più preparatorio che risolutivo, più morale che politico. La «Voce» conteneva le radici del dopoguerra e nel suo impegno indiscriminato poteva esser sentita come tradizione da opposte tendenze: dalla «Rivoluzione liberale», da «Conscientia» e da giornali, con immense diversità che ognuno vede, come il «Selvaggio» o l'«Italiano».

Ebbene è proprio in questo atteggiamento essenziale che la «Voce» trova il suo limite, ma anche il suo valore veramente formativo, necessario storicamente.

In un clima spirituale come quello dell'Italia giolittiana, un movimento che riprendesse tutti i problemi da risolvere (tutto quello che è arte, pensiero, storia, può diventare problema spirituale) e che trattasse l'Italia come un'Argentina, una nazione nuova in cui tutto è da fare, importava un fermento positivo e valevole come preparazione ad avvenimenti e movimenti più concreti.

E concretamente per noi l'importanza della «Voce» sta proprio nella sua impostazione morale, non politica, nella sua possibilità di accogliere più indirizzi con un unico accento di seria volontà, di preparare un clima nuovo, europeo ed italiano insieme, un clima di possibilità profondamente rivoluzionarie.

Aurelia Accame Bobbio
«Le riviste fiorentine
del principio del secolo (1903-1916)» (1936)

Recensione a Aurelia Accame Bobbio, *Le riviste fiorentine del principio del secolo (1903-1916)*, Firenze, Sansoni, 1936, in «Leonardo», a. VIII, nn. 11-12, Roma, novembre-dicembre 1936, pp. 359-362. Articolo poi ripubblicato in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

AURELIA ACCAME BOBBIO
«LE RIVISTE FIORENTINE DEL PRINCIPIO
DEL SECOLO (1903-1916)»

Dirò subito che, espositivamente, e per l'onestà delle letture (la Bobbio studia le riviste «Leonardo», «Hermes», «Regno», «Voce», «Anima», «Lacerba», pure accennando incidentalmente al «Marzocco», la «Difesa dell'arte», il «Cimento», il «Centaurio» ecc.: ma giustamente insiste sul «Leonardo» e la «Voce») questo libro mi aveva fatto sperare (quando i libri si sfogliano qua e là, per osservare la loro struttura e la sostanza di cui sono materiati) in un lavoro storicamente decisivo per un periodo così importante come quello del movimento fiorentino dell'anteguerra. Ma osservando il libro nelle sue giunture strutturali, ebbi l'oculatezza di cominciare la lettura dalla conclusione, dove l'autrice, volendo darci un finale esame valutativo di ciò che aveva presentato descrittivamente, un giudizio di valore che illuminasse le pagine precedenti, proietta un suo privato desiderio di come le cose avrebbero dovuto svolgersi su di una realtà storica che ha un suo volto ben diverso. Le tre paginette della conclusione andrebbero testualmente riferite per far comprendere quale sorpresa sia riserbata all'onesto lettore che sperava in un esame spregiudicato e sanamente storico di un periodo decisivo per lo svolgimento della nostra cultura. Basterà riportare la conclusione più perspicua che l'autrice ritrae dal suo lavoro: «I tre aspetti del movimento fiorentino, filosofico, letterario e politico, sono dunque strettamente connessi fra loro. L'esigenza di un Dio trascendente, che avevamo trovato come conclusione della filosofia, ritrovammo poi riflessa nell'arte e nella vita». Esigenza di un Dio trascendente che significherebbe il superamento del romanticismo, affrettato dalla salutare catastrofe bellica e attuato da alcuni spiriti illuminati e da tutto un movimento che «vediamo riflesso nella conversione del Papini al cattolicesimo, come nella conversione del Soffici a un'arte serenamente classica, o nel misticismo cristiano del Manacorda» (sic, p. 297). Vero è che «questi rimangono tuttavia segni troppo isolati e vaghi per dedurne un ritorno risoluto e cosciente del mondo in cui viviamo, a Dio». La colpa, come ci si può immaginare, è di quella cocciuta fede nell'immanente che, fonte maligna di ogni sventura, suscita una giusta lezione catechistica sulla realtà del Dio trascendente e sulla immoralità anche pratica della vita attuale. Di fronte a tanta rovina la disperazione potrebbe assalire il devoto lettore, ma un inaspettato «tuttavia» ci ammonisce a sperare ancora qualcosa, a causa del rinnovamento italiano, in un futuro meno peccaminoso ed incredulo.

Lo spirito che si manifesta così inequivocabile nella conclusione non può

fare a meno di circolare per tutto il libro, anche dove tenta di mantenersi in un tono di onesta esposizione: sí che non potremmo trovare una pagina in cui non ci si presenti una costante deviazione dalla storia.

Il libro ha inoltre un difetto fondamentale: la tripartizione in *Filosofia, Arte e Politica* anchilosa e schematizza le migliori ricchezze dei vociani che vanno considerati particolarmente come personalità piú che come tecnici, e il cui interesse era qualificatamente integrale: tanto vero che proprio la scissione della «Voce» in letteraria e politica minò immediatamente il carattere originale di completa umanità che aveva la vecchia rivista e con ciò il suo reale valore.

Non ci dobbiamo mai scordare nei nostri rapporti con la «Voce» (le riviste fiorentine, quelle che non si posero nella qualità risolutiva di esatte specializzazioni come l'importante «Unità» di Salvemini, si riassumono per il loro meglio nella «Voce») che quel tecnicismo assillante, quel problemismo particolare che restava del resto piú programma che attuazione derivavano da un'aspirazione alla concretezza, alla presenza continua dell'universale in ogni minimo atto spirituale. I vociani hanno al loro attivo, limite e pregio, alcune dichiarazioni indici come «Abbiamo tenuto a riaffermare, di fronte ai pensatori del transeunte, una veduta sull'assoluto», che non stonavano con altre come «intendiamo star sempre sul sodo». È perciò per lo meno ammonitoria l'affermazione di tale carattere totalitario e fondamentale della «Voce» affinché con suddivisioni di interessi non se ne nullifichi il principale, genuino interesse. È evidente che i vociani non hanno portato né una nuova formula di pensiero né una pagina di vera arte né un partito politico, ma è proprio in questa incapacità particolare, in questo valore formativo, morale che risiede la serietà del movimento. (La Bobbio non ignora del tutto tale natura essenziale della «Voce», ma non la fa assurgere a motivo dorsale e conclusivo.)

È perciò pericoloso, per non dire insidioso, il voler parlare distintamente dei risultati del movimento vociano.

Nella parte intitolata *La filosofia* è presentata abbondantemente la storia del «Leonardo», del suo pragmatismo, della «Voce» nella sua posizione di fronte al modernismo, della soluzione idealistica di Prezzolini e dell'irrequietezza di Papini. Premettiamo che non ci riescono gradite alcune generalizzazioni iniziali sulla filosofia italiana alla nascita del «Leonardo», non autorizzate e tendenziose: «Nella reazione che s'imponeva alle menti migliori di fronte alle ultime degenerazioni della filosofia ufficiale positivista e materialista, a poche passava in mente di rintracciare i fondamenti del nuovo pensiero nella filosofia greco-romana, continuata nella filosofia cristiana e veramente italiana di S. Tommaso d'Aquino».

L'autrice pone giustamente, ma esagerandone l'importanza, le esigenze del «Leonardo»: nel «bisogno di rivedere criticamente le posizioni assunte dal pensiero contemporaneo e il desiderio di riaccostare questo alla vita, di trovare anzi nella filosofia il passaggio a una superiore vita dello spirito», e in tal vaga giovanile esigenza essa stessa rileva la capacità dei leonardiani a far propri i lati piú appariscenti del pragmatismo o le piú strambe ed esaltative teorie magi-

che o le storte interpretazioni dell'idealismo nell'accezione magica novalisiana. (Buono l'esame del pragmatismo nel suo ambientamento italiano.) Ma già qui la tesi della Bobbio si affaccia incarnata in colui che sarà il martire, l'eroe, il portatore delle esigenze più pure e dell'unico risultato possibile: cioè Giovanni Papini. Anche noi riconosciamo la paternità del «Leonardo» a quest'anima sincera e confusa, ma appunto in quanto il «Leonardo» rappresenta il momento più volontario e caotico del movimento fiorentino dell'anteguerra.

La Bobbio invece trova il punto di partenza del suo libro proprio nella santa irrequietezza papiniana, nella sua scontentezza di tutti i sistemi filosofici, non per crearsene uno personale più basato, ma per sfociare nella fede: le stramberie del «Leonardo» papiniano sono per lei preziosi indici di una crisi di guarigione, di un errare che conduce alla meta.

La serietà che si attribuisce a Papini, la sua solidità spirituale che nelle varie esperienze avrebbe sceverato il buono dal cattivo e fiutato con rapidità sorprendente l'errore dei filosofi (e si confessa che i suoi contatti con la filosofia avvennero «non sempre sui testi diretti», p. 33), contrastano eccessivamente con la realtà piccola di quell'anima che nasceva al mondo della cultura, piena di indiscriminati e confusi fervori per finire in un deciso dogmatismo. La difesa strenua della filosoficità di Papini non ha appigli con i risultati concreti di quello scrittore, non convince neppure l'affermazione di una sua umiltà filosofica che lo porrebbe nuclearmente in vantaggio sull'atteggiamento crociano: «Il Croce è soddisfatto, Papini no, e questo non soltanto per mania negatrice ma, nonostante le apparenze, per maggiore umiltà filosofica». Né si può graziosamente concedere che il buon senso riconosciuto in Papini sia un'arma valevole filosoficamente.

Si arriva poi all'incontro col modernismo e l'autrice, più che rilevarne le ragioni storiche e sinceramente sperimentali, preferisce volgere il suo acume critico sull'eresia modernista e sull'onesto estremismo prezzoliniano, accusato di un'empia distinzione fra cristianesimo e cattolicesimo e di un degradante istinto verso l'idealismo.

A questo punto si chiarisce la funzione esemplare dei due maggiori vociani: Prezzolini la tendenza all'idealismo, Papini il generoso vagare verso la luce della verità («c'era in lui il presentimento d'una realtà che la filosofia non basta a inquadrare nei suoi ragionamenti e che è raggiungibile solo con la dedizione e lo slancio di tutto l'essere umano»).

È perciò possibile distinguere in due capitoli due categorie di vociani: le anime contente e le anime inquiete: la prima è tutta per Prezzolini («Cosa volevate di più dall'antico Giuliano? Lasciamolo dunque in pace», p. 87); nell'altra, oltre Neal, Marrucchi, troviamo Boine (che richiederebbe una trattazione più ampia e spregiudicata della sua vera religiosità), Amendola, Papini, nel quale avveniva la liquidazione di una sua filosofia che noi peraltro non conosciamo, la crisi blasfema di «Lacerba» e finalmente la conversione al cattolicesimo, dall'alto del quale egli poteva pacatamente concludere: «Paleae videntur». Un capitoletto conclusivo per questa parte fa consistere

il merito del «Leonardo» e della «Voce» nell'affermazione della trascendenza dell'oggetto di fronte al pensiero, e culturalmente nell'aver sgombrato l'Italia dai movimenti filosofici di origine straniera, mentre è evidente che il merito vociano sta proprio nell'aver allargato l'esperienza italiana a quelle tendenze europee: questa presunta eliminazione sanfedistica (compiuta mostrando quei movimenti nelle loro conseguenze estreme) degli errori stranieri non collima col vero interesse e col vero risultato dei vociani che fu squisitamente antiprovinciale, europeo, educativo: accostavano nuovi nessi speculativi, per accrescere il nostro pensiero, non per il gusto infantile di smontarli e distruggerli.

Insomma il gruppo fiorentino, di fronte al movimento idealistico negatore di Dio o da questi perseguitato, ci insegnerebbe una più viva corrispondenza di vita e pensiero, corrisponderebbe «al bisogno di Dio, che oggi l'anima italiana, desiderosa di credere in una realtà sopraumana come criterio di verità, di una legge morale che dal di fuori le si imponga e a cui possa adeguarsi come a una necessità liberamente, ma doverosamente riconosciuta» (p. 108).

Si sperdono così i caratteri positivi della «Voce», consistenti proprio in una accentuazione della moralità intima e d'altronde nella chiara volontà di movimento europeo.

Difetti che ritroviamo nel capitolo intitolato *L'arte*, schematicamente uniformato, nella struttura esemplare e ammaestrativa, al primo.

La preoccupazione di seguire una linea di sviluppo che indichi l'apporto del gruppo fiorentino nei suoi diversi rappresentanti ad una tendenza di rinnovamento artistico che andrebbe congiunto sostanzialmente al trionfo dell'ortodossia, e d'altra parte l'intento di cogliere tutto il complesso movimento artistico dell'anteguerra attraverso i vociani, mantiene il capitolo in una confusa direttiva: la descrizione del clima artistico generale non resta sfondo su cui si staglino le personalità studiate, né però queste si immergono in una decisa storia letteraria di tutto il periodo.

Lo schema anzi si appesantisce avvalorandosi di una tesi ormai usuale della decadenza del romanticismo e di un albeggiare di rinnovamento individuato in temperamenti tradizionalisti e antieuropei. Per tale linea degenerativa della nostra letteratura, la Bobbio risente del moralismo astratto del *Novecento* del Galletti, e per gli accenni precisi agli autori si rifà alla *Storia letteraria* del Momigliano nella sua parte meno felice.

Anche alcune idee giuste (reazione all'aulicità tradizionale e al romanticismo sentimentale della letteratura postcarducciana) non sono incentrate criticamente se non in motivi moralistici e indirizzati al solito accenno di rinnovamento odierno coincidente col riacquisto della fede: fino all'auspicio di una specie di poeta necessario: «E speriamo che, in quest'Italia che sembra avviata a ritrovare la fede in tutti gli ideali, integrati e concretati nella fede in Dio, sorga presto il poeta che celebri con la sua arte la nostra guarigione» (p. 225).

I capitoli migliori sono quei rari che restano fuori di tale linea e perciò i meno

impegnativi, i piú descrittivi del libro: le osservazioni su Jahier, sull'«Hermes» del Borgese, gli accenni alla funzione della «Voce» come tramite dell'arte europea nella cultura italiana o alla prosa giornalistica e nuova di quella rivista.

Poi il solito protagonista torna in scena: Papini, man mano che s'avvicina al San Graal della conversione, cresce di poesia: e perché? «il vivo senso dell'oggetto lo salvò dal panlogismo e dal solipsismo; come fu nella filosofia, così anche nell'arte».

Insomma questo preteso dramma della ricerca di un ideale potrebbe essere semmai – condotto con altra mentalità – uno studio sulla religiosità post-romantica italiana, fondata anche su testi poetici, ma non può in nessun modo valere per la nascita della nuova letteratura. C'è, proprio nei riguardi del periodo nuovo, una assoluta mancanza di oggettività (sarebbe il caso di invocare ora noi il «vivo senso dell'oggetto») e il non tener conto del fondamento nuovo della poetica moderna, delle condizioni speciali in cui l'Italia elaborò il nuovo clima e del suo chiaro momento europeo.

La parte che piú risente di tale difetto storico è quella dedicata alla politica, in cui la sufficienza dell'autrice si rileva come fondamentale incomprendimento del movimento vociano. Non bisognava costruire un astratto ponte di passaggio dal Risorgimento a noi, trovando nel Risorgimento una carenza spirituale di stampo neoguelfo e nel periodo studiato un preannuncio di politica realistica ed ispirata alla conciliazione di Stato e Chiesa. Lucide esposizioni degli atteggiamenti del «Regno»¹, dei suoi vari collaboratori, del distacco di Prezzolini e Papini da Corradini, non mancano, ma quello che manca è il senso esatto del valore formativo, non politico, ma preparativo alla politica, dei vociani.

È facile accusare la «Voce» di letteratura, dire che non aveva un programma ben determinato, insistere sulla sua astrattezza idealistica: ma in tale maniera si perde ogni senso della storia che nella dialettica di meriti e demeriti scevera quella radice essenziale da cui essi dipartono e li valorizza adeguatamente. Nessuno vuol negare alla «Voce» e soprattutto a Prezzolini quel certo che di rigoristico che li rende a volte così ridicoli ed antipatici, ma non ci si può accontentare di tale facile determinazione senza approfondire le ragioni piú intime di quell'atteggiamento. E se è vero che la pratica li ha continuamente saltati (guerra libica, intervento), tale fallimento non esclude che un movimento che riprendesse tutti i problemi vitali del paese trattasse l'Italia come una nazione nuova in cui tutto è da fare, importava un fermento positivo e valevole come preparazione ad avvenimenti e movimenti piú concreti.

Parole come formazione, cultura dell'anima precisano un atteggiamento morale che voleva riprendere il Risorgimento, approfondirlo ripercorrendo il processo unificativo italiano in senso piú formativo. Volevano i vociani una rivoluzione in profondo, non uno sconvolgimento superficiale come

¹ Si comincia infatti con una spicciola liquidazione del periodo postrisorgimentale e con un'accurata presentazione del nazionalismo corradiniano.

i futuristi: dunque una preparazione alla politica, una formazione di caratteri capaci di dare un valore morale alla politica. I politici potevano perciò staccarsi e fondare l'«Unità», ma ciò indica semplicemente qual è il punto che caratterizza la «Voce»: uno stile integrale, morale (facile ad ironizzarsi e facile realmente a trasformarsi in moralismo) che esclude la formazione di un partito dogmatico, pregiudiziale.

E ad ogni modo la Bobbio non ha neppure visto una questione che personalizza l'atteggiamento di politica interna della «Voce» e che deriva dal suo speciale carattere educativo morale: il problema del Mezzogiorno. Problema che dipendeva dalla soluzione del problema della scuola e dell'analfabetismo (mettere le plebi rurali del Mezzogiorno nella possibilità di votare e di prender parte alla vita della nazione) e importava la soluzione dei problemi dell'emigrazione, dell'espansione, del latifondo, della nuova economia. Punto caratteristico che ci riporta d'altronde a quella accennata visione dei problemi sociali e politici in funzione morale.

Si va lontani da questa obbiettivazione del valore vociano quando si pone in primo piano il patriottismo di Papini, si esalta Corradini, si fa della patria uno strano surrogato della fede nel Dio cattolico («Meglio la patria, piuttosto: cara realtà concreta, legata ai nostri più intimi affetti, ai nostri più vitali interessi, alle nostre più care memorie», p. 279). Allora è inutile accennare ragionevolmente alla qualità morale della «Voce» se poi la si squalifica compassionandola come vano tentativo di poveri uomini di fronte ad un'unica soluzione risaputa («necessità di educare moralmente nel cittadino l'uomo, non per mezzo di una filosofia come quella che fece fallire la "Voce", ma per mezzo di una filosofia che, senz'essere naturalmente una teologia, tuttavia non litighi con questa, che sola, sia come soliloquio agostiniano, sia come umile catechismo, può dar ragione del pellegrinaggio terreno e colmare l'inquieto sospiro del cuore umano», p. 295). Che bisogno c'è di parlare di deficienze politiche nei vociani se poi si giunge a tale conclusione?

Tutto questo libro ha il chiaro aspetto della storia di una malattia e di una guarigione, e tale perizia medica ai fini della nostra cultura non riveste nessun carattere di utilità essendo totalmente astratta dalla realtà storica: per la Bobbio la storia del gruppo fiorentino è una storia di errori, di felici errori che conducono al cattolicesimo e allontanano, a parte i reprobri, dalla filosofia e dalla cultura europea: per la storia invece vale formativamente per una coscienza più larga e più solida, più intelligente e comprensiva.

Questo carattere preparatorio della «Voce», con la sua possibilità di accogliere diversi indirizzi con un unico accento di seria volontà di preparare un clima di capacità rivoluzionarie, favoritore di esperienze e di utili estremismi, è il suo vero valore positivo, storico.

Ogni altra giustificazione parziale, finalistica rispetto ad un determinato sfociare dogmatico pecca di arbitrio e di incomprendimento.

Giovanni Papini
«Storia della letteratura italiana», I (1938)

Recensione a Giovanni Papini, *Storia della letteratura italiana*, I (Firenze, Vallecchi, 1937), «La Nuova Italia», a. IX, n. 2, Firenze, febbraio 1938, pp. 59-60.

GIOVANNI PAPINI
«STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA», I

Ciò che conoscevamo del Papini critico non ci ha permesso di nutrire illusioni sul valore di questa *Storia della letteratura* che viene con grande vociferazione per sistemare finalmente le cose in una «delle piú ricche provincie dell'impero spirituale italiano». Questo “lasciate fare a me” iniziale si convalida con tre promesse di novità di fronte alle altre storie letterarie, e cioè in quanto vuol essere «la prima storia della letteratura italiana scritta da uno dei padroni di casa, sia pure l'ultimo dei condomini», in quanto accoglie solo gli scrittori «di prima e di seconda grandezza» (esattamente sessanta), in quanto è, invece che erudita o estetica, «educativa, cioè morale, civile, pragmatica». Una quarta, sottintesa, ragione di novità consiste nel fatto che per la prima volta la letteratura italiana ha trovato un interprete cattolico.

Quanto alla prima novità va notato che il Papini il diritto di “condomino” se lo piglia da sé e con lo stesso arbitrio ne esclude gli altri storici della letteratura, servendosi per il De Sanctis di quella somma autorità critica che fu il Gabriele D'Annunzio della prefazione alla *Beata riva* di Angelo Conti.

Ed è buffo che si avvalori per questa sua idea che la storia letteraria debba essere fatta non da storici, dai non critici (come se un critico dicesse: finora l'arte l'hanno fatta solo gli artisti, gente che non aveva un chiaro concetto dell'arte; è giusto che la faccia io che so teoricamente che cosa è l'arte) con la sentenza del Vico e del Sarpi «che si conoscono perfettamente solo quelle cose che si sappiano fare», così che semmai questa sentenza tanto malamente applicata obbligherebbe Dante a far la storia della *Divina Commedia*, Petrarca quella del *Canzoniere*, e Papini a far solo quella di *Un uomo finito* o di *Buffonate*.

La seconda novità è ispirata da una pretenziosa e inopportuna difesa della poesia di fronte alla letteratura: se si vuol fare guardare solo alla poesia non si fa storia letteraria; o si arriva alla monografia o si giustifica una storia della letteratura cioè delle poetiche e delle tendenze culturali su cui sboccia l'effettiva poesia. Né tanto intransigente amore per la poesia ci inganni perché il Papini ama in realtà solo il contenuto poetico, psicologicamente descrivibile, ed ha tanto poco il senso della forma da rimproverare al Boccaccio la sua qualità di narratore: «Dante, Petrarca erano epici e lirici, cioè soprattutto poeti, il Boccaccio è favolatore e romanzatore grande, ma rimatore mediocre. S'ha un bel dire che fu anche lui, a suo modo, nella sua prosa un poeta: chi narra può essere artista eccellente, ma non può chiamarsi poeta se poesia è davvero, come sempre si pensò, il fuoco piú alto dell'anima che diventa luce nel canto» (p. 376). E che il Papini

abbia uno scarsissimo senso della poesia ce lo conferma la terza ragione di novità: quella della storia “educativa”.

Dopo un accurato riepilogo di quella che fu la lotta fra critica storica e critica estetica, lueggiata da un linguaggio altamente critico («Fra lo spidocchiamento dei mangiapolvere e l'anfanamento dei problemaniaci non scelgo», p. 22), il Papini si augura dalla propria opera tre frutti: «educare alle piú alte virtú, far meglio amare l'Italia, addestrare alla pratica effettiva dell'arte». Il terzo frutto è quello che ci pare piú azzardato sperare se la prosa che abbiamo davanti deve essere il bello stile che ammaestri i giovani all'esercizio dell'arte. Perché bisogna dire con serenità che il Papini scrive male. E non come D'Annunzio diceva del De Sanctis, ma proprio perché la sua è una forma logorroica, senza ritmo, scatenata a vuoto, incoerente e monotona, tutta fatta di periodi a contrasti e somiglianza, con un massimo semplicismo oratorio. Un buffo seguito di agitarsi, aprire braccia, fingere lotte e vittorie, e sempre come tessuto costante un dondolio sentenzioso di testa da oratore inesauribile. Lingua senza finezze, parole gocciolanti di melma, plebee, ma senza naturalezza, istrioniche, ma senza umorismo. «Bestemmioso, colleroso, posaiolo, gaiopinto mareggiare di fiori, consumante rattezza della fantasia, gigantificare, testicoleria» (detto di alcuni giudizi del De Sanctis di cui pure si dice con felice arguzia “lo schiavo pensatore”) non sono che casuali incontri, limitati al vocabolario, con questo imperante malgusto.

A lettura finita non possiamo ricordarci se non di ritratti psicologici, il solito Dante superuomo, un Petrarca dongiovannesco e femineo, un Boccaccio anarchico e mangiapreti. A volte queste vite romanizzate (additiamo come eccellente in questo genere un altro accademico che usa far rivivere nelle sue “False e vere” i personaggi piú illustri della storia e dell'arte) raggiungono il loro piccolo effetto, specie nel caso di personalità mediocri, facilmente investigabili, come il Compagni, ma per lo piú si risolvono in una vera denigrazione dei nostri grandi. I genitali, fetici di un superficiale freudismo, vi hanno un gran posto e d'altra parte vi circola un'aria prelatizia e sentenziosa. «È un'altra riprova – destinata a chi misconosce i santi – che essa non fu mai sola (Caterina) e che Qualcuno a lei smisuratamente superiore l'aiutò», dice di Caterina da Siena che occupa un posto nella storia della letteratura italiana malgrado la sua scarsa cultura. Tono moralistico di cui non possiamo non dare almeno questo saggio gustoso: «I primi responsabili furono i genitori. Cecco fu pessimo figliolo e giunse a confessare, per sfogo o per vanto, pensieri di parricidio e di matricidio. Non possiamo assolverlo, ma neppure possiamo perdonare a coloro che seppero ispirargli quell'odio. Quando un figliolo non ama i genitori e a loro si rivolta e ne desidera la morte la colpa non è mai soltanto del figliolo. Bisogna vedere come l'hanno trattato e di qual tinta sono loro stessi. (...) Infelici i genitori ai quali nacque un tal figliolo; infelice il figliolo in mano a simili genitori» (pp. 96, 98).

E tali indagini biografiche portano ad alcune conclusioni davvero bizzarre sulla natura dei nostri grandi. Per esempio, del Petrarca si dice che è una «na-

tura acquatile». Perché? «Duttile e trasmutabile, il Petrarca potrebbe dirsi di natura acquatile piuttosto che aerea o terrosa». Molti anni fa il Petrarca era il miele e Dante la Pietra (vedi *Maschilità*). Le due tradizioni letterarie. Ora il miele si è sciolto in acqua. «Ci sono nature come Dante che fanno pensare al ferro e al macigno, altre come Santa Caterina tutto ardore e fiamma di fuoco. Il Petrarca, invece, ci richiama piuttosto all'acqua, all'acqua che prende tutte le forme e rispecchia tutte le immagini, all'acqua che si tinge di ogni colore – lago azzurro, stagno verde, fiume giallo, palude bigia, mare purpureo –, all'acqua che ha tutte le voci: muggito dell'oceano, rombo delle cascate, sussurro di ruscello, chioccolio di sorgente». E dopo tale volata lirica, questo umoristico svolgimento: «La sua vita stessa è legata all'acqua: ancor fanciullino corre il pericolo d'annegare nell'Arno quando, sulle spalle d'un garzone, lo portavano all'Incisa; da ragazzo poco mancò non naufragasse presso Genova; un'altra volta, venendo dalla Provenza in Italia “del mar Tirreno a la sinistra riva” cadde in un ruscello, non già come persona viva. E non dimentichiamo che per molti anni, a Valchiusa e a Selvapiana, trascorse la vita presso sorgenti e fiumi; e che una delle più perfette liriche sue fu ispirata dalle “chiare, fresche dolci acque”. (...) In nessun altro poeta, io credo, si può incontrare una quartina tutta composta di nomi di fiumi...» e così via per due pagine (pp. 268-269).

È di queste trovare che si ingemma la storia letteraria del Papini: e badate che non se ne lascia sfuggire nessuna. Chi avrebbe tratto profitto dal caso per cui Dante si chiamò Alighieri, che sua madre si chiamò Bella, e il suo primo antenato Adamo? E invece il Papini può iniziarci così alla comprensione dell'anima dantesca: «Il suo più antico antenato conosciuto, il padre di Cacciaguیدا, si chiamò Adamo, ed egli impersonò mirabilmente, nell'opera maggiore, il genere umano. Sua madre si chiamava Bella, ed egli fu sempre, dalla puerizia alla cima del paradiso, amatore e creatore di bellezza. Il cognome della famiglia derivava, probabilmente, dal latino *aliger*, ed egli seppe volare, coll'ali della poesia, fino al seno luminoso d'Iddio. Lo chiamarono nel battesimo Durante, che esprime idea di costanza, ed egli fu ostinato nei suoi primi ed alti amori e giustamente sperò che il suo nome dovesse nei secoli durare» (p. 128).

E della poesia? O si ferma a considerazioni marginali come quando, parlando della lingua della *Divina Commedia*, è colpito dalla presenza degli otto versi provenzali e di quelli latini («La commedia si potrebbe perfino chiamare, chi volesse spingere all'assurdo la dantesca predilezione del tre, un poema trilingue. Difatti, oltre il volgare italico, ci sono gli otto versi provenzali di Arnaldo Daniello e qua e là parecchi versi latini (...). Non sazio di tante prede nostrali e forestiere Dante volle provarsi – per ragioni d'arte – a fabbricare un linguaggio tutto nuovo e a nullo noto, e pose in bocca a Pluto e a Nembrotte due misteriosi versi (...))» (p. 223), quasi un esperantista alla Gog, o fa l'estatico, il critico dell'ineffabile: «Mi do per vinto. Il divino segreto della poesia petrarchesca sta in quelle poche sillabe che ricostruiscono nella sensibile fantasia tutto un mondo spirituale» (p. 299).

Da parte di molti recensori si va dicendo che questa *Storia*, storicamente inutile, vale però come creazione papiniana: bisognerebbe avere il coraggio di guardare dentro questo papinianesimo e giudicarlo secondo il suo effettivo valore. Bisognerebbe dire con chiarezza, senza astio e senza amore, che questa *Storia* non ci prospetta nessun problema e non arricchisce la nostra sensibilità, non ci fornisce né un punto di vista originale né una pagina d'arte.

Saggio su Prezolini (1938)

«Letteratura», a. II n. 3, Firenze, luglio 1938, pp. 111-118, poi raccolto, con il titolo *Prezolini e «La Voce»*, in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, «La Nuova Italia», 1951, e in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

SAGGIO SU PREZZOLINI

Il cammino di Giuseppe Prezzolini ha un periodo essenziale: «La Voce», a cui Giuliano (il suo pseudonimo leonardiano) giunge in una progressiva differenziazione da Gianfalco (Papini) e in una precisazione della sua curiosità culturale e del suo zelo di organizzatore. Dopo quel periodo felice, in cui la sua prestazione giornalistica raggiunge la sua massima efficacia, seguono una sicura decadenza e una totale perdita di significato personale e storico.

La scrittura stessa (non si può andare per Prezzolini oltre questa parola) ci attesta tale cammino di progressivo intensificarsi della capacità investigativa e dell'entusiasmo che ne deriva, fino alla disintegrazione nei lavori di bibliografia e nelle prose sul Machiavelli. Ma la parola «curiosità», che facilmente si metamorfosa in «dilettantismo», non implica invece tale determinazione se se ne intende il carattere di provvisoria, volontaria ricerca di successivi stati di vita culturale accettati volta per volta con parziale ed intensa sicurezza di utilità. È in questo senso che noi presentiamo il fondo della personalità di Prezzolini, senza insistere troppo sul «toscano» o sul «protestante», per giungere al centro di un'anima riscaldata dalla breve fiamma della curiosità e non tanto sorvegliata da un istintivo senso di scelta fra realtà e sogno, quanto ispirata dal mito della cultura come paradiso degli uomini moderni. Il mito del toscano e del fiorentino (a chi si compiace di tali distinzioni di terra, aposterioristiche e tentatrici, si potrebbe offrire la nascita perugina del Nostro e la particolare *nuance* dell'Umbria nord-occidentale, che Toscana non è e Umbria muore) fu creato dallo stesso Prezzolini (v. nella «Voce»: *La città*) ed è convalidabile piuttosto come caratteristica insistentemente voluta di borghese. Ed è anzi sotto questo segno che nasce la curiosità prezzoliniana, sotto il segno di un risveglio della classe borghese (nazionalismo di classe), traducendo i miti romani di origine dannunziana in credenze di rinascita di una astratta società borghese decaduta nella presunta mollezza della democrazia parlamentare. Si sente sin dall'inizio come la generica ed animosa esuberanza papiniana cerchi un più estetico ed individuale appagamento nella comune ricerca; che resta ai suoi sfoghi oratori e letterari una parte che non si dona, origine dei crucci, della conversione e anche della migliore pensosità di tale istrionica tragedia. Giuliano invece non pone tanto alla nostra attenzione un nucleo romantico di avidità dolorose quanto già la storia di una curiosità e la solidificazione (apparenza di superamento e vittoria) di una debole velleità estetizzante in brevi formule utili, al servizio della curiosità. E che ci sia in Prezzolini tale origine estetizzante lo dimostrano alcune pagine fantastiche degli *Studi e capricci sui mistici tedeschi* e, negli ultimi tempi, alcune pagine

della *Vita di Machiavelli*. È un estetismo alla buona, timido di comparire e di costruirsi più che in qualche accenno: «V'ha una luce propria per ogni edificio e per ogni stile: Orsanmichele va vista dall'alto quando sorge il mattino, la cattedrale senese col sole in faccia, palazzo Riccardi al lume di luna, Venezia verso il tramonto, le terre cotte emiliane quando il sole agonizza». È quasi un ricordo di adolescenza e di languori presto scordati, ma tale afflato estetizzante viene a formare il sostrato molliccio e vagamente pittoresco del linguaggio frettoloso del giornalista e del saggista.

All'inizio della sua «carriera» spirituale, Prezzolini fu letteralmente medusato dallo sguardo tragico di Papini che gli precisò provvisoriamente la sua domanda di vita in quegli sfoghi in cui cultura e sangue si mescolano arbitrariamente e l'eccitato bisogno trova pace nella creazione di un «irrazionale», in una ribellione al lento procedere della ragione. Il periodo del «Leonardo» è così un po' il papinismo di Prezzolini, l'incanalarsi in un enciclopedismo dilettantesco che trovava terreno propizio in quella facile libertà, quando la rottura della tradizione pareva cosa decisa ed era gioioso ricominciare con ogni nascita un'Italia nuova. Le pagine di *Un uomo finito* valgono anche per Giuliano, anche se il suo accento batteva con più precisione sull'utile pragmatismo che non sull'idealismo magico e sulla creazione dell'uomo-Dio. L'atteggiamento di Prezzolini da allora in poi è sempre stato quello di uno, che con fare discreto e fiducioso, si presenta alla folla e dice: «Ecco, ho trovato una formula più adatta e più pratica; con questa assesteremo tutte le cose». «L'arte del persuadere», gli articoli sul «Leonardo» ci danno questo senso della cultura: importante è non la verità, ma la vita, cui una certa verità ci persuade; cultura non è frutto di eternità, ma il risultato di una tecnica, un arricchimento dovuto ad una specie di magia attivistica.

Alla fine del «Leonardo», Prezzolini si avviò ad una revisione del suo concetto di cultura e lo trovò decisamente dilettantesco, in una lunga confessione a sua volta piuttosto dilettantesca (il *Centivio*, 1906) che misconosce la sua curiosità credendola transeunte e giovanile vagabondaggio e affaccia il bisogno di una fede, di un'azione religiosa: «C'è nel mondo qualcosa che non può essere vissuto che a patto di essere unico e di possedere l'animo, d'essere preso per sempre, non affittato per ore, di esser una sposa e non un'amante. È l'azione religiosa. Il dilettantismo sarebbe splendido se fosse completo; ma non è completo perché non può necessariamente abbracciare quell'attività, la cui più fondamentale essenza sta nel non essere dilettantismo. La religiosità dunque non è da essere opposta all'ateismo o all'indifferenza, quanto piuttosto al dilettantismo, dal quale più che dalla critica scientifica le moderne religioni han da temere». Ma nelle stesse pagine vi è una definizione del «sofista» cui va sempre la sua predilezione. «Vi sono tre attitudini: dello sperimentatore, del dogmatico, del sofista. Il primo dice: qualunque conseguenza si tragga dalla mia esperienza, l'accetterò; il dogmatico dice: qualunque sieno i mezzi, raggiungerò il fine; il sofista dice: secondo i mezzi e secondo i fini io sceglierò questi e quelli. Il primo è schiavo dei mezzi, il secondo dei fini, il terzo co-

manda agli uni e agli altri». Tale attenzione al minuto relativismo del sofista, della sua aderenza alla ricchezza della realtà e degli ideali, prelude al magistero culturale della «Voce». E non si vedrebbe come questo concetto di una cultura sofisticata possa andare d'accordo con un'azione religiosa per sua natura idealistica e affermativa, se non si presentisse in essa l'«idealismo militante» del '14, la formula che concilia nella stessa sigla prezzoliniana i due estremi religioso-sofistico. È che la curiosità si dava un rigore e un metodo e vibrava di una retorica del fare e dell'impegno che vien solitamente chiamata «protestantesimo» (ma si veda l'effettivo protestantesimo di un altro vociano: Jahier). Se la religione vive tra i due poli della presenza e dell'assenza di Dio e se essa non può più nascere che dal romantico senso della disperazione (Leopardi e Kierkegaard non sono esistiti per Prezzolini), manca in lui qualsiasi intimità assoluta: egli ha scambiato cioè religione per serietà, misticismo per irrequietezza capace di arricchire di vibrazioni utili («senza tormento non v'è filosofia») una formula. E certo, a questo punto, non ci possiamo dimenticare che vicino ai tumulti papiniani, alle insistenze prezzoliniane per una vita intensa e poi per una cultura nuova e morale, rivolta all'Italia provinciale e «agli ometti di Montecitorio», Carlo Michelstädter affermava, uccidendosi, una sostanziale realtà di liberazione da ogni retorica, sulla quale solamente può basarsi una nuova azione religiosa e morale, e che fra tanti discorsi di concretezza, di valori, di misticismo, l'austera vicinanza dell'ebreo goriziano vibra come avvertimento di una puerile superficialità, mentre la voce di altri morti (Slataper, Boine, Serra) giudica le glorie terrene, i conforti allotri di altri viventi, parla di un loro intimo tradimento a quella cultura troppo vantata, tradimento che ormai a posteriori intravediamo anche nelle primitive posizioni pur così efficaci, stimolanti ed utili nella cultura del primo Novecento.

Prezzolini era così maturato alla «Voce» attraverso la vicinanza di Papini, l'esperienza del pragmatismo, del misticismo, del nazionalismo e infine del crocianesimo. È proprio del suo nuovo atteggiamento rispetto al nazionalismo, in seguito al magistero crociano, che ci si può servire per notificare il passaggio dal periodo leonardiano a quello vociano, e la formulazione del nuovo concetto di cultura nato in Prezzolini nel distacco da Papini. Il sorgere del nazionalismo aveva coinciso con l'inizio del «Leonardo», ma, mentre nel «Regno» l'eredità patriottica carducciana e orianesca e l'imperialismo dannunziano mitizzati avviavano il nazionalismo verso «floridi sentieri» di politica pratica, nel «Leonardo» il nazionalismo veniva accolto come energia stimolante agli uomini più risoluti della borghesia, realtà sociale concreta che avrebbe dovuto riprendere i suoi compiti direttivi: «Non si potrebbe fondare in Italia un comitato di persone facoltose e intelligenti che, non permettendo la maggioranza degli ometti di Montecitorio l'espansionismo di stato, dirigesse l'espansionismo di nazione?» (*Vecchio e nuovo nazionalismo*). Quindi «borghesi italiani unitevi», fervida raccomandazione di controscooperi, per la vita della nazione borghese italiana. Tale accezione di nazionalismo coincideva con l'irrazionalismo e il pragmatismo di quel periodo, ma

certo anche ci indica il carattere illusoriamente concreto di Prezzolini ed un permanere di squilibrio astratto rispetto a quel giusto patriottismo che Fernandez richiede all'uomo veramente umano. Questo nazionalismo energico ed «effettuale», lontano dalla retorica corradiniana (che però formava una tendenza di partito e superava la pretesa praticità dei leonardiani) si mutò, alla nascita della «Voce», in un nazionalismo morale, funzionale ad un concreto rinnovamento italiano. «Mostrar maggior dignità personale, maggior fierezza nei rapporti diplomatici con gli stranieri, sta bene; ma non è meglio lavorare di più per guadagnarsi questo diritto alla considerazione e al rispetto?». Prezzolini si apriva così la strada ad una cultura educativa, ad un compito di volgarizzazione (che arriverà nei tempi di inaridimento fino agli *Aguzzingegni* per le scuole elementari) più consono alla sua natura di attiva curiosità che non le affermazioni energiche e il tono papiniano. Il tono di Papini aveva infatti deformato la natura di Prezzolini e le aveva prestato una enfasi ed un linguaggio che cedono ora il posto ad una speciale retorica conaturata con quel che di umile ed orgoglioso, di ragionevole ed entusiastico, di beneducato e di problemistico che ritroviamo oramai libero nella «Voce».

In una delle frasi programmatiche della «Voce», nei primi numeri del 1908, troviamo chiariti per sempre questo tono e questa retorica ed insieme il nuovo concetto di cultura di Prezzolini: «Non promettiamo di essere dei geni, di sviscerare il mistero del mondo e di determinare il preciso e quotidiano *menu* delle azioni che occorrono per diventare grandi uomini. Ma promettiamo di essere onesti e sinceri». Le caratteristiche psicologiche del modo di fare accentuano quest'impressione di modesto Dulcamara della cultura, dell'uomo che sa consigliare tutto a tutti, che può insegnare a vivere e vuole fornire il suo corroborante a chi lo vuole e a chi non lo vuole. «Pranzo: il burro è rancido. Ci sono prati magnifici e siamo a mille metri. Mi informo. Il burro viene di fuori, dalla città più vicina. L'ha comperato e portato su a dorso d'asino, sotto il sole. Domando perché non fanno qui il burro. Non s'è mai fatto. Si può fare, rispondo. Sì??? (occhi sfagiolati dalla meraviglia)». E all'impegno da maestro si aggiunge un frasario da ragioniere: «Ho riflettuto e non sono del loro parere», rappresentazione di una concitazione ragionevole.

I significati pragmatistici ed attivistici (perché Prezzolini non è fuori dei limiti di un nobile amore dell'attività), imperniati sul suo naturale atteggiamento di curiosità, liberati dall'ispirazione papiniana, contribuiscono alla definizione del Prezzolini vociano, lontano dal concetto crociano (è di questo periodo il suo volume su Croce) di cultura come coincidenza di rispetto verso tutto ciò che è valore e forma e di amore ad un proprio valore, certezza della forma in quanto è in noi rivissuta, inappuntabile omaggio ad una operosità che in noi stessi vive e ci supera. Né egli arriva alla posizione del *clerc* che alla sua libertà assoluta non pone come limite neppure la propria adesione ad un impegno ideale. Se cultura non è impaccio di cui ci dobbiamo liberare per riavvicinarci a dei valori primordiali, se cultura non è civilizzazione, e geografia in cui si articolano libri e libretti, correnti di pensiero, nomi ed indirizzi,

ma appassionato arricchimento di una prima e nostra passione intimamente qualificata, Prezzolini si trova in un'ambigua mediocrità: posizione vantaggiosa in tempi facili, ma insufficiente per un compito di cultura che sia più che organizzazione e possibilità socievole. Ma la sua nozione di cultura e il suo sincero zelo di rinnovamento furon provvidenziali negli anni dell'immediato anteguerra in un ambiente disperso e ricco di temperamenti disponibili, ai quali un invito al lavoro sia pure indiscriminato e un tono sobrio ed entusiastico, un invito alla formazione di una civiltà (nientemeno «fare gli italiani») suonò utile e nuovo. In un Paese in cui l'«elmo di Scipio» aveva sempre contato più delle misere plebi del Mezzogiorno, un invito alla serietà e alla missione educativa chiedeva una risposta di simpatia. La forma più vera di Prezzolini è dunque nella «Voce», così particolarmente sua che quanti vollero più sicure o più personali affermazioni se ne dovettero staccare per fondare altri fogli.

Parlare di Prezzolini significa parlare dunque della «Voce» e veramente è per ciò che egli ci risponde delle relazioni che intercorrono tra la cultura dell'anteguerra e la nostra attuale, anche se la piena vita della «Voce» corrisponde alla presenza intorno a Prezzolini di uomini diversi e in gran parte più sostanziosi che si svolsero poi fuori della «Voce» (come Cecchi o Longhi), o che, ben diversamente da lui, dettero contributi precisi alla storia della nostra letteratura e della nostra critica (Slataper, Jahier, Serra) affermando spesso già nella «Voce» posizioni più precise e persino reattive al problemismo e al moralismo prezzoliniano. Ogni discussione sulla «Voce» importa un'impostazione strettamente storica che esclude la negazione e le accettazioni personali e l'accertamento di un compito formativo e preparatorio ad attività politica, sociale, letteraria, critica¹. Questo carattere preparatorio, non risolutivo, ricorda il sofista Giuliano e si spiega, oltre che con la presenza di spiriti diversi, con l'impronta del direttore, con il suo indirizzo di consigliere e di osservatore attivo, reso più efficace e più attraente dalla divisione politica in partiti dogmatici di fronte ai quali era nuovo un atteggiamento di appassionata superiorità. La «Critica» crociana era su di un piano tanto teorico da poter sembrare arido; la «Voce» si mise in mezzo e seppe portare nella pratica un accento di interesse illuminato, di oculato realismo. Perché di questa parola abusata occorre servirsi per l'atteggiamento prezzoliniano di fronte alla vita nazionale: la guerra di Libia no, la guerra con l'Austria sí. Solo che quel realismo naufragava persino nella sua mancanza di riferimento a dei motivi conduttori generali e nella superficialità del tecnicismo prezzoliniano. Sicché mentre egli poteva efficacemente sollecitare e organizzare, in un momento preparatorio e prevalentemente moralistico, il lavoro di spiriti più intensi, si condannava inevitabilmente ad un irrequieto volgersi a vuoto e all'inari-

¹ Chiarii questa posizione della «Voce» in un articolo sulla «Nuova Italia» (20 dicembre 1935) e ne difesi l'importanza e il valore moderno dello stimolo prezzoliniano di fronte alla più vacua retorica letteraria del convertito Papini in una recensione al libro di A. Bobbio, *Le riviste fiorentine del principio del secolo* cfr. pp. 35-42 [nota di Binni, 1951].

dimento piú piatto una volta che fossero finite le particolari condizioni di quel periodo di cultura. Se riprendiamo le cinque annate della «Voce» foglio (1908-1913), e riascoltiamo la voce monotona ed instancabile di Prezzolini, senza osservare il lavoro degli altri convenuti, e senza considerare il suo valore di stimolo al lavoro altrui, sentiamo svanire tutto in una formula, quella che il Nostro troverà quando nel '14 rimarrà solo col suo quadernetto giallo: «rivista di idealismo militante». Due insegne che in un clima medio fanno a pugni: chi filosofa non milita e chi milita non filosofa, a meno che si arrivi a soluzioni estreme, ad un clima di profondo umanismo e di profondo romanticismo. Si avverte ora l'equivoco (utile per l'effervescenza che provocò) di una cultura antiaristocratica e le deficienze di un temperamento che vuole educare senza avere un ritmo di personale speculazione. E difatti sopraggiunsero gli avvenimenti straordinari della guerra, della crisi del dopoguerra, dell'avvento del fascismo, ognuno degli uomini aggruppati intorno alla «Voce» dovè riprendere le sue vie naturali, sostenere i propri eroismi e le proprie viltà senza che dello spirito vociano restasse piú se non la nostalgia di un singolare fervore.

E si noti che l'atteggiamento di Prezzolini voleva essere la traduzione pratica dell'atteggiamento crociano (l'influenza e la funzione di mito assunta da Croce durante questi anni per Prezzolini ci è testimoniata fin nello stesso tentativo di riprendere quella sorte di nobile *humour* con cui Croce spazieggi i suoi scritti), ma la sua naturale curiosità con una specie di inganno schopenhaueriano gli tese il tranello dell'atteggiamento storico attivo e lo trascinò in una infinità di sminuzzate polemiche, di osservazioni, di *reportages* intellettuali su tutti i movimenti di cultura che si avviassero in Italia. In quella sua prosa indaffarata, che sente la fretta, come le pagine di Croce sentono la calma vigorosa che le motiva, passano movimenti politici e intellettuali: i saggi sul *Cattolicesimo rosso*, su *Cos'è il modernismo*, su *Teoria sindacalista* e Sorel, e Bergson, e Papini, su *La Francia e i francesi del sec. XIX*. Funzione importante di divulgazione e di stimolo alla discussione in cui manca però un vero punto di vista personale: e Prezzolini sarebbe certamente imbarazzato a dover precisare in un eventuale *Contributo alla critica di me stesso* in che misura i movimenti studiati abbiano influito sul suo svolgimento spirituale. Si vuol dire che questa posizione di appassionato gusto alla discussione di teorie con forte colorito pratico non si risolve né in storia né in attività e che, se a posteriori si vede l'importanza di fermento dello spirito prezzoliniano, si riconosce però anche la sua origine casuale, strettamente legata al tono stesso della società che può eventualmente aggredire. Non è una coscienza che affermi le leggi sia pure formali della sua etica e persista nel suo vigore originale: può sembrar buffo che lo si rimproveri di non essere ciò che appunto non è, ma chi ha un vivo senso della cultura avverte anche dolorosamente i danni che ad essa derivano da impostazioni inadeguate, armature e non armi, capanne di fiaba che svaniscono al primo soffio del *big bad wolf*.

In questi saggi egli faceva la mano ad uno stile brioso e giornalistico e si

preparava all'impegno piú personale della «Voce» del '14 attraverso la quale sembrò scivolare nella milizia della pratica fondando la «Voce» politica mentre lasciava ai letterati puri la rivista bianca ed operava cosí quella inevitabile fine della primitiva «Voce» educativa, formativa e specializzata. La «Voce» politica durò poco e Prezzolini rispose completamente alla sua vocazione di volgarizzatore e di osservatore curioso. Di fronte alla guerra egli aveva almanacato conseguenze di pacifica lotta fra i partiti e la nascita di una vita civile varia ed agonistica: «Ciò che il fanciullo ed il giovane imparano dalla guerra è la capacità di donare l'esistenza per un'idealità superiore. Il coraggio di guerra si tramuta in coraggio di pace, il rischio della battaglia in altezza d'animo che osa avventurarsi nella vita. Le lotte per la bandiera del reggimento diventano le lotte per la bandiera della propria parte. L'onore del soldato, il dovere del militare, la disciplina fonte di vittoria, insegnate ai giovani, si ritrovano poi negli animi loro fattivi di uomo quando partecipano alla vita civile». Le sue velleità morali si sminuzzano in qualche scriterello: *Paradossi educativi, Mi pare...* ecc., in cui i titoli giuocano tra l'echeggiamento del sofista e quello dell'etico. Il tono che, nella quieta atmosfera dell'anteguerra, poteva prendere interesse e impegno anche dalla discussione sul neo-malthusianismo, durante e dopo la guerra fu completamente vuotato, per il ridicolo, di quel suo contenuto: la retorica del particolare, del piccolo scandalo o della scarsa pulizia degli alberghi si sgonfiava ineluttabilmente a contatto con i mostruosi grafici delle scomparse e con l'ansia della lotta civile.

La realtà politica violenta imponeva una nuova posizione che non era nell'indole del viaggiatore di cultura e d'altra parte richiedeva una ferma sufficienza spirituale che non era nell'uomo pratico, nell'idealista militante. (In una lettera a Gobetti, per la formazione della società degli Apoti, diceva: «Ci vuole che una minoranza adatta a ciò si sacrifichi, se occorre, e rinunci a molti successi esterni, sacrifichi anche il desiderio di sacrificio e di eroismo, non dirò proprio per andar contro corrente, ma stabilendo un punto solido, dal quale il movimento in avanti riprenderà».) Dopo un tentativo di portare in tempo socialista la sua missione educatrice («Bisogna partire dalle altezze del popolo, dalla sua morale, dai suoi miti, dalla sua filosofia, dai suoi interessi umani, per raggiungere altre altezze», diceva nel '19 parlando quasi di una cultura «del» proletariato), Prezzolini si raccolse in alcuni lucidi ritratti del tempo e degli uomini politici piú diversi, quali una biografia di Amendola, di Mussolini e uno scritto sul fascismo, fatto per i francesi, mentre in un opuscolo, in cui Delacroix parlava di primato italiano, egli propugnava la diffusione del libro in Italia. In questi scritti, lontano da affermazioni personali, il suo tono si fa sempre piú circospetto e preciso, perdendo la retorica dell'umiltà e l'afflato entusiastico di chi contribuisce alla salvezza del mondo. Una nuova retorica della obbiettività sopravviene a fornirci l'ultimo ritratto di questo volto arido e insistente. «C'est un livre qui étudie les questions politiques presque comme les problèmes du billard, en signalant la chute des quilles, les coups bien joués et les fautes commises» dice nel saggio

sul fascismo, in cui finalmente concede al proprio merito il riconoscimento delle radici del nuovo movimento nella «Voce»².

La scialba prosa e l'obiettività politica annunciano che una nuova guida, una nuova giustificazione culturale s'è presentata a Prezzolini: Machiavelli; è a Machiavelli che si rivolge tutto il suo amore in un libro che ci sembra di definitivo commiato, dato che il saggio su *Come gli americani scoprirono l'Italia* e il recente *Repertorio bibliografico della storia e della critica della letteratura italiana* pubblicato dalla Columbia University non hanno un rilievo che ci possa interessare. Machiavelli diventa la chiave apparente di questo realismo prezzoliniano e insieme il simbolo di un toscanismo, di una specie di Italia barbara, cioè non europea, che covava fin dai tempi della *Coltura italiana* nel contrasto fra la tradizione cattolico-realistica e le aspirazioni allora riformatrici di Prezzolini. Strano apparire di una sorridente saggezza che finalmente crede di interpretare duraturamente la solidarietà dell'uomo con la sua tradizione e la sua razza, strana (ma inevitabile come il cattolicesimo di Papini e il classicismo di Soffici) nascita di una comprensione ordinata dopo tanti slanci di europeismo e di rinnovamenti. Ma questa *Vita di Niccolò Machiavelli fiorentino* è anche un curioso rigurgito di motivi vociani e leonardiani, un riecheggiamento di aspirazioni letterarie che tentano tradursi in *humour* e che ridestano modi di fare, passi di compagni di viaggio: i motivi baldi e risoluti di Jahier, le trovate bizzarre alla Papini e i toscanismi goduti alla Soffici. E vi sono spunti critici? Perché a volte si è detto che in Prezzolini c'era la stoffa del critico, trascurato per le sue velleità morali: ma anche qui si ripropetta non solo la mancanza di competenza specifica, ma il solito equivoco di chi vuole piuttosto civilizzazione che cultura, piuttosto socievolezza che solitudine o società. Egli stesso, con il suo premuroso intuito dei suoi limiti, ci parla di quale critica si senta capace: «critica su ogni attività umana, morale, religiosa, politica. In questo senso, in questo soltanto, posso dirmi anch'io un critico poiché nel senso puramente letterario mi è mancata l'educazione e l'allenamento, perché, preoccupato del mio compito pratico, ho lavorato sempre in fretta» (*Amici*). Soprattutto questa fretta, così nemica del gusto della poesia, e così naturale in lui, riduce i suoi articoli a puri saggi giornalistici, intrapresi a scopo di volgarizzazione e di notizia, rialzati qua e là da un certo intuito di alcuni nuclei vitali ed utili e quindi più dall'occhio dell'arruolatore che del critico.

Né si può insomma per Prezzolini uscire dal limitato cerchio di un falso concetto di cultura che lo colpisce a sua volta con la unica categoria dell'utilità, e che, se poté efficacemente, nella sua base moderna e antidogmatica, aiutare lo sviluppo di fermenti morali, estetici e critici nell'importantissimo movimento vociano (inconcepibile senza l'animazione prezzoliniana), doveva inevitabilmente, dopo tanto fervore, inaridirsi in uno schedario bibliografico e in un'attività giornalistica puramente informativa.

²Tale merito di precursore viene ampiamente documentato nel libro di uno scolaro della Columbia University: M. Peter Riccio, *On the threshold of fascism*, New York, 1929.

Armando Zamboni
«Pascoli» (1938)

Recensione a Armando Zamboni, *Pascoli*, Torino, Paravia, 1937 in «La Nuova Italia», a. IX, n. 10, Firenze, ottobre 1938, p.291.

ARMANDO ZAMBONI
«PASCOLI»

Il volumetto ha chiaramente un intento divulgativo e di ausilio scolastico: perciò va giudicato in base alle sue modeste pretese. Ma noi pensiamo che la divulgazione non debba essere la conferma della mentalità di chi deve essere educato, ma debba rappresentare anzi uno sforzo da parte del divulgatore di trarre il suo pubblico al proprio livello.

Non lodiamo quindi questo lavoretto che lascia in chi lo legge un'impresione falsa e gretta dell'anima e della poesia pascoliana.

Le informazioni sullo stato attuale della critica pascoliana non mancano, ma l'autore non sa servirsene per una collocazione più storica e di gusto del suo lavoro. Tanto per citare: a proposito della prigione sostenuta dal Pascoli per idee politiche, «Non dobbiamo però muovere imperdonabile addebito al Poeta per questo suo trascorso giovanile, perché fu come una meteora che non lasciò traccia, e perché dobbiamo pensare che quasi tutta la gioventù intellettuale di allora era così infatuata» (p. 9).

Altrove in un breve riassunto della poesia italiana moderna: «È pacifico ormai che il Carducci ci ha dato la coscienza civile e il D'Annunzio ci ha de-stato il sentimento estetico. Il Pascoli, tra i due, tiene la parte della religiosità del Mistero intravveduto, del poeta che ha schiuso nuovi lembi di pensosità all'anime nostre. Perciò ci sentiamo, forse, più vicini a lui: e a lui più deve la poesia d'oggi, che, nella maggior parte, è religiosa, o almeno, assume tono spiccatamente religioso» (p. 13).

Naturalmente c'è una difesa della poesia civile del Pascoli e la logica sua presentazione di precursore: «Con quanta maggior forza ed esaltazione avrebbe cantato, oggi, il Pascoli davanti alla realizzazione miracolosa di un impero autentico, fruttifero, che darà lavoro a milioni di braccia, un impero quale allora era follia sperare?» (p. 74).

Apprendiamo anche, durante la descrizione estetica dei canti di Castelvecchio, che le popolazioni montanare del crinale tosco-emiliano avrebbero bisogno di una strada da Civago a Villaminozzo. «È un pezzo che si picchia su questo tasto, e le ragioni ideali e pratiche di quelle popolazioni ottengono consensi e consensi. Ma non basta; occorre che queste ragioni siano ascoltate molto in alto e che un Grande pronuncii l'atteso e benedetto "sì"» (p. 49).

Giuseppe Petronio
«Poeti del nostro secolo, I crepuscolari» (1938)

Recensione a Giuseppe Petronio, *Poeti del nostro secolo, I crepuscolari*, Firenze, Sansoni, 1937, in «Leonardo», a. XI, n.11, Roma, novembre 1938, pp. 447-449.

GIUSEPPE PETRONIO
«POETI DEL NOSTRO SECOLO, I CREPUSCOLARI»

Tra gli esami critici della letteratura del primissimo novecento, la presenza di essenziali discriminazioni (Serra, Croce, Momigliano, Borgese) ha ormai storicizzato e chiarito la posizione complessiva e l'entità qualitativa dei singoli "crepuscolari", sí che non ci si poteva attendere da un nuovo studio se non una piú precisa sistemazione, un lavoro riassuntivo, piú che un giudizio nuovo, una formula rivelatrice: la stessa esiguità delle personalità poetiche, tranne Gozzano, non ammetteva scoperte e nuove valorizzazioni. È perciò che il libro del Petronio (libro fatto di quattro articoli apparsi sul «Leonardo», uno sull'«Ateneo veneto» e di due nuovi saggi scritti per amore di completezza) non ci ha procurato né soverchie gioie né troppo soverchi dolori. Di fronte ad autori in cui circola scarsa vita, dopo un giudizio limitativo, non ci si può mai assolutamente attendere una nuova posizione critica, un mutamento originale del gusto. È semmai sul valore storico di una poetica che l'atteggiamento critico, in vista d'una sempre mutevole e non perciò arbitraria visione dello sviluppo letterario, può apportare arricchimento e rinnovamento: sí che uno studio concreto ed organico della poetica e del linguaggio dei crepuscolari, per investigati che siano, può vivere funzionalmente allo studio della storia delle poetiche contemporanee, della trasformazione della maniera di intendere l'arte e la poesia dal romanticismo alla poesia moderna. Può acquistare cosí valore anche la testimonianza di una poesia di Civinini o di Giogeri-Contri; e riconoscersi l'interesse storico di alcuni brani del peggiore stilnovismo di Corazzini. Il Petronio resta invece ad una precisazione assai ortodossa di «scuola»: «si formano cosí quelle che noi chiamiamo scuole o movimenti letterari, ma che in realtà solo difficilmente e solo sino ad un certo punto sono letterari, ché per lo piú sono invece l'eco e il riflesso di movimenti spirituali, i quali determinano non solo la scelta dei temi, ma persino ciò che si suole chiamare la moda», precisazione che tende ad essere concretata o nell'importanza del costume (come nel Praz) o nell'importanza dell'elemento tecnico della "forma" (come nel De Lollis). La precisazione di "poetica" come di uno studio già intenzionalmente artistico permette l'eliminazione della condanna moralistica di una eccessiva fissazione antistorica di un puro sviluppo di mestiere. Parlando troppo di storia dello spirito, della cultura (nella accezione usata dal Sapegno per lo Stil nuovo), il P. non chiarisce la natura letteraria della poetica, l'intenzione artistica che non si risolve direttamente in costume o cultura o spiritualità. Cosí che, mentre si preoccupa di spiegare l'atteggia-

mento morale dei crepuscolari (e in realtà non affonda il suo esame fino ad una conclusione valevole storicamente, mentre gira nel circolo vizioso di spiegare col costume una posizione letteraria che gli serve in sostanza di unico documento di quel costume), non ci motiva sufficientemente il loro atteggiamento in quanto letterati, non risolvendosi né ad una accettazione brutale di questa poesia come traduzione letteraria di un ambiente sociale, né alla considerazione storica di quella data esperienza umana né buona né cattiva agli effetti dell'arte. Così condanna i crepuscolari: «Era una triste genia di poeti che sentiva, come accade sempre nelle età di decadenza, la propria malattia e che, a curarla o ad esasperarla, si rifugiava nelle piccole cose quotidiane...», accennando anche ad un motivo di più ampia polemica contro la poesia moderna: «E deve ancora una volta (il critico imparziale) concludere, a soddisfazione e a conforto della sua fede, che senza una ferma decisa personalità, senza una fede, una qualsiasi fede purché sicura e sincera, senza la disciplina e senza il freno dell'arte, la poesia non trova mai la forza di spiegarsi e di fiorire sicura e a conforto e a letizia degli uomini».

Questa mancanza di serietà storica renderebbe inutile lo studio di una critica che poi viceversa si affeziona talmente al proprio malato da valutarne alcuni particolari aspetti più di quanto effettivamente meritino. Tanto prevale la solita predilezione dell'elemento emotivo meritino e d'altra parte moralistico di fronte a quello intrinsecamente umano e poetico.

Dopo una introduzione in cui vengono accennati i modelli dei crepuscolari (Jammes, Verlaine, parte mal precisata di D'Annunzio; e dunque "décadents" più che i simbolisti; – e la derivazione pascoliana?) si aprono quattro piccole monografie che, tra accurate descrizioni dei "motivi" psicologici spirituali della scuola, segnalano assai fiaccamente (e il frasario critico monotono e consuetudinario limita il suo valore indicativo: limpida purezza, casta semplicità) l'evoluzione poetica di Corazzini, Gozzano, Moretti e Govoni. I due saggi maggiori su Gozzano e Corazzini scorrono volenterosi e descrittivi senza dar materia di osservazioni o di ritagli che vadano per densità oltre questa conclusione su Corazzini: «È questa di fanciullo, la definizione di chiunque ha scritto di lui ed è veramente quella che meglio esprime la semplicità di spirito, la purezza quasi virginale del suo animo, il timbro esile e casto della sua poesia. Un fanciullo che alla morte imminente non aveva nulla da opporre, ma ripiegava smarrito il capo – così col capo reclinato sulla spalla, ce lo rappresentano tutti i suoi amici – e si confortava solo nel trovare diffusa nelle cose la sua medesima tristezza».

Quanto a Moretti, sembrano inutili molte pagine allo sviluppo di una premessa che avverte «Gran parte dell'opera di M. Moretti non regge a un serio esame critico», per poi postulare una infedeltà alla ispirazione poetica fondamentale che non supera la discreta sorte d'una applicazione di programma e d'una scrittura docile, consolatoria. Una volta notata la natura diffusa, frenata solo da una incapacità a coagulare oltre un alone emotivo e letterario, non occorre cercare un positivo isolandolo in esempi puntuali

e gratuiti come questo: «Sono modeste e soffocate tragedie osservate con la sensibilità propria del Moretti: “La Barberina s'alzò per andare incontro al suo Mauro, il quale non la vide neppure e continuò a parlare”», dove l'intrusione d'una eterogenea commozione del critico è più che evidente; né si poteva fare di Moretti il rappresentante della tendenza del romanzo moderno, della sua liricità, acostruttività, amoralità: «Il romanzo italiano, che con A. Manzoni era sorto da tutta una complessa e profonda visione del mondo, che con i romantici s'era ingagliardito di pugnaci ideali patriottici o sociali, che ancora col Verga era corroborato dai miti sacri della famiglia e della roba, si sgretola poi per lo stesso sgretolarsi della coscienza morale e delle capacità di pensiero dei nostri scrittori; un mondo che non sia organicamente unificato da una fede o da un pensiero centrale, non potrà certo riflettersi in un organico romanzo: romanzi e novelle del secolo nostro sono stati quasi sempre, nonostante la loro apparenza narrativa, opere liriche, effusioni o trasfigurazioni di un unico lirico affetto. È questa la conclusione a cui conduce lo studio di ogni opera narrativa di questo trentennio; è questa la conclusione a cui conduce lo studio di M. Moretti».

Di Govoni, visto entro uno schema frigido di «semplicità e decadentismo, sanità e lussuria», limitato assai bene nel suo sostanziale secentismo («Ed anche ciò, non è tanto simbolismo, cioè visione o intuizione di un mondo nascosto dietro la ruvida scorza apparente e quindi organica ed intellettuale visione delle cose, quanto barocco travestimento di ogni singola cosa, senza nesso, in un continuo trascorrere dall'una all'altra metafora, in una dispersione dell'immaginazione come già del sentimento e della morale»), si vuol pure salvare la qualità di poeta: la solita sanità delle cose, il noioso travisamento di fotografia e arte pacificata.

In appendice un saggio su Serra conferma la posizione inutile del P. di fronte alla letteratura contemporanea e l'accettazione del peggio entro i termini del suo equivoco. E dunque anche per Serra, sentito più come artista che come critico, si parla di «un irrazionalismo decadente vissuto però con una sincerità così dolorosa, con uno strazio così tormentato, con una così viva e complessa ricchezza di interessi spirituali da riscattarsi della sua femminile morbosità per farsi degno di simpatia e di rispetto». È in sostanza la ripresa sfocata della tesi del Momigliano («Nuova Italia», 12, 30 dic. '34, e poi «Storia della Letteratura»), che viveva però nella complessità d'uno dei più sensibili temperamenti critici della nostra letteratura.

Saggio su Renato Serra (1939)

«Civiltà fascista», a. VI, n. 3, marzo 1938, pp. 224-232.

SAGGIO SU RENATO SERRA

«Problemi piccoli, problemi grandi non esistono: esistono uomini fiacchi, uomini forti». Serra non cercava formule di sistemazione, mirava a quella concretezza sapida di gusto e del riverbero di tutte le cose, concretezza passata per l'intimo, ma pure oggettivata con l'amoroso giuoco d'uno specchio. Ed indicava quel crescente bisogno di serio ordine interno, di specialità onesta e non chiusa, di vita poetica preludio a qualsiasi vita critica, di reazione alla retorica e al praticismo che rovinano la cultura e la degradano a mezzo di propaganda o a sfogo sentimentale. Il valore spirituale di Serra consiste dunque nella sua concreta coscienza letteraria, esempio per noi di un coraggio, di una fedeltà, di una serietà umana, che non deliberatamente chiedeva un'accentuazione di moralità, non una concessione all'abbandono. E perciò non ci sembra assolutamente precisa la riduzione dell'uomo ad un impressionista se non dando ad «impressionismo» il significato di un arricchimento parziale, ma non indebito, di un punto di vista strenuamente orgoglioso del proprio sicuro panorama: non un'assenza dalla lotta, ma la sensazione di una discesa nelle catacombe dove il letterato serbi intatto il suo valore più intimo, punto saldo di ricostruzione per ogni nuova struttura umana. Teniamo perciò ad indicare sotto i lineamenti signorili e pascoliani di Serra una tensione umana che riteniamo fra le più interessanti del nostro primo novecento.

