

IL MOMENTO STORICO DEL METODO DEROBERTISIANO

di

Adriano Seroni

Il momento storico del metodo derobertisiano è da collocarsi — si intende, in un quadro di contrasti assai animato — nel clima particolare — « medio » — in cui gli studi letterari si vennero a trovare negli anni della diffusione scolastica della distinzione crociana « poesia-non poesia ». Furono gli anni, nella scuola italiana⁽¹⁾, delle « analisi estetiche » di così infelice memoria: in quegli elaborati scolastici dominava l'approssimazione, il « gusto estetico » era umiliato da evidenti e schematiche ridondanze retoriche, lo scolaro veniva avviato a riscrivere « poeticamente » il testo letterario preso in esame e a costellare la propria narrativa con osservazioni sull'« efficacia », la « finezza », ecc. delle parti considerate « poetiche » e sulla « prosaicità » delle parti accoglibili sotto il segno della « non poesia ». La esplorazione primordiale del testo, l'interpretazione « letterale », l'apprezzamento linguistico-grammaticale — che pure avevan costituito il prezioso patrimonio di metodo lasciatoci dai vecchi commentatori — vennero cancellati progressivamente dal comune uso scolastico; la stessa cronologia rifiutata come inutile, o almeno « arida ». Tutto ciò venne, se mai, sostituito da una malcerta e approssimativa « indagine psicologica », del tutto letteraria in senso deteriore, non appoggiata alla conoscenza di fatti ideologici o storici. La riforma Gentile tolse agli studi

⁽¹⁾ Queste note sulla situazione del comune uso scolastico ci sembrano giustificate da due ragioni fondamentali: la prima, che il momento storico del metodo derobertisiano corrisponde al momento stesso della piena maturità del critico e dello studioso, sì che non si collega più soltanto alla cultura extra scuola, ma si inserisce — sia pure polemicamente — nella scuola stessa nel suo grado pre-universitario (non si dimentichi che la parte non certo più caduca del lavoro di De Robertis fu — secondo una valida tradizione — rivolta all'uso della scuola, dalle antologie in collaborazione col Pancrazi, al commento leopardiano, alle annotazioni ai *Poeti lirici*). La seconda — e più valida — ragione è che non può esservi generalmente storia della critica o della cultura, senza che si tenga presente la situazione scolastica. Quanto poi ai fatti più interessanti questo nostro scritto, non si dimentichi che la riforma Gentile affidò la sostituzione del metodo « estetico » a quello « grammaticale-storico » nell'insegnamento dell'italiano a professori che si erano generalmente formati sotto la guida di maestri universitari seguaci della vecchia « scuola storica » e che accettarono le indicazioni dei programmi gentiliani più per disciplina che per consenso, mettendo in pratica nel loro insegnamento schemi crociano-gentiliani non confortati dalla lettura e dallo studio del Croce e del Gentile.

letterari che si facevano nelle scuole italiane ogni fatica di indagine filologica, linguistica, interpretativa. Il richiamo ad uno « storicismo », che, pur appoggiandosi al Croce, tentava di ritrovare la lezione desanctisiana, se ebbe, d'altra parte, momenti particolarmente interessanti negli alti studi, non trovò buon terreno nel comune uso scolastico, ove decadde in modi astratti di contenutismo o di aggressione pseudo-storicistica al testo poetico. Della stessa lezione desanctisiana trionfò comunemente la distinzione fra mondo intenzionale e mondo poetico, che diventava, astoricamente, variante della distinzione crociana, o di essa precedente storico. Perfino la lettura che aveva nella scuola le più solide tradizioni — quella del poema dantesco — non resse di fronte alle accennate condizioni generali. A ciò si aggiunga che l'uso medio (e mediocre) della lezione crociana aveva finito per codificare, in maniera estremamente più pericolosa di quanto non avvenisse nelle vecchie « tabelle » precedenti, la distinzione-divisione fra opere maggiori ed opere minori all'interno della storia stessa del singolo autore, impedendo in concreto la possibilità di ripercorrere la storia intera dell'autore nella sua interna dialettica.

