

L'INSEGNAMENTO FIORENTINO DI DE ROBERTIS FRA GUERRA E DOPOGUERRA

di
Eugenio Garin

Chi, oggi, al di là degli affetti e delle memorie personali, voglia in qualche modo comprendere il senso dell'opera e del magistero di Giuseppe De Robertis, non può non rifarsi a quella sua non dimenticabile prolusione fiorentina del 14 gennaio 1939, *Linea della poesia fosciana*, che diceva cose probabilmente non nuovissime per quanti avessero seguito passo passo, con cura puntigliosa, l'attività precedente del critico, eppure proclamava tesi, in quel luogo e in quel momento, non prive di una capacità di rottura.

Di quell'inizio d'insegnamento, e del suo modo, converrà pur dire un giorno con l'animo sgombro di passione, perché anche questo genere di eventi appartiene alla storia, e anch'esso incide sul moto delle idee. Non pochi degli amici che lo ascoltarono allora, e ne ammiravano la disinteressata fedeltà agli studi e la grande dirittura, rimpiansero che alla cattedra fiorentina egli non andasse per le vie normali, e in un momento diverso; però sapevano che difficilmente egli vi sarebbe giunto altrimenti, e non solo per l'indole sua schiva oltre misura, ma anche per la franchezza del suo dire e per una situazione culturale, in cui il tipo della sua critica e le forme del suo lavoro non potevano non apparire irregolari sul piano accademico, e al di fuori dei costumi e degli indirizzi accettati. E non già perché egli non avesse le carte in regola dal punto di vista tecnico, ma per quel suo fermissimo proposito di battere una strada indipendente, e non solo rispetto alle influenze crociane così largamente diffuse, ma anche nei confronti di altre posizioni più o meno definite. Né aveva mai voluto — tale era il suo costume — attenuare dissensi o lasciare, come altri, possibilità di equivoci. Fra gli aggettivi — in lui così caratteristici — uno se ne incontra più volte, anche al superlativo: «superbo», «superbissimo». Ebbene, egli era, di quella sua indipendente fermezza, «superbissimo».

Trovatosi a cominciare l'insegnamento universitario in un momento grave delle vicende italiane, destinato a farsi ben presto drammatico, quel suo tono nuovo e, insieme, appassionato, apparve quasi espressione di protesta nell'ambito di una cultura che, sia pur mormorando, aveva accompagnato senza fratture troppo vistose l'affermarsi dell'avventura fascista. E se Croce, in disparte, aveva continuato una protesta insistente, erano poi idealisti crociani o idealisti attualisti, o altri, magari cattolici, ma variamente influenzati dalla « rinascita idealista », o da combinazioni complicate con l'idealismo, coloro che insegnavano discipline storiche, o storico-letterarie, nelle università italiane. Che « idealistico » fosse stato il clima culturale italiano dalla prima guerra mondiale in poi, è fuori dubbio. Del positivismo, e di quanto gli fosse connesso, si parlò fra le due guerre col dispregio dovuto a un'ideologia che si era legata a posizioni democratiche; e convien parlare di positivismo, più che di positivisti, dileguatisi pressoché integralmente in conversioni varie lungo i decenni del Novecento. Proprio sul cadere del '38, allorché gli israeliti vennero allontanati dall'insegnamento, proprio a proposito di un professore fiorentino, rimasto fedele alla scuola di Ardigò, ai suoi metodi come ai suoi ideali, Benedetto Croce, pur nel rammarico per il provvedimento ignobile, non sapeva trattenersi dal polemizzare ancora, e vivacemente, col suo « positivismo ».

Così, per una delle tante « astuzie » della storia, quel De Robertis che idealista non era mai stato, e che si trovava a salire in modo eccezionale alla cattedra di Attilio Momigliano, apparteneva in certo qual modo piuttosto ai vinti che ai vincitori della vicenda italiana. Isolata era stata la sua *Voce*, allora, allo scoppio della prima guerra mondiale; isolato il suo Serra, la sua fedeltà a Serra; isolata la sua « lettura » dei poeti, e nascosta nelle pieghe di non comuni antologie scolastiche: solitaria, soprattutto in Italia, pur nei suoi legami con esperienze critiche e letterarie attuali in Europa. Così, quando, in quella prolusione del '39, accanto all'opposizione all'estetica e alla critica crociane, accanto a un richiamo implicito ma sempre presente allo sforzo tecnico dell'artista, suonò forte il rimpianto per la « religione delle lettere », quegli accenti, che oggi possono anche sembrare patetici, si caricarono di una viva coloritura polemica. Ché si trattava, sì, di un

rinvio a Serra, ma anche di altro: di una difesa di valori, di un intransigente rifiuto della retorica imperversante, di un impegno severo.

