

## « Dal Petrarca al Leopardi »

Emilio Bigi ha opportunamente riunito in volume i suoi saggi più recenti, già apparsi tra il 1946 e il 1953 in varie riviste (*Dal Petrarca al Leopardi - Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. X-225). Il sottotitolo *Studi di stilistica storica* dichiara evidentemente la direzione e il metodo di lavoro di Bigi, a cui preme avvertire il lettore, subito in apertura, che se le sue pagine, indipendentemente dagli argomenti trattati, muovono da esami linguistici e stilistici (talora, addirittura, da statistiche), d'altra parte esse tendono poi a illustrare « lingua e stile in rapporto a situazioni storicamente determinate così nel quadro di una tradizione e di un'epoca letteraria come nell'ambito della prospettiva interna dei singoli scrittori ». Mi sembra che Bigi voglia così cautelarsi contro due possibili accuse: quella d'impressionismo stilistico, prima di tutto (onde il richiamo alla situazione storica, alla tradizione), e quella di tecnicismo fine a se stesso (onde il riferimento alla prospettiva interna dei singoli scrittori). Il fatto è che questi studi denunciano una svolta abbastanza sensibile nella carriera letteraria di Bigi e molto chiaramente mostrano lo sforzo di superare e comporre i contrasti d'un periodo di disagio, se non proprio di crisi.

Se il libro giovanile di Bigi, dedicato al Boiardo (Firenze, Sansoni, 1941), rivelava infatti un'impostazione storicistica di schietto fondo idealistico, le pagine attuali, pur tradendo ancora sopravvivenze strutturali di quella formazione o educazione letteraria, testimoniano invece un nuovo vivace interesse per l'indagine puntuale del linguaggio degli scrittori e per le istituzioni linguistiche nell'economia delle quali lo stile d'ogni scrittore fatalmente, se pur in modi diversi, s'inscrive. Sotto questo aspetto, il volume di Bigi è interessante perché documenta assai bene la situazione presente dei nostri studi, la posizione alquanto precaria di una generazione che si è formata e nutrita alla scuola dell'idealismo crociano e che oggi non rifiuta, anzi accoglie, saggia e articolata, nuovi strumenti d'indagine critica, derivandoli dalla filologia, dalla linguistica e dalla stilistica (dalla stilistica dei linguisti, s'intende; e non dalla stilistica storica, secondo la definizione di Bigi). Certo devono avere fortemente collaborato a suscitare in Bigi queste nuove esigenze gli studi di Fubini, da un lato, e quelli di Contini e di Devoto, dall'altro (oltre a quelli di Spitzer, almeno

come prima e forse indiretta sollecitazione). Ma si potrebbero anche aggiungere i nomi di De Robertis, per un verso, di Terracini, per un altro, se non ci frenasse sulla china di questa descrizione sommaria del più probabile albero genealogico della critica di Bigi (per la sua partenza giovanile, andrebbero fatti piuttosto i nomi di Momigliano e di Russo), il pensiero che al postutto sono questi i nomi a cui ciascuno di noi (e non solo Bigi) deve tanta parte della propria iniziazione alle lettere, sia pur nella diversità delle inclinazioni e delle preferenze.

Naturalmente una direzione, una professione di metodo (e in Bigi questa professione mira piuttosto ad una conciliazione che ad una rottura col passato), è soltanto, a guardar bene, l'antefatto critico, il cartellino che identifica l'ipotesi di lavoro temporaneamente assunta (e può durare una vita se è veramente adeguata); la critica in atto, il saggio, può in seconda istanza rivelare anche divergenze involontarie da ogni proposito dichiarato, crepe nel sistema e addirittura contaminazioni non risolte. Non c'è da stupirsi se talvolta, in letteratura come in politica, si crede d'avere stabilito una sintesi a priori e invece ci si trova tra le mani un ibrido ircocervismo a posteriori! E' il momento della verifica, quando s'è costretti, talvolta, a denunciare impietosamente il fallimento d'una nobile intenzione. Or bene, a me sembra che questi studi di Bigi assolvano bene, nel complesso, i compiti loro assegnati e soddisfino (a parte taluni punti particolari che naturalmente possono essere discussi) le promesse enunciate. Soprattutto le pagine petrarchesche e quelle ariostesche (*Alcuni aspetti dello stile del Canzoniere petrarchesco; Nota sulla sintassi petrarchesca; Petrarchismo ariostesco*), dove i risultati « concreti » sono più ricchi che altrove. Ottimo anche il saggio su Lorenzo il Magnifico (*Lorenzo lirico*) e interessanti gli studi leopardiani (*Erudizione e poesia in due canzoni leopardiane; Tono e tecnica delle Operette morali; Lingua e stile dei « grandi Idilli »; Il passero solitario e il tema della solitudine nella storia della poesia leopardiana; Le lettere del Leopardi*), dove per altro non mi sembra così compiutamente realizzata quella trasfusione di linguistica e lettura critica che invece è notevole nelle pagine petrarchesche (di qui, perciò, la minore « novità » di questi studi rispetto agli altri e il loro inclinare, nella ricerca tematica, più verso la psicologia, secondo modi momiglianeschi, che verso la stilistica). Più mar-

ginali, ma sempre ricchi di spunti acuti e intelligenti, i saggi sul Mascheroni, sulle due redazioni della *Vita* alfieriana, su Giovanni Negri, critico del Leopardi, e infine su Bacchelli lettore di Leopardi.