In questo contesto — relativo, ripetiamo, alla condizione « media » o del comune uso scolastico — s'intende appieno l'importanza di quella componente del metodo derobertisiano che più volte fu ironicamente definita come « archivistica » e che richiedeva non solo la lettura integrale dell'autore, ma una lettura che non fosse inficiata da pregiudiziali astratte (in un certo senso, già « sperimentale »), che non desse soprattutto per scontata la distinzione fra documento e testo poetico definito, ma che indagasse con estremo rigore anche nel documento, cogliendone, rispetto all'opera matura, le componenti e psicologiche e stilistiche. Ciò al fine di ricostruire — fin dove lo consentissero le possibilità oggettive — il processo stesso creativo. Un metodo sperimentale, di natura positivistica; ma non fine a se stesso, e perciò stesso esteticamente valido. Oltre a tutto, si deve ricordare che non ultima conseguenza, né affatto trascurabile, di un metodo siffatto — anche a questo primo stadio, quasi di componente unica — fu d'aver giovato, in misura forse non inferiore a celebri testi del Barbi o del Pasquali, a quella ripresa di studi filologici che oggi contraddistingue in modo marcato l'area della

critica letteraria più seria (anche della critica neo-storicistica e marxista). Né sarà inutile ricordare la passione con cui De Robertis si batté perché alla facoltà di lettere dell'ateneo fiorentino trovasse luogo un insegnamento di propedeutica ai testi critici, e — non meno importante — l'incontro con la lezione continiana (che non va tuttavia confuso, come talora avviene in certe frettolose ricostruzioni storiche, con un avvicinamento di metodi).

Qui il discorso va allargato, naturalmente, ad uno dei momenti più noti e discussi del metodo derobertisiano: l'interpretazione — e storicizzazione — delle varianti d'autore. Né a caso abbiamo aggiunto « storicizzazione »: ché il metodo derobertisiano, almeno nelle sue più felici e piene applicazioni, tendeva non a considerare la variante come esclusivo materiale di laboratorio, ma ad investirla di fatti sia stilistici che umani. L'esempio più tipico resta ancora il Leopardi derobertisiano; per il quale ho ancora in mente un'edizione ch'egli mi consigliava di realizzare dei *Canti* (ne avevamo finanche studiato le caratteristiche tipografiche), con un commento che annotasse tutte le varianti e le puntualizzasse con la scorta delle motivazioni stilistiche e umane — opera e vita —; una sorta di Moroncini investito delle ragioni della storia e dello svilupparsi, od involversi, della personalità e dell'arte leopardiane. La questione delle varianti intesa dunque come « elemento attivo d'una storia »: è questa una definizione dello stesso De Robertis, tale da imporre agli storici della critica — contro ogni generalizzazione della « critica stilistica » — un'attenzione concreta e distintiva ai modi derobertisiani.

Che un metodo siffatto puntasse con gran forza sulle ragioni del divenire interno dell'autore e dell'opera e, quasi per forza polemica, rifiutasse le ragioni e le sollecitazioni esterne, in certi momenti, è indubbio: la considerazione delle grandi linee storiche e del peso delle correnti ideologiche parve esclusa da un siffatto procedere, anche se in anni posteriori, gli anni di questo dopoguerra, i confini dell'indagine vennero dilatandosi in una direzione nuova, com'è egregiamente provato dagli studi sul Manzoni. Il metodo derobertisiano tendeva, alla fine, ad evitare da un lato l'errore degli « esteti o estetizzanti » che vanno sempre « al di là » del testo, dall'altro quello dei « cosiddetti storici », che rimangono sempre « al di qua ». Sì che, rievocando il « lettore » Vitelli — del quale aveva già scritto, contrapponendolo al

« retore » Romagnoli, nella *Voce* del 15 luglio 1915 — De Robertis accennerà, come ad una delle componenti fondamentali della sua lezione, al suo « vigilantissimo senso storico ». S'intende che agli inizi il « saper leggere » derobertisiano fu polemicamente sbilanciato tutto da una parte — e si son viste all'inizio di questo scritto le ragioni polemiche di ciò —; ma, come lo stesso De Robertis annotava in anni assai posteriori alla *Voce letteraria*, « ciò che era rimasto d'acerbo o d'intemperante maturò e fu corretto »⁽²⁾. Anzi, a segnare tale maturazione, che operò soprattutto nel De Robertis lettore di classici, soccorrono, attorno all'anno '38, preziose affermazioni. Dicendo, ad esempio, della nota edizione sansoniana del *Giorno* a cura di Giuseppe Albini, afferma che lo studioso aveva fatto del poema pariniano « una sorta di tappeto prezioso, con tutti versi del Parini certo, perché tutti erano di lui, scritti da lui e riscritti nella inquieta mania di correggere e non esserne mai sazio; ma non c'era più il *Giorno* ». E, generalizzando, esclama: « A che cosa, certe volte, porta l'amore delle lettere, delle sole e nude lettere, senz'altri impegni di problemi storici, critici e di cultura, di problemi, mettiamo anche, stilistici, ma intesi in senso profondo! »⁽³⁾. Degli stessi anni — riferita a uno scrittore contemporaneo questa volta — è ancora l'annotazione che « a furia di assottigliare, affinare, dosare, restò sì la bell'arte, la bella industriosità, ma le cose son fuggite via come sabbia tra le dita »⁽⁴⁾. E ancora, quando sulla scorta di certa critica francese che, contro la vena spiegata degli Hugo, andava a rivalutare il petrarchismo, anche da noi si volle far qualcosa di simile, rivalutando in blocco il petrarchismo del nostro Cinquecento, affermava che, nella storia delle nostre lettere, Ottocento voleva dire anche Manzoni e Leopardi, e che da noi l'esperimento suonava perciò anti-storico⁽⁵⁾.