Il richiamo alla « religione delle lettere » veniva dopo una garbata ma ferma analisi di contributi foscoliani di Donadoni e Flora, di Fubini e Citanna, cui s'accompagnava una menzione critica, estremamente misurata, di De Sanctis e Croce. Di entrambi si rilevava, a proposito di diversi autori, l'assenza di quella lettura insistente e completa, senza la quale è impossibile sorprendere l'arte di un Foscolo come di un Leopardi. « Al De Sanctis... questo forse non importava studiare... il De Sanctis non poté »; e, quanto al Croce, « la natura del suo ingegno — soggiungeva De Robertis — rifugge da letture lente, da analisi minute ». Non, dunque, studio « civile » dei poeti, è compito del critico, e neppure collocazione di essi in un contesto storico col rischio di badare, invece che alla « poesia » che pur si vorrebbe isolare, a quanto in essi è di non poetico; non discorsi retorici, o analisi psicologistiche, o « belle » pagine, a gara con la grande arte; e, soprattutto, non facile e rapida separazione del « poetico » dal « non poetico » o « letterario », ma implacabile studio integrale di tutta un'opera, fin nell'ultima virgola, e « lettura » infaticata per sorprendere, faticosa e « fatale », la nascita della poesia ed il suo arco: dalle « tremilasecentodiciannove pagine dello *Zibaldone* », dalle « quattrocento pagine delle *Carte napoletane* », da ogni nota, abbozzo, appunto, « la potenza trasfiguratrice dei *Canti* ». Perché « la musica dei *Canti* si svincola da quella fatica, sale e cresce dalla coscienza lì fattasi grande; le *Operette*, il loro mondo, e il loro stile, a dirittura se ne sostanziano, e nulla mai si potrebbe capire di esse, se non spiando la loro prima vita nei *Pensieri*... E quei sei o otto volumi hanno servito, e continueranno ancora a servire, a quanti amano vedere a fondo e con mille aiuti in quel difficilissimo segreto che è l'arte, in quell'inesprimibile che è la poesia ».

Parole gravi, queste, e piene di responsabilità: segreto, inesprimibile; ma pronunciate senza intenzioni evasive o allusioni esistenziali; sottolineate, anzi, come richiamo a una lettura implacabile e totale per rifare la lunga via in fondo a cui, non riducibile certo alle sue premesse, ma non gratuita, è sbocciata la poesia. In Foscolo è il segreto di Foscolo: « e vedremo allora la passione, la storia, il furor profetico, e la mitologia e la cultura consu-

marsi in musica, in una musica mesta, il cui valore è tanto più grande quanto più grande fu il sacrificio che costò... A ricercare questa "melodia perpetua" egli s'affaticò per anni, e nello spogiarla e farla più nuda ora vinse ora fu vinto». Ove si profilava, in De Robertis, accanto a un senso profondo dell'individualità umana in tutta la sua sostanza, un richiamo energetico, e inusitato, al duro lavoro e alla sottile perizia tecnica quali premesse dell'espressione poetica, anche se pur si affacciavano, ambiguamente, toni che, nel '39, potevano sonare in chiave «esistenziale». Né, d'altra parte, era difficile osservargli, a questo punto, che passioni e storia, furori e cultura, erano da lui ricercati sempre e solo nel segno letterario, nell'eco su una pagina, su un appunto, su una variante. Avrebbe risposto che proprio questo è il compito del critico, che lo differenzia dall'altro, pur grave, dello storico, che è, invece, di legare quella nota a una passione, quella passione a un evento, quell'evento a un tessuto di dati, alla complessità di una situazione. La lezione di De Robertis proprio lì acquistava vigore: nel proclamare che tutto il senso dell'indagine critica sta nel porsi dalla parte della poesia e nel ripercorrerne, fino a sorprenderla nel suo primo nascimento, l'aspra genesi. Assurdo il credere di poterla afferrare per facile intuizione, per un gusto gratuito, in un'impressione immediata; necessaria la ricostruzione, attraverso una lettura *sui generis*, dei processi onde si generò il verso che giustifica, e fa comprendere, in un continuo circolo, i processi medesimi.

È stato detto che De Robertis appuntava lo sguardo di preferenza sulla «nascita» della poesia; certo è che di una cosa voleva rendersi conto: della fatica, dei processi sottili e mediati, delle complesse elaborazioni mentali, dell'aspra conquista tecnica, attraverso cui solamente può raggiungersi il «miracolo» della poesia.

