

tore ancora fuori del decadentismo, anche là dove i suoi temi sono profondamente romantici. Si veda per esempio la bella pagina sulle città « tradite dal mare » (« Il mare, la libertà del mare se ne sono andati come una nobiltà perduta e un orgoglio fallito »). Ed è anche uno scrittore fuori del « capitolo ». Si rilegga qui, riprese da *Acque dolci e peccati* (uno dei suoi libri meno noti ma più validi), « Le bocche del Po »: è uno splendido esempio di giornalismo letterario.

Ai tempi della fine ottocento ci riporta invece *Passi tra le rovine*, il secondo volume dell'autobiografia di Ardengo Soffici (ed. Vallecchi). E sono tempi e figure disegnati con mano maestra, con quella rapida vivacità e quella silenziosa malinconia che sono sempre state il dono del Soffici. Qui, anni oscuri, miserie, malattie, desolazione, in cui sembra farsi pallida anche la luce della giovinezza: ma i fiori d'affetto che il Soffici sa trarre dalla sua memoria hanno spesso colorito d'arte. Tra gli altri, i capitoli dedi-

cati allo studio dell'avv. Remaggi sono già pronti per l'antologia. Sul finire, quando si arriva ai tempi del gen. Pelloux e ai primi moti socialisti, c'è qualche nota polemica che guasta, oltre che la completezza storica (che all'autore può a buon diritto non importare) anche la linea serena di questi ricordi. Di quei giorni il Soffici accentua solo « la retorica o una prosaica volgarità », e mostrebbe di guardare alla piazza e alla ribellione, solo « en artiste ». Che è un modo ingiusto, e che non è il suo.

Quanto più autentica, allora, pur in uno scrittore certo meno brillante e gagliardo del Soffici, la serena mestizia con cui Bruno Cicognani considerò i tempi della sua vita e il senso del suo destino! *Viaggio nella vita* (ed. Vallecchi) è un libro di un anno fa e meriterebbe certo più lunga nota. Ma siccome non se n'era parlato, ci è sembrato necessario ricordarlo qui accanto agli altri, in questa rassegna di antichi scrittori vivi.

GENO PAMPALONI

## CRITICA E FILOLOGIA

Non si può dire che la filologia nei riguardi di Iacopone abbia saputo camminare di pari passo con la critica. Mentre questa, infatti, è venuta negli ultimi anni sempre più scoprendo l'alto valore poetico delle laudi e lo ha rivelato nella sua vera luce agli ignari e ai dubitosi, i filologi si sono tenuti paghi d'una edizione assai scorretta, quasi ovunque incerta e linguisticamente precaria. E non solo non s'è provveduto, da parte loro, ad una revisione testuale delle opere iacoponiche, ma neppure ci si è preoccupati di fornire un commento, anche solo pianamente esplicativo, a poesie che si presentano quanto mai ardue persino ad una prima comprensione letterale. Soltanto in questi giorni la grave lacuna è stata colmata e la filologia s'è decisa a portare il suo contributo sostanziale in una regione dei nostri studi dove la critica (Casella, Sapigno, Russo), com'è s'è detto, aveva già da tempo compiuto il proprio dovere. Il merito è di Franca Ageno, una studiosa tanto brava quanto modesta, la quale ha pubblicato, nella collezione dei classici italiani di

Le Monnier, la raccolta completa delle laudi, seguita dal testo latino, con la traduzione a fronte, di quel *Trattato* e di quei *Detti* la cui autenticità non è interamente sicura. (Iacopone, *Laudi, Trattato e Detti*, a cura di F. Ageno, Firenze, Le Monnier, 1953). Franca Ageno ha lavorato per un decennio a questa sua edizione e già da tempo l'aveva approntata in ogni sua parte e l'aveva fatta precedere da alcuni studi particolari. Il testo delle laudi che essa ci offre è assai mutato rispetto a quello tradizionale ed ogni sua variante è frutto dell'esplorazione paziente dei codici e della loro classificazione, oltre che della revisione linguistica e ortografica a cui ciascuna laude è stata avvedutamente sottoposta. Anche la punteggiatura interamente riveduta, sorte l'effetto di restaurare sovente il vero significato di certi passi per l'addietro addirittura indecifrabili. Possiamo perciò dire di trovarci di fronte ad un testo sostanzialmente recuperato, alla restituzione di un'opera che per molti aspetti riusciva, sino a questo momento quasi illeggibile. Non manca in que-

