

G.B. ANGIOLETTI

O DELLA GRAMMATICA SENTIMENTALE

di

Gianfranco Contini

Per lettori d'attenzione estrema e quasi cavillosa, il « caso » di Angioletti comincia solo ora ⁽¹⁾. Comincia, vogliamo dire, per quanto è d'una perfetta coerenza tonale, col *Buon veliero* e con i pezzi del *Corriere*: lo stesso *Giorno del Giudizio* sembrando appartenere alla sua « preistoria ». È quanto dire che alla definizione di Angioletti intendiamo recare un contributo d'appunti in prevalenza storici; e che, già liminarmente, un orientamento dev'essere fornito dal carattere centrale delle ultime prose. Come testi preferiamo adottare, a caso criticamente vergine, appunto le due più recenti, *Giovane conferenziere* e *Scherzo di stagione*. E rileveremo anzitutto come il valore formale, nella sua purezza, viga in *toto*; come sia ottenuta, insomma, una perfetta risoluzione nei termini, ancor più che musicali o generalmente ritmici, sintattici, grammaticali. Non si potrebbe, neppure accettando l'arbitrarietà d'un'analisi astratta, separare il fatto espressivo; non rimarrebbe, letteralmente, più nulla; il contenuto, lo stesso patetico non avendo un'origine diversa. Si legga, a caso: « Quando mi spinsero nella sala, un malintenzionato si mise a battere le mani, e molti altri lo imitarono, lasciandomi

(1) Il presente scritto (1934), oltre che sul *Giorno del Giudizio* (riedito da ultimo nel 1942), su *Ritratto del mio Paese* e sul *Buon Veliero*, si fondava su articoli di giornale di lì a poco (1935) raccolti in volume (*Amici di strada*). [Si aggiungeranno più tardi le seguenti opere narrative: *Il generale in esilio* (1938), *Donata* (1941), *Eclissi di luna* (1943), senza dimenticare l'antologia *La fuga del leone* (1942) dov'è qualche racconto inedito in volume].

del tutto interdetto. Era il primo applauso della mia vita, e mi accorsi con piacere che non mi faceva molta impressione. Ero del resto tanto convinto che quella fosse una cortesia puramente convenzionale da dimenticare perfino di ringraziare con un inchino. Soltanto ebbi un sorriso, ma così ironico, di uno che la sa lunga su certe cose, che parte dell'uditorio mi divenne ostile ». Chi leggesse questo brano con disposizioni o preoccupazioni « umane », non riscontrerebbe, è chiaro, altro che un'estrema piattezza; mentre il suo « contenuto » (Platonicamente, il suo « bello ») non è una qualsiasi materia di discorso, ma il discorso stesso. S'aggiunga che quel brano, o quell'altro che comunque si sarebbe potuto scegliere, è eminentemente rappresentativo; in quanto il significato ritmico della sintassi di Angioletti si formula agevolmente: ogni frase, e perciò ogni fatto, ogni sezione della prosa, e perciò della storia, vive per sé, senza gettar ponti alle altre; quella sintassi ha, dunque, in proprio un'estrema discontinuità e un'estrema uguaglianza; il discorso fila, aderente a se stesso, in un perpetuo stupore. E in proposito dell'uguaglianza di tono: certe immagini in cui par fiorire casualmente una prosa così ignuda e ridotta (per esempio: « oratori molto decorosi, che parlando pareva cantassero come baritoni e tenori, con voce sì soave ») corrispondono a un affermarsi voluto della poeticità come valore esplicito ed urgente; quando il rigore interno tende piuttosto a una totale « distruzione »: « uno di quei famosi oratori dalla voce d'oro »; oppure a una separazione storica recisa, in una funzione pertanto tutt'altro che metaforica: « Ma la mattina dopo i blocchi rotondi galleggiavano già radi sull'acqua riapparsa fluente, bianchi come ninfee. Erano i primi fiori della primavera, anzi le prime immagini di fiori, che le anatre selvatiche seguivano nel loro lento cammino ».