E quell'appressamento, e la ripresa di coscienza di tanto travaglio, gli parevano indispensabili a comprendere la poesia, anche se egli poi restò sempre fisso al frutto di quel lavoro, che, unico, dà senso e valore ai processi da cui nasce. La sua «religione» della poesia non divenne mai, neppure un momento, esercizio di un'analisi soddisfatta della propria «diabolica» maestria. Senza alcun dubbio le difficoltà di quell'«appressamento» non erano poche: egli voleva, infatti, e doveva partire da un riconoscimento della

poesia per sorprenderne la *condizione* « in quella fatica di cui l'espressione poetica è corona »; ma non poteva non ammettere che l'indagine razionalissima di tale condizione era, proprio essa, recupero o rifiuto. Si trattava dunque di un circolo in cui non era agevole indicare un principio e una conclusione. Nel '47 — siamo negli anni di maggiore sforzo di chiarire il proprio punto di vista — nel *Biglietto per Gianfranco Contini* traspariva come una nota d'allarme per un possibile « rischio di livellare un poco, pianificare i dati espressivi »; ossia c'era il timore che l'indagine circa la costituzione e la costruzione di un « testo » divenisse primaria rispetto al « valore » poetico del testo stesso. C'era sì sdegno per ogni « impressionismo » critico, ma anche timore ed esorcismo di quanto poteva implicare il *Codicillo* continiano allo studiatissimo articolo *Sull'autografo del canto « A Silvia »*, sostanziato da un esame di varianti, e concluso con una vivace nota polemica anticrociana. Contini aveva scritto, e De Robertis riprendeva accettando: « Il circuito dialettico di un'indagine dinamica delle correzioni si corona di un giudizio unitario dei fatti indagati, a qualificazione della loro natura espressiva, o anche non espressiva »: che sono parole di un'estrema precisione, e di un estremo ritegno, col massimo senso del limite. De Robertis proclamando la propria concordia con Contini intendeva, forse, anche altro, e forse voleva dire anche altro quando parlava di un suo « antico desiderio » di « condurre a termine tante analisi dei singoli autografi dei *Canti*... per poi giocare l'ultima partita su un piano in tutti i sensi esplorato, e con la coscienza in pace ». Ove quell'ultima partita da giocarsi alla fine, con la coscienza in pace, era, probabilmente, per lui, la possibilità di ficcare lo sguardo a fondo nel « difficilissimo segreto dell'arte », a conclusione di uno scavo cominciato per la sollecitazione urgente, ma immediata, di « quell'inesprimibile che è la poesia » (non a caso, a un certo punto, incontreremo termini di sapore bergsoniani, seppure intrecciati a diverso linguaggio di « ragioni segrete necessitanti »).

Non vizioso, certo, il circolo in cui si muoveva De Robertis, ma probabilmente non identico al circuito dialettico a cui si riferiva Contini, e proprio perché non alieno da progressive valutazioni: appunto quelle progressive valutazioni di fronte a cui Leo Spitzer consigliava una prudente

epoché, pur riconoscendo che la prima scelta dei testi da prendere in esame « presuppone una valutazione ». De Robertis in tutto il processo dell'indagine inseriva progresso di valutazioni, ed aveva fortissimo il senso di partire da un valore per arrivare a un valore. Alla fine, nel '55, non era solo un divario di perizia tecnica, o di « campi » e di « dati », quello che lo induceva a invocare, di fronte a una determinazione di Contini a proposito di Spitzer, una distinzione fra « la critica stilistica esercitata da stilisti e glottologi, e l'altra [stilistica anch'essa, ma], esercitata da critici letterari che "sanno leggere" ». Dietro la prosa quasi dolente, certo accorata, di un articolo della terza pagina del *Nuovo Corriere*, il quotidiano fiorentino di Bilenci, non c'era una pacificatrice separazione di zone d'influenza; c'era il problema, e il contrasto, non limitato al campo letterario, del significato, e della possibilità, delle « valutazioni » nei confronti delle « descrizioni »; c'era, più profondo, il problema medesimo di una « storia »: fosse la « storia interna » di un'opera o dell'opera intera di uno scrittore, o la storia, più semplicemente, da cui emergono, o in cui vivono ed hanno senso, opere ed uomini, scrittori e no.

Il gennaio del '39 non era l'aprile del '55. La *Lettura* di De Robertis, in più di quindici anni, cercherà dimensioni nuove, non sospettate; verrà armando la propria ragione di strumenti tecnici sempre più raffinati. La prolusione foscoliana del '39 si limitava ad accennare, a proposito delle *Grazie*, a « variazioni » o a « strati » di composizione; per il resto chiedeva innanzitutto un tipo di lettura inusitato per i più, un tenersi stretti alla poesia per seguire il suo generarsi dal nucleo più intimo entro tutta un'opera; una « storia interna » alla fine, ed una illuminazione dal di dentro. Tutte cose riconducibili perfino, e sia pure con qualche artificio, a certe indicazioni crociane, ma che meglio paiono anticipare le battute di Spitzer, del '48, sul « leggere » e « rileggere », sulla « pazienza instancabile », sulla « lettura intelligente » che di continuo muove dalla periferia al centro per riandare poi dal centro alla periferia. Né è, forse, fuori luogo ricordare che nelle note al suo scritto — in origine una conferenza — Spitzer citava, e non a sproposito, un luogo heideggeriano di *Sein und Zeit* (I, 23), su « Verstehen und