Ma, a valutare in modo non unilaterale gli elementi d'indagine sin qui

(2) Cfr. *Scrittori del Novecento*, Firenze, 1940, pag. 368.

(3) Op. cit., pag. 377.

(4) Op. cit., pag. 392.

(5) Mi si perdoni l'autocitazione: ma può esser questa l'occasione buona per ricordare — nei confronti di errate valutazioni che spesso se ne son date — che l'indirizzo particolare del mio commento alle *Rime* del Casa nasce proprio — anche, naturalmente, con quel che v'è di sottolineato polemicamente o di eccessivo nella negazione — da questa impostazione critica nei confronti di una totale rivalutazione dei « lirici del Cinquecento », quale si ebbe attorno alla nota antologia di Carlo Bo.

accennati, è necessario affrontare ora l'aspetto forse il più difficoltoso di quello che abbiamo indicato come il momento storico del metodo derobertisiano. Perché, se abbastanza semplice ci appare la giustificazione storica degli aspetti polemici di esso, assai diversa si presenta l'indagine sugli aspetti che vogliamo dire positivi (quanto all'origine loro, s'intende). Se, infatti, in uno schema ideologico generico può sembrare ovvia la collocazione della esperienza derobertisiana, e conseguentemente del suo metodo, nell'area del « decadentismo »; ad una indagine storica appena un po' più approfondita, ci si accorge che la questione non è così semplice e che l'indagine va condotta più a fondo sulle diverse, e talora contrastanti, sollecitazioni che caratterizzarono il tempo d'azione e la formazione del critico e dello studioso. Senza far centro in maniera esclusiva — e perciò stesso antistorica — sulla *Voce* e sulle diverse, e contrastanti talora, componenti dell'episodio vociano, si potrà subito indicare due forze, la cui azione su De Robertis è evidente, talora parallelamente svolgentesi, spesso convergente nella complessità del metodo critico derobertisiano: una di esse è identificabile in certi reperti del « decadentismo » e si svolge o dilunga in una linea che comprende le « avanguardie », fa centro sul nome di Paul Valéry e riacquisisce, in anni più lontani dalla *Voce*, un Mallarmé teorico (*Divagations*), che influirà, se non altro, sulla interpretazione derobertisiana del Petrarca. L'altra forza è da indicarsi nella « tradizione classicistica », che, attraverso Serra, ritrova « quei grandi critici che non sdegnarono di chiamarsi... lettori, e pur si chiamavano Sainte-Beuve e Carducci »⁽⁶⁾.

S'intende che, quanto alla prima delle due forze agenti citate, la lezione dei testi d'arte non fu meno importante di quella dei testi di critica e di poetica, con una forte accentuazione, per quanto attiene alla letteratura e alle arti figurative, dell'esperienza italiana (Soffici scrittore, Ungaretti, Carrà, Morandi, De Pisis) e, per la musica, con precisa puntualizzazione su Debussy, al di là della nota consuetudine con Pizzetti o con le felici intuizioni di Bastianelli. E quanto alla seconda forza agente, essa si arricchiva di una attenzione al fatto « lingua », che sta ad indicare svariate, anche se non sempre definibili, suggestioni moderne dello « stile ». In tale contesto trova

⁽⁶⁾ *Scrittori del Novecento*, cit., pag. 365.