sto prezioso volume, un commento linguistico minuto, accurato e sicuro, con l'indicazione delle fonti e con riferimenti a dottrine mistiche, a fatti storici, all'ambiente culturale dove nacquero le laudi e alla tradizione letteraria devota. A chiusura della raccolta, è collocato un ampio glossario. Testo, note e glossario si integrano a vicenda, costituendo un unico agguerrito strumento di lavoro per la conoscenza e interpretazione dell'arte iacoponica. Il saggio introduttivo, infine, fa giustizia d'ogni sovrastruttura leggendaria e di ogni amplificazione sentimentale e romantica, ricostruendo la biografia di Iacopone su solidi fondamenti storici, sui soli dati accertati; e quindi enuclea, con sobria discrezione, e parcamente illustra i principali motivi dell'ispirazione etico-religiosa delle laudi e i loro rapporti con la poesia.

Einaudi ha pubblicato una bellissima edizione di Goldoni, curata e illustrata da Vittorini (Goldoni, *Commedie*, Torino, Einaudi, 1952, voll. 4). Le commedie riprodotte sono quaranta (e ci son tutte le più celebri, in lingua, in dialetto e in francese; dalla *Vedova Scaltra* alla *Bottega del Caffè*, da *Pamela* alla *Locandiera*, dal *Campielo* all'*Avaro*, dai *Rusteghi* al *Sior Todaro*, dalle *Baruffe chiozzotte* a *Les aventures de Camille et d'Alequin*, dal *Ventaglio* al *Bourru bienfaisant*). Il testo seguito è, di volta in volta, quello della prima edizione, indicata per ogni commedia in nota. Ridotti al minimo sono i ritocchi ortografici e di punteggiatura. Le tavole a colori sono quaranta, ripartite in esatta misura nei quattro volumi della raccolta. I quadri sono in prevalenza di Pietro Longhi, con qualche inframmettenza di Guardi e Canaletto. E son tutti scelti con gusto e riprodotti perfettamente sì da costituire una vera festa per l'occhio. Ma ciò che più interessa in questo nuovo Goldoni è la nota introduttiva di Vittorini: un vero e proprio saggio critico, inteso a illustrare l'arte goldoniana e quella del Longhi. Ho l'impressione, in proposito, che Vittorini si sia reso conto d'essersi spinto troppo innanzi l'altra volta quando, provvedendo all'edizione illustrata del *Furioso*, credette d'aver già fatto opera critica semplicemente abbinando tra loro quadri di scuola ferrarese quattro-cinquecentesca e gruppi di versi ariosteschi. Deve essersi accorto, anche per le reazioni provocate, che le sue presunte equivalenze, anziché realizzare quel rapporto storico tra le diverse arti che avrebbe dovuto farci sentire il fondo comune (diciamo, la