Già la conoscenza del mondo sentimentale di Serra, attraverso il suo epistolario, ci guida a intendere quel sano calore umano, quel sentimento della realtà come di una misura preziosa, difesa però come qualità coraggiosa. La sua amicizia non era slanciata, fremente, come in Leopardi, o a cuor leggero e sensuale, come in D'Annunzio, ma regolata dal bisogno di risolversi non tanto nelle persone affettuose quanto nelle impressioni che esse suscitano verso la più umana normalità. Tenendo sempre presente Pascoli, il tono affettivo di Serra è però più guardingo, meno chiuso nell'intima soddisfazione sentimentale o di gusto, più cosciente di una serena, ma egoistica utilizzazione degli affetti. Per quanto l'eccessiva perfezione degli scritti (lettere-biglietti girate come gioielli leziosamente semplici e utilitari: «aspetto con certo qual desiderio la lettera che or fanno otto giorni mi annunziasti; né solo per curiosità dei motivi della repentina sospensione, ma anche, nel caso la sosta sia vera fine, per metter mano a qualche altro lavoro o comunque impiegare la mia estate senza più vincoli») accentui un certo estetismo, il mondo affettivo di Serra è al di sopra di un puro gusto della «bella lettera», del «bel pezzo». Una solida continuità spirituale,

aliena da ogni vagheggiamento, una capacità di solitudine da cui scaturiscono anche impegni: «gente come noi vive la vita due volte; come vita e come esperienza spirituale, come materia di osservazione. Questo offende in qualche momento: pare un sacrilegio. Poi non è più così, diventa una consolazione. Il dolore non è mai così disperato come quando si sente che anch'esso dovrà finire; l'angoscia il pianto l'orrore resteranno una di quelle cose vane di cui si parla facendo gli affari propri tranquillamente. Non per noi». Anche nella sua critica se spesso affiorano aspirazioni, commozioni che sfiorano il diletterismo, ricco di un'aria non solamente pascoliana, ma anche dannunziana (del D'Annunzio-Conti: «Quando verrà un tempo in cui persone bennate parleranno ancora lietamente della lieta poesia, per alcun diletto e candidezza dell'anima?»), nell'intenzione del letterato c'è sempre una capacità di esame e di coscienza che illumina ben diversamente che nei tentativi critici pascoliani l'abbandono all'incanto poetico. Anche se le pagine della poetica pascoliana del «fanciullino» storicizzano così bene una delle correnti sentimentali che confluiscono nel canone critico serriano delle «cose» (dove la sua preferenza per Pascoli stesso: «la poesia del Pascoli consiste in qualche cosa che è fuori della letteratura, fuori dei versi presi a uno a uno», essa è di cose, è nel cuore stesso delle «cose» e per Kipling è il naturale avviamento al «Ringraziamento», alla descrizione di una poesia come di un paesaggio veduto nel nostro sogno più vitale), la sua certezza letteraria è tanto più coraggiosa e perciò tanto più umana. Egli infatti si spinge fino ad un implacabile rigore, a una purezza che sconcerca come quando parla di Acri quasi come di un letterario Mallarmé: «La lezione severa che viene da lui a chiunque passando il suo tempo a giocare con le parole dà a ciò nomi grossi, e si aggrava di peso materiale impuro inconsapevole; questo uomo di un'altra età, così puramente intento e semplice, ammonisce come una figura di santo. Acri è quell'uomo che scrivendo in silenzio, astratto dai rumori del volgo, ha spogliato a poco a poco il suo bisogno ideale di tutte le qualità grosse e sensibili, cura di moda, di plauso, di guadagno, e via procedendo, quasi nella purificazione, ha bandito dalle sue carte il cuore vile, e tutte le passioni tumultuose e impure e tutti gli ornamenti, e a mano a mano tutti gli elementi umani, anche la commozione dell'anima, anche l'ansia del vero; finché è rimasto nel suo studio, freddo, lui solo, cercando. Cercava la bellezza nel suo principio più mero, nella musica e nei suoni e nelle parole; nelle parole tentate come suono puro e mosse e secondate come musica di se stessa contenta; la bellezza più pura e aerea e lontana e difficile, quella che ha nessun corpo nessun peso nessun criterio, ma deve essere colta in sé e nello spirito lieve del fiato». «Egli scriveva; e qualunque cosa, secondo qualunque disegno scrivendo, sempre poteva faticare a scriver bene, e più bene, e più puramente. Correggendo e riscrivendo, e rifacendo quei suoi pezzettini di prosa semplice, il sentimento della forma vera, dell'arte in quanto è armonia e moto, operava in lui quasi senza mezzo». Ci si permetta in proposito un riferimento letterario di

una certa forza attuale: diremmo che in Italia il risorgente culto di Joubert è dovuto alla preparazione di Serra e che Serra rispetto ad un ipotetico nuovo romanticismo potrebbe assumere una posizione simile a quella del platonico di Villeneuve, tanto vicine sono quelle ferme dichiarazioni al secolo di una moralità di letterato e di una nascita della umanità dalla sensibilità. Ma v'è in Serra una più salutare cognizione delle infinite certezze umane, il nutrimento voluto del pensiero non semplicemente pretesto di sottile e poetica metafisica, il piano deciso su cui affrontare il problema della serietà, il soccorso della intelligenza dei costumi e dell'anima: di luci più istintive e più severe («c'è una voglia di vivere in noi che fa rabbia») si illumina il gradus ad Parnassum di Serra.

Questa indicazione ci avvia a definire più da vicino il grado di serietà che la coscienza letteraria di Serra contiene per derivarne poi la più generale affermazione umana, la parola spirituale nella nostra cultura anteguerra. E accertiamo anzitutto come nella formazione lenta e meditativa, con lunghe pause di dissipazione del tempo, l'incanto del letterato consista nel permanere in lui di movenze di critico fine ottocento: e così nel suo frasario ove parole nobili, classiche, travolte in un nuovo significato, trovano però un'andatura, un letto coerente di parole, situazioni linguistiche omogenee a quella novità che altrimenti dispersa, rilevata su un lessico di altra moda sarebbe pura e fastidiosa trovata. L'incanto di Serra consiste proprio in questa sua modernità non nervosa, ma decisiva e personale proprio per le innovazioni che sollevano con sé tutta la crosta della sostanza espressiva (perciò ci interessano anche i primi scritti: Su la pena degli scialacquatori, Dei Trionfi di F. Petrarca, dove lo scolaro opera già col suo gusto una trasformazione graduale dell'usuale tessuto critico e dove del resto porta un'esigenza di concretezza, di aderenza all'opera che modifica l'atteggiamento romantico di fronte a tanta poesia meno dichiaratamente passionale).

Le formule e i simboli ora di moda, denotanti come una traslazione di espressioni amorose e teologali nella vita del critico, valgono certamente per Serra nella loro accezione meno leziosa, nella loro più nobile serietà. Serra non amava il giuoco intellettualistico o l'effetto raggiunto quasi per intenzioni foniche dall'estremo tecnicismo e dava alla chiarezza un valore di onestà, di purificazione, di fedeltà vera ai valori della comprensibilità umana e della tradizione umanistica. Serra non è il volontario padre della critica ermetica ed è tutto arbitrario l'uso gustoso che si può fare del suo sincero modo affettivo a scapito di un fluire naturale del discorso. A questo valore bisogna sottrarre la sua particolare situazione culturale che abbrevia inevitabilmente la sua novità: se egli ha insegnato a «citare» e quindi a «leggere» (non come cita De Sanctis per suffragare la sua intuizione di un mondo poetico, non come cita Croce per distinguere poesia da non poesia, ma per afferrare il sapore d'una poesia come entità affermata e per dare a tutto il pezzo la sua luce particolare,) trova però limitata la sua diretta sensibilità da un pericolo di snobismo («Già, io di critica seria non ho mai conosciuto

altro che la lettura pura e semplice, e poi dei divertimenti personali in margine») che poteva creargli una parentela con il peggiore estetismo: ma anche in questi atteggiamenti si avverte quasi la malinconia di una sincerità non meticolosa.

Né si può escludere una insistenza polemica quando si pensi al bisogno che Serra provò sempre di distinguersi dagli altri critici e soprattutto dall'ambiente della «Voce» cui l'amicizia di Ambrosini e, malgrado tutto, una invincibile contemporaneità, lo avevano attratto riluttante.

Le relazioni tra Serra e i vociani e soprattutto tra Serra e Prezzolini che di quel movimento era se non il migliore certo il più tipico rappresentante, chiariscono la posizione spirituale di Serra e completano quel quadro del primo novecento che è così essenziale alla spiegazione del nostro clima attuale. Tutti gli accenni alla «Voce» nell'Epistolario sono nettamente sfavorevoli alla ricerca prezzoliniana di una risoluzione problemistica della civilizzazione italiana e rivelano l'attaccamento ad una tradizione aristocratica, e l'accanita difesa di una posizione pura come principio di concreta vita umana: «lasciamo stare che io mi batterei (si riferisce ad un articolo di Ambrosini a proposito della famosa diatriba del mancato duello Prezzolini-Corradini). Ma battersi o non battersi, questo appartiene alle convenienze, alla *bieséance*; come il matrimonio religioso e il taglio dell'abito, che si accetta o no secondo porta l'uso del mondo, del paese che si attraversa. Non son cose nostre. Ammettervi un'importanza spirituale, discuterle, farsene un programma e una bandiera, è quasi ridicolo: non è da te. Sei stato troppo della «Voce», a questa volta. Dici bene che i duelli non hanno che fare colle lettere; ma, in nessun modo!».

Era questo praticismo spicciolo e alimentato da persone fuori del cerchio degli «spiriti bennati» («tutto quel D. Murri, quel professorame, quei dottrinari maleducati mi par d'averli sullo stomaco»). Che urtava il suo fermo bisogno di estrema intima serietà: «Aggiungo qualche cosa sulla «Voce». Non che io ne pensi troppo male; e personalmente fo conto non piccolo del giudizio di Prezzolini e dell'ingegno di Papini che dallo studio di Berkeley in qua mi sembra sulla via di mettersi a posto; ma insomma certe fronde non s'ha diritto di farle altro che una volta sola, e prima dei vent'anni: e anche allora solo a patto di non essere molto bene educati. Ma quando nel '902 s'è fatto il «Leonardo», nel '909 bisogna avere trionfato o essersi accasati borghesemente. Non s'ha più diritto di fare la «Voce» senza confessar fallimento. Quando la Bohème diventa posa, è odiosissima: e fa scordare ogni merito di ingegno, di cultura, ogni buona o passabile qualità. E poi è troppo aperta – la «Voce» – ai ragazzi napoletani, cede troppo a quella voglia infantile di farsi un nome attaccandosi ai pezzi grossi: non alle opere, alle idee, ma ai nomi Bellonci a rovescio. Mosche cocchiere. Un giornaleto che nel suo primo numero cominci a dir male per esempio di A. France e con quella intelligenza – anche se nell'ultimo abbia ragione – avrà sempre torto innanzi alle persone per bene. Troppo comodo, vile». S'era perciò

rifugiato, di fronte alle insistenti richieste di collaborazione, nella divisa di «umanista» nel senso piú etimologico e piú tradizionale della parola: «A G. Prezzolini: La ringrazio della sua cartolina molto cortese. Se non che, quella si indirizzava non a me, ma ad una immagine che nel mio nome la buona amicizia di Ambrosini aveva suscitata, certo maggiore e migliore del vero. Ahimè! io non ho proprio nulla di ardente di forte di nuovo da dire; forse non ne sento nemmeno il bisogno. Io sono un povero umanista...». Tale atteggiamento finiva per renderlo scontroso di fronte ad ogni mescolanza di etico e di politico (anche i socialisti italiani sono accomunati alla «Voce»: «di Turati, Kuliscioff ecc., penso che siano gran brutta gente e troppo vicini, per la parte dei difetti, a quelli della “Voce”»). Ciò significa un eccessivo distacco dalla scelta che vada oltre l'accettazione ipotetica di tutte le possibilità, e insieme una lontananza per serietà, un disprezzo per amore dell'assolutamente migliore, che potrebbe farci pensare a quel misto di rivoluzionario e conservatore che si trova in Sorel: ma la presenza di una superiore calma celata sotto una ferma indifferenza lo esenta dall'impeto della tesi e della scoperta. Che era poi quello che piú lo disgustava in Oriani. L'esperienza di Oriani è decisiva per lo sviluppo spirituale di Serra, in quanto gli dà il senso d'una retorica vissuta sinceramente, d'un lato del carattere patrio da cui rifuggire: la conoscenza spietata di Oriani uomo («le velleità dell'oratore, del romagnolo, dell'uomo negato alle compiacenze dell'arte pura») lo conferma in quell'aristocratica serietà che lo avvicinava ai valori puri, alle certezze naturali. Ed ecco così l'odio per quella sorta di dramma spirituale cui si sarebbe ridotto il canone della critica letteraria del suo tempo, la predilezione per il pretesto della sua avventura piú poetica e abbandonata, Kipling, sentito come l'evocazione di una fiaba, fiaba d'una propria stagione e insieme come soluzione umana senza pretese e senza moralismi: la realtà, la vita che tende a divenir poesia e la poesia che cerca di diventare «cose» («Si potrà cercare il suo libro per puro snobismo, ma, quando si legge, è un'altra cosa. Davvero, non si tratta di letteratura; è un movimento dell'animo pieno e profondo, che va piú giù, a toccare quel che si chiamava un tempo il cuore: la carne, il sangue, i sensi. Si è presi da quelle pagine semplicemente e buonamente come il portinaio dall'appendice della sua gazzetta, come il fanciullo e come il popolino al drammone dell'arena, che vorrebbe saltare nel proscenio a dare una mano all'arrestato contro i carabinieri o a rasciugare le lagrime dell'orfanella tradita»). Ed è da questo atteggiamento che sempre piú decisamente nasce nel critico la volontà di considerare, piú che poesia e non poesia, il mondo realizzato, come natura, come «cose», ancor piú che come strumento di conoscenza delle cose. Donde inevitabilmente Pascoli assurgeva a concreto simbolo della poesia: «Ci sono stati nel mondo di poeti piú grandi, piú felici, piú perfetti del Pascoli; ma di pochi uomini si può dire che siano stati posseduti piú interamente dalla poesia. La poesia era la natura del Pascoli, era la prima cosa in lui; tutto il resto veniva dopo». (D'altra parte, considerando

qualità del suo popolo non meno il bisogno di assettare le cose umane che l'eloquenza, Pascoli gli significa, per quanto ad esso da sottili legami legato, il romagnolo anti-Oriani). Non ci sembra perciò molto utile ricercare delle radici teoriche a quell'atteggiamento critico che trova la sua giustificazione in un senso della vita e dell'arte cui la cultura ha solo fornito esempi di tendenze da accettare nel loro particolare come brani della concretezza dello spirito.

Data tale sua ripugnanza ad ogni teorizzamento a scapito della poesia e della vita direttamente attinte, è nettissima anche la lontananza da Croce malgrado la vicinanza delle posizioni aristocratiche. Parlando di un saggio crociano su Ferrari, Serra dice: «Ha notato le cose migliori, ha corretto rapidamente certi errori o convenzioni ricevute dall'opinione comune, e ha seguito poi la sua via che menava altrove». E poi accennava: «la sua critica appartiene piuttosto alla maniera vecchia che alla nuova; molti e molti saggi si direbbero scritti da uno che certo non ha letto l'Estetica. Son saggi di moralità e di psicologia letteraria, che guardano più che all'artista, all'uomo e al contenuto della opera». «Quasi miglior letterato che critico».

Conscio della posizione di Croce nella cultura italiana, fu il primo letterato a sentire il significato del trapasso da Carducci a Croce. Solo che in Carducci ritrovava quell'onesta e laboriosa fedeltà letteraria che definisce per lui il letterato, e insieme quell'atteggiamento virile che lo difendeva dall'eccitazione escatologica che egli credeva propria della sua razza («Col cuore colmo di ansia egli interroga il destino e spia da che parte debba discendere fra gli uomini la giustizia e la felicità»).

Carducci gli era così vicino: «in tutto quello che più mi importa, nel leggere un libro e nel tollerare la vita. Un sentimento profondo uguaglia noi ai nostri fratelli che sono stati e che saranno. Perennis humanitas. Nessuno può essermi maestro migliore di letteratura e di umanità, per le quali io vivo». Pure questo serio riconoscimento di un motivo dell'anima sfiora un abbandono che costituisce la concessione ad un diritto di solitudine trasposto in validità critica: «Non si tratta di un maestro che potevamo anche non avere e di un libro che potevamo anche non leggere, ma io mi rifiuto di abbandonare insieme con lui la ragione più profonda del mio sentire, la comunione del passato e la conversazione di tutti i grandi e cari e umani spiriti, e il culto della loro parola cara al mio cuore sopra tutte le cose. Io voglio sapere che c'è nella mia adorazione qualche cosa di vano; che l'amore delle belle parole con tutto quel che reca di sacrificio nel cercarle e nel custodirle e nell'imitarle, di superstizione nel goderle è vano; e son vani i versi e le rime e i libri e i canti e le pitture e i simulacri e le immaginazioni tutte quante; voglio sapere tutto questo per avere la gioia di affrontare ad occhi aperti il pericolo mio dolce». È in questa sublimazione del «pericolo dolce» il segreto del «Ringraziamento»? O non è piuttosto, nella novità del pretesto che motiva una realtà letteraria indiscriminata, l'errore di valutare positivamente la discutibilissima «ballata» che si risol-

ve in pura volontà di descrivere un tempo di gioia? Comunque, da una intensa fedeltà alla poesia e alla vita Serra arrivava alla nuova tendenza critica di vivere attualmente la sintesi critico-opera d'arte, di non staccare la poesia in sé dal momentaneo essere psicologico, umano del critico. Come ci prova il fallimento del tentativo storico delle «Lettere» in cui rifugge sia dal distinguere crociano sia dall'accendere desanctisianamente i lineamenti della poesia, degli uomini e spingere la voce delle consolazioni individuali. Né sempre si può dire che con ciò egli facesse la critica («come gli artisti, dal punto di vista del mestiere»), restando ad ogni modo la capacità distintiva del critico una volontà di comprensione ed una sia pur minimamente infedele schematizzazione. Ma sarebbe angusto a questo punto ridurre i meriti di Serra ai risultati e ai cataloghi del nostro gusto: ha capito questo, non ha capito quest'altro, sulla falsariga di affermazioni filtrate da anni di vaglio e di riflessioni speculative. Le «Lettere» stesse contengono dunque la dichiarazione che lo sforzo di concludere culturalmente non era degno di Serra: sí, vi sono gli appigli, le sporgenze, ma la loro vitalità sta proprio nell'essere immersi in una aria diafana, che non comunica se non illusoriamente con l'alito dei viventi.

Questo coraggio del letterato trova la sua definitiva testimonianza nell'Esame di coscienza di un letterato. La guerra ha avuto vari tipi di letterati, da D'Annunzio a Jahier, ma nessuno ha sentito personalmente come Serra la serietà che quella cosa enorme, mitica, imponeva agli uomini coscienti, e mentre D'Annunzio se ne creava un motivo esaltativo, chi seppe guardarsi e guardare senza ebbrezza e senza paura fu Serra. Quando la viltà del vivere comunque e i legami della civiltà cedono alla presenza della morte, gli uomini misurano la voce della loro vita sulla voce della loro agonia: la voce di Serra, alla soglia della guerra, è ferma e sembra parlare da letterato come uomo e da uomo come letterato, anche per altre malattie dell'umanità. «La letteratura non cambia. Potrà avere qualche interruzione, qualche pausa nell'ordine temporale, ma come conquista spirituale, come esigenza e coscienza intima, essa resta al punto a cui l'aveva condotta il lavoro delle ultime generazioni, e, qualunque parte ove sopravviva, di lì soltanto riprenderà, continuerà di lì. È inutile aspettarsi delle trasformazioni o dei rinnovamenti dalla guerra, che è un'altra cosa: come è inutile sperare che i letterati ritornino cambiati, migliorati, ispirati dalla guerra. Essa li può prendere come uomini, in ciò che ognuno ha di più elementare e più semplice. Ma per il resto, ognuno rimane quello che era».

Il suo umanismo si esaspera («ognuno deve tornare al suo cammino, al suo passato, al suo peccato»), si esaspera contro l'illusoria, trascendente risolutività della guerra che viene ad accettare fuori di ogni giustificazione, di ogni sovrastruttura, per intensa certezza della vita, per la passione elementare che ha lievitato sotto tutti i problemi come quel desiderio di giustizia a poco a poco attutito dall'adattamento alla società.

Concluso così perfettamente nel suo valore e nei suoi limiti, l'esempio di

Serra ci indica una via di coscienza cui la nostra età pone nuovi problemi di socialità, di tecnica, con una urgenza la cui mancanza svaluta la nostra cultura del primo novecento. Ma anche i nuovi problemi vanno considerati con quella rigorosa specializzazione, con quella forza di fedeltà alla letteratura, come vocazione di spiriti ben nati, che Serra nella sua opera ci addita.

Giuseppe Mormino
«Alfredo Panzini nelle opere e nella vita» (1939)

Recensione a Giuseppe Mormino, *Alfredo Panzini nelle opere e nella vita* (Milano-Napoli, Società editrice Dante Alighieri, 1937), «La Nuova Italia», a. X, nn. 7-8, Firenze, luglio-agosto 1939, p. 213.

GIUSEPPE MORMINO
«ALFREDO PANZINI NELLE OPERE E NELLA VITA»

Come diceva già nei *Narratori* Luigi Russo, il problema Panzini è stato creato dai critici che hanno turbato la grazia limitata e incerta dello scrittore romagnolo inducendolo a complicazioni, ad una ironica interpretazione della vita, oppure ad un infantilismo ad ogni costo che, basandosi su naturali qualità del suo temperamento, le esagerano però e le riducono a retorica. La sensibilità bonaria (di un prodotto carducciano e pascoliano di formazione fine secolo) del Panzini nelle sue delicate reazioni alla vita, viene trasformata nella capacità espressiva «del dissidio tra il suo mondo ideale e il mondo operante» (ci serviamo delle parole del Mormino). E quale è questo suo mondo ideale? Non sarà certo il Mormino a chiarircelo. Egli resta difatti nella posizione tradizionale della critica panziniana elogiativa: e dentro il cerchio di quella illusoria complessità. Il libro del Mormino può invece essere considerato come raccolta di conversazioni di un ammiratore del Panzini: così, senza nesso critico ci si presentano delle osservazioni su Panzini e la patria, su Panzini e le donne (anzi la fascetta editoriale annunciava gioiosamente: c'è anche un capitolo su Panzini e le donne), su Panzini antidannunziano (ma non certo oltre il dilemma D'Annunzio superuomo e Pascoli fanciullino), su Panzini e la religione. Nell'ultima parte ci sono «Apunti da sviluppare per una biografia» e mi sembrano ispirati da un brutto panzinismo, da una sottile epica dell'accademico di Bellaria attraverso i gradi della sua carriera professionale.

Aneddoti bonari per colorire, in contrasto, la magnanima figura del protagonista: un po' come fa Panzini del Cavour.

Pietro Pancrazi
«Studi sul D'Annunzio» (1939)

Recensione a Pietro Pancrazi, *Studi sul D'Annunzio* (Torino, Einaudi, 1939), «Leonardo», a. X, n. 10, Roma, ottobre 1939, pp. 320-322.

PIETRO PANCRAZI
«STUDI SUL D'ANNUNZIO»

Il cerchio che racchiude questi saggi («scrittarelli dannunziani» li chiama l'autore) e li unifica piacevolmente è la intelligente bonarietà del Pancrazi, la sua sicura e toscana attenzione di buongustaio che, se non ama risolvere il problema critico affrontandolo decisamente, lo investe di tale sua atmosfera e lo fa germogliare in tranquille, ma perentorie equivalenze discorsive. Questa volta poi una lettera dedicatoria al Calamandrei dà il tono e l'accento al volume con una perizia e una coincidenza elegantissime. È il racconto di una gita in Casentino durante i giorni successivi alla morte di D'Annunzio e di come il paesaggio casentino riporti gli amici letterati al poeta vivo, alla grande poesia dell'*Alcyone* che ivi ebbe la sua stesura, e soprattutto di come il ricordo di D'Annunzio abbia accresciuto il loro gusto delle cose, del paesaggio, della vita. «Quando fummo al valico e ci s'aperse d'un tratto alla vista tutta la valle del Casentino, dal Falterona al Pratomagno e laggiù alla Verna, con davanti il Giogo di Camaldoli e il Poggio Scali, e per le coste i fumetti delle carbonaie o delle pievi, e in basso, nella valle ancora in ombra, il Solano, l'Archiano e li ruscelletti che tra i loro pioppi vanno a finire in Arno a spina di pesce, e le case del Borgo alla Collina di Poppi e di Bibbiena, rilevate dall'ombra in una luce più chiara... appena s'ebbe davanti quel paesaggio così domestico, ma così aperto, risentito come una ossatura e così poetico... così senza altra ragione, D'Annunzio anche in noi cominciò a cantare».

È in questa aria che vanno letti gli articoli del Pancrazi, l'aria che a noi in questo momento meno ci spiace, convinti come siamo che il nostro amore a D'Annunzio deve rinascere fuori del problema schematico e distintivo spazialmente ormai esaurito. Fuori come siamo da ogni possibile dannunzianesimo e da ogni disprezzo facile e negatore («E taluno si vantò di non aver letto mai il D'Annunzio!») sentiamo anche quanto il nostro senso della natura sia stato da D'Annunzio arricchito, quanto egli ci abbia richiamato al senso creativo, creatività totale, dopo l'intermezzo culturale carducciano.

In questo momento che non è la ripetizione del momento della prima valutazione dell'*Alcyone*, del mondo naturalistico, ma di un accordo poetico che passa anche nelle prose del *Notturmo*, nei grandi miti di melodie sfatte e silenziose, il tono del Pancrazi ci stimola al riesame non programmatico, polemico, della nostra aderenza a D'Annunzio.

Naturalmente tale volontà d'atteggiamento è già qualcosa di diverso dall'atteggiamento pancraziano che non vuole concludere, che si compiace

dei suoi studi “elittici”, anche se poi in realtà come sempre il critico non può non porsi come critico effettivo, totale.

Questi studi dannunziani si incentrano dunque sulla valutazione del poeta per quello che ci ha donato: «D’Annunzio ha arricchito il nostro piacere di vivere. D’Annunzio fu il più grande celebratore della nostra terra e delle sue stagioni. E meglio che tra gli uomini che spesso stimolarono i suoi umori meno buoni, questo è poeta che vuole essere ricordato oggi sulla natura che, ai dì felici, egli amò riamato come i poeti maggiori». «Poesia che nasce sempre fuori della presenza degli uomini e in faccia alla natura, quando D’Annunzio è più solo e, anche di fronte a sé, può dimettere più del suo fasto». Così nel *Ricordo di D’Annunzio* che poi scorre placidamente su binari già conosciuti, rinnovati solo da questo primo tono: la mancanza di vero sviluppo in D’Annunzio, la sua irrazionalità ed acrisia, la sua cultura non cultura perché senza vere preferenze motivate, la sua funzione europea e d’altra parte la presenza dell’*Alcyone* anche nella poesia contemporanea.

Un posto a sé merita il capitolo sulle prime prose esaminate dal punto di vista dello stato sperimentale con cui D’Annunzio le concepì in reazione col suo più vero sottosuolo: l’uso sforzato del discorso indiretto verghiano in *Terra vergine*, l’attenzione alle *Cronache romane* (cioè gli articoli raccolti nelle *Pagine disperse*, a cura di A. Castelli) che portano tentativi stilistici più differenti e sulla nascita della prosa notturna, cioè della prosa allusiva, esoterica, iniziata col *Forse che sí*, sviluppata nella *Leda*, e culminata nel *Notturmo* di cui si ritrovano, ma troppo ingegnosamente, accenni in alcuni pezzi delle cronache romane.

(E del resto anche questa possibilità notturna era da ritrovarsi nell’atteggiamento fondamentale del D’A. solo apparentemente biforcuto (barbarie e candore), in realtà unico nella sua radice di religiosità indiscriminata.)

Il nucleo più sostanziale e impegnativo, circostanziatamente critico, dovrebbe essere rappresentato dal capitolo «Nell’officina dell’*Alcyone*», che si divide in due parti: «le felici poesie e la strofa alcionica». Ci piace, anche in coerenza con quanto abbiamo detto dell’introduzione, l’ambientazione delle poesie dell’*Alcyone* (*perpetuum carmen* più che raccolta di liriche) nell’aria di Romena (e noi che per tanto tempo, malgrado i documenti, godemmo a immaginarci l’*Alcyone* concepito, ma anche steso presso il Tirreno ed ora vediamo meglio in questa distanza, in questa maggiore chiarezza di un clima che attenua e già materialmente distanzia l’affocata pienezza del litorale tirrenico) la constatazione dell’immediatezza di scrittura seguita sugli autografi posseduti dal sen. Borletti. Ma lo svolgimento di questa giusta impressione nell’esame dei manoscritti (e troppa importanza agli impeti grafici), pur arrivando, per la *Morte del cervo*, ad una conclusione che completamente accettiamo («Tuttavia l’impressione dei lettori più delicati che, ammirando questa poesia, non vollero però includerla nel “loro” D’Annunzio, allo studio di come la poesia nacque, in qualche modo si convalida. C’è a tratti, poi, un turgore plastico che non è tutto potenza; e l’origine di questa poesia

è troppo fisiologica perché non ne sia un po' grossa la vena») si esime troppo dall'esame riducendosi ad una semplice presentazione dell'autografo. E troppo volentieri esita ai margini su particolari che per un D'Annunzio non ci commuovono troppo: «A dir tutto, in calce a queste belle poesie di D'Annunzio ci piacciono anche le date, spesso inaspettatamente segnate con le loro domeniche e il loro santo, in un modo così paesano e casalingo». Così pure abile più che convincente il legame che il Pancrazi trova fra *Alcyone* e *Notturmo* mediante una pagina del *Secondo amante di Lucrezia Buti* eccessivamente travestita esotericamente: più soluzione brillante che verità critica.

Su "L'amoroso D'Annunzio" è notevole l'accento, attraverso le lettere a Barbara, ad un D'Annunzio più amabile, non ancora rinchiuso nella sua sigla fastosa, ricco di "delicatezze, malinconie, e nebbie, persino si direbbe, da buon figliuolo".

Dall'esame del *Solus ad solam* non ci interessa tanto una certa indulgenza all'umanità dello scrittore, quanto l'uso che il Pancrazi fa di questo libro per avere uno spiraglio sul segreto del poeta. Perché qui il D'Annunzio è meno sorvegliato, più ingenuo anche nel suo brutto, sí che motivi più lontani sembrano avvicinarsi, coesistere: «In questi quaderni che furono scritti l'anno dopo la *Nave* (1908) vedi stingersi i colori più frusti del *Piacere* (1889) e senti alitare il più vibrato *Notturmo* (1921), tre punti (e tre date), che fissati ognuno per sé, e con tanta vita tra mezzo, sembrerebbero così lontani nel panorama di D'Annunzio!».

È, in conclusione, l'atteggiamento attento e pure abbandonato del Pancrazi nei riguardi del D'Annunzio che noi più volentieri approviamo, e il calore in questo senso unitario del libro.

Saggio su Pietro Pancrazi (1940)

«Letteratura», a. IV, n. 2, Firenze, aprile-giugno 1940, pp. 118-126; poi
ripubblicato in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

SAGGIO SU PIETRO PANCRAZI

Oscilla la comune pratica della critica fra l'esemplarità di un assoluto giudizio che valendosi della conoscenza delle coordinate storiche dell'autore vuol cogliere il valore intrinseco libero da ogni aggregato sentimentale, moralistico, o di semplice gustosità, e la vita di una approssimazione letteraria contenta di una sua sicura provvisorietà, che la libera da un assillo di conclusione a formula e le apre una sua strada ad equivalenze letterarie e magari ad autonome creazioni. Verso la seconda tendenza tanto più genuina è la vocazione dei critici che hanno una primaria disposizione a considerare direttamente le cose, la natura, la vita e che il gusto di viaggi spirituali basano su proprie esperienze. E non si creda che quando la lettura è appassionata, debba sparire il gusto della critica in sé e per sé e magari non si riveli d'un tratto anche lo scrupolo di definire e giudicare perentoriamente, ma certo la pagina si riscalda e si armonizza quanto più può tendere ad un discorso libero da una traduzione obbligata in formule, e a dar vita a un libero senso di sé e della propria esistenza. E tanto più un tale temperamento critico si convalida nella lettura se una precisa fedeltà lo lega ad un paese ideale, ad una civiltà che si può rivivere in ogni civiltà facendosi categoria umana e pur serbando il senso di un concreto possesso. Pancrazi s'è riconosciuto scrittore e lettore, per un suo primo e durevole amore alle cose di cui non ci restano tanto documenti giovanili, quanto la sua presenza come di elemento maturato con l'uomo fuori di ogni consiglio di scuola. Perché sarà bene chiarire subito la situazione culturale, che per Pancrazi si limita ad un costeggiare indipendente il passaggio dalla «Voce» alla «Ronda», risentendone la passione della prosa e pure il bisogno del concreto spirituale, ma non del problema, sí della struttura, al riconoscimento del magistero crociano (ma soprattutto il Croce della *Letteratura della Nuova Italia*), senza però nessuna traccia di scuola crociana: d'altronde un'aria svelta, da giornalista, senza però influenze precise del *côté* giornalistico. E bisogna ammettere che non c'è attacco riconosciuto e riconoscibile in Pancrazi e che, se lo vedremo volentieri vicino a Baldini, non possiamo negargli di discutere con Papini la scelta dei *Poeti d'oggi*, così che ce lo figuriamo sempre socievole e sempre isolato, senza lunghi debiti e senza pretesa di crediti.

«C'è ancora chi crede allo spirito uno e solo, a ciascuno. In cima al nostro pensiero, al sentimento intimo della vita che forse è religioso c'è la persona. Il bene e il male, il dolore e la gioia sono di ciascuno, sono del noto; non dell'ignoto e di tutti». Tale senso della personalità e della vita piena del proprio significato umano e sovrumano, senza misticismi e senza al di là spaziali

e giudiziari, forniva fin dall'inizio al critico una sua sicura andatura e una sua libertà dai libri come tali e dall'avventura come tale, che preludeva al suo amore d'uomo per la letteratura che rinsaldava la sua terra e la sua epoca ideale. «Ho creduto di sentire la vita piú in là... vorrebbero queste pagine agli amici indicare, dinnanzi alle espressioni dell'ultim'ora spirituale, non un atto affermativo o negativo, *ma un gesto semplice verso la vita*». È con questo credo che si iniziava il colloquio di Pancrazi col mondo letterario e si determinava il suo atteggiamento di equilibrio consapevole di una aderenza alla vita oltre gli equilibri borghesi e le appassionate cariche dei partiti letterari. Parole che troviamo nel raro libretto *Di Ca' Pesaro e d'altro* che per la sua data (1913) (e che Pancrazi lo senta come momento necessario e forse amato nel suo sviluppo lo dimostra la cura con cui sempre ritorna nell'elenco delle sue opere a capo di ogni nuovo lavoro) indica quanto di solito sfugge nelle facili recensioni. C'è in quel libretto giovanile una posizione polemica che sorprende chi si è abituato all'immagine solita di un Pancrazi non impegnativo e quasi sornione, ma che conforta a sentire anche in un sorriso e in un forse, piú che incertezza, un fondo ingenuo superato che insapora la chiarezza, c'è una vena irruenta, una dichiarazione alla vita che resta per noi, a notare nell'amore della semplicità, una vittoria sull'estetismo e insieme un limite alla comprensione della poesia contemporanea che nasce piú da Mallarmé che da D'Annunzio. È proprio con meraviglia che si legge *l'Elogio della vita intera* in cui si innalza un inno alla strada che sembra una parodia dannunziana con un certo accomodamento pascoliano, rialzato da una immaginosità automatica quasi futuristica. «L'ultima casa presso il ponte, tra due finestre ferme come palpebre abbassate, reggeva il braccio corto dell'ultimo lampione, non spento, ma infocato di rosso, senza luce, come una pipa». Quasi un'eco delle *Città terribili* e del *Zarathustra*, ridotto nei termini contiani-dannunziani, ci incoraggia a indicare tutto il cammino percorso da Pancrazi, ma anche positivamente l'impegno colorato esteticamente ad un' *humanitas* di società cittadina come correttivo dell'aura di lettura campagnola degli anni futuri. «Penso alla strada che non conduce a nessuna porta... Solo i forti amano e affrontano la strada per dominarla. Soltanto i deboli e gli impotenti, cercano la solitudine altrove...». C'è poi una difesa della cultura e una limitazione della vera cultura che resterà da allora sottintesa anche se ristretta in certezze particolari e in diffidenza della sua stessa proclamazione in ogni scritto di Pancrazi. «Cultura nel suo valore spirituale non vuol dire raccolta di cognizioni piú o meno ampia; cultura è quell'atteggiamento di prontezza che lo spirito assume per l'abitudinario sforzo di apprendere; *la cultura va al di là della scienza*», ultima affermazione che, tolta dal bagno estetistico in cui tutte queste parole sono calate, può additarci un umanismo istintivo e rinforzato dall'esperienza idealistica che contraddistingue ancora il fondo appassionato di Pancrazi. E così sempre scarnendo le affermazioni di quella fase polemica dalla loro pompa di novità e di volontà, la denuncia di un equivoco dell'incultura e nello stesso tempo

la proposta di intenzioni (la parola è ormai pancraziana) di equilibrio, di classicismo non gravinistico, di eternità, non di modernità dell'arte, precisano di nuovo i punti di partenza della sua critica, il suo superamento personale e laterale della nuova *querelle*, la sua sfiducia nell'intervento intellettualistico dei programmi, dei movimenti, delle scuole, che lo mettono accanto allo svolgimento «Voce-Ronda» come correttivo del lettore e dell'uomo che ama l'espressione fuori di ogni bando, purché intera ed armonica. Tutte le combattute affermazioni dell'epoca a lui contemporanea sono prese nuclearmente e semplicemente risolte con la fede nella poesia come prodotto di umanità superiore e cosciente («la cultura non si abolisce con un frego, ma, verso la creatività originale, si supera con lo spirito»), come creazione della personalità non avulsa dal suo tempo, ma liberata dall'accumularsi delle parole provvisorie delle scuole, delle lotte («E poi? Dieci, vent'anni di attacco, di suoni, di trombe, di gridi, di scoperte ipotetiche. E poi?...»), fuori da una collaborazione contrattuale («Solo i veri anarchici si salvano, e sono per definizione i solitari. E fanno le grandi rivoluzioni...»). Con questa fede Pancrazi iniziava esplicitamente quella duplice e temperata battaglia contro i moderni e contro la stessa polemica che abolirà, in una specie di repubblica dei buoni scrittori in cui non si chiede età e professione, ma in cui si suppongono capaci di tale scortesie coloro che esigono il distintivo della modernità ad ogni costo: «Ci sono tre correnti di pensiero che rodono più che non irrighino fruttuosamente la vita spirituale dell'ultim'ora. L'intuizione in filosofia, in arte il postimpressionismo fino al futurismo, in poesia il futurismo». Ecco in parole giovanili ciò che dalla polemica antifuturistica si allargherà a dissenso da ogni moda modernistica (la parola vive qui in una derivazione da moda) e persino da ogni tentativo che superi l'ambito di una scrittura concretamente italiana. Perché se è solo di quel momento la ricerca di una sicura tradizione italiana (dove l'errata visione di una decadenza francofila), ricade però in tutta la sua attività posteriore la certezza di una linea eretica che la sua intelligenza non isola, ma che il suo gusto sistematicamente rifiuta, a parte le derivazioni e le basi filosofiche, come ermetismo. La testimonianza discorsiva di questa che chiamiamo reazione solo nel senso bonario e dignitoso della parola, partita da una opposizione al futurismo e alle scuole, ampliata in un senso censorio del gusto e della personalità, ci avvia a riconoscere meno empiricamente le qualità critiche pancraziane.

Ma prima importa scoprire l'attacco dello scrittore con le cose precedentemente alla loro astrattizzazione, al loro diventar simbolo e realtà superiore, trovare per quali ragioni Pancrazi si induce a scrivere e a criticare gli uomini e le loro espressioni dopo aver preso contatto con l'oggetto universale ed eterno delle loro passioni. Egli si avvicina con cautela alle cose, non si veste del loro alone, ma lascia agire il rapporto che ne nasce tra loro e la sua umanità: «Quadrata e perfetta, affabile e metafisica (la piazza di Todi): le pietre, i piani, le luci vi si accordano come fuori del tempo. Pare all'uomo,

passeggiandovi, che anche i suoi pensieri gli si squadrino meglio in mente, che le idee gli piglino miglior sesto». Si misura dalle loro proporzioni una raccorciata mappa ideale in cui lo scrittore colloca senza sentimentalismo la sua presenza. Tranquillamente si tiene sui limiti dell'ipotetico che per lui resta un incognito indesiderato e di cui non manca una bizzarra traccia che fa pensare al demonico etrusco che vibra in ogni terrenità toscana: «L'insistenza del cicerone che mi segue da tempo perché mi valga della sua scienza, adesso mi fa piacere. Conducimi in giro; finché parli tu (pensavo) resterò sempre con un piede fuori dell'eterno» (*Nel Camposanto di Pisa*). Perché le cose gli si presentano nella loro semplicità che non chiede adesioni, ma presuppone la massima certezza naturale e una fede spontanea, come una canzone di cui non ci chiediamo il valore, ma che misuriamo cantandola. Se la certezza di un mondo tutto umano e organicamente proporzionato invita Pancrazi ai viaggi senza ombra di romantica ricerca, per amore del concreto, della *haecceitas*, prepara anche a lui toscano l'estensione di un «paese» toscano a patria della realtà più sicura ed intera. Non che ci sia regionalismo né astratta motivazione di un primato alla Benda (toscano come esperanto), ma questo misurato scrittore ritrova in quella regione ricca di sensi naturali ed intellettuali, di riferimenti civili e creativi, la terra di un eterno umanesimo, di un classicismo senza programmi, di una misura basata sul noto, sull'organicità della persona (e si osservi che si tratta spesso di una Toscana più vasta, secondo l'elogio trecentesco del *Pecorone*, coincidente piuttosto con tutto il nobile centro: «l'equilibrio è al centro, dove nel prendere il male e il bene, ha più giuoco la discrezione»), su quel piccolo vantaggio concesso al sogno spesso accoppiato ad una vivissima fantasia.

La Toscana corrisponde alla sapienza delle favole esopiche modernizzate, quasi ripercorrendo una lunga tradizione di rifacimenti che va da Fedro, dall'Esopo volgarizzato per uno da Siena, a La Fontaine, Tommaseo, diverse voci di letteratura e di naturalezza; e una favoletta col suo titolo saporito si svolge con lo stesso gusto dell'organicità della vita e la stessa compitezza di proporzione assaporata: «Cielo e mare sono due infiniti, quasi due astrazioni, che male i toscani sopporterebbero. Ed ecco qui, ogni mezz'ora, ogni ora, chi naviga può appoggiare l'occhio o il ricordo sopra la costa di un'isola, o l'immagine, il verso d'un poeta. Civilissimo mare!...». Nelle favolette diventate toscane più argutamente di quanto non fossero nei volgarizzamenti trecenteschi (e si noti l'insistenza su di un linguaggio non becero, ma popolare per una specie di permesso che lo scrittore si concede dall'andatura esopiana che vuole una radicale freschezza, su di un terreno di esperienza linguistica e morale paesana: «oh quell'omo!; leccucchiava; per la rabbia di non si poter vendicare; dammi bere» ecc. ecc.), se si toglie un certo Trilussa che ci dispiace e sbiadisce una naturale arguzia senza riposte ferocie seppure amare costatazioni («certe paci, certi uomini»), risalgono ad un'osservazione della vita, non tutta bella, ma tutta vita. Svolgono così una linea che vive soprattutto nell'epigramma, come rappresentazione non florida in un'aria

fervida, in un epigramma senza unilateralità, con un colore non sfumato, ma sull'orlo di un *je ne sais quoi* domestico e intellettuale: «L'imprevisto che è la grazia suprema della favola. E neppure l'autore, dicendo, sa bene dove approderà». È certo in queste favole si impara una forma per ridar vita a sentimenti permeati in noi con i giorni che, insieme a certa inerzia del giudizio che può diventare vezzo, sí che lo denunceremo come il limite della critica pancraziana, produce, piú di qualsiasi gusto di patina, il tono poetico della sua pagina, il tono della saggezza di un tempo elementare fuori di ogni metafisica alterazione (v. *Età dell'uomo*, nell'*Esopo moderno*). Perciò Pancrazi ci si presenta, anche a costo di urtare suscettibilità di esteti, con la sua preoccupazione di piacere, di dare cose piacevoli, di tener conto del pubblico che non deve annoiarsi per elucubrazioni senza riferimento a interessi non suoi: e dato che l'interesse primo per Pancrazi è il gusto della vita, compito dello scrittore sarà anzitutto di accrescere tale piacere, di piegare la sua spontaneità alla spontaneità delle cose, all'utilità piacevole delle cose, di allargare il respiro di chi legge con un'aria sana e odorosa del suo profumo terreno e naturale. Così in questo edonismo non sempre altruistico («come mi sono divertito per parecchi mesi a sfare e a rifare le esopiche favolette»), ma asciutto e cosciente di una dolcezza anche intellettuale, nascono i propositi e le valutazioni: «Lettura nuova. Lettura anche piacevole? Qui è il punto». «La letteratura contemporanea che ha certamente molti vantaggi e molti meriti su quella che immediatamente la precedette, a detta del pubblico non ha in genere anche il merito di essere divertente», e nella sua estetica, il piacevole unendosi al contenuto poetico di un umano misurato e concreto hanno il posto di canoni difficilmente superabili, se non con l'adattamento ad essi di oggetti da loro diversi. Di qui nasce piú direttamente l'amore per l'Ottocento e i toscani, pur non sempre indissolubilmente congiunti (si veda per ciò nel recente *Racconti e novelle dell'800* lo sforzo a comprendere gli scapigliati lombardi, l'esempio di un Camillo Boito), la costruzione di un tipo di scrittore toscano accuratamente liberato dalle noiose grettezze regionalistiche («dirò anche che in genere è falsa l'idea che i piú si fanno dello scrittore toscano: lieto e umorista a fior di pelle; burlettone e pronto alla risata o alla beffa») e ricondotto ad un principio di consolazione oltre il romanticismo nell'attività dello scrivere («trovano la loro pace nello scrivere») in una sorta di composto Dante-Giusti-Orazio, che riassume le qualità di un carattere virile e terreno, tutto nel presente, intelligente fino ai limiti taciuti della crudeltà, ma padrone di ridursi in uno scetticismo di pigrizia sicura, aderente ad una vita in cui le piú tenui e commosse vicende della natura sembrano nascere senza terrori e senza idillio sentimentale. «Nella nostra terra il cipresso non è un segno funerario, ricorre familiare e frequente, guida e avvicina l'occhio e il pensiero dalla casa all'orto, e qui al campo dell'ultima quiete». In questa presenza serena della morte sta per Pancrazi la tranquillità della vita e la singolare realtà degli scrittori toscani, specie quando essi, liberi dai riboboli e dal pettegolezzo accademico dei novellieri

cinquecenteschi, ritornano alla semplicità, alla malinconia riposata di un Sacchetti o alla fermezza di un Guicciardini di cui, nella bella introduzione ai *Ricordi*, il critico sente perfino, in merito di questo atteggiamento senza rifiuti e senza enfatiche accettazioni, che «egli come pochi italiani ebbe in sé del cattolicesimo il gusto pesante del concreto e la tristezza originaria».

E parallelamente nell'Ottocento, meglio nel secondo Ottocento, egli trova realizzato, sopprimendo gli spunti decadenti come marginali ed estranei ad una linea veramente italiana, il suo ideale di letterato convinto e sereno, appassionato alle cose, ma non distratto dai programmi e dalla retorica dei problemi, amichevole e cauto anche nel fare scorrere il vino intero della sua botte casalinga. Per l'Ottocento c'è in Pancrazi una simpatia non semplicemente letteraria («un'età che ebbe com'ogni altra i suoi difetti e i suoi limiti, ma che, certo, fu eccezionalmente aperta e favorevole al pensiero disinteressato e alle lettere»), per una nozione di civiltà intera in cui il gusto delle lettere è misurato nel suo grado intimo di umanità generosa («il culto delle lettere che, tra tanti culti feroci e stupidi che accompagnano la nostra vita, è il più gentile culto o il più umano»). E certo nell'Ottocento (precisiamo ancora: nel secondo Ottocento, perché del grande secolo romantico Pancrazi non ci ha parlato, e semmai un estremo indizio di gusto riflesso dalla *fin de siècle* più bonaria sui modi romiti e religiosi dell'idillio romantico potrebbe azzardarsi nel notare il risalto dato alle datazioni alcioniche con il santo del giorno nella abitudine leopardiana) il critico, senza programma, traccia una storia più solida di molte sintesi se pur bisogna di più precisi centri costruttivi.

Naturalmente lo scrittore di Pancrazi può vivere ottimamente anche tra i contemporanei purché osservi quella regola di intimo classicismo, di sostanziosità naturale che rifulge spesso più idealizzata che realizzata negli scrittori specie toscani dell'Ottocento. Qui egli trova, attraverso il macchiaiolismo letterario e il verismo più intimo, gli antenati degli autori che più risuonano in simpatia col suo giudizio e che più sembrano lontani dallo sviluppo della poetica analogistica. Strano però può sembrare che in questi sani scrittori dell'Ottocento, egli, con un fare tra compiacente e compiaciuto, indichi una loro odiernità che viene ad arricchire più o meno arditamente la loro relativa e storica attualità: «Oggi che piacciono i romanzi fatti di discussioni... piacerà il De Meis», «Bresciani, stilista alla luce del Novecento», «Nievo precisa analisi (e psicanalisi) che molti ritengono cose soltanto d'oggi», «Cagna preannuncia i crepuscolari», ecc. ecc. e quasi a disfare la novità in motivo esistente concreto nella letteratura dell'altro ieri. E certo la sua critica non offre errori reazionari (Gatti, Betti, Gerace ecc. ecc.) come la sua scrittura non vagheggia modi antiquati e stonati. Egli ce l'ha con l'eccessiva autocritica, con l'astuzia intellettuale degli scrittori, con l'ermetismo e con la megalomania di linguaggi intraducibili al suo orecchio. «Certo questa febbre, questa incontentabilità, questo bisogno insaziato di avere di più, di essere di più, o almeno di sembrare di più di quanto in effetto si è, è un male del tempo che ha attac-

cato tutte le forze della vita e anche la letteratura». C'è dunque una diagnosi che sempre giovanile (del '20 è la prima affermazione, del '24 è quest'altra: «Oggi non ci sono più delle credenze o delle fedi; ci sono al massimo delle posizioni») permane però in fondo al suo apparente scetticismo, cui semmai hanno portato una smorfia di incredulità le pessime prove di certi convertiti al classicismo, che lo hanno convinto piuttosto di una immutabilità del vero scrittore sotto le scorze avveniristiche. Indubbiamente la letteratura più sua termina con Gozzano («devo dire che Gozzano è l'ultimo poeta di cui so e ripeto volentieri intere poesie a memoria»), che indica non una reale frattura postgozzaniana, ma una coesistenza della linea nuova e di una linea che, pur moderna, per il gusto del decifrabile, della chiarezza carduccianamente intesa, non trova espressioni poetiche dopo Gozzano.

Perciò, anche se in definitiva si deve riconoscere, proprio in merito del suo rifiuto a credere in classificazioni di scuole e di poetiche, una volontà equanime di investigare la poesia dovunque si trovi, a cercare negli autori lontani dal canone della comprensibilità (comprensibilità di coerenza fantastica, ma insieme di riferimento logico) la disposizione letteraria, il giro della frase musicale o pensata, ma in ogni modo scritta, il valore tecnico, la mano dello scrittore anche se illustratore (ma sa ben distinguere i facili classicismi alla Pastonchi), si deve ammettere una chiusura naturale di fronte ai moderni e un loro generico riconoscimento di intellettualismo e a volte anche di fumisteria. Non mancano precise conferme di incompatibilità con l'ermetismo: «In troppi casi (cosa quasi assurda in un critico) io devo umilmente confessare a Ungaretti di non capire», e spiegazioni di fedeltà a liberazione dei sentimenti in canto sensibile, non «in schemi brevi e simbolici». Sì, non bisogna credere a tutte le sue affermazioni perché la sua animazione sa nascere anche a contatto di quelli che egli così poco amoroso di classificazione generalizza proprio coi nomi delle tendenze, ma il suo centro si sposta sempre verso un tipo di scrittura ottocentesca che egli amerebbe risentire nel suo sviluppo più ortodosso. «Le cose riacquistano i giusti limiti e le loro proporzioni e, invece che per metafore e anacoluti, son chiamati, se Dio vuole, distesamente e col loro nome». Se l'opposizione alla letteratura d'«eccezione» e al «difficile» (dove la limitazione di Ungaretti e di Montale ai loro più canori o prosastici estremi per una ricerca del realizzato che è fuori del vero realizzato simbolistico) costituisce un limite alle possibilità del critico, l'insieme colorisce di una tinta calda e onesta, i suoi pezzi e personalizza una sua fedeltà, rara, fuori delle gazzarre passatiste alla letteratura.

D'altra parte andando avanti con l'esperienza l'opposizione si è sfatta in un *humour* che alleggerisce bonario e senza astio l'esame dei contemporanei, le sue accuse perdono ogni carattere di avversione e non fanno mai scordare che Pancrazi è un vivo e presente scrittore contemporaneo. La primitiva polemica è diventata calma saggezza che si ripromette nel tempo un sicuro alleato nel rimettere a posto le proporzioni e ridar rilievo agli scrittori più veri e riposati. E soprattutto caratteristica di Pancrazi è l'atteggiamento di

pacata collaborazione con gli autori esaminati a rivelare il loro strumento conoscitivo, di risoluzione degli scatti difettosi in un discorso che li adegui senza decisamente denunciarli, di illuminazione laterale, nascosta che implica un lavoro socratico e insieme un'effettiva dubitosità cui non sfugge l'autore medesimo. C'è, è vero, una scelta voluta di autori da esaminare con simpatia («Quand'ho un amico orbo lo guardo di profilo» dice Joubert riportato a capo dei *Ragguagli di Parnaso*), ma c'è anche una originale deficienza di impeto critico: diremo che il lettore non vuole privarsi del suo piacere e che il critico non si sente impegnato dove manca il piacere del lettore. Perciò, vicino a un certo Croce di saggi a bozzetto (incastrato come per naturale integrazione nelle notizie che precedono i brani di *Racconti e novelle dell'800*), si ricorda di Panzacchi («i suoi saggi sono modelli di ciò che ha da essere, se vuol servire a qualcosa, la critica sui contemporanei») e di Serra verso una critica che riannodi le impressioni del lettore al materiale poetico. E c'è un sapore di un joubertismo toscanizzato privo dell'alone platonico e preromantico che rivela un'antica autorità dietro il fare di Pancrazi.

La sua critica così nasce non su filoni razionali fiorettati e guarniti, ma su sviluppi di una fantasia soda e pastosa, di prima mano e coerente, da aderenze spregiudicate al testo. A volte l'abitudine giornalistica che si è insinuata secondo la linea di minor resistenza e cioè secondo una certa cedevolezza ad un giuoco di soluzioni agevoli e scoppiettanti, lo porta alla trovata che può essere anche una trionfale via d'uscita, uno sbocco rapido e acceso dalla discussione in un sorriso che richiede assensi, ma troppo spesso un soverchio lustro d'immaginazione compiaciuta di una sua intelligenza. «Le idee si muovevano e si lasciavano scartare in poche righe, con la precisione secca di schede rimosse in una cassetta di biblioteca». Se tale processo entrato nell'ambito della simpatia produce a volte illusioni insostenibili (per un pezzo della *Storia di Cristo*, «si pensa al Giotto degli Scrovegni»), esso non ci interessa tanto alla soluzione e al giudizio finale, quanto alla posizione e più alla vita del discorso che se ne svolge. Senza mai arrivare ad un puro pretesto di belle pagine, Pancrazi non fa sentire una urgenza critica quanto il piacere di dire, di sviluppare nel proprio paesaggio la lettura dei suoi autori. E senza che si possa indicare un vero abuso d'impressionismo, questa critica costruisce la sua prosa non nella pagina serrata e irsuta di molti critici contemporanei, in cui ogni breve grido della fantasia è trattenuto per valorizzazioni tra mistiche e autobiografiche, e neppure secondo la maniera tradizionale che attira l'immagine a lumeggiare il concetto, ma in una sorta di logica saporosa che spazieggi il tessuto, in un ragionamento fantasioso e pur concreto sin dalle sue radici che si occultano nel nobile ozio del lettore. Il quale è paziente e padrone, attaccato all'impegno delle gazzette e pur libero dalle riempiture necessarie delle costruzioni a priori, serio nel suo mestiere, ma al di sopra di esso, letterato conscio di quel rigore che la vera letteratura porta nella distinzione umana, ma condotto alla letteratura per il suo esempio di semplicità e concretezza, sí che si sente vicino ed oltre alla purezza di Serra: «In confronto

alla critica di ieri e oggi (corrente), il primo carattere di Serra sta nel suo appartarsi di letterato coi letterati, nel suo astrarre rigoroso, ma come naturale ed istintivo da tutti gli argomenti e motivi che esulano dalla letteratura».

Per questa spontaneità del temperamento e civiltà del carattere, il lettore ci si presenta con determinazioni dell'intimo processo delle proprie operazioni che potrebbe costruire una analisi eterna della lettura nei suoi momenti, nelle sue scoperte, nelle sue ansie e consolazioni mentre ci avanza costatazioni che valgono più delle formule sentenziose: «Nel Carducci di sedici anni senti già la testa quadra» (bonariamente si dice il massimo che si può dire della solidità così poco suggestiva, così poco polisensa della natura carducciana), «poeti come il Pascoli o il D'Annunzio trovarono nel Carducci una specie di scorciatoia verso la tradizione» (ed è la riduzione naturale della famosa influenza carducciana). E lo fa con una lingua che si nutre di voci naturali, di parole vive e letterarie in discreti limiti di tecnicismo, pronta a portare nell'aggettivo un'impressione che un'immagine sviluppata diluirebbe («versi bambagini» per Govoni), secondo una linea di decoro, non di purismo che vuol considerare nelle parole un peso, un volume, non un astratto simbolo ideografico. Lingua che in verità indica anche i confini delle sue possibilità critiche e adegua troppo spesso il dissimile da sé in un raddolcimento che altera il carattere vero dei testi (così Gozzano senza i crepuscolari, che ci insegna anche come la sua sfiducia nelle classificazioni scatti negativamente a contatto di effettivi stati d'animo programmatici, di approssimazioni culturali volute dagli stessi scrittori, sí che a non tener conto delle poetiche – tenendo poi conto dell'epoca, del costume in astratto – si rischia di trovare un'identità monotona senza caratteristiche storiche) e più rifulge dove può indirizzare verso il proprio nucleo di concretezza gli scrittori che con la sua sensibilità simpatizzano, come quando corregge Baldini con Baldini-Pancrazi: «Noi stiamo per le donne vere, contro quelle fittizie, per le donne fatte in casa ecc.». Così anche si può notare quasi una misura predisposta che nei momenti più fiacchi può coincidere con la misura dell'articolo giornalistico, ma che originalmente è dovuta a un'armonica predisposizione a saggiare l'autore entro i limiti delle sue capacità e non oltre, lungo le direttive aperte da indizi non realizzati. Accerta la civiltà dell'autore, il suo sapore, i come, non i perché di quella scrittura, ne rileva le cose vive come da un piccolo mondo che dell'altro di tutti isola qualche frammento vivente ed organico, pesa una possibile antologia e non manca mai perciò di un tacito scandaglio del tempo che secca le mode e ravviva i colori classici. Se infine si vuole una riprova della unità pancraziana, tutte le considerazioni sulla sua critica ci portano come a suo capolavoro (da un lato estremo c'è la «lirica» di *Pinocchio*, dall'altro la «fantasia» dell'*Intermezzo di autunno*) a quel pezzo di prosa convinta ed ariosa che è la *Licenza dello scrittore* negli *Scrittori italiani da Carducci a D'Annunzio*: una specie di esame di coscienza, nei limiti della modestia del lettore, della compostezza che non sbilancia passioni, che si cerca un canto equilibrato tra cose e sentimenti,

una confessione non davanti all'eterno, ma non priva di una sua solitudine malinconica: solo che solitudine, motivi fondi dell'animo vengono tenuti lontani dal primo piano e ricompaiono alleggeriti nelle cose, nel paesaggio (in fondo Pancrazi è soprattutto per il suo sentimento un poeta della natura, un devoto alle consolazioni che la natura dà a noi umani) come una brezza che comunica un fremito senza muovere le piante. Dallo spunto intelligente e leggermente prezioso delle quattro stagioni che si ritrovano tutte nelle giornate d'autunno, si snoda la descrizione delle minute e care abitudini del letterato che trovano il loro compimento di mania dolce, non libresca, nella silente girata in bicicletta di notte lungo i muri delle case campagnole, dove il vecchio è risceso in cantina, per dare ancora una stretta alle vinacce. Ed è davvero questa l'equivalenza delle intenzioni e degli amori del critico: il lavoro serio, ma animato da un «fervorino come un represso contento» che agisce da lievito odoroso in ogni suo articolo, l'amore del libro, ma perché testimonia un contatto, una ricerca della natura che attacca ogni pretesto ideale ad un'espressione della vita naturale, che collega ogni possibilità metafisica ad una sensazione fisica, ogni lettura e comprensione al piacere di un'umanità non barbara, non preziosa, discreta, civile e casalinga.

Linea costruttiva della poesia di Gozzano (1940)

«La Ruota», a. III, n. 3, giugno 1940, pp. 153-159; poi ripubblicato in
W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

LINEA COSTRUTTIVA DELLA POESIA DI GOZZANO

La poesia di Gozzano sembra da tempo costituire un punto chiaro, indiscusso nella nostra letteratura, e quella sua aura riposata, senza punte sembra sottrarla ad un giudizio di valore, alla contemporaneità critica, quasi come avviene di città in cui una certa agiatezza, la sicurezza di un periodo tranquillo del passato ci fanno scordare di giudicarle.

E sempre più la poesia di Gozzano sembra l'ultima voce di un mondo poetico che si è precluso gli sviluppi simbolistici e si è documentato come una forma di attacco blando alla vita, di conoscenza poetica senza volontà di approfondimento: quasi l'ultimo rappresentante di una civiltà letteraria che la sua stessa poetica ha equivocamente avvicinato alla comprensibilità e alla problemistica borghese. Tale distinzione vien fatta più propriamente per coloro che vedono unico segno di divisione tra passato e presente la ermeticità, la oscurità e non piuttosto una fondamentale diversità nel ricorso all'immagine, all'esercizio della lingua, delle sue funzioni rappresentative, musicali, suggestive. Ricordiamoci che in questo più vero senso storico, Gozzano rientra invece nel processo tecnico della nuova poesia e ne segna uno dei momenti più aperti e conclusi insieme: in uno svolgimento di problemi di stile, la sua espressione non è più tutta nell'ambito Carducci, Pascoli, D'Annunzio, ma si avvia a forme di un impressionismo più intimo, e per la poesia costituisce uno dei più rari e completi risultati in quel periodo di ricca confusione che fu il primo Novecento. Certo, per usare un frasario per nulla spregevole, egli sa anche creare figure nette, tipi umani ben definiti, situazioni tagliate senza equivoco ed i suoi versi hanno fragranza e canto, e certo è in lui che tutti gli amatori più intelligenti della poesia chiara trovano l'ultimo loro poeta; ma a noi pare che quella poesia vada tirata fuori da una possibile polemica intorno alla chiarezza e venga sentita nelle sue esigenze di costruzione, esaminata nel suo farsi, liberata dalle varie suggestioni di cui la moda l'ha caricata, facendone qualcosa da prendersi e sorbirsi senza risoluto e scrupoloso esame. Preveniamo che, a parte la bontà lirica e la suggestione sentimentale, questa poesia ha il dono di accrescersi nella memoria per un suo alone illustrativo che resiste, per un profumo che le cose e le situazioni trascinano con sé, un po' come più illegittimamente nel Fogazzaro e come non avviene nei contemporanei, urgente com'è in essi la trasposizione tutta sul piano lirico di ogni paesaggio che richiede altri occhi, altra memoria.

Per un esame che si ponga come riprova di una vita poetica ricostruita, non sempre è ugualmente necessario ripensare al materiale psicologico che nel

poeta si trasforma in movimenti lirici, ma per Gozzano una limitazione del suo mondo umano, data la sua insistenza in proposito, dato che egli lo viene a porre spesso come punto di partenza immediato di una creazione poetica, va inevitabilmente fatta, arrivando anche alla esclusione di una suggestione puramente psicologica e alla deduzione di particolari simpatie del poeta.

Sebbene questo mondo gozzaniano sia stato spesso confuso con la sua poesia effettiva, e quindi ampiamente caratterizzato dai vari critici che in esso hanno visto di volta in volta un'ultima apparizione romantica, un raffinamento intellettualistico, una morbosa rinuncia alla vita, il mondo di idee e sentimenti che vive sotto la realtà poetica di Gozzano ha brevi limiti che, coincidendo con tutto il malgusto spirituale della sua epoca, lo riducono a simbolo di una situazione di «bello annoiato» irresistibilmente fotografico, a quella quintessenza di residui di Giacosa e di educazione deamicisiana messa a reagire con D'Annunzio-Conti, ad una caratterizzazione che colpisce con giusta nemesi un caratterizzatore del Risorgimento meno vero e più veristico. Gozzano è povero, intimamente borghese, con una tinta superficiale di intellettualità che non convince, chiuso ad ogni ricerca non poetica e semmai avviato a strane autorità naturalistiche da dilettante («l'amore dei cristalli», «la vita delle farfalle»), carico di parole («Tutto», «Nulla») di uno scientificismo filosofeggiante di origine grafiana e l'atteggiamento che si è formato di anima malata, irrimediabilmente arida e pur desiderosa, nella maniera più ingenua, di sentimentalismo, di amore come sentimentalismo (una eco sventurata della cristallizzazione stendhaliana), è non insincero, ma così infantile, che la non serietà verrà solo dalla potenza con cui le qualità costruttive, artistiche lo agiranno in mondi di altre misure.

Estremamente coerente nel suo estetismo poco vistoso e poco avventuroso, egli si libera da ogni direttiva che possa smuovere la sua posizione di assente: niente ideologia, niente passioni ideali; un atteggiamento che potrebbe aver senso vivo in un temperamento più profondo, ma che resta sul piano di quelle parole con la loro pronuncia peggiorativa quando si confronti con le reazioni di Serra e di qualunque letterato puro che parta da un centro più profondo delle possibilità che egli attacca. A questo disprezzo dei meccanici, Gozzano arrivava anche da un atteggiamento pessimistico di accatto schopenhaueriano, leopardiano e ohimè grafiano, da un titanismo mingherlino che rivolta i luoghi comuni della polemica uomo-Dio e ne estrae un succo di amarezza che per essere così illegittimamente fermentata è languida e inconcludente. A questo disinganno di borghese che crede di avere «il cuore devastato dall'indagine» per aver letto Schopenhauer e Nietzsche e per aver orecchiato una metafisica materialistica a grosse maiuscole, l'aura decadentistica doveva portare l'aiuto provvidenziale di una indicazione di materiale su cui appoggiare il suo bisogno di costruzione senza camparlo su cieli astratti, sul cielo intimo e nudo del proprio animo. Gli indicò non tanto certe morbide consolazioni, veramente un po' lontane dal suo centro istintivo, come la previsione di una morte cattolica, quanto la poeticità delle

cose, e qui pensiamo non solo a Jammes, ma al minimo prezioso accenno dannunziano del *Poema paradisiaco*, in *Consolazione*. Tanto bastava al giovane poeta per scoprire in quelle cose centri vivi di suggestione nostalgica, da insinuare entro un abbandono il cui limite ironico difettava di qualsiasi grazia se privo di un materiale resistente da ondulare nelle sue pieghe piú molli. L'esperienza letteraria, mentre lo scaltriva nella utilizzazione di movimenti metrici che adducessero un sapore ambiguo in cosí differente tessuto, gli indicava con le prove dannunziane un'importanza data alla parola che cerca di evocare integralmente una cosa, affidandone la trasfigurazione proprio alla sua brutta presenza, inevitabilmente ricca di suggestioni psicologiche e secondariamente di suggestioni verbali. Ma mentre D'Annunzio punterà tutto, nella sua visione musicale, sull'effetto sensuoso della parola con una violenza lirica di grande poeta che supera la particolare ricerca, Gozzano indugia nel far risaltare tutta la vita della cosa e fin la densità prosastica, la possibile ambiguità tra vita e suono. Cosí, vicino all'ipecaacuana, ci sono le cose abitudinarie, amate per quanto reagiscono nella psiche del lettore a rompere l'involucro comune della loro realtà quotidiana. Diremo in proposito che, senza limitare contenutisticamente il materiale poetico del Gozzano che dall'etichetta delle «buone cose di pessimo gusto» discende a tutti gli oggetti che adornano il suo mondo e a quella campagna che, contrariamente ad una tesi comune, ha la sua vita impressionistica non molto diversamente dalle vecchie cose ironizzate, abbiamo sempre notato in Gozzano una precisa volontà poetica che, liberandolo dalla sua realtà psicologica, arriva a controllare minutamente l'effetto della lettura, a calcolare nella presenza del lettore un insieme di risultati basati sul rimbalzo che le «cose» avranno in lui; in quel misto di sorpresa e piacere, di leggero fastidio e partecipazione, di sforzo a liberare la cosa dalla sua ganga prosastica e di sentirla nell'onda della poesia. Tale calcolo ci permette di riconoscere decisiva una volontà letteraria in senso ambiguo: volontà di realizzarsi come uomo, come possibilità insoddisfatta, e come poeta, creatore cioè di un mondo per sé stante, che a un certo punto l'autore può quasi staccare da sé. I limiti umani e poetici di Gozzano si rivelano proprio in questa eccessiva ampiezza del suo bisogno di realizzarsi che, d'altra parte, non ha l'energia e la forma spirituale adatta per una fusione essenzialmente lirica in cui tutte le esigenze si trovino piú divinamente inverte.