LANFRANCO CARETTI

## Poesie di Parronchi

A non grande distanza da *L'Incertezza amorosa*, l'ultima delle sue raccolte, Alessandro Parronchi pubblica ora presso Vallecchi un libro di versi che risulta composto di tre poemetti staccati, quasi tre azzardi lirici, tessuti, come vedremo, con innegabile bravura su tre ispirazioni diverse, richiedenti a loro volta ciascuna una diversa tecnica compositiva. Il titolo che li unisce: *Per strade di bosco e città* ha l'aria di un'allusione, sembra un invito al lettore di perdersi con la sua fantasia, di andare lontano; mentre il poeta ha fissato per sé e per lui, dentro la materia di queste composizioni, un senso di « attesa », che è proprio dell'appuntamento. (E rientriamo così anche nei confini sentimentali del Parronchi, che abbiamo letto in questi ultimi anni: per una via, diciamolo pure, che non si prevedeva). Un felice appuntamento è *Giorno di nozze*, col quale il volume si apre. Si tratta di un epitalamio sceneggiato alla maniera del tardo rinascimento, sotto forma di intermezzo: e il poeta dichiara di essersi attenuto, come modello, alla *Dafne* del Rinuccini. Il richiamo è onesto e preciso, ma viene superato dalla novità e bellezza dell'espressione ricevuta, che ne cancella ogni letterarietà e residuo culturale. Anzi diremo di più: nella storia poetica di Parronchi, tutta punteggiata di richiami neoclassici e romantici (da Foscolo a Nerval), questo suo *Intermezzo* ha il dono dell'immediatezza, un vago sapore di libertà creativa, assai simile a quello di alcune liriche di *Un'Attesa* che a prima lettura sembrerebbero di gran lunga più fornite di suggestioni intime e segrete; di quelle poesie conserva, infatti, a nostro avviso, l'eco vicina. Sono movimenti di canto, d'una stupenda semplicità, e librati dall'ebbrezza della danza; il pensiero ci giuoca su, ritorna, si calma; il pensiero della vita che fugge, del rapimento d'amore, da opporre ad ogni calcolata tristezza, non si stacca e obiettivizza, ma si avvolge su se stesso, per cercare le immagini adeguate, una consapevolezza maggiore. Come nel giro

di questo *Brindisi*, di cui vorremmo citare almeno l'ultima strofa: « Sta per essere vostra giovinezza - (brucia nell'aria il ramo) - e noi, sguardi protesi nella brezza, - amici, altro non siamo - che al vento poca polvere dispersa... - (l'ombra ha toccato il ramo) ». Di momento in momento, la calma, elegante malinconia amorosa dell'autore pervade il disegno, annebbia le presunte distanze dalla scena, diventa tutt'una cosa con l'evocazione, che avrebbe potuto diventare fredda, dei vari stati d'animo degli sposi e dei presenti; con ritmo ora rapido e concitato ora lento e somnesso, è una sola la voce che si ascolta. E basterà, per sentirne il trasognato ricamo, denso di incalzanti ammonimenti, questa chiusa del coro formato da Spiriti Lati, alla partenza dei due sposi: « Ma ciò ch'è vario in vita - certo in morte diventa. - Nulla quaggiù si perde. - Uno specchio, fuggendo, - in noi, per rivederla, - lascia l'età fiorita. - Chi in questo specchio attento non si mira - invan dietro i fantasmi - di gioventù sospira. - A chi dentro vi guarda - tra i singhiozzi del suo fuggito cuore - si raccende l'amore ». E qui l'armonia si esprime davvero come un respiro.

Il secondo poemetto è un racconto orientale, tratto dal film *Rasciomon* che a sua volta deve la materia a una novella di autore giapponese (e se ne discusse troppo a lungo, due anni fa, per ripeterci qui in nuove considerazioni). Come la novella, si intitolano i versi di Parronchi: *Nel Bosco*, che è un titolo assai più proprio. Nel poemetto si trovano, diciamolo subito, tutti gli elementi narrativi del film, ma ripresi e portati ad una lirica esaltazione, proprio quando stanno per perdere il loro segreto affanno, in cui consiste il loro fascino. Così l'inoltrarsi nel bosco, fatale inoltrarsi, di Takèiro e della sua donna, con cui si apre il poemetto, è l'unica pausa, quasi sinfonica, che si permette l'autore, dominato poi dai gesti, dagli interrogativi della cupa vicenda: ed essa non gli dà tregua. « Nel bosco, dove è perso ogni chiarore. - O dove una radura ora interrompe - l'ombra e il sentiero inoltra ad una riva - che d'acque fonde un silenzio ravviva. - Non più che il passo lento del cavallo... ». Per accostare il lettore alla fattura del poemetto, basterà qualche spiegazione. Sono endecasillabi a pieno respiro narrativo, che possono avvicinarsi tecnicamente ai pascoliani *Conviviali*, o forse meglio a certi poemetti di Hofmannsthal, senza possedere tuttavia nulla di predisposto fa-