Importa, peraltro, rilevare che non manca la possibilità d'una particolare lettura « contenutistica » di Angioletti; intendendo, appunto, la sua opera come il diario d'uno spettatore che si meraviglia. Sarà un diario di fatti « qualunque », o addirittura di fatti naturali, un variar d'ora, un « paese » tutt'altro che aulico; ma per lo stupore del diarista, per la sua attenzione minuziosa quanto frammentaria, il fatto preso in esame, comunque condizionato per sé, si privilegia; diventa eccezionale, degno di storia. E sarà

una storia dai legami presto identificabili: « poi », « intanto », « a un tratto »; « per smentirli », « mi misi a... », subitanee risoluzioni; o l'energico « divenne » d'un esempio citato. Quanto dire: se la così detta malattia di Proust e di tant'altri contemporanei, come lui privi d'« *esprit d'observation* » consiste nel non poter estrarre una soddisfazione diretta dalle cose, senza evocarne altre, la deformazione di Angioletti si deve all'impossibilità di cogliere la naturale inserzione degli atti nel corso storico. Egli continua, manzonianamente, a pensarci su; la prosa che a noi giunge è la sezione d'un mondo già posteriore a quella disposizione. È una naturalezza, non s'illuda il contentutista più ingenuo, di seconda mano: già compromessa, pregiudicata. Perché la storia, non v'è dubbio, è assunta ingenuamente; ma non tutta quella che giunge alla memoria: è accolta con vigilanza alle decisioni, sotto la specie della decisione. Il fatto che il contenuto concreto sembri quasi un pretesto, in relazione alla purezza ritmica e sintattica della riflessione di Angioletti, riceve una dichiarazione più interna da tali constatazioni.

E si dovrà sottolineare il fatto più significativo e corposo: la descrizione vige in un'impostazione strettamente narrativa. Si notino in *Scherzo di stagione*, volta a volta, l'inizio favoloso e meteorico: « Dopo due giorni di scirocco il fiume, una mattina, si sgelò all'improvviso. Si udirono dapprima scricchiolii lunghi e tenaci, poi... *Corremmo ansiosi su un ponte* »; la durata tipicamente narrativa del fatto di stagione; « *Non osammo ancora sperare, ché il cielo restava grigio, e nebbioso l'orizzonte* »; la carica pateticità ancora narrativa: « *La gente corse fuori a salutarlo (il sole), qualche ingenuo sventolò il fazzoletto...* »; e finalmente questa singolare inserzione d'attività: « guardavamo con rancore gli alberi che non s'affrettavano a rivestirsi di foglie, le donne che non abbandonavano ancora le loro pellicce ». Si tratta d'una narratività pura, esclusivamente tonale; d'una storicità scevra, appunto, della materia storica. Né il suo significato espressivo sta in altro che nel suggerire l'ambiente d'un fatto nascosto avvenire: ansia di cose segrete (la presenza del ladro, in *Notti di pioggia*, dove la scrittura è già fortemente discontinua, asindetica); si vede già in qual senso potrebbe richiamarsi, da una parte, il clima d'un Loria, d'un Alvaro; d'altra parte, persino d'un Barilli. Ecco, pertanto, la presenza delle folle spettatrici: « Di tratto in tratto, ne arrivava un nuovo stormo (di gab-

biani), e tutti insieme si entusiasmano in un'enorme gazzarra, *tra fitte ali di popolo*»; addirittura un segno sibillico: « Verso il tramonto un uomo uscì nudo sulla strada, ridendo e danzando ». Non si vede perché non potrebbe anche qui invocarsi il concetto d'ineffabilità; per questo ch'è un esempio unico di prosa essenziale, quando nella « *prosa* » s'identifichi il discorso basso, la parola comunque espositiva.