Alla base dunque della sua poetica abbiamo notato un calcolo extra-poetico che corrisponde ad una eccellente volontà di costruzione, in cui vive però anche una volontà pratica che crede di difendere la propria superficialità con la facile difesa dell'autoironia. La poetica di Gozzano non differisce, per l'armamentario di cui si serve, da quella degli altri crepuscolari; anche per lui un vago riecheggiamento dei poeti *décadents* francesi e fiamminghi, il gusto delle cose quotidiane e insieme di certi esotismi che ha in comune con le prime, una tinta che la lontananza sognata e la vicinanza stemperata nello stento delle ore procurano a chi ci si abbandona senza impegno. Come

i crepuscolari egli vive di quel mondo tra pascoliano e dannunziano che ha spezzato la grande tradizione italiana aulica e classica, e risente anche dell'insegnamento del fanciullino da un lato e del buon ritiro dall'altro.

C'è in Gozzano, come nei crepuscolari, una ingenua fede iniziale nell'adeguazione di uno stile vuoto, tediato ad una situazione spirituale che si sente vuota e tediata, e quindi in una retorica negazione della retorica piú abituale. Ma l'esilità e l'intima debolezza poetica degli altri crepuscolari limitò la loro poesia ad una espressione, la piú fedele possibile, della loro poetica comune, mentre in Gozzano quella poetica aveva all'attivo una capacità costruttiva e un gusto impressionistico e la possibilità di un sapore, di un calore, aveva soprattutto la capacità di servirsi della poetica crepuscolare come paesaggio, scenario, che rafforzasse la situazione dei suoi poemi e permettesse così un abbandono poetico altrimenti impossibile ed enfatico.

Ecco così che alla poetica generica dei crepuscolari Gozzano trova una particolare giustificazione poetica non solo per la creazione del tono grigio, del canto «umilicorde», ma soprattutto come condizione del poema, come figurazione di una sopra-realtà che pur legata ad una particolare visione della vita è in primo luogo lo scenario di una particolare vita poetica.

C'è un Gozzano piú immediato in cui la poetica crepuscolare è meno presente che altrove, e al suo posto residui di esperienza pessimistica e di poesia alla Graf tengono il posto delle cose, delle stampe, del materiale che piú è suo, e che, mentre lo ricollega ad un costume letterario significativo anche in funzione dello svolgimento della poesia italiana moderna, lo distingue anche per la compattezza e la necessità con cui si presentò nel suo fare. Queste poesie piú immediate, specie di mottetti gnomici stenti e slavati che non hanno piú la saldezza dei sonetti classici e non hanno abbandonato un'ingenua esposizione di favole morali in primo piano, sono senza dubbio la parte caduca e caduta della sua opera.

Poesie come *Ignorabimus*, *La mela*, *Speranza*, *Differenza*, ecc., denotano una sorta di passi indietro verso le forme facili e incerte dell'ultimo Ottocento, dei minori squilibrati tra volontà di poesia, pensiero e sonorità di verseggiamento. In questi momenti meno costretti dall'ispirazione piú cosciente, spinti da un'urgenza di sfogo, tanto piú forte è l'influenza di atteggiamenti e lingua altrui: tornano alla sua coscienza stilistica le false eleganze del *Piacere* («di tutti i nostri dolci ingannatori»), o la faciloneria di *Danaidi*, nella debole condanna del dio del mondo con la beata sufficienza di una ironia di pensiero tra *Inno a Satana* e gli esercizi piú prosastici degli scapigliati:

Tempo, non entusiasmo
saper che tutto ha il dopo,
o buffo senza scopo
malnato protoplasma.

Sono le poesie in cui la autobiografia piú pesante, con l'interesse della sua malattia, turba il controllo di distinzione tra gli elementi di abbandono

bruti, divertiti dalla patina di autoironia e gli elementi artistici. Così in *Alle soglie* appena uno sguardo rapido dell'impressionista più aristocratico balena una radioscopia realizzata poeticamente:

e l'ossa e gli organi grami, al modo che un lampo nel fosco
disegna il profilo di un bosco, coi minimi intrichi dei rami.

Da questo Gozzano minore e trascurabile si staccano epigrammi, distici apparentemente compendiosi che vivono una vita fittizia se vengono staccati nella memoria dal loro meschino contesto («Fratello triste cui mentí l'amore / che non ti menta l'altra cosa bella»), o inizi subito abbandonati perché affidati al primo impeto della costruzione.

Mio cuore, monello giocondo..., ecc.

Non sono dunque gli attacchi biografici ad offrire la possibilità di un sincero atteggiamento poetico, che anzi appesantiscono i punti morti, la sentimentalità interessata e banale, ma semmai l'inserzione in un mondo costituito attraverso le cose della sua poetica di quegli elementi mediati.

Di fronte a quel Gozzano peggiore non proviamo neppure più la lusinga di un adescamento della moda ormai lontana, e neppure l'incanto più legittimo della musicalità stanca di certo cattivo *Poema paradisiaco*. Dato che non siamo disposti neppure a commuoverci di fronte a pseudoarte psicologica, Gozzano, che ci diventa in questi casi esempio di come al brutto estetico si deve rifiutare anche qualsiasi commozione, che vive solo di fronte alle vere sublimazioni del sentimento, deve contentarsi di agire su di noi mercè le sue vere qualità artistiche.

La potenza di queste sue qualità costruttive, architettoniche in senso non classico, ma neppure in senso di un'intima trasposizione sul piano lirico che dissolve ogni architettura in linea musicale assoluta (*l'Infinito*; *l'Après-midi*), è rivelata dall'esistenza di ambienti fatti col materiale crepuscolare a volte crudamente esposto a suggerire unilateralmente quella vita che alla poesia sfuggiva, ma organicamente resi veri ambienti, veri paesaggi in un tempo creato, fissato entro la misura di un componimento che taglia nettamente la realtà ideale che Gozzano scopriva. Se non si può negare che la creazione di un paesaggio riesce anche a poeti non grandi in cui il limite è proprio un'architettura che non si scioglie in musica, certo per Gozzano bisogna precisare che questa convalida di poesia è avvivata dalla ricerca, entro quel primo lavoro dell'immaginazione, di un suo compenso tutto poetico, di un abbandono assicurato da quella difesa dalle empiricità e dal cattivo gusto. Allora il poeta trova la sua posizione emotiva, la sua liberazione più pura, non deve surrogare quella difesa con un'esplicita e banale ironia che incide su ogni particolare, con la sua sfocata acerbità, nelle poesie meno costruite, nelle poesie in cui cerca un immediato paesaggio interiore senza radici in un mondo

umanamente superficiale. Quando egli ha invece il coraggio di ritardare la presenza dei suoi sentimenti piú urgenti, sorge in lui il limite del poema, del componimento poetico: sono cosí «poemi» (ci si scusi l'uso di questa parola piú solitamente sostituita da «poemetti» di troppo pascoliana memoria) le poesie che piú resistono al tempo, il giudice piú autorizzato per i poeti di limitata originalità. Questo tipo di costruzione non ha anche in Italia che pochi esempi di fronte alla tradizione romantica dei poemi di Vigny, Hugo, ecc. E ci si potrebbe fare un certo discorso che invece tralasciamo per il caso concreto di Gozzano, per la sua incapacità a vivere liricamente fuori di una precisa situazione, compositivamente delimitata.

Spesso è addirittura uno sforzo a cogliere un'inquadratura serrata fra due trovate costruttivamente culminanti, entro cui lasciare scorrere piú liberamente l'onda poetica che, nella situazione, il poeta ha saputo evocare: cosí in *Invernale*, dove la poesia è stretta fra l'iniziale «cri i ..i ..icch» (con una piccola pausa grafica che indica le sobrie audacie di Gozzano) e la fine incisiva, epigrammatica:

Signor mio caro, grazie! E mi protese
la mano breve, sibilando: Vile;

cosí in *Cocotte* dove dall'avvio del preciso ricordo, quasi ad un senso di dialogo, la poesia si spegne con il bacio malinconico della cocotte, oltre il quale la tirata dell'amante delle donne che non sono piú non aggiunge nulla alla poesia e al nostro ricordo. Naturalmente gli esempi piú tipici (non *Torino* in cui la stampa è fine a se stessa) portano con sé una certa sbavatura di sentimentalismo, che è come la garanzia che quel poema è stato riempito di commozione, di vita intera, di una poesia che dal profumo delle «cose poetiche» e dalla precisione della costruzione, anche se meno palese, trae un senso di vita, un sentimento impressionistico su basi solide, sul concorso di tutti i suoi mezzi, sulla sicurezza di non esser né prosa né lirismo composto su cieli vuoti. Naturalmente anche un eccesso di costruzione porta a volte un prepotere delle determinazioni ambientali che egli crede di equilibrare con tanta piú autobiografia e con la forza dei finali inaspettati e risoluti, come in *Responso* con la soluzione finale del carattere della «belle dame sans merci» da salotto borghese. E certo anche dalla collaborazione di costruzione, materiale poetico, impressionismo sulla base di un sentimento liberato dalla poetica, la poesia ha spesso una certa legatezza che la priva di quella vita polisensa che non manca mai alla grande poesia: è uno strato di colore, gustoso, intonato, carico di aria e di luce, ma fino ad una certa altezza, come se avesse un limite verticale nel suo spazio poetico. Se si pensa alla *Amica di nonna Speranza* si ammira un raro equilibrio, una coerenza che difficilmente ritroviamo in poeti anche piú grandi, ma nella manteca di lirismo prodotto dal ritmo rallentato della vita quotidiana del passato condotto ai suoi limiti piú gustosi e pericolosi, senza mai veramente cadere, è troppo assente

un'aria che eternizzi, non caratterizzi quella perfetta situazione. Solo a un tratto uno di quegli inizi tra appassionati ed ironici innalza quella civile, educatissima poesia:

oimè, che giocando un volano...;

ma essa ha già in sé una dosatura quasi epigrammatica che non estende quel momento piú vivo al resto della poesia. Ed anche in *Paolo e Virginia*, poema perfetto nella sua coerenza stilistica, si sente che l'adempimento completo di tutti i suoi impegni non lascia qualcosa di piú, quel di piú che deve sempre superare la misura dei componimenti. Antologicamente i poemi che restano piú ricchi di poesia sono la *Signorina Felicita* e *Le due strade*, e intorno ad essi gravitano tutte le qualità gozzaniane, di costruzione, di calcolo nella scelta del materiale poetico, di poeticità preveduta nel possibile lettore, di ritmo del suo sentimento abbandonato e geloso di vita con una vivezza impressionistica, coerente però alla sua piú complessa poetica. In quei due poemi il paesaggio si fa piú ricco di direzioni, di colori, di macchie che inducono un'aria piú ventilata, danno alla costruzione perfetta una vivacità che è della buona poesia. Anche lí vi sono punti morti, connettiture, ma tutta la luce che ne nasce non è quella di una novella, ma quella di un mondo estraneo alle misure terrene:

tra lande verdi gialle...
la bicicletta accesa d'un gran mazzo di rose.

Questi risultati così cari di impressionismo solido e sano, fioriscono però entro un paesaggio, una costruzione di poema, mediante una collaborazione di poetica e doti naturali che danno alla poesia realizzata un valore che è l'unico a resistere fra i grandi dell'ultimo Ottocento e i nuovi poeti della generazione postsimbolistica. Non tanto l'ultimo di un tipo di poesia o senz'altro l'ultimo della poesia, ma un breve nucleo saldo, un esempio raro di costruzione che non impedisce, anzi agevola una freschezza impressionistica, un positivo insomma, se legittimamente limitato, nelle nostre lettere, nelle nostre consolazioni poetiche.

Luigi Bianconi
«D'Annunzio critico» (1940)

Recensione a Luigi Bianconi, *D'Annunzio critico* (Firenze, Sansoni, 1940), in «Leonardo», a. XI, nn. 11-12, Roma, novembre-dicembre 1940, pp. 313-314.

LUIGI BIANCONI
«D'ANNUNZIO CRITICO»

Dopo un *Baudelaire critico* ecco nella stessa collezione Sansoni (Publicazioni della Scuola di Filologia moderna della Università di Roma) un *D'Annunzio critico*.

In verità questi studi sulla critica fatta dai poeti ci sembrano nativamente assai ibridi e sempre laterali, inevitabilmente farraginosi intorno a un piccolo centro di idee che si riduce all'osservazione di una funzionalità di quella critica alla poetica e al tentativo di trovare una vocazione alla critica insita nell'atteggiamento del poeta. Se questa deduzione aveva per Baudelaire qualche buona probabilità (e per Baudelaire il lavoro di Macchia aveva il valore di un ottimo esame della sua cultura, del suo mondo di predilezioni: e quasi diventava la presentazione del mondo romantico come veniva rielaborato dal maggior padre della nuova poesia), nessun addentellato esiste per D'Annunzio, poeta quant'altri mai dotato di spontanea energia creatrice e letteraria, ma sprovvisto di intelligenza e di capacità critica fuori del suo costruire.

E perciò si snoda una serie di variazioni periferiche che non azzardano giudizi centrali perché tale non è il loro compito e d'altra parte non possono costruire una critica, che non esiste. Le doti del saggista, che appare ben preparato e non privo di sagacità letteraria, devono così risolversi ad una storia dei vari atteggiamenti dello scrittore in veste di critico e ad un loro riassorbimento ora diretto ora indiretto nelle intenzioni del poeta.

Perché, se D'Annunzio in una storia della critica e del gusto vale meno di un Conti, là dove i suoi articoli sono viva palpitante preparazione alla sua personale creazione, valgono proprio per il loro tono, per la figura estetica che assumono, non per gli apprezzamenti, per le idee che ci presentano.

Nel libro del Bianconi vengono lumeggiate le relazioni e le parentele possibili di D'Annunzio con Croce e Carducci, l'ambiente contiano, e proprio mentre si indicano chiaramente la sua poetica, i suoi ideali, la sua vera natura di grande barbaro raffinato, una ipotetica inserzione della poesia dannunziana in un clima romantico. Quest'ultima trovata del critico ci sembra tutta posticcia e la diremmo irrilevante se non ci spiegasse una preoccupazione che ci dispiace. Il Bianconi, per la paura di adoperare la parola decadentismo a proposito del D'Annunzio e di una svolta della poesia italiana, si affanna a dimostrare che si deve parlare di romanticismo e che anzi il tipo dannunziano corrisponde in tutto e per tutto ad un certo modello romantico. Ora, se è la parola che dispiace, se ne adoperi un'altra più appropriata

se possibile, ma in ogni modo distintiva di quel nuovo periodo ben diverso dal romanticismo e del resto si ricordi che anche a quella parola si era dato un puro valore storico senza ombra di condanna né di esaltazione e che non vi era altro che un onesto sforzo di accertare un cambiamento, una rivoluzione estetica e poetica che solo i ciechi possono negare. Discorso che ci condurrebbe a più lungo discorso se non ci sembrasse inutile tutto ciò che può sembrare effetto di interesse personale. E dunque il Bianconi rituffa il D'Annunzio nel grande mare romantico per timore di negare al poeta vate ciò che nessuno si è sognato di negare, e cioè la sua qualità di poeta vero, di grande poeta. E con ciò in verità tutto l'esame ne soffre, restando ambiguo fra una valorizzazione nuova del poeta e la ricostruzione dei suoi articoli critici sulle basi comuni della esegesi dannunziana.

E positivamente, quali le conclusioni che dopo questa fatica sugli articoli dannunziani delle «Cronache», «Tribuna», ecc. si possono riconfermare? Disinteresse alle idee, sottomissione di queste al puntuale desiderio del creatore e dell'esteta: così gli amori per Wagner e poi la condanna di «pazza ed illogica» per la sua rivoluzione musicale e un «torniamo all'antico» accanto alle speranze per la musica moderna portatrice di vita. E tutto si riassume sempre nella valutazione della bellezza assoluta dell'arte vita, del suono corposo di voluttà vitale. Ma come tutto ciò diventi monotono ed inutile se avulso dal mondo creativo, dal fare dannunziano lo dimostra proprio la costruzione di questo libro.

Alfredo Gargiulo
«Gabriele D'Annunzio» (1941)

Recensione a Alfredo Gargiulo, *Gabriele D'Annunzio* (Firenze, Sansoni, 1941) in «Primato», a. II, n. 12, giugno 1941, pp. 13-14.

ALFREDO GARGIULO
«GABRIELE D'ANNUNZIO»

La ristampa del saggio di Gargiulo su D'Annunzio (1912) ci invita a riesaminare il contributo del critico alla posizione e allo sviluppo del problema dannunziano. Se adesso, dopo tante prove e controprove, ricerchiamo i risultati di tutta la critica dannunziana, vediamo che, sia pure spostato per interessi diversi, il centro d'attenzione è rimasto lo stesso, sempre quel senso nuovo di natura, il momento alcionico solo momento assicurato di alta poesia: oltre la concordia sul cambiamento del *Notturmo*, sull'approfondimento di quel gusto profetico che di solito si perverte appena tocca la pagina. Si accerta quel potere di divinare gli oggetti della natura, di istinto invincibile (e cantò l'usignolo ebro furente) che non si estende, che non si nutrice se non apparentemente di cultura, quel vigore indiscriminato religioso che la critica dovrà sempre più isolare e approfondire. La prima critica corse a individuare i motivi della poesia dannunziana e toccò rapidamente il punto della sensualità, smontò presto la soprastruttura volontaristica, arrivò al giudizio di Serra: «una perfezione che suona falso». Gargiulo con un particolare schema descrittivo e con una raziocinante meticolosità giunse alla distinzione particolare delle parti politiche e di quelle letterarie dell'opera, isolò il *Canto novo*, le prose realistiche, l'*Alcyone*. Da quel momento in poi la critica sviluppò lo studio di tutto D'Annunzio, accentuò il suo pansensualismo, cercò le sue coordinate storiche, la sua poetica, esaminò le sue opere postbelliche, scoprì addirittura un poeta segreto, più intimo, più umano, riportandolo poi lentamente nel cerchio della sua poeticità più sicura, attuazione più attenta della sua originale vocazione nella musica verbale. Anche a questa ultima ricerca di un nuovo D'Annunzio contribuì Gargiulo che tra i primi fermò una caratteristica del *Notturmo*: «abbiamo riconosciuto nell'opera una maggiore umanità del poeta, in quanto approfondimento dei suoi genuini motivi e vittoria sul vizio capitale, la superumanità immaginifica».

Ma ci sembra che i tre saggi aggiunti al libro primitivo e che già conoscevamo dalla «Ronda» e dalla «Nuova Antologia» non costituiscano un arricchimento sostanziale del primo lavoro compatto: in essi un Gargiulo impegnato con la poesia nuova ha sensibilmente cambiato non tanto i suoi modi critici quanto la sua fede critica e una più pronta accettazione ha preso il posto della rigida difesa della poesia come incarnazione di motivi generali dell'animo. Ma anche nel più recente saggio *In morte del poeta*, sotto la novità del linguaggio sempre però più raziocinante che sensibile, permane il vecchio disegno critico che stabilisce dunque validamente le relazioni tra

Gargiulo e D'Annunzio. E ciò inevitabilmente perché ai nostri occhi lo sviluppo di Gargiulo è così poco nucleare che se la scrittura «così trita, esplicativa, dimessa» (come la vede adesso l'autore) poteva farsi più controllata, più liricheggiante, l'originale presa di posizione non poteva rinnovarsi: e, diremo positivamente, non doveva rinnovarsi.

Il libro è svolto con documentata meticolosità, secondo molteplici esempi, specialmente allo scopo di restringere una volta per sempre l'attività dannunziana al gusto o realistico o sensuale dell'animalesco, dell'oggetto, non dell'umano che in realtà appare solo nel suo lato più istintivo.

Il punto che si può sviluppare sulla vecchia documentazione è l'apporto di questa tendenza veristica ad una poetica della musica verbale, la trasformazione di un interesse veristico in un interesse lirico alla creazione di un organismo in cui il peso sensuale dell'oggetto si alleggerisce in un'onda suggestiva, scatenata dal valore musicale della parola. Resta cioè da spiegare meglio la relazione fra il primo amore puntuale per le cose e la violenta esuberanza verbale in cui oggetti sono trasportati senza rispetto al loro particolare valore. Il libro segue poi cronologicamente lo svolgimento della vita dannunziana e della sua opera: e anche ciò ha il valore di un primo esame esauriente che voglia accertare il nesso fra gli avvenimenti, le reazioni dell'uomo, le sue idee politiche, la sua poesia, studio che è tanto meno deterministico quanto più insiste sulla mediazione essenziale della poetica, delle intenzioni poetiche in cui tutto ciò che è pura materia vissuta o sognata si trasforma sotto il segno della personalità in volontà, in volontà preformante e tra questa e la realtà artistica è il vero confronto che serve nella critica. Mancando questo punto essenziale, il legame tra vita e poesia mantiene una sua primitiva ingenuità. Gargiulo aveva però capito (e tutti gli studiosi di D'Annunzio hanno più o meno seguito lo schema cronologico) che tale metodo di studio era particolarmente necessario di fronte ad una natura così profondamente monotona, ma così esteriormente suscettibile di cambiamenti come quella di D'Annunzio. Le sue idee non stanno mai ferme, il suo gusto smania per modelli successivamente diversi e, se rimane seria la forza che sostiene quei movimenti, una totale mancanza di vero pensiero rende le vicende della personalità estremamente transitorie e molteplici. Ma certo a seguire l'auscultazione gargiuliana («Qui si riesce a veder qualcosa. Pure, si sente che il metro è ancora estrinseco») si guadagna, più che nel tentativo sintetico di Borgese, la possibilità di non dover ripercorrere per proprio conto le opere voltate e rivoltate anche se spesso con scarso risultato critico. Il critico pesa e soppesa specialmente le poesie in vista di un disegno di stanchezze, riprese, stati d'indifferenza e di sterilità, prova e riprova una tesi in fondo facilmente esemplificabile. Raramente un critico ha potuto imporre la sua preferenza con tanto consenso e con tanta fortuna: e ciò è dovuto più allo schema intelligente che all'esame minuto che non costruisce la scoperta, ma la esemplifica con una certa inconcludenza.

Se prendiamo ad esempio le pagine sul *Piacere* l'osservazione generale

bastava, mentre l'esame stilistico-psicologico non aggiunge molto e rivela un fondamentale vizio comune a molti critici dannunziani: il confronto dei personaggi, delle situazioni con idee generali dell'uomo e della realtà. La falsità dannunziana non deriva da una precisa genericità in questo o quel caso e il divario va ricercato non fra il concreto in generale e l'astrattezza di quel particolare, ma nel seno della intenzione dannunziana stessa. Se «l'arte ha l'obbligo proprio di spiegare, cioè di raggiungere la chiarezza», perché parlare allora di sentimenti generali non raggiunti dal D'Annunzio? Più vera invece è l'incoerenza tra la figura enunciata e quella realizzata: «non bastano (alcuni momenti sensuali) a giustificare per donna Maria tutto quello che si dice delle sue angeliche virtù e della sua quasi sovrumana anima: resta nascosta e deve supporre, la totalità della sua persona, che non ha alcuna rappresentazione concreta, ed è invece solamente enunciata con più alti e nobili aggettivi». Questa è la vera tabe dannunziana, questo è l'estetismo, il male delle parole grosse dietro le quali si nasconde la miseria morale o l'avventura incontrollata.

Altro motivo importante del libro era la distinzione della sensualità visiva del D'Annunzio da una sensualità che possa creare delle persone artistiche. Il che non priva tanto di valore quanto dice sull'argomento Flora, quanto inviterebbe a privare D'Annunzio di una qualità totale di esuberanza che invece non manca mai anche se rimane libera dove sensualità e purezza lirica possono coincidere, nel paesaggio. La natura prevalentemente ragionativa di Gargiulo lo porta a puntare eccessivamente sulla nascita delle situazioni poetiche, a procedere per problemi, su prefissati limiti ed estremi della natura del poeta e a trarre troppo rigidamente le conseguenze del disegno generale in ogni caso di riuscita artistica: «mi piace riferire questa *Tristezza d'una notte di primavera*, in cui si vede che il D'Annunzio arriva ad esprimere per un momento uno stato di dolore, ma riflettendolo fuori di sé, in un paesaggio».

Astrattamente si potrebbe ridurre questo voluminoso lavoro a poche pagine dense (in parte l'ha fatto il Gargiulo stesso nel saggio *In morte del poeta*), ma si perderebbe con ciò la prima pedantesca, minuta testimonianza critica su D'Annunzio, la fatica raziocinante che avrebbe dovuto risparmiare quella dei critici successivi. E fra queste ulteriori fatiche era pur sempre la più coerente e precisa. Perché allora tutti gli studiosi di D'Annunzio hanno voluto riprendere il pesante materiale e ricostruirlo anche in quei particolari ormai pacifici? È che in tutti permane un'oscura insoddisfazione, un desiderio di dar vita a tanta parte di luce che pare trascurata da un disegno troppo rigido, di ritrovare più concretamente la personalità dannunziana. Sulla base dell'assicurazione di Gargiulo (lirico paesista della natura nuova), la critica dannunziana deve ancora più precisamente affrontare lo studio della volontà artistica del D'Annunzio in relazione alla sua salda prima parola, meno ricca di quanto si crede, ma originariamente genuina e sostanziosa.

Bonaventura Tecchi
«Scrittori tedeschi del '900» (1941)

Recensione a Bonaventura Tecchi, *Scrittori tedeschi del '900* (Firenze, Parenti, 1941), in «Letteratura», a. V, n. 3, Firenze, luglio-settembre 1941, pp. 96-97.

BONAVENTURA TECCHI
«SCRITTORI TEDESCHI DEL '900»

Il presente è il primo di due volumi che si propongono di dare un quadro della letteratura tedesca moderna ed è quello che raccoglie i saggi piú brevi, forse meno impegnativi. E quindi un esame definitivo può valere solo dopo la pubblicazione del secondo volume. Ma già questa prima parte ci indica nel Tecchi un interesse non solo di recensore (e c'è anche una attitudine particolare alla recensione nel suo tono chiaro e descrittivo) e l'ambizione a dare «un' idea di quel che è successo nella letteratura tedesca dal periodo fra le due guerre europee» e piú ancora a stabilire un sottinteso e severo confronto tra i moderni e gli antichi, una continua indagine sulla concretezza della nuova letteratura, sulla coerenza intima con una tradizione gloriosa di cui essa spesso si dice continuatrice. «Quel dono grande e pericoloso (di Goethe e Schiller, la loro affermazione del valore della vita) doveva essere accolto, anche nella intenzione dei donatori, con mani caute; non senza un ricordo forse di quel religioso timore di fronte al mistero che ebbero gli antichi e che non mancò in Goethe né in Schiller. Invece a me è sembrato che, nel volger degli anni, per via di equivoci e di incomprensioni o per fatale china di eventi, non di rado quel dono sia stato preso in senso edonistico, materiale e anche brutale». Accenno misurato, ma aperto ad un'indagine di civiltà letteraria che supera il semplice studio dei singoli autori.

Tanto piú che, a parte le dichiarate ed esagerate intenzioni, nessuna letteratura è piú di quella tedesca moderna accentrata intorno ad un senso della vita affermato con insistenza e retorica nei piú diversi dei suoi autori: la gioia di vivere, lo *Streben* dei grandi romantici ritornano ossessionanti e plumbei persino nell'elevato estetismo di Wiechert (specie nell'ultimo *Das einfache Leben* in cui non sapremmo trovare realizzato stilisticamente l'anelito ad una pace superiore esposto nel fascicolo *Von den treuen Begleitern*). Questo accenno ad un giudizio di tutta quella letteratura non è tanto svolto, esemplificato volutamente nei singoli saggi, quanto risentito nell'impressione generalmente oppressiva di un piú inestetico, volontaristico, di scarsa purezza, riscaldato da un alito non celeste, che l'autore sa esprimere dalla ricostruzione serena dei testi che ripresenta. Come pure la lettura dei saggi è implicitamente emozionata dal dramma di quella civiltà letteraria nel dopoguerra europeistico, disfattista e insieme preludio e affermazione della nuova guerra. Diremmo insomma che il libro non ha tanto una unità esplicita e vigorosa quanto suggerisce, nel lettore esperto dei testi studiati, delle impressioni generali prima dei particolari giudizi.

Vengono prima i libri ispirati dalla guerra, quelli che accusano e quelli che esaltano: Remarque, A. Zweig, Renn, Glaeser, e subito interessa rilevare che, nelle diversità piú evidenti, Tecchi sa trovare anche un certo tono comune, che è poi la forza e la monotonia di tutta quella letteratura: «Il libro (dice di *Nichts neues im West*) è tutto tedesco, anche se chiaramente un libro di sconfitta. Proprio in questo contrasto tra inauditi realismi e atrocità, e le improvvise *défaillances* sentimentali è una delle caratteristiche dello spirito tedesco... Ma è stato, poi, tutto veramente annientato? Qualche cosa, a guardar bene, è rimasto nel libro e rimane fino all'ultimo: è il senso della *Kameradschaft*; ancora un passo avanti, e che altro è mai questa *Kameradschaft* se non, ridotto all'essenziale, il senso risorgente della patria?».

Sfilano poi nella «vita del dopoguerra» i problemi della crisi, Fabian di Kästner, Elsa di Kesten: disoccupati di Frank, i quadri esattissimi della corruzione sessuale, e insieme pure in mezzo a tanta decadenza morale, «una certa seriosa accettazione della Vita (con la V maiuscola, ma fosse possibile, con tre maiuscole) quale conclusione e crogiuolo di tutti i misteri e insieme di nessun mistero che spesso significa: inno alla confusione». Tecchi ha presente un senso della vita piú classico, meno fittizio, dove la luce non sia qualcosa di voluto e di esagerato: «Ma anche quando un po' di luce appare in tali romanzi (due romanzi storici del Neumann sul risorgimento italiano) è una luce lontana da noi; quasi inafferrabile per la nostra razza: idealismo umanitario, si direbbe, piú che umano, teorico piú che concreto e bensensato».

Ma anche lí il critico vuole cercare il valore sincero che si può celare sotto la retorica di costruzioni massicce di luci, ombre, incubi, tormenti psicanalitici, liberazioni elementari nel gesto pregno del vate; e non vuol senz'altro negare che da certe impostazioni di poetica possa nascere un risultato concreto.

Buone pagine di presentazione critica sono quelle in cui l'autore può esaminare certe tecniche meno vistose e pompose, piú razionali, sottili come quella di Zweig, o complesse come quella di T. Mann, specie nelle loro produzioni meno apparentemente impegnative (si veda il bel saggio su *Unordnung und frühes Leid*). Mentre, di fronte ai clamorosi successi che ora ci sembrano così irremediabilmente lontani, Tecchi sapeva già al momento trovare quella certa lontananza, diremmo posteriorità, che la critica deve unire al suo immediato e fresco interesse (si vedano le pagine su Wassermann).

Segue poi la parte dedicata agli scrittori piú recenti, i preannunciatori e gli scrittori del terzo Reich: dopo una premessa di limitazione storica (1938) circa la letteratura tedesca moderna («Non è un mistero per nessuno che la letteratura tedesca contemporanea è povera di grandi nomi di scrittori. Questa povertà è cominciata da un pezzo: forse già dagli anni dell'immediato dopoguerra, e gli sforzi di alcuni giovani affermatasi in questi ultimi tempi sono troppo recenti per dire se riusciranno in un compito difficile: quello di fecondare un campo da anni piuttosto magro e avaro...»), Tecchi tende a moderare gli entusiasmi spesso di origine spuria per certa poesia attuale (Weinheber considerato «il piú grande poeta tedesco dopo Hölderlin») e a

rilevare i motivi essenzialmente stilistici in autori che come Tumler mostrano alla superficie intenti e passioni extraestetiche. Pagine piú ricche (per un panorama piú impegnativo degli scrittori del terzo Reich, si veda il recente volume di R. Bottacchiari, *Poesia e poeti della Germania d'oggi*, Perrella, 1941) sono dedicate agli scrittori piú genuini (Carossa, Wiechert), in cui il critico può rivelare un suo metodo di riprendere la personalità studiata dal suo nucleo originale verso la sua espressione artistica. Saggi piú lunghi e completi potrebbero certo dirci molto di piú, ma ci piace ripetere che, malgrado lo spezzettamento innegabile del libro, una impressione generale di quella letteratura risulta e permette l'idea di una sistemazione piú storica e volontaria.

Antonio Baldini (1941)

«Letteratura», n. 4, Firenze, ottobre-dicembre 1941, poi in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit. e in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

ANTONIO BALDINI

Nell'abbondanza di intelligenza e di gusto che caratterizza la piú moderna letteratura, in quella forma di alto divertimento che la prosa saggistica ci offre (non arbitrariamente adopero la parola divertimento poiché vengono messe in giuoco tutte le facoltà piú raffinate della personalità verso una soluzione non centrale, ma verso la costruzione di un mondo periferico, ricco di particolari allusivi che soddisfano una tensione problemistica, e insieme un desiderio di stilismo rigoroso), l'opera di Baldini assume una particolare posizione di esemplarità e di eccezione. E se si osserva in tutti gli scrittori di saggi una cura eccessiva di riempire la pagina fino agli orli, di strafare, di esaudire completamente una richiesta di intelligenza assetata di pretesti, si deve constatare che Baldini dà alle sue pagine uno spazio maggiore, un'aria meno luccicante, una soddisfazione piú tradizionale e piú uniforme. Egli non vuole impegnarci totalmente ed illusoriamente come spesso avviene a chi vuole stravincere con l'intelligenza, e si contenta dell'umorismo come soluzione meno impegnativa. Egli non ci presenta sotto la realtà inferni che esaltino il nostro desiderio di combinazioni audaci e resistenti, non fa nascere da un realismo freddo e a volte disperato un fasto descrittivo e metafisico; tiene il suo pubblico con la pagina di una monotonia ariosa, con un sorriso bonario che vuol limitare e realizzare senza apparenza di fatica le raffinatezze, anche sue, del gusto e dell'intelligenza.

Nell'affermazione di questa abilissima letteratura baldiniana è naturalmente importante, anche se ovvio, notare la presenza dell'Ariosto come la testimonianza di un atteggiamento che vuole respingere in una molle e bonaria risonanza gli urti piú duri della realtà. I primi interessi di Baldini furono critici e rivolti all'Ariosto, studiato in articoli, in una tesi di laurea, in una edizione dei *Cinque canti* del '45. Un interesse per l'Ariosto continuato anche nel periodo calligrafico di *Michelaccio*, in una scelta ariostesca per Treves, in *Ludovico della tranquillità*, dove si compone la figura di un amabile maestro di vita e di stile. L'Ariosto può indicare molte cose per l'interesse umano e poetico di Baldini, e si capisce che era soprattutto la concretezza, la familiarità attenta e fantastica che lo colpivano. In quella pura arte c'è intriso un tale senso della vita accolta totalmente e senza retorica di nessun genere, che un accostamento volontario all'Ariosto significava prima di tutto un desiderio di vita poetica con quel tanto di naturale e di distratto, di abbandonato e di concreto che distingue l'artista quando non è trasportato da fremiti messianici e mistici. Il bonario segreto senza asprezza, l'insofferenza dei fastidi inutili si offrivano nel gesto ariostesco ed invitavano il gio-

vane Baldini alle pacate fantasie di Roma, della ragazza, dei motivi essenziali e primari della vita. Se riprendiamo *Ludovico della tranquillità* ci troviamo non solo un omaggio di letterato, ma la proposizione di un modello ideale in cui i motivi primi diventano, mediati, motivi dell'ammiratore stesso. Come il motivo del viaggiatore sul mappamondo che dovè particolarmente affascinare il nostro corrispondente di guerra e di dopoguerra, per quel mirabile senso di spazio e tempo del sogno che Baldini sottolinea finemente: «Il genio ariostesco ha caratteri di straordinaria confidenzialità e tutto il mondo è come casa sua». «Uno dei tanti incanti del *Furioso* è in questo sentirsi alloggiati con la piú cara familiarità nel mondo delle piú impensate meraviglie». L'incontro con l'Ariosto precisò meglio in Baldini l'uso di una sentimentalità confidenziale che cercò di farsi bonarietà umoristica. A quella scuola si formò il migliore Baldini: la familiarità, certo, si poteva maturare in scherzosità piú autonoma e i limiti accorti dell'ironia potevano cercare un contorno troppo gustoso e compiaciuto. Difetti che noi troviamo anche nel Baldini piú maturo e che vengono superati dove l'intelligenza di cose vive, il ritratto animato creano un interesse, un fondo reale e a suo modo risentito. Quando il gustoso prevale non assistito da questa piú profonda curiosità e da una presenza del concreto, umano, la maniera baldiniana mostra i suoi limiti, i suoi pericoli, i suoi possibili sviluppi di semplice divertimento e di facile effetto.

Cosí la piú evidente formazione del nostro scrittore è consistita nel fuggire la sentimentalità troppo esplicita di *Mastro Pastoso* (1914), e nell'insinuarla invece con grande abilità dentro le pieghe di un umorismo che inizialmente soggiaceva agli effetti patetici che se ne possono ricavare. A mano a mano che egli procederà nel suo cammino rovescerà sempre piú quel rapporto con sicura precisazione della sua arte. Alle prime qualcuno potrebbe anche pensare che l'origine di questo umorismo sia simile a quella del Panzini e che nella immensa diversità vi sia però una certa parentela. Invece in Baldini la tinta conservatrice è soprattutto un piacere dell'immaginazione piú che una vera espressione morale e l'umorismo non nasce per un gusto moralistico di rivincita, ma per una disposizione a vedere gli uomini e le cose in quel tanto di esagerato che celano nelle loro misure, una disposizione ad estendere un legame di inevitabili erroruzzi ingiudicati che caratterizzano una situazione. Raro è un cosí diretto confluire di capacità umoristiche e di un fondo senza asprezza, senza amarezze profonde che eliminano un dramma e creano una sapienza senza sospiri, una umanità piú pronta a sorridere che a ridere o a piangere. Il nucleo personale di Baldini è piuttosto povero, non si estende oltre una prima affermazione di vita, di normalità senza scosse, che può svilupparsi gradualmente sempre con la stessa proporzione senza compiere mai un balzo inaspettato: a parte che una troppo chiara partecipazione sentimentale ingrossa i difetti altrimenti consumati in una certa dolcezza di stile, anche un esempio come quello della prostituta di Oppeln, come ci si richiama alla memoria se non per la lieve evidenza della figurina bianca

nel suo giuoco affannoso, alla stessa maniera che le tre personcine di soldati austriaci intravisti a lavorare di piccozza in *Nostro purgatorio* su di una cima nevosa? Soluzione di stupore incantato che prevale su i piú diretti moti del cuore. Anche le pagine sulla morte di Spadini, le piú appassionate di Baldini, non possono vivere fuori del clima di serenità creato da tutte le pagine precedenti della rievocazione del pittore; il miracoloso intervento di Papini durante un momento di tentazione, il carattere della signora Spadini ecc.

Vi sono scrittori in cui ogni effusione è melanconica, altri in cui ogni dolore è pacificato, risolto. Baldini ha saputo dare alla seconda soluzione un'aria naturale, rinunciando ad effetti chiassosi o taglienti con un illusorio abbandono bonaccione, con un velo di passato sicuro sui repertori modernissimi da cui cava le sue punte piú ardite, con una cura di affabilità che cela le ricerche piú affilate.

Questo scrittore che ha saputo così bene sentire le tinte, le sfumature dell'impressionismo e delle correnti moderne, ha un culto della tradizione che confluisce certamente nella poetica rondista, ma si avvicina anche ad un certo gusto ottocentesco che ha già disapprovato le ambizioni romantiche: «Cosí, quando vennero i romantici, che pure erano armati di una volontà veramente eroica ed avevano una quantità di buone idee, siccome per l'odio della mitologia e per l'amore dei coloriti locali andarono a stuzzicare la regola, cominciarono, come sapete, dal non capire piú la lingua quale fosse e si misero disordinatamente fuori di strada. Diavoli scatenati, tutto quello che toccavano rovesciavano in terra. E lo stesso romanzo di Manzoni, che al getto gli era uscito di mano così fosco e discordante, si salvò in seguito solo per quella seconda mano di lingua italiana che gli fu data e per una certa dolcezza convenzionale che a forza di studio l'accortissimo lombardo riuscí a infondergli di bel nuovo riga per riga, facendo scusare la passata imprevidenza con quel suo accaparrante sorriso di pentito». La regola esiste per Baldini, non certo in senso rigidamente classicistico e piú per raggiungere una pasta blanda e sorridente che non per il bisogno di una perfezione severa, la regola esiste come quella di una nuova convenienza che l'artista deve realizzare eliminando durezza e ambizioni morali e trasponendo in quel ritmo antierico non l'urgenza della vita, ma il suo sapore pacificato. Quanto la prosa di altri saggisti moderni porta nella propria regola raffinata un'intelligenza dolorosa e instancabile che non perdona e non si placa, altrettanto la prosa di Baldini risulta da un'intelligenza che non soffre, che ama comporre la scena, non scandirla secondo una luce spietata. Si ricorra all'esempio estremo del *Ratto delle Sabine* in cui la composizione è calcolata con una calma evidenza, le figure vengono poste in scena in una successione compiaciuta, con la mancanza di fretta di chi si diverte a far vedere che non può diventare nervoso neppure in un giuoco difficile. Le parole escono gioiose di creare una scena tutta sapida di concretezza, tutta animata dal riso che si insinua in ogni parola e la atteggia in quel tanto che occorre di deformazione di un realismo piatto. Tutta la lingua di Baldini è così fatta da una tendenza al concreto e

da una deformazione sorridente nel lessico e nella costruzione per risolvere tutto in una visione rallentata che gusta e suggerisce le virtù delle parole e del discorso: «Difese differenti: quale mostrandosi forastica e impraticabile oltre il credibile, quale pagando subito d'occhi dolci e pietosi; le prime nei violenti gesti repulsivi facendo magari saltar fuori poppe morbide e bianche come fior di farina e gli aggraziati fusoli delle gambe...».

Già in *Nostro purgatorio* (1918) (che rimane il più strano libro di guerra di tutta la letteratura europea per l'assoluta mancanza del tragico, per una voluta distensione di quel clima eccezionale) Baldini portava un gusto dello scrivere fin troppo evidente, fin troppo gioioso anche se il suo colore cela sempre un taglio più risentito e cerca misure d'intelligenza, non puramente descrittive: «Da sotto i soliti fotografi non trovano pace e girano inveleniti tutt'intorno ai gradini di legno, e scattano le macchine tutti insieme, che nemmeno i cavalli farebbero tanto rumore su questo soffice prato. Tra loro c'è un giovinetto africano che mi domando chi ce l'ha portato...». Si affermava subito una coerenza sicura fra il tono umano dello scrittore e la sua pacata preziosità, si affermava anche la prevalenza del ritratto della scena appena fermata sui bozzetti allungati, secondo una costruzione gustosa e sofisticata o sulle espressioni sentimentali o riflessive pur tanto limitate e sorvegliate. Da tante pagine brevi e dense di impressioni di una vita bonaria della guerra, si staccano perfette visioni come quelle dei tre austriaci sul Nozzolo o il ritratto del tenente tornato dall'attacco «fosco, febbricitante, stracciato, truccato di polvere come un Pierrot» che cena con la prima ragazza trovata per strada nella città di retrovia, in un ristorante all'aperto: «Ricordavano certi santi in gloria, domesticamente immaginati dal Beato Angelico fra stelle e pergolati, che riflettono sulle guance bianche tutta l'innocente luminaria del paradiso». Dall'impressione precisa di un sapore un po' uguale e che alla fine stucca (veramente bisogna ripetere per Baldini l'affermazione banale che mentre un suo pezzo riesce delizioso, tutto un libro sconcerca il lettore più attento) si sollevano non tanto le raffinatezze stilistiche che non possono mai raggiungere – né egli lo vorrebbe – una loro autonomia lirica («principia tra gli abeti a sciogliersi per suo conto in chiacchiere di cascatelle la neve più acclive...»), né certe affermazioni generali che ambiscono a dare a quella prosa una certa ampiezza con l'uso di astratti in mezzo alla folla di parole concrete («la guerra ha di queste enormi assenze, di queste antiche pazienze»), quanto i ricordi dal vero, in cui lo spirito umoristico si introduce leggermente, senza esagerazioni, senza trovate, come limite di bonaria autocritica nella costruzione di una esperienza che il sentimento vuole imporre all'attenzione dello scrittore: così la pagina sulla sua ferita al fronte: «Il mio cerusico seguiva a tagliare e stracciare: poi comincio a fasciarmi con una garza sporca. Io non volevo, poi volevo, poi ne dissi tante. Era una cosa straordinaria quanto gusto ci mettevo a chiacchierare con quel pover'uomo che batteva i denti».

Dopo *Nostro purgatorio*, coincide con la «Ronda» e con il movimento della prosa d'arte la piú decisa esperienza calligrafica di Baldini, il *Michelaccio* (1924). *Michelaccio* voleva essere una prova di letterato piú libero di fronte al sia pure alto giornalismo del volume precedente, la presa di posizione del suo stile sorretto solo dalla fantasia, la traduzione poetica del suo senso delle cose: «Io non accuso nessuno. Ma questa cosa sola vi raccomando di tener presente: che se voi private della sua libertà Michelaccio fra qualche tempo il suo posto sulla scena sarebbe rimpiazzato da Lazzarone. E non sarà un guadagno per nessuno... Egli è italiano al punto da far cadere le braccia a tutti i quacqueri del mondo. E a meno che voi non vogliate cambiare la vostra antichissima terra con una nuova patria di quacqueri, puritani, bluffisti e stupidi sciovinisti, potete pensar davvero di togliere l'«italianissimo» dalla circolazione? Pensate che l'Italia possa viver senza? Che senza Michelaccio l'Italia sia per restar la stessa? integra? sopportabile?». Michelaccio è dunque la figura di una protesta di italianismo (non strapaese) che implica un senso della vita contraria ad ogni rigorismo, ricco di impegni primari tutelati da una viva pigrizia, nemica di ogni rigida convenzione e di ogni zelo burocratico, ma è soprattutto il pretesto di una realizzazione stilistica di una fantasia lenta e preziosa in un andamento tra popolareggiante ed arcaico, in una tinta volutamente scialba di vecchia stampa popolare. In questo tentativo di precisare la propria fantasia in una favola e di spengervi sentimentalità ed umorismo, Baldini si allontanava dalle sue capacità migliori, mentre preparava in quella calligrafia la pasta piú scaltra e riposata che ritroveremo nelle sintesi successive piú piene. Qui i lenti e radi periodetti pretenziosi nella loro stentatezza («Uscendo dai monti, il primo incontro che Michelaccio fece fu d'un accampamento militare. S'arrolò soldato. Ora viene il bello...») non valgono se non come prove che uno scrittore, che già ha raggiunto una sua forma, ma si spaventa della sua eccessiva precisione brillante, fa per cercare una nuova concretezza. Tanto che vi si sente perfino l'esempio del *Pinocchio* collodiano: specie nel dialogo minuto, tra puntiglioso, saputo, sorridente e popolare che si svolge tra Michelaccio e la fortuna «A fare il Michelaccio, cosa volete che si spenda? Una sola cosa mi ci vorrebbe – Animo, dilla! – Un rimedio – Contro che? – Scusate: contro la fortuna: – Eppure un regalo ho da fartelo, un segno te l'ho da lasciare. Lo vuol la Ruota – Sentiamo anche questa – Michelaccio tu vincerai il dolore... – Vi siete sprecata tutta, signora Fortuna – Sei esigente, per esser Michelaccio – Appunto perché Michelaccio ci sono arrivato per conto mio – Arrivato dove? – A intendere che infine, il dolore, piú che dolere non può: cosí come la donna piú che ingannare non può e l'amico piú che tradire non può: e chi vive piú che morire non può, e nella peggiore o nella migliore delle ipotesi piú che vivere non può, signora Fortuna». E il buon umorismo baldiniano cerca qui il grottesco del popolare e del goffo (la sorpresa del sergente Biringuccio, la parlata della marchesa Marsilia) con la stessa trasposizione calligrafica con cui vengono creati pezzi di estrema ricercatezza, come l'incontro dell'Amorotto con l'Ariosto. Ancor

peggio avviene con i tentativi di racconto (*Gennarino re*, *Duccio cannibale*): mancando di una genuina inventività, una situazione intravvista come una macchia o una trovata intelligente viene tirata avanti a forza di particolari stilistici e con bizzarrie fredde e sofistiche.

Il *Michelaccio* rimane l'unico tentativo unitario di Baldini di un personaggio di fantasia come nesso narrativo; la *Dolce calamita* (1929), diventata poi più abbondantemente *Beato fra le donne* (1940), rappresenta, in una specie di abilissima rivista – in cui racconti, scherzi, bozzetti, moralità sono amalgamati da richiami letterari, frammenti di altri autori – il tentativo di un divertimento in cui il senso della vita si svolga in umorismo, si alleggerisca in pagine letterarie senza esplicito impegno morale. Bisogna subito ammettere che, dove l'appoggio è puramente letterario (*Patrocino di Angelica, Ilaria*), i pezzi non si reggono, affaticati da toni estetizzanti che non si possono fare ironia e non perdono così il loro peso iniziale: «Io sono solamente e semplicemente un po' innamorato di Madonna Ilaria». Anche i racconti non danno l'appoggio necessario alla prosa di Baldini, lambiccati (*Olimpia*, *il Mangiatore di donne*) o lineari come un bozzetto primo Novecento (*Zeffirino Baciucchioli*), né resistono molte pagine divaganti fra esercizio di stile e umorismo che potremmo chiamare addirittura da *Bertoldo*. Si pensi al capitolo *Lettere d'amore*: solo che questo uso del costume ottocentesco si staccasse dal più serio atteggiamento baldiniano e diventerebbe trovata di facile effetto: «Cosa fare per persuadervi? Mio amore è sincero verissimo costante immenso eterno. Lo giuro sulla memoria di mia nonna morta» o «1890. Ceneri. Divertistevi menarmi pel naso. Attesi bestemmiano. Invece elevarla ideali sublimi uccideste premeditando anima attaccata filo sottile». Dove è la posizione stessa delle parole, la falsa concisione interrotta da una parola meno diplomatica, che inducono a riconoscere in questa prosa l'avvio ad un umorismo troppo esplicito e facile a diventare moda. Raramente così in questa prosa di divertimento si raggiunge più che uno stile medio di scenetta minutamente sviluppata, secondo il ritmo della prima intuizione.

In questo senso, per una continuità di respiro che è assai difficile dove la dolcezza divertente deve reggere pagine e pagine, è da indicare il pezzo «Una strada senza donne è la cosa più malinconica che si possa immaginare...». Il ritmo del tema non decade e l'attenzione va ugualmente a tanta bravura e a tanta coerenza. Prima il ritrattino del falso mendicante, la sorpresa dei poliziotti che lo sbugiardano davanti alla gente, la spiegazione vaga della sua abitudine bizzarra. Poi lo sviluppo più decisamente impegnativo, ironico e caldo di quella passione sorridente (trova la sua misura di ironica declamazione nella presentazione della scritta veduta nella stazione di Spoleto: «Donne, perché ci fate vedere le gambe?»), l'esemplificazione del bozzetto galante. Semmai la coda finale è di troppo: «Vanno sotto le povere vecchine, vanno sotto le povere donnette che a forza d'andare a piedi hanno preso talmente il colore della strada che i vetturini neanche le vedono più». Ma infine una soluzione di bravura, come un'ultima luce di traverso, rialza il

tono di questo notevole saggio: «e tutti, anche nel piú fitto dell'imbroglio stradale, godono di averla per un momento lí tra le ruote e le zampe e di poterla un attimo rispecchiare nei vetri e negli ottoni luccicanti delle proprie vetture».

Ma come prova massima del buongustaio che vuole insaporire il piú possibile la sua pagina si deve considerare la collezione di quadri parigini della *Vecchia del Bal Bullier* (1934). Qui l'impressionismo delle cose viste dà alla volontà trasformatrice dell'autore una materia precisa, una ricchezza che gli permette di spargere per tutto il libro una nebbiolina leggera e metafisica senza timore di costruire a vuoto. Tutte le finezze, le punte della sensibilità non sono qui un semplice esercizio calligrafico, ma l'esaltazione poetica di una intuizione organica, suscettibile nell'artista di queste trasposizioni raffinate. Qui il pacato narratore delle proprie impressioni riesce perfino ad evocare un senso magico, una scomposizione e ricomposizione di atmosfera come nel quadretto della Santé, di Rue Venise o in questo notturno parigino: «Passeggiando di notte per qualche strada solitaria, *exempli gratia*, di Trastevere, m'è accaduto benissimo alle volte di immaginare il mio corpo lungo disteso sotto un lampione con un coltello luccicante infisso nel costato. Ma questa era almeno un'immagine che dava presa alla fantasia. Mentreché aggirandomi per certe strade di Parigi quello che spiacevolmente mi ossessiona è l'idea di una sparizione totale, senza un grido o una macchia di sangue. Tutta l'immaginazione ne soffre». La familiarità, senza diventare leziosa, sa mantenere la sua sfumatura umoristica ad una impressione di estrema sensibilità, come in questo quadro di vecchio malato: «Il vecchietto stava dritto in piedi fra il muro dell'androne e la donna, bianco in viso come un morto, e alzava lo sguardo affaticato sul palazzo di faccia in pieno sole. L'aria era dolce, la strada piena di animazione e pareva che agli alberi stecchiti del boulevard tardasse di rimetter le foglie... La donna che gli stava accanto aveva un'aria seccatissima e pareva che stesse lí per lí per sbottare: bè, che fanno? e pareva proprio di quelle che accompagnano il cane per istrada perché faccia pipí». La *Vecchia del Bal Bullier* fa veder bene di quanta sensibilità moderna sia dotato il tradizionalista Baldini e come egli sappia maneggiare il materiale piú squisito ed intellettuale. Non ci si stupisce così quando in *Italia di Bonincontro* (1940) troviamo questa ferrovia metafisica: «Una ferrovia alla Piranesi che nessun treno ha mai percorso e che non impegna minimamente l'invenzione d'una trazione a vapore, una ferrovia che si potrebbe benissimo immaginare nel fondo di paesaggio della *Gioconda* leonardesca. Una ferrovia in secco. Zitellona». Si osservi bene il procedere di questa frase e si avrà un esempio ottimo della sintesi espressiva di Baldini: le immagini intellettuali si conducono con la massima naturalezza verso l'espressione piú scherzosa che non suona come scusa (semmai una mediazione verso un pubblico di buongustai amanti del concreto), ma rinforza con il suo sapore di naturalezza le immagini precedenti. Quando la sintesi riesce, umorismo e fantasia collaborano: «Visto invece di faccia, dalla parte di Ri-

mini, il monte ha una figura assai piú pacifica e staccata con una distanza scandita da torre a torre, in tempo ritardato; è come una terzina slargata in ottava. È il monte dei palanconi e dei francobolli». Allora anche l'abilità compositiva perde la linearità un po' scolastica del pezzo di bravura, aspira a misure musicali che sono della prosa piú riuscita: come nella bella protesta contro la sciocca unificazione ad ogni costo dei vari costumi regionali, il ritornello della canzonetta veneta «Gobo so pare» imprime a tutto il brano un ritmo di accelerazione e di ritardo che lo unisce in una coerenza perfetta.

Ma a parte uno sviluppo che raggiunge la sua pienezza già dopo la prova meno felice di *Michelaccio*, le qualità genuine di Baldini si realizzano soprattutto quando lo scrittore è afferrato a un lembo di realtà, ad una persona, al movimento che intorno a quella persona si crea. Si può prendere come uno dei pezzi piú vistosi e piú riusciti il *S. Ferdinando di Puglia in Italia di Bonincontro*, la storia della gloria e della rovina del monco dispensatore di numeri per il lotto. Il pezzo, una corrispondenza, è costruito con la solita lentezza iniziale e con dei vuoti d'interesse, riempiti da elementi mimetici (i biglietti scritti al monco da diversi postulanti) inseriti ad elenco, da frasi complete che dovrebbero rinforzare, e lo fanno solo esteriormente, il ritmo della pagina: «I sindaci della provincia hanno telegrafato a quello del fortunato paese, cav. Leopoldi, per avere buoni numeri in tempo, i farmacisti al farmacista, i parroci al parroco, i marescialli dei carabinieri al maresciallo». Poi la descrizione si decide ad un linguaggio piú variato ed umoristico («Dicesi che il monco abbia minacciato il governo, quando questo non si decida a portare la ferrovia da Trinitapoli a S. Ferdinando, di sbancarlo a furia di terni e quaterne vinte dai sanferdinandesi»), piú allusivo e frizzante («Un vizio chiama l'altro. Ed al circolo S. Ferdinando quello che s'è vinto al lotto si gioca al baccarat»). Viene poi centrata la figura del protagonista, l'eroe viene colto da una serie serrata di notazioni brevi che vogliono creare il contrasto eroicomico del ritratto: «Porta il cappello un po' sugli occhi che hanno una guardatura nerissima. Di statura un poco sotto la media, procede fiero e impettito, ascolta molto, parla poco. Ha di quando in quando gesti risentiti. Nero di pelo, volto fortemente abbronzato, testa stretta e le labbra grosse e sporgenti, aride e quasi sempre dischiuse, ombreggiate da baffi neri tagliati all'americana...», e prima: «Risponde misuratamente al saluto dei paesani. Tiene abitualmente il moncherino in tasca. La mano destra la perdetta da ragazzo per acchiappare una bomba di carta in una festa di fuochi paesani. Ora gli hanno ordinato una mano meccanica all'istituto Rizzoli di Bologna». Si osservi la ineccepibile purezza del «misuratamente», la vivezza del ricordo infantile della bomba di carta, il contrasto con la mano meccanica e l'istituto Rizzoli come in un pezzo dadaistico, la *concinnitas* dell'«ascolta molto, parla poco», il procedere sempre piú sicuro e umoristico verso il ritratto classico: «nero di pelle, ecc.». Poi altre due luci essenziali quando il monco entra improvvisamente nelle case degli amici, li fa scoprire («perché qui stanno in casa col cappello in testa»), li fa pregare per la sua cabala, e

quando la sera dopo aver trovato i numeri «li sparge ai quattro venti, li scrive sui muri, bussa alle porte chiuse e grida: giocate forte!». Nella seconda parte la corrispondenza prende il sopravvento e solo qualche particolare di umorismo piú risentito riesce sul fondo solito del ritratto («il piccolo padre del genere umano si ritira») o su di un materiale piú critico, piú intellettuale («33-48: quella musica e quel miele che solo lui sa mettere in certe combinazioni»). Poi la terza parte, la catastrofe in cui, sui tratti di una bonaria scena paesana, Baldini sa sviluppare una trama di tragedia comica di effettivo vigore: la grande piazza buia, dall'angolo opposto della quale deve venire l'uomo con la notizia del lotto, la stanzetta disadorna con le oleografie dei sovrani e un orologio a muro che «faceva un rumore del diavolo, come tutti gli orologi delle stanze dove s'attende con qualche pena una notizia», le persone che si affannano a consolare Ignazio per rinforzare la propria speranza. E la superba didascalia: «Pareva un coro all'ultimo atto d'una tragedia rusticana e le pause tra una frase e l'altra eran tremende». E infine, quando la notizia che i numeri non sono usciti è arrivata, la luce torna per l'ultima volta sul monco sconfitto con una sensibilizzazione di estrema purezza: «Inebetito, Ignazio, s'accarezzava un ginocchio. Il fumo della sigaretta gli usciva bianchissimo dalla bocca aperta». Qui è l'equilibrio migliore di Baldini, tra la vocazione all'immagine e l'intenzione di non lasciare mai inutilizzato un risultato umoristico. Equilibrio tra il piacevole e il raffinato che Baldini sapientemente allarga in zone medie e grigie piuttosto che esasperarlo puntualmente: sí che la stucchevolezza (specie in *Beato fra le donne*) nasce piú dalle pagine che dalla pagina. Questo equilibrio si fa piú corposo quando si esercita in una specie di realizzazione pittoresca di uno stato d'animo in movimento, entro i confini di un ritratto. Così questo bellissimo ritratto di vecchio professore meridionale che recita sonetti rivoluzionari e massonici: «Ma, riattaccando il sonetto che veniva dopo, ecco che il vecchio lucifero si rimontava al suono della propria voce, pigliava fuoco all'attrito dei propri erre, gli occhi tornavano a infiammarsi di cupo splendore, la voce a tremare di sdegno nella barba e la Palingenesi pareva nuovamente alle porte. Finito poi il sonetto, spianava le rughe vendicatrici della declamazione e tornava a sorridere con la cara malizia d'uno che dal fondo del suo paese ne ha viste tante e poi tante, e anche le Muse cambiar di veste e di cappello».

Se il ritratto dà a Baldini il modo piú sicuro di liberarsi dal pericolo di un umorismo fine a se stesso e di una dolcezza eccessiva, di una maniera o troppo pratica o troppo leziosa, un'intera galleria di ritratti ci è offerta da *Amici allo spiedo* (1932)¹, ritratti in cui gusto della critica e gusto del colore individuale dan luogo all'umorismo piú giustificato e all'arte piú evidente. Dove l'interesse per il soggetto studiato è fiacco, e il ricordo personale meno vivo, il pezzo si regge sul solito decoro e pende verso la rievocazione criti-

¹ Ripubblicati poi con il titolo di *Bonincontri d'Italia*, Firenze, 1943 [Nota di Binni, 1951].

ca, ma dove intelligenza e sensibilità sono ugualmente impegnati nascono i veri capolavori di Baldini, i suoi veri saggi per un pubblico di eccezione. Si pensi al processo di Spadini, alla fantasia pasquale di Papini e Giuliotti; la nostra attenzione è nutrita così completamente dai personaggi ritrattati che si reggerebbe anche se i tratti non corrispondessero a quelli dell'intellettuale rappresentato; ma in più corrispondono e noi proviamo la gioia di vederci crescere davanti una figura in cui spunti critici, intuizioni validissime sono corsi ad incarnarsi in gesti e colori. A volte è solo un'apparizione breve ed intensa (De Chirico tra lo stupore delle popolane), a volte piccole rappresentazioni in cui sfondo e ritratto si aiutano (D'Amico conferenziere davanti ai carcerati di Regina Coeli), o brevi drammi di un ambiente movimentato (il magnifico pezzo su Simoni direttore della compagnia teatrale per i soldati ad Udine, con intercalato il ritratto di Zacconi e della Duse che si recitano la parte appassionata e lacrimosa in cui la finzione scenica ormai li rinchiude). In questi pezzi la prosa di Baldini fa le sue massime prove e mai come qui essa è saporita e sognata, anche se il giro della costruzione scivola spesso (ad esempio nel pezzo *S'io fossi papa*) in una ripetizione monotona, a lasciare un sospiro ironicamente sentimentale entro proporzioni di voluta, saggia euritmia. Qui la parola è collocata a figurare la mediazione di un mondo reale a quello di gradita riflessione del pezzo letterario, qui la sapienza essenziale di Baldini, altre volte diventata maniera, riesce a dosare mirabilmente quegli elementi che abbiamo rilevato nel corso di questo articolo.

Lessico e lingua (1941)

«L'Italia che scrive», a. XXIV, n. 12, Roma, dicembre 1941, pp. 358-359.

LESSICO E LINGUA

La coscienza linguistica di uno scrittore coincide in senso assoluto con la sua stessa coscienza creativa ed è ovvio che, anche se lo scrittore è, non diremo Verga, ma Svevo, la sua lingua è a suo modo perfetta in quanto esprima la sua anima artistica, in quanto sia tutt'uno con la sua ispirazione viva, esistente. Mentre la lingua di tanti scrittori commerciali nella sua apparenza linda e usuale non esiste, da un punto di vista assoluto, perché non vi esiste dentro un'ispirazione, una vita estetica: non esiste la sua eternità e quindi neppure la sua effimera comparsa. Sta di fatto però che il letterato (e parliamo soprattutto del letterato contemporaneo) prova continuamente, alla luce della sua ispirazione, il rapporto tra la propria lingua in continuo divenire e la lingua di cui si è servita la tradizione, la lingua della sua comunità tradizionale. E se in certo senso esiste una lingua italiana di Verga, una del Manzoni, una del D'Annunzio, una di Cecchi, in cui saranno potuti entrare motivi che non derivano da una rigida tradizione unitaria, ma anche da una più vasta tradizione europea o di particolari tradizioni dialettali, occorre però storicamente precisare che mai può mancare una posizione dello scrittore di fronte ad una lingua organica e tradizionale. Quando l'Alfieri studia i classici e poi il toscano vivo di Siena e di Firenze e il Verga introduce nella sua lingua movimenti siciliani, mirano ambedue alla caratterizzazione della propria lingua, rispondendo il primo all'esigenza romantica del concreto nazionale, il secondo all'esigenza veristica del parlato e in fine alla loro più profonda ispirazione; ma ambedue si trovano a fare i conti con una tradizione, di fronte ad una scelta, ad un riconoscimento. E tale scelta dello scrittore sarà soprattutto evidente rispetto al lessico, alle parole che egli non considererà mai come univoci dadi da costruzione, monete di esatto conio, ma come valori carichi di una tradizione che egli può rinnovare con nuove relazioni e nuove accentuazioni. Vi sono delle civiltà letterarie in cui la parola assume un valore più isolato (si accenni a Pascoli, D'Annunzio, e più in basso all'epoca deamicisiana), altre in cui la forza del discorso interno prevale sul gusto della parola a sé (per tutti si pensi all'Ariosto), ma in tutti gli scrittori la parola viene esaminata, il lessico viene studiato in vista della loro lingua: ci sarà chi fa intenzionalmente la lettura dei vocabolari, degli spogli linguistici, o chi più genuinamente sentirà le parole venire dalla lingua viva e dal vivo degli autori letti ed amati. Tutti faranno questa scelta più o meno istintivamente, più o meno programmaticamente si formeranno il loro lessico, il loro tesoro di vocaboli (*Wortschatz*, dice appunto il tedesco).

Ecco dunque l'interesse che può provare un letterato (e qui non diciamo

un filologo, uno scienziato in quanto tale: il quale del resto quanto piú umano tanto piú sentirà la lingua anche da scrittore) di fronte ad un vocabolario della lingua italiana. Un letterato (chi è formato a sentire le cose non in astratto limbo naturalistico, ma in una concreta sintesi espressiva) cercherà, specie in questo periodo in cui la cultura linguistica è diventata parte essenziale di quella storica, non tanto una norma (né è certo poco augurabile una norma dove questa non venga a schematizzare violentemente una materia piú ricca) o cruscchevolmente la lingua di un particolare secolo, o delle gemme da adoperare, ma piú la lingua della tradizione nella sua storia: una specie di fiume sempre meno contenuto fino a dilagare nella possibilità del presente, nella libertà creativa che troverà però un principio generale di coerenza nella coscienza linguistica formata appunto sulla tradizione. Questo può essere il valore di un vocabolario moderno: non un illuministico strumento per «dire» le cose, per dare il nome a tutte le cose, per imprigionare le cose, né lo spoglio di un certo periodo esemplare oltre il quale ogni parola piú moderna sia eretica, ma come una trattazione per scorcio di storia del lessico.

Il recente *Vocabolario della lingua italiana* dell'Accademia, dovuto all'opera di Giulio Bertoni e dei suoi collaboratori, si presenta a noi con l'intenzione di rispondere a queste esigenze del letterato che cerca la parola non solo nel suo significato, nella sua precisione logica, ma piú nella sua storia, cioè nella sua origine etimologica e negli esempi di autori che la storicizzano, la confermino nella sua vitalità, e nella sua nobiltà, la rendano non un astratto segno, ma un elemento vivo della tradizione.