realità comune) da cui sono germinate quella pittura e quella poesia, si risolvevano tutt'al più in un giuoco intelligente ma in fondo sterile di ammiccamenti allusivi, di strizzatine d'occhio tra intendenti raffinati. A mio parere, s'era trattato di un vero e proprio equivoco intellettualistico provocato, vedi caso, da una onesta e sincera intenzione di « realismo critico ». Oggi Vittorini non ripete più quell'errore, anzi squaderna subito le sue carte, sin dal principio, acutamente definendo, attraverso distinzioni precise, quegli stessi rapporti che due anni or sono erano stati da lui, anziché chiariti, solo aprioristicamente dichiarati. Riproponendosi, infatti, il problema di illustrare un testo letterario con i quadri d'un pittore coevo, di porre, nel caso presente, tavole di Pietro Longhi accanto a scene di commedie goldoniane, Vittorini ha messo innanzi l'avvertenza che « non si può dire che la pittura del Longhi costituisca un corrispettivo visivo dell'arte di Carlo Goldoni » (ma lo costituivano, forse la pittura d'un Tura o d'un Cossa rispetto all'Ariosto?). Da questo esordio finalmente prudente, Vittorini prende l'avvio per una definizione, ricca di spunti intelligenti, dei due diversi modi di porsi di fronte alla medesima realtà ambientale (la settecentesca « materia », largamente e liberamente disponibile per tutti gli estri) da parte di Longhi e di Goldoni. Del primo, Vittorini scrive che la sua curiosità è assai limitata, che il suo orizzonte è quanto mai circoscritto, onde deriva quella maniera impassibile e neutra con cui Longhi rappresenta soprattutto i suoi personaggi. Natura di « crepuscolare », Longhi fissa le sue figure quasi con indifferenza pigra e sorniona. Non scopre la storia interna degli uomini, ma piuttosto li cristallizza in una immobilità che è il segno d'un impassibile adeguamento ad una regola inviolabile. Goldoni, invece, crede intimamente alle cose degli uomini, a tutte le cose degli uomini, e perciò la sua grande « commedia umana » dimostra d'essere nata dal rispetto per l'uomo, dall'amore per le azioni umane accettate e giustificate per se stesse. Mentre Longhi mortifica i suoi personaggi e li sacrifica ad una funzione decorativa, Goldoni li esalta accogliendoli quali sono e serbando e rappresentando la loro libera e mobilissima natura. Nel teatro goldoniano Vittorini può così scoprire una costante fedele ad « ogni nuova istanza di costume » e soprattutto la eccezionale virtù di saper far

nascere il « grande » (grande in quanto vero, autentico, secondo natura) dal « piccolo », senza forzare mai i limiti della « cosa » rappresentata.

Ad un'equidistanza abbastanza evidente dalle maggiori interpretazioni vichiane (idealistiche e cattoliche) sembra porsi Nicola Abbagnano in alcune sue dense pagine d'introduzione alla più recente ristampa di opere del Vico (*La Scienza Nuova e Opere scelte*, Torino, Utet, 1952). L'Abbagnano infatti riconosce i meriti di Croce e degli altri interpreti idealistici e ammette la validità delle loro obiezioni alla tesi cattolica, rispetto alla quale si mostra nettamente differenziato, ma non nasconde la sua perplessità di fronte alla riduzione univoca del pensiero vichiano ad una « manifestazione o tappa dell'idealismo romantico » a cui condurrebbe un po' semplicisticamente l'interpretazione crociana. Nello stesso tempo l'Abbagnano mostra come molti aspetti del Vico rimangano espunti dalla tesi idealistica e afferma che questi aspetti sono i più « drammatici » e « problematici ». A questa esclusione il Croce sarebbe stato necessariamente indotto in quanto essi repugnano al concetto della filosofia dello spirito. Tra questi aspetti, l'Abbagnano cerca di chiarire soprattutto quello relativo all'atteggiamento religioso che non è né agevolmente negabile né di poco conto, ma è invece da considerarsi, nel Vico, come « il punto di partenza dell'intera sua dottrina, il suo principio ultimo », dove si identifica il riconoscimento dello stato di caduta dell'uomo e del suo tentativo di sollevarsi riconnettendosi al trascendente. Atteggiamento religioso che non è da confondere con la « religione », dipendente da un residuo attaccamento a dottrine tradizionali, ma « un elemento libero e vitale della personalità filosofica ». Tra le tesi estreme dei cattolici e degli idealisti, l'Abbagnano viene così a postulare una chiave d'interpretazione che è fondamentalmente religiosa, ma liberamente religiosa. Di qui procede il riconoscimento che l'intera filosofia di Vico si fonda su due ordini di ricerche collegate e convergenti: quella relativa all'uomo nella sua *realtà*, corrotta o corrompibile e finita, e quella relativa al fine dell'uomo, alla sua sorte trascendente (che è poi via alla scoperta dell'ordine provvidenziale ed eterno della storia). Son questi i punti su cui si esercita maggiormente l'intelligente indagine dell'Abbagnano nel tentativo di conciliare