Auslegung»: « l'interpretazione si fonda sempre su una pre-veggenza (Vorsicht)... Ogni interpretazione, sempre accompagnata necessariamente dalla comprensione, deve aver già compreso l'interpretando... *Ma il vedere in questo circolo un circolo vizioso e mirare ad evitarlo oppure anche solo " sentirlo " come un'irrimediabile imperfezione, significa fraintendere la comprensione sin dalle radici...* L'importante non sta nell'uscir fuori dal circolo, ma nello starvi dentro nella maniera giusta ». La maniera giusta, per Spitzer, era il controllo razionale dei moti irrazionali: « comprendere una frase, un'opera d'arte, o la forma interna di una mente artistica, implica, in misura crescente, moti irrazionali; e questi, anche in misura crescente, devono venir controllati dalla ragione ». Che poi in lui i momenti del processo fossero ridotti a chiarezza, sarebbe difficile affermare. Egli lasciava « ad altre istanze di costituirsi in tribunali d'arte » e teneva soprattutto conto « dei pericoli del giudizio di valore ». Come Curtius, preferiva fermarsi quando avesse trovato « il fulcro di una personalità, il punto (o lo strato interiore, la sfera) da cui tutte le sue manifestazioni... diventano comprensibili »: « descrizione fenomenologica » la sua, « che trascura... l'elemento storico »; magari « residuo positivistico » di un atteggiamento che « non legifera ma osserva ». Già in tutto questo non è difficile cogliere, con la complessità, anche una qualche difficoltà, non superabile con l'affermazione che l'analisi linguistica o stilistica si eserciterà sempre, non sui testi « degli imbrattacarte e dei mestieranti, ma soltanto... degli ingegni veramente creatori », perché « la scelta dell'autore presuppone una valutazione ». Che sarebbe un po' come dire che si devono temere i giudizi di valore consapevolmente mediati, e preferire quelli originari e non fondati.

Il richiamo a Spitzer non è ozioso, perché il confronto se lo propose, a un certo momento, De Robertis stesso. In realtà il discorso per De Robertis è diverso, anche se alcune sue esigenze, pur non chiarite mai del tutto, avevano radici non crociane, né desanctisiane (e tanto meno carducciane). Quel che si vuol dire è che, per strade solitarie, per una logica interna e quasi « fatale », spunti e concetti afferrati fin dal tempo della *Voce*, alimentati da letture larghe anche di testi non italiani, da esperienze autentiche e da una non comune sensibilità per taluni fatti culturali, avevano portato De Robertis

a esiti e a situazioni che non coincidevano con gli estremi svolgimenti della cultura nostrana, dominata dall'idealismo, anche se talora legata all'idealismo soprattutto da una polemica. Per questo quell'immergersi derobertisiano all'interno di un autore, quell'«immorare», quel «leggere e rileggere» per scoprire nessi ed equilibri e rapporti fra opera ed opera, fra testo e testo, con ogni documento «interno», per arrivare a una storia *sui generis* dell'autore stesso, ma senza indulgenze biografiche o psicologistiche, senza ricostruzioni di climi di cultura o di idee, sempre e solo entro il fatto espressivo, ha parentele del tutto spurie con le tesi crociane di un monografismo su personalità artistiche singole. Purtroppo possono riuscire fuorvianti le indicazioni stesse offerte in vari momenti da De Robertis medesimo: Carducci, Serra, e poi le varianti e gli «scartafacci», la critica stilistica e la critica umanistica, quasiché in quelle forme, spesso prevalentemente polemiche, si contenesse tutta la sua originalità. Senza alcun dubbio fu lui stesso ad aiutare gli equivoci, sia per il suo scarso gusto per ogni approfondimento «filosofico» del proprio metodo, sia per una sua tendenza a vedere troppo facilmente, secondo i casi, convergenze e contrasti.

Resta comunque il fatto che questa complessità della sua posizione non può venire elusa da facili etichette o da critiche ovvie, almeno da chi voglia intendere la ragione della risonanza che egli ebbe, e particolarmente tra i più giovani, in un momento di sensibilità scoperta e di intelligenza inquieta quale fu quello del decennio seguente allo scoppio della seconda guerra mondiale. Che tutto De Robertis possa ridursi a un caso di umanismo carducciano o postcarducciano, con ingredienti derivati da Serra, e con doti personali, è spiegazione tanto semplice quanto poco convincente e fundamentalmente irrealista.