Chi si pone a leggere il 1° volume (A-C) di questa opera con l'atteggiamento descritto, trova appunto una prima e lecita distinzione stilistica (parola disusata, letteraria, popolare: e anzi non ci sarebbe dispiaciuta anche una maggiore cura di distinzione: così alla voce «abbriccare» non mi pare che l'esempio del Pulci e la citazione di forme simili a S. Sepolcro bastino a togliere quel misto di popolare e di disusato che era bene notare, e così per abbrustiare, abominando, all'accattolica ecc.), trova una ricerca etimologica, e spesso un'approssimazione della data di nascita della voce, trova soprattutto una ricchezza di esempi che può avere questi vantaggi piú evidenti: riprova della vita della parola e rinnovamento della parola, apporto originale degli autori al lessico. Si pensi a quest'ultimo proposito, alla voce «avvertire» dove compare la grande frase vichiana («Gli uomini prima sentono senza avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, ecc.») ad affermare una nuova nascita della parola carica di profondità filosofica e di intensità poetica che una definizione vocabolaristica non poteva neppure avvicinare. La parola deve venire offerta, dove è possibile, negli esempi che l'hanno o rinnovata, o confermata nella maniera piú intera, piú essenziale e nello stesso tempo additata dove è diventata preziosa per un particolare uso letterario, o dove ha mantenuto il suo sapore popolare. Gli esempi non possono dunque essere scelti a caso e anche per indicare il senso piú

semplice, piú usuale della parola non si dovrebbe mai riportare uno scrittore qualunque, uno di quegli scrittori senza ispirazione che operano una assurda trasposizione della lingua cosí detta comune in lingua scritta, senza intenti artistici particolari come quelli di tutte le correnti veristiche addirittura di scrittura parlata: e anzi certe concessioni alla vita piú bolsa della parola sono poi negli esempi la condanna piú grave degli autori citati, il suggello della loro mediocrità. In genere nel nuovo Vocabolario gli esempi sono addotti con una spregiudicatezza di limiti cronologici non solo perché gli esempi di scrittori contemporanei offrono una convalida di vita attuale della parola (ma spesso estremamente letteraria), ma anche per una evidente accettazione della nostra letteratura contemporanea. Ma ciò che in questa lodevole larghezza alle testimonianze recenti fa avvertire il suo peso esagerato, è il predominio dannunziano: constatazione che ci porterebbe lontano in un discorso sulla letteratura contemporanea, sull'eredità dannunziana, in una specie di bilancio di «ciò che è vivo e ciò che è morto» nel fastoso regno dannunziano. Nessun autore ha tanto posto nel Vocabolario quanto D'Annunzio e questa irruzione eccessiva del suo lessico supera il valore di una testimonianza di voci vive della tradizione, dato che moltissimi dei vocaboli sono disusati e dal poeta abruzzese rinnovati nella sua inconfondibile cifra opulenta: addogare, albasia, alesione, alido, alitoso, amarore, amarulento, arente, bevace, conquisto, camangiare, ecc. ecc., tanto piú che alcuni come azzurrità, aracneo, aromale mancano del tutto anche nel Tommaseo. Predominio dannunziano che è poi anche predominio di una lingua estetizzante che sta tramontando di fronte a quella dei saggisti, a quella dei neorealisti, e che spesso è stata stravolta dalla sua decorazione composita ad elemento umoristico, bertoldesco. La ragione di questa presenza eccessiva (la cui sproporzione potrà venir meglio giudicata quando si sarà, a distanza di maggior tempo, definito il limite dell'esclusività dannunziana su certe parole o viceversa sarà finita qualsiasi forza di espansione del dannunzianesimo e sbiadito il suo impero lessicale) va certo trovata nella vicinanza cronologica di quel grande fenomeno letterario e nella sua enorme estensione nel lessico. La maggior parte di parole disusate sono rinverginata da un esempio di D'Annunzio in cui, come è arcinoto, il lessico aveva assunto una importanza morbosa, aveva formato la sua vera cultura dato che anche i classici erano diventati per lui quasi esclusivamente esempi lessicali, miniere di parole da scavare, isolare, ricondurre a centri suggestivi di nuovi incanti. Nel grande poeta quel gusto della parola trovava il suo impeto sensuale e profetico che poteva arrivare a trasvalorarlo, ma nella moda stilistica ne derivò una sterile retorica delle parole che il Vocabolario nella sua riproduzione della situazione linguistica contemporanea ha esageratamente registrato.

Per il lettore avveduto piú che le voci tecniche, condizionate dalla loro strumentalità, hanno rilievo, nella lettura del Vocabolario, le parole piú ricche di sensi e di storia, alle quali l'etimologia, l'origine, la datazione conferiscono una personalità, una vitalità espressiva che vibra nella mano di chi a

volta a volta le rinnova con il suo impiego. Senza affatto avviare un giuoco di sottintesi nè ricerche di natura joyciana, la conoscenza della etimologia accresce non solo la consapevolezza storica della parola, ma la sua natura estetica, il lavoro di immaginazione, di analogia che l'ha formata: e fa d'altra parte sentire, accanto alla piú generale derivazione latina, la comunità romanza e poi gli apporti arabi, spagnuoli, francesi: il che significa indicare la nostra ricchezza di cultura organica ed aperta.

Gli esempi costituiscono però l'oggetto essenziale dell'interesse del lettore del Vocabolario. Gli esempi devono venir scelti tali da dare una scultura eterna della parola, esprimere la forza piú intera: cosí per «carne» (lussuria) quale migliore attestazione del verso dantesco: «chi nel diletto della carne involto...», o per «credibile» il verso ariostesco «forse era ver, ma non però credibile»? Gli esempi sono spesso quasi la vita della parola nella sua accezione piú piena, come quando la voce «affiliazione» è appoggiata ad un esempio di Mazzini, «alcedine» sorge dal verso di Undulna, l'«amor proprio», «arcano», ecc. ci si offrono nelle citazioni leopardiane. E, senza cadere in una ricerca leziosa, è bene che gli esempi rendano il carattere polisenso di un vocabolo: cosí per «ardere» Jacopone porterà il tono religioso, il Petrarca quello amoroso, il Foscolo quello di un ardore neoclassico, il Pascoli testimonierà il senso naturalistico di inaridire («tutti i fiori arse la brina...»). Questa preferenza concessa alla poesia (per «alpino» si cita il verso ariostesco: «sembra fra due montagne un vento alpino») potrebbe indurre a vedere in un simile lessico quasi un'antologia di spunti lirici, ma piú seriamente vi si cercherà la complessa prova della nostra lingua letteraria in cui la parola, anche una congiunzione o un avverbio, hanno una funzione non solamente strumentale, ma possibilità di rapporti musicali, di entità da accentuarsi poeticamente, come quando «allora» viene appoggiato sul celebre distico della morte di Zerbino: «E se pure avverrà che poi si deggia morire, allora il minor mal s'eleggia». Vi si cercherà il senso di una tradizione vasta e ferma, la voce di una umanità completa.

Il letterato chiederà dunque al vocabolario le parole nella loro ganga storica, nella loro precisione e nella loro ricchezza, chiederà un aiuto alla propria coscienza linguistica, alla consapevolezza del proprio lessico: quanto piú godrà di tale coscienza, tanto piú la sua volontà creativa si sentirà libera, magari barbarica, ma non facilonza e zingaresca.

Gianfranco Contini
«Un anno di letteratura» (1942)

Recensione a Gianfranco Contini, *Un anno di letteratura* (Firenze, Le Monnier, 1942), «Primato», a. III, n. 8, Roma, aprile 1942, p. 157.

GIANFRANCO CONTINI
«UN ANNO DI LETTERATURA»

Questo nuovo volume di Contini (*Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942) comprende pagine di critica, pagine di «quasi filologia», due risposte ad inchieste di *Primato*, e un bel pezzo stravagante su Le Corbusier, discorsivo e morale: raccolta che ha un suo speciale gusto letterario, una sua intenzione di riportare una linea di esigenza privata nella sistemazione dei vari saggi. Sì che la critica serrata ed esclusiva di *Esercizi di lettura* (1937) si allarga a discussioni culturali, a impliciti consigli, a rivelazioni di *Weltanschauung* in un'aria di maggiore agio, di umanità più scoperta: qui, più che nell'interno delle pagine critiche, appare evidente (e non sembri che con ciò si voglia ridurlo) «il successivo stacco che esiste di certo» fra i due volumi. Più che nell'interno dei singoli capitoli e nell'impostazione critica rispetto ai testi, c'è nel nuovo libro un affiorare esplicito di interessi non strettamente critici che, senza intaccare affatto il rigore estremo della lettura, mantengono il calore della personalità nei suoi atteggiamenti vitali, nella sua prima aspirazione poetica: «poiché non è affatto antigienico, per chi non intenda pubblicamente iscriversi agli agoni più specifici di parnaso, considerare la critica ancora non come un genere, ma come una specie di epifenomeno».

Allora balzeranno agli occhi del lettore anche più chiari i presupposti umani di questa critica che superficialmente appare così specializzata, scientifica. Si pensi alla risposta all'inchiesta sull'Università: «Oggi, nell'offerta anacronistica di qualunque fede di laboratorio, di qualunque dogma naturalistico, non sarebbe se non imbecillità: ovunque l'uomo che se ne va sicuro, agli altri ed a se stesso amico, è il figurino più inattuale che possa immaginarsi, anche nella scienza». E poi: «È questione d'uomini: di maestri più che in altra epoca fraterni, e, se fosse lecito dire, e nell'accezione accennata, disperati»: disperati che accennano all'angoscia e alla disperazione teologica kierkegaardiani e barthiani. Questa «disperazione» che giunge così fino alla scienza, che ne acquista una liricità ben diversa dalla passione enfatica del positivismo, trova radici, in Contini, nel suo sostrato più vero, in quella sorta di «furia» che anima, a ben guardare, tutti i suoi scritti e muove il suo arduo modo espressivo al di là di un giuoco raffinato dell'intelligenza, al di là di un *trobar clus* tecnicistico. Furia che si traduce nel gusto di una «ferinità linguistica antecedente allo stile, nel portare continue prove di vita non classificata nei limiti di qualsiasi razionalismo».

E nell'inchiesta sull'Ermetismo, dove egli tende a fare di questo un momento necessario dell'esperienza, la conclusione precisa una posizione com-

plexa, ricca, ideologicamente piú indirizzata che delimitata (dove le possibilità e i pericoli): «Una comprensione dell'irrazionale che non escluda la nostalgia del giudizio filosofico (una forma, anch'essa, di decisione!) ci sembra una posizione che salvaguardi meglio la radicale libertà dell'anima umana». Non dunque una posizione mistica, ché nel *Ricordo di J. Bédier*, parlando del razionalismo piú apparente che reale del grande filologo, Contini ci rileva ancora di se stesso: «Noi non amiamo chi ha la viltà di non resistere al puro irrazionale e si lascia voluttuosamente percorrere dalla corrente magnetica: tra l'altro perché finirà a voler provocare la corrente, e diventerà un meccanico o un logicista dell'irrazionale. Ma senza un poco di magnetismo, e di poesia, non si dà neppure scienza: e i temperamenti che ci sono cari sono quelli dialettici che razionalizzano l'irrazionale in una continua vicenda periodica, con i valori mettono ordine nella vita».

Quella furia piú poetica che critica di cui parlavamo (furia che egli sa così bene riecitare anche dove il suo ingegno critico supera ogni facile romanticismo consuetudinario e afferma la massima presenza dell'arte, della tecnica, come quando parla della «furia di esercizio» di Dante nelle sue *Rime*) insaporisce la sua ricerca di zone preespressive, la sua microtomia al germe di un mondo poetico, si incontra con la fermezza scientifica del filologo nella sua implicita formula critica per cui l'arte è il metodo vitale di una personalità nella sua conoscenza della natura, nella sua concezione della cultura come «dialettica di filologia e di presenza».

Considerazioni provvisorie le nostre, che vogliono solo aiutare a meglio comprendere nella sua difficoltà non arbitraria questo lavoro critico a volte sconcertante per la quantità di riferimenti che presuppone, pieno sempre di deduzioni raccorciate, non interamente spiegate, che richiedono, ben diversamente dalla critica dei veri e propri ermetici, una ricostruzione dell'intelligenza. Ripetiamo: difficoltà, non arbitrio; gusto poetico, congeniale alle origini piú profonde, barbariche della poesia e insieme estremo vigore dell'intelligenza nella costruzione critica.

Salvatore Francesco Romano
«La poetica dell'ermetismo» (1942)

Recensione a Salvatore Francesco Romano, *La poetica dell'ermetismo*
(Firenze, Sansoni, 1942), «Primato», a. III, n. 14, Roma, luglio 1942, p.
267.

SALVATORE FRANCESCO ROMANO
«LA POETICA DELL'ERMETISMO»

La polemica sull'ermetismo ha ormai perso il primitivo carattere di discussione sulla poesia in generale ed ha dato luogo invece a considerazioni storiche, allo studio di un preciso momento della storia letteraria contemporanea. Prova di questa storicizzazione della questione è anche il presente volumetto di S.F. Romano *La poetica dell'ermetismo* (Firenze, Sansoni), che vorrebbe appunto mettere in rilievo le origini e i motivi di questa maniera poetica fuori di una esaltazione o di una negazione appassionata della maniera stessa. A parte i saggi in appendice, il libro mira ad una organicità che noi avremmo voluto anche più stretta, perfino schematica come disegno storico. O altrimenti avremmo desiderato una precisazione maggiore dell'atteggiamento del critico, che finisce per rivendicare una possibilità prevista dal poeta di comunione con i lettori («nessuna poetica può riuscire, per quanto si industri, a toglier via come un pregiudizio l'atto di fede nella universale comunione degli spiriti, che in noi suscita anche la più grvida ed ineffabile parola della poesia») e a prender dunque posizione contro l'ermetismo come poesia oscura, mentre poi sembra altra volta giustificare l'oscurità in un piano di aristocrazia eterna e altra volta dare al nome un significato storico di periodo limitato nel tempo, che in Italia potremmo dire postdannunziano. (E D'Annunzio, su cui in appendice troviamo un saggio, se è fuori del cerchio ermetico per la sua poesia non oscura e per una ricerca di musica sensuale più che di canto, non ha pure dei legami con la poesia più moderna? Vorremmo insomma che venissero precisati i limiti di una poetica postromantica e poi quelli di una poetica che si ricollega per esemplificare essenzialmente più a Rimbaud che a Verlaine).

Ma il Romano ha pure nella parte più impegnativa del suo lavoro un disegno evolutivo della poesia ermetica (e lo spunto ammesso è nei libri polemici del Flora: *Civiltà del '900 e Poesia ermetica*) che trova le sue origini nel connubio Rimbaud-Mallarmé e nella falsificazione successiva operata dai critici che avrebbero isolato oscurità ed automatismo come qualità essenziali di quei poeti e le avrebbero offerte così allo studio e all'imitazione della poesia più moderna. «In realtà questo della poesia ermetica contemporanea potrebbe essere da un tal punto di vista il più significativo capitolo di una storia della mistificazione letteraria e critica cui sono stati oggetto nell'età che li seguì i maestri del simbolismo». Padri incorrotti di corrotti figli dunque (ed altri potrebbero ripetere a ritroso questo procedimento per Baudelaire), ma a noi sembra che il Tasso visto come l'aurora del sole mariniano non fosse

un semplice errore critico, quanto l'utile riconoscimento per noi di una tendenza poetica che si sviluppa precisa e nuova nell'atteggiamento secentistico. Si tolga perciò l'aspetto paradossale della tesi e si riconosca semmai una collaborazione importantissima della critica alla poetica contemporanea e una sua adesione esplicita, ma inevitabilmente congeniale ad una tendenza del gusto poetico. In tal senso lo studio assume un carattere positivo, arriva alla precisazione delle origini e dello sviluppo di un linguaggio poetico cui un linguaggio critico ha contribuito risentendo a sua volta l'influenza del primo (e qui si ripresenta il problema di tendenze europee della poetica e precisazioni nazionali del linguaggio che pure si arricchisce di modi e di atteggiamenti trasportati dalle varie tradizioni). In tal senso una ricerca delle chiose a Rimbaud-Mallarmé diventa utile e aiuta indubbiamente a capire sia la moda sia l'*humus* culturale dei veri poeti (Montale, Ungaretti e Quasimodo, cui il Romano dedica tre saggi diretti tra l'altro a dichiararli non oscuri pur costituendo i testi realizzati della poesia ermetica), ma anche sarà bene precisare che nessuna moda che resti tale è più meritevole di un'altra e che dunque gli oscuri, per moda, non saranno peggiori dei pascoliani, dei dannunziani ecc. (anzi per valore contingente indubbiamente superiori e nel pieno di un rigoglio poetico ancora attivo e pieno di possibilità).

Il compito dello storico sarà dunque, determinato senza diagnosi patologiche il piano su cui una civiltà poetica produce, ricercare i singoli valori veramente realizzati. Ciò che porterebbe ad un approfondimento non solo dei tre poeti studiati da Romano, ma anche degli altri con quella cura che il Croce stesso insegnò a proposito dei suoi contemporanei nella *Letteratura della nuova Italia*. Il Romano appoggia il suo disegno principale ad altre indagini non prive di interesse. Se si cerca così una giustificazione filosofica a posteriori della nuova poesia, contemporanea alla generazione più giovane e più strettamente ermetica, il Romano ci indica il passaggio dall'antitesi crociana poesia-non poesia ad una ricerca di conoscenza non univoca dell'arte che trova dichiarazioni e spiegazioni in Banfi, attuazioni critiche in Anceschi, programmi in Bo: «irrazionalismo estetico per noi invero speculativamente assai povero, sia rispetto al bergsonismo sia anche rispetto alle istanze positive che sono contenute nell'aspirazione all'assoluta esteticità dell'analogismo e dell'ermetismo poetico», ma che secondo noi è da vedersi anche in relazione al complesso tormento del pensiero e delle aspirazioni filosofiche contemporanee.

Se si vuole un appoggio critico alle posizioni estetiche della letteratura cui indubbiamente è più legata la nostra poesia moderna, quella francese, il Romano, oltre ad un articolo sulla poesia di Valéry, ci offre un lucido saggio sulla *Introduction à la poésie française* in cui il Maulnier afferma che il nuovo concetto della poesia oppone al vecchio razionalismo «un riconoscimento del segreto inafferrabile dell'operazione poetica e della difficoltà inerente all'esercizio proprio di essa». Poesia difficile dunque nella sua intrinseca natura, momento ermetico della poesia che verrebbe per il Maulnier a combinarsi con l'automatismo dell'inconscio del surrealismo: motivo

che viene certo ad assumere una grande importanza in tutto il lavoro dello stesso Romano.

Ci auguriamo che queste ricerche parziali ma stimolanti siano invito ad uno studio completo e veramente storico, fuori delle polemiche e delle tendenze, sulla nostra poesia contemporanea e sulla civiltà letteraria postsimbolistica nelle sue premesse culturali e nei suoi risultati personali.

Formula per Cecchi (1943)

«Lettere d'oggi», a. V, nn. 1-2, Roma, gennaio-febbraio 1943, pp. 69-83, poi in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit. e in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

FORMULA PER CECCHI

Cecchi ha esordito con un volume di versi (*Inno primo*, 1908) e quasi contemporaneamente con una vasta attività di critico: un volume su Kipling (1910), uno sul Pascoli (1912), uno di *Studi critici* e con la collaborazione alla «Voce», cui in quel primo periodo potevano legarlo interessi morali e problemistici allora in lui più giovanilmente evidenti.

I versi, ancora nella tradizione carducciana, e con vicino vivo l'esempio dell'*Alcyone*, non ci offrono altro indizio notevole se non una dissoluzione della pienezza del maestro negli aggettivi che insinuano quel misto di sensibilità e di trovata che sarà poi sempre più la qualità essenziale della sua arte

(scrosciavan le frondi con tuono di mare, barbagli
solcavan le fronti de' giovini boschi, ma v'era
a tratti, qual pace in un mare
un tremolio *d'erba mite*).

O più decisamente risentivano quell'aria di rivolta, di approfondimento immediato, di lirismo, implicante una sensibilità più istintiva, un concorso dell'intelligenza più raffinata e un certo atteggiamento autobiografico che si colloca fra i primi tentativi di Ungaretti, le prove dei futuristi meno ortodossi, la brusca maniera di Jahier. Le poesie furon continuate ancora nei primi anni del secondo decennio del secolo sulla «Riviera ligure» e quanto più si allontanavano da una ricerca di puro decoro, tanto più precisavano, non per virtù lirica, ma proprio per il contenuto grezzo, il mondo di Cecchi, la sua situazione di osservatore allibito e incuriosito della struttura apparente delle cose e insieme del loro mistero, del loro sottofondo che gli occhi comuni non vedono:

A un tocco di febbre sono entrato,
camminando nell'afa di luglio,
a un tratto sotto un colonnato
di nevi.
Sul verde pavimento lacustre
zampillano fermi ciuffi di luce.
E un vento di ghiaccio e un rombo
più in fondo, più in fondo mi conduce.

Che par quasi un lontano annunzio di *Ossi di seppia*, ed è l'indizio di una vocazione ad un potere di sogno non languido, non puramente fiabesco, ma

nella trama della visività, attraverso una sensibilità nuova più acuta, più intelligente e magari a volte anche più sofisticata. Questo atteggiamento nuovo consiste nello scomporre gli aspetti delle cose nella loro struttura, con una microtomia quasi scientifica, consiste nel trovare nelle cose delle relazioni sottili e impensate, per un avvicinamento nuovo alla vita non impegnativa in senso romantico, non formale in senso classico, ma per suggestioni e lucidi arabeschi: come Cecchi, meglio di qualunque altro scrittore contemporaneo, realizza nella sua prosa d'arte.

Ma l'attività poetica aveva in Cecchi qualcosa di febbrile, mancava di quelle possibilità di pieno impiego dell'intelligenza che urgeva nella sua personalità. Vi fu così il periodo di una predominante attività di critico letterario: fu addirittura un'orgia di intelligenza, una profusione di intuizioni geniali e di tentativi sistematici («a giudicare una nuova poesia ci vorrebbe una nuova filosofia» dice nel saggio sul Pascoli), in cui non mancavano però né uno svolgimento interiore più da artista che da critico né una particolare sensibilità per un certo mondo poetico che non è quello cristallino dei classici né quello di un romanticismo più enfatico. Kipling («l'amore delle cose», «della natura»), Chesterton, i francesi moderni, gli inglesi più allucinati e visionari, i prodotti di eccezione, ma tutti come avvolti in un velo familiare, in una trasposizione di sanità, di terra italiana. E qui si chiarisce un altro carattere tipico di Cecchi: egli esaspera dei motivi eccezionali, dei raffinati misteri, ma insieme li media, li rende vicini a noi con un'aria confidenziale, nostrana, che pare rispondere ad un bisogno di chiarezza, di classicità, di semplicità (e in verità non è mai oscuro, non è mai contorto), ma più serve ad insaporire quelle impressioni più acri o più profumate, in una pastosità casalinga. E del resto, subito dove il motivo di eccezione si fa sadismo voluto, gusto pratico dell'eccezione, realismo esagerato e morboso, Cecchi reagisce immediatamente con la sua sobrietà e la sua concretezza di toscano. Come quando in *America amara* bolla di «lurida patologia» (che è giudizio perfino eccessivo) *Uomini e topi* di Steinbeck. E così nel lavoro sui trecentisti senesi, dopo aver accettato l'interpretazione del Berenson, secondo cui quegli artisti tendevano a creare «figure che suggerivano la vita incorporata in effetti spaziali che evocano l'al di là e l'infinito» e avere così ricercato il loro fondo metafisico, la loro raffinata idealità, subito si rivolge anche a valutarne il colore, le qualità tecniche, il senso di concretezza, come farebbe un artista solido, amante della classicità, del mestiere e della realtà, lontano da intenti ideologici.

Raggiunto il suo lavoro più energico e costruito nella *Storia della letteratura inglese nel sec. XIX* rimasta ferma al I volume (1915), Cecchi, che aveva fin allora scritto più che altro sulla «Voce», divenne più propriamente giornalista di terza pagina, scrittore di «saggi» che per la loro misura, il loro giro costruttivo, hanno di fronte indubbiamente gli esempi dei tipici saggi inglesi, in cui un critico non impianta subito un problema, non affronta lo scrittore direttamente per darne un giudizio di valore, secondo il tipo della

critica desanctisiana e idealista, ma lo gusta e rigusta nel suo paesaggio, ne prende spunto per delle divagazioni, per delle trovate personali che stanno tra il puro pezzo di invenzione e il rigido articolo critico.

Critico-letterato si può dire, a questo punto, Cecchi (definizione sommaria che si può usare anche per altri scrittori del nostro tempo: un Baldini, un Pancrazi, ad esempio), critico-letterato che andava verso il letterato puro, ma conservava a quest'ultimo certe caratteristiche del primo e soprattutto la spietata luce dell'intelligenza, la curiosità del conoscere.

Nel 1920, nell'immediato dopoguerra, mentre si precisava il rondismo accanto alla gazzarra di una letteratura commerciale che doveva aggravare l'equivoco esistente fra veri scrittori e pubblico, e ridurre ancor più la letteratura a questioni di *élite*, Cecchi pubblicò il primo volume di *Saggi, capricci e fantasie*, come poi ha chiamato il suo «genere», *Pesci rossi*, ai quali seguirono nel 1927 l'*Osteria del cattivo tempo*, nel 1931 *Qualche cosa*, poi nel '33 *Messico*, nel 1936 *Et in Arcadia ego* e *Corse al trotto*, nel 1939 *America amara*, nel '41 *Corse al trotto vecchie e nuove*. La critica letteraria fu allora abbandonata per la critica figurativa, di cui Cecchi aveva già dato un saggio nel 1912 (*Note d'arte a Valle Giulia*) e in cui ci ha poi dato *Pittura italiana dell'800* (1926), *Pittori trecentisti senesi del '300* ('28), *Lorenzetti* ('30), *Giotto* ('37). Un cambiamento anche questo interessante se si interpreta come una accentuazione, in quel periodo, del suo gusto visivo, una precisazione della sua sensibilità soprattutto diretta a vedere, a sentire in primo piano i valori pittorici, coloristici.

Pesci rossi sono contemporanei alla «Ronda», la rivista in cui si sono ritrovati i «letterati puri» italiani tra il '19 e il '23, e che ha portato un gusto più strettamente letterario, classicheggiante, neoleopardiano dopo lo stile generico e moralistico della «Voce». Il trionfo di *Pesci rossi* fu così il trionfo di quel gusto che in quel libro trovava il suo capolavoro e qualcosa di più, di più vasto e di meno accademico. Da quel primo libro a *Qualche cosa* non vi è tanto svolgimento di nuovi atteggiamenti, di nuovi motivi, quanto affinamento della costruzione, precisazione della prosa ivi manifestata. Già nel primo pezzo che dà il titolo al libro, c'è il risultato, c'è la poetica, c'è la natura di Cecchi. Egli dopo la costrizione della critica ha come liberato il suo fondo più vero, e l'ha avviato ad esprimersi in una forma che della critica mantiene la capacità di lucida ricerca dopo essersi trovato una misura, il saggio, pienamente adatta alla sua natura.

Cecchi ha attuato in *Pesci rossi* un tipo di prosa nuova, in cui è protagonista una specie di sensibilità dell'intelligenza, un connubio perfetto di queste due qualità: l'intelligenza enuclea nella realtà (e la realtà è tutto, un libro, un pezzo di natura, un personaggio) un motivo originale e lo svolge con un discorso sensibile, di immagini, di riferimenti agli aspetti più segreti della realtà stessa. Quando questo mezzo di conoscenza sensibile è più stanco, le due qualità si sdoppiano ed operano isolatamente e si hanno pezzi sofisticati, paradossali spesso, in cui è soprattutto ammirevole la bra-

vura, la coerenza dell'intelligenza o invece, piú raramente, pezzi di puro abbandono al colore, alla visibilità, alla descrittività. Quando lo scrittore è ispirato, la sua sensibilità, la sua capacità di vedere, è guidata intimamente da una intelligenza vigile, esperta, che la conduce in un regno di rapporti piú misteriosi e profondi; e la sensibilità li rende chiari, morbidi, evidenti. E l'incanto maggiore nasce da questa collaborazione, nasce dall'aria vitrea, matematica, acre dell'intelligenza e dal calore, dalla concretezza della sensibilità, che si fondono nei momenti migliori in un unico tono. Se prendiamo il saggio iniziale di *Pesci rossi*, noi ci avviciniamo subito in questa operazione di alta letteratura, scopriamo il metodo di Cecchi: vi sono dei pesci rossi visti in un globo di vetro: ecco il dato primo della sensibilità. Ma non son visti superficialmente, cosí come sono; sono visti nel segreto dei loro movimenti: «Nuotavano con uno slancio, un gusto di inflessioni del loro corpo sodo, una varietà di accostamenti a pinne tese, come se venissero liberi per un grande spazio. Erano prigionieri. Ma s'erano portati dietro in prigione l'infinito. Il piú straordinario però era questo: soltanto visti di profilo eran pesci veri e propri». Ecco l'intervento dell'intelligenza che libera l'immagine dalla sua fissità. I pesci rossi sono l'immagine di altri rapporti piú profondi: «Di faccia eran vecchi mostri arcigni dell'epoca dei Han: draghi millenari imbronciati; una maschera rossa di malinconia impersonale o disumana. Di profilo evocavano canneti e graziose scogliere». E il gusto si accresce nel descrivere, si raffina, si allarga, si muove ormai in un'atmosfera irreale, magica in cui nasce spontanea un'altra immagine, un altro riferimento: i pesci rossi nella loro mostruosità indefinibile suggeriscono, evocano l'immagine dell'Oriente, di un mistero grave di brividi, libero da precise determinazioni; ed ecco che la cultura dello scrittore entra, libera da ogni severità critica, e delle citazioni di poesie giapponesi vengono ad accrescere l'impressione del mostruoso che può essere sempre presente in un idillio orientale: «Tutte le volte che una poesia dell'antica Cina o del nuovo Giappone mi trasportava nell'atmosfera del piú insospettabile idillio, sapevo che bastava guardarvi un po' meglio e fra l'erba del prato idillico avrei visto luccicare la coda di un drago, e fra i rami dell'arbusto il viso argenteo di uno spettro. Tutte le volte che nell'angolo di una pittura scorgevo il pellegrino o la volpe o il gallo cedrone stringersi, rannicchiarsi come impauriti sotto il dilagare del cielo, sapevo che essi avevano non una, ma mille ragioni di spavento perché quel cielo era davvero troppo bianco e troppo deserto per non essere un cielo serpeggiato di invisibili demoni». Oriente, un polo dell'umanità di fronte a cui è l'Occidente, amante del limite, dell'unità del mondo: «Per noi la fantasia e il sogno hanno da essere soprattutto credibili, organici, penetrabili, abitabili e si direbbe comuni. E per questi altri hanno da essere soprattutto remoti e strani».

Ecco la linea di un saggio cecchiano: uno sviluppo di immagini e di intuizioni dell'intelligenza che si fondono, si aiutano; ecco la linea del suo movimento snello e penetrante, magico e familiare. Ché, oltre a questa coscienza

di un mondo in cui fremono piú o meno nascoste delle forze mostruose, paurose, di cui la gente comune non si accorge, c'è sempre pronto un movimento di bonarietà, di scherzo piú apparente che reale, per sciogliere ogni sublimità troppo tesa, per mantenere calore a questo tono discorsivo ricco di tanti fermenti lirici. Entro questi limiti di discorso, carico di lirismo, e continuamente frenato da un elemento di confidenza, Cecchi ha raggiunto una prosa fusa, perfetta, una musica leggera e sostanziosa, un canto interno che vive nei suoi paradossi, nelle sue fantasie, perfino in certi pezzi in apparenza piú tecnici, giornalistici. Sí, in certi estremi compiacimenti stilistici si arriva al calligrafismo (e ad ogni modo all'unico calligrafismo rondista motivato e non ozioso), al gusto della bella scrittura, al rabesco che si bea della propria esile perfezione, ma ci si sbaglierebbe a voler ridurre tutto Cecchi a questo risultato: egli è veramente un calligrafo nei momenti piú fiacchi, in certe descrizioni prive di un motivo piú vissuto, prive, fin dove ciò è possibile, della presenza del suo senso della vita. Certo la sua pagina è eccessivamente piena, carica di preziose trovate, tanto da diventare a volte stucchevole; ma dove la sintesi è piú viva presuppone un suo vivo contenuto poetico, che solo l'ascoltatore inesperto non osserva. Nel Cecchi migliore, dove la sua curiosità è piú alta, dove diventa una nuova forma di conoscenza sensibile, è sempre presente a sostenere la sua bravura una umanità attenta e profonda. Non vi sono in lui dei programmi di vita, ma vi è un nucleo saldo, che già la critica piú profonda ha visto¹: come una religiosità primitiva, un senso del mistero, dell'orrore quale poteva averlo un augure etrusco, una religiosità fatta di allibimento di fronte alla furia segreta e formidabile che freme sotto le cose, sotto gli aspetti della vita. C'è per Cecchi un averno, un regno demonico, che i suoi occhi vedono trasparire in tutte le manifestazioni della vita. Nei pesci rossi c'è il mostro, «una melanconia mostruosa», nel barocco un fermento sfrenato, un macabro senso di morte sotto l'ornamentazione straricca, in un paesaggio apparentemente normale vi può essere una luce metallica, la fosforescenza di una nascosta putredine: «È un universo (dice di un tempio messicano) prospettato tutto sotto il segno dell'Inferno, circondato ed invaso da quelle violente, cieche forze naturali, che, per se stesse, non sono altro che forze diaboliche». Ecco allora la sua predilezione per le espressioni piú istintive e disumane della natura, per i giardini zoologici, gli acquari, i paesaggi piú misteriosi e convulsi. Ed ecco insieme anche la preoccupazione di limitare questo ribollire naturale, di costringere questo fermento che la sua sensibilità percepisce, in limiti umani, addirittura conformistici e tradizionalistici. Tutta la tensione di Cecchi nasce dallo sguardo che scruta, scompone, rileva luci violente e gelate in una materia paurosa o nella vittoria della forma su gli elementi che la compongono. Cosí è riuscita piú unitaria e coerente la sua arte in *Messico* e in *Et in Arcadia ego*, i due libri di viaggi verso due terre ugualmente predestinate al suo amore: la prima in

¹ E soprattutto il saggio di G. Contini nei suoi *Esercizi di lettura* (Firenze, 1939).

cui egli dà maggiore sfogo al suo amore per il mistero, per la furia segreta della natura, la seconda in cui realizza il suo amore per la finitezza classica, per il trionfo della misura greca sul mondo romantico della natura. Egli ci crea un Messico che, sotto la scorza barocca, spagnolesca o rivoluzionaria, cela l'antica superstizione azteca, la stessa funerea vitalità: «Non è allegro il Messico, ma è meglio che allegro: è pieno di una furia profonda». Mentre la Grecia di Cecchi è tutta pervasa di una dolcezza misurata, di una tenerezza per i suoi colori, per il suo paesaggio. Come in *Messico* egli ha raggiunto la massima potenza del suo contenuto vitale, in *Et in Arcadia ego* ha raggiunto il massimo della tenerezza formale, il capolavoro di uno stile fuso, continuo: il mondo della forma pura, della vittoria del limite, non retorica, ma umana, da artigiano di tempi aurei. E si dovrà notare che in questi libri di viaggi (in *America amara* la curiosità scava con maggiore capziosità e nell'illuminare complessi morbosi, nel fiutare un acre vento di follia fa soprattutto una prova di abilità) l'atmosfera unica dà ai pezzi una continuità, un'accentuazione di motivi che manca agli altri libri di saggi ed attutisce l'impressione di eccessiva «varietà» degli altri libri.

Nell'ultimo libro di saggi *Corse al trotto vecchie e nuove* (in cui confluiscono saggi già editi nel '36 col titolo di *Corse al trotto*² e saggi posteriori ad *America amara*) vi sono dei pezzi in cui si avverte come la ricerca di un maggiore riposo, quasi una maggiore avarizia di intelligenza inventiva che se allontana i pericoli di un preziosismo di «trovate» indica anche una certa

² Chi volesse divagare intorno a questo titolo e alla cura dei titoli di Cecchi, troverebbe anche in quella la mano ferma e sensibile del critico letterato, la compresenza vivissima di intelligenza e sensibilità fantastica. *Pesci rossi*: nell'accostamento rapido delle due brevi parole era la tipica poetica del saggista, la lucida e metafisica evidenza di una realtà comune e carica di sottile mistero. *Osteria del cattivo tempo* portava una certa inclinazione al pittorresco e al gusto dell'elzeviro rondistico che *Qualche cosa* correggeva con quell'incontro di grigio e di concreto, come un inizio poetico fermato suggestivamente. Nei libri di viaggi poi l'autore si appoggia ad un nome sentito come cellula fantastica e suggestiva di *Messico* (quasi come il *Bufalo* di Montale) o la grazia di tardo umanesimo di *Et in Arcadia ego* (la fusione perfetta, la dolcezza del libro è già nel titolo), o la ricerca più complessa e scoperta di *America amara* di cui Cecchi stesso ci dice: «Mi sedusse per il titolo, un'allitterazione cui davano abbrivo *Amica America* di Jean Giraudoux, *Amusante Amérique* di Adrienne de Meüs, *America primo amore* di Mario Soldati. Seguitando per quella strada, e con nell'orecchio anche il *Maremma amara* di una canzone del vecchio bracciantato toscano ho forse finito per trovare un'assonanza ormai in ogni senso più esatta». Una rivelazione del metodo di Cecchi, che rende un titolo importante come una pagina, e ci spiega ancora la collaborazione dell'intelligenza critica della sensibilità poetica, nel mirabile rilievo del sentimento essenziale del tono che unifica in libro i vari saggi che ne fan parte. In *Corse al trotto vecchie e nuove* Cecchi ha voluto aggiungere al titolo primitivo (che portava la rapidità ariosa del primo pezzo a movimentare suggestiva e squillante tutto il libro, in realtà meno legato ed unitario) una determinazione apparentemente umile e contenutistica, ma in realtà ha come allargato e disteso quell'eco di trotto fantastico, l'ha privato del suo ritmo troppo serrato, adeguandolo meglio alla ricerca e alla natura di rallentamento e di maggiore abbandono che è proprio della sua ultima produzione.

possibilità di appiattimento e di diluizione in un «reportage» giornalistico meno incisivo e meno ricco di fantasia e di giustificazioni poetiche. E se già in altri momenti e specie in *Et in Arcadia ego* (si pensi al pezzo su Laodamia) Cecchi si era servito di motivi nostalgici e di lievi trame di racconto inclinato sentimentalmente per dare alle sue composizioni un'aria piú dolce, carezzevole come una memoria disacerbata, nei nuovi saggi il centro di equilibrio si sposta e affiora piú decisamente il bozzetto, il gusto poco vigoroso del racconto, un certo abbandono a semplici incanti della memoria, e il taglio dei pezzi è piú debole, piú discutibile il loro esito. Vi sono pezzi quasi da «stampe», come il ritorno ad una tradizione toscana piú recente e piú ottocentesca che il Cecchi piú ispirato aveva utilizzato in maniera superiore e funzionalmente alla sua ricerca piú centrale: quasi veri bozzetti di personaggi dell'infanzia, descritti con un brio piú vago e tradizionale come il *Dottore*, *Luigina*, *Incontro col peccato*, la *Marmellata*. Ed anche i due racconti veri e propri alla fine del libro, *Un paternostro* e *Colloquio* (che sono appunto pezzi della serie nuova), se possono interessare come l'avvio di un interesse narrativo nuovo, indicano bene come questo avvio sia piú un'involuzione che una speranza. Cecchi non può uscire dalla sua misura saggistica, non può abbandonare l'appoggio dell'intelligenza critica e questo tentativo di racconto coincide anche con una specie di abbandono sentimentale, di tono nostalgico che sfiora condizioni di estetismo. E già nel troppo famoso *Inverno* (pezzo di bravura piú suggestivo che convincente) le qualità migliori di Cecchi e il suo stesso fondo poetico di sogno lucido e magico, pur così vistosamente presente, si sfacevano in un'atmosfera di struggente nostalgia, in un languore poco controllato e decadentistico.

Ma queste osservazioni sull'ultimo Cecchi, che potrebbero indicare nelle punte meno felici, in una maturità piú stanca e meno fedele all'accordo centrale della sua ispirazione, una probabile conclusione della sua lunga carriera di artista (non del critico che tuttora dà prove eccellenti nei suoi saggi su scrittori inglesi e americani), non tolgono certo alla sua posizione centrale nella prosa d'arte italiana una esemplarità storica e un vigore poetico che rendono Cecchi il prosatore d'arte piú sicuro dopo D'Annunzio: non un semplice stilista, ma, nella pienezza della sua difficile e sottile ispirazione, il vero artista della generazione della «Ronda».

Linea dell'arte di C.E. Gadda (1943)

«Primato», a. IV, n. 4, Roma, febbraio 1943, pp. 63-64; W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit. e in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

LINEA DELL'ARTE DI C.E. GADDA

Una puntigliosa coscienza autocritica perfino un po' corruciata e quasi pronta a prevenire una formulazione altrui per bisogno di una completezza individualistica ed obbiettiva, che va dalla precisazione linguistica all'interpretazione dei sentimenti (una volontà di non lasciarsi sfuggire nulla della propria visione del reale per farla poi travolgere da un ritmo fantastico dei piú impetuosi e bizzarri), costituisce la prima immagine di Gadda al critico che chiede all'autore studiato di confessare le sue intenzioni, i suoi desideri, il suo timbro personale prima della perfezione o approssimazione espressiva. «Arte che si esime cosí facilmente dalla granulosa precisione elencatoria di altri scrittori (p.e. del sottoscritto), da cui ti senti insabbiare il palato, come da una specie di tritume vetroso di caramello, non piú solubile in bocca per quanta saliva tu vi adibisca» dice Gadda in una recensione a un libro di Tecchi¹, e colpisce, senza velato desiderio di smentita, quel suo impasto di entità scabre e pungenti, che ogni lettore avverte nelle sue opere. E sempre nella stessa recensione, condannando ogni partecipazione pratica della sensualità dell'autore alla vita dei personaggi («Ed è una tortorata sulla testa che vorrei inferire a tutti i maialoni di proposito, che vituperano il proprio personaggio con la bava d'una libidine in conto assoluto») rivela un altro punto essenziale della sua poetica e del suo fondo piú vero: il bisogno di una oggettivazione dei suoi personaggi anche se frutto di esperite vicende e soprattutto una serietà umana, una sorta di purezza virile, sdegnosa di ogni morbida ambiguità. Se questo tono morale non manca mai anche ai piú gustosi pezzi di varietà (ma si noti subito che, anche nei saggi di divertimento, il risultato non è mai il riso o il sorriso liberato, ma piuttosto la sensazione di uno sguardo attento e spesso accigliato, di un gesto nervoso e solo superficialmente bonario), ogni possibile atteggiamento di racconto moralistico è pure lontanissimo nel gusto profondo della realtà nella sua struttura piú multiforme, nella sua espressione verbale accettata senza riserve, senza remore: «I dopponi li voglio, tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezza: e voglio anche i triploni e i quadruploni ecc. Non esistono il troppo né il vano, per una lingua»². Né d'altra parte ricchezza come in certi esempi di scrittura automatica e gergale, per un residuo di pregiudizio romantico della lingua come esclusiva creazione popolare. Come

¹ «Letteratura», gennaio 1940, n. 13.

² Risposta ad un referendum della «Ruota», su lingua letteraria e lingua d'uso, marzo 1942.

la sua visione della vita vuol essere totale, ma non un barbaro panismo, la sua poetica non vuol perdere né la ricchezza né la fondamentale esigenza di controllo, di forza centrale, di ordine (ed anzi l'autobiografo ci presenta un figurino di sé «pignolo» con un «bisogno di ordine che ha reso così poco felice la mia vita») che fa ripensare all'autocritico di una tradizione oraziana giunta fino a lui. «La ruvidezza e durezza stupenda di alcuni carmi del 3° e 4° libro hanno un che di granitico, di dogmatico, di imperativo. L'amore del Nostro per Orazio deve esser tenuto presente, anche a valutare la fattispecie della calligrafica prosa gaddiana». Posizione umana e stilistica dunque non abbandonata, non idilliaca, ma tesa, controllata, desiderosa di concreto e d'altra parte eccitata, risentita, verso un ritmo che da nervoso tende a farsi musicale.

Gadda oscilla fra il racconto e il saggio, e specialmente all'inizio, fra il racconto-bozzetto degli scapigliati e il saggio che viene a trovarsi fra gli illustri esempi di Baldini, Cecchi ecc. E questa oscillazione non è una esitazione culturale, ma l'effetto di una ispirazione costruttiva a scatti, sussultoria, che obbietta il personaggio, ma non lo svolge che a tratti e sulla cadenza di una intima reazione alle vicende e alla realtà. Se, a parte il risultato che essa consegue, va notata inizialmente questa forza istintiva come elemento costante della sua personalità, il primo libro *La Madonna dei filosofi* (1931) ci indicò un tono complessivamente raggiunto, ma tenue, quasi più aggraziato o calligrafico che poteva ingannare sulla coraggiosa e ostinata durezza delle prove successive. La furia di sperimentare, di provarsi in tentativi anche tecnici, che può presentare l'opera complessiva di Gadda come la singolare espressione di un risentimento personale e insieme come opera di artista che sforza la sua materia, tenta in un infinito esperimento di raggiungere l'arte; è più velata, nella *Madonna*, da una grazia di saggista e di umorista che si raggiunge e si adegua nel suo pezzo non senza bravura. Perfino la sua «milanesità» che colpiva come elemento vistoso³ è più episodica, pittoresca, bozzettistica.

Nella *Madonna* la sua pagina è veramente più facile, meno risentita e quindi anche esteriormente più fusa, più scorrevole, più amabile. Così il racconto, l'ultimo pezzo del volume, è discorsivo, divagato, incapace di dar una forte vita ai pupazzi che perciò somigliano a personaggi sbiaditi e un po' caricaturali di qualsiasi romanzo, intorno al personaggio chiave del sen-

³ Sia accennato di passaggio, anche se con intenzione, che questo nuovo decisivo apporto milanese alla nostra prosa d'arte riesce sommamente grato a chi è stucco della misura toscana e toscaneggiante del bel pezzo fragrante e croccante, e che d'altronde la «milanesità» in Gadda è centrale, indispensabile non solo come base sociale e geografica della sua regione, che trova un esempio estremo nella battuta del «tram 24» del recente *Concerto di centoventi professori*, ma proprio come fonte tradizionale di quel suo oscillare fra bizzarria e spirito poetico, tra sodezza e ghiribizzo, fra realismo e surrealismo.

timento gaddiano, la giovane donna incantata dalla morte del fidanzato, riscossa alla vita dal precipitoso finale. Tutto è come velato, e la vivacità dello stile, assai disuguale, è diluita in battute che sembrano quasi i primi scoppi di un motore non ancora acceso. Ci sono le sue mosse brusche e raccorciati («con rondini e tutto»), la sua buffa onestà erudita che insapora la sua lingua ricca di riferimenti culturali che si prolungano così esplicitamente in un accompagnamento di ironia assorta ed ambigua, ci sono – e scoperte ancora come battute più che come parte di un tessuto compatto – le sue definizioni mordenti di situazioni morali condannabili («la tubercolosi che rapí Spinoza all'affetto dei rabbini, e alla cristiana benevolenza di tutti i dottori di tutte le confessioni cristiane»). Vi sono motivi aperti della sua serietà sdegnata, ma trovano sintesi solo in una fantasia ancora bozzettistica, e non mancano d'altronde segni di una poeticità quasi morbida: «chiamano vita, molte volte, una spettrale sopravvivenza». A parte la prova poco felice del racconto, nel primo libro appare, in prose più autobiografiche, il nucleo più umano di Gadda, appassionato, sincero, con un certo tormento di non essere a posto con gli altri e con se stesso: «Che devo fare? Quando cammino, mi pare che non dovrei. Quando parlo, mi pare che bestemmio, quando nel mezzogiorno ogni pianta si beve la calda luce, sento che colpe e vergogne sono con me». È il motivo personale che dà agli scatti di Gadda di fronte alla realtà una serietà più intensa del semplice scoppio nervoso o moralistico. Ma questo motivo frutterà più oltre, e specialmente nella *Cognizione del dolore*. Per ora, accanto a pezzi anche troppo conclusi (*La morte di Puk*), si impongono esercizi di gusto, come *Teatro*, *Cinema*, *Manovre d'artiglieria*. Hanno tutti e tre una misura costruttiva, che aderisce anche alla memoria del lettore con un'atmosfera più sicura ed organica: nel primo soprattutto c'è lo scatenarsi di una furia grottesca, di una ironia in funzione di una visione esaltata della realtà, il liberarsi di una reazione all'apparenza comune che potrebbe anche afflosciarsi nell'aria di un bozzetto faldelliano se non sopravvivesse uno scatto, un piglio che sono già al di sopra di un *humour* bonario e soddisfatto di un risultato piacevole. E la lingua, ben lungi da un esercizio ironico, sfocia in un lirismo eccitato, che, se è a volte faticosa ricerca di originalità anche fastidiosa e raziocinante (come quando, per indicare una statua di re Vittorio, dice «l'effigie del tarchiato e conciso allocutore che, presso il colle di San Martino, cagionò gravi danni ai ricolti, diffidando i battaglioni ammassati per l'attacco dal consentire a trasferimenti funesti, indegni della gioventù piemontese»), risulta in gridi nervosi e saporosi che non si prestano a pacata lettura: «C'era il presentimento dei cocomeri patriottardi».

Specie di declamazione («Genova, porta del rotolante mondo»), deviata però quasi sempre su di un piano allusivo ed evocativo. Se queste sono le punte della prima prosa di Gadda, esse sono anche la traduzione più alta dello scatto più intimo, del ritmo nervoso che origina la sua epica lessicale, la sua avanzata ora travolgente, ora impaludata da ghiribizzi ed elucubra-

zioni. Se poi resta sempre una dialettica interna dei motivi che concorrono in questa prosa, e insomma una poetica piú fumistica e una piú assorta e impegnata che si incontrano a volte in una grande felicità di vivezza espressiva («e sí e sí sembravano dire i cavalli»), e a volte in un impasto legnoso e indigesto, c'è però all'origine una unità di ispirazione violenta, che pur si inserisce in una riflessione letteratissima. La cultura, pure affiorante con esattezza e meticolosità volute, è in questa ispirazione di originale reazione alla realtà, alla lingua, ai sentimenti, quello che il latino è nel Folengo⁴: conta per i risultati e gli storpiamenti che egli ne ottiene con la massima coscienza e con il massimo istinto poetico, ma non costituisce affatto la base di partenza intellettualistica di un raffinato. Mentre d'altra parte la sua natura di saggista e di lirico della propria situazione nel mondo diversifica l'origine della sua prosa dalle esigenze di ultrarealismo, di baraonda gergale dei Céline o dei Dos Passos.

È nel secondo libro, *Il castello di Udine*, che la fisionomia di Gadda si precisa con maggior vigore e che, mentre si accentua la sua originalità espressiva oltre i tentativi precedenti, il suo temperamento fa un'irruzione piú decisa, travolgendo i pericoli calligrafici insiti in pezzi di divertimento che nel primo libro abbondavano, e comparando in una esperienza essenziale della vita, al centro dunque della sua natura reattiva e risentita. L'esperienza della guerra che affiorava già qua e là nelle *Manovre*, perfino con astratta intensità («Oh madri! Sogni delle notti piú tetre questo sole vi supera, ecc.») e che risulta l'incisione piú profonda nella psiche di Gadda, quasi rivelazione maturata sotto le prime espressioni, esplose e forma poi la base piú sicura dei successivi contatti col mondo. *Il castello di Udine*: e con questo nome intendiamo senz'altro proprio quella sessantina scarsa di pagine che trovano il loro centro nella evocazione lirica del *sischiel*, del motivo che accompagna visivo e musicale la guerra sul fronte giulio ad un uomo che vi ha dischiuso la sua vita piú seria: la prova piú riuscita e piú fallita delle proprie forze, delle proprie idee. Unitarie al massimo grado, tanto da apparire come svolgimento di una rimembranza non episodica, non segnata da tappe pittoresche, queste pagine risuonano di un impeto convulso, di una polemica sanguigna non precedente ai fatti, ma necessaria e assoluta. L'urto di un temperamento serio, impegnativo con la realtà in un suo momento di eccezione, di approfondimento e di esaltazione insieme: la guerra per Gadda è una fuga violenta dalla mediocrità (dove il suo reagire all'antimilitarismo, alle rinunce con lo stato d'animo esasperato del reduce e dell'amante del concreto contro le formule vaghe) e insieme la realtà stessa che gli si presenta nella sua massima violenza di sofferenze, di passioni, di ottusa resistenza, fuori dei segni positivi o negativi di Dorgelès o Remarque, e piú, sotto il segno di ciò che chiamerà poi «la cognizione del dolore». L'arte di Gadda si fa cosí piú unita e

⁴ Si veda per la lingua di Gadda il saggio sul *Castello di Udine* di G. Contini in *Esercizi di lettura*, Firenze, 1939, e quello di G. Devoto, in *Annali della Scuola Normale di Pisa*, 1936.

i suoi elementi apparentemente eterogenei rivelano la loro origine quasi spasmodica da una prima parola senza equivoci. Parola che anche nella pietà ed autopietà («la stanchezza mi vinse, il cuore non tirava più: e l'anima era un regolamento scaduto») dà un suono vibrato che permette anche all'*humour* di mescolarsi, senza la minima stonatura, in rapida sintesi, a moti accorati o polemici. «Il guaio vero è stato che l'«Alt!» della sandalina (del barbiere di Caporetto) non fece nessuna impressione a von Below, il quale arrivò invece da S. Lucia». Anche l'unica parentesi idillica che precede la tetra *Imagine di Calvi*, non sfugge alla spinta originale che ravviva l'idillio di punte e di figurine più mordenti che carezzate. Qui lo stesso intervento, del resto assai sobrio, della cultura con la forza dell'immediatezza risente della volontà di trasferire tutto su piani non mediocrementemente risolutivi e praticamente sentimentali, popolarieschi. Come la ricchezza di attributi preposti è indice di una esaltazione, di un geniale nervosismo di fronte alle cose che non appaiono nella calma e pittoresca oggettivazione dei classici, sotto il loro sguardo lungo e pacato. Tutto scatta e non per risultare gustoso, funambolesco, ma tragico, aderente al motivo di esperienza sdegnata.

Invece negli altri pezzi del volume (1934) ritorna più il Gadda attento ai risultati stilistici, ai suoi esperimenti di scrittore, di saggista che può arrivare in certi momenti al taglio di incisiva intelligenza di Cecchi e perfino alla fluida bonarietà di Baldini. La polemica o resta ammorbida o urge pratica come nel finale di *S. Pietro in Montorio*, ma non ha la vitalità organica e unificatrice del *Castello*.

Anche *Le Meraviglie d'Italia* (1939) sono saggi che non tendono ad unità di disegno narrativo e che in gran parte accentuano quel gusto tecnicistico di descrizioni i cui limiti fantastici vengono originalmente ridotti da un impegno alle cose nelle loro misure, nel loro significato più metallico e strutturale. Anche questa era una tendenza naturale in Gadda e, lungi dal nascere da una semplice bizzarria, nasce da un fondo di onestà realistica e più dal bisogno di offrire una materia non molle e non pittoresca ad un lavoro che ama durezza e scatto. La lingua fa un nuovo passo su di una direzione in lei insita; il tono di un serio e scrupoloso giornalista trova in queste cronache più tecniche una coerenza di scrittura che si alza ad espressioni violente con maggiore lentezza, quasi con maggiore serenità obbiettiva: «Sospinti dai caccini, i buoi ed i tori arrivano invece con le loro gambe, lentamente alla fortuna scarlatta». Certo tutte quelle cifre e descrizioni tecniche di molte pagine sembrano un po' un fil di ferro nel corpo di un pupo di gesso, appositamente scorticato in qualche punto a mostrare il suo sostegno più duro, e certo alla fine danno oppressione e fastidio. Ma questo viene spazzato quando prevale una ventata di maggiore freschezza, di più spavaldi urti con le cose (*Sul Neptunia*), di ritmo più celere, o da un soffio di polemica più diretta (come quello contro gli architetti milanesi in *Libello* dove Gadda mostra da buon lombardo di non scordarsi del civismo dei Parini, Verri, ecc.: «Arriverò a dire che per essere un buon architetto bisogna essere un

buon cittadino, e aver anima profondamente sensitiva, onesta e cognita»). E ad ogni modo questo uso del tecnicismo significa un approfondimento nelle stesse qualità dello scrittore, una rinuncia agli effetti piú facili di una eccitazione di superficie, di una resa umoristica e perfino di una immediata espressione dello sdegno della esperienza. E ci sono cosí nuovi apporti al linguaggio, nuove possibilitá di articolazione del linguaggio, che si vuol fare sempre piú concreto e magari legnoso, ma non pittoresco, che vuol assumere ogni esperienza senza faciloneria: come quella sudamericana che frutterá piú poeticamente nella *Cognizione*. E alla *Cognizione*, cosí carica di interiore conoscenza e di complessi nervosi nella figura di Gonzalo, sembra preludere per ricchezza di significati il pezzo piú sottile e rivelatore delle *Meraviglie*: *Una tigre nel parco*, un pezzo in cui Gadda ha trovato un raccordo poetico con il se stesso piú istintivo, con l'infanzia, un approfondimento dei moti dell'animo, del suo risentimento vitale giú in una zona prepsicologica, in un fondo fresco donde i suoi umori sembrano già nascere poetici e necessari: «I miei sensi, già avidi di cognizione, pativano, tra i fili alti dell'erba, l'arrembaggio notturno della paura».

La *Cognizione del dolore* (mi riferisco ai 7 tratti pubblicati dal '38 al '41 in «Letteratura») segna, dopo le prove delle *Meraviglie*, un tentativo di oggettivazione violenta della situazione umana nell'esperienza gaddiana, esplosione del nuovo *epos* (dopo quello del *Castello*), non immediatamente legato a ricordi e ad avvenimenti rivelatamente personali, ma in trascrizioni piú profonde ed oggettive. Sí, le esperienze precedenti si continuano e le ricerche di nuovi toni si moltiplicano, il ritmo si accentua, e il tecnicismo si innervosisce e serve come possibilitá lessicale ad accelerare ed arricchire di nodi, di punte dure questa prosa torrenziale e sussultoria, e la battuta si inasprisce e si scioglie in dialoghi lunghi, quasi in un discorso continuo senza pause, senza dolcezze, ma tanto piú ricco di tanta melliflua prosa pittoresca. Il ritmo prevale e il brio, l'*humour* lo servono sempre piú senza soluzioni particolari da varietà, come sempre piú l'esperienza (la cognizione del dolore) si trasporta in profondo; l'urto e la compassione si fanno sempre piú potenti e legati quanto piú si distaccano dalla loro apparenza piú autobiografica (anche la guerra riappare fondamentale, ma spaziata come ricordo, come tragico sfondo lontano, misteriosamente presente). Il risultato poetico, per quanto non concluso da un racconto nel senso piú noto della parola, non vive isolato come nei saggi delle *Meraviglie*, ma entra in un'atmosfera, in un disegno. Gadda, si direbbe, qui lavora di affresco e i suoi «tratti» hanno una loro grandiosa continuità: un respiro che supera la pagina per quanto fitta, una voce di umanità, piú convulsa nelle macchiette e nei personaggi secondari (Pedro, il commerciante ambulante, il medico, il peone, ecc.) che si agitano stimolati anche da eterogenei elementi dialettali su bizzarri accenni di un fondo sudamericano, piú tragica nell'ombra della madre e nella figura di Gonzalo che riassume con i suoi crucci, il suo misantropismo di maniaca e virile solitudine, i motivi di un personaggio ideale apparsi nelle opere precedenti.

Il ritmo prevale, abbiám detto, come d'altra parte la pagina si influisce, si carica di notazioni essenziali pur prestandosi a quella specie di novelle piú spianate come quella di Pedro, finto sordo, all'ospedale militare. L'elemento poetico è piú serrato, senza divagazioni, si fa piú chiuso, piú incapace di espandersi in effetti di facile nostalgia. «Ma che cosa era il sole? Che cosa portava? sopra i latrati del buio». La fantasia è diventata piú ossessiva, piú incupita, ma anche piú capace di un disegno, di una costruzione vasta e dominata e il grottesco si spinge verso un epico in cui la lingua, al di sopra della rozza organicità del dialetto e della soluzione media italiana, vibra sempre piú libera e controllata solamente dalla sensibilità eccitata, dolorosa e dal senso ritmico che presiedono a questa urgenza espressiva. Lo stimolo alla scrittura si fa sempre piú lirico («E le cicale, popolo dell'immenso di fuori, padrone della luce»), e pure in tanto fervore di immagini la qualifica di barocco si rivela del tutto esteriore, perché qui l'esaltazione lirica nasce sempre da un urto, non da una semplice sensualità immaginosa: «Inforcò la bicicletta e divallò verso Lukones, con gomme pizzicottate dai sassi, che gli sparavan via da sotto le ruote, come da tante fionde ridestate nella terra».

Ci sembra cosí che la prosa di Gadda con la *Cognizione* si sia avanzata con notevole forza oltre il gustoso, oltre il praticamente polemico, verso un'arte che sale da un risentimento sempre meno superficiale, e si svolge sotto la condotta sempre piú imperiosa di un ritmo poetico. Non cessano i pericoli della pesantezza, della fatica dell'immagine che si raggiunge dentro la sua stessa ganga e insomma di un cibo che spesso fa groppo; ma per l'essenziale, una volta capiti tali limiti originari, la presenza di una ispirazione piú vasta e lirica ci pare l'indizio di uno svolgimento decisivo, di cui già abbiamo una prova nell'ultimo libro: che è uno dei documenti piú interessanti della letteratura del nostro tempo.

Letteratura contemporanea: rassegna bibliografica (1943)

«La Nuova Italia», a. XIV, Firenze, maggio-giugno 1943, pp. 70-73, poi in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

[Recensioni a: *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, a cura di Luciano Anceschi (Milano, Hoepli, 1943); Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo*, (Milano, Mondadori, 1943); Enrico Pea, *Arie bifolchine* (Firenze, Vallecchi, 1943); Pier Paolo Pasolini, *Poesie a Casarsa* (Bologna, Libreria antiquaria Mario Landi, 1942); Giovanni Battista Angioletti, *Il giorno del giudizio* (Firenze, Vallecchi, 1942); Enrico Morovich, *Contadini sui monti* (Firenze, Vallecchi, 1942); Alfredo Orecchio, *Guardiani* (Firenze, Vallecchi, 1942); Silvio D'Arzo, *All'insegna del buon corsiero* (Firenze, Vallecchi, 1942)].

LETTERATURA CONTEMPORANEA: RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

In questo momento di intensissima vita editoriale (tanto intensa da farci esitare tra piacere e diffidenza come ogni abbondanza morbosa) è affiorato anche il bisogno, veramente legittimo in mezzo a quelli illegittimi di ristampe d'ogni genere, di antologie d'ogni genere, di una antologia di poeti contemporanei dopo quelle ormai vecchie di Papini e Pancrazi, di O. Giacobbe (che poteva essere, ma non lo era, un *quid* simile dell'ottima, anche se indiscriminata nella sua abbondanza, *Anthologie des poètes français contemporains* del Walch). Mentre si annunziano quelle di Bo-Spagnoletti e di De Robertis-Gatto, Luciano Anceschi ha pubblicato da Hoepli una copiosa raccolta di poesie contemporanee (*Lirici nuovi*, Milano, 1942) sui cui criteri generali è veramente doveroso consentire: note biografiche e bibliografiche su ogni autore scelto, pagine tolte dai piú notevoli testi di critici contemporanei (Contini per Montale, Solmi per Saba ecc.), un brano del poeta stesso sulla poesia, una testimonianza cioè della sua poetica, e naturalmente un discreto numero di poesie scelte. E i nomi sono quelli che tutti ammetterebbero in un'antologia, anche se, in questo rigore di *numerus clausus* di venti eletti, ci sembri eccessiva generosità l'ammissione di alcuni nomi assai discutibili. Perché o la scelta è molto ampia, e allora c'erano molti altri candidati degni di ammissione, o si accentuava un rigido esame di poesia realizzata che avrebbe implacabilmente ridotto ad una dozzina scarsa il numero dei poeti nuovi. Ma noi siamo anche d'opinione che ogni raccolta di contemporanei ha sempre qualcosa di provvisorio, di non storicizzato, dato che il primo, brutale, ma spesso onesto storico è il tempo che fa spiccare i colori naturali e sbiadire le biacche e i rossetti. La scelta dei «lirici» era in questo caso certo facilissima perché l'enorme equivoco cui potevano andare incontro Falqui e Capasso nel loro *Fiore* cercando una lirica pura in tutta la storia della nostra letteratura non si poteva davvero verificare nella qualifica di lirici per i poeti contemporanei dato che in nessun caso, se non forse per Onofri, la poesia nostra si è presentata con intenzioni che superino l'intensa intimità personale che della linea ha costituito la tradizionale caratteristica. Sí che era anche a sua volta naturale la difesa contro ogni poesia-documento, poesia-retorica, come bene dice nella prefazione Anceschi. «Cosí in una verità altissima e leggera di lirica e fuori ormai da ogni polemica, sta la ragione delle esclusioni, delle scelte. Nulla s'è concesso ai "civili" Soloni, ai risentiti Teognidi, nulla alla grazia amabile di chi sa solo impugnare con garbo il suo fioretto, nulla al piacere (privato poi) dell'amor sensuale e pratico delle pa-

role». Quanto alla scelta delle poesie il discorso si trasferirebbe in un esame critico-descrittivo di quelle opere poetiche e in una discussione sul metodo che ci sembra variare da poeta a poeta: scelta antologica del meglio come per Cardarelli, piú per «specialisti» come per Ungaretti dove alla discutibile *Pietà* potevano essere sostituite altre poesie piú realizzate. Ci limiteremo in linea generale ad osservare che il criterio tradizionale, che ha trovato la sua giustificazione teorica nel Croce, della scelta del piú poetico che unicamente conta in una storia di espressioni pure, e quello accennato da Anceschi, consistente in una scelta che permetta di «intuire tutto lo sviluppo di una poetica», vanno vicendevolmente integrati il piú possibile come ideale prospettiva di uno sviluppo storico e di un risultato assoluto.

Il primato fra le ristampe di poeti contemporanei, indispensabili per la rarità di molte opere quasi esaurite, spetta certamente alla ristampa delle opere di Ungaretti sotto il titolo *Vita di un uomo*, titolo impegnativo ed autobiografico secondo il motivo piú romantico e verboso di Ungaretti, che raggiunge il meglio dove il suo tono piú arso e meridionale si sfa in grazia musicale e dove la silhouette dell'«uomo di pena» si approfondisce in sostegno di ritmo vitale alla sua poesia. Sotto questo titolo ritornano *Allegria* (cioè *Allegria di naufragi* e *Porto sepolto* riuniti nell'*Allegria* 1931) e *Sentimento del tempo* (ristampa dell'ediz. Vallecchi 1939 e Novissima 1936). Ristampe integrali con alcuni interessanti ritocchi che vanno da «testoni dei brumisti» in «teste» (prevalere di una volontà ritmica su quella contenutistico-immagistica) alla trasformazione di un intero pezzo (*l'Africano a Parigi*). Ma il quadro sostanzialmente non è cambiato e del resto considerazioni su questo nuovo strato e sui precedenti sono da rimandarsi a quando uscirà il terzo volume con le *Poesie disperse* e con l'apparato critico delle varianti dell'*Allegria* e del *Sentimento* a cura di De Robertis. Poi seguiranno anche in poesia le *Traduzioni* (già comparse nel '36 ed. Novissima) e due nuovi volumi: *Penultima stagione*, *Diario*. Il foglio editoriale di Mondadori annuncia poi ben cinque volumi di prose *Scritti di viaggio e di letteratura* che certamente, malgrado la loro mole, occuperanno uno spazio assai piccolo nella nostra memoria di cose alte e poetiche.

Non è sempre facile giustificare il piacere di una rilettura accompagnata da un'inevitabile nostalgia per la relazione passata di lettura e il nostro atteggiamento spirituale. Perciò a dare notizia delle *Arie bifolchine* di Enrico Pea uscite quest'anno da Vallecchi (e ci piace anche il titolo nuovo cosí sollevato e lietamente intonato che ci indica il prevalere, a noi già chiaro, del tono sereno e gustoso di quelle poesie sugli spunti piú cupi e tormentati), dove sono raccolte le poesie che avevamo letto a varie riprese sino alla soglia della prima vocazione letteraria, si sente con piacere che teme di doversi dedurre per simboli di conoscenza intellettuale. «Per la via di Montignoso / seminato han pepestrino / ch'è semenza di rovina». Come ritornano trionfali ed amiche queste voci di un incanto tra sorridente e magico, queste voci native

di un paese dove ogni cosa rustica è così nativamente civile! Ma la «favola» poetica di Pea ha un suo timbro così spiccato che ci guida da sé a superare il piacere della nostalgia. In mezzo a tante favole artefatte e create a trappola di coloro che temono il filtro potente e sottile della poesia nuova e corrono subito ad ogni surrogato di canto tradizionale, la favola poetica di Pea ha quella perentoria serietà letteraria e quella assorta saggezza umana che dà peso e colore concreto ad ogni parola, ad ogni apparente divertimento. Quel sapore di sacra rappresentazione e di istintiva religiosità («nulla voglio che tu non voglia») che supera nel meglio il compenso dilettantesco di un *côté Figlia di Jorio* misura continuamente la forza della cantilena (malgrado le sue influenze e le sue parentele ben più che strapaese e «Selvaggio»), e la forza sensuale, ma non rapita dà un gusto più che lirico alle parole, quasi l'avvio di un racconto, di una moralità: «nate avvogliate di seduzione». Parole, sia detto incidentalmente, che il Glossarietto di E. Falqui vuol ricondurre al loro terreno dialettale o alla creazione fantastica dell'autore ma che, nelle aggiunte al Lessico di Contini, ci sembrano a volte intuitive anche per il lettore non toscano ma provvisto di buone letture: come «carolare» per danzare e «rientrare in santo» che ha un esempio notissimo nella *Mandragola*.

Fra i tanti residui di vecchi linguaggi poetici va calcolato quello della poesia dialettale che trascina con sé nella maggior parte dei casi l'eco della sua adesione al verismo e alla canzonetta: piccoli drammi, cantati accenni descrittivi e nel peggior caso satire di costume. È difficilmente il linguaggio dialettale sale davvero a condizioni poetiche, a quella leggerezza di suoni cui lo condusse un Di Giacomo, a quella libertà ariosa che lo può far preporre come mezzo musicale più variabile e colorito al linguaggio aulico nazionale: lontana d'altronde la cruda forza fantastica di un Porta e di un Belli. Nel Veneto, mentre a Trieste lavora ai suoi «colori» un poeta che fa tanto sentire la sua conterraneità con Saba, Virgilio Giotti, abbiamo ascoltato una voce friulana, che in certi limiti di fantasia, e d'altronde con certe pretese di avvicinamenti culturali pur abilmente celate, ci sembra dotata di freschezza e precisione musicale. Sono le *Poesie a Casarsa* di Pier Paolo Pasolini (Bologna, Antiquaria, 1942). Il dialetto adoperato ha già di per sé una sfumata apertura che l'autore stesso è ben lieto di additare: «L'idioma friulano di queste poesie non è quello genuino, ma quello dolcemente intriso di veneto che si parla sulla sponda destra del Tagliamento» e che egli confessa volentieri di aver portato oltre le sue possibilità naturali per i suoi scopi poetici: «Inoltre non poche sono le violenze che gli ho usato per costringerlo ad un metro e a una dizione poetica». Afferrato, ma non medusato, come spesso avviene agli autori dialettali, dalla poeticità illusoriamente obbiettiva di parole di suono dolce e melodioso (e di traduzione vaga in figure di suono inaspettate) Pasolini ha composto in una trama sentimentale esperta di situazioni e di avventure della fantasia una serie di delicatissimi movimenti poetici tanto più interessanti quanto più astratti da intenti folkloristici e di spiegato racconto. Un esempio: «Fuga: Belzà tai mòns l'è dut

un tarlupà: tal plan rampít o mirie, jo sei bessòl. / Belzà tai mòns a' plùf: in ta l'última abbàde, o sère, jo so bessòl. Pai pràs sglovàs dal vint, al spún l'òdor dal zinepri. Sciampàn: l'è timp dil à / Marie! 'a sighe la sisìle».