Fedeli a un proposito storiografico, occorrerà che si narri la « preistoria » di Angioletti; e se ne districhino i motivi poetici più genuini. Fu, infatti, concorde presso i critici la denuncia circa la foltezza dei motivi ispiratori, la pluralità dei toni, la moltitudine dei dati iniziali e dei procedimenti. Per quella stessa discrezione e remissione che sono essenziali alla poetica di Angioletti, nessuno di essi s'assoggettava a sviluppo in una direzione di totale coerenza; né d'altra parte sembrava accennarsi risolutamente una rinuncia al proprio di quei dati e di quei toni. O piuttosto si potrebbe dire che nell'ideale irrisoluzione dell'autore agivano implicite le sue « costanti », liberate nel modulo attuale. Ed era chiaro anzitutto che un elemento essenziale per la decisione di quello stato critico doveva essere la « storia »; la fuga cioè dalle dimensioni proprie del *poème en prose* (dimensioni che, quando l'esigenza del *poème* non sia veramente intrinseca, diventano dimensioni astratte, tendendo il *poème* a essere null'altro che uno « svolgimento » per sé indefinito) verso un tema veduto nelle sue modalità, invece che « possibili », « narrative ». Ma il *poème en prose* d'Angioletti è, per fortuna, spurio rispetto al « genere » ideale; propriamente, non scopre, non illumina nulla: funzioni tipiche del *poème*. Si esamini un caso di *poème* riuscito, mettiamo *I re*; e si pensi frattanto, a qualche esemplare classico del genere, Baudelaire, o le *Nourritures terrestres*. Nei *Re* ha soprattutto senso la deduzione immaginosa di situazioni tipiche: « vigilato dalla fierezza pomposa dei nostri cortigiani »; sono i re della fiaba, delle carte da gioco: « e il manto pare una piuma di cigno »; il plotone d'esecuzione: « voi manderete un drappello d'uomini truci e tarchiati, dai capelli rossicci e dagli occhi piccini..., a piantarci, *contro un muro*, i coltelli nel cuore ». Chi dirima l'astratto che un po' perdura in queste dimensioni, giungerà all'ultimo « tipeggiamento » del navigatore solitario, del soldato

goffo, della donna che si sente male. E più in genere un'attitudine particolarmente fertile di Angioletti è da individuare nel « rifacimento »: in relazione a luoghi tradizionali, perpetuati dalla cultura poetica. *I re* stessi rifanno lo spunto mitico dei coribanti: « perché nulla sappia del nostro vagire, si levano alte le grida d'esultanza »; o *Allegoria d'autunno*, la storia di caccia: « nel rustico il maggiordomo... », e *Ultimo idillio*, la novella milanese: « Eravamo seduti, Nerina ed io, sul margine d'un prato... da quel belvedere a mezza costa... si dominava il Lago Maggiore... ». Fino, in un senso deteriore, le *Fantasie del pescatore* « rifanno » Perrette e il suo *pot-au-lait*... E, in ogni caso, s'ha un'altra forma di tipeggiamento, con una giustificazione anche più schiettamente musicale.

Ma nel considerare i risultati meno instabili ottenuti da Angioletti nel corso del suo tirocinio ci si può rifare proprio dal loro aspetto sperimentale: in quanto Angioletti non soltanto si prova, ma saggia l'ambiente nella sua risposta a un contatto impreveduto. Un fatto arbitrario, ecco il reagente... E si pensi alla città vista nella luce del dì del giudizio; alla nascita dei Re; a Danària commossa dalla celata presenza del leone. E per casi più puntuali di simile curiosità di laboratorio: questa luna e questo sorgere di sole che « reagiscono al leone inserito nella più civile campagna: « Correre, slanciarsi, squassare, *pioppi e gelsi* sotto il peso inebriante del corpo, rotolarsi enorme nel pieno folgore della luna, erano tutte prove offerte alla notte di quel suo improvviso e coraggioso amore. Il sole, venuto su rosso e gonfio in fondo a un prato, lo trovò che russava... intorno a lui la natura taceva; nell'aria era sospeso il timore del suo risveglio ». O gli affreschi squillanti tra le macerie del mondo: « riposavano gli antichi dipinti nei manti azzurri delle madonne, su per le navate gli angeli d'oro stavano ilari nel loro immobile volo... ». Stanno su questa linea i motivi più efficaci dello scritto che dà il titolo al *Giorno del Giudizio*; il quale tuttavia, in quanto favola, non presenta nessuna necessità di « taglio ». E nel primo Angioletti in genere la provvisorietà della posizione tonale nasce da questo fatto: che le immagini più intensamente affermate, cioè i segni sottolineati della trasfigurazione lirica, rappresentano come un punto di partenza ideale (sono del resto frequenti agli inizi), dai quali l'Autore scade a una media « qualunque » di prosa.