Allora, nel '39, De Robertis, esponendo a proposito di Foscolo un esempio di metodo, cominciava col lasciare da parte ogni troppo facile separazione — poesia da non-poesia — all'interno di un'opera, per sottoporla tutta a una serie di confronti interni sì da ricostruirne la genesi e lo sviluppo, le pause e i ritorni, le conquiste e le cadute, e sempre rimanendo sul terreno del fatto letterario, senza tentare agganci di sorta con *altro*. Alle letture «vaste», agli avvicinamenti arditamente attraverso «luoghi» quasi cristallizzati,

opponeva letture « intense », volte a sorprendere il foco centrale di una personalità e il filo d'oro di un moto continuo. Nelle sue pagine vivevano, anche se non dichiarate in formule, tre esigenze: riconoscimento intransigente della poesia; fondamentale unità di una personalità; importanza primaria di fattori tecnici per la realizzazione dell'opera d'arte. Ne poteva derivare, certo, una lacerazione, a beneficio del « poeta », nel tessuto unitario della storia e in ogni connettivo culturale. Rimaneva la reazione contro ogni imposizione retorica, e, anche, contro ogni dissoluzione della personalità, contro ogni sopraffazione dei valori in nome di un « cattivo » storicismo. Rimaneva la tesi che a fondamento dell'*ingenuità* della poesia si trova un'estrema e raffinatissima elaborazione mentale.

Se almeno qualcosa di quanto si è detto sopra era davvero presente, e sia pure in forma implicita ed allusiva, nella prolusione del '39, le esigenze dell'insegnamento, il rapporto, allora, con allievi, amici, colleghi, costrinsero De Robertis a procedere oltre, e a rendere esplicito e a svolgere il suo punto di vista. Chi sa cosa sia far lezione, e De Robertis fu insegnante efficace e instancabile, sa anche quanto urga chiarire, e sa che quel chiarire significa approfondire, rendere ragione, andare oltre.

Nello stesso tempo egli continuò la sua lettura degli autori che più gli furono cari, Petrarca, Foscolo, Leopardi, Manzoni, e la sua analisi quotidiana dei contemporanei; né fu sordo alle sollecitazioni di allievi, di amici, di colleghi, di avversari anche acerbi. Non sempre gli impulsi che ne vennero furono del tutto positivi, o furono accolti nel loro valore preciso. Sempre lo spinsero a meglio adattare i suoi strumenti di analisi e le sue prospettive. Per rendersene conto basta confrontare tre scritti: *Coscienza letteraria di Serra* del '38, *Condizione alla poesia* del '43, *Sull'autografo del canto « A Silvia »* del '47 (con l'unito *Biglietto per Gianfranco Contini* e, magari, con l'articolo del maggio '51 *Per una storia de « L'Infinito »*). Sono, certo, tre momenti di un medesimo sviluppo, ma sono anche tre tappe non identiche di uno sforzo costante di rendersi e rendere conto di un metodo critico.

Lo scritto del '38 è, a guardar bene, quasi un bilancio imperniato su tre nomi: Carducci, Croce, Serra. Fra Croce e Serra De Robertis indica netto il distacco, e non perde occasione di polemizzare con i « crociani » (« nudi di

lettere, nudi di letture..., oltraggiosamente sicuri di sé»). A Croce riconosce grandezza intellettuale; ma ne lamenta lo scarso «gusto» per le letture lente e ripetute, per l'«impressione ingenua». Di Serra sottolinea i toni pianissimi, sommessi, dinanzi al «gridante Borgese». «Carducci era per lui disciplina di lavoro, devozione dei classici e, sopra tutto, conquista di bellezza a duro prezzo. Tutto il gran lavoro, nuovo o di risistemazione, del Croce, gli rimase... presso che estraneo. Nel Croce egli ammirava l'esempio d'una fatica e d'una lena di tempi grandi, ma quanto alla sua critica, sovente e a chiari segni, esprime la sua perplessità, osservando che le qualità del ritrattista morale erano in lui assai più forti... E si vantava positivista, con ciò non volendo forse altro significare se non che la educazione letteraria, il mestiere tramandatogli dai suoi maestri, le questioni tecniche e strumentali dell'arte, erano cose che non si distruggono; e guardava con sospetto a quella equazione di intuizione-espressione...». Evidentemente De Robertis non sottolineava a caso quei temi, né li sottolineava solo per chiarire una situazione al 1915: il confronto con Croce, pacato eppur preciso; il richiamo alle tecniche, e perfino la menzione del positivismo, si riferivano a un tempo attuale, per concludere con un'indicazione: «a leggere i poeti basta una cosa sola, l'intelligenza, meglio, un particolare dono, che si affina, non si acquista» — quella «quasi divinatrice intelligenza del fatto artistico», e l'«ansia dell'arte dello scrivere», più che per «illeggiadrire la pagina... come prova e segno dell'arte dello scrivere». Il ricordo della risposta di Serra a Croce: «Io resto a Quintiliano» — voleva essere un'insistenza ulteriore sull'incontro fra lettura «intelligente» e consumata esperienza della «retorica» classica. Serra e *La Voce*, e soprattutto *La Voce* letteraria, erano il centro di una ripresa, che per un lato voleva essere polemica, per l'altro costruttiva. Sempre nel '38, a proposito di Serra e dei «vociani», De Robertis era altrove anche più esplicito tracciando una netta distinzione fra «puri lettori» e quanti, senza esser lettori, se la pretendono a «storici», e diceva parole gravi: «Difficile sarebbe dimostrare che quei lettori non sono degli storici, non cavano cioè dalle loro "impressioni" un giudizio, non calano quelle "impressioni" e non le determinano in un giudizio netto, ben deciso, ben formulato; e facile sarebbe dimostrare che quegli storici non sono dei