«Ormai sui monti (la traduzione è dello stesso autore) è tutto un lampeggiare: nella spoglia pianura, o meriggio, io resto solo. Ormai sui monti piove: nell'ultima schiarita, o sera, io resto solo. Pei prati spossati dal vento, punge l'odore del ginepro. Andiamo: è tempo di fuggire. Maria! grida la rondine». Dove si vede tra l'altro che la traduzione in lingua l'avvicina ad una sorta di modernissimo pascolismo, mentre l'espressione in dialetto mantiene al pezzo una poesia piú intensa, meno derivata, piú spiccatamente musicale.

Il giorno del giudizio di Angioletti (ristampato quest'anno da Vallecchi) è un libro che indubbiamente resiste pur essendo legatissimo agli anni in cui fu scritto, a quegli anni milanesi ed europei in cui i «saggi» tra discorsivi e fantastici sembrano la misura letteraria piú adatta ad esprimere la cronaca sentimentale ed intellettuale dei giovani scrittori. È forse questo suo sapore storico che ci ha fatto superare nel giudizio della memoria l'impressione di esiguità fondamentale del libro: fortuna affidata a pochi motivi quella di Angioletti, e a motivi non bene unificati, se non nel gusto di una linea piú secca e arabescata, che sensuosa e piena, e nella sua origine di fantasia intellettuale soffusa di un alone di malinconia lirica che può confermarsi piú sicura quando tende ad ironia. Piú calligrafico e quasi crepuscolare il primo pezzo *I re*, piú simile ad una cronaca zavattiniana il secondo nell'*Uomo qualunque* che per funzione e misura di linguaggio è senza dubbio il migliore di tutto il libro. E poi un pezzo, *Setteentrione*, che vuole essere la chiave di questo mondo, la confessione del letterato, il pezzo che piú risente di quella storia cui accennavamo, e che individua Angioletti in un europeismo milanese, antistrapaesano e quindi in una poetica piú di fantasia d'intelligenza che non di sensibilità macchiaiola, pittorica: «Io guardo all'Europa. Al di fuori delle tradizioni italiane, per noi cittadini del nord, anche se lo rifiutano, c'è un altro destino. Europe illuminée. Nei versi di Valéry Larbaud, vi sboccia una immagine nuova e cara al mio cuore di cittadino senza rimedio. Europe illuminée». E mentre questa fantasia intellettuale si fa tutta arbitraria e monotona nella creazione di un personaggio (*Amici all'osteria*), è invece coerente, riuscita nello scherzo *Pigrizia* e nella vicenda condotta con mano tanto leggera de *La fuga del leone*. È perciò che il brano piú impegnativo, *Il giorno del giudizio*, ci appare, al di là dei primi passi felici nell'avventura e nel mistero, che rendeva indimenticabile quella sensazione di novità cosmica nell'ambito della città umana, eccessivamente prolungato e trascinato in svolazzi calligrafici, in un turgore stilistico che non è del migliore Angioletti, una prova semmai che attendeva uno sviluppo che non è ancora venuto.

Tra le prose di fantasia di recente pubblicazione vanno segnalati, tutti editi da Vallecchi, tre libri di giovani: E. Morovich, *Contadini sui monti*, A. Orec-

chio, *Guardiani*, S. D'Arzo, *All'insegna del buon corsiero*. Dal racconto, nel senso piú serrato e tradizionale, evadono tutti e tre, forse malgrado le loro intenzioni, per diverse vie d'uscita. Morovich, che conoscevamo soprattutto per i suoi raccontini da rivista, con il loro intento di catastrofe e paradosso, in un tessuto di racconto piatto e scheletrico, sembra in questo racconto lungo (terremo fede cosí alle distinzioni che ha fatto con tanta acutezza su «Primato» e «Letteratura» l'amico Antonio Russi?) riprendere il suo schema abituale, ma distenderlo, oltre che nella lunghezza di un intreccio piú complesso, in un impegno piú poetico che consiste non solo nel livellamento volontario, non realistico, ma surrealistico senza volerne indicare la presenza, degli avvenimenti mondani e di un sopramondo di morti tenuti in un riuscito limbo di vicinanza ai viventi, ed anche in una nozione piú essenziale dello stile. Se le prime pagine (d'altronde le piú ariose del libro) sembrano riprospettare quasi intenzioni malinconiche-umoristiche alla Zavattini, il pieno del libro meglio risponde a questo accordo stilistico che può diventare anche maniera di una evasione dalla narrazione piú calda e piú decisa. Maniera e limite dunque troppo ravvicinato di una fantasia per lo piú artificiosa.

Orecchio sembra poi un verghiano rinnovato, libero dal ritmo isolano realistico, e rinsanguato da un fermento sensuale di chiara origine moderna (da Lawrence in poi) e certo la cosa piú compiuta del volume è il primo racconto *I guardiani* che ha su quella linea una sua misura, un suo passo poetico apprezzabili. Ma poi il suo ritratto ci viene sconvolto dalle esperienze successive indicate per ora dal breve racconto *In una stazione*, in cui il narratore rinnega evidentemente il suo modulo di costruzione e si precipita in un linguaggio di liriche pretese attraverso l'allibito e il bizzarro che arieggia Landolfi e che ci sembra per ora sradicato e malamente gratuito.

All'insegna del buon corsiero di Silvio D'Arzo ci pone innanzi ad un esempio tipico di narrazione poetica, e di durata della memoria poetica distesa il piú possibile in vicende stilistiche pacate e raffinate: quasi un Bonsanti della prima maniera, ambizioso di un colore fantastico che sale da un gustatissimo rallentato in moduli pseudoottocenteschi: «Né c'era, nella sua voce che suonò fresca oltre il cortile, solo un ricordo di indulgente rimprovero, ma qualche cosa che pareva ricordare ad entrambi con muto patto: una sorta, ecco, di complicità innocente». I personaggi definiti da una cura di colori e di vicende, di suoni (Androgeo, il servo poeta dalla livrea color verde mela), l'avvenimento centrale del funambolo e la sua trasfigurazione nel maligno culminano nella scena veramente efficace in cui «l'uomo in viola», dopo la sua uccisione riappare svolando dal fico nella luce della luna «che andava immalinconendosi di verde». Ma certo questo culminare del libro in una scena non è poi una vera necessità di unità, e tutto il racconto rimane una serie di pezzi bagnati nella stessa atmosfera e validi come esercizi di prosa poetica. Una prosa interessante ma pericolosamente raggiunta nella sua calma calligrafica in cui si odora spesso il bruciaticcio dello sforzo, il compiacersi di un'esile fantasia in giri esageratamente morbidi e incantati.

Nazionalismo letterario (1945)

«La Nuova Europa», a. II, n. 6, Roma, 11 febbraio 1945, p.5; poi in W. Binni, *La disperata tensione. Scritti politici (1934-1997)*, Firenze, Il Ponte Editore, 2011.

NAZIONALISMO LETTERARIO

Nel 1518 all'umanista belga Longolio venne rifiutata la cittadinanza romana come a barbaro che aveva osato da giovane paragonare la Francia all'Italia e tanta fu la violenza dei letterati romani insorti, con le piú belle citazioni imperiali e pieni di boria romulea, che il povero studioso dové abbandonare in gran fretta la città per non farvi mai ritorno. È questo episodio uno dei piú chiari esempi di quel nazionalismo letterario, di quella boria italo-classicista che, sviluppatasi soprattutto nel Rinascimento, è andata diversamente colorandosi e facendosi piú o meno insopportabile fino all'esplosione piú pericolosa, e ridicolamente violenta del periodo nazionalfascista.

Ma mentre nel pieno Rinascimento, quando questo aveva già dato i suoi frutti letterari piú alti, lo sciovinismo letterario inaridiva le possibilità della nostra poesia con un orgoglioso classicismo nazionalistico, poco prima il piú grande poeta del Cinquecento, l'Ariosto, risentiva nel suo poema tutto il malioso mondo romanzo, quasi riferimento sicuro ai suoi sogni, al suo bisogno di viaggio fantastico, come prima un Petrarca, un Boccaccio, un Dante, figli di quella unità medievale che un Benda può rimpiangere in nome di un universalismo in verità piuttosto astratto e razionalistico, avevano riassunto nell'opera della loro fantasia la varia esperienza stilistica del *trobar clus* provenzale, delle fiorenti allegorie *Ile de France*, della passione avventurosa dei vari «galeotti» bretoni.

In un generoso scambio di fantasmi poetici, di moralità favolose, la letteratura italiana si era nutrita in un respiro piú vasto che non era mancato al Rinascimento nel suo sogno piú luminoso dell'*homo novus* che solo il provincialismo letterario veniva contrapponendo al barbaro.

È l'isolamento italiano del Seicento, che distaccò la nostra letteratura dal contatto con le sorgenti piú fresche di cultura libera dell'Europa occidentale ed avviò uno sterile ripensamento su schemi letterari anchilosati di origine classicista e nei limiti di una poetica controriformista da cui gli sfoghi di nazionalismo retorico dal Testi al Filicaia acquistano una luce assai diversa da quella sotto cui li potrebbe considerare una storia che cerchi documenti di un risveglio vitale italiano in un'epoca considerata di decadenza. In realtà quelle canzoni tra lamentose e orgogliose sono ben sulla linea di una pura retorica di letterati attaccati ad un primato che l'Italia piú non aveva nell'Europa di allora e perciò retrivi, fuori delle concrete possibilità storiche del loro paese e della loro letteratura. Quelli che invece fecero l'essenziale per un rinnovamento italiano e proprio per un riaffermarsi della nostra let-

teratura sia nel suo intimo valore sia nel suo prestigio, furono gli europeisti del Settecento, che, senza timori di contagi barbari ed incuranti delle gelosie tra gesuiti francesi ed italiani, delle *querelles* di primati retorici (la contesa Bouhours-Orsi) circa la gloria passata e la perfezione classicista, si aprirono allo studio e alla comprensione delle vitali correnti di pensiero e di gusto che facevano capo all'illuminismo sensitivo, cercarono di riportare le premesse culturali della nostra letteratura oltre lo sfasamento provinciale del Seicento (in cui la crisi era stata appunto crisi di isolamento) e di dare al nuovo concetto di letterato e di poesia un nutrimento di vigoroso pensiero, di concreta moralità: ecco così l'opera generosa e perfino ingenuamente europeistica («i vari giornali fanno che gli uomini che prima erano Romani, Fiorentini, Genovesi o Lombardi, ora sieno tutti press'a poco Europei» scriveva il «Caffè») dei giornali letterari che dal più minuzioso rendiconto di novità scientifiche, archeologiche, numismatiche, linguistiche alle più ardite discussioni di problemi filosofici, economici, sociali, ricostruivano l'intelaiatura della cultura italiana e preparavano, proprio in opposizione alla figura del retore sciovinistico astratto ed avulso dalla vita del suo tempo, la figura del letterato pariniano ed alfieriano in cui la nuova coscienza concretamente nazionale sorge su di una aperta esperienza di testi e di cultura europea.

Esperienza varia e perfino accresciuta da quella più immediata distintiva degli avventurieri tipo Casanova, esperienza di cui vivrà la nostra letteratura per molti decenni. Dall'esperienza della critica inglese del Baretto a quella della poesia tedesca del Bertola tutta la nostra letteratura si arricchisce, nella seconda metà del Settecento, di motivi, di suggerimenti che, se inevitabilmente producono anche piatte imitazioni e correnti puramente di moda preromantica, provocano però un originale nascere di atteggiamenti letterari nuovi, di una lingua poetica che pur non abbandonando l'alta tradizione petrarchesco-tassesca si è resa capace di adeguare moti diversi, di sensibilità insospettate. Si pensi per tutti alla traduzione cesarottiana dell'Ossian che per più di un cinquantennio condizionò tutte le espressioni poetiche dei nostri scrittori. Né Foscolo né Leopardi né Manzoni, si concepirebbero, pur nel loro nuovo spirito nazionale (frutto anch'esso non tanto di un indigeno sciovinismo accademico quanto di un complesso movimento storico europeo), senza l'europeismo settecentesco; e proprio il nostro grande romanticismo neoclassico con la sua coscienza europea e il suo acuto amore per la tradizione letteraria nel suo senso più profondo può esser l'esempio di un equilibrato atteggiamento non pauroso di contatti e non fermo a pedissequa imitazioni di moda. Ma il nazionalismo letterario, che attraverso le polemiche preromantiche e romantiche aveva mescolato il suo veleno accademico e retorico (bando al romanticismo perché straniero al genio italiano giudicato naturalmente superiore e inarrivabile), non aveva perso la sua vitalità, e nella generosa aura romantica non è difficile ad un orecchio esercitato distinguere il timbro della sua voce da quello del concreto spirito nazionale romantico: lo sentiamo così nel *Primato* giobertiano che si rivolge al passato, non lo

sentiamo in Mazzini in cui ogni boria da letterato sciovinista è annullata nell'entusiasmo attivo di nazioni in funzione europea.

A mano a mano che la forza originale del romanticismo va scemando, la letteratura italiana tende nuovamente a rinchiudersi, ad isolarsi provincialmente ed è perciò che lo storico avverte dopo la metà dell'Ottocento un nuovo sfasamento di gusto e di freschezza letteraria, proprio mentre prevale di nuovo un nazionalismo borioso, appoggiato sul passato, estremamente retorico che pare quasi dover diventare la più tipica sorgente di espressione poetica nell'Italia carducciana. E non è senza significato che, mentre nel 1877 escono le *Rime barbare*, un anno prima era uscito l'*Après midi d'un faune*, uno dei testi della nuova poesia europea, del nuovo gusto simbolista che agirà tra noi solo all'inizio del nostro secolo, quando una nuova ondata europea dalla «Voce» in poi vinse le resistenze dei tradizionalisti ad ogni costo e rinnovò l'aria che alimentò la nostra poesia, la nostra letteratura contemporanea.

Non mancarono tutte le varie sette di letterati nazionalisti, dai dannunziani ai fascisti ai tradizionalisti accademici alla Ojetti, non mancarono le più sciocche esplosioni di furore antieuropeo ed anzi le competizioni letterarie, ufficiali si svolgevano quasi sempre intorno al tema «tradizione e rivoluzione», «italianismo ed europeismo». Ma forse proprio perché divenuto ufficiale il nazionalismo letterario, e confuso con una propaganda ufficiale che era di per sé sinonimo di malgusto, ha avuto ben poca presa nelle nuove generazioni letterarie. E noi pensiamo che se si proponesse ora il tema della lunga discussione sulla tradizione e l'Europa (che adesso è diventata il mondo), i letterati italiani non esiterebbero a rispondere che da uno sciocco isolamento, da un culto onanistico del passato, da una boria nazionalistica, la nostra letteratura non ha nulla di buono da attendere e che la migliore tradizione è quella dello scrittore che continuamente la rinnova e la nutrice con una esperienza più vasta, senza porre limiti alla sua ispirazione, alla sua materia poetica, alla sua cultura letteraria. E nessuno scrittore vorrà più fare sua la impresa «arte italiana» che fu veramente tale quanto più fu spregiudicata e coraggiosa.

L'«Adalgisa» di Gadda (1946)

«Il Mondo», n. 19, Firenze, 5 gennaio 1946, p. 6; poi – con il titolo *Nota sull'Adalgisa* – in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit. e in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

L'«ADALGISA» DI GADDA

Nella nuova edizione dell'*Adalgisa* di C.E. Gadda (Le Monnier, Firenze, 1945) scompaiono quei pezzi che nella prima edizione ci sembrarono coabitare un po' per forza con i veri «disegni milanesi» che corrispondono al sottotitolo del libro non solo per il soggetto milanese, ma anche per un tono veramente di disegno, non di semplice scherzo o di poetica divagazione abbandonata e patetica come la *Notte di luna*, di affresco movimentato e veramente romanzesco come i brani che si collegavano alla *Cognizione del dolore*. Nella riduzione ai veri disegni, il libro diventa così in certo senso un nuovo libro coerente, unitario, capace (il che è proprio la dote suprema di un libro di prosa saggistica) di dare alla nostra lettura un unico sfondo tonale e il vigoroso piacere di una vicenda stilistica a suo modo unitaria: anche se i brani raccolti vivono di pretesti narrativi diversi. E si noti che qui almeno cinque dei disegni hanno una parentela di personaggi e di società: e il sesto vive di non dissimili suggestioni ambientali.

Chi legge l'*Adalgisa* libera da brani che ricordavano il primo Gadda (il tenue e quasi patetico artista che alla scuola del racconto-bozzetto degli scapigliati e di Faldella aveva costruito il fragile mondo della *Madonna dei filosofi* a cui può riavvicinarsi semmai il disegno più debole e laterale di *Claudio disimpara a vivere*) e da brani che rimandano al Gadda più complesso e per noi più impegnativo e lirico (lo scrittore della *Cognizione del dolore*) trova così un libro di estrema compattezza, in cui la monotonia gaddiana (quanto cocciuta e perciò pesante è spesso la volontà di una bizzarria e di un tecnicismo faticoso e indigesto) diventa, mercé una suggestione ambientale, atmosfera e avvio al ritmo linguistico e mediamente poetico: che è poi ciò che più veramente conta in queste pagine, animate e svolte da un impeto meno profondo che nella *Cognizione*, ma anche più limpido e chiaramente profilato. Sì che la «fuga» veramente magistrale intessuta sul tema linguistico del «ciapall» nel «tram 24» del *Concerto di centoventi professori*, è il simbolo palese, volgarizzato nella sua gustosa potenza, del vero valore del disegno gaddiano. È tutto questo libro si avvantaggia vistosamente delle esperienze precedenti, della furia tecnicistica delle *Meraviglie d'Italia*, della pastosità dei primi saggi e di certi pezzi degli *Anni* (Firenze, 1943), della scoperta passione del *Castello di Udine*: se ne avvantaggia soprattutto in quanto tali esperienze vengono adibite ad un uso coerente e dominante in cui esse si fanno, dando luogo ad un racconto musicale, dal ritmo leggero e rapido, umoristico e fluente. Naturalmente non si creda che il nobile «triume vetroso di caramello» di cui parla Gadda per il suo stile, la sua faticosa

ed esaltata «granulosa precisione elencatoria» siano scomparsi per dar luogo ad una pasta morbida e soffice e ad una lingua senza scabre punte e groppi voluminosi (con le solite inversioni di costrutto, con le pause rapide di un parlato lontano da ogni realismo e puro mezzo stilistico; con immediatezze asintattiche e con nessi ampi e complessi, con improvvisi bagliori di parole-immagini e gorghi maccheronici di neologismi rigorosi ed ardit), perché nulla sarebbe piú alieno dalla sua poetica autorizzata da Orazio (cui egli si richiama per il gusto scolpito ed oggettivo della precisazione lessicale), dalla tradizione lombarda¹, da certo bizzarro e intelligente Ottocento (vedi Imbriani) e dal piú raffinato gusto dell'analogia e del discorso interno. La sua poetica sostanziale non cambia, il suo amore per una prosa numerosa e incalzante, in cui un continuo scatto intimo travolge e si complica con trovate dell'intelligenza, rimane vivo anche là dove, come in alcuni pezzi de *Gli anni* (indichiamo il saggio *Tecnica e poesia* per una completa misura delle intenzioni gaddiane), Gadda si indugia in moti idillici, di abbandono.

Ma se uno sciogliersi in prosa piú morbida sarebbe un nonsenso per la poesia di Gadda, certo in questi *Disegni milanesi* il ritmo è meno convulso e la sua rapidità, la sua nativa furia è piú scherzosa, alleggerita, felice. E mai come in questo libro la musica di un ritmo nutrito di tanto complesso tecnicismo si espande cosí ariosa e resiste nel ricordo (l'ultima istanza di una lettura e la preparazione ad una critica non provvisoria) con una suggestione di «paesaggio» e di vicenda in perfetta simpatia, che ci stacca (come invece non avviene sempre in altri testi di Gadda) dal singolo pezzo e dalla singola pagina e dalla singola trovata lessicale: vincendo cosí l'impressione di sopraffazione quasi cupa e ossessionante di altre pagine troppo stipate e faticose.

Questo senso di brio fresco, di musica che, salendo da trame complesse e da ricerche particolari (si noti l'uso gustoso delle note, comuni in Gadda, ma qui anche piú frequenti e spesso sviluppate addirittura in disegni raccorciati, in miniatura coerente con la musica che domina nel testo: come avviene, ad esempio, in quella nota lunghissima sulla immagine milanese o parigina di Napoleone), ne nutre la sua coerenza fantastica, è piú chiaramente percepibile nei primi disegni: piú esenti dalla intenzione romanzesca che, mossa nel *Concerto*, si svolge nei due ultimi capitoli, *Al parco*, *L'Adalgisa*. In questo senso il disegno ne *I ritagli di tempo* può essere il punto estremo e pericoloso di una musica troppo esteriormente briosa e di un gusto alla fine calligrafico, pur costituendo con la figura del giovane «ingegnere» milanese la premessa del *Concerto* di cui si anticipa qui piú superficialmente il motivo della società medioborghese della città lombarda con le sue parentele a tribú con il giuoco dei nomi («dei Pérego, dei Biraghi, dei Maldifassi, dei Corbetta, dei Rusconi, dei Bernasconi, dei Trabattoni, dei Repossi, dei Cornolli,

¹ Suggestisce Dossi: «Inventare parole nuove è lecito a tutti per la ragione che è lecito l'inventare nuovi pensieri. Difatti a chi ben guarda, le parole non sono che altrettanti pensieri – come i periodi, come i capitoli, come i libri».

dei Lattuada, dei Gaddus»), con il movimento comico di un mondo onesto e mediocre, civile e conformistico; e poche volte una satira non nutrita di veleno ha colto così bene i limiti di una mentalità, sí che questi disegni hanno veramente anche un valore di documenti di costume, e una società milanese anteguerra così ben circoscritta ha in Gadda il suo ritrattista! Un carattere completo hanno i due disegni iniziali (*Quando il Girolamo ha smesso, Quattro figli ebbe e ciascuna regina*) a cui offre consistenza anche il limitato sfondo di «interno» su «cartone vecchio» e quella tinta di bonarietà familiare col suo doppio verso di simpatia e di distacco umoristico (quella intonazione che piove su questa Lombardia amata e ironizzata fino all'estremo della anti-retorica, «Una bischeraggine generosa e totale, una vena romantica e brodolona... Oh! sangue e gente delle stragi e delle ibridazioni lontane, tra ligure e gallico e longobardo e minchione, con quello spruzzo di bugie curúli in coppa a dargli il sapore e la parvenza d'una civiltà, quasi polvere di cannella sulla panna frullata!»). Essi formano una base omogenea alle sbrigliate fughe della fantasia, alle accelerazioni, agli ingorghi di un ritmo in cui quei dati di colore e di umano giudizio si risolvono completamente, trovano il loro senso vero (non ironia e simpatia, di fronte, ma ritmo caldo e frizzante), la loro possibilità di giuochi che non rimangono virtuosismi, di vicende che non rimangono bozzetti, con la loro fecondità di mosse liete e squillanti: «E issorfatto gli combinavano tutt'all'ingiro un girotondo infernale, gridavano e saltabecavano in cerchio, sparando su delle mattonelle come altrettanti razzi, ricadendo poi con le gambe nude e mutandine rosa alle viste sui sandali acciabbattati a sfragellarsi le trombe di Fallopio (dotti ovarici); mentre la gonnellina pareva fungere da paracadute, elata ad ombrello».

È negli ultimi due disegni, dopo la fantasia colorita del *Concerto* (in cui nel più acceso ed ardito sviluppo di sequenze si precisa la figura della bella donna, di Elsa, inconsapevolmente superiore al mondo pittoresco delle tribú ambrosiane), che Gadda ci mostra meglio le sue qualità di narratore e il gusto del quadro – diciamo in termini convenzionali – d'ambiente, pretesto alle sue fantasie, alle sue variazioni, si fa più sottile e si impasta con un più deciso tema narrativo, perdendo in autonomia vivace e pungente e acquistando in complessità di direzioni tematiche, di toni romanzeschi e sentimentali. Mentre la linea dei primi disegni è semplice e la profondità del paesaggio è limitata, poco scandagliata, negli ultimi brani vi è un indugiare più sinuoso, un presentarsi di motivi, di sfondi più numerosi e spaziosi. Si pensi, nel disegno *Al parco in una sera di maggio*, al suggerimento di direzioni spaziali e sentimentali dato dal simultaneo racconto dell'*Adalgisa*, dal giocare dei bimbi, dal girellare del Bruno: e nell'*Adalgisa* dal variare romanzesco di luoghi e di occasioni.

E lo stesso acuto senso delle situazioni narrative, l'abilità con cui si snodano, non in una semplice catena cronologica, gli avvenimenti, indicano più che in altre opere del Gadda una nativa sapienza compositiva, un istinto di racconto che giustifica più sobriamente l'uso dei suoi originali mezzi

espressivi: il cui pericolo ultimo è un piacevole caleidoscopio, anche se serve spesso a rallentare il ritmo e a portare un'aria di abbandono sentimentale, che il mordente piú brioso e risoluto dei primi disegni elimina e che non troviamo nella parte a noi nota della *Cognizione del dolore*. Segno comunque di una maturazione di interessi artistici che possono provocare anche un iniziale squilibrio nella prosa gaddiana, così generosa di una lettura sempre di eccezione (nel senso meno abusato di questa parola), ma che certamente promettono nuove ricerche di tono su di un piano di tenacia artistica che non molti scrittori sanno mantenere con tanta fedeltà.

Nota sul «Canzoniere» di Saba (1946)

«Letteratura», a. VIII, n. 3, Firenze, maggio-giugno 1946, pp. 103-111;
poi – con il titolo *Il Canzoniere di Saba* – in W. Binni, *Critici e poeti dal
Cinquecento al Novecento* cit. e in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecen-
tesche* cit.

NOTA SUL «CANZONIERE» DI SABA

L'edizione 1945 del *Canzoniere* di Saba è un chiaro invito a giudizi su di un'opera che sempre meglio risponde alla nota impressione di unità, di continuità quasi di poema o, proprio petrarchescamente, di canzoniere.

Nel '21 Pancrazi scriveva a proposito di un primo canzoniere: «Non sono molti i poeti che radunando oggi in un volume solo la loro fatica di vent'anni riuscirebbero a dare quell'impressione di unità e di fedeltà a se stessi, che è invece uno dei caratteri del canzoniere di Saba»¹, e più tardi altri insisteva su di una specie di espressione continua, a blocco (Ravegnani). Naturalmente è facile notare che tale continuità è aiutata dalla persistenza di immagini anche ambientali (in senso lato la triestinità di Saba) e da un autobiografismo che però va facendosi, verso l'ultimo, più segreto e sempre meno discorsivo. Ma la continuità che ci colpisce adesso non è indiscriminata o puramente psicologica: risulta da un atteggiamento costante, da un nucleo essenziale e dal suo storico reagire, dal suo svolgersi senza colpi, in larghi momenti che lo stesso poeta ha saputo indicare con la tripartizione del suo *Canzoniere*. Un atteggiamento essenziale non tanto di «delusa saggezza» (Solmi), né di puro e spassionato spettatore («la mia forza: guardare ed ascoltare»), quanto di attenta ricreazione in una interna solitudine non spietata e non edonistica del ritmo vitale nella sua quotidiana verità e poesia (tanto più poetico quanto più sincero e nudo, ma senza gusto di crudezza): ricreazione secondo misure di canto senza esaltazione sensuale, senza accesi riferimenti immaginosi, secondo un petrarchesco gusto di variazioni e di «disacerbare il duolo», lontano da ogni retorica catarsi. Sciogliere il dolore (o meglio la pena) del vivere in figure di canto, trarre dal ritmo vitale il suo passo più lieve, il suo colore meno chiassoso, il profilo delle vicende più essenziali, meno artefatte, e farne motivo, guida di musica: quella musica che anche nelle *Fughe* nasce da voci, da figure di vita, di segreta esperienza. Da questo punto di vista, non autobiografia minuta e sentimentale, ma vicenda del ritmo vitale particolarizzato e personalizzato in figure e canti, in musica di voci, in profondo accordo di «parole». Donde un accento che sostanzialmente non cambia nelle sue cadenze attutite, nel suo contenuto di silenzio, nella più dolce figura di canto, nel suo repertorio di entità poetiche, di miti, di nomi-appoggio in cui una simpatia di contenuto ardore caratterizza ed evidenzia i suoi intimi moti. Certo un impegno compromesso sul limite di una forza poco espansiva, e sul controllo attentissimo di chi raramente si

¹ P. Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, I, Bari, 1946, p. 162.

disperde in tentativi rischiosi per la sua salute di creatore, qualcosa che simpatizza con temperamenti piú scialbi, ma ugualmente misurati e felici nella loro misura: quasi la tenue sincerità e fortuna di un Pindemonte controllato sull'eco della potenza foscoliana.

E tutto lo sviluppo di Saba verifica nelle sue diverse accentuazioni di canto, di figura perfino a volte oleografica, un atteggiamento di aderenza alle cose essenziali che non è solo un «guardare», di coscienza non impressionistica del ritmo vitale che dà, nei limiti di potenza fantastica, un diverso tono di serietà a quella che potrebbe sembrare un semplice edonismo di colori, di parole. C'è sí un certo tono felice, gustato, ma come soluzione in canto di una coscienza della realtà che non si ignora e che dà invece proprio al canto le sue linee poco rapide, attente, a loro modo analogiche. Perché, quando si nota la modernità di Saba pur nel suo originale rispetto delle forme chiuse tradizionali e nella possibile traducibilità discorsiva della sua musica, che paiono imparentarlo con stagioni letterarie piú lontane, si deve ricordare che la sua lettura esige in realtà una richiesta non diversa da quelle dei nostri contemporanei e che le sue trame di parole, il suo apparente «discorso», valgono in realtà non narrativamente o decorativamente (sí che la sottile grazia neoclassica di certe sue volute poetiche non indica un semplice gusto di fregio), ma proprio come allusione, come analogia di sensi segreti ed assorti: il che elimina, almeno come giudizio assoluto, e non come ammissione di residui e di scambi durante l'operazione poetica, l'accusa di crudo autobiografismo e quella di oggettivismo ingenuo e piatto. Il pericolo c'è, e forte, di appesantimenti, di deviazioni, di scambi, tra l'uso sottile e funzionale di elementi autobiografici, di dati-ricordo per una costruzione di figura di canto, e il bruto surrogato di quadri, sentimenti, oggetti romanticamente ed ingenuamente sperati come automaticamente poetici, ma ciò, se porta entro le singole poesie a giuste distinzioni e rifiuti, conferma la tipica difficoltà della poesia di Saba che troppo spesso è parsa un'espressione canora di «poesia ingenua».

Quella segnalazione della importanza della *Brama* già fatta da Gargiulo² ed estesa a indicazione di un motivo segreto psicanalitico in Saba, se non importa naturalmente un'assurda applicazione freudiana in poesia (culturalmente l'incontro triestino Freud-Svevo deve essere calcolato in un esame di Saba, e chi non sente la segreta simpatia, proprio in motivi di «brama» che corre fra certi personaggi sveviani tra le sue giovani figure femminili «come prede esposte» e le fanciulle sabiane?), serve certamente a chiarire l'atteggiamento del poeta e il suo metodo tipicamente moderno, tutt'altro che tradizionale: canto di voci elementari ed essenziali, liberazione di «pene» in ritmi non sovrapposti di canto, di figura, di musica, in proporzioni tanto piú limpide quanto piú nutrite di quella esperienza disadorna, non intellettualistica, elementare e poetica nella sua nudità. Si pensi alla dichiarazione giovanile (in *Trieste e una donna*) *Il Poeta*:

² A. Gargiulo, *La letteratura italiana del Novecento*, Firenze, 1940, p. 160.

L'ora del giorno e le quattro stagioni,
un po' meno di sole o piú di vento,
sono lo svago e l'accompagnamento
sempre diverso per le *sue passioni*
sempre le stesse.

Questa aderenza ad alcune passioni essenziali (e si può dire come, dopo il trionfo sensuale dannunziano, questa elementare mitologia erotica sia fondamentale nella sua poetica castità come distacco, sia pur velato di contatti estetistici, dalla *fin de siècle* prepotente e retorica), che nel primo Saba è piú patinata di edonismo

(il poeta ha le sue giornate
contate,
come tutti gli uomini, ma quanto,
quanto beate),

si farà a poco a poco piú cosciente della sua validità poetica e degli adeguati mezzi espressivi, ma costituirà sempre il fulcro della poetica sabiana. E a parte la precisazione indicativa di una aderenza alla vita in funzione di «brama», questo senso di amore e tristezza della vita, questa attenzione mai retorica e mai di pura curiosità, traducendosi in colori, ritmi, parole, che dicano quest'oscura e sicura fermentazione interna nel suo rilievo meno esaltato e piú capace di farsi visione e linea, è il nucleo che Saba sempre meglio precisa ed adegua con un procedimento di prove, di esercizi che si propongono nel primo momento, nella prima parte, che l'autocritica di Saba ha ben distinto fino alle soglie di *Canzonette*, fino a levarsi sicuro dell'incantevole voce:

Da te, cuor mio, l'ultimo canto aspetto,
e mi diletto a pensarlo fra me.

Un primo momento in cui urgono anche, per chi sa ben distinguere esperienza da passiva eco, le presenze di voci poetiche diverse che già la critica ha segnalato (De Robertis³) e che si potrebbero facilmente aumentare come diretta e indiretta vicinanza al mondo poetico dell'Ottocento e del primo Novecento, particolarmente sulla direttiva dei crepuscolari dal cui armamentario (e del loro confluire Pascoli-*Poema paradisiaco*), Saba ha risentito espedienti ed offerte lessicali. Ma proprio in certi tratti meno risolti letterariamente, in certi errori e stonature, in certi ritmi improvvisamente diversi, questa poesia apparentemente poco rivoluzionaria mostra il suo volto fin dalle poesie dell'adolescenza, fin dai troppo celebrati «versi militari». Sono mosse di favola poco evanescente

³ De Robertis, *Scrittori del Novecento*, Firenze, 1940, pp. 27-30.

(dall'avversario in forma di barbone...
mi giungeva e l'odore della cena...
Un gallo cantò, altri risposero qua e là...
di troppo ebraico, di troppo panciuto,
di troppo lamentosamente impuro),

o sono primi abbozzi di vicende poetiche, di figure tipiche dell'antidescrittivismo sabiano, come *In cortile*. Si pensi poi in *Trieste e una donna a Tre vie* e si vedrà come la poesia di Saba ha trovato soprattutto quell'aria in cui si immergono le sue entità poetiche, quell'aria che è più di un paesaggio descrittivo e che non è una vaga atmosfera, immedesimata com'è con i miti coloriti, col loro muoversi giovanile a ritmo di folata:

o, vestito di blu,
un garzone con una carriola,
che a gran voce si tien la strada aperta,
e se appena in discesa trova un'erta
non corre più, ma vola.

Acme di questo primo periodo (predominio delle figure), che, dopo alcuni inviti poco raccolti ad una specie di vicinanza ungarettiana in *Cose scritte durante la guerra*, è ottenuta con un'aggiunta più chiara di canto, con un alleggerimento interno che toglie certo peso di documento. Ed è la stessa poetica di *Cose leggere e vaganti*, in cui la levità del ritmo era un invito al predominio del canto con cui si inizia il secondo periodo (1921-32).

La vita è così amara,
il vino è così dolce,
perché dunque non bere?

Predominio del canto che giustifica persino un uso più frequente di forme antiche in un impasto in cui le parole valgono più nella loro suggestione sonora che nel loro riferimento a testimonianza di realtà (osservazione che si può ripetere per le *Fughe*): ma pure qui – si pensi a *Chiaretta in villeggiatura* – non si è affatto abbandonato quell'equilibrio tra immagine e sentimento di cui parla De Robertis («con una facoltà favolosa di dare alle cose – città, strade, marine, campagne – quasi l'aspetto di creature e alle creature l'oggettività delle cose»), che giuoca anche nei riguardi del canto assunto come protagonista di questa poetica, come freno in *Autobiografia, Prigioni* (è azzardato suggerire per questi come accenno di giustificazione, a un procedimento dei sonetti rilkiani?) e più tardi in *L'uomo* e, a suo modo, nel *Piccolo Berto*, con un eccesso di descrizione di sentimenti. E dopo le rivelazioni più decisive di *Cuor morituro* (*La Vetrina, La Brama*), *Preludio* e *Fughe* segna l'acme del secondo momento con un'ambizione alla musica in cui le voci sublimano la facoltà di figure e di canto su temi di esperienza

vitale fatta non piú astratta, ma piú aerea, non priva di miti (la fogliolina e la fresca vernice della ottava fuga), ma piú luminosi, piú depurati. L'abbondanza di movimenti diversi, la lentezza evocativa che si avverte entro i ritmi pur compatti e chiusi, indicano una volontà di distacco dell'essenziale posizione sabiana da forme di realizzazione piú particolari verso una sorta di poesia della poesia, di secondo grado piú risolto, piú alto e non certo una possibile deviazione pretenziosa e vacua. Proprio là dove il lettore inesperto si sconcerta e si turba perché svanisce la piú facile equivalenza discorsiva, e l'equivoco di un fiabesco autobiografico, piacevole e ornamentale (equivoca fortuna che non è mai giustificata dalle piú intime ragioni di ogni componimento di Saba), si tocca uno dei punti di naturale arrivo di questa lirica, tale anzi da rispiegare a ritroso la strada del poeta e da confortare chi ha indagato la radicale identità di tendenza alla musica attraverso le figure e i canti, e di rilievo di una esperienza antiretorica, esistenziale. Ché non si spiegano altrimenti versi così leggeri e sostanziosi, così analogia assoluta di condizioni interne già «signatae»:

Se baciarmi sulla bocca
fosse lecito a un mortale,
proverebbe un senso, quale
della morte è forse il gelo:
tanto azzurro è in me di cielo,
tanto in me brucia l'amore.

Ben piú che nelle *Canzonette* qui la vastità musicale dà luogo a movimenti essenziali e vi trova il suo centro piú che in appoggio di figure o di inizi di canto fisico (e una superiore letizia e una superiore mestizia si incontrano in linee di melodia):

D'un tempo
alle lacrime torno ed al sorriso.
Ucciso
forse ho il triste pensiero a me funesto
sí lungamente? Non è, ahimè!, che questo
che la vita mi fa sí dolcemente
amare?

Il terzo momento nasce così da un concentrarsi (e in parte dal decadere) di questa musica:

Parole
dove il cuore dell'uomo si specchiava
– nudo e sorpreso – alle origini.

E non è tanto in *Parole* che il nuovo fare poetico si svolge, quanto nelle poesie che costituiscono *Ultime cose* e in cui gli accenni

(Un uomo si avventura per un lago
di ghiaccio, sotto una lampada storta...
Ti scoprirono insieme occhio di gelo)

che potrebbero apparire anche come sosta ed attesa dopo lo sforzo di *Preludio* e *Fughe*, si fondono in una poetica che caratterizza l'attività dell'ultimo Saba.

Nell'attività poetica che va dal '35 al '45 (*Ultime cose*, 1944, *Varie*) Saba appare indubbiamente più attento e vicino ai modi essenziali della poetica contemporanea. Sempre più libero da possibili colorazioni crepuscolari di primo Novecento, sempre più fuori dal pericolo di scivolare dal canto in accenni di cadenza abbandonata, dolciastra (sia pure con tutte le ragioni positive che nascono e si affermano su quel limite), il Saba di *Ultime cose* tende con una chiarezza inequivoca ad una espressione più stretta, più essenziale, meno distesa. È l'accentuazione dell'esperienza di *Parole* (ed abbiamo visto quale importanza non casuale abbia quel titolo per la poetica sabiana) con una maggiore presenza di autocritica, enunciata già nella poesia di *Preludio*.

Or dissodo un terreno secco e duro.
La vanga
urta in pietre, in sterpaglia. Scavar devo
profondo, come chi cerca un tesoro.

Perché se questo «secco e duro» si riferisce alla vita dell'uomo non più giovane, e risponde al tema sabiano della facile vita del giovane e del gelo che assidera gli anni maturi (dove il mito del vecchio – rinchiuso nei provvisori tepori del sole o del cibo –), la traduzione in poetica è operata già nel lessico non più elementare, ma più scabro, nel fare più distaccato, più assorto che più facilmente s'intona alle cadenze contemporanee e specialmente a quelle del poeta che Saba, pur nell'essenziale diversità dei due nuclei originali, può sentire più vicino in una cultura ideale, in un senso vitale di serietà poco declamatoria, di sobria contemplazione della realtà, dell'avarò margine della felicità: Montale. Sì, vi sono anche pause, silenzi, versi scanditi in soluzioni prevalentemente di valore fonico, che accennano ad un *côté* Ungaretti

(a te nei sogni
rivivo, a quando a quando, di notte)

e che pure derivano, con un forzamento più preciso, da lontane origini del tutto sabiane, ma soprattutto la vicinanza che ci illumina non su di un assurdo tradimento di Saba a se stesso (pochi poeti conosciamo così fedeli alla loro parola iniziale, così modestamente risolti nella propria originalità), bensì circa una localizzazione della poetica di *Ultime cose* in termini anche culturalmente precisi, è quella di Montale, del Montale dei primi *Ossi di seppia* per questo senso di amarezza e di leggero allibimento metafisico (ma è chiaro come il fondo di Saba reagisce e svolge queste direzioni a contorni

piú rilevati, in toni di fantasia piú pacata); e, piú in lontananza, del Montale di *Occasioni* per certo fremito che viene immesso nel canto sabiano

(di stornelli frenetici a emigrare...
Sotto il cielo coperto è volta l'ansia
di tutti ad una raffica, alla prima,
che sbatterà le tende lungo la riva),

per certo riscatto finale che, originalissimo in Saba, diventa in queste ultime poesie piú perentorio, avvicinandosi cosí a quella forma tipicamente montaliana, bene indicata dal Contini, di soluzione di un turbamento nella sicurezza di un oggetto:

E nello schianto
del vetro alla finestra è la condanna...
Paradiso perduto, che rifugge
l'occhio che piú l'amava, è il bel tappeto...
Ed alla sete
acqua d'anice tinta era il ristoro...
E mi ricorda una casetta, sola
fra i campi, che fumava per la cena...

Dove, come è ben evidente, siamo passati da un esempio di maggior vicinanza e di soluzione, agli ultimi due, in cui torna il gusto piú normale di salvezza nel colorito ricordo, in figura di dolcezza, a volte perfino fiabesca. Cosí in questo gusto non certo eterogeneo e inaspettato, ma apparso piú nuovo per una rivelazione dall'intimo di spunti già esistenti e coerenti, la poesia si contrae in accenni brevi, in movimenti raccorciati, in ritmi piú staccati anche nel naturale placarsi in canto:

La bocca
che prima mise
alle mie labbra il rosa dell'aurora,
ancora
in bei pensieri ne sconto il profumo.
O bocca fanciullesca, bocca cara,
che dicevi parole ardite ed eri
cosí dolce a baciare.

Il tipico svolgimento di fiaba umana, di vicenda cosí abusato nel primo Saba o nel Saba de *L'Uomo*, si riduce, sulla linea della poesia matura, da *Canzonette* in poi, a uno scorcio piú incisivo e la forza suggestiva delle parole si trasferisce prevalentemente da colore psicologico, misura di canto, ad accentuazione sulla parola chiave:

i morti amici, le morte stagioni.

La forza delle figure decade, pare lentamente oscurarsi

(al giovane che il suo corpo modella
nel segno sotto cui nacque, severo),

perdere quella limpidezza che rende miti soavi le fanciulle, i ragazzi in corsa, la modellina sabiana. (Perché *La Modellina* non compare in *Canzoniere*?) E al suo posto prevale un certo aggrovigliamento di immagini o di accenni di immagine che pare indicare volontà di un disegno insieme piú complesso e piú sommario, piú abbreviato, in cui le «cose leggere e vaganti» si infoltiscono, quasi incupiscono in un'aria piú severa, in una sintassi poetica piú concisa, piú allusiva nell'interno delle parole che non nell'accento di canto e nell'evocazione di colore:

Chi vi guarda
– verdi sotto una nera ascella frondi
spuntano; alcuni rami sono morti –
le vostre dure sotterranee lotte
non ignora: la vostra pace ammira
anche piú vasta.
E a voi, ritorna, amico;
laghi d'ombra nel cuore dell'estate.

Proprio la morfologia della immaginazione sabiana, pur cosí fondamentalmente fedele al nucleo ispirativo, tende a modificazioni di misure che vanno al di là di certe apparenti difficoltà perifrastiche e discorsive che formano nel Saba piú noto un lato della sua cosiddetta prosasticità. Qui – e i versi citati dalla poesia *Alberi* sono molto chiari in proposito – l'immaginazione sabiana si assesta con una certa fatica, con una volontà di visuali profonde, di scorci quasi magici, con una forzatura di immagine che insiste nella parola, confida in una allusività pregnante e radicale, immerge i germi fantastici in un'atmosfera come piú lontana ed assoluta di quella in cui nascono indimenticabili voci di *Canzonette*, *Figure*, *Fughe*.

Ma anche qui le ricerche nuove non possono certo prescindere dalle tendenze interne piú forti ed anzi si sforzano di adeguarvisi e di attrarle in una mediazione esercitata soprattutto da quel canto di slargo, di abbandono, piú volte notato, che finisce per prevalere, reso piú suggestivo e variegato, superando anche le accentuazioni ritmiche piú scandite, staccate:

laghi d'ombra nel cuore dell'estate.

Come, se leggiamo *Sera di febbraio*

(Spunta la luna.
Nel viale è ancora
giorno, una sera che rapida cala.

Indifferente gioventú s'incontra,
sbanda a povere mete.
Ed è il pensiero
della morte che, in fine, aiuta a vivere)⁴,

nella volontà di magia allusiva, di incontri piú radicali e profondi senza i passaggi di discorso comune che altrove rappresentavano il gusto di una semplicità di canto e di figura aderente al modulo di espressione piú istintivo e modesto; si deve notare come quella specie di sentenza finale – ma in realtà un'immagine anch'essa ed un moto di triste rasserenamento che simpatizza con le tenui notazioni precedenti – è sempre il risultato di un pensiero che nasce dal canto, che si rivela nel canto e aspira coerentemente a vibrare come nota di canto pacato, rallentato, poco fremente tanto da ricercare pause, intonazioni di discorso comune:

ed è il pensiero
della morte che, *in fine*, aiuta a vivere.

Si sente cioè, nella maggior vicinanza ad altre forme poetiche contemporanee (avvenuta non certo per adesione esteriore, ma per intima modificazione in una generale atmosfera di cultura), il perché originale di una evoluzione coerente anche nella sua fase piú nuova e meglio si rivela in questi risultati estremi l'intrinseco valore di un'attenzione disadorna al vivere e al suo sottile giuoco di vicende sensibili, di appelli e risvegli di una dolente e vitale «brama». Così lo stesso passaggio dell'ultima sentenza dalle immagini precedenti, anche se piú volontariamente pausato come in un attacco piú fondo e meditato, può ricordare altri attacchi apparentemente piú in superficie, piú discorsivi, piú risolti in quanto tali nella salvezza del canto:

Non ama il vecchio la tomba: suprema
crudeltà della sorte.

Quel canto che, fatto come piú accorto dei propri mezzi e quindi come piú sospettoso e cauto, torna anche in *Ultime cose* a tentare quegli impasti affascinanti di canzonetta e di nuovo ritmo piú perentorio ed assorto:

La rossa foglia morta
che il vento porta via,
il vento e lo spazzino,
sotto il fulgido cielo cadde, insanguina
con le altre la via –
imiterei. Per nausea

⁴ E sarà ovvio sottolineare la cura di spazi, di pause certo piú accentuata graficamente, ma così naturale in Saba, così coerente, piú che con ricerche tecniche, con il suo stesso ritmo vitale di osservazione, di ripensamento.

delle parole vane,
dei volti senza luce.
Ma la tua voce, o gentile, mi parla;
fa che non cada ancora.

Quel canto ha acquistato un tono piú assorto e lontano, una maggiore ricchezza di echi fondi, con minore capacità di ripercuotersi in colore, in passi di figure.

Piú concentrato in equivalenze di immagini piú dense

(brilla come un ghiacciuolo l'odio),

in disposizioni di parole piú sostenute

(il tuo bacio che assenze
fanno, e pietà di noi stessi, piú raro),

in accenti anche psicologici piú distaccati di decisione amara:

Ma non v'entri tu, né alcuno
che con te sulle tue orme vagava...
Paradiso perduto, che rifugge
l'occhio che piú l'amava...

Dissipati certi toni eccessivamente dolciastrici e sciapi (residuo, precipitato di toni positivi sabiani), l'ultimo Saba con il suo fare piú meditato e piú essenziale ci pare concludere, con poche possibilità di altre modificazioni fuori di questa linea coerente, il *Canzoniere* nella sua vita unitaria e aggiungere una conferma di estrema serietà ad un canto che nei suoi limiti di respiro ci offre un conforto di validità e di sincerità poetica ed un esempio alto, non pomposo, di fedeltà letteraria.

Adelia Noferi
«L'Alcyone nella storia
della poesia dannunziana» (1946)

Recensione a Adelia Noferi, *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana* (Firenze, Vallecchi, 1945), «Belfagor», n. 5, Firenze, 15 settembre 1946, pp. 623-625.

ADELIA NOFERI
«L'ALCYONE NELLA STORIA DELLA POESIA DANNUNZIANA»

Il lavoro critico abbondantissimo sull'opera dannunziana ha ormai da tempo isolato l'*Alcyone* come periodo massimo di realizzazione del poeta, come rivelazione del suo mondo piú vero, pur oscillando fra una valutazione piú tecnica e storica (culmine di una coscienza poetica) e l'impressione di un riscatto romantico di nuda sincerità che si è venuto volgarizzando nel facile giudizio di uno stato di grazia aiutato da un negativo lavoro, da una specie di scrostamento di quanto D'Annunzio aveva adibito alla sua espressione dal *Canto Novo* in poi. E l'*Alcyone* era stata la misura suprema per quei critici che oltre al ritratto complesso dell'autore mirarono allo spaccato piú vivo della sua natura poetica: parola-musica per Flora, mito-paesaggio per Gargiulo. E malgrado l'esaltazione borgesiana della «*Laus Vitae*» come poema idealistico di una rivelata religiosità moderna, nell'*Alcyone* si è configurata per i critici la piú nitida e pur complessa geografia dell'animo poetico dannunziano, si è sentito piú puro l'accento di una religiosità fuori della sua decadenza retorica e del suo estenuamento letterario. Poi l'immagine di una nuova purezza poetica, di un nuovo D'Annunzio piú intimo (per alcuni psicologicamente, per altri nell'ambito di approfondita coscienza poetica), piú contemporaneo e duraturo, si è precisata nell'esame delle prose ultime, e il rapporto fra il poeta rivelato dell'*Alcyone* e quello segreto del *Notturmo* o delle *Faville* si è imposto tanto piú necessariamente a chi nei problemi di storia letteraria tiene d'occhio il riferimento alla situazione del suo tempo, temendo, e spesso eccessivamente, la sterilità di una storia che nell'inevitabile base sul presente si impegna soprattutto nella ricostruzione di un'entità spirituale e culturale, proprio mediante la sua forza caratteristica e non funzionalmente ai suoi possibili sviluppi aposterioristici. Ma giustamente, se il problema dell'ultimo D'Annunzio finiva spesso per trasformarsi nell'ansia di riconoscimento e di tradizione di uno stile contemporaneo e serviva così piú ad un esercizio di poetica che di critica, il rapporto fra la musica dell'*Alcyone* e il discorso lirico degli ultimi libri poteva ben proporsi nell'ambito di una storia della poesia dannunziana, estendersi partendo dal centro dell'*Alcyone* (ripreso dunque come essenziale espressione dannunziana) all'accertamento di una trama che si addensa nella prima produzione e si sviluppa per tutta l'opera, trovando i suoi nodi cardinali nelle poesie del terzo volume delle *Laudi*. Ne poteva nascere così una storia complicata e pur schematica come intenzione di percorso che rivedesse tutto D'Annunzio attraverso l'*Alcyone*.

Ciò ha voluto fare, in un suo voluminoso lavoro, Adelia Noferi, muovendo

dosi con molta disinvoltura su di un terreno estremamente difficile, in un giuoco che richiedeva una mano estremamente ferma (e perciò va subito riconosciuto coraggio nella concezione del libro ed una ambizione che supera il lavoro tradizionalmente scolastico). Diciamo subito che il libro risente di un modulo stilistico estremamente monotono e a suo modo scolastico e di una pretesa di aderenza puntuale tenace, ma alla fine arida, senza respiro. Non che dispiaccia per pigrizia il controllo continuo sui testi e quindi nella lettura un adeguato ricorso diretto ai testi stessi, ma, poco amanti di una evidenza formulistica, ci pare o preparatoria (ma viziata in questo caso da una struttura che si considera definitiva) o sofistica una lettura puntuale che non sappia organizzarsi solidamente o rappresenti l'impaludamento di una linea troppo generica o artificiosa. E certe caratteristiche di una scuola, che altrove si risolvono quasi in una linea neoclassica di autentica pagina artistica, son qui portate all'estremo non tanto come metodo di interpretazione quanto come moda espressiva, gusto di terminologia e di sintassi che pare a volte prevalere sulla genuina impressione critica e guidarla sopraffaccendola.

Ma quali sono, entro questi limiti non davvero insuperabili in un atteggiamento più libero, i risultati della lunga fatica della Noferi?

Bisogna premettere che D'Annunzio è risentito in questo libro in una gamba aderente di testi ottocenteschi e novecenteschi, con una coerenza veramente lodevole e con il risultato di una buona collocazione storica. Certi nomi, Gide, ad esempio, arricchiscono la consueta storicizzazione dannunziana nel clima europeo, come meno abbondanti e non organici ma interessanti sono gli accenni alla poetica dannunziana nei suoi legami con il *milieu* estetizzante contiano e con il Pascoli, che azzardano una vicinanza al fanciullino della cosiddetta innocenza dell'avventuroso (*io nacqui ogni mattina*).

Tema dell'innocenza che conduce anch'esso alla linea principale del libro: superamento in purezza stilistica dell'istinto sessuale dannunziano, vittoria nell'ultima prosa di una poesia in cui è abolita dall'interno ogni forma di retorica, di prepotenza pratica e psicologica; accordo felice di istinto e stile nell'*Alcyone*, dove si incontrano e donde si dipartono i fili segreti della poesia dannunziana.

«Tra il *Canto Novo* e il *Libro Segreto* il cerchio si chiude. Istinto e Stile. Consumato l'istinto non resterà alla fine che lo stile, il segno ultimo della sua strenua fatica, la superficie lucente di quella visiera di cristallo che rimane la sua maschera di poeta, o nella quale si fissano, in linee esatte e polite, la distanza superata delle favolose illusioni e delle segrete malinconie. A mezzo: l'*Alcyone* indica il punto della concordanza felice» (p. 538). A ben guardare, questo è l'equivalente di una formula ormai tradizionale per D'Annunzio, anche se qui viene complicata originalmente, e diventa fonte delle più incerte approssimazioni e di un aggrovigliato intreccio di intuizioni più affascinanti che unitarie, dalla ricerca di una nascita di condizioni di poesia dalla prosa e viceversa con centri precisi nel *Fuoco* per *Alcyone*, in *Alcyone* per la prosa poetica dell'ultimo periodo: prosa sperimentante e

poesia liberante in una prima serie, poi avvio nella poesia ad una prosa perfetta tutta misura stilistica e traslucido ritmo. «I riferimenti alle risoluzioni fondamentali di certe crisi di gusto e di stile saranno sempre determinati dai versi, ad indicare, come le tappe lontane (formazione di immagini e di modi e di linguaggio nuovi) quasi i termini distanti di un contrappunto, tra i quali la prosa non farà che sperimentare ed affinare certe posizioni (preparando segretamente diverse esigenze) fino a che, dopo l'*Alcyone*, la scoperta di una validità assoluta non impegnerà le pagine in una ricerca sempre più sottile e sensibile intorno allo stesso acquisto sicuro» (p. 13). Sperimentare della prosa che al di là dei momenti di poetica più solidamente accentuati dalla critica dannunziana avrebbe il valore di un ritorno e di un affinamento in senso tutto stilistico. «Né quello sperimentare assiduo e quegli errori dovranno apparire vani, se vedremo, alla fine, disegnarsi nella parabola dello stile una sorta di linea a spirale, tornante cioè sui medesimi punti, a compiere il giro, ma su piani diversi, nel segno di un progresso sicuro: affinamento straordinario di poesia» (p. 19).

Questa linea, che si appoggia sulla nota constatazione di una mancanza di sviluppo spirituale del D'Annunzio e la estremizza riconoscendo solo uno sviluppo stilistico («non essere possibile in D'Annunzio una ricerca di sviluppi spirituali interiori, nascita e formazione di una ricchezza intellettuale e morale liberata in poesia; ma la ricerca soltanto di una formazione e sviluppo di stile: la strenua fatica letteraria che fu il suo impegno costante, il modo suo per il raggiungimento di certe qualità assolute», p. 468), conduce il lettore da uno studio sottile, ma spesso insabbiato ed incerto (si può notare, nella cura di precisione della Noferi, nella sua ricchezza di indagini di riferimenti una diffusa arbitrarietà che non coagula in vistosi errori, ma che tuttavia aduggia i risultati di sensibilità, le punte più sicure del commento), sul primo D'Annunzio nei suoi nodi essenziali fra prosa e poesia (buona l'individuazione del passaggio di stile alle *Laudi* nella nuova edizione di *Canto Novo* e dell'*Intermezzo*, «che sta esattamente al mezzo, nel '96, tra le ultime poesie paradisiache, del '93, ed il primo avviso delle *Laudi* del '99»), al vero e proprio commento critico dell'*Alcyone*, che costituisce la parte più notevole del libro, anche se certi legami nello sviluppo interno del terzo delle *Laudi* appaiono sforzati e se tutta l'intenzione stilistica dannunziana è spesso ingrandita in termini di tecnicismo eccessivo. Nell'*Alcyone*, che la Noferi tende giustamente appunto perciò a spogliare di ogni carattere miracolistico, confluiscono i rapporti tra le precedenti esperienze, e nel nutrimento di quella che l'autrice chiama «illuminazione favolosa» le qualità stilistiche dannunziane giungono alla loro valorizzazione più piena e meno astratta (istinto e stile). La tendenza alla musica vi si risolve in due direzioni, di cui la seconda avvierebbe all'arte più misteriosa dell'ultima prosa: «Così, nel giro dell'*Alcyone* si giunge a due estremi: una perfezione di accordi verbali e sillabici, di certo gioco ascendente di ritmi: un incanto, insomma, sonoro dell'orecchio soltanto, che potrà essere riconosciuto nel *Novilunio*;

ed una scoperta invece di un valore musicale piú interno, capace di risolvere e riscattare i pesi piú fondi in figure di scontata innocenza, identificabile con l'arte di *Lungo l'Africo*. Fra mezzo *La Pioggia nel Pineto* segnerà il trapasso sottile» (p. 266).

Dopo lo studio accurato dell'*Alcyone* (ricco di esami critici di singole poesie e di svolgimenti sottili di spunti tradizionali: la presenza femminile, la mimesi fonica dell'impressione sensibile), l'ultima parte del lavoro acquista ancor piú in acume sofisticato e scade come valore critico nel tentativo poco riuscito di individuare in concreto lo sviluppo postalcyonico come ritorno di intuizioni della prosa precedente chiarite nell'*Alcyone* e divenute premessa «a certi acquisti estremi della prosa». La stessa indagine sull'*Alcyone* ritorna in termini piú generici e sforzati per aderire ai motivi delle ultime prose con cui il legame è piú indicato che chiarito, malgrado lo sforzo di particolarizzare, di scoprire temi generali (il racconto, la memoria) e di approfondire linee puramente stilistiche, moduli musicali, peso di parole. La notata arbitrarietà si fa piú evidente, i riscontri preziosi divengono spesso ambigui, artificiosi e sempre piú discutibile la pretesa di quella «storia continua», che è per la Noferi come per tanta critica contemporanea un'aspirazione giustissima, ma spesso anche un indice di tensione maniaca e alla fine intellettualistica. Quella «sorta di "storia continua" capace di chiarire puntualmente ogni esperienza di poesia», che nei suoi limiti generosi ed ingenui, di precisione e di approssimazione, la Noferi ha potuto ottenere, tra ondeggiamenti e linee piú eleganti che solide, per l'*Alcyone*, ma che si è perduta fuori dell'appoggio del commento piú immediato.

E di nuovo è solo nell'*Alcyone* che la Noferi riesce a mostrare quale sia il D'Annunzio caro alla poesia e «la costante coesistenza in tutta l'opera dei due D'Annunzio; che non saranno come i due Petrarca l'uno condizione diretta dell'altro, ma paralleli e discosti: impegnato quello nei suoi gesti superumani; questo nella fatica di dimenticarli e ritrovare una piú semplice umanità e toccarne il riscatto, attraverso una "storia" ed una preparazione, che include, all'interno della propria parabola, le necessità dinamiche di sviluppo» (p. 461). Per quanto proprio in questa separazione e in questo studio tutto di stile sia andato smarrito assai spesso quel divario fra istinto e stile che, per esser notato, richiede la presenza di tutti e due i termini. E troppo spesso l'indagine si è persa in un arabesco sottile, a forza di purezza, inanimato e scolorito. Da un'esperienza piú ariosa e piú spregiudicata della poesia la giovane autrice, ricca di notevolissime qualità, acquisterà uno sguardo piú chiaro e distaccato e quindi alla fine una possibilità maggiore di indagine aderente e concreta: e non perderà perciò l'essenziale gusto di lettura controllata e precisa (senza di cui la critica diventa eloquenza ed esercizio romanzato).

Estetica e condizione umana (1947)

«Europa Socialista», a. II, n. 11, Roma, 4 maggio 1947, p. 14.

ESTETICA E CONDIZIONE UMANA

Dall'opera di Malraux era dichiarata tutt'altro che improponibile una proclamazione fra morale ed estetica di principi, tanto lo scrittore appare in ogni sua pagina ansioso (anche se la sua ansia nella sua resa artistica sia da giudicarsi con molta perplessità) di calare una protesta, un richiamo di religione entro i termini concreti della condizione umana che spiegano la sua vocazione romanzesca. Anche apparivano, nella loro possibilità di pompa smorzata dalla esemplificazione storica a sua volta eccessiva, quei magnanimi *slogans* che tengono spesso il suo periodo in una moderna oratoria che ha i suoi limiti nella Bibbia, in qualche modulo dell'Ottocento renaniano ed in Hugo.

«Giustizia e libertà minacciata» può intitolarsi, per soddisfazione dell'«europeo ONU» Angioletti, il brano riportato sul n. 14 della «Fiera letteraria», e con questo preambolo si possono leggere senza una pretesa di precisa o totale utilizzazione le pagine di primizia offerte dai «Cahiers du Sud» (1° semestre 1947) e che appariranno presto nel *Musée imaginaire* (da Albert Skira) come parte della *Psychologie de l'Art*. Sono pagine tutte un po' rutilanti di finezze psicologiche appena accennate e di riferimenti culturali sommari e segreti (ma non la segretezza raffinata e allusiva della critica ermetica) ad «epoche» di civiltà artistica disparate, e quasi barbaricamente accumulate, come a creare uno sfondo grandioso e appiattito.

Più della poesia l'arte figurativa soccorre al disegno di Malraux, ai suoi nodi di intuizioni che si svolgono tumultuosamente e che nei richiami all'arte cinese o a Delacroix, alla *Pietà Roncalli* o al *Portail royal de Chartres* si arricchiscono, al di là del gusto decorativo di tanti saggisti europei, nell'impegno quasi fanatico, anche se poco riuscito, di afferrare sempre concrete prove che in quella prosa portino la loro presenza integrale, non la loro traduzione logica, e tanto più movimentano il saggio, in quanto la ganga stilistica in cui affiorano ha uno scatto interno di violenza e di discorso rivolto alla coscienza spesso involuta e troppo densa di «conoscenza», di ogni sentimento-immagine, per dirla con Croce: una prosa che nel suo svolgersi un po' di pasta aggrumata ha continui rilievi dovuti ad un impegno più volitivo che ispirato, anche se l'accento della serietà religiosa non vi manca mai. La serietà di chi non vuol rendersi conto ma vuol trasformare cognizione in coscienza, cioè vuol darne e sentirne la destinazione più pregnante in relazione alla destinazione più larga della vita degli uomini.

Arte come protesta, arte contro cultura solidificata come passato. Ecco il centro di queste pagine che, nel loro procedimento di bande piuttosto

disordinate, tendono ad un assalto di ogni cultura ornamentale, di ogni arte distesa in cultura aderente ad un ordine solidificato. Ed hanno perciò il loro riferimento storico piú preciso alla violenta funzione esercitata nelle polemiche novecentiste dall'arte negra, opposta ad ogni tentativo di creare, come tradizionalmente da Masaccio a Manet, l'*illusione*, e da lí scendono alla naturale autocritica dell'Ottocento e addirittura piú in là, come è inevitabile, alle origini del romanticismo quando, secondo le parole di Malraux, «l'art change de nature. D'ornement de civilisation qu'il avait été, il devient ce que nous appellons l'art», e sulla base di una comune origine «peintres, poètes et musiciens elaborent ensemble un univers commun où les relations des choses entre elles ne sont pas celles de l'univers des autres. Aussi différentes que soient leurs recherches, elles sont scellées par un même refus. Dans leur société fermée, l'art est la raison d'être de l'homme, à la fois justification et moyen d'expression d'une accusation permanente du monde».

Ricercando nelle forme cosiddette primitive, nelle espressioni dei cosiddetti «fous et enfants» un'unica spinta a mettere in crisi la civiltà entro cui nascono («L'accusation de la condition sociale mène, en politique, à la destruction du système sur lequel celui-ci se fonde; celle de la condition humaine, en art, à la destruction des formes qui l'acceptent»), Malraux precisa nel secolo borghese l'esplosione della coscienza affiorata con il romanticismo: esplosione di cui darebbe prova esattamente la mancanza di uno stile borghese, un'arte che si ponga come ornamento della classe dominante. «La bourgeoisie est la première puissance qui n'ait trouvé ses portraitistes, et qui ait trouvé très vite ses caricaturistes...». Cosicché al fermento nuovo di una società che si costituisce fuori degli schemi tradizionali si rannoda come messaggio e avanguardia l'arte «antiumanista» che non è piú «parure» di «civilisation», ed assume la parte qualificata di «rottura» come gli artisti diventano – e la parola non è certo nostra – profeti, eroi di libertà. Infatti, al di là dei possibili riferimenti ottocenteschi (l'alfieriano «che nostra vera madre è libertà»), al di là del tono titanico romantico in cui facilmente si può appesantire e inturgidire la richiesta di Malraux (e forse è proprio in questo margine di eloquenza piú impura che l'attento lettore può spiegarsi l'origine di certi pericoli di rivoluzione piú o meno «gaulliste», o almeno troppo «occidentale»), non si tratta di una grossolana ripresa di note tesi valide solo storicamente, e l'attacco fra mondo sociale e purezza artistica è dato sí dal termine «condition humaine», ma con iniziativa autonoma dell'arte che mette in stato d'accusa una cultura in cui si sente minacciata almeno di subordinazione.

E il carattere eteronomo dell'arte si può difficilmente fissare dove invece è agevole notare lo stimolo innegabile che viene dalle pagine di Malraux non a precise posizioni di teoria estetica, ma ad arricchimento della poetica contemporanea nella sua coscienza di vitalità specifica e di simbolo del destino degli uomini moderni. Mentre piú generalmente nello stile animoso e granuloso che vibra ai bagliori di testimonianze perentorie e

massicce (Michelangelo, Rembrandt), che si appoggia a nuovi canoni di scoperte di geni molto simili a quelle dei testi preromantici (Piero della Francesca, il Greco, Georges de La Tour, Vermeer), le indicazioni assai discutibili e non sempre a fuoco di ordine critico e storico valgono soprattutto a muovere nella discussione estetica i ricchi fermenti delle posizioni tipo «condizione umana» contro ogni ritagliata Arcadia basata su detriti di edonismo calligrafico.

Ogni seria costruzione di civiltà artistica e quindi di alta civiltà della forma ha sempre accompagnamento di proclamazioni tanto più ricche quanto più esorbitano dal cerchio perfetto di una teoria esteticamente autorizzata.

L'angoscia e la letteratura contemporanea (1947)

«L'Italia Socialista», Roma, 10 giugno 1947, p. 3.