questa idea trascendente di provvidenza nella storia (contro ogni interpretazione causalistica o immanentistica) con il principio vichiano della libertà umana e della responsabilità di ciascun individuo di fronte al corso degli eventi. Approfondendo il suo esame, l'Abbagnano è così giunto all'interessante risultato di staccare in parte il Vico dal romanticismo idealistico e di riavvicinarlo invece all'illuminismo settecentesco, considerandone il pensiero come « una guida preziosa di ogni consapevole ritorno all'esigenza illuministica ». Perché, secondo l'Abbagnano, l'illuminismo non è essenzialmente cartesiano né perciò l'anticartesiano di Vico è antilluminismo: « Ormai dovrebbe essere chiaro che l'illuminismo è piuttosto animato dallo spirito e di Locke e di Newton e tende a determinare criticamente, cioè a limitare, i poteri dell'uomo in ogni campo: proprio come Vico. Di conseguenza un quadro dell'illuminismo abbastanza esteso ed approfondito da comprendere l'opera di Vico in modo da metterla accanto all'opera di Leibniz (che è stata la prima grande manifestazione della ragione problematica nella filosofia moderna), è oggi una esigenza storiografica fondamentale: esigenza, che coincide con l'altra di una comprensione di Vico autenticamente storica, cioè rispetto al suo tempo e alle sue esigenze senza trascurare o negare aspetti fondamentali dell'opera sua ». In queste proposizioni conclusive dov'è esplicitamente auspicato un processo di « storicizzazione » sempre più precisa e integrale della figura umana e del pensiero vichiano, oltre che nell'indicazione di una impossibile risoluzione dell'illuminismo e delle sue esigenze nella stretta cerchia cartesiana, son riposti a mio avviso gli spunti più originali, e probabilmente fruttuosi in avvenire, delle pagine dell'Abbagnano.

E' stato soprattutto negli ultimi anni che la fortuna del Belli s'è messa decisamente a risalire la china e a farsi salda, ampiamente diffusa e quasi ormai incontrastata. Era appena liberata Roma e già Baldini mandava tra le mani dei lettori dell'Italia di mezzo e di quella meridionale, in attesa d'estendere il suo dono ai confratelli del Nord, una ricca antologia dei sonetti del Belli, ordinata molto personalmente secondo una sorta di disegno dantesco capovolto: tre cantiche dal Paradiso della Roma vaticana all'Inferno della Roma rugantina, si da costituire un gustosissimo « *Comme-*

dione». Quell'antologia ebbe il merito di provocare due saggi sul Belli diversissimi fra loro ma ugualmente acuti, nuovi e sollecitanti. Il primo, in ordine di tempo, fu di Carlo Emilio Gadda, apparso nella rivista «*Poesia*», diretta da Falqui, nel febbraio del 1945; mentre il secondo fu quello del compianto Attilio Momigliano, pubblicato nella «*Nuova Europa*» del 17 giugno 1945, a Italia appena affrancata. Erano e restano, queste pagine di Gadda e di Momigliano, le une ricche di umore inventivo e le altre cordiali ed esatte, tra le cose più belle che si siano scritte sinora sul Belli. Ma l'avvenimento più importante è quello di questi giorni, quello che si sta verificando sotto i nostri occhi curiosi e finalmente soddisfatti. Giorgio Vigolo, il più sicuro conoscitore vivente del Belli, coronando una sua ammirevole fatica ventennale, fa infatti esporre ora nelle vetrine dei librai di tutta Italia la sua splendida e perfetta edizione critica dei *Sonetti*, riuniti in tre volumi, con studio introduttivo, nota filologica, commento storico ed esplicativo, indici vari e preziose illustrazioni nelle quali rivivono scene di vita collettiva e costumi della Roma belliana. L'editore benemerito è Mondadori, a cui già dobbiamo la ristampa di tutte le opere di un altro nostro grande poeta dialettale: Salvatore Di Giacomo. La prefazione di Vigolo, in cui appaiono riassorbiti altri studi precedenti, costituisce il saggio più organico e persuasivo che sinora sia stato scritto sul Belli. Tutti i problemi morali, letterari e stilistici, che l'opera belliana propone e che non erano stati ancora considerati e risolti con competenza sicura, riflessione meditata ed occhio equanime, sono qui messi a fuoco perfettamente. Il nesso reale tra biografia e poesia, vale a dire tra gli atti dell'uomo, interpretabili come manifestazioni d'animo reativo, e le pagine dell'artista, così realistiche, invece, spregiudicate e polemicamente mordenti; i rapporti con la tradizione aulica e con quella dialettale; l'incontro del Belli con il romanesco; i temi molteplici e il centro unitario dell'ispirazione, son tutte questioni che l'indagine di Vigolo è venuta minutamente illustrando con una chiarezza metodologica e una fermezza di scandaglio critico a cui nulla toglie, di precisione e di obiettività, il grande amore di Vigolo per il suo poeta. Da questa edizione, che sostituisce definitivamente quella ormai invecchiata e incompleta del Morandi, e da questo studio oc-