collocazione la tipica « misura » derobertisiana, che trattiene il critico specialmente di fronte al « decadentismo » e che gli fa — esempio sufficiente — accettare da Mallarmé la distinzione fra linguaggio bruto o immediato e linguaggio essenziale (che applicherà, come dicemmo, a Petrarca), ma gli impedisce di aderire all'astrazione o al metafisico mallarmeano. Si potrebbe qui esemplificare con le osservazioni sul verso ungarettiano e col rifiuto della elaborazione mallarmeana degli « spazi bianchi » e, in genere, delle promesse teorico-tecniche a *Un coup de dés*: si veda, anche in polemica con chi scrive, la nota *Questioni metriche*, nei *Primi studi manzoniani*; oppure potrei ricordare una esercitazione di letteratura all'Università di Firenze, in cui, discutendosi una mia vecchia (e superata) interpretazione petrarchesca nei modi dell'astrazione mallarmeana (*Apologia di Laura*), egli la rifiutava decisamente, richiamando l'indagine stilistica al senso della storia⁽⁷⁾. Ma le stesse aperture « decadentistiche » della sua formazione lo trattengono dall'aderire ad anti-storici ingrandimenti di poeti come ad esempio il Pascoli, per il quale il limite della ricerca e dello scavo nel linguaggio affonda pur sempre nel terreno di una circoscritta « provincia ».

L'attenzione, sempre più frequente negli anni dopo il '38, ai classici italiani doveva in maniera tutta particolare incidere positivamente su quella « misura » o, se volete, su quel suo « vigilantissimo senso storico »: e converrà citare, fra gli esempi maggiori, le note su Guittone, Boccaccio, Poliziano; fino agli studi più recenti sul Manzoni o alla felicissima *Lettura sintomatica del primo dell'Orlando*. Naturalmente — e s'è accennato — le due forze agenti non sempre convergevano, e la necessità polemica giocò su di esse ad accentuare ora l'uno ora l'altro dei due estremi (trincerarsi nella tradizione quando gli pareva che gli « esteti o estetizzanti » forzassero i limiti della indagine fino all'astrazione; scattare verso esiti delle poetiche decadenti o delle avanguardie quando gli sembrava che la tradizione conducesse alle pseudo-storie o ad una concezione tutta grammaticale dello « stile »).

Sulla linea della « tradizione », un capitolo particolare andrebbe riservato all'importante e assai contrastata vicenda della riacquisizione derobertisiana del Foscolo critico. L'affermazione che tale riacquisizione sia fonda-

⁽⁷⁾ Cfr. ora A. NOFERI, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, 1962, pagg. 5-7.

mentalmente da attribuire all'influenza che su De Robertis, attento e originale interprete dell'arte foscoliana, avrebbe esercitato il Foscolo artista, ci sembra sia da scartare, come troppo semplicistica. D'altra parte preme, in qualità di obiezione fondamentale alle ragioni della riacquisizione, la dichiarazione di una contraddizione palese in cui De Robertis sarebbe incorso in maniera particolare nella valorizzazione dei saggi foscoliani sul Petrarca: è ben noto che il Foscolo, infatti, svalorizzò al massimo gli « scartafacci » petrarcheschi, attribuendo agli « abbozzi » del Petrarca tutt'al più un valore di « curiosità »; mentre De Robertis naturalmente riteneva di primaria importanza lo studio del Vat. lat. 3196, e il Contini aveva esteso, rilevando la notazione foscoliana, a tutto il Foscolo critico un ideale aggiunto di « minore »⁽⁸⁾. Il Foscolo critico di Petrarca posto seccamente accanto alle suggestioni mallarmeane nel saggio petrarchesco di De Robertis pare, in effetti, situazione non facilmente spiegabile. Ma a noi pare (pur non presumendo, in questa sede, di risolvere definitivamente la questione) che De Robertis avesse visto molto bene nel Foscolo critico proposti il punto fondamentale dell'« unità » della poesia petrarchesca e la componente centrale del bilinguismo petrarchesco. Si può ad ogni modo aggiungere almeno una considerazione: circa l'interesse che assume l'inserimento del Foscolo critico nella linea (o forza agente) della tradizione. Si tratta sempre di una irregolarità, almeno di una rottura interna: sì che l'accostamento Foscolo-Mallarmé nel noto saggio derobertisiano sul Petrarca dev'essere per lo meno materia di riflessione per tutti coloro che hanno tentato, in varie guise, di ridurre a uno schema troppo semplicistico il metodo critico di De Robertis.