L'ANGOSCIA E LA LETTERATURA CONTEMPORANEA

Non è nel senso specifico del concetto kierkegaardiano connesso al peccato d'Adamo che l'angoscia pretende alla sua posizione di fremente segreto e irresistibile della poetica moderna, ma certo è la sua ricchezza di riferimenti psicologici, spirituali, ideali che concentrandosi in direttive di costruzione artistica giustifica dall'interno, più di qualunque altro motivo di civiltà, la tensione delle nostre opere letterarie. Ogni scatto che supera i limiti della calligrafia, nell'ermetismo come nel neorealismo americano, ogni trepido appello che sommuove la più docile arcadia dei nostri giorni si riferisce a questa coscienza segreta di una ferita profonda che l'attività civile, l'impeto delle costruzioni razionali non riescono a colmare nel segno di una città dell'uomo che pure trae le sue migliori origini dall'insoddisfazione, dalla divina provvisorietà dell'uomo moderno. Cerchio civile in cui proprio l'arte simboleggia lo stimolo più fecondo di una protesta permanente contro l'attivismo a vuoto e il placido idillio di giorni senza il loro affanno.

Per quanto modesti e concreti si voglia essere, ariostescamente letterati del «cor sereno» e artigiani guardinghi di fronte ad ogni deviazione dal mestiere, da quando il romanticismo irruppe dal fondo più intenso della coscienza poetica, la «decorazione» artistica fu sempre più vana in quanto segretamente pervasa dall'angoscia della situazione umana di cui Leopardi o Vigny davano le loro perfette ed esplicite testimonianze.

Lungi da un elogio di zingaresche improvvisazioni e di vuote sublimità postromantiche, appare al lettore più attento che sotto la fermezza che è di ogni vera poesia, sotto il «finito» di ogni poesia realizzata, il letterato moderno specie dopo la crisi baudelairiana ha nutrito un fermento di inquietudine, di tensione che, anche fuori dei suoi risultati più patologici (il «decadentismo»), illuminata dall'esempio della nozione kierkegaardiana, si può ben chiamare angoscia. Provatevi, limitandoci alla nostra letteratura, a leggere Montale, Svevo, perfino Cecchi senza questo riferimento e le loro ricerche artistiche perdono quell'intima furia che muove le loro parole nell'organismo più intimo della loro struttura artistica. E quei motivi contenutisticamente diversamente qualificabili e originali nel loro ritmo, nel loro tono, che tendono le pagine di Moravia o di Alvaro, non sono quasi "velo" di un'angoscia che anima la loro conoscenza della vita? Spezzate un verso di Saba

cuciono tetre allegre bandiere

e come vi sentite lontani da quei poeti settecenteschi che si potrebbero citare per la sua musica di canzonette.

Un tempo nella rozza mitologia freudiana si cercò con maggiore o minore raffinatezza quasi uno strumento di interpretazione critica della letteratura moderna, la giustificazione di un averno di sensazioni nascosto sotto il ritmo più realizzato, e la memoria di riferimento proustiano, l'analogia che supera la sintassi solida di una struttura di calma certezza, parvero i fili da seguire nel labirinto della poetica moderna e divennero perfino i segni di una moda letteraria. Ma un'attenzione ulteriore, che non dimentica mai d'altra parte il compito realizzatore della poesia, ha fatto sentire a molti che il valore di quegli strumenti era connesso ad un più largo riferimento spirituale cui senza dubbio contribuì potentemente l'indicazione dell'esistenzialismo: non per una nuova estetica, ma per la comprensione di una poetica che tende a soddisfare artisticamente la tensione ansiosa dell'uomo moderno perfino nel suo tentativo di afferrarsi alla testimonianza degli oggetti come possibilità di pace e di idillio. Quasi come l'inquieto di cui parla Kierkegaard, fisso a pacificarsi nella contemplazione dei gigli del campo e degli uccelli nel cielo, che poi finisce per investirli della propria angoscia e a farne appoggio di nuova tensione.

L'amuleto della Dora Markus montaliana diventa la testimonianza di una inquietudine che cerca invano di placarsi, lo spunto di uno scatto, non di una distensione. Vi furono e vi sono scrittori che cercarono in un alto senso di buongustai di opporre a questa vasta poetica una linea di scrittura e di pagina apparentemente più ferma e riempita di tradizionale «serenità», di bonarietà narrativa, ricercando quasi contenutisticamente una vittoria della forma e del «bello scrivere»: e qui si potrebbe riaprire una lunga questione sulla letteratura degli ultimi vent'anni in certi suoi aspetti di conservazione tradizionale, tanto più evidenti nel loro valore salutare di resistenza a pericoli di tumulto informe (quasi come certe prove del secondo Settecento di fronte all'urgere dei fermenti preromantici stranieri) e di opaca limitatezza proprio ora che ad un occhio più calmo si compone un più vasto orizzonte. Non è però su quella strada che si apre una possibilità di nuova poetica.

Proprio chi, senza cedere ai facili venti di esperienze indiscriminate e fedele alla dura legge del lavoro artistico nella sua esigenza «artigiana», sente la complessità del momento di civiltà che viviamo (potente ingorgo di valori che richiedono una soluzione integrale), sente insieme che quanto ci urge, ardore di giustizia, protesta contro l'inganno dei miti, trova nella poetica dell'angoscia un segno che turba e rassicura e la inserisce in quella vasta ansia di «tramutazione» (secondo la parola di una esperienza religiosa) che invade, nella massima concretezza della costruttività, chiunque vive intensamente e unitariamente i valori moderni. Non si tratta di attendere una messianica epifania di arte nuova come nuova serenità classica fiorita su di un nuovo dramma romantico. Ma certo una esperienza tanto vitale e tanto sincera darà, nella sua sostanziale fedeltà all'arte e nella sua compatta trama storica, possibilità non retoriche di «costruzione» artistica. E non è con i rabeschi esili e gustosi, disegnati sul margine della poetica dell'angoscia, che la letteratura dell'uomo moderno si avvierà ai toni sublimi di un nuovo *Inno alla gioia*.

Giacinto Spagnoletti
«Antologia della poesia italiana contemporanea »
(1947)

Recensione a Giacinto Spagnoletti, *Antologia della poesia italiana contemporanea* (Firenze, Vallecchi, 1946), «Belfagor», a. II, n. 4, Firenze, 15 luglio 1947, pp. 500-502.

GIACINTO SPAGNOLETTI
«ANTOLOGIA DELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA»

Il poeta Giacinto Spagnoletti (conosciuto da noi nel '41 con *Sonetti ed altre poesie*) ci ha offerto un'abbondante antologia da Pascoli-D'Annunzio ai recentissimi, a quelli che «hanno appena concesso un'immagine di sé, e del loro avvenire non lasciano seguire che pallide approssimazioni». Generosità che c'era già per il loro tempo nei *Poeti d'oggi*, di Papini e Pancrazi, che più si limitava in un canone di 20 poeti nei *Lirici nuovi* di Anceschi. Per quest'ultimo la fortuna dei nostri contemporanei «eletti» era veramente apprezzabile e nuova (si pensi alla ritrosia delle ottocentesche crestomazie e i loro riguardi di fronte alla censura del tempo), poiché comportava, oltre la scelta e una cura di testo rigorosa (non manca invece nell'antologia di Spagnoletti qualche errore, come il v. 6 di *Lavandaie* in cui «coi tonfi spersi» va corretto in «con tonfi spessi»), un apparato critico-bibliografico utilissimo, confortato dai testi critici più autorizzati e specializzati e da dichiarazioni autentiche di poetica che si inserivano nel criterio con cui l'autore aveva composto la sua opera. Storia della coscienza poetica contemporanea e delle sue realizzazioni presentate come parti di uno sviluppo personale in un'aura di civiltà letteraria, anche se l'antologia si dichiarava «rigorosamente tendenziosa» ed aliena da uno spiegato «panorama obbiettivo» e da una facile raccolta alla Walch o alla Giacobbe. Anche Spagnoletti rifugge certamente da una presentazione «qualunque» e conforta ugualmente la sua scelta di repertori bibliografici, di introduzioni biografiche (qualche volta incerte fra lo schema e il gusto di indecise eleganza con rilievi poco incisivi, come la qualifica di «memorabile» per la costituzione della Reggenza del Carnaro di D'Annunzio), e di un amplissimo discorso critico introduttivo che merita un particolare giudizio; ma si fanno notare sproporzioni di scelta (ad esempio fra Betocchi e Quasimodo e Vigolo), esclusioni rilevate da ammissioni troppo di «circolo» e dentro i vari prescelti, accanto a quelle affermazioni che indicano ormai un concretarsi in consensi (*Inverno* per Saba, *Canto alle rondini* per Gatto, *Sera in Liguria* per Cardarelli, tanto per citare alcuni dei numerosissimi casi), esclusioni assai discutibili se si tendeva ad un'antologia che riassume l'opera della critica ad una storia dei punti più alti della lirica contemporanea e ad una illuminazione delle singole poetiche. Come può mancare in un'antologia abbondante la *Sera fiesolana* sostituita dalla *Tenzone*? Non si tratta di quelle «simpatie» che non mancano neppure alla serietà degli specialisti e per cui qualcuno può sentire la mancanza di questo o di quel *mottetto* montaliano, ma della mancanza di una maggiore precisio-

ne storica in un'abbondanza non sempre ben controllata. Ed è chiaro che a parte le difficoltà inesistenti nella poesia contemporanea tutta, come intenzioni, lirica, una antologia poetica deve mirare alla distinzione di volti e alla continuità di atmosfera e l'aggiunta coscienza critica deve funzionare storicamente dal di dentro non per assurde obbiettività, ma per aiuto dell'impulso di un organismo a presentarsi nei suoi tratti essenziali, non in esemplari neoclassici di platonica adeguazione. E veramente pare che un'impostazione più impegnativa volesse guidare l'autore che poi si è più abbandonato a criteri «agonistici», a ricerche di presentimenti, al gusto quasi di una storia, di un racconto suo che per essere tale avrebbe viceversa dovuto accentuare più liberamente la sua particolare tendenziosità sulla via di questa dichiarazione: «Mi bastava aver coscienza – ed esprimerla quindi – di possedere la chiave per un libro: come a volte si indovina la trama di un romanzo e ci si sforza di offrirla agevolmente attraverso il racconto; non importa poi se il racconto sia sballato, imperfetto o sfacciato» (p. 7).

Ed è questa incertezza che dalla scelta, pure sempre gradita ed utilissima a chi ama la poesia contemporanea, passa nel saggio introduttivo «Il cammino della poesia contemporanea» (non doveva, come si annunciava qualche anno fa, collaborare a questa antologia Carlo Bo?) da Pascoli e D'Annunzio con un solido muro di appoggio, alle esperienze contemporanee, ai saggi più provvisori e intrisi di poesia in fermento: questa è l'ambizione del saggista, e l'inizio si muove con una precisione di sguardo abituata a quella sistemazione del periodo fine Ottocento-primi Novecento ormai accettata e rivissuta da vari critici in una comune e pacifica adesione alla tesi di un distacco e di una rivoluzione poetica prodottasi da noi con una sorta di ritardo e sfasamento rispetto al cammino «de Baudelaire au surréalisme», che nella versione raymondiana Spagnoletti ha giustamente sempre di fronte. In quella «fluttuazione di elementi poetici» fra i due secoli, Pascoli e D'Annunzio vengono ricercati con attacco e distacco rispetto alla tradizione romantica e come nuova tradizione presente alla lirica del Novecento. E qui alcune frasi di Spagnoletti si incontrano davvero con il problema che interessa un discorso sulla nascita della poesia contemporanea: «Il processo di disgregazione del discorso oggettivo, già portato avanti da Pascoli, viene ripreso intensamente da D'Annunzio, che crea nell'interno di un discorso oratorio un'infinita ascoltazione dell'elemento verbale» (p. 22).

«L'influenza di D'Annunzio sui nuovi fu benefica proprio laddove la sua poesia mostrò quelle pieghe caratteristiche della voce, che abbiamo notato: senso di umiltà, impoverimento della sensualità ecc. Fu benefica come una visibile offerta di intimità, fuori del tumulto esasperato del nietzschianesimo e dell'eroicità trionfante nell'età di mezzo del poeta. Insieme all'influenza della poesia pascoliana, fu essa a determinare, in accordo alle esigenze che si venivano determinando, la nuova direzione del sentimento poetico, che frutterà, non importa in qual modo, decisamente per tutti» (p. 24). E i passaggi alla poesia crepuscolare in un terreno fortemente preparato sono

operati non come ripetizione scolastica, ma con un gusto di definizione assai notevole e poco sciupato dalla volontà di un impreziosimento di linguaggio e di citazioni: «Il mondo ricco di povertà del *Poema paradisiaco* si è tramutato in un mondo *reale* di povertà» dice per Corazzini, e per Di Giacomo «l'espressione più certa ed eterna dell'impressionismo poetico italiano». Una mancanza di simpatia e di distacco storico portano invece, accanto all'indulgenza più larga per Govoni o per Papini, a pagine assai scadenti e polemiche nei riguardi della poesia di Gozzano. Se era giusta la diffidenza per la retorica gozzaniana e per lo stesso amore per il Gozzano delle «cose» che piacque a Pancrazi, ciò che Spagnoletti intravede nel suo giudizio negativo («privo di autentica vita spirituale, questa persona ingannò in una serie di corrispondenze con il proprio tempo interiore, contato quasi esclusivamente sulla nostalgia, un'inguaribile attesa di romanzo», p. 38) poteva ben suggerirgli quella soluzione positiva di «composizione» che nel Gozzano migliore supera la immagini sbiadite dell'auto-presentazione, le rafforza e le liricizza in tensione di «poème», come io cercai di mostrare in un articolo su «La Ruota» del 1940. E certo se la lontananza ha sempre più appiattito in valore di scadente cartellone le velleità artistiche dei futuristi, nell'impostazione data allo studio come formazione della nuova lingua poetica per attacco e distacco, qualcosa più della giusta citazione del Raymond poteva essere adibito alla precisazione di un volto esteriore, ma ricco di propulsioni e di stimoli entro una crisi allora non risolta e a cui d'altra parte portavano arricchimenti essenziali il temperamento vociano e l'integralismo di quella cultura che Spagnoletti bene intuisce attraverso la presenza di Michelstädter.

Con Campana e la svolta decisiva della nostra poesia, lo sforzo del critico di enucleare la sostanza che illumina la nuova poetica, di sistemare il piano che distingue una costruzione che pure prosegue una linea già precedentemente vitale, ma priva quasi della autocoscienza che a quel punto si accenderebbe, si fa più impegnativo, ma anche più arbitrario, involuto, e il linguaggio coerentemente si affina e si impreziosisce, si tende e si complica, oscilla fra elegante discorsività («Novaro è il secondo episodio della poesia ligure del nostro secolo dopo Ceccardo. Il terzo è Sbarbaro...»), enfasi di clima romantico (l'autenticazione illustre del Foscolo per l'errare di Campana) e approssimazione che vuole cogliere l'ansia segreta dell'ermetismo nelle sue singole realizzazioni. E in verità ci sembra che risultati molto migliori vengano raggiunti dove, fuori anche di una scorrevolezza che si compensa con momenti di stile chiuso, l'autore si svolge in giudizi più nitidi anche se più coincidenti con linee ormai affermate nella critica, come la definizione dei due linguaggi del primo Ungaretti o la limitazione anche eccessiva di Onofri: «Si è osservato che la presenza di questo mondo di visioni celesti... annulla ogni elemento psicologico nativo del poeta col suo splendore, ma una lettura anche sommaria incontra costantemente il sospetto che tale elemento psicologico si ritrovi in agguato ogni momento, convertito nell'aggettivazione spuria e suadente, di timbro simbolistico... Resterà nel-

la nostra memoria come una musica inseguita dalla volontà» (p. 92); o la buona precisazione dell'efficacia letteraria, come testo di nuova tradizione, di Montale nei confronti di Ungaretti, o il disegno più deciso dell'ingresso degli «uomini nuovi» e della loro integrale affermazione di «poesia e verità»: «Questo tempo sicuro di poesia si presenta agli occhi di innumerevoli spettatori frettolosi come una strana pausa, una facile svolta classicista del perturbamento iniziale avvenuto sotto i segni dell'avventura e della rivolta per un nuovo ordine di parola ed è invece la maggiore rivoluzione a cui ci è dato di assistere alle soglie di un'epoca nuova, una necessaria rivendicazione dei diritti segreti della poesia, quei diritti che l'eredità pascoliana e dannunziana e le successive crisi crepuscolari e futuriste avevano ritardato e che adesso si propongono netti» (p. 81). Dove però è da notare l'eccesso illuministico di considerare una storia di errori da cui scaturisce una attuale verità. Eccesso che vena tutta quest'ultima parte del saggio, sia negli esami sommari e poco originali dei maggiori (particolarmente scadenti le pagine su Saba), un po' alla luce di altri critici e specialmente a quella, ci sembra, dell'amico Contini, sia in presentazioni più spregiudicate come quella assai riuscita di Sinisgalli, di Luzi, o come quelle più pallide e frettolose di Penna ecc. Finché si entra nella parte dei «giovani» cui fa da preludio una dichiarazione più di fede che di referto: «Per giungere ad uno sviluppo totale di un'integrazione nell'Assoluto della parola poetica, risvegliata alla sua originaria tensione gnoseologica, dobbiamo esaminare l'opera dei più giovani, che più direttamente si riattaccavano a questa esigenza» (p. 142). Che è poi piuttosto un programma di gruppo, come di gruppo appaiono piuttosto alcune ultime discussioni più in funzione di poetica da attuare che non di critica. Con molti auguri di un compagno di mestiere, con molte ansie sincere di chi partecipa come a vita propria alla attività poetica del suo tempo, Spagnoletti passa dal tono storico con cui aveva iniziato il suo saggio a quello più sentimentale e provvisorio che poteva avere il Marradi nelle sue presentazioni di poeti giovani. Naturalmente anche questo tono ha la sua importanza vitale e se, come dicevamo, i due toni ci sembrano giustapposti, non vorremmo perdere, anche se isolata ed aggiunta, la finale dichiarazione di «contemporaneità» attiva, che giustifica l'abbondanza dell'antologia e la generosità del presentatore. «Abbiamo ascoltato quelle voci che più ci dessero il senso di una risoluzione personale, attiva e integra se non sempre totalmente raggiunta da un'intensa vicissitudine spirituale: quelle voci che s'insinueranno nel vivo di un secolo o ritorneranno ancora verso l'informe, appena destata la loro immagine fisica. Questo non importa: esse ci assicurano che una gestazione esiste, al di là dei termini facilmente comparabili di un gusto e di un'atmosfera mediana» (p. 182). E ben si capisce che le voci su cui si posa la trepida attesa sono quelle dei «giovani» e che in fondo tutta l'*Antologia* è, anche se non dichiaratamente, sentita come introduzione a questa «gestazione», come presa di coscienza di un fermento che attualmente matura nella storia che più interessa il poeta «giovane».

Giuseppe Raimondi
«Giuseppe in Italia» (1950)

Recensione a Giuseppe Raimondi, *Giuseppe in Italia* (Milano, Mondadori, 1949), «Letteratura e arte contemporanea», a. I, n. 1, Roma, gennaio-febbraio 1950, pp. 75-77.

GIUSEPPE RAIMONDI
«GIUSEPPE IN ITALIA»

Mentre si deve subito riconoscere la provenienza squisitamente letteraria di questo bel libro di Raimondi in una direzione ben dichiarata dai riferimenti e dai ricordi dell'autore e da sicuri segni stilistici, tanto che *Giuseppe* diventa un testimone ineliminabile della nostra letteratura fra le due guerre e quasi una introduzione preziosa agli anni letterari fra la preistoria della «Ronda», l'esaurimento di «Solaria» e un certo *côté* di «Letteratura», è anche contemporaneamente doveroso indicare la radice non vistosa, ma sicura, della vitalità e dell'originalità di queste pagine legate in un ritmo denso e continuo che supera il piú comune limite di saggista rondista pur risentito in tanti particolari costruttivi.

Nella pagina stipata di impressioni, di sottili evocazioni d'immagini, di raprese allusioni critiche (autobiografia poetica e appoggio critico di testi illustri ed esemplari è tipico procedimento rondistico), l'estrema ricchezza di temi, che potrebbero apparire uniti per semplice accostamento, è sorretta da un motivo unitario di esperienza e sofferenza vitale che non può scadere a semplice pretesto di calligrafiche variazioni; se non come in senso assoluto ogni esperienza di vita nel farsi poesia diventa pretesto di una nuova vita di segni puri, di coerenza nuova. Non è tanto il particolare mito dell'artigiano, dello specialista in "chauffage central" che è pur così bene in accordo con il tecnico di personaggi (Domenico Giordani, Signor Teste), quanto la viva sostanza del popolano sviluppatosi alla letteratura dentro una particolare storia, dentro un tempo e una città e persino dentro una passione non finta, non astratta.

E quindi come il libro è ben piú di un documento politico e la vittoria è indubbiamente del letterato, del prosatore teso a risultati di stile, esso è vivo e quei risultati son tanto piú puri e liberi senza diventare rabeschi decorativi, propri nella sua profonda e naturale storicità. Vita per la letteratura e vita in una speciale e sincera società si aiutano nella poesia della memoria che esplicitamente Raimondi invoca in questa sua prova fondamentale che riassume e supera i precedenti acquisti di saggista.

Mi pare che, a togliere il particolare fermento, diciamo così "socialista", al motivo del tempo e della memoria che sorregge nel suo ordine fantastico e storico una serie così rara di pagine riuscite di intelligenza e di gusto, si finirebbe per accentuare il pericolo di un eccessivo sapore, di afa quasi in quella scrittura fitta, insistente, lucidamente minuta e granulosa che si rivela tanto piú efficace quanto piú si appoggia ad una continuità sentimentale di storia personale, e immersa nella storia di un tempo concreto.

Gli avvenimenti in relazione con la sofferenza e l'esperienza di tutta una società non funzionano solo come possibilità di battute di distacco nel pigro fluire della memoria e come richiami della letteratura a una realtà più urgente («Era di cattivo gusto continuare in un gioco di allusioni letterarie, d'ironia, di finzioni dell'intelligenza. Si parlava di guerra. E fu ancora la Guerra»), ma serrano coerentemente una ricerca di prosa su di una esperienza letteraria e vitale. Dichiarazioni come questa, «L'artista, anzi l'uomo, è in cerca di una verità fondata sul reale e sull'umano... L'uomo non ha che le proprie mani. Con queste, e con qualche fatica, egli tende a fermare le sue emozioni nel tempo e nello spazio, in modo preciso, materiale. Una collocazione di sentimenti in un mondo di materia. L'arte consiste nel cogliere un rapporto stabile, fisico, tra la sua emozione e il corso della materia», aiutano a capire (e son naturalmente più aspirazioni di poetica che pretese di teoria) il nesso che il lettore è sollecitato a sentire fra la sensibile ricerca artistica di pagina assoluta e la volontaria presenza di testimonianza di vita.

È certo per la storia dell'«umile Italia» popolare e moderna, onesta ed umana, nel colpo di arresto brutale inferto dal tradizionalismo e dal capitalismo conservatore e violento, questo libro di un letterato di estrema *élite* val più di tanti documentari di politici puri, come il risultato artistico generale guadagna nei suoi pericoli di presunzione non ingiusta, ma troppo letteraria («L'Italia, questa vecchia Italia, se diventerà Europa un giorno, tra popoli e uomini nuovi, ritroverà nella polvere i nostri miserabili saggi...») dall'appoggio (profondamente narrativo e non episodico) di una precisa storia di sentimenti e di vicende: «Quel giorno, con mio padre, eravamo in Piazza. Dal Bar Ponzio uscirono, diretti in Palazzo, i capi socialisti. Salutammo Zanardi. Con mio padre, come inchiodati da un presagio di tristezza, restammo seduti al tavolino di marmo. Passarono le musiche, e i canti degli operai. Sfilarono, nella luce incerta dell'autunno, le rosse bandiere, su cui l'ombra metteva qualcosa di grigio e di giallo. Quel giorno non risplendeva il rosso della Rivoluzione. Trascorse un lento tempo; finché, tra grida, s'intesero i colpi sordi delle armi. Incominciava il fascismo».

È quale fascino in tutto il primo tempo del libro (sino alla morte del padre), in cui le esperienze del giovane letterato, letture e amicizie, sorgono senza sforzo nell'aria mite e seria della vita popolana, dei ricordi di gioventù in pagine di rara complessità e di equilibrio sicuro fra racconti, riflessioni sulla poesia della memoria, occasioni di accenni critici senza che si cada nell'olla podrida del pezzo di bravura o dell'esercizio a mosaico. In quella prima parte la figura poetica del padre (il personaggio antierico ed umano di una generazione generosa e civile) campeggia e si alterna senza stridore con i ritratti vivissimi di Campana o Binazzi, con le evocazioni liriche della madre e del dialetto bolognese sentito come persona, in un'unica atmosfera in cui la poesia della memoria si inibisce ogni esplicita dolcezza nostalgica che semmai si addensa nell'evidenza di alcuni particolari fra realistici e simbolici. «Recava infine, dai fornelli sfrigolanti, il tegame blu di smalto. – Sen-

ta, senta; sono le cotolette, le ho fatte io; se sono buone – . Col braccio grosso, invadente, disponeva le fette di carne, in un sugo arancione, sul piatto bianco. Si mangiava, in un silenzio mormorato di inezie; era già notte. Nella stanza, l'odore del tabacco e delle vivande. Le arance erano nella terrina di porcellana. E questo fu il tempo felice della mia vita». Quegli oggetti, tutta luce e colore, senza sforzo (anzi poco brillante, alla Morandi), son come il riscatto concreto di movimenti piú insistenti e aggrovigliati, in una prosa sempre minutamente densa di allusioni e di riferimenti critici, tramata a piccoli punti accostati.

Dentro quel cerchio sicuro, in quell'onda poetica di ricordo piú distaccato ed intero è piú facile comporre un'ideale antologia di personaggi, di piccole scene (la madre e l'operaio Calisto), di rapidi paesaggi sensuosi e lirici («Ecco l'autunno; la luce è fatta piú matura. Come un frutto prossimo a cadere, e che si fa tenero, anche se essa si macchia e si tinge, come le foglie gialle... L'estrema luce del giorno aumenta il cupo e carnale rosso delle case, delle torri, delle infinite tegole di Bologna. Le mura e il cotto, immersi in un'aria tiepida, respirano una specie di sensuale inquietudine...»), di interi capitoli in cui, nel generale procedimento di assiepare i temi quasi senza passaggio in superficie (cosí come nella tecnica del periodo i brevi membri e le immagini si accostano piú legati verso l'interno che in una costruzione orizzontale), preziose citazioni di versi portano aria e una musicalità esplicita che rinforza quella piú difficile e interna della pagina: come nel capitolo XI l'inizio incantato del *Campiello* goldoniano.

Nella seconda parte (dopo il crollo della Bologna socialista, la morte del padre e la fine della «Ronda») il libro appare meno continuo, quasi piú distratto da una memoria che sappia davvero creare profondità e dimensione poetica ai singoli ricordi. Il senso degli anni della dittatura e della solitudine non ha piú la fusione sicura di prima e le pagine stesse della prigione o del mitragliamento del trenino (assai belle quest'ultime, ma troppo isolate) o quella della liberazione mancano di quella impressione di continuità senza nesso esteriore in cui si erano staccate e immerse le immagini e i sentimenti nella prima parte. Quella specie di risurrezione agli impegni di una Italia popolare che riprende il suo sviluppo e a quelli di una letteratura spregiudicata e ricchissima di coscienza letteraria, che pare implicita nelle ultime pagine, nel ritorno alla vita politica e alla speranza, non porta in concreto la freschezza e la continuità poetica di prima.

Una limitazione che ci conferma l'impressione che la fortuna di questo libro sta proprio nel singolare incontro di una esperienza letteraria estremamente scelta e tecnica (l'esperienza di un rondista arricchito di ulteriori letture "europee") e di una esperienza di vita fortunatamente continua, storica nella duplice direzione di una carriera di letterato e di una vicenda di figlio del popolo nella compatta età del socialismo prefascista. Sui limiti calligrafici di una letteratura viva soprattutto fra le due guerre, "moderni" e "antifascisti", secondo l'intonazione polemica dell'agente della ferriera aspirante

industriale di una bella pagina raimondiana, sono appunto due termini che in quel libro indicano una esperienza italiana essenziale, una direzione di gusto e di moralità a cui Raimondi deve la sua vivacità, anche se naturalmente è proprio in forza del suo stile educatissimo e originale che egli ci ha dato una misura così piena del suo ingegno di scrittore.

Dai saggi di «Raccolta», dai volumi rondisti, dai pezzi di critica di «Giornale», un cammino di stilista senza tentazioni si è svolto sino a *Giuseppe*, ma qui la sua arte è maturata in strati più fondi, in un calore poetico e umano più intero e più fortemente controllato.

Cultura e letteratura nel primo ventennio del secolo (1950)

«Ulisse», a. IX, n. 11, Roma, aprile 1950; poi in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit. e in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

CULTURA E LETTERATURA NEL PRIMO VENTENNIO DEL SECOLO

La parola «rinnovamento» è particolarmente adatta alle aspirazioni del primo ventennio del secolo, e ne costituisce in sostanza la nobiltà ed il limite, allo stesso modo che il bisogno di una cultura nuova ed integrale e di una letteratura come cultura e rinnovamento rappresenta il filo rosso di espressioni personali e di gruppi militanti in anni che esperienze, delusioni e ripensamenti meno entusiastici rendono insieme attraenti e lontani come una stagione giovanile (non importa se nostra o delle nostre immediate «guide», dei nostri fratelli maggiori) di cui vediamo ormai con chiari occhi la confusa ispirazione, la capacità insufficiente di scelta in linee di tensione genuina e di impuro turgore, di vigoroso sforzo di cultura e di superficiale volgarizzazione. La riflessione sulla situazione dell'uomo ci sembra più difficile e silenziosa, la complessità delle esperienze ci ha resi più paurosi di ogni retorica, più guardinghi nel desiderio stesso di rinnovamento, e i resoconti degli insuccessi (e non solo del primo ventennio) ci hanno fornito una coscienza più vigile di fronte a quel periodo in cui la parola sembrò inevitabilmente carica di novità, la letteratura sentì spregevole ogni solitudine che non fosse per la ricerca nell'intimità di ricordi con la cultura, e alcuni sistemi preparati dall'Ottocento apparvero immediatamente fungibili e sicuramente capaci di rinnovamento.

Già alla fine del secolo il dominio del positivismo e del realismo veristico, affermati nella vita culturale e letteraria dagli epigoni del Carducci e dell'Ardigò, in quella attività minuta, fanaticamente superba di costruzione senza salti e d'altra parte eroica ed onesta nelle sue fatiche preparatorie (presa nel contrasto con il romanticismo di cui smantellò i miti brillanti e pericolosi fino a fare scivolare «genio» in «degenerazione»), era stato scosso e turbato nella sua volontà illuministica dalle venature mistiche ed estetizzanti del decadentismo che germogliava nelle pieghe più sensibili di quel tempo volentieri poco poetico.

Appoggiato spesso a ricerche di origine positivista (l'audizione colorata, lo sviluppo della psicologia in psicanalisi ecc.), il decadentismo si affermava nella contrapposizione di bellezza e di potenza a verità e «virtù», di poesia come fruizione individuale ed amorale a scienza come ineccepibile dominio di chiarezza razionale, anche nelle sue scoperte di istinti e forze di struttura che più tardi si riversarono, nella loro maggiore energia romantica di spiegazione e di trasformazione, sullo scenario più vasto del Novecento. L'ammirazione del giovane D'Annunzio per Moleschott era equivoca come quella per il Carducci più ottocentesco, o per il verismo narrativo. Con

le ultime «Cronache bizantine», con gli articoli dannunziani del periodo romano e poi con il «Convito» di De Bosis si diffonde nella letteratura italiana di fine secolo una rivalutazione estetizzante del valore poetico e della «genialità» personale che reagiva al periodo del «metodo storico», incideva profondamente sulla tradizione letteraria già scossa da scapigliati e veristi sul piano del linguaggio, ed agitava il costume italiano coagulandosi nella figura esemplare dell'*arbiter elegantiarum*, del «deputato della bellezza» (e poi del «poeta soldato» nella direzione dell'estetismo nazionalistico) che ben offriva a quel tempo irrequieto e morbido, nella sua crisi di rinnovamento, la sua disponibilità dilettantesca e il suo piglio religioso subito deviato in gesto vistoso e in affermazione edonistica della personalità. Nella rivolta all'onesto e mediocre ordine del positivismo tra fine secolo e primissimo Novecento, il decadentismo ha una importanza particolare come creazione di un clima generale in cui ai dannunziani e contiani si affiancano fogazzariani, teosofi e modernisti nel loro assetto in culto estetico di un primitivo cristianesimo, nelle loro scritture generalmente fervide e rugiadose che potevano celare esigenze risolte e drammatiche e tentazioni di mondanità. Un'atmosfera culturale e letteraria eccitata e preziosa così ben incentrata in Roma (fra Catacombe, San Paolo e Piazza di Spagna) avvolge il principio del secolo, mentre, giustamente restio a farsi confondere con i decadenti (la risposta inequivoca alla dedica di Conti), si affermava, con vigore filosofico e con una potenzialità di sviluppo che ne rende ancora la discussione attuale e centrale, il pensiero di Benedetto Croce; il nuovo idealismo di origine hegeliana e vichiana che non a caso si presenta anzitutto come sistemazione del momento estetico e come sua distinzione, pur coinvolgendo, nella squalifica degli pseudo-problemi del positivismo, il panestetismo decadente e il misticismo fogazzariano e modernistico che spesso duramente colpì anche nei suoi fermenti inadeguati, ma importanti per una trasformazione della società italiana.

L'idealismo crociano, mentre ricostruiva un legame con il pensiero vichiano e desanctisiano e con la più larga tradizione filosofica europea, e si nutriva attraverso Antonio Labriola dell'esperienza essenziale del materialismo storico in una visione storicistica lontana dallo spiritualismo mazziniano, diventava una costante linea di riferimento e di discussione quale la cultura italiana non possedeva certo negli ultimi decenni del secolo scorso. E rappresentava, con l'opera attiva del Croce attraverso i suoi libri e la sua rivista «La Critica» (dal 1903), un angolo di protezione contro ritorni inutili, offrendo un saldo strumento metodologico che anche i non crociani hanno almeno saltuariamente utilizzato e che, nel primo Novecento, non si trovava di fronte esigenze che non potesse in qualche modo inquadrare o spiegare. Diciamo di più: è proprio all'inizio del secolo e nel primo anteguerra che, malgrado il suo successivo ampliamento e arricchimento, l'attività crociana ha rappresentato con più aderenza motivi nuovi, originali, capaci di sviluppo e di applicazione, ha corrisposto a concrete richieste storiche (dal

liberalismo attivo e capace, nei suoi limiti, di offrire dialogo politico non fittizio al socialismo, alla pratica di poesia non discordante dal suo concetto di «liricità» e di «intuizione»), non ha urtato contro esperienze ormai irraggiungibili dal suo gusto e dalla sua intelligenza sistematrice.

Difficilmente si potrebbe negare alla presenza dell'opera crociana nel primo ventennio del Novecento la sua validità rinnovatrice, il suo stimolo vivo e storicissimo, la sua proposta di problemi valevoli anche per chi sentisse con diversa urgenza e con diversa inclinazione spirituale ed ideale la situazione e la vocazione degli uomini nella società e nella cultura. Né, ovviamente, nell'azione sterilizzante di certo facile formulismo, peggiorato nei più zelanti scolari, ciò che doveva nascere è stato impedito, mentre una coscienza critica di primo ordine ha sorretto comunque alle spalle le ricerche di quanti non si sono chiusi nell'ortodossia crociana. Ma «La Critica» non fu certo la guida unica della cultura e della letteratura italiana di quegli anni, anche se costituì il *rempart* più sicuro e in qualche modo la voce della filosofia più concreta e storica di quel periodo, la sistemazione più alta di esigenze altrimenti sparse e disordinate. E mentre l'esigenza sociale più profonda della cultura italiana trovava uno strumento politico nel movimento socialista e uno strumento culturale nella «Critica sociale» di Turati e Treves, ma non riusciva a creare una cultura di cui più tardi potevano essere preannunci, dopo Labriola, il liberale rivoluzionario Gobetti, il comunista Gramsci, o il liberal-socialista Carlo Rosselli (e Matteotti presentava un tipo di vita e di umanità presupposto di una vera cultura socialista), le riviste fiorentine indicavano con più evidenza i fermenti di rinnovamento del primo Novecento e il tentativo di una letteratura come cultura, di una unione efficace e centrale dei due termini troppo spesso divisi nella nostra tradizione o solo provvisoriamente uniti come nei tentativi del «Caffè» e del «Conciliatore».

Nel «Leonardo» (1903-1907) convulso e giovanile, l'impeto ancora genuino di Giovanni Papini forniva scatto all'empirismo sistematore di Giuseppe Prezzolini e magismo e pragmatismo, nazionalismo e psicologia si fondevano in una ingenua volontà di «salto» in un «dopo» indistinto, totalmente nuovo e diverso; una tensione al futuro che avvicinava i leonardiani a forme di libertarismo, ai primi indizi del futurismo, ad un'ansia religiosa di trasformazione che stimolava nella loro forma più irrazionale e mistica Buonaiuti e i modernisti più resistenti. Accanto allo storicismo, col suo concreto rinnovamento in campo metodologico, nel «Leonardo» si manifestava questo carattere di ansia rinnovatrice e di spiritualismo irrequieto, sollecitazione al futuro anche in forme di baldanza insopportabile che lega espressioni diverse dal costume all'arte, alla politica e alla cultura sotto la patina ancora forte dell'estetismo e nella protezione del crocianesimo, anche esso del resto animato da una fede concreta di rinnovamento perenne nella originalità creativa della storia. Ma il carattere del «Leonardo» era soprattutto, ripeto, il «salto» e nel suo inizio questo rivoluzionarismo assoluto aveva in sé un'esigenza religiosa insopprimibile ed una volontà di antistoricismo da calcolare

nei fermenti del primo Novecento. Velleità soprattutto papiniana nel confuso regno della «cultura dell'anima». Proprio questo termine rappresentava la tensione del tempo nella sua purezza e nella sua retorica: all'impeto illuministico prezzoliniano, aperto sino alla curiosità e al nutrimento dei mistici medioevali tedeschi, di Swedenborg ecc., si univa la rivolta antipositivistica mirante all'uomo nuovo, nato dalla crisi e vivo nella sua necessità di essere totalmente «dopo» e creatore nei suoi atti e nella sua meditazione. Di «anima» e della sua cultura parlava Papini nella mescolanza dei suoi impeti freschi (i più giovanili) e dell'impura erezione dell'io con mezzi artistici di impressionismo vistoso e di scadentissima abilità linguistica; di «anima» parlava con attenzione ed impegno non smentito Giovanni Amendola; stile come espressione di anima chiedeva Eugenio Donadoni, appartato, ma così vicino nel suo forte spiritualismo al *côté* vociano, e i versi di Michelstädter o di Rebora sforzavano il tono di verità e autenticità personale della poesia, «travata di umanità» come diceva Boine.

Ciò che accomuna il «Leonardo» più papiniano e convulso e la «Voce» più prezzoliniana, problemistica e civile è, su toni diversi di concretezza e di misura, il bisogno di «rinnovamento» e la volontà di legare su di un principio centrale («anima», «idealismo militante») cultura e letteratura che, proprio nello spendersi attivo dei letterati in singoli problemi «tecnici» (la *Crisi degli ulivi in Liguria* di Boine, gli scritti sulle ferrovie, di Jahier), nel loro farsi militanti e insieme accesamente personali e senza cifra di maniera, trovava la giustificazione più profonda per una tipica prosa poetica la cui storica importanza è stata spesso sacrificata in una condanna troppo rapida di moralismo e di epoca della «cultura» priva della religione delle lettere. In realtà il saggio vociano, dal pezzo colorito di Soffici e di Papini alle pagine di Slataper, Boine, Jahier (quanto risuona il «passo» di Jahier nella letteratura anche postvociana!), al giornalismo di Prezzolini (e lo stesso saggio di Cecchi nelle sue origini iniziali di acume critico e di posizione morale è schiettamente vociano prima che rondista), ha sostenuto nella sua varietà, nel suo alone di approssimatività e di baldanza, complessi problemi di letteratura e di linguaggio, come risolveva in sé le esigenze di cultura e di espressione di una società attiva e irrequieta, scontenta della magnificenza dannunziana, della costruzione ottocentesca carducciana e del tono di umiltà leziosa del pascolismo.

Sul «tutto da rifare» di origine leonardiana, sulla rivolta antipositivistica in cui ritorni romantici si fondono con spunti originali (si pensi al Borgese, alla sua opera di critico della «personalità» e dell'«unità» contro la distinzione crociana), la «Voce», soprattutto la prima «Voce» (1908-1913), tenne più chiaramente ad un'Italia europea (da cui l'opera di effettiva introduzione nella cultura italiana di autori e movimenti europei fra Hebbel-Ibsen e Pèguy e l'impressionismo francese, fra pragmatismo, bergsonismo e la musica postwagneriana), ad una formazione generale attraverso contributi particolari, ambizioni di tecnicismo (ma in realtà già nuclearmente bisognosi di

raccordo), con ardite speranze di concretezza, di «star sul sodo» che denunciano il passaggio da un desiderio generico di rinnovamento dei primi anni del secolo a un riconoscimento di misura e di costruzione. I fumi variopinti dell'estetismo si andavano dileguando e l'insegnamento, anche quando lo si combatteva, della metodologia crociana, e quello della stessa realtà politica e sociale italiana (vicino alla «Voce» è Salvemini con la sua «Unità» e la «Voce» non ignorava l'opera attiva del socialismo nel suo condurre masse di uomini a coscienza e in definitiva a cultura) limitavano e rinforzavano, anche nei suoi pericoli di praticismo e di soddisfazione del caso concreto, la ispirazione rinnovatrice vociana intorno al suo iniziale centro di problemi della coscienza, di cultura dell'anima e la indirizzavano al problema del Mezzogiorno, alle polemiche sulla scuola, alla stessa ricerca di «riforme». Ma il motivo di rinnovamento di origine fra estetica ed etico-religiosa resiste meglio proprio nei vociani più intimi, meno praticisti e meno impressionisti: non Prezzolini e non Papini e Soffici, ma Jahier, Slataper, Boine, in cui impegno umano ed artistico, volontà di creazione e di rinnovamento hanno un'unità originale e meno provvisoria, capace di un entusiasmo autenticamente giovanile («l'artista perché vuol essere più vicino alla vita e coglierla nel suo fetale umidore, quello sovverte gli ordini, quello trae più spesso fuori dal suo bagno di vita la disgregazione di ogni ordine ed è tutto trepido e inquieto di religiosità anche se ciò che dice ed esprime sia demoniacamente immorale», Boine), capace di corrispondere alla lezione di Michelstädter nella sua urgenza di fondazione assoluta (lezione non aneddotica nella corrente più viva di un'epoca troppo spesso rivista solo come placido regno dell'eden liberale e del sentimentalismo crepuscolare), mentre il fervore più praticistico e l'impressionismo chiassoso potevano sembrare anche una preparazione confusa di ogni più diverso esito e potevano sbollire in conformismo al primo urto con esperienze più dure, al primo soffio rabbioso di un *big bad wolf*.

Fu proprio il carattere di ampiezza e di disponibilità della «Voce», la sua retorica praticistica e moralistica rispetto al suo fondo più intenso e alla sua validità storica (che la fa centrale in tentativi di rinnovamento e di applicazione fra la metodologia crociana, l'azione di socialisti e democratici come Salvemini ed Amendola, il pittoresco ed equivoco impeto di nazionalisti e futuristi fra modernismo e posizioni protestantiche come quella del Gangale di *Conscientia*), che portò all'esaurimento di quell'esperienza, alla scissione del movimento, dopo un periodo di esclusivo dominio prezzoliniano (ma non si dimentichi che l'organizzazione e lo stimolo di attività di Prezzolini furono essenziali alla vita del movimento), nelle due «Voci» letteraria e politica. Quella scissione non avveniva tanto per il passaggio degli impressionisti a «Lacerba» (1913-1915) e ad un provvisorio fronte futurista (del resto il futurismo dopo i «Manifesti» marinettiani del 1909 aveva già perso il suo carattere più interessante di rottura programmatica, di assalto alla sintassi tradizionale per un'anarchica libertà, per una rozza affermazione di inizio integrale, di nuova civiltà), quanto per un'interna de-

lusione, per un'incapacità a superare il primo stadio preparatorio. La guerra e il suo tempo uccisero i migliori, il dopoguerra e la dittatura fecero affiorare la genericità di altri¹ ed altri respinsero nel silenzio (in primo luogo Jahier).

E d'altra parte non in un semplice passaggio dalla cultura alla letteratura (la tesi d'altronde così indicativa di Gargiulo), ma da un'esigenza più aperta e generica di rinnovamento ad una impostazione più guardinga, gruppi di vociani ed uomini della nuova generazione preparavano e sostenevano il movimento della «Ronda» (1919-23). Intanto lo sviluppo crociano proseguiva la sua via di «metodologia perenne» e di avvertimento contro ogni forma di oscura unità, contro ogni misticismo nobile o turpe e, con la teoria della circolarità dello spirito, assicurava una respirazione maggiore alle sue energiche autonomie legate all'insistente senso della storia *a parte subjecti*, e l'attualismo gentiliano così nutrito di fermenti romantici proponeva ancora, in maniera a suo modo esaltante, un rinnovamento dentro la storia nella posizione sempre nuova e sempre autocreatrice dell'atto, mentre gli storicisti, da Omodeo a De Ruggiero, a Lombardo-Radice, costruivano nei particolari una cultura idealistica capace di sostituire, come interpretazione generale e nelle singole specialità, la cultura del positivismo ottocentesco.

Alla possibilità di realizzazione della costruzione idealistica (chiusa in gran parte nella scuola e nei limiti di circoli di studiosi) non corrispose invece lo sviluppo di una cultura marxista strozzata dalla repressione politica proprio quando, dopo le premesse di un Labriola e il lavoro dei riformisti, la «filosofia della prassi» trovava personalità decise al pensiero ed all'azione, al tentativo di un rinnovamento integrale, di una nuova cultura per la nuova città degli uomini.

Ma sulla linea speciale delle riviste del primo Novecento, nella loro unione di cultura e letteratura, il dopoguerra vide nella «Ronda» l'affermazione di una cultura paurosa di impegni pratici e di una prevalenza religiosa o morale, attenta viceversa all'uso di ogni stimolo (ed effettivamente se la sua «curiosità» fu molto minore e i suoi interessi di conoscenza meno freschi ed ansiosi, non mancò certo di contatti europei) nell'ambito sicuro della letteratura, dell'espressione artistica e della serriana religione delle lettere. Già la «Voce» letteraria di De Robertis, di Bacchelli, dell'Onofri di *Orchestra* (e accanto riviste come la «Riviera Ligure» e più tardi «La Raccolta») aveva corrisposto alle indicazioni di Serra nel suo *Testamento* disperato e fedele, nel ricondurre nella civiltà della pagina sicura, dello stile come somma dell'esperienza e della moralità, ogni esigenza che i vociani potevano cercare anche fuori di un'organica radice letteraria. In verità anche nella prosa vociana la tensione alla risoluzione integrale della personalità nel segno dello scrittore era forte, e uno studio spregiudicato di questo passaggio tra «Voce» e «Ronda» troverebbe in molti vociani puri anche indicazioni pienamente

¹ Testimonianza notevole in proposito il libro di Peter Riccio, *On the threshold of fascism*, Columbia University, New York, 1929.

stilistiche per la prosa saggistica, ma certo con l'accentuazione di coscienza artistica nella «Voce» letteraria e poi, ben piú chiaramente, con il programma rondista, si inizia una nuova concezione dei rapporti fra cultura e letteratura, un nuovo modo di civiltà letteraria in cui il mito della concretezza del rinnovamento viene sostituito dal mito della concretezza stilistica e da una pratica di «pagina» assai diversa dall'effusione impressionistica e dallo scatto vociano.

Ora che, dopo la seconda guerra mondiale, misuriamo meglio i precisi limiti del mondo in cui siamo vissuti e possiamo osservare con un nuovo distacco quella particolare cultura di origine rondista, quel gusto sicuro e limitato, quell'ordine letterario che nella tradizione italiana (ma con quanta conoscenza di letteratura europea!) trovava una forza e un mezzo di evasione dagli impegni del primo Novecento, dalle sue tentazioni moralistiche, dai suoi pericoli di eloquenza o di approssimatezza, un'aria innegabilmente rarefatta si respira su di uno scenario perfetto e miniaturistico e lo stesso piacere di pagine lucide, pastose, ricche di intelligenza e di sensibilità nei loro incontri piú preziosi ed intensi, finisce per colpire come un eccesso di profumo. Ma, al di là di questa impressione che non si smentisce facilmente, l'importanza del rondismo e dei suoi concreti esempi, da Bacchelli a Cecchi, da Cardarelli a Baldini (sostegno sicuro della lirica a loro contemporanea), supera quella di un piccolo cenacolo letterario e di un movimento di calligrafi inarrivabili, implica un approfondimento delle esigenze artistiche di una cultura piú precisa nei suoi volontari limiti (piú Valéry che Romain Rolland per intenderci) di fronte a movimenti piú ricchi e piú generici. Lo stesso «neoclassicismo» e la tendenza «italiana» che finí in «strapaese» erano venati di cultura europea e costituivano non tanto una concessione ai motivi dell'ordine e della tradizione cari alla dittatura politica, quanto una possibilità di precisazione e di volontaria limitazione di quella disponibilità e curiosità vociane che avevano fruttato alla fine una delusione e una dissipazione. Ed a suo modo la chiusura rondista sulla pagina, sul saggio e sul giornale poetico, in un continuo controllo critico adibito dall'interno alla sicurezza del proprio modo espressivo (mentre nella cultura vociana la critica era stata soprattutto riconoscimento di personalità e pretesto di impostazioni morali), era insieme reazione e riflesso delle preoccupazioni dell'inizio del secolo, del desiderio di una compatta novità, di una nuova cultura, ed in tal senso anche l'esperienza della «Ronda» nel suo significato piú vasto importava pure una possibilità di scontentezza, di delusione, anche se era riuscita a fondare una civiltà letteraria viva fra le due guerre (attraverso «Solaria» e «Letteratura») e capace di assorbire nuove letture e nuove esperienze (da Proust a Svevo, da Joyce a Kafka) ed anche se, soprattutto, aveva dato concreti risultati artistici. Anche la sua aspirazione ad essere in quanto letteratura una nuova cultura, a risolvere tutto nello stile, era unilaterale e a suo modo retorica ed insufficiente. Ma nella storia del nostro tempo, nel ritorno di piú energiche esigenze di rinnovamento generale, che su altro piano po-

trebbero ripresentare il tema vociano di una piú diretta unione di cultura e letteratura, la sua lezione di misura e di coscienza dei mezzi espressivi, di rifiuto della vecchia richiesta illuministica «cose, non parole», appare tuttora fruttuosa, e distintiva insieme alla coscienza critica derivata dal metodo crociano, per il tono particolare della nostra cultura.

«L'Orologio» di Carlo Levi (1951)

Recensione a Carlo Levi, *L'Orologio* (Torino, Einaudi, 1950), «Letteratura e arte contemporanea», a. II, n. 7-8, Roma, gennaio-aprile 1951, pp. 116-119; poi in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

«L'OROLOGIO» DI CARLO LEVI

L'accoglienza che la critica ha fatto all'ultimo libro di Carlo Levi non può essere discussa nel suo fondamentale atteggiamento perplesso o negativo, e neppure chi si trovi ad essere libero da possibili sdegni ideologici e addirittura in simpatia, almeno in parte, con le premesse libertarie e socialiste della crisi descritta da Levi (crisi certo nonché risolta, neppure tentata di superare con una speranza di effettiva «libertà») può far valere l'ammirazione per uno scrittore così dotato e per una esperienza così ricca ed importante in cambio di una intera accettazione del valore dell'*Orologio*. Né certo si può solo tentare la scappatoia delle «belle pagine» sempre assai sospetta nel giudizio di un libro, e particolarmente nei confronti di un'opera impegnativa nel suo impianto (anche se con qualche tentazione di «varietà» e di divertimento periferico leggermente snobistico e accademico insieme), nella sua ambizione di un disegno vasto e complesso, di una interpretazione personale di un'epoca realizzata in un recupero effettivo ed artistico di un tempo perduto fra cronaca vicina e definizione di affresco.

E poiché il precedente libro di Levi *Cristo s'è fermato ad Eboli* (la *Paura della libertà*, scritto già prima nel '40, serve a spiegare le idee di Levi, ma non conta artisticamente), nella sua fortuna anche eccessiva (opera di dopoguerra a cui probabilmente una revisione distaccata accrescerà la vocazione fiabesca e pittorica e diminuirà il coefficiente di testimonianza artistica di un grande problema di civiltà), si era imposto per la sua continuità, per il respiro unitario ed armonico che integrava le figurine più tenui e l'*humour* più risentito in un'unica direzione, per la coerenza fra rappresentazione di una terra e di un tempo (Lucania, fascismo) ed il centro autobiografico del pittore-scrittore, con le sue osservazioni e le sue pitture, la critica non può non vedere *L'Orologio* in confronto svantaggioso con il libro fortunato, sentendolo insieme come serie di «paralipomeni» di quello e come fallita applicazione della stessa formula unitaria, o infine come tentativo di nuova formula più vasta e pericolosa. Ed è facile confrontare la continuità di sfondo, la mancanza di tentazioni laterali, in un libro in cui tutti i fermenti dell'intellettuale, del politico (o del sognatore politico), dell'artista erano chiusi in un provvidenziale centro di interesse e di visuale e arricchivano dall'interno il colore espressionistico di quel quadro concluso, in cui la cronaca e la storia più facilmente coincidevano nelle figure risentite e divertite dei «luigini» e dei paesani, e ironia, sdegno politico e morale funzionavano poeticamente senza separarsi o diluirsi in un elegiaco e dubbio divertimento fra ritratti gustosi e impegno centrale.

E la politica, che lí non aveva nome se non di protesta contro un regime che accentuava il dramma del Meridione italiano ed esacerbava il contrasto fra l'«uomo libero» europeo e il Luigino (e si vede come questi vive storicamente accanto al cafone di Silone o al piccolo borghese di Alvaro in un mondo di relazioni assurde e tradizionali in cui il «sunt lacrymae rerum» funziona persino troppo automaticamente), nel nuovo libro ha preso invece un nome anche troppo preciso e si è fatta cronaca di una vicenda di partito vista ad un ingrandimento che non può rendercela epica e che, d'altra parte, è pur sempre eccessivo per offrire un ordito sicuro alla trama autobiografica che vi si inserisce: la crisi Parri (e l'immagine del «crisantemo» adoperata per l'onestissimo presidente può indicare anche il pericolo di variazione poco convinta fra decorazione, cronaca e storia poetica), specie vista nelle discussioni piú cerebrali che appassionate dei giornalisti del «partito d'azione», non riesce ad essere né il centro del libro né un episodio a sé, anche se attrae tutta una linea che vive fra ritratti gustosi (gustosissimo quello dell'ex-ministro e direttore dell'«Italia libera») e sfocati (e bisognosi comunque della chiave della cronaca), figure a contrasto (Moneta e Casorin) e interminabili dialoghi, che, se rendono al lettore provveduto l'atmosfera cerebrale e razziocinante del tipico *milieu* azionista, non possono non creare un'impressione di pesantezza senza conclusione (i lunghi dialoghi razziocinanti sono uno dei difetti evidenti di molti scrittori contemporanei e solo il Mann di *Zauberberg* può permettersi certi lussi, e non senza pericolo), una delusione che contrasta fortemente con lo *humour* vivo del dialogo mai prolungato del *Cristo s'è fermato ad Eboli*.

La cronaca ed «elegia» di un'attività di partito su cui si riverbera, anche essa un po' divagata, la simpatia che ravviva tante figure nel loro ritmo febbrile, nella loro ansia di trovare il punto debole della loro azione fallita, si incontra con una linea di variazione (le chiacchiere inutili del cameriere Giacinto con i suoi ricordi di soldato e infiniti episodi che non riescono a costituirsi necessari e complementari) e con quelle specie di «giunte» quali il viaggio a Napoli con la morte dello zio Luca in una forma di recupero del tempo perduto, notevole, ma slegato da un vero ritmo poetico generale.

Ma bisogna pur chiedersi che significato abbia comunque per Levi la crisi di cui questo libro ci parla, fra una speranza (l'arrivo a Roma a dirigere il giornale) e una chiusura (la caduta del gabinetto C.L.N.), a cui fanno da seguito vicende aggiunte in maniera piú esterna e decorativa.

Ché è pur dal significato piú largo di questa crisi che lo scrittore (non certo semplice saggista postrofondista, né solo abilissimo caricaturista) potrà rivedere il tentativo fallito e trovare vantaggio per un impegno piú sicuro, meno divagato e pure ugualmente vasto. La crisi del gabinetto Parri e del «partito d'azione» (a parte il suo preciso valore politico che qui non discuto) è per Levi la vistosa conferma di una crisi piú grave (si legga *La paura della Libertà*) nei rapporti fra il letterato e la realtà storica, fra l'impossibilità di un

ritorno alla concezione artigiana e decadente dell'arte e la difficoltà di legare la propria libertà ad una fede e, nella situazione artistica, ad una necessità espressiva unitaria.

Qui è il punto che il Levi deve chiarire a se stesso con più forza e con minore concessione al gusto delle variazioni, della trovata cerebrale, del facile distacco dell'uomo d'eccezione, o del pittore che tratta le pagine come un pezzo di quadro. Ben lontano dal riprendere le posizioni di chi vede l'accordo di un artista con la società solo in precisi schemi e in precise direttive di un partito, penso che a Levi occorra rivedere meglio la sua posizione di scrittore nei confronti della società e dentro se stesso fra impegno e distacco.

Probabilmente vedrà che la via di *Cristo s'è fermato ad Eboli* chiedeva insieme una posizione più nitida, non perciò più ideologica, e una libertà e necessità di espressione non minore: meno cronaca e più storia, meno figure della realtà e più realtà trasfigurata. Il suo segno sicuro e leggero, così concreto e favoloso nel primo libro, non deve perdere le sue caratteristiche migliori, ma al tempo stesso più chiari devono essere i centri d'interesse del suo narrare, come l'ambizione di un procedimento largo e complesso, non deve lasciarsi andare ad un ritmo vario e svagato o di parentesi saggistiche come nel contrastante disegno de *L'Orologio*.

Ché, se non è unicamente sulle pagine belle che si può riscattare questo libro, è proprio il bisogno di un impianto solido e sono certe punte estreme di forza espressiva (la bellissima scena del fascista ucciso in piazza Pitti fra precisione, stupore, e senso alto del tempo poetico ove batte davvero un orologio di poesia e non l'orologio della cronaca che nel libro si avverte confuso e monotono) che danno l'impressione di una maturazione dentro la prova complessivamente fallita. Lo stesso inizio in cui l'atmosfera di Roma è creata fastosa e assoluta (il mito di Roma come il mito della Lucania, vivo finché non è disperso nella cronaca meno concreta e poetica), con un concentrato di barocco e di antico nell'aria eccezionale della liberazione, supera la riuscita dei singoli pezzi di bravura (la venditrice di sigarette, il mercatino nero di p. 91 ecc.), come il palazzone barocco con le sue scale gigantesche e la sua piccola cronaca di figure ambigue (ma il «cugino», nel suo rivelarsi di innocuo maniaco, come una figurina di Palazzeschi più secca e precisa è segno di una abilità di minuta costruzione ben più che bozzettistica), se pure non riesce nello sparso affresco del libro a diventare tutt'uno con la favolosa Roma dell'inizio (che riappare qua e là in qualche traversata notturna come quella assai bella di p. 243), ha la forza di un mito che poteva concentrare racconto e persone se la «fettuccia monotona» della memoria non avesse avuto in questo libro un divagato abbandono e una concessione alla cronaca raziocinante. La punta di certe figure e di certi paesaggi ha conservato la felicità di sogno del *Cristo* ed ha acquistato qualcosa di più maturo e fermo, come la stessa ambizione di un affresco grandioso indica una tensione a posizioni più larghe e a risultati cui la forza intima non ha corrisposto, ma che lo scrittore dovrà non abbandonare, concentrandosi in

una immagine piú intensa della propria vita, addensando le sue qualità con piú forza di artista intorno ad un possesso piú sicuro del proprio senso della vita e della crisi (necessaria, drammatica, ma non fine a se stessa) segnata dal suo interno orologio.

Fu solo un momento di grazia irripetibile *Cristo*, o Levi dopo questa nuova esperienza può ritornare con forza maggiore a quella sicurezza e compiutezza, a quella fusione del proprio ritratto e di una realtà sentita insieme con impegno storico e con mitico distacco?

Non mancano ne *L'Orologio* indizi di forza artistica nuova e di nuove esigenze di costruzione, accanto a controindicazioni di cadute che potrebbero persino indurre a rivedere il primo risultato con occhio incredulo, a ricercarvi pieghe nascoste e punti deboli. Naturalmente solo Levi può incoraggiare la nostra fiducia, esclusa la via di un saggismo che potrebbe inutilmente tentarlo, riprendere un piú saldo possesso della «fettuccia» della memoria, rivedere con nuova intensità di animo e di stile vicende e miti legati al proprio ritratto, lasciando da parte non l'essenziale vocazione etico-politica, ma il suo predominio raziocinante o la sua traduzione in divertimento di macchiette abilissime e svagate.

Esperienza e fantasia.
Ritratto di Enrico Pea (1951)

«Rassegna lucchese», n. 4, Lucca, aprile 1951, pp. 1-11; con lo stesso titolo in «La Fiera letteraria», a. VIII, n. 26, Milano, 28 giugno 1953, p.4.

ESPERIENZA E FANTASIA. RITRATTO DI ENRICO PEA

Penso che in Pea l'antipatia per il semplice documento di vita sia ormai pari alla diffidenza per ogni lirismo senza controllo di realtà («la fantasia colorisce le cose non come sono in realtà e se ti nutri di questi sogni avrai un risveglio nemico» si legge nel *Trenino dei sassi*), e certe vecchie conversazioni sugli americani di più facile successo e viceversa su narratori di fantasia divagante e fittizia me lo confermano da tempo in accordo con lo sviluppo più maturo della sua opera nel suo intimo superamento di forme più immediate e torbide, di abbandoni a grezze notazioni e impressioni documentarie o viceversa a sfrenati impeti lirici. Ed è perciò che il suo cammino corre vicino, ma ben distinto rispetto a quello di tanta narrativa fra la «Voce», la «Ronda» e «Solaria» (i chiari termini del suo tempo culturale), in cui spesso l'accordo fra esperienza e fantasia fu limitato da una eccessiva fiducia nell'autobiografismo più immediato e si ridusse ad un frammentario sostegno di belle pagine o diverso problema astratto ed intellettuale.

Il cammino di Pea è partito da esigenze più divise ed incerte – anche se unite nel segno di una prepotente ispirazione personale che colorisce fortemente anche le possibili origini letterarie fra dannunzianesimo e bozzettismo provinciale toscano – in una irrequieta oscillazione fra idillio, leggenda cantata e rappresentazione intensa fino alla ossessione allucinante, al lampeggiare di una materia turbata da una vitalità e da un lirismo ugualmente imprecisati. In quegli inizi lontani dalle *Fole* a *Montignoso* allo *Spaventacchio* esperienza e fantasia non avevano trovato accordo, equilibrio ed anzi il risultato della ricca esperienza vissuta, incerta nella sua esuberanza fra l'osservazione lucida («il mio istinto: sono di servizio ad un osservatorio e guardo passare la vita») e la partecipazione commossa alla vita degli uomini, nello sfuggire ad una semplice composizione bozzettistica e veristica si altera in una accesa e disordinata trasfigurazione fantastica, in cui spiccano con esagerato rilievo unilaterale motivi poetici fermentanti di sensualità e lirismo. E dal loro reciproco accentuarsi senza vero equilibrio nacque quella prova così interessante e sconcertante di narrazione lirica che è *Moscardino*, uno dei nodi essenziali nel complesso e laborioso svolgimento di Pea, scrittore nativo ma così lentamente maturato alla sua misura più alta alla precisazione veramente artistica del suo temperamento poetico. Lì, meglio che nel *Volto santo*, le qualità essenziali di Pea si portavano alla massima tensione per poi ordinarsi e farsi più consapevoli artisticamente nella fusione sicura e nel dominio del *Servitore del diavolo*. E si può forse rimpiangere quella vitalità per eccesso, quel turgore di forza

indiscriminata di esperienza e di impeto lirico che si notavano nelle opere fino a *Moscardino*? Si potrebbe davvero giudicare quella prima epoca come la piú vera stagione di Pea, legata ad un senso piú libero di istinto e di ribellione, che pure tanto poterono piacere, per contrasto negli anni della raffinata civiltà stilistica della «bella pagina» del saporito commento culturale, del frammento e del saggio, e che certamente salvano Pea da ogni semplice bozzettismo, dalle ricerche artificiose della naturalezza strapaesana, dal colorismo impressionistico e dialettale di tanti toscani? In realtà quella forza, quell'impeto quella capacità lirica nativa quel senso istintivo della vita e dei suoi motivi essenziali e primitivi (per cui Pea piacque ad uno Svevo e ad un Montale) non si annullarono davvero dopo *Moscardino* né persero il loro valore essenziale nell'opera posteriore. E come nella ricerca di un ordine umano e di una saggezza tradizionale in Pea non si è perduto, per fortuna, il fermento di una insopprimibile esigenza di libertà, di giustificazione intima di ogni rapporto tra gli uomini, di rottura iniziale e ribelle che, a ben guardare, si affermano anche là dove l'autore vorrebbe forse piú domarli e smorzarli (una vena di anarchico nel patriarca, un fremito di ribelle nel credente pacificato con la società tradizionale e con istituzioni), cosí tanto piú chiaramente in campo artistico il dominio e l'accordo interiore corrisposero a sicure conquiste e al precisarsi di un mondo poetico animato di personaggi e di vicende organicamente rappresentati in un piú chiaro disegno dell'animo che li giustifica e li muove nella fantasia e nel ricordo costruttivo dello scrittore.

E all'accordo di esperienza e fantasia si aggiunga l'accordo piú sicuro di osservazione e simpatia (che vivono inseparate nel Pea migliore), di memoria e racconto (e si lasci pure da parte la parola «romanzo», che indica per contrasto la riluttanza della ispirazione alla costruzione piú distesa e sinfonica) e, nel linguaggio, di musicalità e movimento. Nel *Servitore del diavolo* (la *Figlioccia* indica piú qualità di taglio che non la felice misura interna del primo racconto) Pea si liberava degli eccessi del lirismo e dell'indugio documentario e fra la *Maremmiana* e il *Forestiero* (o meglio, fra le loro parti piú veramente realizzate e organizzate in genuini racconti) la fantasia lirica di Pea si adeguava alla realtà della sua esperienza, modi lirici e modi narrativi (per usare la formula di Olobardi) si compenetravano e personaggi e vicende (a volte una semplice apparizione, come quella del pellegrino spagnuolo nella *Maremmiana*) erano finalmente nel tono essenziale di questo accordo esemplare: la fantasia svolge, non sconvolge, il dato dell'esperienza e del sentimento, del ricordo e della partecipazione, i fermenti piú vitali dell'irruenza giovanile si sciogliono in una visione salda e precisa, in un mondo politico denso e limpido.

Ma proprio questo accordo fra esperienza e fantasia nel suo limite piú sicuro era legato a quello fra memoria e racconto (ed è lo stesso Pea che ci avverte come la sua narrazione sia frutto della sua diretta esperienza) e certe pagine del *Trenino dei sassi* e poi di *Magoometto* e piú tardi di *Vita in Egitto* ci convincono di come il narrare dalla propria esperienza attenta e

commossa (non mai fredda memoria impassibile) sia il piú vero narrare di Pea: un narrare politico e concreto in cui quella che in altri potrebbe essere solo nostalgia del proprio passato si commuta in calore e nitidezza, in poesia dell'esperienza rivissuta in simpatia con vicende e persone non astrattamente costruite, conosciute e giudicate nel vivo della propria vita, della propria ansia di libero ordine umano, di amore della complessità e naturalezza dei sentimenti. Le complicazioni di piú esplicite velleità moralistiche e storiche (pur nate da una radice genuina di giudizio della società attuale e da desiderio genuino di civiltà naturale e cristiana) sono assenti dalla narrazione piú vera di Pea e il suo tono artistico si alza indubbiamente quando nei libri del dopoguerra (*Lisetta, Malaria di guerra, Zitina, Rosalia*) si passa dai tentativi del romanzesco piú esterno al limpido e denso fluire del ricordo. E si pensi come ad esempio molto probante al poco noto e calcolato *Rosalia* (Roma, 1945) in cui la debolezza dei due romanzi che si intrecciano – quello di Van Le Neppe e quello di Dalle Piagge e della siciliana, questo cosí interessante come ulteriore simbolo della moralità di Pea: il matrimonio e i figli rasserenano la colpa e l'unione irregolare, ma a lor volta la purezza e la serenità son rese piú vive ed intense da un'iniziale ribellione e frattura di legami convenzionali e senza sanzione di intimità – viene dimenticata di fronte alla bellezza dell'iniziale racconto con il viaggio al paese arabo, l'ingresso nell'albergo del vecchio livornese mussulmano («Tre scalini di fuor e un portone troppo largo per essere ad un solo battente. È in parte traforato; sí che di fuori si scorge la scala, e stando di dentro si può vedere chi è che bussa. Dal pianoterra, dunque, una scala conduce direttamente tutta rampa al piano di sopra. Si bussa e si sbircia traverso i fori. Cassano tira una corda vicino alla scala, sgancia il saliscendi. E spalancata che è la porta vedi il sommo di quella scala una specie di befanotto; un vecchio arabo magro e lungo: barbetta bianca e stentata. Tarbusc dietro la nuca. Occhiali di ferro a stanghetta in fondo al naso, tanto che gli occhi guardano di sopra ai vetri. – Cassano sono io – grida subito il cosino che ho detto: – Ho capito chi siete – mi dice – Salite. Vi aspetto da un pezzo. Ho condito l'insalata un'ora fa. C'è il capretto che gira e suda grasso – e quando sono in cima alle scale, mi abbraccia e saltella come un ragazzo e dice dalla contentezza: – Quando vedo un italiano divento matto»).

