

## LA STORIA INTERNA DI DE ROBERTIS

di

Piero Bigongiari

La « storia interna » di De Robertis, mentre si oppone, anche è legata, per antitesi dialettica, alla ineffabilità e fulmineità del senso lirico, com'era statuito nell'ambito dell'intuizionismo crociano. Sicché, dove essa si oppone alla « storia esterna », e proprio per raggiungere il suo peso storico, l'ora dell'intelligenza decisiva, peso da opporre alla mancanza di peso morale, ora da opporre a una storia storicisticamente introvabile come qualcosa d'altro dalla sua stessa premessa istituzionale, la « storia interna » anche si oppone in ultima ipotesi a un qualsiasi « esternarsi », come significante in quanto tale, della storia; e dunque essa finisce per risultare anche una storia « internata » rispetto a un'idea alienata o comunque alienante della storia, di una storia che abbia sostituito quanto vi è di liberamente reversibile nel suo stesso processo significativo. Intendo: non riaffluisce dall'esterno quanto la poesia, internatasi in se stessa, ha anche rescisso dall'altro da sé che è la società e il mezzo vitale in cui si trova a vivere. Riaffluisce bensì su quell'esterno quanto la poesia drammaticamente ipotizza nel suo nutrirsi di se stessa, fino a porsi come alternativa drammatica appunto a quanto la nega in questo suo processo elaborativo. Questa mancata reversibilità teorica è quanto ha portato a interpretare come « poesia pura » proprio quella poesia del Novecento che invece ha messo a punto i suoi strumenti espressivi proprio in questa drammatica dialettica tra il dentro e il fuori, il suo continuo « questo » e il suo continuo « altro ». Il « qui e ora » implicava, non c'è dubbio, una difesa disperata e finale rispetto all'inesistenza che, localizzata e se si vuole esorcizzata dal simbolismo, non era pertanto stata debellata dal mondo moderno che, in formazione, fondava le sue pretese di universalità di tipo umanistico e ancora, tutto sommato, tradizionale sui cigolanti cardini di un positivismo che non si era ancora espresso nei termini strut-

turali del successivo positivismo logico. Dunque l'« illogicità » di quel mondo doveva presuntivamente appartarsi, nella sua elaborazione formale, da quanto invece lo nutriva per mille radici, in una sorta di responsabilità che, se appariva trasposta, non risultava pertanto meno diretta.

Se il pensiero critico successivo ha spostato la « condizione alla poesia » ben oltre le prime tracce opinabili, è tuttavia merito capitale di questo lettore di poesia aver guardato con acuità visiva intatta entro i termini che dai sintomi all'opera compiuta, se non chiudono la partita dei rapporti, ne mostrano almeno intatto lo scorrere del flusso vitale. Valga dunque questa « condizione » come una sortita lanciata contro l'assolutismo crociano che sotto l'incalzare di questa « storia interna » ha dovuto un po' per volta far ripiegare i suoi armati « distinti »; se anche fuori dai pericoli incombenti dell'assedio crociano può dirsi solo davvero chi ha scoperto, attraverso la dialettica degli opposti, anche in letteratura, la necessità della legge di contraddizione. Ora De Robertis che con la « mente indovina » unita alla « mens divinior », come diceva orazianamente Leopardi della mente poetica, ha indubbiamente « collaborato », e l'ha stupendamente dimostrato Adelia Noferi<sup>(1)</sup>, al farsi della poesia della prima e della seconda generazione del Novecento, seguendone passo passo l'oggettivo statuirsi come un concreto linguaggio — dal simbolismo di partenza al correlativo oggettivo montaliano: più in là le sortite, quanto più azzardate, tanto più poggiavano o su un atto di fede o su un'interpretazione meno dotata di fondo —, è anche rimasto folgorato, come Saulo sulla via di Damasco, dalla luce dell'ineffabile che promanava da una poesia che, in quanto concepita come stile, mentre si oggettivava, anche veniva a « distinguersi » da ogni altra attività umana appunto come il « luogo » in cui quello stile folgorando fondeva ogni altro da sé in pura ineffabilità. Sì, De Robertis ha parlato, punto per punto, anzi con una puntualità eccezionale, del « prima » e del « poi » che circonda, quasi alone, il deflagrare improvviso di tale lampo, ma, anche, il suo occhio di lettore rimane accecato appunto dal momento della rivelazione. È la concezione in partenza crociana del lirismo a rendere monadistici tali istanti: che, al più,