lettori, non sanno leggere, e non possono perciò giudicare. I lettori è certo che dei loro giudizi danno le prove, con le loro perspicacissime letture; gli storici è certo che prove non sanno dare con le loro affrettate e pregiudicate letture. I giudizi degli uni *sapiunt lectionem*; quelli degli altri *non sapiunt* ».

Quali fossero gli « storici » non era difficile intendere; quanto ai « lettori », ne assurgeva quasi a simbolo Girolamo Vitelli, e si facevano i nomi di Serra e Cecchi, mentre si rimandava a un articolo de *La Voce* del 30 marzo 1915 *Saper leggere* (appunto di De Robertis), e si richiamava ancora *La Voce* del 15 luglio, ove sempre De Robertis aveva parlato dell'insegnamento di Vitelli (e dove Cesare Angelini aveva scritto di Croce, a proposito di Pascoli: « Croce ha un'incapacità organica a far schietta e aderente critica d'arte; dico a sperimentare la poesia, che vuol divina leggerezza di respiro e anima snella »). Insomma, nel '38, quel recupero derobertisiano di Serra e de *La Voce*, quel « saper leggere », cui si richiamava non senza una nota d'orgoglio, fra tanta fortuna di « saper vedere » e « saper sentire », si collocava in una generale e diffusa insofferenza della cultura legata alla « rinascita idealistica », a cui si contrapponevano antiche posizioni e nuove esperienze, senza distinguere troppo sottilmente. De Robertis si rendeva conto che le scelte culturali della prima guerra mondiale si venivano esaurendo, e si richiamava alle posizioni che *allora* non avevano prevalso. A *La Voce* prezzoliniana, al suo « idealismo militante » e alle sue componenti crociane, tornava a opporre *La Voce* letteraria; a Firenze, dove una grande tradizione filologica non si era mai affievolita, rievocava nel '38 la scuola di Vitelli, e di lì a poco, nel '39, Michele Barbi maestro non abbastanza ascoltato.

Eppure tutto questo non deve ingannare: non era un semplice ritorno al '15 per ricominciare da capo, né una professione pura e semplice di ortodossia serriana. Era, da un lato, sul terreno della critica, il rifiuto di ogni retorica pseudostoricistica; era, a un tempo, la difesa di ogni scrittura che, non potendo proclamare liberamente il proprio impegno, osservasse almeno un suo fondamentale « comandamento: di non confondere i valori »: poesia, arte, letteratura, non ideologia o filosofia. Sono le parole, del '39, della polemica con Luigi Russo in difesa dei « giovani ». Corrispondono al ricordo formulato da Montale nel marzo del '45: « si poteva, in sostanza, mettere