Delle ragioni polemiche che fece fundamentalmente le spese nell'economia del metodo e dell'azione critica derobertisiana fu certamente il De Sanctis: e su questo punto par difficile ancora oggi indicare se ciò fosse dovuto alla presenza nella « media » della cultura italiana di quel De Sanctis crocianizzato che s'è detto o alla notissima polemica cardarelliana (ma tutti coloro che hanno seguito il lavoro di De Robertis ricordano benissimo la forte tensione polemica — attinente in modo particolare all'interpretazione

⁽⁸⁾ Cfr. *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Firenze, 1943, pagg. 8-9.

di Leopardi — che negli anni più vicini a noi divide Cardarelli da De Robertis). È ad ogni modo evidente che al metodo derobertisiano il De Sanctis poteva solo offrire delle folgorazioni o intuizioni interpretative, non certo una concezione politico-civile della critica: tant'è vero che è sul nome di De Sanctis che la polemica De Robertis-Russo, debitamente sfrondata da tutti gli elementi deteriori e personali, appare come fatto interessante, nella sostanza, di un momento fra i più felici della critica letteraria in Italia. Non si possono certo forzare le linee di un metodo critico: importante però è che si tenga presente che il metodo derobertisiano non può essere in alcun modo degradato a mera lezione di « calligrafismo ». Alla fine, la linea che unisce gli esemplari del metodo derobertisiano, dai primi studi leopardiani alle prove più mature degli ultimi anni, può essere indicata nella preoccupazione che sempre lo guida di salvare l'unità, e la globalità, dell'opera d'arte: si può quindi ben comprendere come, negli anni più pieni del suo lavoro, De Robertis sentisse il bisogno di ritornare sulla distinzione crociana per contrapporre un rapporto dialettico fra poesia e « condizione alla poesia », che salvasse l'organismo poetico dalle troppo facili sforbiciate scatenate alla ricerca del giudizio del sì e del no. Io direi, a distanza di anni, che lo scritto derobertisiano *Condizione alla poesia* non racchiude totalmente la ricchezza metodologica quale si trova sparsa, in indicazioni talora felicissime, attraverso la produzione critica di De Robertis: a leggerla isolatamente, è una proposta che può apparire secca e disarticolata; ma a vederla come un'ideale conclusione o « licenza » di tutto il suo lavoro, si arricchisce di argomentazioni e di giustificazioni. Resta, fra l'altro, nello scritto or ora citato, memorabile l'esemplificazione sulla leopardiana *Ginestra*, che val la pena di riferire per intero: « Se leggo la *Ginestra*, e io la divido, com'è d'uso, tra poesia e non poesia, non poesia che è ai vv. 37-157, poesia che è ai vv. 158-317, mi sfugge una verità più profonda, che cioè da quei versi raziocinanti, da quella fatica della parte prima si svincola la poesia della seconda parte, acquista pregio e valore e forza di persuasione quel fulmineo, vasto parlare per esempi. Io dico allora, che tutto il canto è una fatica, che ha un suo quasi simbolico significato, e una drammatica qualità di espressione e di composizione. Pone, scioglie e varia la materia del canto, ora logica, ora

fantastica, ora severamente modulata, e ne forma un tutto armonioso. Le parti diverse, così, si aiutano al loro reciproco risalto; e la nudezza rigida e freddezza dimostrativa dell'une serve alla familiarità e alla musicale architettura dell'altre: dico, le prepara, solleva, innalza, e le giustifica». ⁽⁹⁾

Certo, qui siamo nella piena maturità del metodo critico derobertisiano: ché a proposte di lettura come questa citata De Robertis c'era arrivato col tempo e con l'esperienza delle « riletture » e dell'insegnamento e delle discussioni con gli altri. Molti anni prima, nell'introduzione ai *Canti* commentati (pp. XXVI-VII), aveva offerto della *Ginestra* una interpretazione ancora crociana, rilevando come la prima parte del canto, « condotta più a termine di logica che per una ragione interiore e per necessità lirica, sforza con una continua deformazione di linguaggio il pensiero, troppo ragionato, rigoroso e presente, per dar luogo all'ironia, ecc. ». Anche il metodo derobertisiano, logicamente, ha una storia, ha un suo punto di maturità e di originalità ed ha i suoi momenti di debito verso Croce. Ma, con un punto d'arrivo quale qui s'è citato, è forse da stupirsi che noi possiamo considerare la lezione e il metodo derobertisiano utili, forse indispensabili, per l'impostazione di un modo d'indagine critica che si pone — vuoi come neo-storicismo, vuoi, come lo definisce il Binni, ⁽¹⁰⁾ come « un più storico saper leggere » — in un diverso contesto storico e culturale, come quello in cui attualmente noi lavoriamo? Alla fine, noi crediamo che gli unici esiti che il metodo derobertisiano non consente siano quelli di una critica formalistica o di un astratto culto dello stile.

⁽⁹⁾ Cfr. *Studi*, Firenze, 1944, pag. 12.

⁽¹⁰⁾ Cfr. *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, 1963, pag. 24.