Si legge infatti: « ...tu fantastichi che sarebbe bello avere le ali e volar via dalla finestra, calar giù in una Piazza d'Armi solitaria e sconfinata per sedersi sull'erba a contemplare i platani dei vuoti galoppatoi... ». Si tratta, qui, d'una media normale? Niente affatto. Si veda tutto il periodo: « mentre s'accumulano sul tuo destino, sulla tua carriera le documentate accuse, e in un minuto rovinano tre anni di onorevole zelo, tu... ». S'impone pertanto una lettura frammentaria; qui Angioletti non è autore di scrittura continua: occorre seguirlo, storicamente, nelle singole approssimazioni.

Solo con la prima parte del *Buon Veliero* la narrativa come attività liberatrice dal *poème* si presenta esplicita. Angioletti raccoglieva in quegli anni l'invito al racconto, ma lateralmente, in quanto soddisfaceva le inchieste più legittime della sua storia. Più che il racconto, s'ha in lui il limite, la forma-limite del racconto. E si può controllare agevolmente come per uno dei migliori. *Ritorno sul mare*, valga l'analisi da noi fatta in principio. Pur trattandosi ancora d'un « saggio » sperimentale eseguito sull'animo dei soldati col vaccino d'un pericolo di morte, la reazione è chiaramente visibile in sede sintattica, per le immediate risposte a fatti discontinui. In un senso generalissimo, Angioletti potrebbe definirsi come lirico della vergogna. Quale metafora mitica, egli potrebbe adottare quella situazione del Genesi, quando, « *aperti sunt oculi amborum* »... L'impaccio dell'« eroe » è tutto lirico, conseguenza, una totale risoluzione del comico; il ridicolo vale come « voluminoso », astrattamente. D'altra parte, quella risposta immediata si traduce in « energia » (« Allora un altro di noi gridò, con voce chiarissima: — Silenzio, aspettiamo gli ordini del Comandante —. Fu un felice momento ». « E dopo un istante, un'altra voce, rauca, disumana: — siamo leoni! — fu come se ci avessero abbracciato... »); e senza esagerazioni l'energia si traduce in una poetica dell'*héros*. Positivamente, anzi, la simpatia d'ordine eroico (« una faccia lealmente proibita ») è quella che giustifica il *Ritratto del mio Paese*, distinguendolo dalla consueta *laudatio temporis acti*. Le « strofe » sulle comari vellicose, sui ladri e le lamentazioni notturne attorno al reclusorio costituiscono un sistema di picara cavalleria; « i padri passeggiano sui viali; vigili ai « loro piccoli cani bastardi », come nei cataloghi d'una canzone

di gesta; mentre, per altro verso, gli accenti epici e cavallereschi s'applicano alla natura, utili a costruire la figura romantica del passeggero.

E insistiamo su un ultimo fatto: non c'è solo quella fondamentale vergogna di fonte grammaticale, ma tutt'una rete lirica identicamente posta: a definir la quale, «sentimento» addirittura è termine equivoco. Quest'amicizia è strettamente plastica (una figura urlante): «...E a un tratto ecco, risuonava un'altra voce, appariva agitando le braccia un'altra creatura, e nasceva quella cosa davvero sublime che è l'amicizia». O si consideri la «bontà» delle onde: «Un'altra onda passò, vasta e lieve carezza, sui fianchi della nave». C'è l'eroe che si risente, ha la sua *indignatio*: «esclamai con voce risentita», «continuai testardo», «ero furioso», «terribili delusioni»; e per converso quelle deliberate soavità: «cercavo di esprimermi con dolcezza...». Anche il motivo, un po' cecchiano delle belle donne, che circola ovunque per le prose di Angioletti, s'afferma davvero soltanto dove la morbidezza femminile si risolve in «bontà». La sensualità stessa, per quanto genuina, non è che un equivalente di quella nota rappresentativa. Dalla *Fuga del Leone* la memoria, scrupolosa esecutrice della storiografia che desideriamo, estrae specialmente quel gruppo di modeste cortigiane, «bianche e tenere come grassi agnelli». «— Povera bestia, gridavano quasi piangendo smorte e discinte...». Sentimento d'umanità pertanto, in una purezza formalmente assoluta; quanto era puro il senso narrativo, puro il valore sintattico. Si verifica, col solo e del resto istante pericolo d'una caduta dal puro nell'astratto, una possibilità delicatissima ed estrema: quella di riuscire autore più formale dove è più «contenuto».

Estratto da: Gianfranco Contini: *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*. Nuova edizione accresciuta, 1947, Firenze, Le Monnier.