<sup>(1)</sup> Nel saggio *Giuseppe De Robertis e l'oggetto poetico*, « Paragone », XIV (1963), 168.

si connettono tra loro in una sorta di sublime ripetitività, unicamente rapportabile alla loro « condizione alla poesia », ma non possono, poiché il raggio che mira al centro fa parte di questa fondamentale biologia poetica, in quanto sostanzialmente metastorici (non metastorici se visti in rapporto alla storia interna, ma metastorici se visti in rapporto a una storia *anche* esterna), per esempio, nemmeno corrispondersi per contraddizione. Come accadrebbe se quel raggio che mira al centro si facesse diametro secante l'opposto punto della circonferenza: e si sarebbe sempre nel sistema. In altre parole, se la poesia, oltre che spiegare biologicamente se stessa, anche si istituisse come opposizione tipologica, punto per punto, a ogni suo esito, e insomma ogni suo nucleo formale, ogni nodo biologico di significati, già « differenziato », tornasse a sciogliersi, e proprio al punto del suo raggiungimento, non dopo, anzi proprio perché raggiunge quel punto che è anche l'inizio della propria contraddizione, nella sociologia dei significanti circonfrenti. Insomma, per riprendere una mia antica definizione, la solitudine dei testi<sup>(2)</sup>, data dalla loro ipersignificatività, è anche il punto del loro clamore più alto (*Clamor* s'intitola la raccolta della poesia più silenziosa e « geometrico more demonstrata » che io conosca: quella di Guillén; ma che appunto più impegna l'ilarità dell'essere): proprio nello statuire la propria solitudine, essi postulano la *conditio sine qua non* della propria *societas*: lì il linguaggio inclina alla propria restituzione segnica all'uomo, dopo essersi tanto inoltrato nella propria significatività ed averla anzi tanto isolata dalla propria fondamentale, primaria segnicità, a meno di non voler correre il rischio di cadere nella invariabilità rituale di ogni metalinguaggio. È lì che si scioglie, dopo ogni variante di accostamento<sup>(3)</sup>, l'immagine dalla propria effabilità. Ma più in là non è che l'accoglia il romantico ineffabile; più in là, essendosi l'immagine totalmente condizionata nel proprio campo semantico, e avendolo dunque totalmente condizionato rispetto a sé, avviene la prosecuzione solutoria del discorso, diremmo la sua classificazione, a meno, ripeto, che l'immagine non statuisca

(2) *Solitudine dei testi*, « Campo di Marte », I (1938), 2.

(3) Io vorrei invitare, come già suggerii in una mia lontana lettera privata a Caretti, poiché qui mi se ne offre il destro, a adottare la nomenclatura di *apparato sincronico* per le varianti di autore prima della *editio princeps*, e *apparato diacronico* per le varianti di autore dopo l'*editio princeps*; espungendo ovviamente da tale apparato le *lectiones* non di autore.

la propria fissità iconica; ma allora saremmo già fuori dell'arte, perché fuori della mobilità stessa del linguaggio: si pensi al latino della chiesa, *figé* nei suoi significati rituali, che nella ripetizione appunto accentuano il loro lato misterico.