in prosa o in verso il rimpianto dell'adolescenza..., si poteva conversare col proprio io trascendentale, nei modi avviluppati del nuovo *trobar clus*; in nessun modo era lecito reagire direttamente al proprio tempo, farne la critica, denenziarne i costumi, deriderne i vizi ». In questo senso la critica derobertisiana era simmetrica a questa « poesia »; legata a un'esperienza storica ne esprimeva, come la parte più valida di quella poesia ambigua e cifrata, l'autenticità. Perciò suonava attuale, nonostante il richiamo a un quarto di secolo prima. E tuttavia, come quell'arte, era caratterizzata da un forte senso del limite. Saper leggere sì, ma per formulare un giudizio, « in armonia nel quadro della storia ». È, ancora, De Robertis nel '38. *La Voce* letteraria e Serra, fra il '38 e il '39, erano modi avviluppati, anch'essi, del nuovo *trobar clus*. C'era, in chi parlava e in chi ascoltava, una protesta più profonda, contro la cultura italiana chiusa non solo nel cerchio del fascismo, ma negli equivoci ad esso coniugati e derivanti troppo spesso dalla matrice idealistica. Caratteristica resta, in proposito, la reazione di un giovane, Oreste Macrí, di fronte al richiamo a Serra. In un testo proprio del '39, uscito in *Letteratura* l'11 luglio, *Intorno ad alcune ragioni non formali della Poesia*, rivolgendosi a Carlo Bo Macrí, senza fare il nome di De Robertis ma discutendo con lui, annotava: « per Serra d'altro non s'è potuto parlare se non di *coscienza letteraria*, nel che si contiene tutt'al più una forma spirituale, nella quale Serra immise con laboriosa fatica, raggentilita da una sua singolare tecnica consumatissima, rari e ingenui frammenti, anzi desideri appena di sostanze reali; né seppe attingere un'unità di misura, com'è dovere morale di chi impenda a costruire la propria anima sulla pura essenza della forma ». Ove *unità di misura e dovere morale* erano espressioni molto significative, cui il Macrí — e il suo testo è usato qui come campione — altre non poche ne aggiungeva non meno sintomatiche e, in particolare, che « il ritorno al gusto dei *testi*, e a una scienza della tecnica » era per quei giovani, prima di tutto, una protesta, non solo contro certe implicazioni teoriche crociane, ma contro tutta una cultura.

In realtà il *trobar clus*, rischioso in poesia, sul terreno della riflessione critica non è sostenibile; né può reggere a lungo l'appello « irrazionalistico » al dono « che si affina non si acquista », e attraverso il quale si dovrebbe

far critica. Gli artisti, nell'esperienza della seconda guerra mondiale, di là dall'inquietudine, avrebbero ritrovato, quando le ritrovarono, le *sostanze reali*. Al critico incombeva l'obbligo di « ragionare » a fondo la sua attività, di guardare a fondo nella sua lettura.

Di proposito si è insistito su certi aspetti della posizione di De Robertis sull'inizio della guerra: sul suo legame con le esperienze artistiche allora attuali, sul suo bisogno di svincolarsi da una situazione diffusa nella cultura ufficiale italiana, accademica e non accademica. E questo per due motivi: per rendere ragione del valore polemico che ebbe da principio il suo insegnamento; per far notare come dietro a quel suo insidioso richiamo a posizioni vecchie (del Serra e de *La Voce*) ci fosse una freschezza capace di attirare l'attenzione dei più giovani. Di fatto, fra guerra e dopoguerra, per alcuni anni fra i più tormentati della nostra storia recente, De Robertis fu tra i maestri più ascoltati a Firenze. Di nuovo, forse, non ne coglierebbe il motivo chi continuasse a cercarlo nella sua strenua difesa, durante il periodo fascista, dei valori della nuova poesia. Certo quella difesa e quell'apertura di critico militante gli cattivarono simpatie e gratitudine, e mantennero a lungo desta la sua sensibilità; eppure ciò che più lo rese efficace fu lo sforzo di oltrepassare le posizioni giunte a maturità allo scoppio della guerra, aprendosi una via originale verso la comprensione dei poeti fuori del cerchio in cui si dibatteva la cultura italiana tutta presa nel processo di dissoluzione dell'eredità « neoidealistica », o dominata dall'ansia di aggiornamento. Purtroppo, e già s'è accennato, le indicazioni offerte da De Robertis medesimo, di posizioni, di maestri, di compagni, sono state spesso insidiose ed equivoche, così come certi termini e certi accostamenti di cui si compiace, agevolando classificazioni e critiche che rendono scarsa giustizia al suo lavoro, subito, dal '39, impegnato in una ricerca costante di chiarificazione di metodo.

Nel '43 — a proposito di Petrarca — cercherà di formulare i suoi concetti in quelle pagine sulla *Condizione alla poesia*, che sono fra le sue più studiate e sottili. Non facile, né qui può farsi, dire le strade per cui procedette ed analizzare il valore delle sue conclusioni. Certo è che il « saper