Cose vive, indimenticabili, e fissate con una scrittura precisa e nitida che corrisponde nelle pagine felici di *Vita in Egitto* al ritmo costante di agio interiore e di simpatia alle vicende e alle tragedie degli uomini visti e ritornati a vivere con la doppia poesia del loro significato umano e della loro intrinseca vita dentro la vita stessa dell'autore. E troppo presente ai lettori è il risultato di *Vita in Egitto* perché si debba qui ripetere quanto in quel libro testimonia ancora delle qualità piú vere di Pea e di come il suo piú vero romanzo sia costituito effettivamente dal racconto della sua memoria, compatto anche se affiorato in racconti staccati ed uniti da un legame di comune atmosfera e di comune interesse umano. Sicché ci pare che nel Pea piú maturo e precisato

nei limiti della memoria sia stato davvero raggiunto quell'accordo di fantasia ed esperienza che è la sua meta piú originale e che distingue la sua prosa, la sua creazione di proporzioni politiche e pur sempre sapide di concretezza e di realtà, come avviene negli artisti piú duraturi di fronte ai fugaci effetti delle invenzioni contenutistiche e al dubbio fascino dei vagheggiamenti calligrafici o dei facili abbandoni lirici.

Ragioni di un omaggio (1966)

«La Rassegna della letteratura italiana», a. LXX, s. VII, n. 2-3, Firenze, maggio-dicembre 1966, pp. 225-226: numero monografico dedicato a Eugenio Montale, con testi di Walter Binni, Lucio Lugnani, Franco Croce, Riccardo Scrivano, Mauro Mancioti, Umberto Carpi, e bibliografia montaliana (1925-1966) a cura di Rosanna Pettinelli e Amedeo Quondam.

RAGIONI DI UN OMAGGIO

Questo numero della «Rassegna della letteratura italiana» è dedicato ad Eugenio Montale nell'occasione del suo settantesimo compleanno.

Che una rivista specialistica, e non perciò meno intesa ad esercitare una sua vasta funzione culturale, abbia voluto rendere omaggio a Montale con una serie compatta di contributi alla conoscenza storico-critica della sua personalità e della sua opera, è fatto di per sé chiaramente significativo. Significa che per me e per i miei collaboratori, per una rivista fondata su saldi presupposti storicistici e tesa al rilievo e allo studio di ciò che veramente vale e ha significati poetici e storici, Montale è protagonista alto della nostra storia letteraria e civile, è un grande poeta il cui studio fa parte ormai di un doveroso approfondimento della nostra civiltà attuale e di una grande tradizione in cui la poesia è stata energica voce di libertà e di cultura, concreto strumento di rinnovamento profondo e di potente modificazione della nostra stessa storia.

Potrà anche essere aggiunto un particolare argomento affettivo. A parte i miei rapporti di amicizia con Montale (risalgono all'uscita della mia *Poetica del decadentismo* in cui Montale era indicato come poeta «nuovo» al di là del vero periodo del decadentismo), la «Rassegna» è fortemente legata a Genova dove fu a lungo pubblicata sotto la direzione del Pellizzari e dove essa iniziò la sua nuova vita, sotto la mia direzione, nel 1953: e a Genova è nato e a lungo vissuto Montale, che a quella città e alla Liguria è stretto da noti vincoli profondi.

Ma, ripeto, la ragione essenziale di questo omaggio si ritrova in una dimensione più generale, concretamente chiarita dal mio discorso d'apertura e da tutti i saggi compresi in questo numero: nei quali circola coerente e profondo il senso della grandezza della poesia di Montale, del suo significato storico, della sua lezione letteraria, morale, civile interamente incisa dalla punta di diamante della vera poesia.

In tutti i saggi domina così una valutazione di Montale che implica anche un preciso orientamento nella situazione attuale, una netta presa di posizione di fronte a prospettive eclettiche e confuse, di fronte ai nuovi disimpegni formalistici o ai meno recenti impegni faziosi e schematici.

Che la poesia di Montale, con tutte le sue implicazioni storiche, sia un'opera da studiare e approfondire con un certo metodo e insieme un altissimo punto di riferimento, una base di appoggio non pretestuosa per una posizione di poetica e di critica attiva e decisa entro la situazione letteraria e culturale attuale, mi sembra dunque giustificare pienamente le ragioni di questo numero e il suo carattere ben più che occasionale anche per quel che riguarda la tradizione e la volontà attuale della stessa nostra rivista.

Omaggio a Montale (1966)

«La Rassegna della letteratura italiana», a. LXX s. VII, n. 2-3, Firenze, maggio-dicembre 1966, pp. 225-226; poi in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit. e in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

OMAGGIO A MONTALE

Siamo qui riuniti¹ in una cerimonia semplice e solenne, affettuosa e civile, a rendere omaggio (in tale prospettiva si inquadra il mio breve discorso che non è un saggio critico e una conferenza, ma appunto un motivato atto di omaggio) ad Eugenio Montale nell'occasione dei suoi settanta anni, scrittori e critici di generazioni diverse, dalla sua a quella dei giovani e dei giovanissimi, rappresentanti della cultura fiorentina ed italiana, della politica e del governo italiano, nella sede del Gabinetto Vieusseux, civilissimo luogo di incontro nazionale ed internazionale e che, più di ogni altro luogo fastoso e monumentale, è stato giustamente scelto per questo atto di riconoscenza e di onore ad un grande poeta, ad un protagonista della nostra storia letteraria ed etico-sociale, il quale si trovò ad essere direttore appunto del Gabinetto Vieusseux in anni amarissimi per lui e per il nostro paese, e che da quel suo impiego fu poi espulso per la sua tenace, strenua fedeltà alle idee della libertà e della dignità personale, letteraria e civile.

Una fedeltà esercitata con quella superiore semplicità, con quel riserbo e quella «decenza quotidiana»², con quella vocazione antiretorica ed antisibizionistica dell'uomo e del letterato di cui anche chi allora non l'abbia conosciuto e frequentato può cogliere il tono essenziale nella lettura della breve prosa *Il colpevole* (pubblicata nel 1947 col sottotitolo *Quasi una fantasia* nel numero unico «Il Ponte rosso» di Trieste, ripubblicata quest'anno

¹ Il presente discorso fu letto, solo in parte e senza naturalmente le note poi aggiuntevi, davanti a Montale, il 7 giugno 1966 a Firenze, nella sede del Gabinetto Vieusseux.

² È espressione essenziale nella prosa poetica della *Bufera*, *Visita a Fadin*, essenziale nella prospettiva di un comportamento che contiene l'impeto, lo sdegno, lo scatto morale, riserbando la forza profonda di quelli per atti necessari e tanto più perciò responsabili e severi. Di fronte a molti, e spesso grandi, «attori» della sua generazione, Montale è il più lontano da ogni impiego teatrale di sé: donde, ripeto, l'estrema severità della sua poesia, la forza austera della sua stessa alta eloquenza. Anche da un punto di vista umano la figura di Montale ha uno spicco eccezionale, virile; intensamente drammatico, quanto più elude la confessione pettegola, quanto più smussa volutamente ogni tentazione di autoesaltazione e di accentuazione delle proprie vicende. Si pensi così al modo con cui Montale, in una recente intervista televisiva fattagli da Leone Piccioni, riduceva al minimo il suo peso di antifascista considerato «poco pericoloso»: «Mi hanno detto che in un rapporto all'OVRA, scritto da una persona che io conosco, io fui definito, tutto sommato, poco pericoloso... Questo è vero, se non sono andato a Lipari o a qualche altra villeggiatura insulare». E aggiungeva circa gli accenni antifascisti della sua poesia: «Forse passavano inosservati. Non so, non vorrei atteggiarmi da eroe. Ma ci fu soltanto un po' di miseria e di disavventure varie, e di scoraggiamenti. Non più di questo».

da Scheiwiller), tutta così volutamente smorzata e dolorosamente ironica e satirica, e pur così lucidamente severa e giudicatrice di uomini, comportamenti e costumi di un tempo storico. E perciò tanto più esemplarmente calcolata in quella direzione, nel taglio breve, nel movimento minuto e quasi marionettistico (fra i due vecchi impiegati, la cieca e ottantenne Lady avida di romanzi gialli, i valletti farseschi dell'anticamera podestarile, la maschera prismatica dell'Uomo, «unico uomo al quale in quegli anni toccasse l'onore della lettera maiuscola», la figurina neutra del podestà, conte Penzolini, «alto, sbarbato, grigi gli occhi di pesce», il suo rigido saluto romano e l'imitazione «alla meglio» del «colpevole»), nel dialogo fra i due (il periodare ed il lessico «ufficiale» dei gerarchi: «mettersi al passo coi tempi», «le regolari consegne», «l'elementare requisito», fino al finale minaccioso militar-banditesco: «noi spareremo basso», e l'incontro delle brevi frasi, fra timidezza e sorpresa audacia, del «colpevole»), nell'amaro, consapevole autoritratto del protagonista che, dopo quel colloquio decisivo riprende a scrivere la lettera allo sconosciuto di Seattle per esaudire la sua richiesta circa la sopravvivenza o meno in Firenze del pedicure Fruscoli, riprende a esercitare il suo dovere di mantener viva «una tradizione di cortesia (non più che questo) che da quel giorno sarebbe stata interrotta»³.

Ora il «colpevole» di allora ritorna nella nuova sede del Gabinetto Vieusseux, in un tempo, malgrado tutto, pur cambiato, se intorno a lui, per la sua grande poesia, che anche da quelle «colpe» fu profondamente alimentata, letterati di diverse tendenze, scrittori, critici di varie generazioni e, ripeto, persino rappresentanti del governo, sono qui raccolti per testimoniargli la loro ammirazione, il loro affetto, il loro inesauribile debito, insieme a quanti hanno voluto inviare messaggi di non convenzionale adesione, dagli scrittori

³ *Op. cit., passim*. Può essere aggiunta interessante alla *Colpevole* quanto Montale ha detto nella citata intervista televisiva: «Io entrai al Vieusseux per una strana ragione. Il presidente era P.E. Pavolini, ancora non accademico (allora non esisteva ancora l'Accademia) e portò al Conte Giuseppe della Gherardesca una terna di possibili direttori. Era il podestà di Firenze, e il mio nome era il terzo. Lui disse a Pavolini: "Sono iscritti al Partito?". E Pavolini disse: "Soltanto i primi due". E allora Gherardesca disse: "Io scelgo il terzo". E fui scelto. Quindi io trovai un impiego perché non avevo la tessera fascista. E per questo stesso motivo dieci anni dopo lo perdetti. Tutto si compensa, tutto si paga insomma». Dove scatta più apertamente l'*humour* montaliano, il suo gusto di riduzione di vicende personali entro una rete di «strane ragioni», di equivoci, di casi a sorpresa, ribaltabili. La stessa poesia è (specie in questa più recente volontà di confessioni reticenti e spesso svianti, paurose di «chiavi» troppo sicure o prevaricanti o irriguardose del pudore e del riserbo delle ragioni private) riportata a una vita (almeno successiva alla sua nascita) di equivoci che è vano contestare e chiarire. Così a proposito di certe interpretazioni di sue poesie e di alcuni fatti di esse, Montale, nella intervista citata, dice che quando certe interpretazioni circolano, l'unica cosa da fare «è di accettarle. L'arte vive e sopravvive anche attraverso gli equivoci; anzi, alcuni dicono: soltanto attraverso gli equivoci, e bisogna lasciarli stare». Dove risulta insieme come questo non sia poi il più vero punto di vista di Montale, ma una specie di tollerante accettazione di cose che non vale la pena di combattere. Alla fine il poeta, per lui, non è debitore al suo pubblico di spiegazioni e rettifiche, del filo d'Arianna del suo poetico labirinto.

più validi agli uomini più nobili della coscienza nazionale e civile. A lui rivolgono più particolarmente il loro concreto omaggio, offrendogli un fascicolo a lui dedicato, gli scrittori raccolti di nuovo in «Letteratura»: la rivista che, negli anni dell'immediato anteguerra, accomunò poeti, narratori, critici, che, di varia origine ed ispirazione, si riconoscevano in una fondamentale fede nella «letteratura» (il senso alto e nobile di una parola come tante, suscettibile di portare in sé valori e disvalori): in una «letteratura» che si proponeva di recare «con i modi e i mezzi che sono quelli del mestiere letterario (e della profonda coscienza dei suoi doveri) il proprio contributo al progresso della cultura italiana»⁴: parole semplici e serie (dovute all'amico Bonsanti) in cui poteva riconoscersi anche Montale, che non per caso nel primo numero, gennaio 1937, di quella rivista, pubblicò due delle sue poesie di *Occasioni*.

In quell'apparente «disimpegno» (un'altra delle parole bivalenti e polivalenti del nostro tempo) viveva in molti (anche se non ugualmente in tutti) dei collaboratori di quella rivista (già collaboratori di «Solaria» o giovanissimi, allora, confluenti da diverse esperienze e tradizioni) un ben chiaro «impegno» assai diverso – a ben guardare – da ogni posizione di evasione e di idillio letterario, sí che molti di essi potevano già più o meno esplicitamente avvertire in Montale e nella sua poesia la coscienza poetica e non solo poetica (ma tutta poeticamente consolidata) del loro tempo e, in parte, del loro futuro: la poesia di «quella» nozione di letteratura, la poesia delle loro sofferte e maturanti esperienze ed esigenze, l'espressione di una profonda opposizione al tempo della dittatura e, più profondamente, a tutte le sue radici culturali, letterarie e morali.

Di tutto ciò è chiara testimonianza *à rebours* (come è testimonianza ancora più esplicita di un rapporto profondo dei collaboratori di questo numero della nuova «Letteratura» con Montale e la sua grande poesia) il fascicolo che oggi offriamo a Montale. Fascicolo foltissimo di scritti e presenze che, mentre costituiscono, nel loro insieme, un contributo vario allo studio del problema critico montaliano, vanno considerate anche in una prospettiva assai importante per chi voglia verificare l'attuale identificazione e valutazione del posto e della presenza di Montale nella storia letteraria (con le sue chiare implicazioni civili e morali) del nostro Novecento e *tout court* dello sviluppo della nostra tradizione moderna.

Ad un verificatore obiettivo, anche se tutt'altro che neutrale e puramente statistico (e quando mai la critica e la stessa storia della critica può ridursi a pura statistica e fotografia?), la convergenza di fatto di tante testimonianze, di tanti saggi lunghi o raccorciati in tante diverse angolature, culmina in una ben significativa adesione critica ed attiva (e non mai solo «sentimentale»), se pure anche questo aspetto non è da sottovalutare rispetto alla stessa capacità

⁴ Alla ripresa di «Letteratura», dopo la guerra e la caduta del fascismo, Bonsanti poteva giustamente ricordare che quella rivista non aveva fatto nessuna concessione alla dittatura e ringraziare anche perciò gli editori Parenti «suoi coraggiosi editori dal 1937 al 1943».

di Montale di suscitare un tale moto di «simpatia» nel senso piú intero della parola, cosí forte da superare chiaramente gli entusiasmi consueti di simili occasioni, con un'apertura degli animi nei loro strati piú intimi e gelosi), culmina, dicevo, in una consistente, non inutile riprova di un fatto ormai incontestabile.

In forza dello sviluppo della critica, nel ricambio fra il problema singolo e quello della generale epoca novecentesca, in forza dello stesso sviluppo della poesia montaliana sino ai suoi esiti piú recenti (e la capacità di sviluppo è propria dei veri poeti, dei poeti autentici e colti, dei poeti che hanno grossi nuclei in divenire, non dei poeti rapsodici e solo istintivi e rattratti in un'occasione giovanile e «primitivistica»), in forza della penetrazione e incidenza della poetica e della poesia montaliana per mezzo della sua stessa attiva sollecitazione di problemi e linguaggi poetici delle nuove generazioni, e della tramutazione di poetica operata dall'incidenza possente della poetica e poesia di Montale fino a certo possibile montalismo del Saba di *Parole da me segnalato*⁵ (tutti fatti inseparabili, anche se da studiare con graduazioni e articolazioni entro un intero, denso contesto ed intreccio di poesia, critica, storia), la valutazione e la collocazione storico-critica dell'opera montaliana (poesia, prosa e critica in una fortissima interrelazione che non priva di originalità particolare le varie direzioni, ma trova il suo esito supremo nella poesia) si è venuta imponendo, chiarendo, consolidando saldamente ben al di là di precedenti, possibili simili costatazioni a date diverse e successive in una storia che occorrerà una volta ben definire come uno degli aspetti della nostra storia letteraria contemporanea, in relazione ad uno dei suoi problemi critici piú centrali e importanti data la stessa centralità e importanza della personalità poetica che ne è promotrice ed oggetto.

Senza timore di sproporzioni, e di ingiusti livellamenti al basso, di un'epoca ricca di personalità, di tensione e valori (ma le scelte decise sono essenziali alla critica e alla storia letteraria degne di questo nome e valgono insieme per la comprensione del passato e per l'orientamento nel presente) ben risulta, fin quasi ovviamente ormai, che Montale ha preso da tempo uno spicco, un rilievo di assoluta centralità e prevalenza, una misura di grandezza e di profondità che nessuna, per quanto impazzita, «trottola del gusto» potrà prevedibilmente annullare, pur in un tempo letterario, come l'attuale, cosí avventuroso e vorace.

Certo all'epoca della prima apparizione di *Ossi di seppia* (fra l'edizione gobettiana del '25 e quella del '28 e del '31) la stessa novità rivoluzionaria della poesia montaliana (e d'altra parte lo speciale modo della sua ripresa

⁵ Cfr. *Nota sul Canzoniere di Saba* (1946) in questo volume alle pp. 195-206. In certo senso quel montalismo di Saba costituiva una singolare vittoria di Montale, se si pensa a quanto Montale stesso aveva detto in una lettera a Svevo circa l'incomprensione sabiana di *Ossi di seppia* (cfr. E. Montale e I. Svevo, *Lettere*, Bari, 1966, p. 63: «*Ossi di seppia*, un libro di cui Saba non ha capito una sillaba»).

della tradizione), lo scontro con l'epoca dell'esaltazione e della «poesia pura» e dei supremi «valori fonici», del genere lirico, l'urto confuso tra «formalisti» e «contenutisti», le forti conclusioni sulla identità dell'«homo poeticus», le diverse ragioni della poesia ermetica in formazione e dei vari tipi di silenzio e delle evasioni dagli impegni letterari e lirici, la generale difficoltà della identificazione e comprensione dei valori entro l'immediata zona contemporanea (si ricordi, del resto, almeno la difficoltà di affermazione di un Foscolo e degli stessi *Sepolcri* «fumoso enigma», di fronte al Pindemonte, al Monti e magari ai vari Arici) poterono provocare giudizi diversi, e a volte fortemente discordi, fra la eccezionale intuizione del Solmi che seppe guardare subito al fondo della poesia montaliana «intatto, compatto, necessario» e alcune stupefacenti osservazioni circa un poeta «non nuovo». E spesso la giustificazione stessa della poesia di *Ossi di seppia* fu data in altra chiave dalla sua, nella ricerca o nella negazione della sua qualità di «canto», o in identificazioni e scelte di elementi non centrali di quella poesia (il prezioso arabesco del fulmine nel cielo della sera in *Arsenio*), così come ora può accadere che si scambi il complesso «snobismo»⁶ di Montale (componente pur vera della sua difficile operazione artistica) con i centri più profondi della sua poesia complessa, ma non «ambigua» e non così da «aggiornare» (se così può dirsi) al di fuori della sua storia e realtà effettiva.

Né mancarono ancora (per star solo a certi momenti di fronte allo sviluppo più stimolante e profondo della critica nell'epoca di «Letteratura» e delle *Occasioni*) incomprendimenti, livellamenti e associazioni di vario valore, diagnosi di esaurimento della poesia montaliana in *Occasioni*, quale coronamento ed esaurimento dell'ermetismo *tout court*. Tutto ciò, nel dopoguerra e nel periodo del neorealismo e dell'*engagement*, corrispondeva anche ad una volontà poetica che, pur interessantissima e appoggiata a testi ben vivi fra Vittorini e Pavese, poteva oscillare fra i pericoli della poesia-manifesto e l'aspirazione ad un tipo di poesia, profonda e specifica espressione di storia (magari contro una certa storia) di cui, viceversa, Montale stava proprio allora fornendo ancora più alte e nuove realizzazioni poetiche.

Né mancò, in anni ancora più recenti, sul testo edito della *Buferà*, negli

⁶ Comunque lo snobismo montaliano (particolarmente forte nel periodo più apertamente cosmopolitico di Montale fra *Occasioni* e molta parte della *Farfalla di Dinard*) ha pure una radice etica e sin etico-politica da non sottovalutare: si ricordi, ad esempio, la prosa della *Farfalla*, *Il signor Stapps*; con l'esaltazione (e l'ironia) da snob che rendeva omaggio (nell'epoca della dittatura nazifascista e della loquela morbosa, razzista e nazionalista di «radio menzogna») alle «*nugae* di una cultura che tentava di sopravvivere ai padroni del momento»: per quel fatto eravamo «convinti che nel mondo una finestra era ancora schiusa» (*La farfalla di Dinard*, Milano, 1960, pp. 104-105). Sarebbe poi grave errore isolare quella componente variamente attiva, e perder di vista i centri più energici e profondi della personalità montaliana: l'inesausto scatto morale, il pessimismo che non riduce mai la forza visionaria e creatrice di immagini, ritmi, gesti perentori, assoluti, la forte razionalità, che «sceglie», anche quando la ramificazione ironica e persino preziosa può apparire prevalente e più ambigua.

anni della guerra fredda e dell'urto fra inizio di «disgelo», neocapitalismo e più forte manifestarsi di tendenze critiche e artistiche ferme soprattutto sui problemi del linguaggio e delle tecniche, un non sempre chiaro scontro fra chi non trovava storia e realtà nella nuova poesia montaliana – accettandone invece il percorso fino ad *Occasioni* incluse – e chi esitava di fronte ad una poesia apparentemente ripetitoria quanto a strumenti linguistico-stilistici.

Ora, pur con riflessi delle più recenti *querelles* su Montale, la situazione di fondo è fortemente consolidata ed è dato ritrovare convergenze assai profonde specie tra coloro che, pur con diverse prospettive, sostanzialmente puntano soprattutto e anzitutto su quel fondo di problemi vivi tutti poeticamente espressi, su quella singolare storicità del poeta in quanto tale, a cui la realtà del poeta Montale dà un'alta risposta. Così come la danno, in sede di poetica e critica, le stesse più centrali affermazioni sulla poesia, sulla critica e sui loro problemi da parte di Montale, il quale si è giustamente sentito e dichiarato sempre contemporaneamente «poeta» e «critico» (sulla linea di un Baudelaire, di un Eliot, di un Valéry)⁷, e ci ha dato un ingente materiale da ben valutare e studiare sia anzitutto e soprattutto in rapporto alla sua poetica, sia per gli esiti critici particolari, dalla rivelazione di Svevo ai bellissimi giudizi su poeti anglosassoni moderni e contemporanei, sia per il riconoscimento di una sincera ed energica capacità di iniziativa critica del Nostro, importante anche in relazione a quella capacità del traduttore che mai riduce (poeta e critico) i testi tradotti ad un puro e semplice pretesto di amplificazione della propria immagine prevaricante e falsificante. Per non dir poi di come l'organicità e la capacità di «distinzione» e articolazione dei propri esercizi ed impegni – anche a livello di forme di stile e di linguaggio – sia altro carattere della serietà, complessità, «organicità e razionalità» di Montale, con raccordi interni in tutte le impostazioni diverse fra critica, «atti di fede», prosa poetica e poesia.

Basti ricordare, per quello che sopra si diceva, fra gli scritti ora raccolti in *Autodafé* (silloge e quasi parte di un montaliano zibaldone⁸ che tanto può aiutare a capir specie la rete di problemi culturali, letterari ed etico-civili entro cui si è sviluppata la poesia della *Bufera* e magari della più recente *Botta e risposta*) il raccordo profondo fra le affermazioni fatte in *Stile e tradizione* del 1925 sul *Baretti* gobettiano e altre recenti o recentissime. In quel lontano

⁷ Cfr. E. Montale e I. Svevo, *Lettere* cit., p. 63, 3 dicembre 1926 («Non si meravigli che possa esistere un temperamento polarizzato nel senso della lirica e della critica letteraria: da Baudelaire a Eliot e a Valéry, a quanti è toccato la stessa sorte?»).

⁸ Anche se può sino irritare in certe parti di *Autodafé* (come in molte delle più recenti prese di posizione del «Corriere della Sera») certa insistenza eccessiva di Montale in polemiche che sembrano finire per dar troppo peso a manifestazioni di mode assai transeunti e spesso frivole. Eppure questa battaglia, fra puntigliosa ed ironica, ha un suo senso proprio là dove il consumo e il dubbio mecenatismo «accettano» o «subiscono» a occhi chiusi i prodotti «nuovi» su di una linea di indifferenza ornamentale cui corrisponde il fondo qualunquistico di tanta sedicente avanguardia.

articolo si esprimeva l'esigenza di una comprensione storica e organica di risultati supremi di un'arte mai fuori dell'opera che essi coronarono e giustificarono, mai fuori della tensione culturale e letteraria di lunghi tempi («il Manzoni fu il punto di arrivo di un ramo secolare della cultura cattolica», «il Leopardi stesso sarebbe incomprendibile se non conoscessimo le eccezionali componenti illuministiche e umanistiche della sua formazione»⁹). Mentre, fra le dichiarazioni più recenti, in un articolo del 17 gennaio 1965¹⁰ si affermava che «l'orrore per gli astratti contenuti, la giusta convinzione che la poesia si fa con le parole, la musica con le note, la pittura con i colori ha messo in ombra ciò che i nostri padri sapevano da secoli: e cioè che la poesia non si fa soltanto con le parole, la musica non si fa soltanto con i suoni e la pittura non si fa unicamente con disegno e colori». E ancora (22 novembre 1958) Montale scriveva: «Ammettiamo pure che le manifestazioni non figurali delle arti visive abbiano avuto il merito (o l'effetto) di porre in crisi l'arte figurativa, l'abbiano resa più che mai difficile, e ammettiamo altresì che da almeno cent'anni, per la suggestione che le viene dalle altre arti, la poesia stessa si sia fatta sempre meno mimetica, meno rappresentativa. Resta pur sempre la speranza che l'arte delle parole, certo inguaribilmente semantica, presto o tardi faccia sentire il suo contraccolpo anche sulle arti che pretendono di essersi affrancate da ogni obbligo verso l'identificazione e la rappresentazione del vero»¹¹.

E ancora (20 aprile 1946): «Un'opera d'arte che non modifica in nulla la nostra vita... non è un'opera d'arte»¹².

E infine, in un articolo del 28 maggio 1949 (*Autodafé*, pp. 136-137), ancora un'affermazione che, pur escludendo il valore del facilmente ricordabile, batte insieme sul carattere di «modificazione» attiva dell'arte e sulla vita di questa, libera e storica, segno della sua «formale» conquista: «Non c'è frase musicale o poetica, figura dipinta o raccontata che non abbiano "fatto presa", che non abbiano inciso su una vita, modificato un destino, alleviato o aggravato un dolore. Ha adempiuto il suo fine e ha raggiunto la forma qualsiasi espressione che abbia avuto, presso qualcuno, un effetto taumaturgico, liberatore, un effetto di liberazione e di comprensione del mondo».

Proprio così la poesia di Montale appare meglio ora (rivista com'è in tutto il suo percorso dal lontano 1916 all'ultima poesia pubblicata, *Botta e risposta*, del 1962) appunto come una poesia che modifica, trasmuta, che ha modificato, trasmutato (non c'è una importante consonanza leopardiana nelle stesse montaliane considerazioni sul carattere attivo della poesia e sul carattere degli effetti poetici?¹³); ed è stata più che una voce

⁹ *Autodafé*, Milano, 1966, p. 18.

¹⁰ *Autodafé* cit., p. 94.

¹¹ *Autodafé* cit., pp. 142-143.

¹² *Autodafé* cit., p. 182.

¹³ Penso soprattutto in tal senso ai grandi pensieri dello *Zibaldone* del 1823 che puntano sugli effetti poetici energici, stimolanti e trasmutanti, e non solo purificanti e rasserenanti (si ricordi sopra, in Montale, «alleviato o aggravato un dolore»).

o un colore sentimentale del tempo, la essenziale poetica coscienza drammatica di un lungo arco storico, gremito di vicende drammatiche. Anzitutto la prima guerra mondiale: cui Montale partecipò giovanissimo e in cui portò in più esplicita evidenza almeno qualche segno, come sempre, lacerante e fulmineo, entro il recupero di memoria attiva ed antielegiaca delle *Occasioni*:

alla mattina
quando udii tra gli scogli crepitare
la bomba ballerina...
ai colpi
d'oggi lo so, se di laggiù s'inflette
un'ora e mi riporta Cumerlotti
o Anghébeni – tra scoppi di spolette
e i lamenti e l'accorrer delle squadre¹⁴.

Poi l'avvento del tetro dominio della dittatura: l'epoca in cui Montale firmò il manifesto crociano degli intellettuali antifascisti, rifiutò ogni adesione alla tirannide e collaborò con quei «badilanti» più o meno «fiacchi» intesi a sbrattare il letame «fecale» che aveva sommerso le italiane «stalle di Augia». Poi l'avvio della tragica crisi della dittatura nella sua alleanza con il nazismo: di cui *La primavera hitleriana* traduce l'orrore barbarico, diabolico e la contaminazione generale di violenza e di stravolgimento:

Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale
tra un alalà di scherani, un golfo mistico acceso
e pavesato di croci a uncino l'ha preso e inghiottito,
si sono chiuse le vetrine, povere
e inoffensive, benché armate anch'esse
di cannoni e giocattoli di guerra,
ha sprangato il beccaio che infiorava
di bacche il muso dei capretti uccisi,
la sagra dei miti carnefici che ancora ingorano il sangue
s'è tramutata in un sozzo trescone d'ali schiantate,
di larve sulle golene, e l'acqua seguita a rodere
le sponde e più nessuno è incolpevole.

¹⁴ «Bomba ballerina», «Cumerlotti e Anghébeni»: Montale sentì il bisogno di indicare nelle rare, sintomatiche note di *Occasioni* la realtà del primo riferimento alla sua partecipazione alla guerra '15-18. E certo le annotazioni autentiche del poeta permetterebbero la comprensione di tanti riferimenti riassorbiti e operanti nel testo (si pensi agli «sciacalli di Modena» e all'articolo esegetico-ironico sul «Corriere della Sera» del 16 febbraio 1950, in cui spiega il riferimento anche di Cumerlotti e Anghébeni). Ma del resto anche certe indicazioni da parte del poeta non sempre fruttano se il critico non vuole servirsene, come è pure avvenuto in casi assai significativi.

E proprio in quest'avvio di tragedia il poeta apriva – proprio perché nel profondo e nella desolazione della tragedia – una amara, severa volontà di speranza:

Forse le sirene, i rintocchi
che salutano i mostri nella sera
della loro tregenda, si confondono già
col suono che slegato dal cielo, scende, vince –
col respiro di un'alba che domani per tutti
si riaffacci, bianca ma senz'ali
di raccapriccio, ai greti arsi del sud...

Infine la seconda guerra mondiale con le sue emergenze storiche e personali, fino al pur drammatico insorgere delle brevi ardenti speranze del '45, contrassegnate da scritti ben chiari entro *Autodafé*¹⁵ (quando Montale aderì al partito d'azione e poi alla democrazia repubblicana) e l'epoca del predominio clericale, l'incubo della guerra atomica, l'incombere di effettive o possibili nuove varie oppressioni sulla vita, sulla cultura, sulla poesia. (*Piccolo testamento*, e *Sogno di un prigioniero*:

La purga dura da sempre, senza un perché.

¹⁵ Si vedano, fra gli altri, i chiari scritti del '44-45 ripubblicati in *Autodafé: L'Italia rinunzia?; Una «tragedia italiana»; Augurio; La ruota della fortuna; Voci alte e fioche*, pieni – in un rapido arco di speranze e delusione incipiente e spesso disperatamente preventiva – di denunce e diagnosi perentorie pur nella varia iridatura dell'ironia e del sarcasmo, rotto poi a volte in omaggi commossi ed alti ad uomini come «Amendola, Gobetti, Gramsci, Rosselli», come Croce, o in proclamazioni di «volontà di rinascita», di «verità di sempre» («la verità che è nascosta nel cuore di tutti e che attende di essere riscoperta di generazione in generazione»), di «verità-poesia» («la seconda vista dell'arte che è sempre discriminatrice e non può prescindere dal senso del bene e del male»), della altezza della «filosofia delle cause perse, forse la più gloriosa», della inseparabilità di «onore e successo», del dovere dei «chierici» di non più «tradire» e di «orientare» con una «intransigenza che noi vorremmo addirittura manichea nel campo dei valori morali». E insieme, prestissimo, il sospetto di «un nuovo fascismo senza guerre e senza Mussolini» desiderato «dalle forze più oscure del paese», del pericolo «direi quasi della tragica certezza che gli italiani non sapranno trar partito dalla catastrofe che li ha colpiti per svolgere fino in fondo le premesse rivoluzionarie del nostro Risorgimento». Ahimé, la delusione amarissima delle speranze del '44-45 con dentro persino la radice nuova della divinità montaliana esasperatamente manichea; come ci spiega una frase di *Augurio* (19-20 settembre 1944): «la vecchia battaglia del bene col male, la lotta delle forze divine che combattono in noi con le forze scatenate dell'uomo bestiale, con le buie forze di Arimane. In noi e per noi si realizza così una divinità, terrestre dapprima e poi forse celeste e incomprensibile ai nostri sensi, che senza di noi non potrebbe formarsi e riconoscersi» (*Autodafé* cit., p. 66). Circa la capacità montaliana di capire l'implicazione più profonda della storicità della sua poesia, e circa la sua volontà di limitarne onestamente le possibili amplificazioni agiografiche al di là della verità, si ricordi, nell'intervista televisiva più volte citata, quanto Montale dice circa il «male di vivere» dell'Osso di seppia del '21: «Nel '21 il “male di vivere” non era ancora certamente il fascismo: era un male di vivere, diciamo così, esistenziale, così, una condizionale di vita».

Dicono che chi abiura e sottoscrive
può salvarsi da questo sterminio d'ocche;
che chi geme ed obiurga
e confessa e denuncia, afferra il mestolo
anziché terminare nel *pâté*
destinato agl'Iddii pestilenziali.)

Poetica coscienza drammatica della nostra storia, di cui la poesia di Montale ha sofferto ad ogni livello la condizione personalmente sperimentata (dove la pienezza della sua base di *Erlebnis* e non di semplice qualunquistico *Leben*) indicandone gli estremi con severa chiarezza di giudizio, ma insieme approfondendone, con i mezzi della piú strenua operazione poetica (via ogni enfasi, ogni proclama, ogni documentarismo e via insieme ogni semplice illustrazione ed ornamento pretestuale e formalistico), la realtà piú segreta e generale di cui quegli estremi erano e sono aspetti non totalmente esaurienti, segni storici di un male esistenziale, la condizione di crisi dell'esistenza, attinta sino in fondo, con stoica fermezza, mai assaporata con compiacimento morbido e reazionario, ma anzi totalmente espressa per ricavarne un «no» energico e virile ad ogni frivolo idillio, ad ogni frivolo sentimento, ad ogni frivolo vitalismo, «no» radice essenziale di ogni volontà disillusa, di ogni speranza, non mendace ed essa stessa tormentosa e autocritica: con quanti complessi problemi etici, culturali, letterari che variamente vi confluiscono, sempre coerentemente tradotti e appuntiti nella autentica, intera forza della poesia¹⁶.

¹⁶ Certo quegli «estremi» sono indicati nella stessa poesia (ciò che piú conta; per non dire delle prose con le loro definizioni sprezzanti e aristocratiche della figura chapliniana di Mussolini, il «furfante», il personaggio incolto e magistrato, senza sigla di alta follia, buffonesco e goffo e pur così capace di apparire a «qualcuno» uomo della provvidenza) con chiarezza e severità e spesso con quella violentissima forza di disprezzo che solo ai grandi poeti riesce di far vivere in poesia. Così sul fascismo nessuno ha usato parole così violente e senza appello (già in *Occasioni* la «fede feroce che distilla veleno» nella seconda parte di *Dora Markus*, ebrea) specie nella *Bufera* e nella tragica descrizione epico-grottesca di *Botta e risposta*:

Lui non fu mai veduto.
La geldra però lo attendeva
per il presentat'arm: stracolmi imbuti,
forconi e spiedi, un'infilata fetida
di saltimbocca. Eppure Lui
non una volta Lui sporse
cocca di mano o punta di corona
oltre i bastioni d'ebano; fecali.

Così sui «madonnari» e sul «tanfo acre che infetta le zolle a noi devote» del periodo del piú tetro clericalismo (*Le processioni del 1949*). Così sull'arrivismo postresistenziale (i «formiconi degli approdi» di *Dopo* di *Botta e risposta* e la «nuova palta» e le «zattere di sterco»).

Tanta forza e densità di poetica coscienza drammatica della storia (e quindi anche contro la storia, ma mai fuori della storia, mai fuori dell'uomo e della sua intera concretezza), tradotta interamente nel segno supremo del ritmo poetico e della sua tenuta profonda, non è dato facilmente allo storico di ritrovare nella nostra tradizione moderna e contemporanea dopo l'epoca di Alfieri, Foscolo, del Manzoni più drammatico e soprattutto del grandissimo Leopardi, al cui richiamo (pur con tante diversità storiche e personali) anche parecchi collaboratori dell'omaggio di «Letteratura» variamente ma giustamente ritornano.

Naturalmente qui (ma questo discorso di motivato e meditato omaggio non può essere per tante ragioni un saggio analitico di poetica e di poesia) occorrerebbe rimettere in movimento questa formidabile esperienza poetica in tutto il suo complesso attivo dispiegarsi e consistere, fino alla capillarità dei gruppi di poesie e delle singole poesie e della loro interna tensione agli esiti interi di intera organicità poetica.

Basti almeno accennare anzitutto all'estrema forza di rottura e di concreta novità della prima fase della poesia montaliana fra il 1916 e il 1925, in *Ossi di seppia*.

Complesso sarebbe il quadro dei punti di partenza, e più di contrasto, della poesia di *Ossi di seppia* nella situazione della letteratura italiana intorno alla guerra e al dopoguerra e, dietro, l'accrescersi progressivo, al di là di *Ossi di seppia*, delle esperienze europee fra le offerte francesi del simbolismo, con alle spalle una certa zona Vigny-Baudelaire, e quelle sempre più forti di testi della «Mitteleuropa» ottocentesca e novecentesca, e di quelli anglosassoni della base Keats-Shelley ai recuperi indietro degli elisabettiani e in avanti tra Browning e i novecenteschi su su fino a Auden, e agli americani da Poe in su: con la conclusione per me assai importante di una più vasta apertura

Così sullo stalinismo e sul «chierico rosso o nero» delle *Conclusioni provvisorie*. Vano ed errato sarebbe togliere a quegli «estremi» la loro storica chiarezza che non è vanificabile in una giustificazione di pura simbolicità di «altro», ma è via ad una condanna storico-esistenziale che conduce da un'epoca alla situazione umana in un nesso inseparabile di anelli e strati. C'è una databilità di certe situazioni ed espressioni, incancellabile. Il critico deve prenderne atto, gli piacciono o no quelle posizioni singole. A me paiono al fondo suscettibili di una versione assai diversa da quella di una pura e semplice involuzione scettica e reazionaria, incapace di dire qualcosa di importante anche a chi veda le cose con pari disperazione, ma con maggiore complessità e volontà di identificare mali ed errori anzitutto in quei «padroni di ieri, di sempre», di cui parla Montale nel madrigale fiorentino dell'11 agosto 1944. Non si dimentichi, per i rapporti letteratura-storia, nello scritto del '45 su *Il fascismo e la letteratura* (*Autodafé* cit., p. 22), la punta polemica di Montale contro gli accademici della fascista «Accademia d'Italia» che «continuarono ("una volta messi al sicuro all'ombra della feluca") ad essere intimisti e crepuscolari o elegiaci, riscossero i loro stipendi ed affermarono privatamente che l'arte era un'altra cosa», che la politica non c'entrava per nulla». Dove affiora lo scatto morale di uno scrittore che non intende certo subordinare letteratura a politica, ma che insieme rifiuta quelle ipocrite separazioni.

europea con cui Montale contribuirà, già intorno a «Solaria», a far superare le più immediate conclusioni della linea «francese-italiana» postsimbolistica e di cui la sua stessa poesia si rafforzò in direzioni assai diverse da quelle pur così importanti di tipo marinettiano e magari ungarettiano.

Ciò che conta ovviamente è il modo storico-personale con cui Montale, pur tra certe frange e residui di pascolismo e dannunzianesimo¹⁷, di fatto rovesciati da lui in una tanto diversa impostazione, riassorbì certa lezione etico-lirica della zona prevociana e vociana ed ardente (fra Michelstädter: «Il porto è nella furia del mare», e il Boine di *Frantumi*, punta avanzata anche di quella poesia ligure¹⁸ che Montale ha apertamente indicato congeniale e «confermante» la sua prima vena). Mentre dalla esperienza dei crepuscolari (dalla loro prosa-poesia) la sua poesia poteva pur trarre una spinta a quella volontà di «mezzi nuovi rispetto alla tradizione» che si tradusse originalmente in un linguaggio e in un ritmo non interamente monotono e costante, ma centralmente (è lí che bisogna guardare) interiormente rivoluzionario, arduo, aggressivo, antiretorico, scabro e denso, diverso dalla melodia e dal canto e non perciò privo di una profonda ricerca musicale (piú ritmo che canto¹⁹), mosso da un intimo attrito di sentimenti dolorosi e stoici, perento-

¹⁷Non si nega evidentemente quanto di modi pascoliani e dannunziani può ritrovarsi in *Ossi di seppia* (non in *Occasioni* e tanto meno nella *Bufera*), ma ciò che si nega è la consonanza centrale con direzioni pascoliane e dannunziane effettivamente capovolte. Recentemente nell'intervista televisiva piú volte citata, Montale ha parlato con molto distacco di Pascoli e D'Annunzio (tacendo di Carducci) in risposta ad una domanda circa i suoi rapporti con la famosa «triade». Pur tenendo conto dell'evidente volontaria riduzione al minimo delle ascendenze e della entità della sua cultura poetica agli inizi del suo lavoro («Ma... Gozzano l'ho letto poco», «alcuni credettero – per la prefazione ai *Colloqui* – che Gozzano fosse stato per lunghi anni il mio maestro e quindi io fossi un suo figlio culturale»), non si può negare validità alle sue dichiarazioni di «estraneo» alle influenze della «triade». Estremamente reciso sul Pascoli: «Mi sembrava un poeta certamente molto notevole, ma molto, troppo dolciastro per il mio temperamento. Troppo sentimentale, troppo dolciastro. Così questa era l'opinione che mi facevo io». Piú sfumato, e pur negativo, nei confronti di D'Annunzio poeta: «D'Annunzio sovrastava soprattutto come personaggio; era un mostro, un *monstrum*, diciamo così; quindi era difficile in quel momento rendersi conto del suo valore di poeta. È ancor oggi, credo, in discussione, e credo che un po' di lui sia rimasto appiccicato a tutti i poeti che sono venuti dopo, ma d'altronde, come ho già accennato altre volte, senza Victor Hugo non sarebbe Baudelaire». Anche se non manca una nota di simpatia per l'uomo rivisto in una presunta capacità di autoironia e per il suo coraggio fisico (sicché «è piú gradito pensare a lui che a Pascoli»). Di Carducci qui non si fa parola (in *Autodafé*, p. 144, si accenna al risultato carducciano di una poesia «insieme culturale e ingenua»).

¹⁸Ma il legame di Montale con la Liguria ha qualcosa di piú radicale che va dal congeniale paesaggio al comportamento morale (impensabile Montale nato e formato in un'altra regione d'Italia), e a certe tradizioni fra riserbo e profondo rigore di tipo giansenistico.

¹⁹Certo il ritmo montaliano, se agli inizi può svariare anche verso consonanze impressionistiche (dove l'interesse della sua indicazione di Debussy nella sua formazione culturale, come egli ha detto nella intervista televisiva tante volte citata), ben presto si complica e irrobustisce verso consonanze assai diverse, con tipi di musica espressionistica, sarcastico-drammatica, di ben altra modernità novecentesca ed europea.

ri nella negazione della vita frivola, vana e crudele, dell'ottimismo e del puro vitalismo ebbro di gioia e avido di sensuale espansione (che può in qualche modo risentirsi semmai nel troppo lodato *Mediterraneo*), così come di ogni idillio intenerito e pacificante, sfiorato magari a contrasto. Come accade per la saggezza, sempre però superata dalla forza predominante del «no», della coscienza e della volontà che portavano dalla vita al male di vivere e dell'esistenza (l'incartocciarsi della foglia riarsa), identificati in oggetti di condanna e di immobilità di una natura ferrea e calcinata contro cui il poeta cercava il movimento, la mareggiata del mare (natura contro natura sempre nella dialettica sofferta dell'uomo) o la forza volitiva del vento di «tramontana» per scuotersi dal nulla e dall'inerzia di una vita disseccata dal simbolico e vero «scirocco»: miti sofferti e concreti, interamente fisici nella loro simbolicità morale e vitale («sono un albero bruciato dallo scirocco anzi tempo», dirà nel '26 a Svevo²⁰) in una poesia d'altronde così chiaramente antimimetica.

Sicché il «no» di Montale, il suo rifiuto stoico della parola della certezza e della sicurezza, del pianto-canto di pace, dell'idillio della felicità, si presentava – anche quando poteva giungere al desiderio di annientamento – così eccezionalmente denso di realtà, di fisicità, di esperienza sofferta, era l'opposto di ogni evasione compiaciuta e scorporata, anche se ricco di eccezionale movimento fantastico visionario. Poesia «a denti stretti», costruita «come il muretto a secco», ha detto Montale della sua volontà di poesia in *Ossi di seppia*²¹. E in quel supremo rigore, centralmente mai solo parnassianamente raggelato o viceversa consolato o ammorbidito, viveva una posizione etico-storica di eccezionale intensità e importanza, già qui (seppure meno consapevole e approfondito) nodo della drammatica complessità montaliana: il «no» era implicitamente un «no» ad una situazione storica (dalla guerra al fascismo) ed insieme (a livello più profondo) era un «no» alla falsità della vita (nel circolo assoluto fra «lo scialo di triti fatti, vano più che crudele», e la conferma nella stessa poesia, *Flussi*: «e la vita è crudele più che vana»), un «no» alle inutili illusioni edonistiche ed eudemonistiche che il poeta condannava anzitutto in se stesso, testimone-martire della propria crudele e stoica condanna vitale («ch'io scenda senza viltà») o trasportava sino nei morti (uno dei filoni più profondi della poesia montaliana) chiusi «in una fissità gelida», «immobili e vaganti» e pur privi di ogni riposo, tratti da una forza «spietata più del vivere» a ricercare (con i loro «mozzi voli», «fiati senza materia o voce», «larve rimorse dai ricordi umani») le spiagge che abitarono «vivi».

È dall'irraggiarsi inconcluso delle proposte ultime di *Ossi di seppia* (una possibile uscita per «altri» dal chiuso della serrata desolazione del male di vivere e della impossibilità di intervento vitale, il colloquio senza pacificante risposta con la natura e con i morti) che si apre il nuovo periodo della poesia

²⁰ Cfr. *Lettere* cit., p. 63.

²¹ Cfr. la conversazione radiofonica *Montale parla di Montale*, a cura di S. Miniussi (2^a trasmissione).

montaliana fra il 1925 e il 1939 (*Occasioni*). In questo nuovo periodo il rifiuto delle condizioni del tempo storico si fa piú consapevole e moralmente compatto, implicando il rifiuto energetico della semplice vita indifferenziata e tentatrice, scendendo sempre piú nel profondo della condizione dell'uomo: la discesa nelle catacombe interiori del poeta «solo», la chiusura morale nell'impegno della concentrazione piú assoluta di posizione e linguaggio; e dunque una ben diversa via da quella dell'evasione disimpegnata o del rondistico neoclassicismo dello «stile totale» e della consolazione della bellezza della leggenda e del mito dorato e dell'edonismo artistico, al fondo, dello stesso «ermetismo» di tendenza mistica ed esoterica.

D'altra parte insieme si pronunciavano la necessità e la volontà ispirata di ricostruire – sulla base di quel rifiuto, di quel «no» sempre piú intero e sulla spinta di «occasioni» essenziali (legame con un tempo piú vero e profondo) – la compattezza della persona nei gesti di una decisione ancor piú profondamente stoica, di un recupero attivo del passato, nelle sue presenze irripetibili. «Non recidere, forbice, quel volto»: Montale è il poeta del «quello-questo» e dell'altro in «quello» sempre radicato e da «quello» inseparabile, della tensione imperiosa al «tu», al colloquio con persone e simboli effettivi di una piú vera realtà morale, sentimentale, persino culturale che «resiste», nella sua apparenza banale o preziosa («un ricciolo / di Gerti, un grillo in gabbia, ultima traccia / del transito di Liuba, il microfilm / di un sonetto eufuista scivolato / dalle dita di Clizia addormentata», nella severa reinterpretazione della propria poesia nella propria vita personale-storica di *Botta e risposta*).

E resiste per la forza intera della sua assoluta concentrazione nella poesia. Questa è continuamente riproposta e risperimentata, necessitata dal bisogno interiore di un movimento piú sicuro dei propri possessi essenziali, concretamente assoluti e garantiti contro la dispersione del fluire di triti fatti e della memoria che non sceglie: tra la forma breve e schematica dei *Mottetti* e quello sviluppo piú dinamico e complesso delle liriche-racconti in cui (fra il *Carnevale di Gerti* e *Notizie dall'Amiata*) è di nuovo da trovare la via aperta alla successiva poesia montaliana, al di là del «tu», del «lungo colloquio coi poveri morti», dell'interiorizzazione degli oggetti e del paesaggio in una memoria «attiva» e mai semplicemente evocatrice e consolatrice.

Tra *Finisterre* e la *Buferà* (che Montale – si ricordi bene – ha indicato recentemente come il «suo libro forse migliore»²²) la poetica coscienza

²² «La *bufera* segna per altri versi quasi un ritorno agli *Ossi di seppia* perché la teoria del correlativo obbiettivo, seppure io l'ho mai accettata, vi è quasi totalmente abbandonata. Vi è un'impressione piú immediata del sentimento, in molte poesie della *Buferà*; però senza quel tanto di romantico che c'era ancora negli *Ossi di seppia*. Per questo fatto io penso che in complesso la *Buferà* sia il mio libro migliore. Però, direi, è un libro che non si può leggere da solo: richiede la conoscenza dei due precedenti, assolutamente. Richiede la conoscenza degli antefatti, altrimenti non se ne può comprendere tutta la varietà e tutto il significato» (intervista televisiva).

drammatica dell'esistenza e della storia si esprime (non si diluisce, esteriorizza) in una poesia ricchissima di possibilità, di tentativi profondi, di anelli e strati piú evidenziati e piú segreti, raccordati al centro di una suprema lotta interiore, di un tormento dinamico (il «mareggiare» piú interno della poesia di Montale) che avvia e poeticamente risolve (tutt'altro che una tensione irrisolta in esiti consistenti, tutt'altro che un'inerzia di coerente ed intima elaborazione e rinnovamento di linguaggio e di ritmo) entro una libera-necessaria spinta creativa, molteplici modi di nuovo sviluppo della problematica storico-personale di Montale, della sua coerente inesausta ricerca interamente artistica di vie di esplorazione e di conoscenza della realtà e dei limiti radicali e storici della condizione dell'uomo, di drammatica apertura di speranze e di affermazioni di salvezza non frivole e non pacificatrici.

Qui tutta la forza montaliana è tesa al massimo, nella sua massima complessità (non ambiguità) di significati e di soluzioni poetiche, nella sua massima compattezza.

E nel centro piú intimo della sua concreta *Erlebnis* si passa dal «tu» delle *Occasioni* ad una volontà di colloquio con «tutti» e di discorso poetico per «tutti», che pur presuppone sempre necessariamente il «tu» concreto e l'irripetibile individualissima radice dell'«ogni», attraverso slanci e ricadute, attraverso aperture e chiusure sempre piú ad alto livello, attraverso la realtà delle «donne» concrete – ideali, attraverso l'aspirazione al divino, attraverso l'aspirazione «all'alba del domani che per tutti si riaffacci», attraverso la tensione alla fraternità e all'amore severo per tutti gli uomini e per tutti gli esseri viventi, attraverso il nuovo e piú profondo colloquio con i morti.

Mentre tutte le vie tentate continuamente ripropongono la loro difficoltà, la vita e la storia ripropongono la loro vanità e crudeltà particolare e universale e provocano un piú profondo tormento, un piú energico «dubbio» che sono poi, a ben vedere, la garanzia suprema della natura severa del classicismo antidillico della poesia di Montale. E che, persino sulla via della singolarissima religiosità e magari di bisogno di un Dio – ma in realtà pur sempre un Dio tutto bisognoso degli uomini e piú forza interiore dell'uomo che assoluta postulazione di una vera doppia realtà²³

²³ Mi limito qui a ricordare alcuni passi montaliani che possono introdurre ad una migliore spiegazione delle posizioni del poeta in direzione di un'aspirazione ad un Dio, che, come è stato detto recentemente da un recensore anglosassone (in occasione della prima versione in inglese di una silloge di poesie di Montale), non ha nulla a che fare con concezioni confessionali e tradizionali (quelle a cui approda un Eliot), ma è un «rozzo diamante scavato nella roccia ignea dell'esperienza» e che potrebbe rimandare (pur con margini di ambiguità, ma non tali da autorizzare interpretazioni di tipo mistico-cattolico) a certe tendenze di teologie anticonformistiche fra recupero del divino dall'interno dell'uomo (magari sul tipo della proposta di *Honest to God* dell'anglicano Robinson), vie di conquiste del divino da parte di posizioni atee, percorsi dal «tu» al «tu-tutti» (la «compresenza» di Capitini). Per il tema dell'immortalità individuale si pensi del resto a un confronto fra la poesia A

– resecano ogni pericoloso moto veramente evasivo, ogni impuro «brivido» di generica inquietudine o di consolazione mistica o tepidamente umanitaria, ogni compiacimento dello stesso stato di «aspirazione» e di «delusione».

Questo va detto, mi pare, a chiarissime note: la suprema serietà e severità montaliana si esprime in questi supremi atti poetici non solo attraverso il giudizio che il poeta sempre porta sulla realtà e sulla storia e sulle sue stesse aspirazioni e speranze, ma attraverso la garanzia nobilissima del suo persistente approfondito intransigente pessimismo, molla, a ben vedere, del suo stesso rigore artistico, del suo centrale rifiuto di ogni abbassamento della poesia a documento o messaggio eloquente, e di ogni compiacimento «estetico» per la consolazione della «bellezza» e della «gioia».

Nessun rasserenamento definitivo, nessuna pacificazione che chiuderebbe ogni più vera ragione di vita e di poesia.

In Montale c'è la stoffa superiore dei Vigny e dei Leopardi in una storia che potrebbe toccar magari Baudelaire e persino i momenti più severi di certo Carducci tardo o di certo Brahms fra *Parzengesang* e *Nänie*. E questi parzialissimi avvicinamenti accennati, pur suscettibili di tante differenziazioni, importano, per me, una delle ragioni del nostro riconoscimento della grandezza di Montale in una prospettiva storico-letteraria amplissima, in un'ideale indicazione della radice di ogni verità di grandezza e di profondità umana specie nel tragico mondo moderno, in «questa terra folgorata dove / bollono calce e sangue nell'impronta / del piede umano», nella «cellula di miele / di una sfera lanciata nello spazio» involta totalmente dalla Galassia «fascia di ogni tormento»: la radice del pessimismo, del pessimismo attivo e coraggioso

mia madre di Montale e l'omonima poesia del cattolico Ungaretti, si pensi a pagine della *Farfalla* come *Sul limite* (pp. 222-229) o come *Angoscia* con la precisa indicazione di p. 249: «Teoricamente sono contrario alla sopravvivenza e credo che sarebbe sommamente dignitoso se l'uomo e la bestia accettassero di *sombrer* nell'eterno Nulla. Ma in pratica – per eredità – sono cristiano e non so sottrarmi all'idea che qualcosa di noi può o addirittura deve durare. Il cane Galiffa ecc.». «Deve»: l'immortalità (che riguarda semmai uomini e bestie o non li riguarda alla pari come nell'argomentazione di Dedalo nei *Paralipomeni*) non è una certezza, è un'aspirazione, o un dovere, qualcosa che nasce dall'animo dell'uomo praticamente, senza nessuna attendibilità teorica, per forza pratica (ripeto), come è di Dio, scelta di bene contro male, creazione umana, secondo la pagina già citata da *Autodafé*.

Né si dimentichi poi la *Lettera da Albenga*, del 21 aprile 1963 (*Autodafé*, pp. 49-50), tutta da rileggere per le implicazioni morali che contiene e per il riferimento al privilegio dei poeti in senso holderliniano.

Un accenno potente all'inclinazione al compromesso, al «pateracchio di un Dio dei fisici», porta anche a ridimensionare certa tendenza montaliana recente (si veda la *Lettera a Luca Canali*, in *Autodafé*) a puntare sulla parola «amore» con pericoli di indiscriminata pietà, cui osta il rigore fondamentale della moralità montaliana. In quella *Lettera* anche il credito, in verità eccessivo, alla chiesa («o alle chiese») è ridotto dalla cauta pessimistica montaliana («Ma chi sa? anche il progressismo religioso ha il suo doppio volto: può essere farsa o tragedia. Staremo a vedere: o meglio staranno a vedere i nostri lontani nipoti», *Autodafé* cit., p. 318).

(non del semplice scetticismo e tanto meno della voluttà della disperazione), della speranza senza illusioni mendaci, che Montale fa vivere sempre più interamente, e sin nelle sue ultime conseguenze, nella sua ultima poesia²⁴.

Di questo sono documenti poetici altissimi in questa zona più recente specie le poesie ispirate al fitto, insistente colloquio coi morti, con i morti amati e concreti («quelle» mani, «quel» volto di *A mia madre* o i «volti ossuti» delle «vecchie serve», i «musi aguzzi» dei «cani fidati» dell'*Arca*, o il padre «senza scialle e berretto, della *Voce giunta con le folaghe*, dove insieme si esclude e condanna «la memoria che non giova», «letargo di talpe», «abiezione che funghisce in sé»). Si spalanca (come nella *Ballata scritta in una clinica*) l'«enorme presenza dei morti» e uno spazio solo accoglie ed assimila vivi e morti in una dimensione di «compresenza» che insieme annulla ogni baldanza vitalistica e tanto più impegna i vivi nella loro vita tragica e doverosa anche per far viver i morti senza compiangerti e così lasciarli veramente morti e perduti.

Motivi profondissimi, assicurati nella loro decisività dal rifiuto di ogni sentimentalismo elegiaco o di idillio oltremondano.

Così come la «speranza» non rifiuta (e pur tormentata e continuamente esposta alla sua delusione e negazione) e la stessa aspirazione alla fraternità e all'amore che deve congiungere tutti gli esseri viventi, mentre richiedono la severità del giudizio sulla storia e la scelta dei «propri» («ognuno riconosce i suoi»), si nobilita e si fa «vera» nella sua sofferenza e difficoltà suprema. Così nelle vette di questa poesia: *Il gallo cedrone* («sento nel petto la tua piaga sotto un grumo d'ala», «la gemma delle piante perenni, come il bruco, luccica al buio») o quel capolavoro della poesia contemporanea che è *Languilla*:

Languilla, la sirena
dei mari freddi che lascia il Baltico
per giungere ai nostri mari,

²⁴ Per questo pessimismo senza eccezioni si pensi alla chiusa della prosa *L'uomo in pigiama* (*Farfalla di Dinard* cit., p. 221) con lo scatto, senza possibilità di replica, della donna misteriosa e persuasa della sua verità assoluta: «Ho finito di passeggiare, signora. Ma come sa che sono un disgraziato?» dice l'uomo in pigiama. «Lo siamo tutti – disse lei e richiuse la porta di scatto». La conferma più recente, in poesia, del pessimismo sostanziale (anzitutto per sé) e del carattere eccezionale, inaudito della «speranza», è costituita dal singolarissimo epitalamio del '62, *Ventaglio* per S.F.:

L'epitalamio non è nelle mie corde,
la felicità non fu mai la mia Musa,
la sposa l'ho vista appena, un attimo, fra le sartie
di un trealberi giunto dal reo Norte
all'isola. Il mio augurio è dunque «a scatola chiusa».
Per lei, ma non per me, perché la *boîte à surprise*
è fatta per chi col suo nome decapitò Cassandra.
La gemma che v'è nascosta frutto di un'inaudita
mainmise del bene sul male, io l'ho chiamata Speranza.

ai nostri estuari, ai fiumi
 che risale in profondo, sotto la piena avversa,
 di ramo in ramo e poi
 di capello in capello, assottigliati,
 sempre piú addentro, sempre piú nel cuore
 del macigno, filtrando
 tra gorielli di melma finché un giorno
 una luce scoccata dai castagni
 ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta,
 nei fossi che declinano
 dai balzi d'Appennino alla Romagna;
 l'anguilla, torcia, frusta,
 freccia d'Amore in terra
 che solo i nostri botri o i disseccati
 ruscelli pirenaici riconducono
 a paradisi di fecondazione;
 l'anima verde che cerca
 vita là. dove solo
 morde l'arsura e la desolazione,
 la scintilla che dice
 tutto comincia quando tutto pare
 incarbonirsi, bronco seppellito;
 l'iride breve, gemella
 di quella che incastonano i tuoi cigli
 e fai brillare intatta in mezzo ai figli
 dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
 non crederla sorella?

È qui che culmina lo slancio drammatico pessimistico-fraterno di Montale, qui si esprimono poeticamente gli esiti supremi del suo lungo sviluppo poetico in una profondissima originalità e densità di linguaggio e di ritmo. Qui tutta la luce interna, tutta la musica interna, tutta la concretezza del lessico interno, tutta la densità e il movimento del ritmo interno – suprema prova di ogni vera poesia – sono risolti unitariamente entro una articolata dinamica organicità che serra tutto il componimento in un unico periodo terminato nella parola suprema e nella domanda drammatica e affermativa.

Così la poesia di Montale rivela la sua condizione essenziale: la fecondità può nascere «là dove solo morde l'arsura e la desolazione», là – non altrove – può scoccare la luce fulminea della poesia come quella della stessa vita umana e della sua strenua volontà di una resistenza tenace alle illusioni mendaci e alla semplice disperazione inattiva: «Tutto comincia quando tutto pare incarbonirsi...». Da una simile altezza non si può non comprendere anche (io l'ho detto già da tempo e l'ho dichiarato di nuovo nella mia testimonianza nel volume di «Letteratura»²⁵) la lezione poetica-morale delle stesse

²⁵ Qui riportata alle pp. 283-288.

Conclusioni provvisorie (Piccolo testamento, Il sogno del prigioniero) e magari dello stesso «dopo» di *Botta e risposta*.

Né credo che possa davvero essere amata la poesia di Montale senza una comprensione profonda di ciò che essa, attraverso la sua realtà interamente poetica, ci dice persino sui nostri stessi pericoli, specie per chi creda essenziale ad ogni poesia e ad ogni costruzione civile la radice della dignità e libertà personale²⁶, del rigore dell'anticonformismo, del pessimismo attivo, della voce intransigente della coscienza.

E, infine, chi potrebbe dimenticare, per ben capire tutto Montale e la natura del suo stesso pessimismo (per noi così incoraggiante, che alcuni di noi hanno usato chiamarsi, magari con affettuosa scherzosità, fra aspirazione ideale e scelta di linea poetica, «leopardiano-montaliani»), la tenacia profonda della mai smentita fedeltà di Montale alle vere forze dell'uomo?

La forza della poesia e quella forza della ragione, di cui egli così fervidamente, energicamente parlò nelle altissime parole di una commemorazione del Croce: «Non ci troverà mai indifferenti la sua fede nell'uomo, la sua certezza che le forze della ragione non saranno mai definitivamente debellate»²⁷.

Certo quelle parole non erano «occasional» come non è occasionale (seppure in un dialogo tanto diverso da quello fra quei due protagonisti della nostra storia culturale e civile) la nostra assicurazione a Montale che mai ci troverà indifferenti la sua altissima poesia con tutte le sue interne ragioni morali, culturali, letterarie e civili.

²⁶ L'incontro fra il dovere di dignità personale e il dovere di un profondo, «religioso» senso sociale ben si trova indicato (entro un contesto storico assai significativo per le successive posizioni di Montale) nel finale di *Dominico*, del '46, nella *Farfalla di Dinard* cit., pp. 110-111. Come potrà il poeta far capire ciò che avviene ora in Italia a Domenico, l'anarchico i cui «principi vagamente democratici non gli avevano vietato di trovar simpatico il carnevalesco regime che gl'Italiani di allora s'erano dati» (frase essa stessa grave per l'intransigente e quasi *outré* bisogno montaliano di responsabilità: «s'erano dati»)? «Anima pura, anima innocente, Domenico Braga è uno di quelli uomini che rendono poco comprensibile, e persino poco desiderabile, l'umanità senza patria, senza confini e senza leggi dei classici dell'utopia. Uomini come lui possono sfuggire all'ordine costituito, possono evadere dalle maglie della storia solo in grazia al conformismo dei più, solo perché esistono legioni di esseri che sopportano un'etichetta, un volto, un destino non soltanto individuali. È, d'altronde, la libertà dell'uomo singolo, la libertà che non è di tutti ma dell'uno "contro tutti" fino a che punto può interessarci? Io temo che Domenico, salvandosi da solo si perda da solo, e che colui al quale sfugge il senso religioso della vita associata, sfugga anche il meglio della vita individuale, dell'uomo stesso, che non è persona se non fa i conti con le altre persone, non è pienamente uomo se non accetta gli altri uomini. Ma sarà penoso spiegarlo a Domenico, in una lingua che dovrà fabbricarmi apposta per lui e in un momento in cui qualsiasi egoismo, qualsiasi anarchia dichiarata sembra preferibile alle speciose e fin troppo concrete e sociali elucubrazioni dei "grandi" che da lontano si stanno, purtroppo, occupando di noi e della nostra infelice penisola...».

²⁷ Si veda il volume miscelaneo *Benedetto Croce*, Comunità, Milano, 1963.

Perciò, permettici, o caro, accettando questo nostro omaggio, di ringraziarti piú direttamente e dal profondo dell'animo, di tutto ciò che hai dato alla nostra vita e alla vita del nostro paese, e permettici anche di ringraziarti – spero non del tutto invano per te, certo tutt'altro che invano per noi – di esserci potuti chiamare e di poterci sempre chiamare tuoi amici.

Montale nella mia esperienza della poesia (1966)

«Letteratura», a. XXX, nn. 79-81, Firenze, gennaio-giugno 1966 e «La Rassegna della letteratura italiana», a. LXX, s. VII, n. 2-3, Firenze, maggio-dicembre 1966, pp. 242-243; poi in W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* cit., in W. Binni, *Poetica, critica e storia letteraria, e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993 e in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

MONTALE NELLA MIA ESPERIENZA DELLA POESIA

Questa mia breve testimonianza vuol essere il piú possibile strettamente personale prefigurandosi come «una» di quelle simili e diverse dichiarazioni di uomini della mia età che potrebbero, proprio se strettamente personali, costituire una storia diretta (ricreata dal ricordo e dal recupero spregiudicato del passato lontano e recente) dei debiti verso Montale di tutta una generazione di scrittori e di critici. Potrà risultare anche parziale e insufficiente o sproporzionata, presupponendo, piú che evidenziando, la rete complessa di esperienze e vicende entro cui l'esperienza montaliana ha inciso profondamente sulla mia vita di critico (nella tensione a quell'indissolubile nesso delle due parole che proprio Montale recentemente sanciva dicendo di uno storico letterario russo: «Fu vero critico perché vero uomo»), ma non sarà meno vera nella sua sostanza: che è quella appunto di una decisiva importanza della esperienza montaliana per me, dal passaggio fra adolescenza e gioventú, fino alla maturità e alla *senectus*, dagli anni fra '30 e '35 ad oggi.

Fu soprattutto nella difficile situazione della mia prima gioventú – presa fra i postumi dannunziani, certa euforia idealistica-attivista, gli inganni pseudo-sociali e pseudonazionali della dittatura, le sollecitazioni insufficienti e fuorvianti della poesia «pura» e della «prosa d'arte» – che la lettura di *Ossi di seppia* prese spicco decisivo, accese, dall'interno di una vera e moderna esperienza poetica, il senso di tante altre esperienze letterarie e non letterarie che variamente e confusamente convergevano (come dipanare e dar peso preciso a tutte le componenti di quella crisi salutare?) in una spinta di liberazione e di maturazione etica, fondamentale per tutta la mia vita.

Da quella lettura risultava per me l'adesione essenziale ad una concreta poesia: sin da allora la piú alta dell'epoca e la piú ricca di futuro, la piú corrispondente ad una coscienza critica e tragica di quel tempo, coerentemente espressa attraverso una poetica ardua ed aggressiva, in un linguaggio rivoluzionario nella sua scabra porosità e nella sua aggrumata densità, nel suo attrito acre e antidillico, nel suo ritmo anticonvenzionale, nella sua nuova misura che sconvolgeva ogni pregiudizio di canto, di purezza, di perfezione classicistica ed ogni opposizione astratta di contenutismo e formalismo (i termini di tante contese di quegli anni), e così si riverberava violentemente anche sui modi di comprensione della tradizione e del passato.