Dice De Robertis nel preciso saggio su *La «Morale cattolica»*: «Non è per amore di confusione, o desiderio di negare le tante distinzioni fatte sinora; ma quelle tali distinzioni bisogna, in un certo senso, farle e insieme dimenticarle: voglio dire, dopo fatte, provare ad avvertirle con la mente indovina, e col gusto pronto, più che con l'acume sottile dell'intelligenza che s'applichi a un esame prudente; meglio, a sentirle, semplicemente, a goderle, inclini a quell'ineffabile che è tanta parte dell'espressione e della poesia. Risalire, se si potesse dire, a un'intuizione dell'espressione, rifarsi ingenui»<sup>(4)</sup>. Ed ecco che l'«ingenuità» critica — da raccostare tra l'altro alla «ingenuità» vitale dei «bestioni» poetici del Novecento, come appunto la «mente indovina» si mette nel solco della loro «mens divinior», quasi a combaciarsi —, dopo l'analisi, dopo il «rallentato» che però appartiene ancora al processo biologico — «Si ripete, come nel caso nostro piccolo, quel moto fulmineo che ti porta alla correzione ultima (o seconda, che ne prepari un'altra, e questa poi un'altra, e così seguitando)»<sup>(5)</sup> —, prepara anch'essa una sorta di lampo che, seppur tenti di scindere, e in verità solo rallenta, il binomio crociano intuizione-espressione, non ne separa i fattori in due momenti relativi, ma li collega per subordinazione genitiva l'uno all'altro (e sia pure con un genitivo oggettivo), come «intuizione dell'espressione»: che è ancora un *unicum*. Mentre noi crediamo che l'espressione, in quanto culturalmente portante, può anche già svolgersi e dimensionarsi in un'area ancora storicamente e culturalmente controllabile. È insomma in De Robertis l'«espressione» il campo dove quella «ingenuità» può pascolare, ma essa vi bruca ancora intuitivamente proprio perché intuizionistica, e non storica, è tuttora quella «mente indovina». Albeggia sì una poesia che fa storia, ma fa storia attraverso una strumentazione, seppure tanto dimostrata, tuttavia finalisticamente ineffabile («con un'inclinazione del-

<sup>(4)</sup> *Primi studi manzoniani*, Firenze, Le Monnier, 1949, pag. 31.

<sup>(5)</sup> *Del copiare e ricopiare*, in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, pag. 584.

l'animo all'ineffabile »): che finisce per metterci dinanzi a una contraddizione non conciliabile, come invece potrebbe, nella totale reversibilità dei suoi opposti psico-linguistici. Chi pure ha imparato da De Robertis a leggere i testi più misteriosamente « dati » del Novecento e i classici « da dare » al Novecento, ha contrapposto questo « stato di contraddizione » che lega la poesia alla storia, sicché « storia interna » e « storia esterna » non vengano a giustapporsi e dunque possano comunicare intimamente, e non si « distinguano » sempre più tra loro, come due « ineffabili » su cui l'intervento razionale dell'uomo sia privo di qualsiasi presa. La reciproca « verifica » è tale e, come tale, può darsi solo in quanto non ne è interrotto, ripeto nel sistema, il rapporto dialettico; cioè, ripeto ancora, anche nello stato di contraddizione, anzi appunto per questo, non è interrotta la loro sostanziale continuità: che è, in quanto continuità (ma non contiguità) linguistica, più che una continuazione formale, la continuità di una dialessi storica, la necessità di un'opposizione che nasce all'interno di una verità che, in quanto si pone come processo, anche si crea come necessità della prassi e, proprio mentre e perché si dà un senso, anche istituisce il proprio supplementare stato di contraddizione; nel linguaggio della fisica odierna diremmo: impegna la propria antimateria. L'« ineffabile » è allora, e tanto più, lo stato espressivo, quanto più questo, via via e sempre più, impegna la propria necessaria contraddittorietà: ed è che nel campo semantico si è creato uno stato di tensione per cui i significati « al termine » stanno per scattare verso nuovi significanti storici, si propongono, ancora in fase di linguaggio, di liberarli « per opposizione ». Darsi un senso, muoversi cioè lungo una direzione, mentre è raggiungere una condizione di stato, è altresì mettere in crisi quella condizione, caricare l'opposizione necessaria perché quello stato possa mantenersi come tale via via che supera, e lo supera continuamente, il proprio punto di arrivo. Insomma, anche qui, il linguaggio si muove rispetto a ciò che non è linguaggio; ma è continuamente uno stato per rapporto a ciò che è linguaggio. Finché l'equilibrio si rompe per contraddizione, nel dislivello crescente tra questi due *media*.