leggere» si dichiara come lettura integrale (« necessità delle letture integrali») intesa a cogliere la ragione necessaria, « fatale », della poesia. La pagina, anzi il più minuto frammento, conservano della vita di un artista quanto lo costituisce come artista; sono tappe del suo esprimersi, del suo nascere come poeta; ne sono i gradini, ognuno dei quali ha un valore, una necessità, per la comprensione piena dell'opera, o, meglio, di quel punto o « tempo » che è il vertice del processo. La « storia » di questo lavoro, fino in fondo, è il compito del critico: e quanto più la « storia » sarà ricca, compiuta, tanto più agevole sarà comprendere l'intima tessitura dell'opera, la necessità dei nessi interni, la ricchezza, il valore. Qui De Robertis cerca di rendere compiuta ragione della struttura dell'opera di un autore (« tutto ciò che accade nella vita di un artista ») al di fuori di ogni biografismo, di ogni psicologismo, ma anche di ogni sociologismo, nel documento che reca già il sigillo del poeta (« prende voce e figura sulla pagina, più o men compiuta »), nel testo in cui la realtà è filtrata attraverso la « mente » dell'artista, diventando così un evento della sua vita, storia di lui. D'altra parte se si precisa il senso di questa « storia », se si mette a fuoco il circolo fra « condizione » e « poesia », restano i termini gravi di « necessità » e « fatalità » della struttura in cui si collocano tutti i più minuti frammenti; di « valore » maggiore o minore legato all'esame critico (« uno stile e una poesia che acquisteranno più o meno valore da quest'esame, come l'acquistarono da una condizione più o men valorosa »). Molte questioni così restavano, a cominciare dal rapporto tra il mondo riflesso ed espresso nelle pagine di un artista e la realtà che vive negli altri, e si esprime in altri documenti, di altri uomini. È possibile fare *quella* « storia », quelle analisi di lingua e di stile, cogliere il senso di *quella* espressione, a prescindere da *questa* diversa « storia »?

Senza dubbio De Robertis aveva ragione nel sottolineare l'importanza di quella sua « storia della poesia » di fronte all'invasione della « storia della critica »; ed aveva ragione di rifiutare gli appellativi di grammatico, retore, umanista e così via. Avrebbe potuto dire di più, e mostrare il trasformarsi in lui del problema stesso del « valore », o addirittura il nascere di un nuovo senso della « storia » di là da uno « storicismo » spesso troppo facile, a cui facevano appello i suoi avversari. Per far questo, probabilmente, avrebbe

dovuto volgere lo sguardo al complesso di approfondimenti particolari che la sua posizione implicava. Fermo all'interno di un autore, si rendeva conto dell'importanza della costituzione critica dei testi, dello studio delle varianti, del lessico proprio dello scrittore; meno badava ad integrare tutto questo con quanto gli sembrava cader fuori del *suo* poeta, eppure non era meno « fatalmente » connesso nel tessuto della storia umana. Di qui, nell'ultimo periodo della sua attività, certa tendenza a privilegiare lo studio delle varianti; di qui la radice di certi atteggiamenti di fronte a ricerche non solo di linguisti, ma di critici diversamente sensibili alla complessità del fatto artistico, ed alla impossibilità di isolarlo da un più ampio contesto umano. Resta il fatto che una problematica del genere si collocava al di là di un certo diffuso « storicismo » proclamato piuttosto che attuato, e proclive troppo spesso soprattutto a indulgenze « sociologiche ». L'analisi derobertisiana, in quello che aveva di meglio, chiedeva di essere integrata anche sul piano metodologico, non respinta; essa era ormai oltre l'originaria « lettura » alla Serra: era uno sforzo consapevole di ricostruire con strumenti razionali la tessitura « necessaria » dell'espressione artistica, la sua trama di fondo. La ricerca, certo, non può fermarsi lì; ma quella ricerca andava fatta. I giovani — e non solo i giovani — che sentirono nel lavoro di De Robertis tra guerra e dopoguerra un accento non arcaico, e nei fermenti di una nuova cultura lo tennero per un contemporaneo, probabilmente non ebbero torto.

I richiami inseriti nel testo sono facilmente rintracciabili. Per gli scritti di D.R. si sono usate le seguenti edizioni: *Saggi con una noterella*, seconda ed., Firenze, 1953; *Scrittori del Novecento*, terza ed., Firenze, 1946; *Saggio sul Leopardi*, Firenze, 1944; *Studi*, Firenze, 1944; *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, 1949; *Altro Novecento*, Firenze, 1962; Si è poi menzionato l'articolo *Sulla critica stilistica* comparso su « Il Nuovo Corriere » di giovedì 28 aprile 1955; il testo di ORESTE MACRÌ è anche raccolto nel vol. *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze, 1941; le frasi di Montale sono tratte dal vol. *Questo è il fascismo*, Firenze, 1948; i testi di SPITZER sono nel volume *Critica stilistica e storia del linguaggio* a cura di A. SCHIAFFINI, Bari, 1954. Si sono tenute presenti, oltre alle pagine di LUIGI RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, vol. III, terza ed., Bari, 1954, p. 208 e sgg., alcune osservazioni di N. SAPEGNO, pubblicate nel '58 su « L'Approdo » (e ora nel vol. *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari, 1961); di L. ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano, 1962; di FELICE DEL BECCARO, *Ritratto di Giuseppe De Robertis*, « Belfagor », XVIII, 1963, pp. 552-80, oltre agli scritti raccolti ne « La Fiera Letteraria » del 3 aprile 1955. Ma più erano nella mente conversazioni continuate per anni e comuni esperienze di scuola.