correrà da ora in poi far procedere ogni ulteriore discorso sul Belli.

La collana dei classici Ricciardi s'è arricchita di un volume dedicato al Nievo. Un grosso volume dove è pubblicato il meglio degli scritti nieviani (*Confessioni*, *Angelo di bontà*, *Varmo*, *Poesie*, scene dei *Capuani* e dello *Spartaco*, *Scritti politici e Lettere*), con un'introduzione importante e annotazioni precise, oltre a una nota filologica che contiene l'indicazione di molti restauri testuali introdotti soprattutto nelle *Confessioni* dopo un'accurata collazione del manoscritto autografo (Nievo, *Opere*, a cura di S. Romagnoli, Ricciardi, Napoli - Milano, 1952). La prefazione di Sergio Romagnoli non si limita a rinfrescare le interpretazioni tradizionali dell'arte del Nievo nè si esaurisce nel solito «medaglione» biografico, ma propone invece un vero e proprio ritratto critico dello scrittore ove non mancano spunti del tutto personali. Le novità maggiori sono da cercarsi, a mio avviso, nell'attento legame posto e chiarito tra le *Confessioni* e le altre opere nieviane, dietro la considerazione persuasiva che il «capolavoro» non va giudicato come risultato eccezionale e impreveduto ma come il coronamento maturo d'una laboriosa carriera di scrittore, e soprattutto nella scoperta (vera e propria scoperta) che il manoscritto autografo del romanzo «maggiore» non è la minuta del romanzo, la stesura immediata nel momento del primo getto, bensì la ricopiatura attenta e metodica, secondo una consuetudine nieviana che ci è confermata, nelle lettere, per il *Conte Pecoraio* e per i *Capuani*. Queste due precisazioni sono il fondamento d'una impostazione critica che mira a far storia delle *Confessioni* nei suoi antecedenti e quindi nell'interno stesso della sua assidua gestazione, sì che cade il mito romantico d'un Nievo rivelatosi quale giovane scrittore giusto alle soglie della morte, con il rimpianto per quel che avrebbe potuto ancora offrire dietro lo stimolo d'un tale «esordio» (mentre le *Confessioni*, come s'è detto, concludono una vita già da tempo dedicata all'arte), e cade anche l'altro mito dell'opera concepita fulmineamente e fulmineamente realizzata (contro ogni ragionevole considerazione). Collocate pertanto le *Confessioni* al culmine d'un cammino che è dovere della critica lumeggiare, con l'occhio attento a quel finale risultato, Romagnoli ha via via illustrato tutti gli scritti, per così

dire, « minori » del Nievo, concedendo largo spazio (e ha fatto benissimo!) anche agli scritti politici. L'aver percorso con aperta intelligenza questa strada, lo ha portato a scrivere sulle *Confessioni* alcune pagine tra le più meditate ed organiche che mai si sian lette sul celebre romanzo. Qui, infatti, sono superati di slancio molti luoghi comuni della vecchia critica e si tende ad interpretare l'opera e a chiarirne i diversi motivi ispiratori in maniera organicamente unita-

ria. Ciò determina, fra l'altro, un'interessante rivalutazione della seconda parte del romanzo, quella « storica », accanto alle già abbastanza decantate virtù « liriche » della prima parte. Il discorso di Romagnoli è condotto necessariamente in forma serata e stringatissima, per cenni e indicazioni essenziali. Ma ci sono senza dubbio tutte le premesse per un bel saggio complessivo sul Nievo.