Ora la stilistica derobertisiana, mentre ha splendidamente proceduto nella direzione appunto di quel concretarsi oggettivo del concetto di stile in con-

tinuo fatto di stile, e cioè ha inteso, *intus* e dunque intuitivamente, il suo farsi, ci pare che non altrettanto abbia contribuito al suo stesso *ressort* storico, ma anzi abbia reso continuamente assolute le sue scoperte: riconsegnandosi quindi, come pedagogia empirica (io stesso lo notavo, nel '37<sup>(6)</sup>), e cioè arrendendosi, ai suoi poeti, insomma miracolosamente internandosi come coscienza formale in quello che era lo sforzo di tutta una generazione poetica, « con un sacrificio collaterale, continuativo », piuttosto che ponendosi, una volta mirato all'oggetto poetico, oggettivamente al di fuori anche di se stessa, dico della sua strumentalità: che ci pare l'ultima, e conclusiva, operazione connessa allo sforzo del capire. « Capere » è essere un po' più in là, se vogliamo un po' più recipienti, dell'oggetto capito; se infine vogliamo che esso vi sia interamente contenuto. Più recipienti vuol dire diversi da esso, spostati come strumentalità dalla strumentalità che l'ha costituito, a meno di non trasformare in poetica lo sforzo stesso oggettivo del capire. E, per esempio, insisto, se la poesia del Novecento è sembrata « poesia pura », e non lo credo affatto, è che appunto una tale « purificazione » critica l'ha il più spesso, accompagnandola meritoriamente, « purificata » di tutta una « storia esterna » che essa, più che presupporre, simbolicamente e anche tematicamente coinvolgeva nei propri processi che erano non tanto riduttivi quanto durativi di una pazienza esistenziale mai chiusa, mai terminata. Infatti la passione derobertisiana per la poesia si poneva nei termini ancora romantici della catarsi. « Scrivere è un mezzo per superare il proprio dolore e il senso dell'impossibile »<sup>(7)</sup>. Di fronte a « tal carico di mistero »<sup>(8)</sup> che è l'opera — un « mistero » post-pascoliano, e vi è affondato il sodale Serra —, « nel fare opera di critica è necessario guardare all'imponderabile, acquistare il senso dell'imponderabile; e nel leggere, rapire quanto si può più il segreto alla pagina, in quei primi sondaggi che precedono il giudizio »<sup>(9)</sup>. Rendere imponderabile il « peso » del mistero, farlo levitare, sia pure attraverso gli accaniti strumenti apprestati dal « saper leggere », è operazione purificatrice

(6) Nella recensione al *Saggio sul Leopardi* derobertisiano, in « Letteratura », II (1938), 5, pagg. 155-6.

(7) *Variazioni in maggiore*, « La Voce », 1915, 18.

(8) *Ibidem*.

(9) *Coscienza letteraria di Renato Serra*, in *Saggi*, Firenze, Le Monnier, 1939, pag. 151.

Nella passata lezione cercai di fissare i rapporti tra i Lept.  
ori e l'Orti; e si trattava non soltanto di cercare gl'in-  
 dizi di particolari espressioni, di idee, di concetti, di affettua-  
 le immagini, ma perfino d'una idea fondamentale, d'una meglio  
 ideale  
 d'una ragione di vita, in quel particolare tempo, di tale bellez-  
 za e valore che una intera parte dei Leptori se ne sostanzia.  
 a diretti  
 In quella parte, per il appunto, che primo il Forseto meglio sopra  
 tutte le altre e poi venne la critica inaspramente a dargli  
 uniforma. Nei Leptori sarà l'esaltazione dell'alta poesia storica  
 e civile, nell'Orti è l'esaltazione della storia, volta allo  
 stesso fine, e cioè a commemorare i fatti grandi, gli uomini  
 eroici, e a far ricordare dei tempi avversi.  
 Ho voluto incidere in questo punto per una ragione di più  
 vasta portata, e cioè per dimostrare quanto sia necessario

3 - Una pagina tratta dagli appunti per le lezioni del corso universitario sul Foscolo, tenuto da Giuseppe De Robertis nell'anno accademico 1939-1940.