E ne risultava insieme una sollecitazione trascinante verso un «no» alla vita frivola e vana, alle false positività, agli ottimismo di ogni genere, alla letteratura calligrafica e di evasione, alla stessa femminile e vanitosa «virilità» dei miti della dittatura e dei suoi uomini ed esaltatori letterari. Che poi

Montale visse interamente le ragioni della sua poesia nel suo stesso vivere quotidiano, fosse volontariamente assente dai lauti festini e dagli «allori» cortigiani e accademici del tempo della dittatura, interpretasse l'antiretorica fin nella sua pratica socievole di cordialità scontrosa e riservata, nella sua amara ironia difensiva e aggressiva (come io lo conobbi nelle mie visite fiorentine al Vieusseux e alle Giubbe Rosse), non era certo fatto trascurabile per chi tanto intensamente cercava l'integralità dell'uomo e del poeta e la trovava poi, nella conversazione e nella attività critica di Montale, genialmente nutrita di una cultura e di una chiarezza ed acutezza di giudizio ben discordante dall'immagine di poeti solo istintivi e tutti chiusi nella loro dubbia purezza e voracemente riduttori della poesia passata o presente a semplice annuncio della propria trionfale epifania. Mentre, proprio sul piano della cultura letteraria e non solo letteraria, le scoperte decisive del critico nella nostra stessa letteratura novecentesca (si pensi almeno a Svevo) e la sua profonda apertura ad un Occidente più vasto della semplice linea impressionismo-simbolismo francese contribuivano fortemente alla nostra ulteriore sprovincializzazione e rifluivano nella sua poesia e nella sua prosa saggistica, esemplare per densità e lucidità di scrittore europeo.

Per tutto ciò e in forza soprattutto della sua intera risoluzione poetica, Montale divenne per me – come per tanti altri, allora giovani – il lievito più attivo, il reagente più intenso di tante mie crescenti esigenze, di tante mie scelte più autentiche e decisive, che pur si giovavano delle lezioni di tanti maestri della critica (da De Sanctis, a Croce, a Momigliano, a Russo) e di tante esperienze del passato e del presente letterario ed etico-politico.

Non a caso (per stare più direttamente alla mia vocazione e attività critica) fra la lettura di *Ossi di seppia* e quella di *Occasioni* si situano, non solo cronologicamente, le mie esperienze di critico: la *Poetica del decadentismo* e soprattutto la mia prima interpretazione del Leopardi che, sin dalla sua impostazione in un saggio del '35, si avvale certo della adiuvante esperienza montaliana (più tardi esplicitamente ricordata nel volume del '47) a rompere l'immagine leopardiana del Croce, del rondismo e della «poesia pura», attraverso la valutazione positiva dell'ultimo Leopardi e soprattutto della *Ginestra*, con la implicazione di una linea di possibile tradizione leopardiana assai diversa da quella fatta culminare nel canto e nel mito rasserenatore del dolore, di tipo ungarettiano.

Né (evidentemente isolando il riferimento da una rete complessa di esperienze e sollecitazioni accresciute con gli anni e nel ricambio fra una poetica personale e il più assillante senso della storia) potrei celare ad un lettore attento l'eco della sollecitazione della poesia montaliana, nel suo intero arco di sviluppo, entro tante reazioni critiche a testi ed autori diversi. Mentre potevo sottolineare nel presente un montalismo del Saba di *Ultime cose*, e in un articolo del 1947 su «Italia socialista», disperse le speranze ardenti del '45 e declinando la forza migliore del neorealismo, potevo appoggiare su precise citazioni montaliane un sentimento della musa dell'angoscia e del dramma

come resistente alla programmatica ricerca degli eroi e dei momenti «positivi», in un tempo oscuro fra ždanovismo, clericalismo, crescente incubo atomico, che esige (ed esige) forti, supreme lezioni di consapevolezza tragica e di dignità virile, senza baldanza e senza viltà, in ogni dimensione della vita, della cultura, della letteratura.

Volutamente perciò – e non per una semplice difesa, non richiesta, del valore poetico e storico dell'ultimo volume montaliano – riporto in questa testimonianza una pagina della mia *Poetica, critica e storia letteraria*, del 1960 (anche se poi pubblicata in volume notevolmente aumentata nel 1963) a cui annetto particolare importanza, sia in rapporto a quanto dicevo del significato della poesia montaliana per me, anche negli anni di tante delusioni e della confusa lotta fra «impegno» fazioso e «disimpegno» evasivo, astorico e formalistico, sia in rapporto alla viva presenza di Montale negli esempi ed appoggi vivi del mio discorso metodologico.

«Si potrà infine concludere questa esemplificazione di casi – dicevo in polemica con posizioni critiche o astoriche o viceversa duramente colleganti arco di sviluppo politico-ideologico con arco di sviluppo poetico – con quello del nostro maggiore poeta contemporaneo, Eugenio Montale, e del suo ultimo, per ora, sviluppo in poesie come *L'anguilla*, *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: 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 interamente rivoluzionario 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 economico-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, più 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 più esplicito sentimento di fraternità e di dignità virile (e la stessa maggiore chiarezza non è un abbandono del suo linguaggio, più nuovo, ma corrispettivo di un approfondimento della sua visione e della destinazione di essa privata e pubblica). Mentre, anche come uomini politici, vivi con proprie diverse mètte ed ideali concreti nel mondo attuale, non possiamo disconoscere l'arricchimento che queste poesie portano alla coscienza del mondo attuale, nella stessa direzione di un "progressismo" rivoluzionario ma più profondo di ogni semplice strutturazione sociale-economica di tipo chiuso e autoritario».

Ora aggiungerei che le cose dette in quella pagina possono apparire del tutto sfocate quanto ad obbiettivo polemico, nel clima attuale, in cui si

sconfessano tutti gli «impegni» e le posizioni storico-ideologiche senza distinguere i livelli e i significati diversi di simili parole e si scivola avventurosamente in nuovi formalismi, in esaltazioni sconsiderate delle «parole prima delle idee», delle tecniche senza le loro ragioni profonde, e in una critica senza doveri di comunicazione e di civiltà: tutte cose assai diverse dal giusto senso della forza autentica della poesia e della sua natura di profonda libertà e promozione di libertà.

Ebbene, per me (e – spero – per altri) la poesia di Montale è ancora prova concreta e profonda del nesso inseparabile fra coscienza, tragica e critica, della storia e della vita, e problemi di linguaggio e di tecnica (in un rapporto irreversibile). Come è prova profonda del fatto che la coscienza tragica e critica non implica né il disgustoso compiacimento della crisi inarrestabile, né il rifiuto di una dignità virile e civile, né l'abbandono della disperata forza fraterna degli uomini e della loro coraggiosa antimitica e rivoluzionaria ragione.

Aldo Capitini e il suo «Colloquio corale» (1974)

Opuscolo, supplemento a «Quaderni della Regione dell'Umbria», n. 4, Perugia, dicembre 1974; poi in W. Binni, *La tramontana a Porta Sole. Scritti perugini ed umbri*, 1984 ed edizioni successive e in W. Binni, *La disperata tensione. Scritti politici (1934-1997)* cit.

ALDO CAPITINI E IL SUO «COLLOQUIO CORALE»

Ho accettato ben volentieri l'invito del presidente della Sagra e dell'amico Francesco Siciliani a tenere una breve conversazione su Aldo Capitini e sul suo *Colloquio corale* prima dell'esecuzione della composizione musicale di Valentino Bucchi costruita su testi di Capitini, non solo perché di Capitini sono stato amico fraterno e a lui debbo, come tanti altri che lo conobbero e lo amarono, sollecitazioni profonde nella mia formazione e nel mio sviluppo, ma perché convinto del suo singolare valore, della sua forte originalità, delle ragioni autentiche del fascino che tuttora proviene dalla sua opera e dal suo esempio vissuto. E mi pare assai significativo che quest'anno, in coincidenza approssimativa con il quinto anniversario della sua morte, la Sagra Musicale Umbra si apra con l'esecuzione di una composizione legata strettamente alla sua opera e con l'esplicito ricordo di lui, che fu certamente la maggiore personalità espressa da Perugia e dall'Umbria in questo secolo.

Così Perugia e l'Umbria rendono giustamente onore ad un uomo che, mentre le ha altamente rappresentate nella vita civile e culturale, nazionale e internazionale, ha certamente fatto inconfondibilmente valere nella sua vita e nella sua opera l'accento e la tensione della migliore tradizione perugina ed umbra, è stato appassionatamente legato alla sua città e alla sua terra sia per le sue origini radicate in Umbria (egli discendeva da famiglie contadine umbre e si formò e svolse gran parte della sua vita e della sua attività a Perugia) sia, e più, per il profondo amore che egli ebbe per la sua città e per la sua terra e che egli espresse sempre, perfino in tante delle immagini più poetiche dei suoi scritti, dove campeggia la città alta sui colli e sulle valli (Perugia come nuova Gerusalemme da cui inviare il suo messaggio ideale ed attivo), la vista dall'alto sulla pianura, così come egli, nelle sue ispirate meditazioni, la vedeva dalla torre campanaria del Municipio o dalla aperta terrazza della sua ultima abitazione in via dei Filosofi, ricavando dai lontani rumori e voci delle domeniche e delle feste popolari un incentivo di singolare freschezza al suo profondo tema e immagine emblematica della «festa».

E a Perugia e da Perugia (innalzata così nella storia civile del nostro paese) egli (abbandonata Pisa, dove aveva studiato ed era segretario della scuola Normale Superiore, per non prendere, nel 1933, la tessera del Partito fascista: uno dei casi rarissimi in tal senso e decisione emblematica per il suo fermo coraggio) svolse e promosse la sua fecondissima attività di lotta, di organizzazione, di educazione contro la dittatura, facendosi propagandista e organizzatore (e pagando di persona con una doppia carcerazione) di quel movimento «liberalsocialista» che ebbe in lui, a mio avviso, la direzione ide-

ale piú decisa e originale («massima libertà sul piano giuridico e culturale e massimo socialismo sul piano economico», com'egli scrisse) lontanissima da una posizione di «terza forza»¹.

Perché Capitini fu sempre chiaramente un uomo della sinistra (egli si qualificò «indipendente di sinistra»), un collaboratore e un propugnatore di un'intera trasformazione politico sociale («democrazia diretta con il controllo dal basso e proprietà resa pubblica e aperta a tutti» secondo un'alta sua frase), un rivoluzionario «nonviolento», persuaso della sua solidarietà intera con le classi subalterne e popolari, strenuo avversario del sistema capitalistico-borghese, come fu strenuo avversario di ogni forma di imperialismo colonialismo e razzismo, di ogni oppressione autoritaria e burocratica e quindi anche contrario ad ogni strutturazione del socialismo e del collettivismo sociale in senso autoritario, repressivo della libertà delle idee e delle iniziative ideali e culturali, senza con ciò mai avvicinarsi a quanti, pure in nome della «libertà e del socialismo», possono finire per farsi praticamente sostenitori dell'ordine e del sistema esistente.

E cosí a Perugia fu, dopo la guerra e la liberazione, geniale inventore e promotore di quei *Centri di orientamento sociale* (C.O.S.) che rappresentavano per lui l'inizio di un potere dal «basso», di un «potere di tutti», di una

¹ Si veda del resto quanto ne dice Capitini in *Attraverso due terzi di secolo* (in «La Cultura», 10, 1968, dove ricorda che il movimento prese corpo «dopo l'accordo che feci con Walter Binni prima, e poi con Guido Calogero») e si vedano i miei «ricordi» in *Antifascismo, resistenza nella provincia di Perugia*, Perugia, 1975, pp. 39-42. Nel '43 Capitini non entrò nel Partito d'Azione in cui confluivano molti dei «liberalsocialisti». Io, con altri, entrai nel ricostituito Partito socialista in posizione di «concorrenza» antistalinista col Partito Comunista. Per Capitini e per alcuni di noi, diversamente da altri, il liberalsocialismo non era un temperamento di liberalismo e socialismo, ma la strutturazione di una società radicalmente socialista entro cui riemergesse una libertà anch'essa nuova e ben diversa dalla libertà formale e ingannevole dei sistemi liberal-capitalistici. Il nostro liberalsocialismo aveva al centro il problema della «libertà nel socialismo» e non quello socialdemocratico del «socialismo nella libertà». Nella qui citata frase di Capitini si faccia attenzione a quel «prima con Walter Binni», e poi nel volume di Capitini *Antifascismo tra i giovani* (Trapani, 1966) a p. 97, a quanto egli raccontò all'inizio del liberalsocialismo come movimento clandestino attivo: «Dopo qualche mese che i miei *Elementi* erano usciti (nel dicembre del 1936) Walter Binni mi disse: "Perché sulla base di ciò che hai scritto negli *Elementi*, nell'ultima parte specialmente, e indipendentemente dal lato religioso, non cerchi di stabilire una collaborazione precisa di vero e proprio Movimento?". Riflettei sulla proposta e concretai alcuni punti programmatici, ecc.». E ciò dico non per esibizionismo personalistico, ma per ribadire l'origine «perugina» del movimento liberalsocialista prima dell'accordo con Calogero, ed anche la prima impostazione del movimento che era piú consona alle nostre istanze (di Capitini e di me, alla cui gioventú e al cui carattere si deve, come dice Capitini, l'idea di passare da teoria a prassi) rivoluzionarie e non «terzaforziste» e moderate, alle sue consonanze con la costituzione sovietica del '37, anche se essa era – e lo sapevamo – null'altro che un pezzo di carta rispetto alla prassi staliniana proprio nel periodo delle «purghe» feroci, che i nostri amici comunisti non volevano «vedere» mentre apparivano poco sensibili alla costituzione ricordata, cosí davvero «liberalsocialista» nella nostra accezione di quella parola cosí presto divenuta ambigua.

politica e di una amministrazione che cominci nella libera discussione e decisione di assemblee popolari (uno dei maggiori possibili strumenti di rinnovamento nel nostro paese e una delle «occasioni perdute» dopo i fervidi slanci di novità degli anni immediatamente seguenti alla liberazione).

Capitini dunque fu uomo pratico, organizzatore in lotta contro ogni «chiusura» sia in campo piú strettamente politico e sociale sia in campo civile, culturale, religioso, promuovendo e conducendo in primo piano una strenua lotta in favore di ogni «apertura» (parole sintomatiche di tutta la sua complessa posizione pratico-ideale): basti ricordare la lotta sostenuta in campo religioso (da «libero religioso» e «religioso aperto», come egli si definiva) contro il prepotere della Chiesa cattolica, il suo dogmatismo, la sua concezione di divisione degli uomini in salvi e condannati, la sua tradizionale corresponsabilità con i potenti, la sua ostinata difesa di miti e credenze, non solo inaccettabili per il pensiero laico e moderno di Capitini, ma inaccettabili per l'idea ben capitiniana di una religione *nuova ed aperta*, capace di unire tutti gli uomini nell'*amore* (Dio come *amore* e mai giudice e creatore di inferno e promotore di persecuzioni crudeli in vita e in morte, ma Dio come interno all'uomo e agli uomini, con intuizioni che, nella diversità del pensiero laico e anticlericale di Capitini, possono pur avere ora consonanze con le nuove spinte di certa *teologia nuova*, della *morte di Dio* come padrone e giudice: Bonhoeffer, Bultmann, Robinson e tanti altri protestanti e cattolici del piú profondo *dissenso*). Donde la messa all'indice dei suoi libri e la sua scomunica come *vitandus*.

O basti ricordare ancora (troppo nota è per indugiarvi, troppo nota se persino fu spesso chiamato il Gandhi italiano) la sua centrale attività di promotore e banditore teorico-pratico della *non violenza* e del suo metodo che ci riporta al centro del suo pensiero, della sua visione della vita e della sua stessa personalità, cosí come della sua tensione espressiva-poetica, le marce della *pace*, la costituzione del *Movimento nonviolento*, l'attività svolta nella pubblicistica non solo con tutte le sue opere, ma con il giornale «Azione nonviolenta».

Ho detto della sua personalità: e come non soffermarsi anzitutto appunto sulla sua personalità umana? Un uomo – qui molti sono che lo conobbero e ne sanno almeno quanto me – che già nel rapporto amichevole (e tale diveniva in realtà ogni vero rapporto con lui) dimostrava concretamente (fra istinto, natura, formazione e autoeducazione) cosa per lui fossero l'amicizia, il contatto con le concrete, singole persone, dimostrava concretamente i valori che egli insieme elaborava e viveva quotidianamente: la bontà inesauribile, il rispetto profondo per gli altri, la lealtà, la sincerità assoluta (non-violenza: non-menzogna), la disponibilità continua ad assumere come propri i problemi altrui, la semplicità schietta con cui egli affrontava il problema piú arduo e le stesse sofferenze personali («tutto si deve fare con semplicità, persino il morire», scriveva, poco prima della morte e già profondamente malato, a mia moglie), e insieme la continua *tensione* spirituale (tensione,

appassionamento e familiarità e semplicità erano le inseparabili sue parole dominanti, ad indicare un comportamento umano che egli così concretamente viveva), la profonda persuasione nei suoi vissuti valori, la sua pazienza nel convincere, non nel sopraffare e, insieme, la sua intransigenza morale e intellettuale, la sua netta distinzione di valori e disvalori, la severità esigente – pur nella comprensione dei limiti altrui – del suo stesso amore pur così illimitatamente aperto e persuaso del valore implicito in ogni essere umano (e persino in qualche modo negli animali, quelli che chiamava «i nostri fratelli minori», considerandoli come potenzialmente aperti anch'essi a una loro elevazione e funzione più alta). Sicché nessuno che abbia conosciuto veramente Capitini è uscito dai suoi incontri, dalla sua amicizia, dalla sua frequentazione, uguale a come era prima di conoscerlo e di frequentarlo, ma migliorato, portato ad un livello maggiore, più consapevole delle sue potenziali qualità e del dovere di svilupparle anche se erano dirette (Capitini più che *discepoli* voleva amici e soggetti vivi di colloquio e discussione), come in molti di noi suoi amici, in prospettive ideali e pratiche diverse dalla sua².

Perciò egli fu – non solo professionalmente (fu a lungo professore universitario di pedagogia e di filosofia morale) – grande educatore, grande sollecitatore al *miglior* ed al *nuovo*, ad una *teoria mai separata dalla prassi* e ad una prassi non attivistica, ma illuminata dalla forza della *persuasione* («il sentimento senza la persuasione è nullo», diceva il suo amatissimo Leopardi, ed egli avrebbe potuto dire ciò anche dell'azione e aggiungere che la persuasione è nulla se non è esercitata coerentemente nella prassi, nell'azione).

Così dovrà dirsi che questa singolare, originalissima personalità – come è stato detto da Norberto Bobbio nella bellissima introduzione al volume postumo di Capitini, *Il potere di tutti* (libro che è ancora una prova del suo impegno teorico, pratico, etico-politico, proprio alle soglie della morte, applicato a un precisissimo tema di prefigurazione e inizio di una nuova *società antiautoritaria, antigerarchica, antidogmatica*, tutta costruita dal basso dove premono le forze più oppresse e frustrate ed autentiche) – fu uomo politico e pratico (senza essere un puro politico) e insieme pensatore (senza essere un puro «filosofo») e religioso (senza essere un sacerdote e semmai tendendo al profetico) e poeta (senza essere un puro letterato professionale).

Ma quali sono le idee-forza centrali nella prospettiva di Capitini, dominate da un primario afflato religioso nuovo, etimo profondo di tutta la sua problematica? Lungo sarebbe (e rimando chi ne voglia una lucida esposizione al ricordato saggio di Bobbio, valido anche per l'indicazione storica della formazione e dello sviluppo e delle consonanze sempre originali delle idee di Capitini fra idealismo, Croce, Gentile, esistenzialismo, elementi kantiani, kierkegaardiani, e aggiungerei di Michelstädter, con retroterra di lezioni

²In alcuni di noi, suoi amici e collaboratori etico-politici, il problema «religioso» e quello stesso della nonviolenza non avevano il valore (del resto ben coerente in lui) che avevano in Capitini.

rivissute in un senso nuovo e originale: la Bibbia dei profeti, il Vangelo, Francesco d'Assisi, Mazzini, Leopardi), lungo sarebbe dipanare esaurientemente il complesso e dinamico (ma piú per strati di approfondimento, a livello di esperienze nuove e vissute, che per precisa successiva costruzione filosofica-sistemica) mondo ideale, teorico-pratico di Capitini.

Soprattutto pensando alla direzione della loro commutazione in tensione espressivo-poetica (su cui ci fermeremo nell'ultima parte di questa conversazione), sarà sufficiente indicarne la direzione essenziale e le punte che culminarono in uno dei due libri utilizzati da Valentino Bucchi (*La compresenza dei morti e dei viventi*) e che già trovarono consistenza essenziale nelle forme poetiche del secondo (*Colloquio corale*), che, mentre riepilogano le posizioni già in atto in sede meditativa, ne prefigurano lo sviluppo finale con la forza *moltiplicatrice e anticipatrice* della tensione poetica. Dell'importanza della tensione poetica egli stesso era del resto ben consapevole se in uno scritto del 19 agosto 1968, intitolato *Attraverso due terzi di secolo*³, diceva: «Se dovessi indicare i punti dove ho espresso la tensione fondamentale, da cui tutte le altre, del mio animo per l'interesse inesauribile agli esseri e al loro animo perché ad essi sia apprestata una realtà in cui siano tutti piú insieme e tutti piú liberati, segnalerei alcune righe di un mio libro poetico, *Colloquio corale* (sulla festa), nel quale ho ripreso accentuando la compresenza, un modo di esprimersi lirico già presentato negli *Atti della presenza aperta*»⁴.

³ In «La Cultura» cit.

⁴ Capitini si riferisce al seguente brano di *Colloquio corale*:

La mia nascita è quando dico un tu.
Mentre aspetto, l'animo già tende
andando verso un tu, ho pensato gli universi.
Non intuisco dintorno similitudini pari a quando penso alle persone.
La casa è un mezzo ad ospitare.
Amo gli oggetti perché posso offrirli.
Importa meno soffrire da questo infinito.
Rientro dalle solitudini serali ad incontrare occhi viventi.
Prima che tu sorridi, ti ho sorriso.
Sto qui a strappare al mondo le persone avversate.
Ardo perché non si credano solo nei limiti.
Dilagarono le inondazioni, ed io ho portato nel mio intimo i bimbi travolti.
Il giorno sto nelle adunanze, la notte rievoco i singoli
mentre il tempo taglia a squadra cose astratte, mi trovo in ardenti segreti di anime.
Torno sempre a credere nell'intimo.
Se mi considerano un intruso, la musica mi parla.
Quando apro in buona fede l'animo, il mio volto mi diviene accettabile.
Ringraziando di tutti, mi avvicino infinitamente.
Do familiarità alla vita, se teme di essere sgradita ospite.
Quando tutto sembra chiuso, dalla mia fedeltà le persone appaiono come figli.
A un attimo che mi umilio, succede l'eterno.
La mente, visti i limiti della vita, si stupisce della mia costanza da innamorato.
Soltanto io so che resto, prevedendo le sofferenze.
Ritorno dalle tombe nel novembre, consapevole.

Dunque già in *Colloquio corale* del '65 Capitini sentiva di avere espresso la sua tensione fondamentale e il denso circolo centrale della sua prospettiva, fra la maturazione precedente (dal primo libro del '37 *Elementi di un'esperienza religiosa*, a quello del '42, esemplare per intensità, *Vita religiosa*, al libro «lirico», *Atti della presenza aperta*, del '43, alla *Realtà di tutti*, del '44, a *Religione aperta* del '55) e l'approfondimento successivo fino alla *Comprensione dei morti e dei viventi* del '67.

La sua tensione e prospettiva fondamentale era segnata da parole essenziali convergenti: *apertura* infinita, contro ogni *chiusura* (egoistica, dogmatica, autoritaria, conformistica rispetto a una società ingiusta e a una realtà crudele ed angusta), *presenza* (la presenza dei soggetti e del soggetto supremo, il Dio infinitamente aperto, continuamente presente nell'intimo e nell'agire intimo-pratico degli uomini); il *tu* appassionato rivolto alle singole persone e a tutte le persone al di là dei loro limiti; il *tu-tutti* che legava appunto solidamente ogni più intenso rapporto di amore coi singoli a una sua destinazione di rapporto corale, senza esclusioni; la realtà *nuova e liberata* dai limiti del dolore e della morte (come dall'egoismo, dall'odio, come dalle rigide e tradizionali categorie puramente spazio-temporali); la libera aggiunta religiosa all'azione di forze più immediate politiche, la *compresenza* dei morti e dei viventi nella continua produzione dei valori (quasi nuova e superiore categoria filosofica-pratica), non tanto da conoscere e descrivere quanto da attuare continuamente con la pratica dell'apertura, del tu-tutti, dell'amore, della liberazione, della *non menzogna* e della *non violenza*: essenziale elemento di un amore e di una battaglia che – mentre non accetterà mai (dunque Capitini non era un *pacifista innocuo*, ma un combattente strenuo col metodo non violento⁵, non predicava un dolcastro amore idillico ed inerte, ma una ribellione e una lotta continua per la trasformazione intera della società e della realtà) la sopraffazione dei potenti, l'ordine ingiusto (magari ammantato di alte parole formali di libertà, di democrazia e magari di socialismo), lo *status quo* dei *beati possidentes* – si propone (anche con l'uso di particolari «tecniche non violente» di tipo gandhiano e di nuova escogitazione personale) di agire rifiutando sempre – e sin da ora – l'uso della violenza, fisica e morale, la soppressione e la sopraffazione dell'avversario e del dissidente, sempre per lui persuadibile e recuperabile nel suo meglio. Con il risultato di una affermazione dei valori sottratti a quello che Capitini considerava un circolo chiuso: violenza chiama violenza, potere oppressivo chiama altro potere oppressivo, e così non si esce mai, a suo avviso, da una logica vecchia e dalla legge per lui esecrabile della distinzione tra fini e mezzi. Egli invece voleva nuovi fini e nuovi mezzi coerenti; e se il fine è una società e realtà

Non posso essere che con un infinito compenso a tutti.

(*Colloquio corale*, Pisa, Pacini Mariotti, 1956, p. 13).

⁵ Poco prima di morire, in un ultimo dialogo mi disse: «Anch'io sono, con metodo diverso, ma assolutamente vicino agli eroici combattenti vietnamiti».

liberata dall'odio e dall'ingiustizia, dall'autoritarismo, dall'utilitarismo, dal prevalere della forza, coerente ne deve essere per lui il metodo, anche se ciò (Capitini ben lo sapeva) esige impegno lungo, eroicamente paziente, sacrificio maggiore nei persuasi di tali fini e di tali mezzi, ma (a suo avviso) tanto piú profondamente assicura poi la durezza dei risultati.

Il tema della compresenza dei morti e dei viventi riassume poi in sé tutta la profonda e affascinante problematica e tensione di Capitini: lí era la forza massima (e a suo modo sconvolgente) della sua tensione di novità, di rottura, di apertura, di non accettazione, di accusa addirittura alla stessa realtà cosí come è stata ed è, chiusa nelle categorie spazio-temporali, dominata da leggi crudeli (il pesce grosso che mangia il pesce piccolo) e dalla morte dei singoli di fronte a cui Capitini resta impersuaso, supremamente dolente, scontento, lacerato, mentre accetta con serenità la prospettiva della propria morte.

Tanto che la sua lotta per una nuova realtà – mentre tende a recuperare alla sua costruzione e consistenza gli esclusi, gli emarginati, i dementi, gli sfiniti, i malati (che un puro attivismo non considera, puntando solo sull'immediato agire pratico dei forti, dei sani, dei vitali) – su tale direzione investe appassionatamente la suprema esclusione della morte, batte contro questa suprema barriera e cesura, non si accontenta della religione del ricordo, ma postula e promuove una nuova dimensione della realtà in cui gli stessi morti realmente collaborano alla produzione dei valori.

Dunque la lotta di Capitini parte anzitutto da una tragica coscienza del supremo limite intollerabile della morte, non l'accetta e non se ne consola con la saggezza di qualsiasi tipo, parte dalla consapevolezza acutissima e leopardianamente sofferta della ostilità della realtà naturale come essa è (pur apprezzandone gli aspetti di bellezza, di vitale freschezza ed energia), ne accusa i limiti, la crudeltà, la finitezza, come accusa il «mondo», i limiti egoistici, meschini, belluini degli uomini. Cosí, contestatore e rivoluzionario non violento (ma in tal modo consequenziario e radicale) in campo politico-sociale, Capitini contesta e vuole rivoluzionare e trasformare, aprire anche la stessa realtà naturale, convinto che un diverso modo di concezione e di azione da parte dell'uomo, la persuasa attuazione di un diverso comportamento di amore, di nonviolenza, di nonmenzogna, di apertura assoluta, di vissuta e operante persuasione della compresenza, porterà anche la realtà ad adeguarsi ad aprirsi, a liberarsi dei propri storici e attuali limiti. L'animo suo «arde» (è una sua parola emblematica) verso questa totale trasformazione della realtà. E se tale prospettiva può chiedere e provocare discussione e dissenso in altre prospettive teoriche e pratiche (molti di noi fummo con lui dialoganti e anche profondamente dissenzienti), a me pare che tale supremo sforzo trasformatore sia cosí originale e ispirato che anche chi non ne accetta, come me, lo sviluppo e le conclusioni, non può non avvertirne non solo il fascino profondo, ma la spinta a non accontentarsi mai delle cose tutte come sono, non può non considerarlo alimento, comunque, di una vita piú

profonda, di una serietà piú assillante, di un approfondimento continuo dei propri valori e delle proprie persuasioni, degli stessi ardui problemi che pone di per sé anche la sola costruzione di una nuova società veramente umana.

Tutta questa trascinate pressione di idee, di volizioni, di intuizioni profetiche e rivoluzionarie ha già spesso, anche negli scritti piú dimostrativi e teorici di Capitini, un afflato, una tensione espressiva, e in essi l'immagine, il ritmo, poetico o prepoetico che si voglia dire, sono sempre pronti a scattare intorno alle punte piú intense del suo discorso.

Pensiero, prassi e tensione lirica si intrecciano nella sua personalità e nelle sue opere, anche se egli esplicitamente considerò piú propriamente condotti su di una direzione di «fare lirico» il libro del '43 *Atti della presenza aperta e Colloquio corale*.

Del resto converrà ricordare come nella stessa concezione generale di Capitini l'arte e soprattutto la poesia e ancor piú la musica siano sempre sentite e fatte valere – fra impulsi romantici e posizioni piú moderne e novecentesche a lui piú vicine (si pensi non solo nella nostra letteratura primonovecentesca a certi vociani come Jahier o ad Onofri, ma su un piano europeo, e in forma di consonanze con esperienze ignote a Capitini, a certe posizioni e attuazioni di Dylan Thomas, specie in *Morti e ingressi*) – e siano sentite, ripeto, come forme che sporgono da questa realtà limitata e difettiva e costituiscono come il preannuncio e l'alba della realtà liberata e della «coralità», della compresenza. *Forme e atti* che, con la loro tensione e consistenza, combattono il mondo chiuso e la sua finitezza e frivolezza, sia per la loro destinazione di superiore serenità severa e solenne, sia per la loro stessa consistenza di forma attuata poiché la *parola*, il *linguaggio* poetico e musicale sono già un modo di dar nuova forma a un nuovo pensare ed agire, a una realtà diversa.

Apertura e spiragli intensi di *nuova luce* sulle cose esistenti (e, in queste, rivelazione dei loro aspetti piú intatti, autentici *familiari e sublimi* insieme), già espressione di una luce che emana dalla nuova realtà promossa ed attesa, *la vera poesia e la vera musica* alludono e già iniziano questa nuova realtà, urtano e superano già il limite della morte, della finitezza, dell'ostilità del «mondo» e della realtà chiusa. E si rilegga in proposito questa pagina di *Atti della presenza aperta*:

Le musiche che per gioco si scrivono e si ascoltano, si disperdano nelle pieghe del mondo.

Strumenti elaborati con dotta fatica, guardati con tensione trepida, rifiutatevi a ciò che è fatuo.

Quando procede l'alta musica, tutto ciò che è piú del mondo viene ed ascolta. Nelle pause il silenzio volge uno sguardo sovrano sul mondo.

Dall'intimo sale allora l'elogio a chi nella ricerca ebbe pazienza e continuò.

Chi ha coltivato il proprio nome per se stesso, si ritrova anonimo.

Scenda sui corpi e sulle cose un persuaso agire.

Eterna ispirazione alla coscienza che si credeva isolata.

Nell'altezza delle musiche, del pensare, della bontà, l'infinito vede il suo bisogno corrisposto.

Combattendo con ciò che misconosce la tensione al valore.

Meglio allora delle musiche vacue, lo scroscio delle bianche acque e il volo del vento sulle vette⁶.

Qui già una *poetica* si incarna in una tensione espressiva-lirica coerente ed organica, entro le forme piú condensate di certa personale consonanza con certi modi di piú profondo ermetismo ed esistenzialismo (il valore alle pause, al silenzio, alla poesia e alla musica che dice *no* alla realtà, ma in Capitini senza evaderne e con un *sí* superiore a una nuova realtà).

Ancor piú sicuro e centrale, nell'esigenza capitiniana di comunicazione a tutti e pur di sollecitazione non banale e prosastica, nel suo vagheggiato incontro di familiarità, di quotidianità e di solennità e di voce alta, solenne, nel suo bisogno di presenza personale e di compresenza corale (si badi bene al titolo), è il libro *Colloquio corale* in cui la tensione lirica condensa e rilancia, con superiore concentrazione, le esigenze essenziali della visione riflessiva-operativa dell'autore, mentre di questa tensione lirica appare la sua necessità nel moto stesso del pensiero attivo di Capitini in cui pensiero e poesia si alleano e si ricaricano, in cui la poesia traduce e commuta in forma piú alta la tensione accumulata nel farsi del suo intero mondo spirituale.

Non esamineremo minutamente il libro, ma ci contenteremo (anche se tutto Capitini, scrittore e lirico, singolare e originale, senza essere un letterato professionale, meriterebbe uno studio attento di cui io stesso mi sento a lui debitore come lo meriterebbe la sua breve, ma intensa attività critica sul *Paradiso* dantesco, su Leopardi, sulle componenti di realismo e di serenità della poesia italiana) di ripercorrere insieme la tessitura, la partitura, rileggendone qualche brano, significativo insieme per la sua tensione lirica e per la sua intera tensione spirituale.

L'inizio ed il punto di riferimento essenziale è il tema della *festa* (e del suo mattino) espresso nella prima parte (il *Coro*), che sarebbe tutta da rileggere per la sua densità e ricchezza di motivi essenziali entro il cerchio della festa in cui si dispiega il motivo del carattere superiore corale, superiore all'utilità, appunto della festa, l'incontro con i morti⁷ e la morte, l'impersuasione di fronte ad essa⁸, l'accusa che ne sorge violenta⁹, la fede e l'attesa di una nuova

⁶ *Atti della presenza aperta*, Firenze, Sansoni, 1943, pp. 112-113.

⁷ «Scendiamo nella vita col vestito della festa, indossato al cospetto dei morti; è con noi il silenzio dei cimiteri l'ultimo verso delle epigrafi» (9, p. 4).

⁸ «Duole mirare qui in atto, che le cose consumate nel tempo, se ne vadano esterne là, dove vanno gli eventi passati, sfuggendo anche al ricordo, e non rispondono piú.

Cade una polvere sopra gli anniversari, lo slancio e il volto di gioia trapassan, gli occhi si disfanno dalla bruna luce profonda» (14, p. 5).

⁹ «Alziamo l'accusa anche alla luce, che accetta questo trapasso,

realtà liberata (in cui *tutti* siano uniti per sempre), e si esalta la bellezza del *tutto*, la superiorità dell'*inizio* rispetto al *ricordo* («Tutto, tutti uniti per sempre, oltre lo sguardo ad ogni forma che passa...», «*Tutti* com'è piú bello di *tutto*, inizio com'è piú bello di ricordo!»), contrapposto alla falsa «saggezza» di un passato in cui l'amore era insufficiente¹⁰, e ribadito nella certezza che il presente si può aprire come già anticipa la festa¹¹, in cui *tutti qui* sono presenti compresi gli esclusi¹², nella certezza che una nuova realtà comincia con un amore esteso anche ai nemici, all'offensore¹³, e nell'invito a trar dalla comunione della festa la liberazione suprema della realtà¹⁴.

Poi con un movimento non rigidamente successivo, ma con riprese e ritorni fra ciò che si combatte (la vecchia società e realtà) e ciò che si afferma (la nuova società e realtà), si presenta l'*Episodio*, piú autobiografico e piú centrato sulla persona e sulle persone, sui loro dolori profondi e superati con la compresenza (come nella lirica sulla morte del padre¹⁵, con la liberazio-

e rimira solo ciò che permane, e non accompagna chi è vinto» (15, p. 6).

¹⁰ «Per millenni è durata la saggezza, di ripetere furiosamente amore, quanto piú infuriava la morte, per continuare la nascita e la vita» (26, p. 8).

¹¹ «Ecco accompagniamoci dallo spazio e dal tempo, da forme finora immutate, e voi alberi dalla vostra immobilità, voi animali a cui batte il cuore, non restate chiusi nei nidi, non seguite le vecchie abitudini; meglio prender su i figli già pronti, e che non guardino indietro: questo presente può aprirsi a realtà che non genera per la morte» (28, p. 8).

¹² «Qui noi siamo tutti, con reverenza e gioia pensosa; come piú bella è la parola qui, divenuta compresenza di tutti, donando le cose del mondo, a chi ha somiglianza con i morti gli stroncati, ai disfatti, ai rimasti con voce afona, perché tutto sia di tutti, cosí come fa la festa» (30, p. 9).

¹³ «Perché andare lontano, se qui è il sommo che si apre? Bisognava salutare con letizia il mattino pur dopo l'insonnia, sperare sempre, consumare dentro l'offesa ricevuta, fino a poter sorridere fra sé, e incontrare la figura dell'offensore umana con i suoi abiti a bozze, e il colletto sgualcito» (35, p. 10).

¹⁴ «In alto, o tutti compagni, liberando anche il cielo dalle sue consuetudini, alte sopra il nostro capo, lassú, portando uno squarcio raggianti di fanciullezza, a sciogliere le ripercorse ombre dei mondi isolati, aprendo una musica che unisce tutti cosí come il cuore vuole» (30, p. 10).

¹⁵ «Suonava la campana a morte nel pomeriggio di sole o padre mio, per te. La luce vigorosa stava sui tetti come da fanciullo ho visto il tuo sorriso di uomo forte. Nell'aria tutto era oro azzurro e verde, e un lamento si è levato per te.

Tu sei morto, e dov'è la tua prestezza, il tuo comandare? Stai allungato ed immobile.

Non mi darai piú la carezza sul capo? Non ti porrai davanti a me mentre lavoro?

Non è possibile fare altro verso di te? Verrò alla tua tomba, terrò la tua immagine.

Mi tendo ad un fare che innalzi me, te e tutto.

Solo cosí posso rasserenarmi, ritrovare un volto dopo le lacrime.

Tu ed io operosi, bello come eri, e fuori di quella cassa dove ti hanno messo.

La liberazione dai limiti del passato.

C'è qualche cosa di piú della terra, e delle sue tre o quattro

ne intima che aprirà («quando? quando?») la realtà divenuta «obbediente» all'agire persuaso della «compresenza»¹⁶, la rappresentazione del dovere di lottare contro un ordine ingiusto, di resistere alle «mille pazzie della guerra» nella certezza che anche questo aspetto più folle della realtà attuale sarà superato dalla nuova apertura.

Mentre il breve *Canto* concentra i termini antitetici delle ragioni del pessimismo di fronte alla realtà chiusa ed ostile, del dovere di lottare col mondo¹⁷, e della superiorità delle persone, del loro valore, del colloquio fraterno che apre e salva.

Al dolore degli esseri crocifissi nella realtà attuale e sbagliata ritornano insistenti le *Invocazioni*: una specie di Giobbe moderno che viene moltiplicato nelle voci dirette e trasposte delle molteplici forme dell'infelicità: il sofferente, il demente, lo sfinito, il sottoposto a tortura, il colpevole verso il fratello col peso enorme del suo rimorso, e che poi si innalza e si redime, non nella biblica ammirazione per la suprema forza e potenza divina, ma nella certezza dell'amore infinito. Da questo contrasto attuale lo scrittore è rimandato alla storia, al passato degli uomini e si apre appunto la sezione poetica intitolata *La storia*, come avvio ad una nuova cosmogonia, ad una nuova creazione del mondo e della realtà in cui l'intervento di personaggi esemplari nel passato si configura come *presentizzati momenti di apertura* (Gesù, Francesco d'Assisi, il mitico Orfeo col suo canto-amore liberatore di Euridice, Mosè che infrange gli idoli, Gandhi), presto rinchiusi e traditi dalle istituzioni, dalle divisioni fra gli uomini, dal loro non mutare, dalla divisione fra terra e Cielo¹⁸, ma convergenti, stimolanti nella loro esemplarità al di là della *croce del passato* verso la liberazione totale dell'uomo e della realtà (morte o liberazione), verso la compresenza infinita, assicurata dal «profondo mistero della nonviolenza, comunione con tutti in un atto».

Dopo questa storia per rotture, aperture stimolanti e insufficienti, sorge, con più forte slancio lirico, l'*Inno*, che esalta più direttamente il simbolo della festa e la concretezza della realtà liberata in cui l'animo rompe le vecchie categorie spazio-temporali, la legge dell'utile e dell'egoismo, volge le spalle al passato e guarda al futuro, all'*impossibile*, alla continua lotta contro

dimensioni. Siamo al culmine, viviamo quest'ombra che si è diffusa.

Siamo di là dalla memoria e dal suo piangere» (2, p. 14).

¹⁶ «E allora tutti gli esseri, non si chiuderanno più nel quotidiano.

Liberi di vivere, angelici e sereni, come le musiche.

E la realtà imiterà ubbidiente: quando? Quando?» (3, p. 15).

¹⁷ «Forse ha ragione chi piange, la realtà non ascolta è crudele.

Non per me, accetterei anche i colpi, ma per gli esseri che sono qua e là...

No, non si creda, non ho fatto la pace col mondo.

Esca prima il mondo dal suo non rispondere mai» (p. 21).

¹⁸ «Gesù passò per i luoghi, apriva gli sguardi cupi, le membra rattrappite e il pugno degli uomini, con mansueta fermezza, come avendo autorità da prima di ogni chiusura.

Ma quando ogni sofferente cercò Gesù vicino, per essere come lui, ed amare anche dalla croce, gli fu risposto che egli era asceso al cielo, in una corona di raggi solari» (pp. 40-41).

ogni potenza terrena e ultraterrena (fino alla liberazione dei dannati della terra e del mitico inferno crudele) alla gioia che non è tale «se non si è tutti nel silenzio e nel canto» e celebra la realtà liberata¹⁹ dall'amore che è un «rinascere insieme».

Infine il dinamico e complesso percorso lirico si chiude: al mattino della festa con cui il libro si era aperto, corrisponde ora, con nuova pienezza e sicurezza, il motivo della sera della festa che riassume tutti i suoi significati e risultati e li risolve nell'augurio della «buona notte» a tutti, nell'augurio del sonno che tutti unisce²⁰.

E chi non ripensa in questi ultimi versi alla grande suggestione del finale da lui così amato della *Passione secondo Matteo* di Bach («*Ruhe sanfte, sanfte Ruhe*») che Capitini evidentemente volle in qualche modo riecheggiare nel fare dimesso e solenne, familiare e sacro con cui volle sciogliere il suo libro, messaggio di una nuova passione e redenzione volitiva e profetica, concentrata e moltiplicata dalla poesia che tende alla musica?

Ascoltiamo ora le sue parole già avviate alla musica e ispiratrici di musica nella composizione musicale di Valentino Bucchi, che fu attratto, penso, dal vivo fascino di tutte le sue idee-azioni, ma anche dall'afflato lirico e premusicale della sua opera.

Così anche in questo concreto atto di omaggio che il compositore ha certo inteso rendere a lui, avvertiremo la presenza di Capitini, collaboratore ancora e sempre dei nostri pensieri e atti migliori, come accade e accadrà non solo a quanti lo conobbero e l'amarono, ma anche a quanti ancora incontreranno le sue opere e, attraverso queste, la sua personalità e la sua persuasa parola.

¹⁹ «Non fate un estremo omaggio ai morti, c'è altro.
Anche il suono di campane prepara soltanto,
e parlando le orchestre, ecco un passo sublime.
Chi è più consumato dal mondo, lo sa.
Amare, rinascere insieme, cielo aperto» (p. 57).

²⁰ «Buona notte ad amici e ad ignoti,
ai morti riveduti nel lampo della festa:
come ognuno ama in atto tutti,
così tutti il sonno unisca, disceso senza lotta:
entriamo pacati nella notte grati alla festa,
dopo esserci aperti a lei» (p. 62).

Due schede cinematografiche:
«Professione Reporter» di Antonioni,
«Orizzonti di gloria» di Kubrick (1977)

«Cinema Nuovo», n. 245, Roma, gennaio-febbraio 1977, pp. 10-12; poi
in W. Binni, *Poetica e poesia. Letture novecentesche* cit.

DUE SCHEDE CINEMATOGRAFICHE

Professione Reporter di Antonioni

L'autodistruzione sostanziale (pur nell'apparenza della ricerca di una diversa vita) in cui culmina l'«avventura» di Locke mi sembra ben interessante e attuale e vivamente sollecitante anzitutto proprio in se stessa, in quanto il viaggio verso la rinuncia dell'identità precedente e verso la morte è condotto con maturi moduli e ragioni interne della poetica di Antonioni nei suoi esiti ultimi, in una maniera di poesia conoscitiva e problematica propria di questo grande regista. Né poi, a ben guardare, e pur senza isolatamente ipervalutarli, mancano nel viaggio di Locke acuti segnali politici e sociali propri del nostro tempo, espressivamente risolti, e agganci a problemi su cui il film fa «riflettere» lo spettatore: i problemi propri del reporter e del suo «documentare» che la società capitalista vuole neutro e a cui Locke si ribella, i problemi più fondi del rapporto fra solitudine e diversi raccordi dell'individuo con la società, voluti, non voluti, subiti, desiderati, i problemi dei rivoluzionari in cerca di armi, i problemi dell'Africa fra rivoluzione e tirannide, e i problemi di una Spagna desolata.

Ma il fondo del mio interesse di pessimista rivoluzionario per questo film, e in genere per la produzione di Antonioni – tanto intellettuale quanto artisticamente sapiente fino a un'esasperata specificità – è proprio la maniera lucida e, ripeto, valida artisticamente, con cui questo intellettuale-regista fa vedere problemi propri dell'uomo attuale in una negatività risoluta, premessa, a mio avviso, di ogni vera possibilità di alternativa alla società-realtà in cui orrendamente viviamo. Alla fine punterei decisamente sul «racconto del cieco» o meglio monologo (dato il rapporto così distaccato che Locke ha con la ragazza incontrata nel labirinto del palazzo di Gaudí, raffigurato nel suo gelido furore fantastico-onirico), punta estrema delle dichiarazioni reticenti del reporter nel suo viaggio-abbandono a un'altra vita, in realtà diversificata da quella abbandonata proprio dalla coscienza di questa parabola-apologo. Locke stesso è il cieco che recupera la vista e perciò si «suicida», e il suo è l'«occhio» aperto che vede la società e la vita, in certo senso, l'«occhio» stesso dell'intellettuale-regista che a sua volta fa recuperare la vista allo spettatore.

E il suicidio del cieco, ora veggente, come il «suicidio» di Locke entrato in una vicenda che non può non condurlo alla morte, sono la sigla forte della insostenibilità dell'esistenza in questa società, in cui l'individuo che «vede» è costretto a desiderare di perdere la sua identità e di rifiutare la vita. Allo spettatore sta poi ricavare l'alternativa (essa stessa problematica e non

trionfalistica e sicura): o la morte o l'abbietta rassegnazione. Ma la presa di coscienza, la vista dell'occhio aperto (prima chiuso nelle illusioni quotidiane e nella accettazione di falsi valori e del vitalismo qualunquistico) è momento essenziale anche e soprattutto per chi, solo a questo costo, può profilare la sua protesta e la sua alternativa rivoluzionaria priva essa stessa di ogni «ottimismo». A questo momento essenziale mi pare che porti forte contributo (e con la forza moltiplicatrice e conoscitiva dell'arte) anche l'«occhio» di Antonioni e del suo ultimo film.

Orizzonti di gloria di Kubrick

In me è nettissimo il ricordo (già prova della sua consistenza e della sua forza espressiva) di *Orizzonti di gloria* (o meglio *Paths of Glory*, sentieri di gloria, secondo il titolo originale), visto da me nel '58, in un periodo in cui un uomo di sinistra poteva anche ipervalutare, per la loro simile tematica, film come *Ultima spiaggia* di Kramer (ma forte resta di questo il finale, prima con i cittadini in disciplinata fila a ricevere la pillola mortale e con gli ingenui canti dell'Esercito della salvezza, poi con la città, deserta e mossa solo dalle foglie e dalle carte sparse dal vento) o *Non uccidere* di Autant-Lara, tanto inferiori per spessore ideologico e artistico. Ecco: il film di Kubrick resiste proprio perché la sua ideologia era più profonda, e risolta – al di là di qualche eccesso oratorio dovuto alla stessa esacerbata passione civile del giovane regista – con energia coerente a livello espressivo.

Ne sono tuttora testimonianza evidente l'immagine ossessiva del «formicaio», visto dalla trincea francese, i lividi colloqui fra i due generali tra stucchi e mobili antichi in un vasto salone gelido e aristocratico, o il conclusivo canto, innocente e dolente, familiare e popolare della spaurita ragazzina tedesca (esibita con lazzi volgari dal verboso organizzatore della rappresentazione «offerta» ai soldati), che di per se stesso e nella profonda umanizzazione che provoca nei soldati «proletari», divenuti strumenti di massacro di se stessi e dei loro avversari «compagni», è giudizio fermo, e risolto nel visivo e nel sonoro, sull'infamia della guerra in generale e di quell'orribile guerra in particolare.

Tale attacco antimilitarista e antibellicista non a caso ritorna, pur nel successivo svolgimento della politica del regista, nel caos-geometria delle battaglie settecentesche di *Barry Lyndon* (con un'accusa alla guerra che «macina» i soldati che si battono per gli interessi dei propri oppressori), ingiustamente limitato, con l'accusa di calligrafismo, da certi settori della sinistra che, mentre giustificano i prodotti più scadenti e basso-decadentistici purché ammantati di falso trionfalismo «positivo», finiscono poi per non capire prodotti di ben diverso valore e di ben diversa profondità ideologica e problematica.

Introduzione a
«Notizie e dichiarazioni di scrittori (1911-1917)»
(1981)

«La Rassegna della letteratura italiana», a. LXXXV, s. VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1981, pp. 419-420. All'introduzione di Binni seguono dichiarazioni autobiografiche e di poetica di Guglielmo Petroni, Giorgio Caproni, Vasco Pratolini, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Giorgio Bassani, Carlo Cassola, Franco Fortini.

INTRODUZIONE A
«NOTIZIE E DICHIARAZIONI DI SCRITTORI (1911-1917)»

Raccolgo queste notizie autobiografiche e dichiarazioni dirette o indirette di poetica datemi – su mia richiesta – da parte di scrittori che appartengono ad una generazione nata negli anni di poco precedenti la «grande guerra» o in essi direttamente compresi.

Tale generazione si sarebbe potuta anche chiamare la generazione postmontaliana perché essa si alimentò dei succhi intensi e aspri di *Ossi di seppia* e trovò il suo testo esemplare in *Occasioni*, per poi ricavare da *La bufera* tante sollecitazioni a riaprire le ferite delle esperienze storiche fatte personalmente durante il fascismo, la guerra nazista, il dopoguerra fra speranze, delusioni crescenti e la crisi complessa di valori per cui gli scrittori di quella generazione hanno, in vario modo, lottato e operato artisticamente (e continuano a farlo). Ma poiché essa si formò anche con altri modelli e sollecitazioni poetiche e narrative (seppure intorno alla cima svettante della poesia italiana ed europea, costituita appunto da Montale, il vero e grande poeta di una tensione epocale così fermentante e tragica) preferisco unificare questa raccolta generazionale sotto il segno indelebile della sua nascita negli anni della grande guerra che deve considerarsi il vero tragico inizio del nostro secolo: di quella vicenda drammatica questi scrittori riportano (pur nelle loro diversità) il trauma profondo, inizio delle vicende storiche (per non allargare il discorso di questa brevissima nota ai fatti e avvenimenti specificamente letterari, a quelle vicende non meccanicamente, ma pur indissolubilmente legati) che accrebbero la tensione scaturita da quell'inizio e da cui questi scrittori han pur tratto aspetti di fondo della loro serietà umana e artistica, delle ragioni più interne delle loro opere, che rendono questa generazione così degna di attenzione, senza con ciò assurdamente esprimere una specie di presunzione generazionale e nessuna *laudatio temporis acti*, in loro e in me, anche perché essi seguitano a lavorare entro il nostro presente insieme a tanti scrittori di altre generazioni, che pur han variamente vissuto tante delle vicende qui ricordate.

Di quella generazione ho scelto i nomi (oggettivamente e per me) più importanti, ai quali, nella mia intenzione, dovevano aggiungersi quelli di Mario Tobino (che, qui non presente, potrà anche comparire con un analogo suo scritto – e lo spero davvero – in un numero successivo della rivista) e quello di Romano Bilenchi, che pur mi offre il modo, sulla base di una lettera con cui egli mi spiega la sua indisponibilità, in questo momento, ad apprestare un apposito scritto, di citare qui una sua frase che esplicita di per sé la ragione di fondo della sua poetica: e cioè «l'aver sempre cercato di

congiungere razionale e irrazionale, o, meglio di convertire l'irrazionale in razionale» nel suo lavoro di scrittore.

Gli scritti sono preceduti dai nomi e dall'anno di nascita per evidenziare ancora meglio lo stretto arco di tempo da me prescelto e indicato come quello che unifica una raccolta di notizie di scrittori così importanti e così resistenti anche alla singolare voracità e mutevolezza del periodo attuale.

INDICE DEI NOMI

- Accame Bobbio Aurelia, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 55n
Alhaique Pettinelli Rosanna, 257
Alfieri Vittorio, 141, 273
Alighieri Dante, 11, 45, 46, 47, 95, 148, 185
Alvaro Corrado, 221, 248
Ambrosini Luigi, 32, 74
Amendola Giovanni, 31, 39, 57, 240, 241, 271n
Anceschi Luciano, 152, 177, 178, 225
Angheben Mario, 12
Angioletti Giovanni Battista, 180
Antonioni Michelangelo, 305, 306
Ardigò Roberto, 238
Arici Cesare, 267
Ariosto Ludovico, 129, 130, 133, 141, 185
Auden Wistan Hug, 273
Autant-Lara Claude, 306
- Bacchelli Riccardo, 242, 243
Bach Johann Sebastian, 302
Baldini Antonio, 91, 99, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 159, 168, 171, 243
Banfi Antonio, 152
Baretti Giuseppe, 186
Bastianelli Giannotto, 30
Bassani Giorgio, 307
Baudelaire Charles, 113, 151, 226, 268 e n, 273, 274n, 278
Beato Angelico, 132
Belli Giuseppe Gioacchino, 179
Below Otto von, 171
Benda Julien, 94, 185
Berenson Bernard, 158
- Bergson Henry-Louis, 56
Bertola De' Giorgi Aurelio, 186
Bertoni Giulio, 142
Betocchi Carlo, 225
Betti Ugo, 96
Bianconi Luigi, 111, 113, 114
Bilenchi Romano, 309
Binni Lanfranco, 27
Binni Francesco, 27
Bo Carlo, 152, 177, 226
Bobbio Norberto, 294
Boccaccio Giovanni, 45, 46, 185
Boine Giovanni, 30, 32, 39, 53, 240, 241, 274
Boito Camillo, 95
Boldini Giovanni, 18
Bondois Virgilio, 12
Bonhoeffer Dietrich, 296
Bonsanti Alessandro, 181, 265 e n
Borletti Senatore, 86
Borgese Giuseppe Antonio, 12, 41, 65, 118, 240
Borsi Giosuè, 12
Bottacchiari Rodolfo, 125
Bouhours Dominique, 186
Brahms Johannes, 278
Bresciani Antonio, 96
Browning Robert, 273
Bruto Marco Giunio, 11
Bucchi Valentino, 291, 295, 302
Bultmann Rudolf, 293
Buonaiuti Ernesto, 239
Buonarroti Michelangelo, 217
- Cagna Achille Giovanni, 96
Calamandrei Piero, 85
Calogero Guido, 292n

- Campana Dino, 227
 Capasso Aldo, 177
 Capitini Aldo, 277n, 291, 292 e n,
 293, 294 e n, 295 e n, 296, 297, 298,
 299, 302
 Caproni Giorgio, 307
 Cardarelli Vincenzo, 178, 225, 243
 Carducci Giosue, 61, 76, 99, 103,
 113, 237, 274n, 278
 Carossa Hans, 125
 Carpi Umberto, 257
 Casanova Giovanni Giacomo, 186
 Cassola Carlo, 307
 Castelli Alighiero, 86
 Caterina da Siena (Caterina Benincasa),
 46, 47
 Cavour (Benso Camillo conte di), 81
 Ceccardi Roccatagliata Ceccardo, 227
 Cecchi Emilio, 55, 141, 157, 158,
 159, 160, 161, 162 e n, 163, 168, 171,
 221, 240, 243
 Céline Louis-Ferdinand, 170
 Chesterton Gilbert Keith, 158
 Civinini Guelfo, 65
 Claudel Paul, 30
 Compagni Dino, 46
 Conti Angelo, 45, 72, 104, 113, 238
 Contini Gianfranco, 145, 147, 161n,
 170n, 177, 179, 203, 228
 Corazzini Sergio, 65, 66, 227
 Corradini Enrico, 29, 41, 42, 74
 Croce Benedetto, 31, 32, 39, 54, 56,
 65, 73, 76, 91, 98, 113, 152, 178,
 215, 238, 271n, 280, 286, 294
 Croce Franco, 257

 D'Amico Silvio, 138
 D'Annunzio Gabriele, 12, 29, 45, 46,
 61, 66, 71, 72, 77, 81, 85, 86, 87,
 92, 99, 103, 104, 105, 113, 114, 117,
 118, 119, 141, 143, 151, 163, 209,
 210, 211, 212, 226, 237, 274n
 D'Arzo Silvio, 181
 Daniello Arnaldo, 47

 De Bosis Adolfo Lauro, 239
 De Chirico Giorgio, 138
 De Lollis Cesare, 65
 De Meis Angelo Camillo, 96
 De Robertis Cesare, 177, 178, 199 e n,
 200, 242
 De Robertis Giuseppe, 30
 De Ruggiero Guido, 242
 De Sanctis Francesco, 45, 46, 73, 286
 Debussy Claude, 274n
 Delacroix Eugène, 57, 215
 Devoto Giacomo, 170n
 Di Giacomo Salvatore, 179, 227
 Donadoni Eugenio, 240
 Dorgelès Roland, 170
 Dos Passos John Roderigo, 170
 Dossi Carlo, 192n
 Duse Eleonora, 138

 El Greco (Dominikos Theotokopoulos), 217
 Eliot Georg, 268 e n, 277n
 Esopo, 94

 Faldella Giovanni, 191
 Falqui Enrico, 177, 179
 Fedro Gaio Giulio, 94
 Fernandez Ramon, 54
 Ferrari Severino, 76
 Ferroni Giulio, 27
 Filicaia Vincenzo, 185
 Flora Francesco, 119, 209
 Fogazzaro Antonio, 103
 Folengo Teofilo (Merlin Cocai), 170
 Fortini Franco, 307
 Foscolo Ugo, 11, 144, 186, 227, 273
 Fracchia Umberto, 12
 Francesco d'Assisi, 295, 301
 Franchi Raffaello, 23, 25, 26
 Frank Bruno, 124
 Freud Sigmund, 198

 Gadda Emilio, 167, 168 e n, 169, 170
 e n, 171, 172, 173, 191, 192, 193

Galletti Alfredo, 40
 Gandhi Mohandas Karamchand, 293, 301
 Gangale Giuseppe, 241
 Gargiulo Alfredo, 115, 117, 118, 119, 198 e n, 209, 242
 Gatti Angelo, 96
 Gatto Alfonso, 177, 225
 Gentile Giovanni, 31, 294
 Gerace Vincenzo, 96
 Gherardesca Giuseppe conte della, 264
 Giacobbe Olindo, 177, 225
 Giacosa Giuseppe, 104
 Gianfalco vedi Papini
 Gide André, 210
 Gioeri-Contri Cosimo, 65
 Giotti Virgilio, 179
 Giotto, 98
 Girardoux Jean, 162n
 Giuliano vedi Prezzolini
 Giusti Giuseppe, 95
 Glaeser Ernst, 124
 Gobetti Piero, 57, 239, 271n
 Goethe Johann Wolfgang, 123
 Govoni Corrado, 66, 67, 99, 227
 Gozzano Guido, 65, 66, 97, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 227, 274n
 Graf Arturo, 106
 Gramsci Antonio, 239, 271n
 Guicciardini Francesco, 96

Hebbel Friedrich, 240
 Hölderlin Friedrich, 124
 Hugo Victor, 108, 215, 274n

Ibsen Henrik, 240
 Imbriani Vittorio, 192

Jacopone da Todi, 144
 Jammes Francis, 66, 105
 Jahier Piero, 30, 32, 41, 53, 55, 58, 77, 157, 240, 241, 242, 298
 Joubert Joseph, 73, 98
 Joyce James, 243

Kafka Franz, 243
 Kästner Erich, 124
 Keats John, 273
 Kesten Hermann, 124
 Kierkegaard Soren, 53, 222
 Kipling Rudyard, 72, 75, 157, 158
 Kramer Stanley, 306
 Kubrick Stanley, 306
 Kuliscioff Anna (Anna Moiseevna Rozenštejn), 75

La Fontaine Jean de, 94
 La Tour Georges de, 217
 Labriola Antonio, 238, 239, 242
 Larbaud Valéry, 180
 Lawrence David Herbert, 181
 Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris), 147
 Leopardi Giacomo, 53, 71, 186, 221, 268, 273, 278, 295, 299
 Levi Carlo, 247, 248, 249, 250
 Levi Luca, 248
 Lombardo-Radice Giuseppe, 242
 Longhi Roberto, 55
 Longolio (Christophe de Longueil), 185
 Lugnani Lucio, 257
 Luzi Mario, 228, 307

Macchia Giovanni, 113
 Machiavelli Niccolò, 51, 58
 Mallarmé Stéphane, 72, 92, 151, 152
 Manacorda Guido, 37
 Mancioti Mauro, 257
 Manet Édouard, 216
 Mann Thomas, 124, 248
 Manni Giuseppe, 12
 Manzoni Alessandro, 67, 131, 141, 186, 268, 273
 Markus Dora, 222, 272n
 Marpicati Arturo, 9, 11, 12
 Marlaux André, 215, 216
 Marradi Giovanni, 228
 Marrucchi Piero, 39

Masaccio (Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai), 216
 Matteotti Giacomo, 239
 Maulnier Thierry (Jacques Talagrand), 152
 Mazzini Giuseppe, 144, 187, 295
 Meüs Adrienne de, 162n
 Michelstädter Carlo, 53, 227, 240, 241, 274, 294
 Miniussi Sergio, 275n
 Moleschott Jakob, 237
 Momigliano Attilio, 40, 65, 67, 286
 Montale Eugenio, 97, 152, 162n, 177, 202, 203, 221, 228, 254, 257, 259, 263 e n, 264n, 265, 266 e n, 267 e n, 268 e n, 269 e n, 270 e n, 271 e n, 272, 273 e n, 274 e n, 275, 276, 277 e n, 278, 280, 281 e n, 285, 286, 287, 288, 309
 Monteverdi Angelo
 Monti Vincenzo, 267
 Morandi Giorgio, 233
 Moravia Alberto, 221
 Moretti Marino, 66, 67
 Morovich Enrico, 180, 181
 Mormino Giuseppe, 79, 81
 Morselli Ercole Luigi, 12
 Mussolini Benito, 57, 271n, 272n

 Neal John, 39
 Neumann Alfred, 124
 Nietzsche Friedrich, 104
 Nievo Ippolito, 96
 Noferi Adelia, 207, 209, 210, 211, 212
 Novaro Mario, 227

 Ojetti Ugo, 187
 Olobardi Umberto, 254
 Omodeo Adolfo, 242
 Onofri Arturo, 177, 227, 242, 298
 Orazio Flacco Quinto, 95, 168, 192
 Orecchio Alfredo, 180, 181
 Oriani Alfredo, 75, 76
 Orsi Gian Giuseppe Felice, 186

 Paolo Diacono, 11
 Palazzeschi Aldo, 249
 Pancrazi Pietro, 83, 85, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 159, 177, 197 e n, 225, 227
 Panzacchi Enrico, 98
 Panzini Alfredo, 81, 130
 Papini Giovanni, 29, 30, 31, 32, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 55n, 56, 58, 74, 91, 177, 225, 227, 239, 240, 241
 Parini Giuseppe, 11, 171
 Parri Ferruccio, 248
 Parronchi Alessandro, 307
 Pascoli Giovanni, 12, 61, 71, 72, 75, 76, 81, 99, 103, 141, 157, 158, 199, 210, 226, 274n
 Pasolini Pier Paolo, 179
 Pastonchi Francesco, 97
 Pavese Cesare, 267
 Pavolini Paolo Emilio, 264
 Pea Enrico, 178, 179, 253, 254, 255
 Péguy Charles, 30, 240
 Pellizzari Achille, 259
 Penna Sandro, 228
 Petrarca Francesco, 11, 45, 46, 47, 144, 185, 212
 Petroni Guglielmo, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 307
 Petronio Giuseppe, 63, 65, 67
 Piccioni Leone, 263n
 Piero della Francesca (Piero di Benedetto de' Franceschi), 217
 Pindemonte Ippolito, 198, 267
 Pirandello Luigi, 12
 Poe Edgar Allan, 273
 Porta Carlo, 179
 Pratolini Vasco, 307
 Praz Mario, 65
 Prezzolini Giuseppe, 29, 30, 31, 32, 38, 39, 41, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 74, 75, 239, 240, 241
 Proust Marcel, 243
 Pulci Luigi, 142

Quasimodo Salvatore, 152, 225
 Quondam Amedeo, 257

Raimondi Giuseppe, 229, 231, 234
 Raymond Marcel, 227
 Ravegnani famiglia, 197
 Rebora Clemente, 240
 Remarque Erich Maria, 124, 170
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn), 217
 Renn Ludwig (Arnold Friedrich Vieth von Golßenau), 124
 Riccio M. Peter, 58n, 242n
 Rimbaud Arthur, 151, 152
 Robinson Edwin Arlington, 277n
 Robinson John, 293
 Rolland Romain, 243
 Romano Salvatore Francesco, 149, 151, 152, 153
 Rosselli Carlo, 239, 271n
 Russi Antonio, 181
 Russo Luigi, 81, 286

Saba Umberto, 177, 179, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205n, 206, 221, 225, 228, 266 e n
 Sacchetti Franco, 96
 Salvemini Gaetano, 31, 38, 241
 Sapegno Natalino, 65
 Sarfatti Margherita, 12
 Sarpi Paolo, 45
 Sbarbaro Camillo, 227
 Schiller Friedrich, 123
 Schopenhauer Arthur, 104
 Scrivano Riccardo, 257
 Sereni Vittorio, 307
 Serra Renato, 32, 53, 55, 65, 67, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 98, 99, 104, 117, 242
 Shelley Mary, 273
 Siciliani Francesco, 291
 Silone Ignazio, 248
 Sinisgalli Leonardo, 228
 Skira Albert, 215

Slataper Scipio, 30, 53, 55, 240, 241
 Soffici Ardengo, 30, 37, 58, 241
 Soldati Mario, 162n
 Solmi Sergio, 177, 197, 267
 Sorel Georges, 56, 75
 Spagnoletti Giacinto, 177, 223, 225, 226, 227, 228
 Spinoza Baruch, 169
 Steinbeck John Ernst, 158
 Stendhal (Henri Beyle), 12
 Stuparich Giani, 30
 Svevo Italo, 141, 198, 221, 243, 254, 266, 268 e n, 275, 286
 Swedenborg Emanuel, 240

Tasso Torquato, 151
 Tecchi Bonaventura, 121, 123, 124, 167
 Testi Fulvio, 185
 Thomas Dylan Marlais, 298
 Tobino Mario, 309
 Tommaseo Niccolò, 94
 Tommaso d'Aquino, 38
 Treves Claudio, 239
 Trilussa (Carlo Alberto Salustri), 94
 Trissino Gian Giorgio, 11
 Tumler Franz, 125
 Turati Filippo, 75, 239

Ungaretti Giuseppe, 21, 97, 152, 157, 178, 202, 227, 228, 277n

Valéry Paul Ambroise, 25, 152, 243, 268 e n
 Vamba (Luigi Bertelli), 12
 Verga Giovanni, 67, 141
 Verlaine Paul, 66, 151
 Vermeer Jan, 217
 Verri Alessandro, 171
 Vico Giambattista, 45
 Vigny Alfred de, 108, 221, 273, 278
 Vigolo Giorgio, 225
 Virgilio Publio Marone, 11
 Vittorini Elio, 267

Vittorio Emanuele II di Savoia, 169

Wagner Richard, 114

Walch Gerard, 177, 225

Wassermann Jakob, 124

Weinheber Joseph, 124

Wiechert Ernst, 123, 125

Zacconi Ermete, 138

Zamboni Armando, 59, 61

Zavattini Cesare, 181

Zweig Arnold, 124

Finito di stampare