LANFRANCO CARETTI

## L'INDICATORE LIBRARIO

### Due recenti antologie sulla poesia francese

Difficile, per non dire impossibile, è per un'antologia restare al giusto limite, mantenere un imparziale, esatto equilibrio delle parti, dare ad ognuno ciò che si merita, ammesso che una simile giustizia abbia una sua pur astratta misura. Quale sensibilissimo pantografo ci può dire, prima che le storie particolari si raggelino in una prospettiva relativamente definita, quanti decimi di immortalità concedere ad Apollinaire e quanti ad Eluard? E nella fattispecie, quante pagine di testo, quante righe di prefazione all'uno o all'altro? Guidato dalla sua certa competenza oltreché affidato al suo sicuro istinto, Carlo Bo si è accinto alla fatica di offrirci il panorama della moderna letteratura francese (edito nell'ormai importante collana di poesia di Guanda); e quasi contemporaneamente ecco offrirci il frutto di un'analoga fatica Tomaso Landolfi (l'acuto, estroso romanziere della « Pietra lunare » e di « Cancroregina ») e Mario Luzi, il poeta che ancora un mese fa ci ha dato un notevole libretto: « Primizie del deserto ». A quali ragioni s'informi la scelta dei suoi poeti, Carlo Bo ce lo dice indirettamente nei cinque saggi qui ripubblicati come prefazione, e soprattutto ce lo dice escludendo Péguy e Claudel. Investendosi cioè a sua volta di quella severità che non possiamo condividere nei riguardi di certo cattolicismo classicheggiante e « nazionale » che anche Gide giustiziò senza troppe cerimonie nella sua celebre antologia del '49. Abbattute queste due colonne (oltre

alla colonna Valéry che per ragioni di eredità avrebbe magari potuto essere salvata senza con ciò dare alle intenzioni dell'antologia e al panorama generale dei testi un troppo deciso colpo di timone), ecco aprirsi davanti ai nostri occhi la strada maestra della nuova lirica francese che partendo da Jarry (morto nel 1907) e toccando poi rapidamente Max Jacob, Milosz e Raymond Roussel, trova il suo centro, il filone più vivo nella sua giovane linfa in Guillaume Apollinaire. Scorrendo i nomi di questa antologia si sarebbe tentati di dividere il campo in due diversi versanti: il *côté Ronsard* e il *côté Victor Hugo* (« il maggior lirico francese, ahimé », com'ebbe a definirlo Gide). La tenue grazia, il giro elegiaco, sornione e sentimentale che pare echeggiare il famoso « Quand tu seras bien vieille, à la chandelle » del maggior poeta della Pléiade, è una fonte di sempre rinnovati incanti nella flebile ed elegante vena di Max Jacob, nel misterioso e brumale Milosz, nella poesia d'amore d'Apollinaire, nelle ben girate poesie « a sorpresa » di Cocteau (un esempio di questi giri sapienti è « Le Camarade »: la bellezza passando vibra un colpo, come il pugile sferra un pugno sul ring: accostamento acuto, sorprendente) e anche nelle nenie di Eluard (esempio indimenticabile quell'apertura di poesia: *La courbe de tes yeux fait le tour de mon coeur*). Dall'altra parte v'è il gusto della *panache* poetica, del verso roboante, rutilante di suoni, magari truculento alla Rabelais: ed ecco l'allegro e blasfemo Jarry, il Roussel bizzarro, l'Apollinaire dei poemi futuristi. Ecco Bréton, Aragon. Ed ecco,