e quasi lustrale, che si addentra, attraverso la precipitazione simbolista del mistero in sospensione romantico, fino alla posizione catartica della poetica foscoliana. E non per nulla la « condizione » derobertisiana « alla poesia » è di ispirazione così decisamente foscoliana. Ora a noi piace pensare che, proprio mentre la poesia del Novecento sfuggiva, si direbbe scientificamente, a tale ipoteca catartica di eredità romantica, in altre parole dell'opera « aggiunta » a un dolore irrelato, e aggiunta appunto a fini catartici, proprio uno dei maggiori critici del Novecento percorreva a ritroso tale marcia in avanti del pensiero poetico più avanzato, ne sorvegliava rigoroso, sbucato alle sue spalle attraverso il cunicolo della « storia interna », le retrovie piene di confusione, e quasi amava assumere su di sé tale compito di saldatura vivente con un passato che la poesia era costretta a smentire, a negare, a non capire. La posizione derobertisiana di attiva saldatura verso Carducci e D'Annunzio è in questo senso ben significativa. È altrettanto significativo, d'altra parte, il suo non aver capito, o non aver voluto capire, Svevo. Dice, molto bene, Sergio Finzi, di Svevo: « Un carattere tipico del ritmo sveviano è la “ apertura ” per cui la tragedia e la commedia non sono la liberazione dell'esperienza attuale, ma questa stessa esperienza non ancora risolta, bruciante di realtà, viva di sensi contraddittori, che solo una presa di posizione attuale e un “ proposito ” verso il futuro, può definire... Svevo non può essere scrittore della “ delusione ”. Il senso sempre vivo della responsabilità attuale impedisce la riposante definizione estetica che, nobilitando formalmente un'azione, ne risolve il problema vitale. Eppure nei suoi romanzi non manca il mito, naturalmente l'unico mito possibile per Svevo: non quello comodo estetico, ma quello di un'unità di pensiero e azione; quel mito cioè dell'immediata presenza della consapevolezza e del valore alle azioni e del significato ai fatti, cui egli aspirava e che è quello realizzato da Chaplin o da Pudovkin: mito umano e pedagogico dell'azione consapevole. Questo mito Svevo poteva realizzarlo solo perseguitando con le erinni della responsabilità i suoi personaggi, non concedendo ad essi di liberarsi dalle colpe e dal rimorso sul facile piano dell'arte. Né i suoi personaggi possono concedersi quella liberazione, né Svevo può conceder loro la “ espressione tanto completa », che li assolve. Non sarà questo il senso dello “ scriver

male” di Svevo?»<sup>(10)</sup>. Ebbene, tentar di capire questo lato non formale, acatartico, dello spirito poetico novecentesco, cioè questo suo « non purificarsi » dalle erinni del rimorso e della colpa, ma portarle dentro di sé vive nell’opera ed oltre, cioè questo non abbandonare la vita per nessuna progressione, o regressione, estetica, è stato compito della critica successiva alla stilistica derobertisiana, della critica aperta, dentro e fuori dell’opera; ma questa stessa critica pur deve tanto a chi le ha additato, nonché l’onestà, la fedeltà all’oggetto poetico e qualche strumento per captarne la totalità che, essa ha scoperto, un tale oggetto poetico, oggetto di relazione, non tanto limita quanto catalizza.

A questo punto dovrei aprire il discorso sul debito della riconoscenza personale verso un tale maestro: da quando lo conobbi sulle pagine del *Saggio sul Leopardi* che ancora si chiamava *Introduzione a Leopardi* e precedeva lo *Zibaldone scelto e annotato*, a quando, laureato da pochi giorni sullo scorcio del '36, ci conoscemmo di persona una sera, auspice Umberto Morra, in piazza Vittorio: e fu come ritrovare un amico maggiore conosciuto da sempre. Da allora il sodalizio durò ininterrotto, nella sua severa tenerezza, tutti questi anni, tragici o lievi. Sento ancora con una sorta di acuità fisica le fronde dei platani stormire sul nostro capo nelle lunghe estati di cara reciproca consuetudine, o le vie di Firenze, con un caffè offerto a mezza strada, offrire asilo lungo ai nostri peripatetici conversari. « Candidi, grandi, e corrono col vento »... Correivano tra le vie distrutte olimpici nella loro folata arcana i cavalli omerici e foscoliani, e sollevavano la polvere rossiccia delle rovine che s’impastava con le nostre parole terrestri e ancora più terrestri, a mantenere intatto quel candore. Ma mi è parso più utile il rigore della mente, che egli ci ha insegnato come il primo dovere dell’uomo anche verso se stesso, piuttosto che la sola riconoscenza: che è ancora un fatto privato, anzi, davanti a una perdita come questa, un dolore da non divulgare.

---

<sup>(10)</sup> SERGIO FINZI, *Il realismo critico di Italo Svevo*, « Aut aut », 1959, 52, pagg. 267-8.